

## Schelling: Filosofía del arte y tragedia

*Crescenciano Grave\**

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Nacional Autónoma de México

Palabras clave: coincidencia, arte, realidad, creación, unidad, absoluto

Después del giro copernicano efectuado por Immanuel Kant en su *Crítica de la razón pura* —que al fundamentar como realizables las posibilidades cognitivas del sujeto sólo en la ciencia lleva a la metafísica a renunciar a sus pretensiones de cientificidad—, el idealismo alemán, concretamente Friedrich W. J. Schelling, va a retomar las aspiraciones metafísicas del pensamiento, reanimándolas desde su confrontación con el arte.

Desde las páginas iniciales de su primera obra maestra, el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), Schelling considera a la filosofía del arte como el *organon* de la filosofía trascendental. El *Sistema del idealismo trascendental* tiene como propósito fundamental construir una concepción orgánica que contenga y deduzca todo el saber. La construcción misma del sistema será su prueba —el sistema se prueba a sí mismo al construirse—, de tal modo que las distintas partes de la filosofía (teórica, práctica, teleología y del arte) se presentan en una relación de continuidad configurando la unidad de la filosofía “como la historia progresiva de la autoconciencia”.<sup>1</sup> Para Schelling, la totalidad del saber se puede obtener sólo

\* bigbangergo@hotmail.com

<sup>1</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera y Virginia López, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 139.

sustentándose en el principio del idealismo: el Yo como única realidad que al producirse sabe de sí mismo y, al saberse sí mismo, se produce.

La filosofía trascendental podrá considerarse completa cuando pueda mostrar que en su principio —el Yo— acontece la identidad entre lo consciente y lo inconsciente. El Yo, en tanto productor inconsciente, es la fuerza productora de la naturaleza, o sea, es la misma naturaleza como *natura naturans*; esta fuerza, al arribar a la conciencia de sí, se manifiesta como espíritu. Los factores consciente e inconsciente de la única fuerza productora pueden llegar a coincidir. La coincidencia inconsciente produce el mundo real; la consciente produce el mundo ideal del arte. La *natura naturans* es creadora; es la actividad productiva de la naturaleza; desde el arte, en cambio, se alza un mundo ideal.<sup>2</sup> “El mundo objetivo es sólo la poesía originaria, aún no consciente del espíritu; el *organon* general de la filosofía —y el coronamiento de toda su bóveda— es la filosofía del arte”.<sup>3</sup> La actividad estética es la coincidencia consciente de la actividad productiva del mundo humano y de la fuerza originaria de los fenómenos naturales, y la filosofía del arte da cuenta conceptualmente del modo en que acontece dicha coincidencia y de sus implicaciones para el conocimiento del fundamento y principio de todo: el Yo. En la filosofía del arte, entendida como parte constitutiva del idealismo trascendental, se muestra también que lo que produce a la naturaleza y lo que genera al pensamiento y, por lo tanto, a los actos humanos libres, es una y la misma actividad manifestada de manera distinta.<sup>4</sup>

Schelling, no sin modificaciones, va a desarrollar esta intuición en su *Filosofía del arte* que es, dicho sea de paso, junto con la *Crítica del juicio* de Kant y la

<sup>2</sup> Ya en “Introducción al proyecto de un sistema de filosofía de la naturaleza”, Schelling partía de lo siguiente: “La inteligencia puede ser de dos maneras, o ciega y sin conciencia, o libre y con una conciencia productiva; es inconscientemente productiva en la intuición del mundo y consciente en la creación de un mundo ideal”. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, estudio preliminar, traducción y notas de Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 119.

<sup>3</sup> Friedrich W. J. Schelling, *op. cit.*, p. 159.

<sup>4</sup> El arte es la reunión de la actividad necesaria de la naturaleza y de la producción libre del hombre que, en su fundamento, son una y la misma. En su ya clásico estudio sobre el idealismo alemán, Nicolai Hartmann comenta a este respecto lo siguiente: “El arte, como más alta potencia de intuición, es lo que nuevamente reúne a ambas en verdad. En él se reúnen libertad y necesidad, actividad consciente e inconsciente, y, por cierto, de tal modo que el yo se aprehende a sí mismo como la identidad de ambas”. Nicolai Hatmann, *La filosofía del idealismo alemán I: Fichte, Schelling y los románticos*, traducción de Hernán Zucchi, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960, p. 201.

*Estética* de Hegel, uno de los textos fundacionales de la estética moderna.<sup>5</sup> Al pretender construir, es decir, representar idealmente la presencia de la unidad absoluta en las formas artísticas, Schelling despliega una concepción del arte que ve en éste una manifestación de la verdad. El máximo grado de expresión simbólica de la verdad se alcanza en la poesía, concretamente en la tragedia. Esto es lo que pretendo mostrar en los cuatro apartados siguientes.

#### LO ABSOLUTO Y SUS POTENCIAS

De acuerdo con Félix Duque, dentro de la tarea común al idealismo de Fichte, Schelling y Hegel —pensar lo absoluto en el Yo— sus caminos se separan en la medida en que cada uno de ellos subrayará un elemento diferente de la triada conceptual que conforma su proyecto compartido: Fichte girará en torno al Yo, Hegel desplegará el pensar y Schelling se concentrará en lo absoluto.<sup>6</sup>

Para Schelling, lo absoluto es el punto de partida entendido como “identidad esencial e intrínseca de todas las cosas y de todo aquello que distinguimos en general”.<sup>7</sup> Lo absoluto es el *Todo* y *Uno* (*hen kai pan*); la unidad originaria como “ser absolutamente real”<sup>8</sup> que en tanto productor de todo, acontece indivisamente en distintas determinaciones: naturaleza, historia, arte. A cada una de estas determinaciones en las que la unidad productiva aparece sin modificar su esencia, Schelling las llama *potencias*. La naturaleza, la historia y el arte son las potencias del único ser que, sin alterar su esencia, aparece absolutamente en distintas determinaciones.

El concepto de absoluto, determinado por su propio acontecer productivo en potencias definidas, hace de cada una de éstas un espejo monádico del absoluto

---

<sup>5</sup> “Schelling dio sus lecciones sobre filosofía del arte en el semestre de invierno de 1802/1803 en Jena, y en el invierno 1804/1805 en Würzburg. Como en el caso de la estética de Hegel, se trata también aquí de una publicación póstuma; pero mientras la edición de Hegel representa una reconstrucción parcial a partir de apuntes de clase de diferentes estudiantes y sólo de algunos manuscritos del propio Hegel, la *Filosofía del arte* publicada en 1859 es una reproducción del borrador detallado de las lecciones de Schelling”. Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, traducción de Francisco L. Lisi, Madrid, Visor, 1992, p. 126.

<sup>6</sup> Cfr. Félix Duque, *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998, p. 257.

<sup>7</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 13-14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 14.

mismo. En el principio de la filosofía impera la indiferencia; “la totalidad y la unidad se unifican”<sup>9</sup> de tal modo que en lo absoluto, como ser único y esencial, no hay potencias afirmadas como tales precisamente porque el ser absoluto incluye todas las potencias. Éstas sólo existen particularizándose, pero la particularización potencial no es una división sino un elemento definido “que acoge en sí lo absoluto en su totalidad y lo representa en él”.<sup>10</sup> Cada una de las potencias es una determinación de lo absoluto, por lo cual éste puede ser representado filosóficamente, es decir, construido de modo conceptual como unidad común desde todas y cada una de sus potencias existenciales de tal modo que la manifestación completa de la filosofía comprenda la totalidad de las potencias.

En la filosofía no se trata nunca de lo particular como tal, sino de lo absoluto *en* sus formas particulares.

Dentro de la filosofía general cada una de las potencias aisladas es en sí absoluta y en esta absolutidad, o bien sin perjuicio de esta absolutidad, es a su vez un miembro del todo. Cada una es verdadero miembro del todo sólo en la medida en que es el reflejo perfecto del todo que lo acoge totalmente en sí.<sup>11</sup>

El ámbito del arte es una potencia en la cual aparece determinadamente la esencia del ser único y absoluto y esta presencia abre la posibilidad de la filosofía del arte.

De acuerdo con ésto [dice Schelling], en la filosofía del arte no construyo por ahora el arte como arte, como *particular*, sino que *construyo el universo en la figura del arte*, y la filosofía del arte es *la ciencia del todo en la forma o potencia del arte*.<sup>12</sup>

La presencia de lo absoluto en el arte tiene la siguiente distinción. Frente a la naturaleza que despliega lo absoluto, fundamentalmente, desde el lado de la necesidad objetiva y la historia que lo muestra subjetivamente libre y consciente, la potencia determinada de lo absoluto como arte lo presenta como unidad de sujeto

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 17.

y objeto, de libertad y necesidad. Esto le otorga un lugar central al arte y, a la vez, nos permite captar el concepto de lo bello como presencia luminosamente simbólica de la identidad o indiferencia de libertad y necesidad.

#### LAS IDEAS Y EL CARÁCTER SIMBÓLICO DEL ARTE

Lo absoluto puede ser intuido desde la figuración específica del arte, es decir, desde las ideas.<sup>13</sup> Las ideas son formas particulares que en su misma particularidad contienen lo que las cosas, los entes en general, son en sí o en el absoluto. Esta unificación de lo general y lo particular en la idea se expresa adecuadamente en las figuras divinas de la Antigüedad griega y, en la época moderna, en la creación de mitos donde lo particular se alza a lo general, es decir, personajes como don Quijote y Fausto que, como dice Peter Szondi, se elevan “en su irrepitibilidad histórica, a la eternidad”.<sup>14</sup>

Concebir a la mitología como “la condición necesaria y la primera materia de todo arte”<sup>15</sup> es fundamental en la construcción filosófica de Schelling por dos razones. Primera, los dioses de la mitología son las “ideas *reales*, vivas y existentes”,<sup>16</sup> y en esta reivindicación de los mitos como plenitud del ser de las cosas, Schelling llega a considerar que “los dioses de toda mitología no son más que las ideas de la filosofía intuitivas objetiva o realmente”.<sup>17</sup> Segunda, la concepción de la mitología como materia del arte lleva a Schelling a considerar al arte como

---

<sup>13</sup> “Lo que el producto natural es sólo por un instante, el arte lo fija como eterno, sustrayéndolo al tiempo. Por esto puede hacerlo aparecer en puro ser, ‘en la eternidad de la vida’. El arte es lo que jamás puede ser la naturaleza: la verdadera exposición de las ideas. En sus *Lecciones sobre la filosofía del arte*, Schelling persigue este pensamiento a través del campo de la mitología, de la vida religiosa y del culto, y a través de la serie de las bellas artes. Se convierte así en creador de una nueva estética, nacida de la síntesis feliz de romanticismo e idealismo filosófico, sirviendo de modelo a Hegel, Schopenhauer y a una larga serie de pensadores posteriores que rebasan los límites del idealismo alemán”. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 204.

<sup>14</sup> Peter Szondi, *op. cit.*, p. 137. La preocupación filosófica de Schelling por los mitos atraviesa, literalmente, toda su obra: desde “Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo” de 1793 hasta *La filosofía de la mitología*, cuya “Introducción” se publica en 1854, año en que muere el filósofo.

<sup>15</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>17</sup> *Ibid.*

simbólico. “La representación de lo absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y lo particular *en lo particular* sólo es posible simbólicamente”.<sup>18</sup> El arte detenta su carácter simbólico en la medida en que sus formas se levantan como unidad particularizada de lo general y lo particular. Así, mientras la filosofía construye la unidad común de la que fluyen productivamente los opuestos en lo general de la idea absoluta, el arte es la representación de la unidad en lo particular. Esto lo acerca al esquematismo y la alegoría. Sin embargo, frente al esquematismo donde lo general significa lo particular, y la alegoría, en la que lo particular significa lo general, lo simbólico del arte consiste en la unificación absoluta de lo general y lo particular.<sup>19</sup> Lo destacable de este concepto de símbolo es que instala el sentido del arte en el arte mismo; no hay un más allá al que la obra remita para poder ser descifrada: significado y significante se identifican en la idea que se patentiza en la obra de arte. No obstante, dado que el sentido de la idea es absoluto, la obra se constituye en surtidora inagotable de interpretaciones.

#### ARTE FIGURATIVO Y ARTE DISCURSIVO

La objetivación —el hacerse real— de las ideas en las obras acontece como configuración material de lo general en lo particular, originando así el arte figurativo, o como disolución de lo concreto en lo general del lenguaje, lo que a su vez posibilita el surgimiento del arte discursivo, o sea, la poesía. La materia y el lenguaje son las formas primordiales del arte que provienen de la objetivación del absoluto mismo. “Según su naturaleza, lo absoluto es un producir eterno, este producir es su esencia. Su producir es una afirmación [...] cuyas dos caras son las dos unidades indicadas”.<sup>20</sup> La diferencia entre materia y lenguaje acontece como escisión polarizada y necesaria de la unidad absoluta. El lenguaje, al contraponerse a la materia y nombrarla, adopta a la realidad en una “envoltura transparente” presentándola idealmente.

Todo se hace imagen de todo y precisamente por eso el lenguaje mismo se convierte en símbolo de la identidad de todas las cosas. En la misma estructura interna del lenguaje

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> *Cfr. Ibid.*, p. 70.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 168.

todo lo individual está determinado por el todo; no es posible una forma única o un discurso singular que no exija el todo.<sup>21</sup>

Surgido del producir esencial del absoluto, el lenguaje es la objetivación que posibilita la representación de la unidad común de la que fluyen los opuestos. Dentro del ámbito del arte, la tarea de representar idealmente la unidad le corresponde a la poesía porque en la forma originaria de ésta, el lenguaje, predomina la esencia productiva del absoluto trocada en creación, en *poiesis*. Dicho de otro modo, mientras la naturaleza objetiva el lado plástico del absoluto, el lenguaje es el lado ideal de la objetivación por su poder de nombrar iluminando a la misma naturaleza y a la vida humana en sus conflictos y armonías. Así, Schelling concibe al arte como “una imitación directa de la producción absoluta”<sup>22</sup> y la imitación es *real* en el arte figurativo e *ideal* en el arte discursivo.

Aquello mediante lo cual el arte figurativo expresa sus ideas es algo concreto en sí; aquello por lo cual el arte discursivo expresa sus ideas es algo *general* en sí, a saber, el lenguaje. Justamente por ello, la poesía se ha quedado preferentemente con el nombre de poesía, es decir, de *creación*, porque sus obras no aparecen como un ser sino como producir. De ahí procede que la poesía pueda ser considerada como la *esencia* de todo arte [...] la poesía es lo que crea las *ideas* y, por tanto, el principio de todo arte.<sup>23</sup>

La poesía, para lograr representar lo general en lo particular, debe crear y acoger las ideas en una forma lingüística tal que ésta se sustraiga a los requerimientos comunicativos de la vida cotidiana y se levante como una finalidad en sí misma.

El lenguaje en sí mismo es el caos con que la poesía debe formar los cuerpos de sus ideas. Pero como cualquier otra obra de arte, la obra poética debe ser algo absoluto en lo particular, un universo, un cuerpo físico. Esto sólo es posible separando el *discurso* en el que se expresa la obra de arte de la totalidad del lenguaje. Pero esta separación, por una parte, y la absolutidad, por otra, no son posibles sin que el discurso tenga en sí mismo su propio movimiento independiente y, por tanto, también su tiempo en sí mismo, como el cuerpo físico; por esta razón se aísla de todo lo demás siguiendo una legalidad interna.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 365.

La idea que la poesía, desde su legalidad y temporalidad internas, ha de configurar es la oposición entre libertad y necesidad.

#### LA TRAGEDIA

Los matices que conforman la idea central del discurso poético son los de libertad y reflexión, los del actuar y su objetivación de acuerdo con la necesidad y el conflicto entre libertad y necesidad que se expresan respectivamente en la lírica, la épica y la tragedia.

Históricamente la poesía inicia con la épica. Ésta muestra la identidad de la libertad humana con la necesidad histórica, de tal modo que “realiza lo que la libertad no puede realizar. Por lo tanto, aquí la necesidad coincide con la libertad sin diferencia alguna”.<sup>25</sup> La asunción del conflicto entre libertad y necesidad se da primero en la lírica. Sin embargo, aquí la oposición no se mantiene como tal sino que se interioriza en la libertad subjetiva. “En la poesía lírica [...] existe este conflicto, pero sólo existe como conflicto y superación del conflicto en el sujeto y recae en el sujeto. De ahí que en conjunto la poesía lírica tenga preferentemente el carácter de la libertad en sí”.<sup>26</sup> La forma poética que muestra en su máxima potencia la oposición entre libertad y necesidad es la tragedia. Ésta es la síntesis de la lírica y la épica, pero dicha síntesis no es dialéctica, es decir, no es la subordinación de los contrarios en una tercera configuración superior, sino la afirmación simbólica de la oposición de ambos como tales.

El simbolismo trágico pone ante los ojos la libertad y la necesidad, no como libertad encerrada en el sujeto ni como necesidad supresora de la libertad, sino como una lucha equilibrada entre ambas, de tal modo que las posibilidades de vencer y ser vencidas están igualmente en una y otra. “No hay conflicto verdadero —dice acertadamente Schelling— allí donde la posibilidad de triunfar no está en ambos lados”.<sup>27</sup> Ahora bien, una necesidad derrotada es una necesidad anulada o falsa; del mismo modo, una libertad arrasada por su contrario se desvanece como tal. ¿De qué manera, entonces, tiene que presentar la tragedia este conflicto para que su oposición aparezca simbólicamente en su idea?

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 434.

Consecuentemente [responde Schelling] lo que queda de esta contradicción es que *ambas*, necesidad y libertad, salen en el conflicto igualmente vencidas y vencedoras, y que en todo sentido salen *igual*. Pero, sin duda, la manifestación suprema del arte es que la libertad se eleve a igualdad con la necesidad [...] pues sólo en esta relación se objetiva esa indiferencia verdadera y absoluta que está en lo absoluto y que no se basa en una simultaneidad sino en una igualdad; pues, la libertad y la necesidad, tanto como lo finito y lo infinito, sólo pueden igualarse en la misma absolutidad.<sup>28</sup>

La idea de lo trágico muestra el triunfo de la necesidad sin el derrumbe de la libertad e, idénticamente, la victoria de la libertad sin la anulación de la necesidad. Esto nos lleva a la esencia de lo absoluto simbolizada en la naturaleza humana, pues sólo en ésta se encuentran las condiciones de posibilidad de asumir libremente lo necesario oponiéndose a ello. El conflicto trágico entre la libertad y la necesidad se revela como tal sólo “cuando la necesidad impone el mal, y la libertad, elevándose por encima de este triunfo, acepta *voluntariamente* el mal en la medida en que es necesario, es decir, en que *como* libertad se iguala con la necesidad”.<sup>29</sup>

La naturaleza del mal que la necesidad impone radica en que el sujeto personalizado es culpable no de manera intencional sino de forma fatal. El conflicto tiene que ser provocado por el destino: “la lucha entre libertad y necesidad sólo existe verdaderamente allí donde la necesidad socava la voluntad misma y la libertad es combatida en su propio terreno”.<sup>30</sup> Ser culpable por destino y resistir la fatalidad expiando voluntariamente la culpa, de tal modo que la libertad aparezca como transgresora de la necesidad en la medida en que acepta el castigo por la transgresión que ésta le impuso, eso es lo verdaderamente trágico. Así es como la vida humana, configurada en su idea artística, simboliza la contradicción originada por la propia producción esencial de lo absoluto. Y esto es lo que los griegos nos enseñaron y que Schelling, ya desde las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, formula en términos de enfrentamiento consciente con la fuerza que amenaza hacer sucumbir la libertad.

El *fondo* de esta contradicción, aquello que la hacía soportable [...] se hallaba en la lucha de la libertad humana contra el poder del mundo objetivo, ante el cual el mortal, si el poder es un superpoder (un *fatum*), no sólo *necesariamente* tenía que sucumbir, sino

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 442.

que, al no sucumbir *sin lucha*, tenía que ser castigado por su propia derrota. Que el transgresor no sólo sucumbiera ante la superpotencia del destino, sino que además fuera *castigado*, era un reconocimiento a la libertad humana. Un *honor* que la libertad merecía. La tragedia griega honra a la libertad humana permitiendo que sus héroes *lucharan* contra la superpotencia del destino. Para no saltarse los límites del arte, debía hacerlo sucumbir, pero, para restablecer la libertad humana, humillada por el arte, debía también hacerle *expiar* el crimen cometido por el *destino*.<sup>31</sup>

La lucha que el arte trágico crea y presenta es “un espejo mágico y simbólico”<sup>32</sup> desde el cual la filosofía puede construir la unidad absolutamente indiferente de sujeto y objeto, de libertad y necesidad. Sin embargo, la existencia ocurre fatalmente fuera de esta unidad, por lo cual el filósofo no se representa en absoluto desde dentro de éste, sino que lo piensa desde la escisión productiva, es decir, desde la contradicción que el arte trágico patentiza. Así, el idealismo estético de Schelling nos posibilita reconocer las derivas metafísicas de la filosofía en el exilio y en el conflicto que lo trágico manifiesta no sólo como fatalidad de la vida humana sino como destino del propio pensamiento. ¿O acaso para pensar, para resistir antes de sucumbir, no debemos aceptar voluntariamente la expulsión del absoluto que la propia esencia de éste nos impone?

---

<sup>31</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*, estudio preliminar y traducción de Virginia Careaga, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 95-96.

<sup>32</sup> Friedrich W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, *op. cit.*, p. 505.