

## Desarrollo de la teoría estética en el primer romanticismo alemán

*«Desde hace demasiado tiempo, lo divino  
está avasallado».*

(F. HÖLDERLIN, *Dichterberuf*)

### 1. LA BÚSQUEDA ROMÁNTICA

¿Cómo es posible que podamos referirnos a algo que se nos escapa cuando intentamos apresararlo con la palabra, con el concepto? ¿Qué es eso que constituye la trastienda de lo que calificamos como bello, y de lo que apenas podemos decir nada más sino usando imágenes, metáforas, alegorías? ¿Por qué todo eso resulta tan imprescindible para el ser humano, que apenas conocemos una cultura que no haya desarrollado una forma de arte, sea ésta la que sea? Evidentemente, son demasiadas preguntas, o quizá demasiado importantes como para contestarlas en unas pocas páginas. Pero es necesario no perderlas de vista, y, en todo caso, recuperarlas para la reflexión filosófica.

El sentir romántico y su pensar están marcados por el profundo anhelo de querer descubrir ese etéreo «no sé qué» que constituye la herida trágica, la eterna pregunta por lo absoluto, por la posibilidad de una transcendencia que se respira en las cosas, en el ser humano, y que constantemente se encuentra avasallada por una razón analíti-

ca, todopoderosa, capaz de fundarse a sí misma y a todo lo demás. De la repulsa hacia el afán de dominar la naturaleza y someterla a ley, de la necesidad de recuperar otras esferas del pensamiento para la filosofía, para la sabiduría, surge no sólo la reflexión romántica, sino la estética, como disciplina con carta de ciudadanía en el saber filosófico y como única posibilidad de dar cuenta, con una razón mitológica y narrativa, de esas cuestiones que nunca terminan de ser contestadas.

El hilo conductor, el *leitmotiv* del desarrollo de la reflexión estética del primer romanticismo alemán, lo aporta la obra quizá más fundamental del pensamiento kantiano, la que lo culmina y resume: la *Crítica del Juicio* y, particularmente, la reflexión sobre lo Sublime. Éste es el punto de apoyo escogido por Schiller para ensanchar el espacio creado por Kant, y desarrollar su teoría del arte, su estética, con una marcada inclinación social o política, en cuanto medio de educación que permitiría alcanzar un ideal estado estético. Y como último peldaño, las reflexiones de Novalis, Hölderlin y Schelling, quienes terminan de sacar las consecuencias últimas, las más arriesgadas y audaces, de los planteamientos anteriores. Para poder pensar determinados asuntos, hay que pensar estéticamente, poéticamente, y abandonar la infundada pretensión de absolutez de un «yo» hipertrofiado, de un sujeto tan arrogante como ingrátido, que resulta en sí misma una mera contradicción.

## 2. LO SUBLIME EN LA CRÍTICA DEL JUICIO

La teoría crítica alumbrada por Kant respondía a la necesidad de romper la polarización a la que se abocó finalmente la filosofía del siglo XVIII y buscar de ese modo una base sólida para la metafísica. No había más posibilidad que la de moverse, o bien en el espacio del dogmatismo racionalista, o bien en el espacio del empirismo escéptico. Romper esa dualidad exigió un difícil equilibrio que intentaba salvar lo más verosímil de cada ámbito teórico, al tiempo que pretendía abrir un camino transitable para la cuestión metafísica. El

proyecto se desarrolló de tal modo que Kant se vio obligado a buscar un puente que permitiera unir los dos usos de la razón hasta ese momento analizados, el teórico y el práctico, so pena de condenar al sujeto transcendental a una suerte de esquizofrenia sin remedio. Ese nexos lo encontró en la facultad de juzgar, dado que el juicio era la única vía transitada tanto por la razón como por el entendimiento, tanto por la filosofía de la libertad como por la filosofía de la naturaleza. De este modo no sólo se cerraba el sistema kantiano, el cual dibujó con claridad los límites del uso de la razón, sino que a la vez quedaban abiertos para posteriores desarrollos ciertos problemas de no poca importancia.

El punto central de la tercera crítica kantiana es la reflexión sobre lo Sublime<sup>1</sup>, definido por Kant como «lo que es absolutamente grande»<sup>2</sup>. Curiosamente, Kant no cuenta esta categoría entre las categorías estéticas, puesto que lo Sublime, al poner en juego una idea de la razón, no satisface las condiciones de desinterés y carencia de conocimiento que caracterizan al juicio estético<sup>3</sup>. Lo que abre la puerta a la consideración de lo Sublime es la inadecuación existente entre determinadas ideas de la razón y su representación sensible<sup>4</sup>. Dicho de otro modo, dado que lo Sublime comprende por definición a las magnitudes infinitas, rebasa la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito, al espacio y al tiempo. La distancia que separa lo Sublime de nuestra intuición sensible es una distancia absoluta, cualidad ésta que no es posible adjudicar a ningún objeto (forma sensible, dice Kant) sino que surge en una determinada disposición del espíritu y que, por tanto, sólo es subjetiva, es decir, aparece en rela-

1 I. Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid (trad. M. García Morente), Espasa Calpe, 1977 (en adelante citaremos KdU, más la página o el número del párrafo correspondiente). La Analítica de lo Sublime se encuentra en la primera parte, libro segundo, párrafos 23-29.

2 *Id.*, p. 187.

3 Véase a este respecto *id.*, pp. 153-154 (párrafo 11).

4 Lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada a ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente». *Id.*, p. 185.

ción a un sujeto<sup>5</sup>. La verdadera sublimidad debe buscarse en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición en el sujeto<sup>6</sup>.

Ahora bien, dado que lo Sublime interesa directamente una determinada disposición del sujeto, ha de ser considerado como un sentimiento. Un sentimiento ciertamente ambivalente que, por un lado, implica dolor, un dolor que nace precisamente de la inadecuación entre imaginación y razón en la apreciación estética de las magnitudes; y por otro lado, es también un sentimiento de placer despertado por la concordancia que se da entre ese juicio de inadecuación, fruto de la imaginación (calificada por Kant como la mayor facultad sensible) y las ideas de la razón<sup>7</sup>. Admitiendo este análisis, resulta entonces que la experiencia de lo Sublime, contra lo que comúnmente se piensa, es la experiencia posiblemente más lúcida del sujeto en cuanto a su inserción en el mundo. Lejos de arrebatarlo y situarlo en un estado de arrobamiento casi místico, lo Sublime hace consciente al sujeto de su finitud, de lo trágico de su condición frente a la naturaleza y, al mismo tiempo, posibilita la ruptura de los límites de lo finito mediante el uso de la razón, lo cual nos permite no ser aniquilados por el parejo sentimiento de dolor.

En definitiva, la teoría de lo Sublime proclama el triunfo de la razón, la cual viene en ayuda de la intuición y de la imaginación proporcionando la idea de lo Sublime. Si bien esto es así, Kant sigue fiel a los postulados de su primera crítica y matiza lo siguiente:

5 Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña. (...) Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime. (...) Luego ha de llamarse sublime no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante una cierta representación que ocupa el juicio reflexionante». *Id.*, p. 191.

6 *Vid. id.*, pp. 198.

7 «El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón, y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en tanto que el esfuerzo por las mismas es para nosotros ley (sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist)». *Id.*, pp. 199-200.

«Puede describirse así lo Sublime: es un objeto (de la Naturaleza) cuya representación determina al espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas»<sup>8</sup>.

En cierto modo, Kant ha tendido un puente, mediante la categoría de lo Sublime, entre el mundo de la razón y el de la intuición sensible. Ambas se dan cita en lo Sublime, pero con una suerte de transitividad ciertamente peculiar, en cuanto que naturaleza y razón se dan y no se dan la mano. La naturaleza sigue siendo inaccesible a las ideas de la razón, pero las pone e movimiento. El noumeno sigue siendo límite del conocimiento tal como Kant lo entiende, pero se divisa la posibilidad de acercarse de algún modo a aquello que es capaz de poner en movimiento el pensar sin manifestarse del todo.

Habrá que esperar al desarrollo posterior del movimiento romántico que, rompiendo el estrecho molde kantiano, aclara la función del arte y de la estética, los cuales vienen no sólo a explicitar esa relación que podemos calificar de «transitividad intransitiva», sino que además posibilita un modo distinto de acceso a lo infinito, a lo Sublime, que es considerado como el más auténtico modo de conocer.

### 3. LA RECEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA REFLEXIÓN KANTIANA SOBRE LO SUBLIME

Todos los elementos antagónicos que la filosofía crítica de Kant había sistematizado de forma clara y admirable, demandaban con cierta premura una vía de comunicación, mejor dicho, una síntesis. La filosofía de la modernidad quedaba marcada por la conciencia de la escisión entre sujeto y objeto, intelecto y sensibilidad, libertad y necesidad, espíritu y naturaleza, realidad y apariencia, teoría y práctica. Escisión que era imposible no reconocer y asumir, y en ese senti-

<sup>8</sup> *Id.*, p. 213. El texto alemán dice lo siguiente: «Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken».

do necesaria, pero también intolerable e incómoda y que enseguida fue objeto de atención y trabajo.

El autor que hace de puente entre la estética de Kant y la romántica es F. Schiller, quien lejos de forzar una ruptura con su maestro, como, por ejemplo, hizo Fichte, procuró desarrollar de un modo más decidido las propuestas dibujadas en la estética kantiana. De ello se ocupó primero en sus dos escritos sobre lo Sublime, y más tarde, en una reflexión más elaborada, en las *Cartas sobre la Educación estética del hombre*<sup>9</sup>.

Según Schiller, el arte representa el único sendero posible para la conciliación de esos contrarios que marcaron la reflexión filosófica de su tiempo. El arte, lugar privilegiado de la experiencia estética, el bálsamo que restaña las heridas, es el encargado de proveer un enlace que permita reunir de nuevo los opuestos separados por la teoría crítica y hacer confluir en una unidad las facultades del hombre, dando lugar de ese modo a seres humanos felices y perfectos. Con esta toma de postura, Schiller está buscando solución a tres preguntas de no poca importancia el lugar del arte y de la estética en la teoría del conocimiento, el papel de la experiencia estética con respecto al problema de la felicidad (ética) y la función social del arte, en cuanto que muestra un ideal de ser humano y de sociedad (política).

Siguiendo los argumentos de la antropología kantiana, Schiller postula la existencia de dos impulsos fundamentales en el ser humano: el impulso sensible, orientado hacia los contenidos materiales de la experiencia vital; y el impulso formal, orientado hacia las exigencias formales de la racionalidad y la libertad<sup>10</sup>. Ambos impulsos funcionan no jerárquicamente sino más bien recíprocamente. Pero para asegurar su armonía, Schiller añade un tercer impulso: el del juego, gracias al cual la vida sensible, dispersa, puede quedar determinada como «forma viva», como belleza. Es en el ámbito del juego donde el

9 F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe de J. Feijoo y J. Seca), Barcelona, Anthropos 1990.

10 Cf. *id.*, Cartas nn. 12-13.

ser humano puede actuar siguiendo sus inclinaciones naturales sin someterse a la necesidad física, y a la vez puede ejercitar sus facultades racionales sin que ello implique ninguna coacción moral <sup>11</sup>. Con esta explicación propone Schiller la connivencia entre necesidad y libertad, entre naturaleza y espíritu, entre sensibilidad y entendimiento, que se encuentran y cooperan en ese estado intermedio que es el estado estético. Calificarlo de intermedio podría dar pie a pensar que es un estado más o menos transitorio y carente de mayor importancia. Ahora bien, tanto para Schiller como para los posteriores autores románticos, el impulso del juego que configura el estado estético es la plenitud de la humanidad del ser humano <sup>12</sup>, la cual sólo es posible en ese estado de juego. En este contexto, la experiencia estética representa una capacidad del ser humano según la cual puede conciliar sus impulsos contradictorios y escindidos y de ese modo disfrutar, incluso adquirir, su propia humanidad. Esto mismo era lo que había planteado Kant en la *Crítica del Juicio* al hablar del libre juego de las facultades como el espacio en el que el sujeto lograría librarse tanto de las coerciones morales como de las derivadas del uso cognoscitivo del entendimiento.

Si bien es cierto que en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* Schiller no menciona el problema de la experiencia de lo Sublime, no es difícil ver en lo allí expuesto un desarrollo de lo apuntado en sus ensayos titulados *De lo Sublime y Sobre lo Sublime* <sup>13</sup>. El primero de ellos, el más importante para la cuestión que nos ocupa, es un intento de continuar la reflexión sobre lo Sublime que había comenzado Kant, tal y como indica su subtítulo.

11 Cf. *id.*, Cartas nn. 14-15.

12 Carta n. 1: «Denn, um es endlich auf einmal herauszufassen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt».

13 El primero data del año 1793, es decir, el mismo año en que comenzó a redactar sus cartas. Existe una traducción castellana de ambos ensayos: F. Schiller, *Lo sublime* (P. Aullón de Haro, ed.), Málaga, Agora 1992. Aquí citaremos según la siguiente edición alemana: *Schillers Sämtliche Werke* Stuttgart-Berlin, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger 1909. Band 12.

La lacónica definición kantiana de lo Sublime adquiere en Schiller contornos más precisos, ofreciendo una síntesis de las reflexiones hiladas por el maestro de Königsberg; síntesis que a la vez se atreve a afirmaciones que rebasan el terreno de la formalidad que tan escrupulosamente guardó Kant. Según Schiller,

«Llamamos Sublime a un objeto, ante cuya representación nuestra naturaleza sensible siente los propios límites; nuestra naturaleza racional, empero, su superioridad, su exención de límites; objeto al que no podemos resistir, pues, físicamente, pero sobre el cual nos elevamos por medio de ideas»<sup>14</sup>.

Si nos detenemos a analizar esta definición, encontramos que lo Sublime es resultado de una operación compleja puesto que implica al menos tres representaciones consecutivas, como el propio Schiller indica<sup>15</sup>. En primer lugar, la representación de un poder físico objetivo al que no podemos resistir, lo que despierta en nosotros un sentimiento de temor obvio. En segundo lugar, lo Sublime implica la representación de nuestra impotencia física subjetiva, es decir, nos vemos sometidos por el objeto Sublime, pues en caso de quedarse a nuestro criterio el aplicar el poder que ese objeto muestra a nuestro estado físico o a nuestra persona moral, tal objeto no sería más que «contemplativamente sublime»<sup>16</sup>. Y en tercer lugar, la representación de nuestra superioridad moral subjetiva, es decir, que nuestra capacidad racional no se deja encerrar en los límites de lo fenoménico, o lo que es lo mismo, la racionalidad, las ideas, tienen la capacidad de transformar una realidad que se pretende cerrada, constituida.

Así, mientras lo bello es intensificación de la vida, lo Sublime es crítica de la existencia en cuanto que es signo del límite y a la vez signo

14 *Id.*, p. 293.

15 *Id.*, p. 309. El análisis que Schiller realiza sobre lo Sublime le permite precisar dicha categoría bajo dos aspectos: lo Sublime contemplativo y lo Sublime patético, a los cuales dedica las dos últimas partes de su tratado, y de las cuales aquí no nos ocupamos.

16 *Id.*, p. 310.



de la capacidad de ir más allá, de transgredir el límite. En cierto modo, lo Sublime es una experiencia estética de revelación de la humanidad del ser humano. Schiller, al explicar la belleza como «forma viva», al colocar en el centro, como idea regulativa, el impulso del juego, sienta la base del lugar epistémico de la estética. La fuerza de lo Sublime consiste no sólo en mostrar la verdad de los hechos, en cuanto nos refiere sus límites, los sitúa, sino también en mostrar la verdad de las decisiones, en cuanto éstas son capaces de superar la contundencia de los hechos, y de ese modo superarlos e incluso engendrarlos.

En resumen, la estética schilleriana viene a poner de manifiesto la conexión entre forma y vida, entre razón y sensibilidad. En el impulso del juego, ámbito de lo estético, la vida deviene forma y la forma deviene vida. Y tal es el esquema que funda no sólo una cierta función social del arte de cara a un estado estético, sino además, y en base a lo Sublime, una función utópica del arte, puesto que a través de él se tiene experiencia del ideal regulativo de la belleza, especie de balanza que permite sopesar las decisiones éticas que modificarán la naturaleza, entendida aquí como un conjunto de fenómenos organizados según nuestro entendimiento. De esta suerte, la tarea y función del arte es la educación estética, la cual es posible dada su autonomía estructural y su valor de verdad. Precisamente ésta es la cuestión primordialmente por el pensamiento romántico sobre la cuestión estética: el valor de verdad del arte, su capacidad de mostrar aquello que resulta inaprensible a los conceptos y que, sin embargo, es lo que nos vincula a lo absoluto. Así, mientras la razón científica predominante en el siglo XVIII concebía el conocimiento como poder sobre la naturaleza, la razón romántica concibe el conocimiento como sabiduría.

#### 4. EL LUGAR EPISTÉMICO DEL ARTE Y DE LA REFLEXIÓN ESTÉTICA EN EL PRIMER ROMANTICISMO

La reflexión sobre la estética nació en el siglo XVIII respondiendo a la necesidad de idear una teoría del conocimiento sensible, una teoría que pusiese de manifiesto el logos que rige las fuerzas anímicas,

tarea que Kant hereda de Baumgarten y que en el romanticismo halla su debido cumplimiento, incluso desbordando el planteamiento inicial. Si bien con el desarrollo de Schiller se había puesto de manifiesto una cierta centralidad de la experiencia estética en la filosofía, en cuanto que sólo ella permitía la conjunción de los dos ámbitos de la razón. Sin embargo, quedaban todavía algunas preguntas sin respuesta: ¿Cómo es posible la belleza? ¿En qué consiste, a qué podemos llamar bello? ¿A qué nos remite esa experiencia? Kant, de pasada, había hablado en su primera crítica de una raíz común, desconocida para nosotros, de la cual surgirían los dos troncos del conocimiento humano<sup>17</sup>. Precisamente esa desconocida raíz común es el objeto de atención de las indagaciones de los autores del primer romanticismo alemán, los cuales fundamentan una teoría estética que se convierte en el centro y la coronación de la filosofía.

¿Qué argumentación conduce a estas conclusiones? Schiller sostenía una teoría, según la cual la belleza supera la capacidad del entendimiento y sólo puede ser fundada desde la consideración de la razón práctica. Las razones que tenía para hacer esta afirmación es que las cuatro cualidades de lo bello en el análisis kantiano —generalidad, carencia de interés, interioridad y plenitud de sentido (en el sentido de que no es una creación del entendimiento)<sup>18</sup>— pueden explicarse cuando se toma como su principio básico la razón práctica. Por tanto, la belleza pasa a ser un fenómeno de la razón práctica, dado que la libertad, esencia de la realidad humana, no puede ser objeto del entendimiento porque carece de sensualidad, ni tampoco producto de la imaginación, puesto que ninguna de sus representaciones resulta adecuada, con lo cual no hay campo de acción para la razón pura teórica. Admitiendo esta argumentación, resulta entonces que si lo bello es fenómeno de la libertad, es decir, una objetivación de nuestra razón práctica, lo sensible no puede ser ya considerado, como en el constructo kantiano, como uno de los polos de lo intelligen-

17 Cf. I. Kant, *Crítica de la Razón Pura*, Madrid, Alfaguara, 1995 (11.ª ed.), A15, B29.

18 Así las nombra y resume M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1989, p. 110.

ble, sino que adquiere un nuevo contenido. Lo sensible, en cuanto representación de la razón misma en el objeto bello, es la otra cara de la razón, su propia imagen. Entonces se invierte el proceso, y si el objeto bello es tal y tiene una función educativa, es porque él nos revela nuestra oculta interioridad, somos aquello que reconocemos en el objeto y denominamos belleza. Schiller invita a entender lo bello como el efecto de una revelación: nuestra alma se busca y se encuentra en la aparición de lo bello. En este sentido, se recalca una cierta pasividad en la experiencia estética, hasta el momento no considerada o, al menos, no tan claramente referida, y que resulta ser uno de los elementos fundamentales del universo romántico<sup>19</sup>.

Este *tertium quid* entre sensibilidad y razón, del que Schiller habla en sus cartas, se funda en una identidad, en la desconocida raíz común que a la vez es realidad e idealidad y que únicamente puede ser mostrada por la belleza. Concepción ésta que comparten los autores del texto conocido como el «primer programa del idealismo alemán»:

«Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besitzen, als der Dichter»<sup>20</sup>.

Evidentemente, y como consecuencia inmediata, al afirmar que verdad y bondad se hermanan en la idea de belleza, se modifica notablemente el concepto de verdad. Kant había entendido la verdad como

19 «El poeta y el soñador son pasivos: escuchan el lenguaje de una voz interna y, sin embargo, ajena, que se eleva desde sus profundidades, sin que ellos puedan hacer otra cosa que recibirla como el eco de un discurso divino». A. Beguin, *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (2.ª reimpresión en España), p. 239.

20 C. Jamme - H. Schneider (ed.), *Mythologie der Vernunft. Hegels «ältestes Systemprogramm» des deutschen Idealismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1984, p. 12. Existe en castellano al menos una traducción de este texto en el siguiente volumen: F. Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión 1990.

la representación mental de ideas o cosas conformada según la estructura del juicio. La verdad reside en el juicio, en el cual se articula una interpretación, la cual, a su vez, nos muestra aspectos del mundo tal y como éstos son en sí mismos. Luego una interpretación es verdadera cuando descubre un ente o cuando lo hace inteligible. Sobre esta base descansa la tan conocida revolución copernicana de Kant, que somete el concepto de objetividad a la dependencia de la estructura transcendental del sujeto, es decir, quien dice objeto está diciendo el ser de una cosa para el sujeto expresado en proposiciones verdaderas. Ahora bien, puesto que en el objeto bello se da una experiencia de revelación, que consiste en encontrar allí representada la unidad original del sujeto, que no es sino lo Absoluto en cuanto aquello inaprensible para el conocimiento (lo que es en sí mismo), entonces debemos dejar de pensar la verdad como representación o reproducción del objeto y conceptualizarla como un mostrarse de lo Absoluto en la obra de arte. La verdad no reside en los juicios pronunciados por el sujeto, sino que éstos desvelan la verdad oculta que se muestra en el objeto estético. Resulta entonces que el «yo», punto arquimédico sobre el que se construye el edificio del idealismo, no puede ser absoluto —y, por tanto, tampoco principio único sobre el que se apoye la reflexión filosófica— porque no puede fundarse a sí mismo haciendo uso de sus propios medios (entendimiento, imaginación), sino que necesita de la obra de arte, de lo bello, para mostrar a la conciencia su propia unidad fundamental<sup>21</sup>. De ahí que pueda afirmar Novalis que la poesía es lo real absoluto, en cuanto que la creación artística y sólo ella contiene un elemento infundado que procede de la profundidad del alma humana, o que cuanto más poética es una cosa, resulta más verdadera. El «yo» en sí mismo deviene descubrimiento, no cabe en él intuición inmediata según formas puras *a priori*, sino que la reflexión es producción de formas en el pensamiento y del pensamiento; la reflexión libre del «yo» es una reflexión en lo absoluto del arte<sup>22</sup>.

21 Cf. M. Frank, *op. cit.*, pp. 121-127.

22 Cf. W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (trad. Vicente Jarque), Barcelona, Península, 1988.

En todo lo dicho hasta el momento sobre la concepción romántica queda abierta la cuestión de cómo aparece el objeto bello, es decir, la pregunta por su procedencia. Obviamente, la obra de arte, el objeto bello, es el fruto de una idea estética producida por quien tiene esa capacidad (el Genio)<sup>23</sup>. Pero ¿cómo es posible que una idea pueda ser «estética»? Tal posibilidad descansa sobre la base de que las ideas son capaces de exponer representaciones de cosas, es decir, pueden ser consideradas como símbolos. Y en ese sentido las representaciones en el caso de las ideas estéticas son aquellas representaciones que reflejan la indemostrabilidad de las ideas de la razón (los postulados de la razón práctica) en la inexponibilidad de una contemplación (*Anschauung*) inagotable y llena de sentido. Así, lo bello, la obra de arte, es concebida como símbolo de esa unidad originaria de *Teoría y Praxis*. El juicio estético, la idea estética, no pone, pues, en relación, como Kant lo pensó, un sujeto y un objeto (estructura predicativa del juicio) atendiendo al principio de no contradicción. Desde esta perspectiva, el juicio es más bien, como Hölderlin lo analiza en un juego de palabras intraducible, *Ur- teilen*<sup>24</sup>, es decir, poner en relación recíproca dos miembros, sujeto y objeto, y a la vez mostrar la suposición de que ambos son miembros de una unidad originaria que es la condición de posibilidad del juicio. Así entendido, el juicio revela y oculta: esa unidad originaria que permite relacionar recíprocamente dos representaciones; y oculta, esconde, esa pretendida unidad porque ésta no se deja expresar como tal, sino que aparece como la diferencia que existe entre dos clases de representaciones (sujeto y objeto). Esa unidad originaria que se muestra en el juicio, pero que está más allá de él, en cuanto que lo funda, es lo que llamamos Ser, y que no puede ser pensado, puesto que pensar significa distinguir, analizar, descomponer, con lo que el Ser se nos escurre entre los dedos. Si la tarea de la filosofía es la de «pensar» el Ser, si su aspiración es el

23 Cf. KdU, párrafo 57.

24 F. Hölderlin, *Urtheil und Seyn* (1795), en M. Frank (ed.), *Selbstbewußtseinstheorien von Fichte bis Sartre*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, pp. 26-27. Puede consultarse la traducción castellana de este texto en el volumen citado en la nota 20.

Absoluto, no puede transitar el camino de la reflexión, al menos como momento primero, sino que ha de considerar que el único medio a su alcance para mostrar aquello hacia lo que aspira es la obra de arte, en cuanto que sólo el objeto bello puede y debe simbolizar lo Absoluto, la unidad originaria que funda la reflexión.

¿Cómo es posible que la obra de arte tenga esta capacidad de representación? Porque en la obra de arte se muestran unidos en una única representación lo consciente y lo todavía no consciente. La obra de arte comparece ante nosotros como el fruto de una acción libre dotada de finalidad, al tiempo que nos asombra con su resultado, el cual parece como si fuese dirigido por una necesidad más alta, la cual no puede ser propuesta por ningún acto intencional. En ella se alcanza la objetivación de esa originaria no-diferencia que Hölderlin desvelaba en su análisis del juicio y, al objetivarla, hace visiblemente intersubjetivo ese fondo que antes sólo residía como hipótesis en la anticipación filosófica.

Pero cabe también argumentar desde el significado de la palabra absoluto. Absoluto es aquello que carece de toda relación, lo que está libre de toda determinación. No hay en lo absoluto ninguna condición fuera de sí mismo. Una conocida sentencia de Novalis afirma lo siguiente:

«Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge»<sup>25</sup>.

Es interesante observar el juego de palabras que aquí se desarrolla. En el término Unbedingte (incondicionado) queda comprendida la palabra Dinge (cosa). Se podría decir, traduciendo muy libremente a Novalis, que «buscamos lo no-cosificado, y siempre encontramos sólo cosas». Lo no-cosificado es lo que no puede ser hecho cosa, es a la vez lo no cosificable, lo Absoluto, que, sin embargo, debe poder

25 Novalis, *Blüthenstaub*, en R. Samuel (ed.), *Novalis Schriften*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag 1960, t. II, p. 413.

ser pensado como algo, aunque nunca como cosa. Así pues, el primer problema de la filosofía sería el encontrar aquello que no puede ser pensado como cosa y mostrarlo según sea posible, pero nunca fundamentarlo, puesto que fundamentar implica establecer relaciones, lo cual es imposible en el caso de lo que denominamos absoluto<sup>26</sup>. El medio más adecuado para la manifestación de lo absoluto es, cómo no, la obra de arte, porque ésta pone ante los ojos algo especial que no puede ser descrito a base de una aclaración conceptual que agote todas sus posibilidades de significación. El arte realiza representaciones de un cierto tipo de ideas tan ricas en su significación, ante todo inagotable, que esto las hace transparentes para lo infinito, para lo Absoluto. La imposibilidad de describir epistémicamente lo absoluto tiene su contrapunto en la mirada estética, que nos ayuda a ver en el objeto lo que la reflexión nos oculta. Tan sólo esa inexplicable plenitud de sentido de la obra de arte puede exhibir lo que resulta inaprensible al conocimiento, y por eso es la única posibilidad de representar lo irrepresentable; no es en el «yo», que sólo alcanza su autoconciencia usando de mediaciones, sino en la obra de arte donde encuentra su lugar la conciencia del universo, pues en ella se apunta esa suerte de ausencia, irreferible de otro modo, que todo lo funda y sostiene: la inabarcable totalidad de lo Absoluto.

FCO. JAVIER MARTÍNEZ CONTRERAS  
Tübingen, noviembre 1996

26 Para Schelling, algo semejante es sólo el «yo», que en sí mismo no es objetivo, no es ni cosificable ni es tampoco cosa. Así se daría el salto al idealismo desde el sustrato romántico. F. Schelling, *System des Transzendentalen Idealismus*, en M. Schröter (ed.), *Schellings Werke*, München, Bed und Oldenbourg Verlag 1927, t. II, p. 368.