

La sección Pasajes se adentra, en esta ocasión, en una de las obras más fascinantes de la estética, la Filosofía del Arte de F.W.J. Schelling, considerada por muchos como la síntesis de la estética del Romanticismo. Concebida casi al “more geométrico” de Spinoza, la obra constituyó originariamente el contenido de una serie de conferencias pronunciadas en la Universidad de Jena durante el semestre de invierno de 1802-1803 y en ella, ahondando en las tesis desarrolladas poco antes en el Sistema del idealismo trascendental (1800), Schelling hacía ya del arte el medio privilegiado de conocimiento de lo absoluto. Los presupuestos estéticos que contiene la Filosofía del arte han impregnado de forma ostensible los conceptos a partir de los cuales se ha entendido desde el Romanticismo la obra de arte, hasta tal punto que podría decirse que gran parte de la reflexión estética del siglo XX hasta nuestros días ha supuesto una confrontación, muchas veces enconada, con los mismos. La profesora Cinta Canterla, desde su profundo conocimiento del Romanticismo y del idealismo alemán, nos ofrece, en este artículo, una nueva perspectiva de esta obra capital, así como una revisión de la influencia, más o menos soterrada, que ha ejercido y sigue ejerciendo en la actualidad.

LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE SCHELLING

Cinta Canterla

*Son pocos los que se dan cuenta de
que la lengua en que se expresan es ya la
más perfecta forma de arte.*

F.W.J. Schelling

Schelling cree en la función *humanizadora* de la enseñanza de la filosofía. Frente a la mera erudición vacía, la filosofía reconduce a las personas a la autenticidadⁱ, esto es, a las fuentes de su ser en lo más íntimo. Así, contra una educación alienadora, en muchas ocasiones abocada al nihilismo, Schelling propugna la verdadera *Bildung*. Por ello, en sus *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, desechará un estudio del arte que se limite “al conocimiento meramente erudito de la historia del arte”ⁱⁱ. Lo que debe enseñarse en las Universidades es, en su opinión, una filosofía del arte, esto es, “una ciencia totalmente especulativa que no se propondría desarrollar la intuición empírica del arte, sino su intuición intelectual”ⁱⁱⁱ.

Esta tarea es la que se propuso él con su *Filosofía del arte*, una obra que tiene su origen en el conjunto de conferencias que el filósofo pronunció en la Universidad de Jena entre 1802 y 1803 (y después en Würzburg en 1804 y 1805):

“Más necesario aún es una enseñanza seria sobre el arte, creada desde ideas, en esta época de sublevación literaria que va contra todo lo elevado, lo grande, lo que se basa en ideas, incluso contra la belleza en la poesía y en el arte mismo, donde la frivolidad, la excitación de los sentidos o la nobleza de clase infame son dioses a los que se tributa la máxima veneración”^{iv}.

Atrás quedan para Schelling las consideraciones que permanecen detenidas únicamente en los elementos relacionados con la excitación de los sentidos, con el conmoverse, con la mera sensibilidad, que hacen de la producción artística la manifestación de una simple explosión de emoción. El arte que tiene como origen o finalidad consciente o inconsciente la vibración pasional le resulta a nuestro filósofo decadente, pues lo meramente sensible está plenamente expuesto a la degradación y a la corrupción del transcurso histórico. Si el arte fuera tal cosa, merecería el completo rechazo de la filosofía:

“...entonces no podría merecer para el juicio del filósofo más que la consideración de un efecto del impulso sensible, sólo que con el abyecto estigma de la corrupción y la civilización. De acuerdo con esta representación del arte, la filosofía sólo podría separarse de la sensibilidad relajada que se complace en él por la absoluta condenación del mismo”^v.

“Se considera grosero e inculto a aquel que no se deja *en absoluto* influir por el arte y que quiere experimentar sus efectos. Pero para el espíritu es igualmente grosero (...) considerar las emociones meramente sensibles o el placer sensible que provocan las obras de arte como efectos del arte en cuanto tal (...) En consecuencia, quien no se eleva a la idea del *todo* es completamente incapaz de juzgar una obra”^{vi}.

Schelling desecha por tanto, las estéticas al uso^{vii}, y quiere construir una ciencia del arte – que para él vale lo mismo que decir filosofía del arte- que sepa ver más allá de los elementos psicológicos, sociales, históricos, mercantiles, etc. y que penetre en la *esencia* del mismo. Es más, en su opinión, el núcleo originario de lo que es el arte en sí mismo sólo puede ser expresado, dicho, representado, por la filosofía. No se trata en absoluto de una descripción de las reglas de ejecución técnica de las artes, sino de un decir mediante palabras – ideas, símbolos, conceptos- lo que se manifiesta de modo

incomprensible en la actividad artística, tampoco limitándose a una mera *crítica filosófica* de una obra de arte concreta, sino *explicando* con la ayuda de la intuición intelectual qué es el arte en sí mismo como *producción* de la que se derivan las obras.

Así pues, la función de la filosofía del arte sería dar cuenta de la especificidad de esa actividad no ya en su dimensión social y ni siquiera en los aspectos psicológicos o temporales de esa intuición productiva que surge de la intimidad del yo, sino en su proyección ontológica, como manifestación profunda de la naturaleza divina por la que se escapa la vida a borbotones. Una misión clave “en una época que quiere abrirse de nuevo a las fuentes agotadas del arte mediante la reflexión”^{viii}.

“Pero yo me refiero a un arte más sagrado, a ese arte que, según expresiones de los antiguos, es instrumento de los dioses, revelador de misterios divinos, manifestación de las ideas, de la belleza ingénita, cuyo rayo immaculado sólo ilumina interiormente las almas puras y cuya figura permanece tan oculta e inaccesible a los ojos sensibles como la verdad misma. El filósofo no puede ocuparse de nada de lo que el sentido común llama arte: para él el arte es una manifestación necesaria que surge directamente de lo absoluto y que es real sólo en la medida en que puede exponerse y demostrarse como tal”^{ix}.

“Sólo la filosofía puede hacer que vuelva a abrirse a la reflexión las fuentes originarias del arte, cegadas en su mayoría para la producción (...) ella expresa en ideas, de un modo invariable, lo que el verdadero sentido artístico intuye en lo concreto y por lo que se determina el auténtico juicio”^x.

Ahora bien, Schelling se pregunta si puede esperarse que el filósofo sea capaz de ese cometido, esto es, “capaz de comprender la esencia del arte y representarla con verdad”. Y en este sentido su propia respuesta nos dará la clave de lo que es el arte para él y nos remitirá a su filosofía de la identidad: el arte es la *contrapartida congruente* – la expresión es kantiana, y la uso libremente- de la filosofía, de forma que todo lo que está en ella tiene su imagen reflejada en el mismo:

“Aún admitiendo que el arte no puede comprenderse a partir de nada superior, la ley del universo, sin embargo, es tan radical y tan dominante que todo lo que está comprendido en él tiene necesariamente su modelo y su imagen reflejada en algo distinto; y la forma de la oposición universal de lo real y lo ideal es tan absoluta, que aún en los confines de lo finito y lo infinito, allí donde las oposiciones de la manifestación desaparecen en la más pura absolutidad, la relación afirma sus derechos y se repite en su última potencia. Esta relación es la

de la filosofía y el arte... Por tanto, ambos se encuentran en la cumbre última y, en virtud de su común absolutidad, constituyen el modelo y su imagen reflejada”^{xi}.

Ahora bien, para Schelling, esa simetría no supone plena equivalencia: para él, el arte es lo objetivo, lo real, y la filosofía lo subjetivo, lo ideal. Así pues, esta es la definición que da de la filosofía del arte en la obra que comentamos: es la representación del mundo absoluto en la forma del arte^{xii}. Lo que quiere decir: en el arte, el mundo absoluto se manifiesta objetivamente bajo esa forma específica e irreductible, y a la filosofía corresponde hacer que nos representemos esto subjetivamente, conscientemente, que lo comprendamos; utilizando para ello sus recursos, su instrumental simbólico y conceptual, en ocasiones extraído de la filosofía de la naturaleza y aplicado analógicamente. Con lo que penetrará y profundizará en su propia consideración y representación del absoluto.

“La filosofía del arte es una meta necesaria para el filósofo, que ve en ella la esencia íntima de su ciencia como en una especie de espejo mágico y simbólico; para él es importante como ciencia en sí y por sí, como lo es, por ejemplo, la filosofía de la naturaleza, en cuanto construcción de todos los productos y las manifestaciones más maravillosas, o en cuanto construcción de un mundo cerrado en sí y tan perfecto como es la naturaleza. El investigador entusiasta de la naturaleza aprende en las obras de arte los verdaderos arquetipos de las formas que encuentra expresados en la naturaleza sólo confusamente, y reconoce simbólicamente el modo en que surgen de ellos las cosas sensibles.”^{xiii}

Ahora bien, si la consideración del arte es necesaria para la filosofía, también la filosofía es necesaria para el arte. Sólo la filosofía puede mostrar, según Schelling, la esencia del arte, comprenderla, hacerla consciente. Y mostrar la esencia del arte significa para él evidenciar la verdad del mismo, algo que no es accesible ni siquiera para el propio artista:

“La verdad que el filósofo debe reconocer y representar en el arte es de índole superior y se identifica con la belleza absoluta, la verdad de las ideas”^{xiv}.

“El artista, en quien es objetivo el mismo principio que en el filósofo se manifiesta subjetivamente, no se comporta respecto a él subjetiva o conscientemente, no como si fuese incapaz de llegar a tener consciencia de él mediante una reflexión superior, aunque [en ese caso] ya no en calidad de artista. En cuanto tal, ese principio lo inspira, pero precisamente por eso él no lo posee

y, si llega a traerlo al reflejo ideal, se elevaría como artista a una potencia superior, pero comportándose también en esta como artista, siempre objetivamente: lo subjetivo en él retorna a lo objetivo, así como en el filósofo lo objetivo siempre es acogido en lo subjetivo. Por esa razón, a pesar de su identidad interna con el arte, la filosofía se mantiene siempre y necesariamente como ciencia, es decir, ideal, y el arte siempre y necesariamente como arte, es decir, real”^{xv}.

Para Schelling, la actividad artística es a la vez inspiración y trabajo técnico. No todo es en ella intuición, impulso, inconciente^{xvi}, sino que existe también entrelazada a la misma planificación racional, voluntad y decisión por parte del artista; pero ambas aparecen en ella como identidad. Por eso, cuando el artista reflexiona, sigue estando en el terreno del arte; no se encuentra ya, en opinión de Schelling, arrastrado meramente por lo inconsciente como el genio romántico, pero su actividad intelectual en el producir artístico no alcanza la comprensión de la filosofía. Así pues, es la filosofía la que muestra, en su opinión, la verdadera esencia del arte.

Pero la *Filosofía del arte* de Schelling no sólo contiene una teoría sobre lo que este filósofo considera que es el arte, sino que va acompañada tanto de un análisis histórico que ve en el transcurrir de los tiempos una degradación de la esencia del mismo desde los antiguos artistas a los modernos, como de un impulso utópico que hace del arte (el verdadero arte) la mejor arma para una regeneración del ser humano. Hay que volver, según él, “...a las fuentes originarias del arte, de las que fluyen inseparables forma y contenido”^{xvii}.

Con respecto a la situación del arte en su tiempo, Schelling no tiene dudas: salvo honrosas excepciones, está dominado por la fragmentación y la descomposición:

“La dirección de los antiguos artistas iba desde el centro a la periferia. Los posteriores toman la forma destacada externamente y tratan de imitarla directamente; conservan la forma sin el cuerpo. Y cada uno se forja sus propios y peculiares puntos de vista sobre el arte y juzga lo existente de acuerdo con ellos. Aquellos que observan el vacío de la forma sin el contenido predicán el retorno a la materialidad mediante la imitación de la naturaleza; otros, los que no logran pasar del calco vacío, hueco y exterior de la forma, predicán lo ideal, la imitación de lo ya formado (...) Ninguno de los que discuten comprende a los otros. Todos juzgan, uno según el baremo de la verdad, otro según el de la belleza, sin saber nadie qué son la verdad o la belleza. En consecuencia, no hay

mucho que aprender sobre la esencia del arte entre los artistas propiamente prácticos de una época semejante, salvo raras excepciones...»^{xviii}

El hombre moderno se encuentra, según Schelling, inserto en un mundo fragmentado y lleno de contradicciones. El racionalismo de una Ilustración dogmática había naturalizado las escisiones y legitimado la expulsión del ámbito de lo verdadero, útil y necesario a grandes ámbitos de lo que era relevante para el ser humano. La función de la construcción científica que él se propone como objeto de la filosofía consistirá precisamente "...en la representación de la unidad común de la que emanan esas oposiciones, elevándose desde allí a una unidad que las abarque a todas»^{xix}.

La filosofía de la identidad que Schelling sostiene a partir de 1801 – y en la que se encuentra enmarcada la obra que comentamos- postula un ideal-realismo que parte de un absoluto originario del que el mundo es su concreción y explicitación, y que afirma

“...la identidad esencial e intrínseca de todas las cosas y todo aquello que distinguimos en general. En realidad y en sí existe sólo un único ser absolutamente real y, en cuanto absoluto, este ser es indivisible, de modo que no puede pasar por división o separación a distintos seres; 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 las distintas determinaciones»^{xx}.

La función de la filosofía será precisamente restaurar la unidad originaria más allá de las escisiones entre lo sensible y lo inteligible, la necesidad y la libertad, el cuerpo y el espíritu, la pasión y la razón, la naturaleza y la historia, etc. ¿Cómo? Mostrando la íntima unidad profunda de todo y condicionando un nuevo pensamiento y unos nuevos valores, una nueva sociedad, una nueva mitología.

“...lo que conocemos en la historia o en el arte es esencialmente lo mismo que lo que existe también en la naturaleza; en efecto, a cada uno le es inherente toda la absolutidad, pero esta absolutidad se encuentra en la naturaleza, la historia y el arte en distintas potencias. Si a ésta se las quitara para ver el *ser puro*, por así decirlo, en su desnudez, lo uno estaría verdaderamente en todo.»^{xxi}

Frente a la fragmentación del sujeto y el objeto de la filosofía kantiana contra la que Herder y Hamann ya había ejercido su metacrítica, Schelling propone una nueva racionalidad que sabe ir más allá de las escisiones y oposiciones establecidas por un entendimiento de tendencia dogmática, para integrar, conciliar y consolar al ser humano fragmentado y roto, y a su vez reintegrarlo en la corriente de la vida del todo absoluto.

“La filosofía nunca se dirige a lo particular como tal – os ruego que comprendáis rigurosamente esta afirmación- sino siempre directamente a lo absoluto en su totalidad, y lo representa en él^{xxii}”.

Ahora bien, el arte también representa al absoluto, y de hecho la función de una filosofía del arte es presentar lo infinito como el principio incondicionado del arte.^{xxiii} La diferencia está en la diferente forma de presentarlo en el uno y en el otro:

“Así como para la filosofía lo absoluto es el arquetipo de la verdad, para el arte es el arquetipo de la *belleza*. De ahí que tengamos que mostrar que verdad y belleza no son sino dos modos distintos de considerar lo absoluto único^{xxiv}”.

“La filosofía no representa las cosas reales sino sus arquetipos, pero igual ocurre en el arte, y los mismos arquetipos de los cuales, según las demostraciones de la filosofía, éstas (las cosas reales) sólo son copias imperfectas, son los que, en cuanto arquetipos, y por tanto en su perfección, se objetivan en el arte y representan el mundo intelectual en el mundo reflejado^{xxv}”.

“En la filosofía general disfrutamos viendo el severo rostro de la verdad en sí y por sí misma; en esta esfera particular de la filosofía que circunscribe la filosofía del arte alcanzamos la intuición de la belleza eterna y los arquetipos de todo lo bello. La filosofía es la fundamentación de todo y se ocupa de todo, extiende su construcción a todas las potencias y objetos del saber, sólo con ella se llega a lo supremo. Por la doctrina del arte se forma dentro de la filosofía un círculo más estrecho en el que contemplamos directamente lo eterno, diríamos, en figura visible y, bien entendido, está en la más perfecta consonancia con la filosofía misma^{xxvi}”.

Para Schelling, la filosofía no se ocupa de los objetos concretos, de la multiplicidad, sino que se sitúa en una posición más elevada. Los objetos concretos le interesan en cuanto manifestación de la unidad originaria, porque en su individualidad, no son más que formas vacías sin esencialidad. Así, a la filosofía no le interesan las obras de arte concretas una a una, aisladas, en su fragmentación dispersa (por eso rechaza las estéticas empiristas), sino el todo del arte en cuanto emanación de lo absoluto^{xxvii}.

“Ningún objeto está cualificado para ser objeto de la filosofía sino en la medida en que él mismo está fundado en lo absoluto por una idea eterna y necesaria y es capaz de acoger en sí toda la esencia indivisa de lo absoluto. Todos los distintos

objetos, en tanto distintos, son *formas* sin esencialidad. Sólo lo uno tiene esencialidad.^{»xxviii}

“...para ser objeto de la filosofía el arte tiene que representar lo infinito en sí como particular, ya sea realmente, o al menos poder representarlo.^{xxix}”

La filosofía del arte tiene entonces, pues, que abordar el arte como totalidad, en su carácter de manifestación de lo absoluto, y explicarlo. Y realizar tal cosa es para Schelling *construirlo*, lo que significa para el filósofo “...determinar su posición en el universo^{»xxx}”.

En el párrafo 24 de su *Filosofía del arte* expresará claramente el filósofo cuál es esta posición:

“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^{»xxxi}”.

Y en el número 14 aparece expuesta cuál es la esencia del arte:

“La indiferencia de lo ideal y lo real como indiferencia se presenta en el mundo ideal por medio del arte, pues el arte no es en sí ni un simple actuar ni un simple saber, sino que es una acción completamente penetrada de saber o, a la inversa, un saber que se ha hecho completamente acción, es decir, la indiferencia de ambos^{»xxxii}”.

La filosofía, en cambio, es *expresión perfecta* de la identidad absoluta:

“La *expresión perfecta*, no de lo real ni de lo ideal ni tampoco de la indiferencia de ambos (pues, como veremos, ésta tiene una doble expresión), sino *de la identidad absoluta en cuanto tal o de lo divino, en la medida en que disuelve todas las potencias, es la ciencia absoluta de la razón o filosofía*. Por lo tanto, la filosofía es en el mundo ideal lo que disuelve todas las peculiaridades, igual que Dios en el mundo arquetípico...la filosofía es la representación directa de lo divino, así como el arte sólo es inmediatamente la representación de la indiferencia en cuanto tal (el hecho de que sólo sea la indiferencia lo convierte en la imagen reflejada. Identidad absoluta=arquetipo).^{xxxiii}”

Tiene razón Virginia López-Dominguez cuando afirma que Schelling se apartó definitivamente de Kant al convertir la solución crítica problemática a la escisión entre el mundo teórico y el práctico en un principio metafísico que permite acceder a lo absoluto a través del arte^{xxxiv}. En efecto, en la *Crítica del juicio* afirma Kant:

“El entendimiento es legislador *a priori* de la naturaleza como objeto sensible, para un conocimiento teórico de la misma en una experiencia posible. La razón

es legisladora *a priori* de la libertad y su propia causalidad, como lo suprasensible en el sujeto, para un conocimiento incondicional-práctico. La esfera del concepto de la naturaleza bajo una, y la del concepto de libertad bajo la otra legislación, están apartadas recíprocamente de todo influjo recíproco que (cada uno según sus leyes fundamentales) pudieran tener una sobre otra, por el gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos. El concepto de la libertad no determina nada referente al conocimiento teórico de la naturaleza; el concepto de la naturaleza, igualmente nada referente a las leyes prácticas de la libertad; en tal sentido, es imposible hacer un tránsito de una a otra esfera^{xxxv}”.

“Pero si bien se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo (por medio del uso teórico de la razón) ningún tránsito es posible, exactamente como si fuesen otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo, sin embargo este debe tener un influjo sobre aquel, a saber: el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza debe, por tanto, poder pensarse de tal modo que al menos la conformidad a leyes que posee forma, concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad que se han de realizar en ella. Tiene pues que haber un fundamento para la unidad de lo suprasensible que yace a la base de la naturaleza, con lo que el concepto de libertad tenga de práctico; el concepto de ese fundamento, aunque no pueda conseguir de él un conocimiento ni teórico ni práctico, y por tanto no tenga esfera característica alguna, sin embargo, hace posible el tránsito del modo de pensar según los principios de uno al modo de pensar según los principios de otro^{xxxvi}”.

El arte vendrá a establecer, según Kant, el ansiado puente entre conocimiento y acción, naturaleza y libertad. Pero la conciliación acontece de modo problemático en el seno de la subjetividad, si bien es universalizable y da origen a todo un ámbito de producción cultural. La apuesta de Schelling será, en cambio, mucho más profunda, pues atacará desde sus cimientos a una razón ilustrada que ha legitimado toda suerte de diferencias irreconciliables hasta deshumanizar al hombre y alienarlo de la naturaleza y la vida^{xxxvii}.

Schelling también considera que es el arte el que reconcilia necesidad y libertad, y que es a la vez conocimiento y acción indisolublemente entrelazados. Pero la solución

schellingiana no concilia los mundos sensible y suprasensible *en el individuo*, sino de modo cósmico:

“La belleza no es sólo lo general ni lo ideal (esto = verdad), tampoco lo meramente real (esto es la acción), por tanto es la plena compenetración o unificación de ambos. Hay belleza allí donde lo particular (real) es tan adecuado a su concepto, que éste, en cuanto infinito, ingresa en lo finito y es intuido *in concreto*. De esta manera, lo *real* en que se manifiesta el concepto va asemejándose verdaderamente e igualándose al arquetipo, a la idea, donde lo general y lo particular se encuentran en absoluta identidad. Lo racional en cuanto racional se convierte al mismo tiempo en algo que aparece, se hace sensible”^{xxxviii}.

“Necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por esa razón, el arte se basa en la identidad de la actividad consciente e inconsciente. La perfección de la obra de arte en cuanto tal aumenta en proporción a la identidad que consigue expresar o la compenetración de intención y necesidad que hay en ella.”^{xxxix}

“Parág. 21. El universo está formado en Dios como obra de arte absoluta y en eterna belleza”^{xl}.

La imaginación no es ya para Schelling una mera facultad teórico-práctica del sujeto, sino fuerza productiva que constituye la verdadera fuente de la conciliación, y que guarda continuidad con la que mantiene unido el todo, de tal forma que, finalmente, podrá afirmar este filósofo que la causa inmediata de todo arte es Dios^{xli}:

“Del mismo modo que Dios como arquetipo se vuelve belleza en la imagen reflejada, así también las ideas de la razón intuidas en la imagen reflejada se hacen belleza y, según esto, la elación entre la razón y el arte es la misma que entre Dios y las ideas. Por medio del arte se representa objetivamente la creación divina, pues ésta se funda en la misma configuración de la idealidad infinita en lo real en la que se basa aquel. La acertada palabra alemana *Einbildungskraft* significa en realidad la capacidad de unificación, en la que de hecho se basa toda creación. Es la fuerza por la cual algo ideal es a la vez real, el alma es cuerpo, es la capacidad de individuación que propiamente es la fuerza creadora”^{xlii}.

Ahora bien, hay que tener presente qué entiende Schelling por *idea*, tal como aparece definido en su *Filosofía del arte*:

“Las cosas particulares, en la medida en que son absolutas en su particularidad, es decir, en la medida en que, como particulares a su vez son universos, se llaman *ideas*”^{xliii}.

Porque esta noción es clave para entender qué son los dioses, indispensable para comprender el arte. Pues los dioses son para Schelling las ideas intuitas realmente^{xliv}:

“Las mismas unificaciones de lo general y lo particular que, consideradas en sí, son ideas, es decir, imágenes de lo divino, realmente consideradas, son dioses (...) Lo que son ideas para la filosofía, son dioses para el arte, y viceversa”^{xlv}.

Este mundo de dioses no puede ser objeto ni del mero entendimiento ni de la razón, sino que “hay que comprenderlo exclusivamente con la fantasía”^{xlvi}, que es definida por Schelling como “la intuición intelectual del arte”:

“Con relación a la fantasía, defino a la imaginación como aquello donde se forman y acogen las producciones artísticas, y a la fantasía como lo que las intuye exteriormente, las proyecta desde sí y, en igual medida, las representa. Es la misma relación que existe entre razón e intuición intelectual. Las ideas se forman en la razón y, por así decirlo, de la materia de la razón; la intuición intelectual es la que las representa interiormente. En consecuencia, la fantasía es la intuición intelectual en el arte”^{xlvii}.

Una fantasía a la que se referirá Schelling también como intuición estética, aunque existe una tendencia en los textos a distinguir sutilmente la producción de la recepción del arte, y en ese sentido, fantasía sería la intuición (estética) de las ideas como belleza en el proceso de producción artística, mientras que intuición estética en la otra acepción sería más bien la captación de esa belleza ya hecha realidad material en la obra de arte por parte de un contemplador dotado filosóficamente^{xlviii}.

Esta ambigüedad entre producción y contemplación^{xlix} (sin resolverse), típica de las filosofías del arte de finales del XIX y principios del XX, aparece definida en la teoría del arte de Schelling a favor de la primera (aunque sin deshacerla del todo), mientras que en Kant parece decantarse hacia la segunda: en Schelling tenemos más bien una poética de la creación, y en Kant una filosofía del gusto (aunque, insistimos, en ambos filósofos encontremos entrelazadas las cuestiones relacionadas con el otro polo de la consideración). Puede entenderse, pues, el desfase cronológico entre ambos autores: la insatisfacción de Schelling en relación a la estética kantiana, poco atrevida ya para una perspectiva que procede de las raíces románticas; y por otra parte, la cesura

que aún separaba a la generación del filósofo de Königsberg – cuya prevención frente a las veleidades metafísicas es aún plenamente ilustrada- de la filosofía que había de surgir de la propia metacrítica de esa razón de las Luces^l.

Schelling va a estar interesado, pues, en articular el arte, tal como lo conocemos en su realidad empírica, con una deducción productiva del mismo que viene desde el absoluto como plena manifestación del mismo: el arte es, para Schelling, en su totalidad, la poética de Dios, y será explicando cómo deriva lo particular de lo general en este terreno como él considere que puede acabarse llegando a iluminar algo esa producción empírica concreta dispersa que los confundidos consideran la única realidad del arte. Una concreción y derivación que acontece en el tiempo, y que es historia, pero una de las historias del ser, no mera producción cultural vacía.

Y es precisamente esa parte dedicada a explicar la producción del arte a partir del absoluto la que puede resultar más insatisfactoria para muchos lectores contemporáneos, condicionada como está, en su concepción, por el estado del conocimiento de la naturaleza y de la historia de la cultura de un hombre situado en el tránsito del s. XIX al XX. La férrea y artificiosa aplicación del sistema triádico que determina para Schelling todo desarrollo hace que el filósofo que aún latía con el Romanticismo y que anticipaba a Schopenhauer, Kierkegaard, Marx, Nietzsche o Freud en muchos aspectos, acabe dando paso a un idealista que finaliza por asfixiar bajo excesivas conceptualizaciones (y con un lenguaje lastrado aún – a su pesar- de mucha carga racionalista^{li}) a las grandes intuiciones de las que partía.

Schelling quiere explicar cómo surge en el ámbito estético la multiplicidad de la identidad, y para ello, se remonta a los primeros principios de la (su) filosofía. En el principio – dice- está lo absoluto, que en cuanto no-real, permanece siempre en la identidad; pero lo real surge en la no-identidad de lo general y lo particular, en la disyunción; y puesto que el arte expresa el lado real y sensible de las ideas, se escinde en una contradicción entre lo real y lo ideal, de la que surgen respectivamente el arte figurativo y el arte discursivo o literario:

“El primero está presidido por aquella unidad en la cual lo infinito es acogido en lo finito – a la construcción de esta serie le corresponde la *filosofía de la naturaleza*-, el segundo está presidido por la otra unidad, en la cual lo finito es configurado en lo infinito, y a la construcción de esta serie le corresponde el *idealismo* en el sistema general de la filosofía. A la primera la llamaré real, a la otra ideal, a la que comprende a ambas, indiferencia.”^{lii}.

Según Schelling, las artes figurativas manifiestan lo absoluto en la materia física; las segundas, en el lenguaje como símbolo. Y del mismo modo que existen tres potencias de la naturaleza (materia, luz, organismo) y tres del espíritu (saber, acción y la síntesis de ambas en el arte), las artes figurativas poseen tres manifestaciones (música, pintura y plástica - con sus series triádicas respectivas: ritmo, modulación y armonía; dibujo, claroscuro y colorido; y finalmente, arquitectura, bajorrelieve y escultura, respectivamente-) y otras tres las discursivas (lírica, épica y drama), que se corresponden con aquellas. La exposición de este desarrollo de las diversas artes a partir del todo originario, expuesta en la *Parte especial de la Filosofía del arte*^{liii} (y publicada en la edición de Schröter en el tercer volumen complementario) es precisamente la que muchos autores consideran “decepcionante”^{liv}.

Realmente, la parte más trabajada es la que se corresponde con la naturaleza, hasta el extremo de que Tilliette llega a decir que la *Filosofía del arte* de Schelling es, en su *II Parte. Parte especial de la Filosofía del arte*, un “calco” de la filosofía de la naturaleza.^{lv} Pero en conjunto, no puede decirse que revista un gran interés por sus intuiciones; salvo algunas puntuales, tales como la que hace de la ópera la síntesis – hoy degradada, pero recuperable- de todas las artes, figurativas y discursivas^{lvi}; las que se refieren a los aspectos políticos de la escisión y fragmentación del mundo moderno, reclamando una nueva mitología como producción generacional sólo posible dentro de una comunidad integrada^{lvii}; quizá las reflexiones entorno a la tragedia griega; o, por último, la comparación que realiza entre *antiguos* y *modernos* a lo largo de sus consideraciones^{lviii}.

Más allá de eso (y salvo intereses particulares del investigador actual que se acerque a ella, que puedan hacerles encontrar significativos detalles que al lector general le resultan neutros por su escasa relevancia filosófica) el aspecto más importante de la obra en su conjunto es, en mi opinión, el decisivo pronunciamiento que hace Schelling de la superioridad de la filosofía sobre el arte, novedoso con respecto a su *Sistema del idealismo trascendental*. Un aspecto en el que voy a detenerme aquí por constituir un núcleo esencial de la filosofía de este autor alemán en su posicionamiento frente a los problemas que arrastraba la filosofía alemana desde la Ilustración.

Al comienzo de la *Filosofía del arte*, en la Introducción, ya afirmaba Schelling:

“La filosofía es la fundamentación de todo, y se ocupa de todo, extiende su construcción a todas las potencias y objetos del saber, sólo con ella se llega a lo supremo”^{lix}.

Schelling distingue entre este tipo de saber elevado propio de la filosofía y un cierto tipo de conocimiento fragmentado, tenido por ciencia en muchos ámbitos, basado en definiciones y distinciones, que tiene como material expresivo conceptos que no son sino meros “esquemas”, y que es característico del entendimiento. Un esquema es para él una representación en la que “...lo general significa lo particular, o en la que lo particular es intuitivo mediante lo general”^{lx}; por tanto, los conceptos del entendimiento son representaciones abstractas en las que la unidad de lo real se pierde en la fragmentación, y que están sometidas a la temporalidad y a los límites de un lenguaje también esquemático. Puesto que, como el filósofo afirma, “en la lengua siempre nos servimos de denominaciones generales para designar lo particular, en este sentido el lenguaje no es más que una constante esquematización”^{lxi}.

Es este esquematismo del entendimiento y del lenguaje el que introduce la temporalidad y la historicidad en nuestra comprensión del mundo. Pero el ser humano es capaz de otro tipo de actividad espiritual que supera las limitaciones del entendimiento, y por tanto, las de ese tipo de saber al que los románticos y primeros idealistas llaman ciencia *mecanicista* (en un uso del término más amplio del que se utiliza hoy, pues enjuicia más un modo deficiente de hacer ciencia que ellos identifican con la Ilustración que un modelo de concepción de la naturaleza^{lxii}). En ella no se representan las cosas particulares, sino que se representa el absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y lo particular, en lo particular, de modo simbólico. Esta actividad es el arte.

A diferencia de los conceptos del entendimiento, en los que se representa lo particular subsumido bajo conceptos universales que ha disuelto el absoluto en la fragmentación, el arte es

“...representación de lo absolutamente bello, de lo bello en sí, a través de cosas bellas particulares, en consecuencia, representación de lo absoluto en su limitación sin supresión de lo absoluto”^{lxiii}.

“...el pensar es una mera esquematización..., el arte es simbólico”^{lxiv}.

El símbolo es para Schelling una representación en la que lo particular y lo general son absolutamente uno, de tal forma que lo real es lo absoluto^{lxv}. De ahí lo errado, en su opinión, de buscar en el arte interpretaciones alegóricas o críticas a lo que tiene un significado inmediato (por ejemplo, de la mitología):

“Así pues, la exigencia de la absoluta representación artística es: representación con *plena indiferencia*, tal que lo general es totalmente lo particular y lo

particular *es* a la vez todo lo general y no lo significa. Esta exigencia está poéticamente resuelta en la mitología, pues a cada una de sus figuras hay que tomarlas por lo que es, ya que así también se la toma por lo que significa. El significado es aquí el ser mismo traspasado al objeto y hecho uno con él. Tan pronto como hacemos *significar* algo a estos seres, ellos mismos *dejan de ser*. La realidad se identifica en ellos sólo con la idealidad (§ 29), es decir que, cuando no se los piensa como reales, también se destruye su *idea*, su concepto. Su mayor encanto radica en que por su mero *ser*, sin ninguna relación, absolutamente en sí, dejan traslucir siempre el significado. No nos conformemos, pues, con el mero *ser carente de significado* como lo da, por ejemplo, la simple imagen, pero tampoco con el mero significado; queremos, en cambio, que lo que debe ser objeto de la representación absoluta del arte sea tan concreto, sólo igual a sí mismo, como la imagen y, sin embargo, tan general y pleno de sentido como el concepto; de ahí que la lengua alemana traduzca tan acertadamente la palabra símbolo por *Sinnbild*^{p1xvi}.

Queda claro, pues, que la materia simbólica del arte es la mitología. Sólo resta precisar a este respecto que en las artes figurativas, la mitología se expresa simbólicamente mediante diversos tipos de materiales, mientras que en las artes discursivas se realiza a través del lenguaje, un lenguaje que ha de ser poético, simbólico, y no esquemático.

Ahora bien, el absoluto no se expresa sólo a través del arte. Por encima de él encontramos en esta obra de Schelling, finalmente, otra actividad superior, que es la de la razón, que mediante la intuición intelectual disuelve de modo consciente todas las diferencias, sintetizando las diversas potencias y alcanzado la identidad del absoluto. Con lo que se convierte entonces en una facultad que revela de modo inmediato el absoluto, que es ella misma el absoluto, verdadero espejo de lo divino. Pero esa tarea es de una extraordinaria dificultad; y además, de llevarse a cabo, disolvería a la filosofía en teología. De donde resulta planteado el núcleo central del ahí posterior desarrollo de la filosofía schellingiana en los años posteriores.

El problema es que para esa nueva racionalidad mística que Schelling propone hace falta también un nuevo lenguaje, ya no meramente esquemático como lo era el lenguaje de la ciencia y de la racionalidad ilustrada, sino simbólico y poético; pero que a la vez supere el ámbito del arte para entrar al servicio de la intuición intelectual más elevada. Schelling abordará esta cuestión en el curso de la evolución de su pensamiento

posterior a esta obra, al hilo de sus últimas reflexiones sobre la necesidad de una nueva mitología, pero se encuentra ya presente de modo latente en su *Filosofía del arte*.

“...el arte intuye lo bello originario sólo en ideas como formas particulares, cada una de las cuales es en sí divina y absoluta; mientras que la filosofía intuye las ideas como son *en sí*, el arte las intuye *realmente*. Por tanto, en la medida en que son intuitas como reales, las *ideas* son la materia y, por así decirlo, la materia universal y absoluta del arte de la que proceden todas las obras de arte particulares como productos perfectos. Estas ideas *reales*, vivas y existentes son los dioses; así pues, el simbolismo general o la *representación general de las ideas* como reales se da en la mitología, y la solución de la segunda de las tareas antes planteadas consiste en la construcción de la mitología. De hecho los dioses de toda mitología no son más que las ideas de la filosofía intuitas objetiva o realmente”^{lxvii}.

Resulta claro en los textos que la filosofía ha de ser poética, pero no se detalla a continuación mucho sobre el carácter que ha de tener su lenguaje, aunque sí parece que deba arraigar, sin confundirse con ella, en esa mitología, que resulta más bien una *Simbólica de las Ideas*^{lxviii}. Ahora bien, para seguir el progreso del arte a la filosofía, hay que centrarse en la cuestión de qué sea la intuición intelectual. Y con respecto a esta, lo que sí resulta evidente es que el artista creador tiene intuiciones intelectuales de un tipo especial, calificadas en algunos textos como poéticas y en otros como estéticas, mediante las que capta de modo inconsciente el absoluto, lo divino, y lo materializa:

“La limitación pura, por un lado, y la absolutidad indivisa, por otro, constituyen la ley determinante de todas las figuras divinas, pues son las ideas intuitas realmente (...) el arte consigue plasmar figuras aisladas, concluidas, y a la vez logra plasmar la totalidad, la divinidad entera, en cada una”^{lxix}.

“El mundo de los dioses no es objeto del mero entendimiento ni de la razón, sino que hay que comprenderlo exclusivamente con la fantasía”^{lxx}.

La filosofía, en cambio, constituye el ámbito de la razón, dotada para alcanzar lo absoluto en sí de modo consciente mediante intuiciones intelectuales *puras* (nada que ver con el sentido kantiano). Pero teniendo en cuenta lo arduo de esta tarea, el arte cumple una función muy importante al servicio de la filosofía, por cuanto la pone sobre la pista de los arquetipos o ideas puras realizándolas en lo sensible. Esta intuición de las ideas llevada a cabo por la filosofía *con ocasión del arte* (intuición estética en el segundo sentido que arriba señalábamos) hace decir a algunos intérpretes que en

Schelling es el arte el que abre a la filosofía la puerta de lo absoluto. Aunque resulta también claro en los textos de la *Filosofía del arte* que el filósofo no considera que la razón no pueda tener una actividad autónoma con independencia del arte; en este sentido puede afirmarse que la filosofía llega más lejos, por sí misma, que el arte, no sólo porque añade conciencia a la actividad del mismo, sino porque es capaz de intuir por sí misma las ideas en sí.

“Sólo hay una perfecta revelación de Dios allí donde las formas aisladas del mundo reflejado mismo se resuelven en la identidad absoluta, lo cual ocurre en la **razón**. Por tanto, la razón es **en** el universo mismo la perfecta imagen reflejada de Dios”^{lxxi}.

Desde la perspectiva de la comparación entre este nuevo tipo de racionalidad y la racionalidad ilustrada, incluso en su versión crítica, podremos entender bien la posición en la que se sitúa Schelling frente a aquella si traemos a aquí su afirmación en *Sistema del idealismo trascendental* de que la mitología ha de llevar a la ciencia al “universal océano de la poesía”. Se trata, pues, de superar los límites de una racionalidad que limita el conocimiento y la ciencia a la actividad esquematizadora del entendimiento para acceder a una nueva filosofía que considera que la función máxima de la poesía es romper los límites significativos de los conceptos para abrir el pensamiento, mediante un lenguaje simbólico y poético, a una vivencia y un conocimiento más íntimos del universo, a su fusión con él.

Schelling distingue en la *Filosofía del arte* entre el lenguaje empírico realmente existente en el momento histórico en el que él escribe (mecánico, esquemático, degradado) y el lenguaje originario, de orden poético, que sería a la vez ciencia divina, y que es al que aspiran a acercarse la poesía y la filosofía:

“Cuando en la idea la unidad ideal misma, en cuanto particular, se convierte en forma – en el mundo ideal- y no llega a transformarse en algo distinto, permanece ideal, pero de tal manera que dejar relegada la otra cara y por ello no aparece como lo ideal absoluto sino como lo real meramente relativo que tiene lo real fuera de sí, oponiéndosele. Pero mientras es puramente ideal la idea no se objetiva, vuelve a caer en lo subjetivo y ella misma es lo subjetivo; por tanto, tiende de *nuevo* necesaria y directamente hacia una envoltura, hacia un cuerpo mediante el cual se objetiva sin perjuicio de su idealidad: vuelve a integrarse por medio de algo real. En esta integración surge el símbolo de la afirmación absoluta o infinita de Dios que más le corresponde, porque *aquí* se representa

por algo real sin dejar de ser ideal (lo cual es justamente la exigencia suprema), y *este símbolo es el lenguaje, como se puede ver fácilmente*”^{lxxii}.

“Como es sabido, la cuestión del origen primero del lenguaje ha preocupado a los filósofos e historiadores, especialmente de la época moderna. Creyeron que era posible comprender el lenguaje desde la naturaleza humana psicológicamente aislada, a pesar de que sólo es comprensible a partir de todo el universo. La idea absoluta del lenguaje, pues, no ha de buscarse en ellos. Toda esta cuestión del origen del lenguaje, tal como ha sido planteada hasta ahora, es meramente empírica, por tanto, el filósofo no tendría nada que hacer con ella; a él sólo le interesa saber el origen del lenguaje en la idea y, en este sentido, el lenguaje surge, igual que el universo, de una manera incondicionada por el efecto eterno del acto absoluto del conocer, que encuentra la posibilidad de expresarse en la naturaleza racional”^{lxxiii}.

Pero no sólo es que el lenguaje (verbal), en “este significado elevado”, sea arte, sino que también todo arte es lenguaje, por lo que, como Schelling reconoce, no pueden contraponerse absolutamente las artes figurativas y las discursivas, pues todas ellas son simbólicas:

“Por esta razón, en la mayoría de las lenguas, lenguaje y razón (que es el conocer absoluto, lo que conoce las ideas) no sólo tienen una y la misma expresión, sino que también en la mayoría de los sistemas filosóficos y religiosos, sobre todo de Oriente, el acto eterno y absoluto de la autoafirmación de Dios – y el acto de su creación eterna- ha sido designado como la palabra hablante de Dios, el logos, que al mismo tiempo es el mismo Dios. La palabra o el lenguaje de Dios se consideró como la emanación de la ciencia divina, como la armonía naciente del producir divino, diferenciada en sí aunque concordante. De acuerdo con este significado elevado del lenguaje, puesto que no sólo es el acto de conocimiento relativo, sino que *en la medida* en que es absoluto, está reintegrado con su opuesto, no contraponemos absolutamente el arte figurativo al discursivo como hace la mayoría (...) Igual que el saber aún ahora se resuelve simbólicamente en el lenguaje, el saber divino se ha resuelto simbólicamente en el mundo, de modo que también el *todo* del mundo real (...) también es un lenguaje. Pero el mundo *real* ya no es la palabra viviente, el lenguaje mismo de Dios, sino sólo la palabra hablada, derramada. Así, el arte figurativo sólo es la palabra muerta pero siempre palabra, siempre lenguaje...”^{lxxiv}

Para Schelling, ese lenguaje *originario*, fundante considerado absolutamente en sí, vivo y uno, es la matriz de la que proceden todas lenguas, que son consideradas cada una “...un universo absolutamente separado de los otros”, pero, a pesar de ello, todas “...esencialmente una”^{lxxv}. Ahora bien, aunque toda lengua sea orgánica y activa, naturaleza y arte a la vez, ello no impide que en su uso hayan podido derivar en algunos ámbitos a un mero esquematismo, frente al cual las artes discursivas podrían constituir, si no pierden su carácter absoluto y se degradan a mero producto aislado, una fuente de revitalización absoluta, permitiendo además, mediante esa reactivación de un lenguaje poético y simbólico, una nueva expresión de la racionalidad que supere los estrechos límites de la herencia ilustrada.

Es con ello con lo que poesía y filosofía acabarían confluyendo, la primera como medio y la segunda con fin. Pero esto acontecería ya fuera de los límites del arte, pues dentro de los mismos la poesía (y su lenguaje) constituyen siempre un fin en sí. Y puesto que la *Filosofía del arte* permanece en este marco, estas interesantes consideraciones acerca de la mitología y el lenguaje se abandonan en ella para pasar a la aplicación práctica de las mismas con ocasión de la construcción de las artes. Pero será precisamente éste el hilo de Ariadna que permita seguir la posterior evolución de su filosofía, así como considerar su relevancia para la encrucijada de nuestros días. Precisamente el que nos permite volver a Schelling después de Nietzsche, Heidegger, Lacan, Deleuze, Foucault y Derrida.

ⁱ Una autenticidad radicalmente ontológica, en el sentido de una potenciación de lo divino y la vida en el hombre.

ⁱⁱ F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*. En *Werke*. Hrsg. von Manfred Schröter. Münchner Jubiläumsdruck. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1929. Vol. III. “Vierzehnte Vorlesung: Über Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium”, págs. 366 (Sche. V 344). Ver. cast., *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, Lección 14: “Sobre la ciencia del arte en relación con los estudios académicos”. Anexo a F.W.J. Schelling: *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, traducción y notas de V. López-Domínguez. Madrid, Tecnos, 2006 (2ª ed.). Pág. 496. En adelante, citaré siempre las *Lecciones* por esta traducción castellana.

ⁱⁱⁱ F.W. J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 366-367 (Sche V 344-345). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 496.

^{iv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*. En *Werke*. Hrs. von Manfred Schröter. Münchner Jubiläumsdruck. München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1929. Vol. III, pág. 381 (Sche. V 361). Vers. cast. : F.W.J. Schelling: *Filosofía del arte* Estudio preliminar, traducción y notas de V. López-

Domínguez. Madrid, Tecnos, 2006, (2ª ed.), pág. 8. En adelante, citaré siempre la *Filosofía del arte* por esta traducción castellana.

^v F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 367 (Sche. V 345). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, págs. 496-497.

^{vi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 378 (Sche. V 358). *Filosofía del arte*, pág. 5.

^{vii} Schelling se desmarca por igual de las estéticas racionalistas, de las empiristas, de las ligadas a las teorías del sentimiento moral o algún tipo de innatismo del gusto, de la estética kantiana y de la sostenida por los románticos. Cf. F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 381-382 (Sche. V 361-362) *Filosofía del arte*, págs. 8-10. En sus propias palabras: “En consecuencia, el sistema de la filosofía del arte que pienso exponer se diferenciará esencialmente de todos los anteriores tanto por la forma como por el contenido, por cuanto en mis principios voy mucho más lejos de lo que se ha ido hasta ahora”. F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 382 (Sche. V 362). *Filosofía del arte*, pág. 10. “Está aún muy atrasado aquel para quien el arte no aparece como un todo cerrado, orgánico, necesario en todas sus partes, igual que la naturaleza.” F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 377 (Sche. V 377). *Filosofía del arte*, pág. 3.

^{viii} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 373 (Sche. V 351). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 503.

^{ix} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 367 (Sche. V 345) *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 497.

^x F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 381 (Sche. V 361). *Filosofía del arte*, pág. 8.

^{xi} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 370 (Sche. V 348). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 500. Los textos oscilan entre considerar al arte como imagen reflejada del absoluto o bien como imagen reflejada de la filosofía. En este último sentido (por motivos obvios referidos a la filosofía schellingiana, no muy diferente, salvo el matiz, del primero), la filosofía sería modelo (el terreno de la verdad) y al arte (el de la belleza) la imagen. Hay antecedentes místicos de ese sistema de reflejos que se espejean los unos a los otros en Swedenborg, por ejemplo. Sobre el arte en Schelling como contra-figura o imagen contrapuesta (Gebenbild) de la filosofía, cf. B. Barth: *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*. Freiburg/München, Karl Alber Verlag, 1991.

^{xii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 388-389 (Sche. V 368-369). *Filosofía del arte*, pág. 17.

^{xiii} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 373-374 (Sche. V 351-352). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, págs. 504-505.

^{xiv} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 372 (Sche. V 350). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, págs. 503

^{xv} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 370-377 (Sche. V 348-351) *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 501.

^{xvi} « Mais Schelling est-il le premier à avoir appliqué le terme scabreux d'intuition intellectuelle à toute une série variée d'`états d'âme', de rêveries,, d'élans, de pressentiments... que l'on trouve chez les poètes et les romanciers, et qui composent une sorte dégradé et d'accompagnement autour de l'intuition intellectuelle proprement dite telle que le philosophes l'entendent ? (...) C'est un problème historique que nous n'avons pas élucidé. Mais Schelling indique ce qu'il a en vu principalement : le sentiment de l'éternel, de l'immuable, la délivrance du monde changeant, le retour à la divinité ». X. Tilliette : *Schelling, une philosophie en devenir*. Vol. I. : *Le système vivant*, págs. 96 y 97.

^{xvii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 380 (Sche. V 360). *Filosofía del arte*, pág. 7

^{xviii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 380 (Sche. V 360). *Filosofía del arte*, pág. 7

^{xix} F.W.J. Schelling: *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Schrö. III 373 (Sche. V 351). *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, pág. 504.

^{xx} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 386 (Sche. V 366). *Filosofía del arte*, págs. 13-14.

^{xxi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 386 (Sche. V 366). *Filosofía del arte*, pág. 14

^{xxii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 387 (Sche. V 367). *Filosofía del arte*, pág. 15

^{xxiii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 390 (Sche. V 370). *Filosofía del arte*, pág. 19

^{xxiv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 390 (Sche. V 370). *Filosofía del arte*, pág. 19

^{xxv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 389 (Sche. V 369). *Filosofía del arte*, pág. 18

^{xxvi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 384 (Sche. V 364). *Filosofía del arte*, págs. 11- 12

^{xxvii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 390 (Sche. V 370) *Filosofía del arte*, pág. 22.

^{xxviii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 387-388 (Sche. V 367-368). *Filosofía del arte*, pág. 16

^{xxix} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 389 (Sche. V 369). *Filosofía del arte*, pág. 18.

^{xxx} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 393 (Sche. V 373) *Filosofía del arte*, pág. 25. En este sentido, algunos intérpretes han visto en Schelling un predecesor de la Gestalt: el sentido de algo se manifiesta siempre en el contexto del todo.

^{xxxii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 406 (Sche. V 386) *Filosofía del arte*, pág. 43.

^{xxxiii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 400-401 (Sche. V 380-381). *Filosofía del arte*, pág. 35.

^{xxxiv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 401 (Sche. V 381). *Filosofía del arte*, pág. 36.

^{xxxv} V. López-Domínguez: Introducción F.W. Schelling, *Filosofía del arte*, pág. XIX.

^{xxxvi} I. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*. AK V 195 (1-16). *Crítica del Juicio*. Trad. de M. García Morente. Madrid, Espasa-Calpe, 1977. Pág. 95.

^{xxxvii} I. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*. Ak V 175 (36-37), 176 (1-15). *Crítica del Juicio*, pág. 74.

^{xxxviii} “El punto de partida de esta colosal empresa especulativa es el problema de la escisión entre las distintas facultades humanas, un problema derivado de la visión ilustrada, que ahora asume características más amplias e incluso dramáticas, porque se ha transformado en contraposición entre el mundo de la necesidad y de la libertad, lo inconsciente y lo consciente, la naturaleza y el espíritu, en definitiva, entre lo finito y lo infinito. Como veremos, Schelling intentará buscar la unidad de ambos mundos desde el ámbito de la tercera crítica kantiana”. V. López-Domínguez: *Schelling*. Madrid, Ediciones del Orto, 1995. Pág. 17

^{xxxix} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 402 (Sche. V 382). *Filosofía del arte*, pág. 37.

^{xl} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 404 (Sche. V 384). *Filosofía del arte*, pág. 40.

^{xli} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 406 (Sche. V 386). *Filosofía del arte*, pág. 41.

^{xlii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 405 (Sche. V 385). *Filosofía del arte*, págs. 42-43: “La causa inmediata de todo arte es Dios, pues mediante su identidad absoluto Dios es la fuente de la unificación de lo real y lo ideal en que se basa todo arte. O bien Dios es la fuente de las ideas. Sólo en Dios están originariamente las ideas. Pero sucede que el arte es la representación de los arquetipos y, inconsecuencia, Dios es la causa inmediata, la posibilidad última de todo arte. Él mismo es la fuente de toda belleza”. No hace falta advertir que no se trata de un Dios personal, pero para lectores que no provengan del campo de la filosofía, recojo aquí la conocida cita de la carta de Schelling a Hegel de 4 de febrero de 1795: “Aún una respuesta a tu pregunta de si creo que con el argumento moral lleguemos a un Ser personal. Confieso que la pregunta me ha sorprendido. No la habría esperado de un gran conocedor de Lessing como tú. Pero claro que me la has hecho sólo para ver si yo la he decidido *totalmente*; para ti, desde luego, está decidida hace tiempo. Tampoco para nosotros valen ya los conceptos ortodoxos de Dios. Mi respuesta es: llegamos todavía *más allá* del ser personal. ¡Entre tanto, me he hecho spinozista! No te asombres. Enseguida te digo cómo”. En G.W.F. Hegel: *Escritos de juventud*. Edición, traducción y notas de J.M. Ripalda. Pág. 59. Obviamente el concepto de Dios evolucionó en la filosofía de Schelling, pero siguió siendo poco ortodoxo. Sobre las relaciones de juventud entre Schelling, Hegel y Hölderlin, cf. “Philosophisch-theologische Problemlagen im Tübinger Stift zur Studienzeit Hegels, Hölderlin und Schellings”, en D. Heinrich: *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1991. Págs. 171-215.

^{xliiii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 406 (Sche. V 386). *Filosofía del arte*, pág. 42.

^{xliiiii} F.W. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 410 (Sche. V 390). *Filosofía del arte*, pág. 48.

^{xlv} F.W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 412 (Sche. V 392) *Filosofía del arte*, pág. 50.

^{xlvi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 387-388 (Sche. V 3). *Filosofía del arte*, págs. 48-49

^{xlvii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 387-388 (Sche. V 367-368) *Filosofía del arte*, pág. 55.

^{xlviii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 415 (Sche. V 395) *Filosofía del arte*, pág. 55.

^{xlix} Así, la mitología es la materia del arte, y constituye el “mundo de la fantasía” que se materializa en las obras; en cambio, la representación y construcción de lo Absoluto bajo la forma de arte es el “mundo estético”, esto es, la intuición de las ideas en las obras de arte, bajo la forma sensible, y su síntesis en la identidad, propia de la razón en la filosofía. Cf. X. Tilliette: *Schelling, une philosophie en devenir*. Vol. I.: *Le système vivant*. Paris, Vrin, 1992 (2ª ed.), pág. 444.

^l Evito ahora conscientemente el término “recepción” por ser más limitado, y, salvo en autores como Hamann, poco anticipado en su acepción actual.

^{li} Sobre la comparación a este respecto entre Kant y Schelling, cf. I. Galán: “Notas estéticas sobre Kant y Schelling”, en *Logos, Anales del Seminario de Metafísica* 2 (2000), págs. 379-390, especialmente págs. 384-385.

^{lii} A Schelling se le puede aplicar esta cita de Derrida: “Todo nuestro lenguaje europeo, el lenguaje de todo lo que ha participado, de cerca o de lejos, en la aventura de la razón occidental, es la inmensa delegación

del proyecto que Foucault define bajo la forma de la captura o de la objetivación de la locura. *Nada* en este lenguaje ni nadie entre quienes lo hablan puede escapar a la culpabilidad histórica – si es que la hay y si es histórica en un sentido clásico- que Foucault parece querer llevar a juicio. Pero es quizás un proceso jurídico imposible pes la instrucción y el veredicto reiteran sin cesar el crimen por el mero hecho de su elocución. Si el **Orden** del que hablamos es tan potente, si su potencia es única en su género, es precisamente por su carácter sobre-determinante y por la universal, la estructural, la universal e infinita complicidad en la que compromete a todos aquellos que lo comprenden en su lenguaje, incluso cuando éste les procura además la forma de su denuncia. El orden es denunciado entonces en el orden”. “Cógito e Historia de la locura”, en J. Derrida: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 47-89. Trad. de Patricio Peñalver. Cito la página concreta del texto por la edición electrónica de <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/foucault.htm>, por no tener ahora a mano mi ejemplar.: pág. 5.

^{lii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 391 (Sche. V 371). *Filosofía del arte*, pág. 20

^{liii} Vol. E III, págs. 135-387.

^{liv} E. Colomer : *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona, Herder, 2001. Pág. 110.

^{lv} X. Tilliette: Schelling, une philosophie en devenir. Vol. I. : *Le système vivant*, pág. 440.

^{lvi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. E III 387 (Sche. V 736). *Filosofía del arte*, pág. 492.

^{lvii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. E III 387 (Sche. V 736). *Filosofía del arte*, pág. 493.

Cf. especialmente las reflexiones sobre la Comedia griega y el Estado en E III 364 y ss (Sche V 713 y ss), y en castellano, en *Filosofía del arte* págs. 464 y ss.

^{lviii} Cf. a propósito de esta comparación la tabla sistematizadora que ofrece L. Knatz: “Die Philosophie der Kunst”, en H.J. Sandküller (Hersg.): *F.W.J. Schelling*. Stuttgart-Weimar, Verlag J.B. Metzler, p. 117.

^{lix} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö.III 384 (Sche. V 364). *Filosofía del arte*, pág. 11.

^{lx} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö.III 427 (Sche. V 407). *Filosofía del arte*, pág. pág. 70.

^{lxi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö.III 428 (Sche. V 408). *Filosofía del arte*, pág. pág. 71.

^{lxii} Algunos autores del paradigma vitalista son acusados igualmente de una idea estrecha de lo que es la ciencia.

^{lxiii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 425 (Sche. V 405). *Filosofía del arte*, pág. 68.

Filosofía del arte, pág. 68. El subrayado es nuestro.

^{lxiv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 431 (Sche. V 411). *Filosofía del arte*, pág. 75.

Interesa recordar aquí el parágrafo 59 de la *Crítica del Juicio* de Kant, en el que también se contraponía lo esquemático a lo simbólico, dos conceptos completamente reelaborados ahora por Schelling. También hay que recordar que la consideración de la posibilidad (problemática) de un conocimiento simbólico que superase las limitaciones del racionalismo y el empirismo clásicos, del concepto estrecho de racionalidad de algunos ilustrados, así como del mecanicismo, aparece planteada ya por Kant desde los *Sueños de un visionario* y la *Disertatio*, y constituye un elemento clave para explicar tanto la formación de la noción de *trascendental* en Kant entre 1770 y 1781 como el posterior desarrollo del pensamiento kantiano hasta el final. Cf. C. Canterla: *La génesis de la Crítica de la razón pura de 1781*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1987; C. Canterla: Introducción a I. Kant, *Sueños de un visionario*, edición crítica del texto alemán, traducción y notas de C. Canterla. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989; C. Canterla: “Neoplatonismo, filosofía natural, misticismo: fuentes ocultas del romanticismo en el Kant precrítico”, en *Cuadernos de Ilustración y romanticismo I* (1991), págs. 163-175; C. Canterla: “C. Canterla : Introducción a I. Kant: *De Igne. Breve esbozo de algunas meditaciones acerca del fuego*. Introducción, traducción y notas de C. Canterla. En *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 1 (1991), pp. 199-224 ; C. Canterla: “Mysticisme et antimécanisme dans le *Siris* de Berkeley et les *Rêves d’Un visionnaire* de Kant. En *Transactions of the Eight International Congress on the Enlightenment*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1992. Pp. 479 y ss; C. Canterla: “Transgresiones de la frontera entre mundo espiritual y mundo natural en la mística de Swedenborg: poetas, profetas y visionarios”. En A Romero (ed.): *Juego, fiesta y transgresión*. Cádiz, Universidad, 1995. Pp. 458-462.C. Canterla: “Memoria, ficción y alucinación: el recuerdo, la fantasía y la locura en el *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza* de Kant”. En A. Romero: *Historia, memoria y ficción*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999; C. Canterla: “Locura, creencia y utopía en el Kant precrítico”, en C. Canterla (ed.): *La cara oculta de la razón: locura, creencia y utopía*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002. Sobre los textos de otros autores que influyeron en la génesis de la filosofía schellingiana, cf. M. Frank y G. Kurz (Hrsg.): *Materiales zu Schellings philosophischen Anfängen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975.

^{lxv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 427 (Sche. V 407) *Filosofía del arte*, pág. 70

^{lxvi} F. W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 430-431 (Sche. V 411-412) *Filosofía del arte*, pág. 76. Sobre el simbolismo como forma de superar las limitaciones del entendimiento humano, cf. I. Berlin: *Las raíces del romanticismo*. Madrid, Taurus, 2000, págs. 137-139 y 162-163. Como hemos

indicado más arriba, el problema aparece ya abordado en Kant: En el periodo precrítico, baraja, a partir de los *Sueños de un visionario*, la posibilidad de referirse a lo trascendente mediante “analogías negativas” de lo empírico, y en esa dirección investigará en un primer momento como posible fuente para un conocimiento simbólico, que después rechazará, concluyendo que sólo podemos establecer legítimamente analogías para anticipar lo empírico. El problema quedará desplazado hacia el ámbito de la filosofía práctica, hacia la acción y el arte.

^{lxvii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 390 (Sche. V 370) *Filosofía del arte*, págs. 19 y 20.

^{lxviii} H.M. Baumgartner y H. Korten: *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*. München, Verlag C. H. Beck, 1996, pág. 101.

^{lxix} “La limitación pura, por un lado, y la absolutidad indivisa, por otro, constituyen la ley determinante de todas las figuras divinas, pues son las ideas intuitas realmente (...) el arte consigue plasmar figuras aisladas, concluidas, y a la vez logra plasmar la totalidad, la divinidad entera, en cada una”. F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 411-412 (Sche. V 391-392). *Filosofía del arte*, pág. 50.

^{lxx} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 415-416 (Sche. V 395-396). *Filosofía del arte*, pág. 55.

^{lxxi} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 398 (Sche. V 378). *Filosofía del arte*, págs. 32-33. Cf. también el texto de Schelling correspondiente a la nota 33 de este artículo.

^{lxxii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 503 (Sche. V 483) *Filosofía del arte*, pág. 169.

^{lxxiii} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 505-506 (Sche. V 485-486) . *Filosofía del arte*, pág. 173.

^{lxxiv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 503-504 (Sche. V 483-484). *Filosofía del arte*, págs. 169- 170.

^{lxxv} F.W.J. Schelling: *Philosophie der Kunst*, Schrö. III 505 (Sche. V 485) *Filosofía del arte*, págs. 171-172.