

Filosofía y fracaso de la representación en el Sistema del Idealismo trascendental de Schelling.

Philosophy and the failure of representation in Schelling's *System of transcendental Idealism*.

Henrik Hernández-Villaescusa Hirsch¹

Universitat de Barcelona, España

Recibido 1 marzo 2023 · Aceptado 8 junio 2023

Resumen

Primero repasaremos algunos de los múltiples interrogantes interpretativos que dejó abiertos la *Crítica del Juicio* de Kant, sobre todo en lo que se refiere a una eventual configuración definitiva del sistema de las facultades y el estatuto de la propia filosofía crítica. A continuación, nos centraremos en la filosofía estética de Schelling, tal como esta se desarrolla en su *Sistema del Idealismo trascendental*, donde el arte ofrece a la filosofía un producto que esta puede considerar como representación del conflicto dialéctico entre las facultades kantianas. Las implicaciones de ello serán 1) un peculiar estatuto de lo bello, que aparece como representación de una imposibilidad esencial al discurso, 2) una reformulación del Yo como devenir, y 3) sustituir la filosofía por el arte. El progreso de este devenir no es lineal, de modo que la dia-

Abstract

This article examines the unresolved interpretive questions left by Kant's *Critique of Judgment*, particularly concerning the establishment of a definitive framework for the system of faculties and the status of critical philosophy itself. Furthermore, it focuses on Schelling's aesthetic philosophy as presented in his *System of Transcendental Idealism*, where art provides philosophy with a product that represents the dialectical conflict inherent in Kantian faculties. The consequences of this include: 1) a unique conception of beauty as a representation of the unattainable, essential to discourse; 2) a redefinition of the self as a process of becoming; and 3) the displacement of philosophy by art. It is important to note that this evolutionary process is non-linear, causing the dialectic portrayed in artwork to fluctuate

1. henrikvhv@hotmail.es

léctica representada en la obra de arte oscilará también entre el inicio y el final de la autoconciencia.

Palabras clave: Schelling; Kant; Idealismo; Arte; Estética.

between the beginning and culmination of self-awareness.

Keywords: Schelling; Kant; Idealism; Art; Aesthetics.

1 · Mapa interrogativo de la Crítica del Juicio

Uno de los problemas que surgen ante a lectura de Kant es el estatuto discursivo de la propia tarea crítica. Al investigar la legitimidad de los usos teórico y práctico de la Razón, no puede poner el fundamento del discurso crítico, porque no puede cumplir uno de los criterios que se exigen a aquellos: la determinación objetiva. Con todas las limitaciones que supone la condición fenoménica de esos objetos, así como las duplicidades que va encontrando a lo largo del viaje, la crítica trata precisamente del darse discursos objetivos, y se interroga acerca de cómo ello es posible. Es lo que hoy denominamos un *metadiscurso*. Pero por la legitimidad de la crítica misma ¿cómo se pregunta? Podríamos responder que el objeto de la crítica es el discurso objetivo. Pero, entonces, la crítica, o bien no es un discurso, o bien es objeto de un meta-metadiscurso que se interrogaría acerca de las condiciones de posibilidad de la crítica.

Naturalmente, este problema no es exclusivo de Kant, sino que, a partir de él, lo es de toda la filosofía, al menos si entendemos este apelativo en un sentido estricto, sin atender al abuso que se pueda hacer del término al aplicarlo a *filosofías de...* La crítica kantiana, pues, se ocupa de cómo son posibles las representaciones teórico-prácticas, pero, al hacerlo, se ocupa también de sí misma, surge el interrogante acerca de qué es y cómo es posible ella misma.

En la *Crítica de la Razón pura*, la respuesta parece ponerse por momentos al alcance del lector cuando surge la noción de *apercepción trascendental*, así como otras nociones autorreferenciales más fugaces, como la de *auto-*

afección.¹ Esta última, además, deja ver un puente hacia la Razón práctica a través del *sentimiento de respeto* que aparece como cara sensible del fundamento de toda decisión. Como aquello que más pudiera parecerse a un cierto sentimiento de sí.

Como es sabido, la representación surge al relacionar lo sensible con un concepto. El sistema de las representaciones constituye un *discurso*. Sabemos que un tal sistema nunca se da de hecho, a la Razón, como completo, sino que se presenta como sucesión de representaciones. Pero ello no significa que esta sucesión sea ciega, sino que persigue, precisamente, una completud ideal. Esto es, en el caso del conocimiento teórico, una representación global de todo lo que pueda darse a la Sensibilidad. En el caso de la acción práctica, representación de la realización de una totalidad.

Si Kant hubiera dejado las cosas así, podríamos considerar cumplida la *crítica*, si es que dicho término ha de denominar la tarea de despojar al discurso, teórico o moral, de prejuicios y representaciones no verificables empíricamente. Sin embargo, ciertas representaciones imposibles de legitimar desde la *crítica* se resisten a dejarse descartar. Pertenecen a los ámbitos de la estética y de la religión, y su sólida persistencia mueve a Kant a abordarlas en una nueva obra. Ahora bien, Kant la redacta consciente, desde un principio, de que no solo no va a tratar un ámbito anexo a los otros dos, sino que se va a enfrentar precisamente con su fundamento: la facultad misma de juzgar, en lo que ella sea independientemente de su uso práctico o teórico. Así que no pueden recorrerse sus páginas sin la compañía constante de la pregunta acerca de si esas representaciones (de lo bello, del fin final) de las que en ella se trata, no lo serán, en algún sentido y medida todavía por establecer, de aquello irrepresentable que, en las dos primeras *críticas*, era fundamento de toda representación: el sujeto moral y el sujeto de la apercepción. Visto desde otra perspectiva, la pregunta acerca de si las representaciones bellas y la del fin final no se construirán, en última instancia, sobre un cierto modo de sentimiento de sí.

Esta es una de las cuestiones que deja abierta la *Crítica del Juicio*. Pero, a partir de ella, surge otra. Pues, si la respuesta a la primera fuera en alguna

¹ En su tesis doctoral, Nakano (2010) realiza un exhaustivo seguimiento de este concepto. Cf. también Duque (1992), para una amplia e inspiradora especulación acerca de los motivos autorreferenciales en Kant.

medida afirmativa, si verdaderamente a las representaciones bellas, por un lado, y la del *fin final*, por el otro (objeto, como es sabido, de partes diferenciadas de la *Crítica del juicio*), les fuera concedida algún tipo de legitimidad discursiva, ¿cómo valorar el hecho de que, mientras que la aspiración a determinar un fin final orienta la Historia y la Religión, no aparezca en Kant la ambición de encontrar la obra de arte definitiva (*final*, podríamos decir) y se asuma como irreductible la pluralidad de lo bello? Además, si tenemos en cuenta que esta irreductibilidad aboca, tanto al genio como al espectador, a entregarse a la sucesión de obras, ¿cómo afectaría esto a la valoración del papel de la sucesión de representaciones teóricas y prácticas? ¿No estarán movidas ambas sucesiones por un mismo anhelo, el del sujeto trascendental por conocerse? ¿No se buscará este en los objetos y en sus acciones, como el genio se busca en la creación de lo bello? Y, si así fuera, ¿estaríamos legitimados para mantener nítidamente trazada una frontera entre belleza y conocimiento? ¿Y Entre belleza y moralidad? Y, si estas delimitaciones caen, ¿no lo hará también la que separa el conocimiento de la acción práctica?

2 · De la *Crítica del Juicio* a la *Filosofía de la Naturaleza* de Schelling

La *Crítica del Juicio*, la obra que Kant dedica a la consideración de la unidad de los ámbitos escindidos de la razón, presenta, a su vez, una estructura escindida, como queriendo resaltar la irreductibilidad de la escisión de la Razón. De alguna manera, tanto la teleología como la estética tratan siempre de reunir el sujeto y el objeto, pero sin conseguirlo nunca de manera constitutiva ni, lo que ahora nos importa más, sin llegar a establecer cuál de las dos goza de un acceso privilegiado a la unidad con respecto a la otra. Teleología y estética se separan de tal modo en Kant, que algunos intérpretes han considerado la tercera de las *críticas* como un añadido a las dos primeras, que pretendería someter a crítica dos modos de Juicio que habían escapado a ellas.²

Por su parte, el proyecto de Schelling de una *Naturphilosophie* culmina en *Del alma del mundo* con la consideración de la naturaleza como un organismo autodeterminado según un fin, que no es otro que el propio or-

2 P.ej. (Guyer, 1997)

ganismo. Este resultado pretende deshacer la ambigüedad kantiana. Pues la teleología, para Schelling, no puede limitarse a pensar hipotéticamente aquello que no se puede conocer en su causalidad mecánica. En *Del alma del mundo*, en cambio, ha de pasar a coronar el conocimiento, ofreciendo la única perspectiva que otorga sentido a la causalidad mecánica, que sin la teleología es ciega y convierte esta causalidad mecánica en la conceptualización del detalle de lo que en sí está ya determinado teleológicamente.

Pensado como totalidad, el organismo presenta a la razón teórica la unión de libertad y necesidad: «Cada planta es enteramente lo que debe ser, lo libre en ella es necesario y lo necesario, libre» (SW I,3,608).³ Pero esa irrupción de la libertad en la naturaleza es precisamente lo mecánicamente inexplicable. El organismo es, al mismo tiempo, la culminación y el fracaso de la teoría. La consideración orgánica de la naturaleza es la condición de la presencia fenoménica de la libertad, pero esta, sin embargo, escapa al discurso teórico.

Ahora bien, esta solución presenta, a su vez, un problema, pues remite todo conocimiento a un fin que no es representable en la teoría. La Filosofía de la Naturaleza se convierte, así, en un momento dialéctico a la espera de una síntesis que la integre como parte de un todo mayor.

3 · Del organismo a la obra de arte a través de la libertad

Recordemos que el proyecto inicial de Schelling, como el de Fichte, es el de elevar al Yo empírico a la conciencia de sí como absolutamente libre. La libertad, a cuya conciencia quiere llegar el Yo empírico, es su propia libertad, aquella por la que es Yo absoluto. En Schelling, el Yo empírico se representa efectivamente el organismo como producto libre según fines y, en última instancia, en el caso de la naturaleza considerada como un todo, según un *fin final* incognoscible. El problema es que no consigue hacerlo como producto suyo, en tanto que Yo empírico:

³ Cf. con Kant, cuando nos dice que *la interpretación de su escritura cifrada nos ofrece el fenómeno de la libertad en nosotros* (KU §42). Las citas de Schelling siguen la edición de la Academia (Schelling, 1976). Su traducción se ha recogido de (Schelling, 1988)

La naturaleza, en su finalidad ciega y mecánica, representa para mí, en efecto, una identidad originaria de la actividad consciente y la no consciente, [pero] ella no me representa esa identidad de modo tal que su último fundamento resida en el Yo mismo. (SW I,3,610)⁴

En el producto determinado, el Yo empírico llega a la conciencia de su libertad determinada. En cambio, la libertad en que se fundamenta la naturaleza, la experimenta, sí, como absoluta, pero ajena. Ahora bien, la única formulación de la autoconciencia es precisamente el reconocer como *propia* la libertad absoluta reconociendo su fenómeno, el *albedrío*, que es el fenómeno de la libertad trascendental, el encontrarse el Yo empírico en el caso concreto de tomar decisiones:

Y dado que en el actuar libre el Yo se intuye a sí mismo hasta el infinito como voluntad absoluta y que en la máxima potencia no es él mismo sino esta intuición de la voluntad absoluta, entonces también este fenómeno del albedrío es tan cierto e indudable como el Yo mismo. (SW I,3,577-8)

Así que, aunque podría parecer en estas líneas que ese actuar por el que el Yo toma conciencia de sí es propio del Yo trascendental, el albedrío lo sitúa en el Yo empírico que anhela la trascendencia:

[...] hemos resuelto a la vez aquel notable problema que, lejos de ser resuelto, apenas ha sido suficientemente comprendido hasta ahora, me refiero al de la libertad trascendental. En este problema no se cuestiona si el Yo es absoluto, sino si es libre en la medida en que no es absoluto, en cuanto empírico. Ahora bien, precisamente por nuestra solución se muestra que la voluntad puede llamarse libre en sentido trascendental solo en la medida en que es empírica o aparece. Pues la voluntad, en la medida en

⁴ Las citas se efectúan según (Schelling, 1976). La traducción del *Sistema del Idealismo trascendental* se toma de (Schelling, 1988).

que es absoluta, está ella misma por encima de la libertad, y, lejos de someterse a ley alguna, es más bien la fuente de toda ley. Pero en cuanto aparece la voluntad absoluta, solo puede, para aparecer como absoluta, hacerlo mediante el albedrío. (SW I,3,577)

De modo que la autoconciencia solo será posible en la medida en que pueda haber un producto de la libertad absoluta que el Yo empírico pueda reconocer como propio.

Este producto, que hemos de pensar como articulación de lo absoluto de la libertad, por un lado, y lo determinado de todo producto empírico, por otro, será la *obra de arte*, cuya existencia constituirá, para Schelling, la *prueba* de la realidad de la autoconciencia:

Por tanto, se ha de poder mostrar en la inteligencia misma una intuición por la cual el Yo sea a la vez consciente y no consciente para sí mismo en uno y el mismo fenómeno [...] (SW I,3,610-11)

Solo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no sería reflejado por nada: eso absolutamente idéntico que ya se ha escindido en el Yo; así pues, lo que el filósofo deja escindir ya en el primer acto de la conciencia se refleja [zurückgestrahlt] por el milagro del arte en sus productos [y] de otro modo [sería] inaccesible para toda intuición. (SW I,3,625)

Las características de este nuevo y definitivo producto se deducen de lo que hemos exigido de él. Podemos pensarlo como una actividad práctica que no aplaza infinitamente la realización de su fin (final), sino que lo realiza *ahora*, en un producto concreto, aquél que calificamos de *bello*:

Lo que para el actuar libre se halla en un progreso infinito, en la producción actual debe ser presente, debe llegar a ser real, objetivo, en algo finito. (SW I,3,614n)

4 · Fracaso empírico y reposo en la obra de arte

Poco antes de estas reflexiones, Schelling, a modo de conclusión de la primera parte del *Sistema del Idealismo trascendental*, recuerda que «A través de toda la filosofía teórica vimos fracasar constantemente la tendencia de la inteligencia a hacerse consciente de su actuar como tal» (SW I,3,537). Se refiere, por supuesto, a esa primera parte de su obra, pero hemos de recordar que justamente se ocupa de la fundamentación de la filosofía teórica de Kant. En la interpretación de Schelling, ese *fracaso*, por tanto, es el que hace del conocimiento una sucesión de representaciones. En una nota, extrae una consecuencia pertinente aquí: «Toda teoría, pues, implica el rechazo o frustración de una acción, es siempre expresión de una impotencia, de la imposibilidad de vencer un obstáculo que el sujeto encuentra en la expansión de su actividad» (SW I,3,378n). Toda acción práctica, pues, viene acompañada de un sentimiento de *fracaso*, de impotencia, que lejos de detener la actividad del sujeto, le reafirma en la certeza del *fin final*, «la eterna suposición en el actuar» (SW I,3,601). Esta certeza, de algún modo, proviene del mismo sentimiento de *fracaso*, pues este solo puede tener su fundamento en la comparación del producto de la acción con el ideal no alcanzado. Así que el sentimiento de fracaso de la acción es lo que mueve al sujeto a la realización de la siguiente. Y toda la actividad teórico-práctica se desarrolla en una *tensión* entre el fracaso real y el éxito ideal, tensión que constituye la experiencia empírica, subjetiva, de la tensión entre las facultades kantianas cuya reunión siempre se pospone (y cuestionando, de paso, la primacía fichteana de la Razón práctica).

Pues bien, el producto que calificamos como *bello* constituye una excepción y se mantiene ajeno a todo fracaso y a toda tensión. Es cierto que, en tanto que producto de la actividad práctica, es un producto consciente del Yo. Su resultado tampoco se corresponde, sin embargo, con el esperado (con la representación del fin). Pero, en el caso de la obra de arte, esta disconformidad con el fin no se experimenta como fracaso, porque aparece como efecto de una actividad inconsciente que el Yo no puede reconocer como propia:

Ambas actividades [consciente e inconsciente] nunca pueden llegar a ser absolutamente idénticas en el actuar libre; por eso también el objeto del actuar libre es necesariamente infinito. (SW I,3,613-14)

Este actuar deja de ser libre, pero sin pasar por ello su producto a ser necesario, como lo es el objeto natural. Pero lo esencial es que la intuición del resultado de la acción ya no viene acompañada del sentimiento de fracaso ante su inadecuación al fin propuesto, sino justamente del sentimiento contrario, el sentimiento de *reposo*, de *satisfacción* de la exigencia que nos movió a actuar, esto es, la realización del *fin* propuesto, aunque este fin no alcance la representación. Así, en la obra de arte, «Todo impulso a producir se sosiega al acabar el producto, todas las contradicciones se suprimen, todo enigma se resuelve.» (SW I,3,615)

El sentimiento de reposo es el sentimiento de reunión de los opuestos cuya separación provocaba la tensión que hemos visto que acompaña toda actividad práctica: la consciencia del actuar y la inconsciencia del intuir; la libertad del producir y la necesidad del producto, que el yo no ha podido reconocer como aquello que había proyectado; la subjetividad de la acción y la objetividad del resultado. Por lo tanto, el producto bello solo podemos pensarlo como producto de la autoconciencia, que aparece aquí como *genio* productor del producto bello:

Así pues, la inteligencia concluirá en un perfecto reconocimiento de la identidad expresada en el producto [bello] como una [identidad] cuyo principio se encuentra en la [inteligencia] misma, es decir, terminará en una perfecta autointuición [*Selbstanschauung*]. (SW I,3,615)⁵

En definitiva, la experiencia de este producto como bello es la única experiencia de la autoconciencia, asequible al Yo empírico «como un don espontáneo de una naturaleza superior que a través de ella ha hecho posible lo imposible» (*Ibíd.*).

⁵ Sobre el concepto de *autointuición* en Kant y los idealistas cf. Félix Duque (2004, p. 41)

Pero tampoco por ello constituye la obra bella, por supuesto, un final de la Historia. El sentimiento de reposo no perdura, sino que, a su vez, da lugar a una nueva búsqueda de nuevos productos artísticos. ¿Qué buscamos en ellos que no hayamos intuido ya en el primero?

4 · 1 · El reposo en la contemplación de la obra

Desde el lado del *espectador* de la obra de arte es fácil comprender que, lo que le impide permanecer en el reposo, es el no poder reconocerla como propia. El espectador, por así decir, *intuye* el reposo, la satisfacción del fin que el artista experimentó al llevarla a cabo: «Este sentimiento [de satisfacción que acompaña a la culminación del producto artístico] ha de pasar a su vez a la misma obra artística» (SW I,3,620). Puesto que lo que empuja al artista a la producción, es el mismo sentimiento de contradicción que nos empuja a nosotros a la contemplación de su obra, ha de saber transmitirnos a través de ella el sentimiento de satisfacción que acompaña a su conclusión. Dicho de otro modo: el espectador es quien, ante la obra concluida del artista, recorre, a su vez, el camino que lleva de la producción a la conclusión, compartiendo con el autor el impulso que lo puso en acción. Pero su reflexión acerca de ella oscila permanentemente entre la producción material de la obra y su fin, que desconoce. ¿Cómo se hizo la obra, por qué, qué quiso expresar? Son las preguntas que configuran el círculo en que se mueve el Yo empírico que contempla una obra que juzga como bella y que, de alguna manera, desarrollan una sola cuestión fundamental: ¿Podría yo haberlo hecho? Que no es más que la expresión, ante la obra de arte concreta, de la exigencia de trascender el carácter empírico del Yo, que el espectador ha sabido intuir cumplida en ella. La obra de arte nos transmite, ante todo, el sentimiento de que solo ha sido posible por la acción de un Yo que ha trascendido, en su producción, su carácter empírico. Este sentimiento se convierte en exigencia para el espectador, convirtiendo nuevamente en tensión lo que en la obra era reposo. Kant nos enseñó que, ante la obra bella, el espectador era una y otra vez llevado a la consideración de un fin que nunca se encontraba. Pero desde Schelling podemos pensar que el motivo de la tensión que sentimos ante esa obra es más fundamental: se trata de la incapacidad de cumplir la exigencia de autoconciencia que la obra nos plantea.

4 · 2 · El reposo en la producción de la obra

Desde el lado del productor, tampoco el reposo perdura, porque, como sabemos también ya desde Kant, el fin según el cual la ha realizado permanece también desconocido para él. El artista que ha producido la obra no se siente por ello genio ni autoconciencia, en tanto que sigue siendo Yo empírico. Lo que siente, más bien, es que el genio, la autoconciencia, han actuado a través de su Yo empírico; que, en su producción artística, se han reunido provisionalmente la actividad consciente y la inconsciente. En definitiva, que ha dejado de ser empírico en la producción, aunque ha vuelto a serlo en la intuición del producto, esto es, cuando se ha convertido él mismo en espectador de su propia obra. La inconsciencia del fin de su propia producción revela así el carácter extático de la autoconciencia, porque esa producción la llevó a cabo el Yo empírico desde fuera de sí mismo en tanto que individuo.

En suma: la obra bella es una autointuición que, para el espectador de la obra, y para el propio artista en tanto que espectador de su propia obra, se despliega empíricamente como conflicto, contradicción entre el reconocimiento del haber sido producida la obra según fines, y el desconocimiento del fin concreto: «El artista ha representado instintivamente una infinitud que ningún entendimiento finito es capaz de desarrollar enteramente» (SW I,3,619).

5 · Obra bella y escisión de la conciencia

A fin de poner provisionalmente en suspenso la carga filosófica que tiene el término técnico kantiano, nos hemos referido hasta aquí a la perspectiva del *espectador*. Pero es evidente que esta se corresponde con la del sujeto que juzga estéticamente un objeto determinado, tal como la analiza la *Crítica del juicio estético* kantiana. Y es que la perspectiva del artista, esto es, la del *genio*, es de por sí inefable incluso para el propio artista, y el filósofo solo puede extrapolarla a partir de la experiencia estética del sujeto empírico (SW I,3,614). Por eso, ya en Kant, la caracterización del *genio* era fundamentalmente negativa: no sometimiento a reglas, imposibilidad de determinar el concepto (KU §46). En la experiencia estética coinciden, por primera vez,

la perspectiva filosófica y la empírica, uno de los problemas interpretativos de Kant que habíamos planteado al principio. La experiencia estética constituye, en cierto modo, un *reposo* de la especulación, un punto final, aunque provisional, de la filosofía porque, en ella, el Yo empírico experimenta como conciliable, por primera vez, la tensión entre sus tendencias opuestas: a la teoría y a la acción, a la inmanencia y a la trascendencia. Porque, por primera vez, la conciencia de esas oposiciones no toma una forma exclusivamente negativa, como el fracaso de la producción empírica que hemos mencionado más arriba, sino que toma una forma positiva, como sentimiento de satisfacción en la génesis de un producto real, el artístico, que al mismo tiempo lo empuja más allá de la intuición (estética) de *este* producto concreto hacia un nuevo intento de conciliar las tendencias opuestas en su conciencia. Puesto que, como también se ha mencionado antes, esta es la única experiencia de la autoconciencia dable al sujeto empírico, Schelling puede concluir que es por ella que el Yo empírico se convierte, finalmente, en filósofo. Es decir, que se convierte en aquel Yo empírico que puede guiarse ya a sí mismo hacia la autoconciencia a través del reflejo del producir genial que se hace sensible en el producto bello.

Con la obra bella, el Yo llega por fin a la intuición de aquella unidad perdida cuya recuperación ha constituido el *fin final* del Yo desde que el *sentimiento* de limitación, de finitud, diera origen a la conciencia. Lo que se intuye en la obra bella es, pues, el fundamento de la racionalidad. Pero esa intuición, como hemos visto, no es ella misma racional, porque no da lugar a una representación del fin que explique su producción. Como, en la Razón teórica, las representaciones conceptuales son justo lo que nos permite unificar Sensibilidad y Entendimiento, cuyo conflicto da lugar al objeto determinado, la ausencia de la representación de tal fin en el juicio estético significa que esa unificación no se ha podido consumir. Por eso, lo que en la obra es *reposo*, en el intuyente es tensión productiva entre los términos de una contradicción irresoluble.

Podríamos decir que, en el producto bello, el Yo empírico *siente* la oposición originaria unificada, pero no la *comprende*; *siente* el reposo, pero lo racionaliza como tensión entre opuestos. Y este punto no puede ser ya superado. Sin embargo, sí que ha ganado una nueva perspectiva: aquella desde la que comprender que toda intuición empírica es, en último término, también

estética, pues en toda intuición opera la oposición entre facultades, aunque sin llevarla a la conciencia, motivo de que se *sienta* como *fracaso*. El valor del producto bello no reside, entonces, en su aislamiento con respecto al conjunto de los productos teóricos y prácticos de la razón, como un producto susceptible de un modo especial de intuición. Sino que reside en su capacidad de despertar en nosotros un modo de intuir, el estético, como el único que puede contemplar el mundo bajo la luz de la reunificación.

Recordemos que la teoría y la práctica no pueden, efectivamente, llegar por sí mismas a la autoconciencia. La teoría persigue la síntesis efectiva de la contradicción bajo el concepto, pero cada uno de sus productos (tesis) vuelve a oponerse a otro (antítesis). Unidad y conciencia resultan, así, términos mutuamente excluyentes, porque solo hay conciencia en la delimitación de los términos opuestos (delimitación que, en último término, es la del sujeto frente al objeto). La conciencia teórica solo puede ser determinación de ese límite, pero no del fundamento común que hace posible la síntesis. Por tanto, solo puede ser *síntesis infinita*. Por la misma razón, en la acción práctica, la realidad y del ideal subjetivo no pueden unirse bajo la conciencia de un único fin, de modo que la *realización* del fin presupuesto en la acción se pospone también al *infinito*.

En cambio, en el Juicio estético, la conciencia permanece oscilante entre los dos términos de una oposición que no es posible sintetizar. Pero esto no significa que *postule* esa dualidad como originaria. Tampoco que *postule* la inefabilidad de la unidad originaria. Porque, si así lo hiciera, resultaría que el Juicio estético desactiva el impulso unificador de la razón teórica y la práctica, pues renunciarían a alcanzar sus fines, aún en un tiempo infinito. La del juicio estético constituye una *experiencia singular*. Lo que decimos de él en tanto que facultad, ha de decirse con más propiedad de *cada juicio estético* particular. Es en cada uno de ellos que se experimenta un *reposo en la tensión* entre contrarios, que no está mediada por la unificación efectiva en un concepto. Ciertamente, esta experiencia solo se justifica filosóficamente porque en él la unidad se *piensa* como realizada, pero su conciencia empírica, su *conceptualización*, ha de seguir siendo necesariamente dual.

Esta capacidad del Juicio estético de mantenerse, por así decirlo, en el instante *previo* a la síntesis, es lo que permite aprehender la sobredeterminación teleológica propia del organismo sin reducirla a la linealidad unidirec-

cional mecánica de la máquina; la de nuestras acciones, sin esquematizarla en un sistema moral; y el *devenir*, sin transubstanciarlo en un *ser*.

6 • La obra final, en devenir

Así, la filosofía de Schelling se concreta postulando la realización de una única obra de arte, una única obra bella, que constituya la única intuición, a la vez teórica, práctica y estética, de la dinámica del Yo:

En efecto, aunque el mundo real nace de la misma oposición originaria de la que ha de surgir también el mundo del arte, que ha de ser pensado igualmente como una única gran totalidad y presenta en todos sus productos singulares solo lo infinito único, sin embargo, más allá de la conciencia esa oposición es infinita solo en la medida en que algo infinito es presentado por el mundo objetivo como totalidad pero nunca por el objeto singular, mientras que esa oposición es para el arte infinita respecto a cada objeto singular y todo producto singular del mismo presenta la infinitud. (I,3,627)

En la naturaleza, la unidad es pensada como trascendente a la singularidad del objeto representado, que se subsume en ella como la parte finita en el todo infinito. Pero en la obra bella, siendo, en su singularidad, parte de una totalidad infinita aún no realizada, presenta a la intuición empírica esa infinitud. Podríamos decirlo también así: la intuición teórica constituye el objeto de la naturaleza como determinación parcial de una totalidad que, como tal totalidad, ya no puede intuir. La intuición estética, en cambio, constituye un objeto que tampoco intuye esa totalidad como tal, pero sí el conflicto muestra la insuficiencia de la representación y remite, en consecuencia, a esa totalidad. Al modo en que, en la consideración teleológica de la naturaleza, el todo está, como fin, en cada una de sus partes, pero sin que ninguna de ellas, considerada particularmente, lo agote, la única obra de arte es y no es cada una de las producciones bellas particulares del Yo: «Solo hay propiamente una única obra de arte absoluta que, si bien puede existir

en ejemplares por entero diferentes, solo es una única, aunque todavía no exista en su forma más originaria» (SW I,3,627). La obra bella subsiste por sí misma como representación de la infinitud, pero empujándonos a la vez siempre más allá a una representación mejor de esa infinitud. En el caso del espectador, hacia la contemplación de una nueva obra. En el del artista, hacia una nueva creación. Así que, si ambos participaban en el *reposo* de que hablamos en el apartado anterior, ahora encontramos que también ambos se sienten empujados a un nuevo objeto de juicio estético.

Solo que el objeto de ese juicio ya no es particular. En él, el Yo empírico es arrancado a la temporalidad y puesto en la perspectiva absoluta desde la que juzgar su objeto como representación de la propia infinitud. Se trata, pues, del Yo *finito* contemplando por un instante su propia *infinitud* a través de la obra de arte. Por eso pudimos decir que la intuición estética constituye un modo de intuir que afecta también a nuestra intuición del mundo, de la naturaleza. Es un situarse en la perspectiva de la infinitud, con el que se toma conciencia del fundamento de todo intuir empírico. El objeto último de la intuición estética resulta ser, pues, la propia facultad de intuir. Se trata, entonces, de una intuición de la intuición, de la intuición volviéndose sobre sí misma, de una autointuición, lo que, en términos schellingianos, constituye un *salto de potencia*: «La intuición productiva, repitiéndose en la más alta potencia, es lo que llamamos facultad poética» (I,3,626).

Sin embargo, desde Kant, sabemos que el intuir no puede permanecer como autointuición, pues dejaría entonces de ser intuición empírica y pasaría a ser intelectual. Mientras el rechazo kantiano a esta posibilidad no entre en discusión, la obra de arte solo puede pensarse en su *devenir*, en su hacerse en cada uno de los sucesivos intentos del artista (y renovarse en cada uno de los juicios de sus sucesivos espectadores, en los que una y otra vez cobra una realidad que se pierde en cuanto el espectador, como el artista, abandona la obra). Es en este sentido que cada producto juzgado como bello es, tanto en el momento de su creación como en el de su contemplación, único, total, absolutamente satisfactorio. Pero tanto el espectador como el artista son incapaces, en tanto sujetos empíricos, de permanecer en ella, volviendo pronto a la perspectiva empírico-temporal, que muestra la obra bella en su incompletud, en su limitación, en su ser bella, sí, pero como parte, entre

otras, de un todo todavía no realizado, «como medio para presentar una vida entera infinita y reflejarla mediante múltiples espejos» (I,3,627).

7 · Nueva posición sistemática del juicio estético

Para Kant, el juicio de belleza, no pudiendo considerarse empíricamente objetivo, no era tampoco meramente subjetivo. Schelling interpreta la «pretensión de agradar a todos» con la que Kant solucionó la *Antinomia del juicio estético* (KU §56), como expresión empírica de una objetividad trascendental, la de la autoconciencia, que es el fundamento de toda objetividad. Entiende que, de este modo, la estética adquiere una primacía que da unidad a lo que en la *Crítica del Juicio* Kant había tenido que exponer por separado: el juicio estético y el juicio teleológico. Releyendo la filosofía kantiana en orden inverso, Estética y Teleología se presuponen mutuamente, son dos caras de una única intuición cuyo intento de representarse a sí misma es lo que se despliega, a su vez, en una representación empírica escindida en dos perspectivas, la teórica y la práctica. Por eso, la tercera *Crítica* lo es *del Juicio*, porque hay una única facultad de juzgar que, sin embargo, no es capaz de autorrepresentarse como única, sino solo en la escisión de facultades y en la sucesión de productos a la que nos hemos referido más arriba.

Ahora bien, hemos visto que, mientras la intuición empírica lleva a cabo la unificación (de sensaciones, de estas con un concepto, y de los conceptos entre sí para construir un sistema, aunque solo sea para contraponer nuevamente ese producto unitario a lo que ha quedado fuera de él), la intuición estética se caracteriza precisamente por no llevar a cabo nunca la unificación, sino permanecer en la tensión entre la unidad trascendental y la pluralidad empírica; entre el carácter práctico de la producción de la obra y el carácter teórico de la intuición de un resultado que no se ajusta a ningún fin concreto; entre el carácter absolutamente objetivo de lo absoluto sensibilizado y el subjetivo del juicio de belleza.⁶ El Juicio estético nos pone ante la unidad absoluta, solo para devolvernos a la pluralidad. Como el adulto que

⁶ Para la obra de arte en Schelling como representación contradictoria, y su posición en el sistema, cf. (Jähnig, 1969)

añora la infancia protegida y despreocupada, pero que no volvería a ella, la apuesta por la escisión, por la pluralidad, por la oscilación entre opuestos, por la *tensión*, que se lleva a cabo en el juicio estético, es una apuesta por la vida, frente a la que el reposo en la unidad se muestra como espiritualmente letal. Letalidad que había hallado su expresión más radical ya en las *Ideas para una filosofía de la naturaleza*:

Por lo tanto, la naturaleza es solo inteligencia petrificada en un ser [zu einem Seyn erstarrte Intelligenz], sus cualidades son las sensaciones reducidas a un ser, los cuerpos son sus intuiciones, que también han sido matadas [gleichsam getöteten Anschauungen]. Aquí la vida más alta se envuelve en la muerte y, solo tras romper muchas barreras, puede volver a sí misma. La naturaleza es el lado plástico del universo, el arte figurativo también mata sus ideas transformándolas en cuerpos. (SW I,2,226)⁷

Schelling había presentado su *Sistema del Idealismo trascendental* como un cierto ya saber algo que tenía que ser sacado a la luz de la conciencia:

Nuestra investigación habrá de proseguir hasta que aquello que para nosotros está puesto en el Yo como objeto también lo esté para nosotros en el Yo como sujeto, es decir, hasta que la conciencia de nuestro objeto coincida para nosotros con la nuestra, por tanto, hasta que el Yo mismo haya llegado para nosotros al punto del que hemos partido. (SW I,3,388)

Pues bien, ese *ya saber el lector* lo podríamos tomar en el sentido de Fichte, en el de una opción primera por la libertad, pero que ahora vemos que Schelling considera posible solo en la medida en que se intuya el mundo estéticamente, esto es, en una tensión racional entre los extremos mencionados, que se manifiesta en un comprometerse a juzgar libremente en cada caso, sin exigir la unificación de todos los casos posibles en un sistema, científico o

⁷ La traducción se toma de (Schelling, 1996).

moral, que tome todas las decisiones de antemano y que aligere al individuo del peso de la Razón. En esto consistía, precisamente, para Kant la facultad de juzgar (en sus términos, «aplicar la regla», Cf. KU §4).

Así pues, podríamos concluir que el Yo, aunque en el juicio estético (y, por tanto, desde el punto de vista de Schelling, por lo dicho al principio de este apartado, también en el teórico y en el práctico) es *pensado* como unificación, es *realizado* en la infinita sucesión de opciones, teóricas y prácticas, irreductibles a la unidad. Podríamos decir que el Yo es pensado como *ser*, pero precisamente para que optemos por realizarlo en un *devenir*, porque la opción por el *ser* comportaría el reposo de la muerte frente a la tensión de la vida. El Yo, en tanto que fundamenta la razón, es el *devenir*.

En última instancia, pues, el Yo parece ser más bien una apuesta por la unidad de la Razón, al precio de la renuncia a la unidad del concepto. En la belleza, el Yo alcanza la unidad, pero no es una unidad sintética absoluta, sino la del propio Yo con el devenir. Por miedo al cambio, en la Razón teórica y en la práctica el Yo quiso asegurarse una identidad frente al devenir. Pero, en la belleza, el Yo se identifica, no consigo mismo, sino con ese devenir: «La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural» (SW I,3,628). Podríamos decir que el Yo ha satisfecho su anhelo de *ser uno*, desplazándolo al de *devenir con la naturaleza*. Este modo de entender la unidad es lo que se expresa en la etiqueta que Schelling adjudica a su propio sistema: *ideal-realismo* (SW I,3,387). En ella, no se privilegia ninguno de los dos términos *substanciales de la escisión* entre el Yo y el No-Yo como el que ha de acabar por absorber al otro, sino que se muestran como dos perspectivas sobre el *devenir*:

Todo cuadro excelente nace, por así decirlo, al suprimirse el muro invisible que separa el mundo real del ideal y solo es la abertura por donde aparecen de lleno esas figuras y regiones del mundo de la fantasía que se trasluce solo imperfectamente a través del real. La naturaleza deja de ser para el artista lo que es para el filósofo, a saber, únicamente el mundo ideal apareciendo bajo constantes limitaciones o solo el reflejo imperfecto de un mundo que no existe fuera sino en él. (SW I,3,628)

8 · La filosofía y el concepto de *sistema* como retorno al origen

Ahora parece que se nos ofrece una nueva perspectiva sobre los problemas de determinación del estatuto discursivo de la filosofía. Es teórica en la medida en que pretende conceptualizar el mundo y, a la vez, práctica en la medida en que quiere realizar un fin moral. Su objeto propio, en el Idealismo, es el Yo, pero solo para mostrar que ese Yo es el objeto de la teoría y de la práctica. Sin embargo, la filosofía también es su propia superación en tanto que teórica y práctica, cuando muestra la imposibilidad de unificar teórica o moralmente la razón. Tiene, pues, vocación de provisionalidad, porque no puede por sí misma fundar un ámbito objetivo. Sería un mero constructo conceptual, a menos que logre mostrar su realidad por medio de la adecuación de su discurso a un objeto. Y este objeto adecuado es lo que aparece en la creación artística. Esto es lo que avanza Schelling cuando se refiere a la filosofía como *arte*: «El arte trascendental consistirá precisamente en la habilidad de mantenerse constantemente en esta duplicidad del actuar y del pensar» (SW I,3,345), lo que «solo es posible por un *acto estético de la imaginación*» (SW I,3,351, la cursiva es nuestra)

Fijémonos en que la noción de *filosofía* de Schelling ha cambiado desde sus primeros escritos. O, mejor dicho: la filosofía sigue siendo el saber sistematizado, pero lo que ha cambiado es la noción misma de *sistema*.⁸ Este, en efecto, ya no es un conjunto articulado de conceptos. Esta noción de sistema, que Schelling heredó de Kant («la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea», KrV B 860)⁹ y que constituyó el modelo del saber de la Filosofía de la Naturaleza, se ha convertido en la presente obra en contramodelo, en aquella unidad conceptual absoluta de la que el Yo ha de huir si quiere preservar su unidad con el devenir. Además, esta evolución del concepto de *sistema* se ha producido en la misma dirección que la de la conciencia: deja de ser una *esencia* conceptual absoluta, para convertirse en un proceso, aquel por el que el Yo abandona la unidad originaria para reconquistarla, aunque en un

⁸ Al respecto, imprescindible el estudio de (Schmied-Kowarzik, 1996)

⁹ Citado según (Kant, 2003). Traducción tomada de (Kant, 2005)

sentido más elevado. El *sistema* es, para Schelling, el retornar con conciencia al punto de partida:

Un sistema está completo cuando es retrotraído a su punto de partida. Y precisamente este es el caso de nuestro sistema. En efecto, ese mismo fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que solo pudo ser presentado en su identidad originaria por la intuición intelectual, es aquel que por medio de la obra de arte se ha sacado por completo fuera de lo subjetivo y objetivado enteramente. (SW I,3,628-9)

Ahora, la filosofía es sistemática porque presenta la Razón como un retorno al origen. Por eso su culminación es la obra de arte, porque solo ella es capaz de presentar a la intuición ese retorno. Este arte adquiere así la categoría de una *intuición intelectual*, pero, en concordancia con la nueva noción de sistema, ya no se trata de la intuición intelectual rechazada por Kant, sino de una intuición de ese devenir que es también un retorno. Intuición intelectual e intuición estética se convierten así en caminos complementarios, respectivamente, de alejamiento y retorno con respecto a la sensación originaria, de retorno y alejamiento con respecto al propio Yo:

La filosofía, al igual que el arte, descansa en la facultad productiva y la diferencia entre ambas se basa solo en la distinta dirección de la fuerza productiva. Pues en vez de dirigirse la producción, como en el arte, hacia fuera, a fin de reflejar [o reflexionar] lo inconsciente a través de productos, la producción filosófica se encamina directamente hacia dentro para reflejarlo en una intuición intelectual. El verdadero sentido para comprender este modo de filosofía es, por tanto, el estético o, precisamente por eso, la filosofía del arte es el verdadero órganon de la filosofía. (SW I,3,351)

9 · Conclusión: el arte como representación de la carencia

Hemos recorrido todo este camino para comprender en qué sentido y con qué alcance, entiende Schelling que el arte toma el papel de la filosofía. En un principio, se trataba para él de recoger aquellos puntos de la *Crítica del Juicio* sobre los que Kant no habría sido lo suficientemente preciso, o no lo suficientemente atrevido, y llevarlos hasta sus últimas consecuencias para solucionar así los problemas que, tanto él como Fichte, consideraron que planteaba la obra. Schelling, como es sabido, tomó como punto de partida la filosofía de este último, para separarse de él progresivamente con su Filosofía de la naturaleza y terminar esta primera etapa de su pensamiento con una ambiciosa filosofía del arte. Y ¿cuáles eran esos problemas que dejaba pendientes la *Crítica del Juicio*? Los generados por el haberse ocupado de la Razón teórica y la Razón práctica en las dos obras precedentes. Es decir, la relación entre las diferentes facultades, y el estatuto mismo de la filosofía.

El tono final de la tercera obra crítica no es el de haber resuelto estas cuestiones, pero sí el de haber agotado todo lo que podía decirse sobre ellos. Schelling, sin embargo, no está de acuerdo. Aunque inicialmente, como hemos señalado, parece iniciar un camino similar al de Fichte, esto es: seguir la tarea crítica en su mismo lenguaje, pero pensando con más radicalidad; Schelling emprende pronto otro camino, que, en cierto modo, ya se vislumbra en su Filosofía de la naturaleza: buscar una representación *concreta* del conflicto de las facultades. Este período concluye con *Del alma del mundo*, obra en la que se enreda en una detallada enciclopedia, por así decir, de los más recientes descubrimientos científicos de la época, y que por eso mismo pierde pronto vigencia a los ojos de la Historia. Como sospechando esto, su *Sistema del Idealismo trascendental* da una vuelta de tuerca y, sin renunciar al trabajo anterior, ni naturalmente al de Kant, que integra en su Sistema, decide coronarlo con ese modo de representación que Kant clasificó como *bello*. Solo que su propio análisis de este va más allá: donde Kant vio ausencia de legitimidad discursiva, Schelling ve presencia de la imposibilidad de conocer y de decidir. No es lo mismo, porque lo que Schelling consigue, es coronar la obra de arte como representación *sensible* de las limitaciones inteligibles de nuestra razón. En una filosofía que *piensa* el Yo absoluto, la obra de arte pone

al sujeto ante la representación de sí mismo, pero precisamente en su no ser absoluto, que en última instancia es su no ser objeto de conocimiento ni de decisión. Lo que representa la obra de arte (en singular, porque cada obra es siempre *una*) para Schelling es, pues, el fracaso mismo del representar, pero fracaso productivo de la filosofía.

10 • Referencias

- Duque, F. (1992). El sentimiento como fondo de la vida y el arte. En R. R. Aramayo & G. Vilar i Roca (Eds.), *En la cumbre del criticismo: Simposio sobre la «Crítica del juicio» de Kant* (pp. 78-106). Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Duque, F. (2004). Islas en la laguna del sistema. La relación de Kant con Fichte y Schelling en el Opus postumun. *Endoxa*, 18, 171-207.
- Guyer, P. (1997). *Kant and the claims of taste* (2nd ed). Cambridge University Press.
- Jähnig, D. (1969). *Schelling: Die Kunst in der Philosophie*. Neske.
- Kant, I. (2003). *Gesammelte Schriften* (Studienausg., Nachdr. der Ausg. 1968; Unveränd. photomechan. Abdr. des Textes der von der Preußischen Akad. der Wiss. 1902 begonnenen Ausg. von Kants gesammelten Schriften, Vol. 2). de Gruyter.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura* (P. Ribas, Trad.; Primera edición en Taurus). Taurus.
- Nakano, H. (2010). *La teoría de la autoafección de Kant: Un estudio sobre la intuición sensible en la crítica de la razón pura* (1a ed). Universidad Iberoamericana.
- Schelling, F. W. J. (1976). *Historisch-kritische Ausgabe*. Ed. By Hans Michael Baumgartner. Frommann-Holzboog.
- Schelling, F. W. J. von. (1988). *Sistema del idealismo trascendental* (J. Rivera de Rosales & V. E. López Domínguez, Eds.; 1a ed). Anthropos.
- Schelling, F. W. J. von. (1996). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (A. Leyte, Ed.). Alianza.
- Schmied-Kowarzik, W. (1996). *Von Der Wirklichen, Von Der Seyenden Natur: Schellings Ringen Um Eine Naturphilosophie in Auseinandersetzung Mit Kant, Fichte Und Hegel: 8*. Frommann-Holzboog.