

EL ARTE COMO MODELO DE REVELACIÓN
EN SCHELLING:
DEL IDEALISMO TRASCENDENTAL
AL GIRO PERSONAL

MARCELA GARCÍA*

SUMARIO: 1. *Introducción*. 2. *Arte como revelación en la filosofía temprana*. 2.1 *Actividad consciente e inconsciente: el Sistema del idealismo trascendental*. 2.2 *Finitud e infinitud: la Filosofía del arte*. 2.2.1 *Necesidad y libertad en las personas trágicas*. 2.2.2 *Presencia de lo infinito en lo finito*. 3. *Revelación personal en la filosofía tardía*. 4. *El paso de la absoluta identidad al Dios personal que actúa*. 4.1 *Alteridad en vez de identidad absoluta*. 4.2 *Libertad más allá de la necesidad*. 4.2.1 *Superación de la necesidad*. 4.2.2 *La persona se revela en sus actos*. 5. *¿Abandona Schelling la noción de arte?* 5.1 *Arte como preparación al Dios personal*. 5.2 *Dios como artista*. 5.2.1 *El riesgo de la libertad*. 5.2.2 *La búsqueda de lo finito*.

1. INTRODUCCIÓN

EL arte no es sólo un tema particular al que Schelling dirige su atención. Su reflexión sobre el arte está relacionada con los problemas clave que su filosofía busca resolver. En su filosofía temprana, el arte es la piedra de toque del sistema, la expresión más elevada del Absoluto. Incluso cuando en su filosofía tardía se aleje de esta idea y desarrolle una filosofía de la revelación, Schelling podrá aprovechar los rasgos característicos de la actividad artística y algunas nociones desarrolladas al hilo de la filosofía del arte para pensar un Dios personal que actúa libremente. En ese sentido, el arte como modelo de revelación no está limitado solamente a las obras del Schelling joven, y puede iluminar incluso su noción tardía de revelación como acto libre y personal.

La reflexión de Schelling en torno al arte comienza en el centro del primer romanticismo y se desarrolla en un diálogo cercano con el círculo romántico de la revista *Athenäum*. Un hito en el pensamiento y la vida del filósofo es precisamente el verano de 1798 que pasa en Dresden en compañía de los hermanos August y Friedrich Schlegel, Dorothea Veit, Caroline Böhme, Novalis, Henrik Steffens. Las conversaciones continuarían después en Jena, a donde se traslada el joven Schelling llamado a una cátedra gracias a la influencia de

* Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, México D.F. 04510. E-mail: mgarcia@filosoficas.unam.mx

Goethe. Cuando Schelling decide impartir sus *Lecciones sobre la filosofía del arte*, se apoya en estudios sobre obras particulares hechos por los Schlegel, que le facilitan los textos. Más aún, Schelling se ha considerado como el filósofo del círculo romántico. También artistas de la talla de Philipp Otto Runge o Carl Gustav Carus reconocen explícitamente la influencia de la filosofía de Schelling en su manera de entender el arte.¹

Aunque la asociación tan directa con el romanticismo no cubra toda la producción filosófica de Schelling, ni mucho menos se le pueda reducir a ella, sí comparte algunos rasgos característicos de la época. Entre estos rasgos muy generales se podría incluir una cierta crítica a una ilustración unilateral; la recuperación de la naturaleza, de la historia, del mito; el énfasis en la naturaleza como productividad y en la creatividad humana como continuación de esa misma fuerza; la unidad subyacente de naturaleza y libertad, de sensibilidad y razón, de necesidad y libertad (*hen kai pan*, “uno y todo”); la autorreflexión, partiendo de Kant y sobre todo de Fichte; el interés por aquello que no se deja subsumir bajo conceptos, ya sea lo sublime o lo intuido de manera inmediata; lo inconsciente.

Después de que Schelling abandone Jena y llegue finalmente a Munich en 1806 para convertirse después en secretario general de la Academia de Artes Plásticas, entrará en contacto con un segundo círculo romántico formado por Baader, Ritter y Schubert. Gracias a Baader descubrirá a Jakob Böhme, místico alemán del siglo xvii, en cuyos textos se apoyará para pensar un Dios personal que se revela.² Incluso el giro que se da en el pensamiento del Schelling tardío hacia un Dios personal que coincide con el de la revelación cristiana podría verse como un trayecto compartido con muchos de los románticos: en Novalis, los Schlegel, Tieck, Brentano, von Arnim, Runge, Carus, hay también una vuelta hacia el cristianismo.³ En el caso de Schelling, aún no se ha hecho suficiente énfasis en el hecho de que no simplemente abandona la reflexión sobre el arte de su filosofía temprana, sino que la aprovecha para pensar ese Dios personal capaz de revelación.

2. ARTE COMO REVELACIÓN EN LA FILOSOFÍA TEMPRANA

En este primer apartado, veremos cómo el arte ocupa un papel central en la filosofía temprana de Schelling. En un primer momento, el arte se declara

¹ Cfr. C.G. CARUS, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, vol. 1, E. Janssen (ed.), Weimar 1966, p. 145 s.; P.O. RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, vol. 1, J.D. Runge (ed.), Perthes, Hamburg 1840, p. 159.

² Este segundo romanticismo tendrá también su influencia en el arte, por ejemplo en los prerrafaelitas, los nazarenos, llegando incluso a incidir en artistas modernistas como Gaudí. Cfr. C. RIUS SANTAMARIA, *Schelling esencial. El arte es la única y eterna revelación*, Montesinos, Barcelona 2011, p. 26.

³ Cfr. C. RIUS SANTAMARIA, o. c.

la “única revelación” porque en él se manifiesta algo que en la filosofía no se puede mostrar. El arte aparece en su filosofía del idealismo trascendental para resolver uno de los problemas centrales de esta filosofía: cómo es posible la autointuición del yo absoluto. Aún cuando más adelante este deje de ser el problema central de la filosofía schellingiana, los rasgos que Schelling le adscribe a la actividad del artista y a la obra de arte entendida como revelación se mantendrán vigentes, si bien con algunas modificaciones, a lo largo de su pensamiento.

En un segundo momento de la filosofía temprana, Schelling desarrolla extensas lecciones sobre *Filosofía del arte*. En ellas, lleva a cabo una verdadera metafísica del arte, todo un sistema donde sitúa al arte como potencia más alta del Absoluto y ordena las distintas formas de arte de acuerdo a los principios de la filosofía de la identidad. Las características que hacían del arte una revelación, el conflicto entre finito e infinito, libertad y necesidad, y su resolución, aparecen ahora en el tratamiento que Schelling hace de las distintas formas de arte, en particular de la tragedia y las personas trágicas. Nociones que serán clave para el modelo posterior de revelación se desarrollan ya en la *Filosofía del arte*: la noción de persona, y la diferencia entre arte antiguo y moderno, con sus distintas maneras de concebir la unidad entre finito e infinito.

2. 1. *Actividad consciente e inconsciente: el Sistema del idealismo trascendental*

En el *Sistema del idealismo trascendental* de 1800, una de las obras más acabadas del joven Schelling, encontramos la siguiente afirmación: «el arte es la única y eterna revelación que hay, y el milagro de que hubiera existido sólo por una vez, tendría que convencernos de la realidad absoluta de aquello supremo».⁴

¿En qué sentido es el arte revelación? ¿Qué es lo que se revela en él? Para explicarlo, nos ayudará situar esta obra de 1800 brevemente en su contexto y esbozar el problema al que se enfrenta y que buscará solucionar con la noción de arte.

El contexto del *Sistema* es el intento de transformar la crítica kantiana en ciencia, en un *sistema* fundamentado en el “yo”, y la discusión entre Fichte y Schelling en torno a la comprensión del yo. Ambos filósofos creen que Kant presupone de manera implícita un yo que no se reduce al “yo pienso” que acompaña mis representaciones, sino que es independiente de ellas, y que es el fundamento de la realidad (entendida como unidad e inteligibilidad) de los objetos. A este yo que fundamenta la conciencia de objetos le llamarán “yo

⁴ F.W.J. SCHELLING, *System*, SW III, p. 618. Me apoyo en la traducción de J.L. Villacañas con algunas modificaciones. Las demás traducciones de Schelling son mías.

absoluto”. Consideran que Kant lo atisba cuando habla de una apercepción trascendental o de un imperativo categórico, pero que no lo reconoce explícitamente. Para Fichte, se trata de un yo absolutamente espontáneo que se pone a sí mismo en una actividad que se sabe a sí misma inmediatamente. Para Schelling, se trata más bien de una unidad absoluta previa a toda separación entre sujeto y objeto, que se manifiesta en la unidad del yo consciente y la hace posible, sin reducirse a la conciencia.

Schelling parte de la propuesta fichteana pero tiene desde un principio una noción más amplia de “yo”, como “unidad de sujeto y objeto”, que no se reduce a actividad consciente. De hecho, el yo consciente presupone toda una “historia de la conciencia”: una serie de momentos inconscientes que posibilitan la actividad consciente. Mientras que Fichte oponía la actividad humana a la naturaleza, vista como materia inerte que había de ser moldeada, para Schelling la naturaleza ya no es mero “no-yo” sino que es propiamente actividad, yo inconsciente.

El gran problema de esta filosofía es que lo absolutamente idéntico que es su principio no puede por definición objetivarse ni ser objeto de conciencia. ¿Cómo captarlo entonces? Los conceptos lo limitarían, las demostraciones lo convertirían en algo fundamentado y no ya fundamental. Tampoco Fichte lograba mostrar cómo de hecho el yo consciente llega a ser consciente de su identidad con un no-yo que es su producto inconsciente.⁵ Según Schelling, el yo debe poder conocerse como unidad de los opuestos. ¿Cómo puede ser consciente de la identidad subyacente entre actividad inconsciente y actividad consciente y libre? La única manera de captarla es en una intuición intelectual, y la única manera de que dicha intuición se vuelva objetiva, «fuera de duda», es el arte mismo. «La intuición estética es la intuición intelectual vuelta objetiva».⁶ El reconocimiento del yo como unidad absoluta podrá darse gracias a la obra de arte.

En este contexto, al final del *Sistema*, Schelling nos presenta una caracterización de la actividad del artista y de los rasgos que le permiten dar paso a una revelación del Absoluto. El artista tiene intenciones conscientes y posee técnicas que ha tenido que aprender. Pero en la verdadera obra de arte, se trasluce una dimensión que el artista no ha podido poner intencionalmente en la obra. Se trata de un aspecto *objetivo* que se le añade *objetivamente* (es decir, dice Schelling, sin intención expresa o subjetiva del artista) a la actividad consciente. El artista se siente obligado a hacer o decir algo que no termina de comprender. Hay una actividad inconsciente que atraviesa la actividad consciente.

⁵ Cf. E. FACKENHEIM, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, «The Philosophical Quarterly», 4/17 (1954), p. 312.

⁶ F.W.J. SCHELLING, *System*, SW III, p. 625.

La confluencia de actividad consciente e inconsciente la experimenta el artista en primer lugar como conflicto, como contradicción infinita. Comienza la producción artística como actividad consciente y libre. Puesto que la consciencia implica separación, el artista no puede realizar la producción sin *separar* actividad consciente (subjetiva) e inconsciente (objetiva). Sin embargo, la producción debe terminar en lo inconsciente, en el producto en el que se une lo que se había separado.

La unión de las dos actividades se dará, pues, en el producto del arte, y en ese punto donde coincidan, dejará de aparecer la producción como una actividad libre para transformarse en necesaria.⁷ Llega el punto en que el producto se concluye y se vuelve imposible para el artista continuar con la producción. No puede dar un golpe más de cincel, digamos, pues la obra está acabada. Precisamente esta es la diferencia entre la acción artística y la acción moral. En la acción moral, el aspecto objetivo de la actividad nunca está plenamente realizado ni llega a identificarse con la actividad subjetiva (pues en ese momento cesaría la libertad al identificarse ambos aspectos). La identidad de ambos aspectos es sólo un horizonte de progreso infinito. En cambio, en la acción artística la identidad de ambas actividades conlleva la unión absoluta de libertad y necesidad ya en el producto presente.⁸

Esta identidad de actividades expresada en el producto es reconocida por la inteligencia como una identidad cuyo principio está en ella misma aunque se ha vuelto completamente objetiva. Así, ante la obra de arte, la inteligencia se vuelve objetiva para sí misma, puede tener una perfecta *autointuición* [*Selbstanschauung*] de sí. A esta intuición le acompaña un sentimiento de “satisfacción infinita”⁹ que sacia toda sed de producir. Esta satisfacción del artista se transfiere a la obra misma. Por eso, sólo el arte calma nuestro empeño [*Streben*] infinito.

Así, una vez llevado a cabo el reto y lograda la obra, el conflicto inicial se transforma en «armonía *inesperada*»,¹⁰ y se experimenta como si fuera favor [*Gunst*] de una naturaleza superior:

«Puesto que la producción había partido de la libertad, esto es, de una oposición infinita de las dos actividades, entonces la inteligencia no podrá adscribir a la *libertad* aquella absoluta unificación de ambas en la que acaba la producción, pues justo con el cumplimiento del producto desaparece también todo fenómeno de la libertad, sino que se sentirá sorprendida y *feliz* por aquella unificación misma, esto es, la considerará como favor voluntario de una naturaleza superior que ha hecho posible lo imposible a través de ella».

⁷ Cfr. IDEM, *System*, SW III, p. 614.

⁸ F.W.J. SCHELLING, *System*, SW III, p. 614.

⁹ *Ibidem*, p. 615.

¹⁰ *Ibidem*, p. 615.

Aquello que pone en armonía inesperada las actividades es aquel Absoluto (“el yo originario” [*Urselbst*]) que fundamenta la armonía preestablecida entre lo consciente y lo inconsciente. A la inteligencia le sorprende como algo que está por encima de ella y que añade algo que no es intencional a lo que se había empezado con consciencia e intención. Este Absoluto se comporta aquí de manera análoga al *destino* en el plano de la acción moral, que a través de nuestra acción libre y sin nuestro conocimiento, a veces en contra de nuestra voluntad, realiza fines no buscados por nosotros. En el contexto del arte, a ese elemento se le llama *genio*: «aquello a través de lo cual se resuelve una contradicción absoluta que no podía haberse resuelto a través de nada más».¹¹

El artista parece estar bajo un poder que le lleva a expresar cosas que no comprende del todo y cuyo sentido es infinito. La obra de arte es susceptible de infinitas interpretaciones, como si contuviera infinitas intenciones que un artista limitado no ha podido colocar en ella. De manera instintiva, el artista presenta en la obra una infinitud que ningún entendimiento finito podría desarrollar por completo. El carácter fundamental de la obra de arte es pues una «infinitud inconsciente».¹² Se presenta «un infinito de manera finita»,¹³ y en eso consiste precisamente la belleza.

«Es como si en esos raros hombres que antes que otra cosa son artistas en el sentido supremo de la palabra, aquello idéntico inmutable que sostiene todo existir se despojara de su velo».¹⁴ Es en este sentido que el arte, según Schelling, es revelación de la realidad de aquello más alto. Lo que se revela en el arte es, por tanto, la identidad subyacente a las actividades consciente e inconsciente, al yo libre y espontáneo y a la naturaleza como yo inconsciente.¹⁵

¹¹ *Ibidem*, p. 624. Sobre el paralelo entre genio y destino volveré más adelante.

¹² F.W.J. SCHELLING, *System*, SW III, p. 619.

¹³ *Ibidem*, p. 620.

¹⁴ *Ibidem*, p. 616.

¹⁵ Schelling subraya que el arte manifiesta la identidad de actividad consciente y actividad inconsciente propia de la naturaleza, pero la hace visible *para* el yo. Lo que en la naturaleza no estaba aún separado, para ser consciente debe representarse en la producción artística como reunificado *tras* la separación. En realidad, si podemos ver a la naturaleza como bella, esto es gracias al arte. De hecho, si la belleza es *resolución* de un conflicto infinito, la naturaleza, al no partir de ningún conflicto, por no ser consciente, no será *necesariamente* sino *accidentalmente* bella. Por esta razón, la naturaleza no le puede dictar reglas al arte. Más bien, el arte se vuelve principio y norma para juzgar la belleza natural.

En todo caso, la “imitación de la naturaleza” en el arte podría entenderse sólo si se ve a la naturaleza como espíritu y no como materia inerte. La naturaleza es “revelación de lo eterno”, dice Schelling. No es un mero producto de la creación sino la creación misma (F.W.J. SCHELLING, *Natur*, SW II, p. 378), productividad, organismo vivo y creativo. La naturaleza es *también* órgano divino y la más antigua revelación (IDEM, *Denkmal*, SW VIII, p. 114). Sin embargo, la naturaleza sólo se ve como tal revelación desde la filosofía o desde el arte que nos muestran conscientemente a la naturaleza como fuerza creativa.

El genio es para el arte precisamente lo que el yo es para la filosofía, es decir «lo más alto absolutamente real que nunca deviene objetivo él mismo pero que es *causa* de todo lo objetivo». ¹⁶

De esta manera, el arte se convierte en la piedra de toque del sistema del idealismo trascendental. «Sólo la obra de arte me refleja lo que por nada más es reflejado, aquello absolutamente idéntico que incluso en el yo ya se ha separado». ¹⁷ El arte es capaz de verdad y logra lo que la filosofía no es capaz de hacer: presentar externamente esa identidad absoluta. En ese sentido, el arte se declara el «único verdadero y eterno órgano y documento de la filosofía». ¹⁸

«El arte es lo supremo para el filósofo precisamente porque abre para él en cierto sentido el *sanctasanctorum*, donde en un fuego arde, por decirlo así, en eterna y originaria reunión, lo que en la naturaleza y en la historia está separado, y lo que eternamente se tiene que escapar al vivir y al actuar tanto como al pensar». ¹⁹

El arte es aquí revelación como la única manera de acceder a la pura identidad inefable previa a toda separación en la consciencia y en la acción. El Absoluto que Schelling considera revelado en el genio es pues un Absoluto inmanente, el yo originario del cual el yo consciente es una manifestación.

2. 2. *Finitud e infinitud: la Filosofía del arte*

En la *Filosofía del arte*, una serie de lecciones que Schelling imparte en los años 1802-1805, ²⁰ cambia el punto de partida de la investigación. En vez de partir del yo y tratar de explicar la dialéctica entre su actividad consciente e inconsciente, ahora Schelling parte directamente del Absoluto entendido como pura identidad.

Otro cambio notable, con respecto al *Sistema* de 1800, es que aquí la *filosofía* ocupa un lugar prioritario por encima del arte. Ya no es el arte quien completa a la filosofía y vuelve objetivo eso que la filosofía sólo puede intuir intelectualmente. Ahora la comprensión filosófica de la obra artística va más lejos que la del artista mismo. La verdadera revelación del Absoluto ya no es otra que la razón misma. ²¹ Como ha señalado Fackenheim, este cambio ocurre como parte de un desplazamiento fundamental del idealismo trascendental al idealismo absoluto. Brevemente: para Schelling, la filosofía de la consciencia o “filosofía trascendental” era sólo un aspecto del sistema. A él se le añadía la “filosofía de la naturaleza”, que entiende la naturaleza

¹⁶ F.W.J. SCHELLING, *System*, SW III, p. 619.

¹⁷ *Ibidem*, p. 625.

¹⁸ *Ibidem*, p. 627.

¹⁹ *Ibidem*, p. 628.

²⁰ El editor de las obras completas de Schelling, su hijo Karl Friedrich August, nos dice en el Prólogo que Schelling no había previsto la publicación de estas lecciones, con excepción, si acaso, de la reflexión sobre la tragedia.

²¹ Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 378.

como fuerza independiente que asciende de la materia a la consciencia. Sin embargo, esta postura requiere finalmente una unidad superior entre los dos lados del sistema. La consciencia y la naturaleza, lo ideal y lo real son sólo dos aspectos de un Absoluto que en sí mismo no es ninguno de los dos sino que es *absoluta* identidad.

En la *Filosofía del arte*, Schelling parte pues del Absoluto entendido como realidad absoluta omnicomprehensiva. La tarea de la filosofía del arte no se entiende como estética sino como “construcción del arte”, es decir, debe mostrar en qué sentido el arte es una de las determinaciones o “potencias” del Absoluto y cómo se relaciona con las demás potencias.

El Absoluto tiene dos maneras de aparecer: un lado real (que ha estudiado la filosofía de la naturaleza) y un lado ideal (estudiado por la filosofía trascendental). De cada lado hay potencias que representan el Absoluto de distinta manera. En cada uno de los lados, real o ideal, la potencia que a su vez representa el aspecto ideal consiste en un infinito que intenta incorporar lo finito sin conseguirlo por completo. Es una potencia *esquemática* (del lado real: la luz, del lado ideal: el saber). La potencia que representa el aspecto real es un finito que apunta a un infinito sin alcanzarlo. Es una potencia *alegórica* (del lado real: la materia, del lado ideal: la acción). Finalmente, la síntesis entre ambas es la potencia propiamente *simbólica* (del lado real: el organismo, del lado ideal: el arte) que *logra* la identidad de finito e infinito, de real e ideal. El arte, síntesis pues de saber y actuar, es la potencia simbólica más elevada: mientras que el Absoluto no es en sí ni real ni ideal, el arte es la *indiferencia* de ambos aspectos. Por esta razón, es la representación [*Gegenbild*] más elevada del Absoluto, superada sólo por la filosofía que no expresa siquiera “indiferencia” sino identidad absoluta como tal.

En efecto, cada una de las tres potencias, tanto reales como ideales, corresponde a una de las tres “ideas”: verdad, bondad, belleza. La filosofía, como Dios mismo, dice Schelling, está *por encima* de esas tres ideas pues no trata sólo de una en particular sino de las tres y de su fuente común. Por vía de la belleza como aparición del Absoluto,²² encontramos de nuevo la identidad de necesidad y libertad como característica de la obra de arte. Mientras que a la verdad corresponde la necesidad, y a la bondad la libertad, la belleza implicará la identidad de necesidad y libertad.

«Bello es un poema en el cual la libertad suprema se contiene a sí misma de nuevo en

²² Con esta concepción del arte como imagen derivada [*Gegenbild*] a partir de una imagen originaria [*Urbild*], Schelling se situaría en una tradición neoplatónica que considera la belleza desde su función anagógica hacia el conocimiento de la verdad suprasensible. Cfr. B. BARTH, *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Alber, Freiburg-München 1991, p. 11. Cfr. también W. BEIERWALTES, *Einleitung* en F.W.J. SCHELLING, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Philipp Reclam, Stuttgart 1982, p. 23.

la necesidad. El arte por tanto es una síntesis absoluta o compenetración mutua de libertad y necesidad».²³

A diferencia del Sistema de 1800, el arte no se considera en un primer momento como conflicto y resolución entre *actividades* del yo, sino desde el punto de vista del Absoluto.²⁴ Sin embargo, los rasgos de conflicto y resolución aparecen cuando Schelling trata las diversas formas de arte con sus distintas maneras de representar la unión de finito e infinito. En efecto, la filosofía del arte aspira a construir un sistema donde cada forma de arte (música, pintura, escultura, y las artes de la palabra) sea expresión del Absoluto de distinta manera.

Los opuestos que el genio es capaz de unir para reflejar el Absoluto idéntico se muestran en tensión en el contenido de cada forma particular de arte. También aquí, la forma más elevada de tensión y unidad es aquella entre necesidad y libertad. Esta forma suprema de unidad entre finito e infinito se da en el drama como síntesis de épica y lírica y en particular en la tragedia.

2. 2. 1. Necesidad y libertad en las personas trágicas

Mientras que en la epopeya tenemos una identidad sin conflicto de libertad y necesidad, y por tanto sin *destino* ni rebelión contra él,²⁵ en la tragedia se muestra el conflicto con lo infinito en forma de destino.

La tragedia como arte más elevado ha de expresar la “indiferencia” entre libertad y necesidad. Esta indiferencia consiste en que la necesidad venza sin que la libertad sea derrotada y que la libertad salga vencedora sin derrotar a la necesidad. ¿Cómo es posible expresar esto?

En primer lugar, semejante noción sólo podría mostrarse en la naturaleza humana y tiene que simbolizarse en “*personas*”: «naturalezas, en las cuales la libertad y la necesidad están unidas».²⁶ En segundo lugar, en el drama como síntesis de lírica y épica, la representación del conflicto debe ser *objetiva* (como lo es en la épica, por medio del narrador) pero conmover al *sujeto* (como en la lírica). Esto sólo se logra por medio de la representación dramática que muestra *actos*. Por medio de los actos que el espectador ve, se consigue objetividad y al mismo tiempo participación del espectador con las *personas*.

El conflicto entre necesidad y libertad debe ser tal que se muestren las dos al mismo nivel. Tanto necesidad como libertad deben emerger como vence-

²³ PhKunst, SW v, 383.

²⁴ Leyte subraya esta desaparición del conflicto desde el punto de vista absoluto: «El papel del arte queda desactivado: integrarlo en el sistema significa haber dejado de entender el absoluto por medio del arte para entender el arte por medio del absoluto» (A. LEYTE, *Introducción* en F.W.J. SCHELLING, *El “Discurso de la Academia”. Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza* (1807), Biblioteca Nueva, Madrid 2004, p. 60).

²⁵ Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 647 s.

²⁶ *Ibidem*, p. 690.

doras. Este requisito significa que meros obstáculos o desgracias externas no serían suficientes para elevar la libertad al nivel de la necesidad. Sólo cuando la desgracia se encuentra *en* la voluntad y *en* la libertad mismas tenemos una verdadera tragedia. La interpretación de Schelling es que la persona trágica necesariamente se hace culpable de un crimen. «Esta es la más alta desgracia pensable: sin verdadera culpa volverse culpable por destino».²⁷ La *culpa* misma es necesidad y no sólo por causa de un error, como dice Aristóteles, sino por voluntad del destino inevitable. En ese sentido, se lucha contra la libertad “en su propio terreno”, la necesidad mina a la voluntad misma. El culpable que simplemente fue vencido por el destino, es sin embargo castigado. Esto es necesario precisamente para mostrar el triunfo de la libertad. El héroe trágico debe luchar primero contra su destino, expresando su libertad. Al hacerlo, está sujeto a la necesidad y es vencido por ella (es justo por huir del oráculo que desencadena los hechos que lo cumplen). Pero para no dejar vencer a la necesidad sin a la vez vencerla, debe el héroe aceptar voluntariamente expiar su culpa.²⁸ Esta es la victoria más alta de la libertad, dice Schelling, «voluntariamente llevar el castigo por un crimen inevitable, y así, en la pérdida misma de la libertad, demostrar precisamente esta libertad».²⁹

Aquí sucede algo análogo a lo que Schelling describía en el *Sistema* de 1800 sobre el artista: un elemento que está más allá de nuestro control, que no pertenece a nuestra actividad libre y consciente, da forma sin embargo al resultado de nuestra acción, y lo aceptamos. En la actividad artística ese elemento es el genio, en la tragedia es el destino.

En la tragedia *moderna*, después del cristianismo, ya no puede haber un destino como tal, porque hay una providencia. Schelling hace notar que otros elementos toman el papel del destino (el mal, el diablo)³⁰, pero sobre todo se traslada el conflicto entre necesidad y libertad al interior del personaje mismo. Ahora es el *carácter* del hombre el que juega el papel de la *necesidad* a la que deberá sobreponerse libremente. El conflicto del héroe moderno es consigo mismo, con su carácter. «Así es también en Shakespeare. En lugar del antiguo destino aparece en él el carácter, pero pone en él un hado tan poderoso, que

²⁷ *Ibidem*, p. 695.

²⁸ Una idea de Schelling que recogió Hegel: «En los antiguos personajes es el honor de los caracteres ser culpables» (G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, A. GETHMANN-SEIFERT (ed.), Meiner, Frankfurt 1998, p. 305) y que encontramos también en Walter Benjamin: W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* en *Abhandlungen: Gesammelte Schriften I-1*, R. TIEDEMANN (ed.), Suhrkamp, Frankfurt 1974, p. 310; W. BENJAMIN, *Schicksal und Charakter* en *Aufsätze, Essays, Vorträge: Gesammelte Schriften II-1*, R. TIEDEMANN, H. SCHWEPPEHÄUSER (eds.), Suhrkamp, Frankfurt 1991, p. 175.

²⁹ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW V, p. 697.

³⁰ Schelling hace eco aquí de reflexiones de F. SCHLEGEL, *Kritische Fragmente* en *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1967, p. 149.

ya no se puede contar como libertad sino que emerge como necesidad invencible». ³¹

2. 2. 2. Presencia de lo infinito en lo finito

Precisamente esta distinción, común entre los románticos, ³² entre dos períodos opuestos del arte: el arte antiguo o pagano y el arte moderno o cristiano, será relevante también para la noción de revelación.

En el arte antiguo, el infinito se representa *en* lo finito, lo finito *acomoda* lo infinito. No hay dos mundos sino uno, y Dios no está más allá de la naturaleza sino en ella. Lo divino se experimenta como *presencia*. Hay una armonía entre hombre, sociedad y cosmos.

Por el contrario, el arte cristiano parte de una situación en la que los oráculos han callado, el gran Pan ha muerto, lo divino ya no está en la naturaleza sino que se percibe como *más allá*. Se trata de lo finito que *apunta* a lo infinito. Se han abierto dos mundos.

De acuerdo a la distinción hecha por Schelling, parece que el arte antiguo o pagano es propiamente *simbólico*, pues se da en él una finitización de lo infinito. La identidad entre finito e infinito no permite separar dos mundos. En cambio el arte moderno o cristiano es *alegórico*, pues la identidad entre lo divino y lo natural se logra sólo por suspensión [*Aufhebung*] de lo natural. Ahí, lo finito reenvía a lo infinito que queda siempre más allá. Mientras que el arte pagano corresponde a lo sublime, el arte cristiano corresponde a la belleza: en él lo finito *busca* lo infinito y sólo se unen en lo *infinito*. ³³

En todo caso, Schelling deja claro que la unidad *simbólica* entre finito e infinito, es decir, aquella que mantiene lo finito como tal, es *superior* a la unidad *alegórica*, donde lo finito solo vale porque apunta a lo infinito. La actividad artística suprema consiste en adentrarse en lo real, para plasmar en lo finito.

Por medio del arte se presenta la creación divina de manera objetiva, pues esta se basa en la misma imaginación ³⁴ [*Einbildung*] de la idealidad infinita en lo real en la cual se basa aquel. La palabra alemana acertada imaginación [*Ein-*

³¹ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 720.

³² Encontramos elaboraciones de esta distinción por ejemplo en August W. SCHLEGEL, *Antike und romantische Kunst und Poesie* en *Kritische Schriften und Briefe*, vol. 6, E. Lohner (ed.), Kohlhammer, Stuttgart 1967, p. 111 s.

³³ Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 461. Las consecuencias de esta distinción entre arte antiguo y moderno para el análisis que hace Schelling de las distintas formas de arte son fascinantes, aunque aquí no podemos tratarlas a fondo. Por ejemplo, al fragmentarse el mundo en la modernidad (pues hay infinitas maneras de buscar a un Dios ausente y anhelado), el artista se ve obligado a crear un mundo a partir de un fragmento, a crear su propia mitología (cfr. F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 445).

³⁴ Schelling hace un juego de palabras, ya que el término alemán "*Einbildung*" podría leerse etimológicamente como "formación en uno" o "in-formación".

bildungskraft] significa propiamente la fuerza de la formación-en-uno [*Ineinsbildung*], en la cual se basa de hecho toda creación. Es la fuerza por medio de la cual algo ideal a la vez es algo real, el alma es cuerpo, la fuerza de la individuación que es la auténticamente creadora.³⁵

De esta manera, el arte moderno que surge después del cristianismo no acaba de corresponder al ideal del arte propuesto por Schelling, pues mantiene cierta distancia entre finito e infinito, que en el arte deberían de mostrarse como idénticos, y parece desvalorizar lo finito como tal. Más adelante volveré sobre este punto en relación con el Dios artista del cristianismo.

3. REVELACIÓN PERSONAL

Pasemos ahora a un texto muy posterior, las lecciones sobre *Filosofía de la revelación* que Schelling imparte en Munich y en Berlín en los años 30 y 40. Entretanto, la filosofía de Schelling ha dado un giro radical, del que tratará el siguiente apartado. Ahora el término “revelación” se usa en sentido estricto como decisión libre de un Dios personal y Schelling se pregunta cómo tiene que ser una filosofía que pueda pensar la revelación así entendida. Será evidente el contraste con la noción de revelación de la filosofía temprana, pero también veremos que algunos elementos se mantienen constantes.

Schelling ha desarrollado también una *Filosofía de la mitología*, y comienza estas lecciones explicando la diferencia entre mitología y revelación. Mientras que la mitología consiste en un proceso necesario, la revelación «presupone un acto más allá de la consciencia y presupone una relación que Dios, como la causa más libre, se da o se ha dado, no necesaria sino voluntariamente, a la consciencia humana».³⁶ La revelación presupone un «querer absolutamente libre».³⁷

Podemos señalar cuatro rasgos de la revelación en sentido estricto tal como Schelling usa el término en esta filosofía tardía:

a) Su contenido no podría ser conocido sin revelación.

La revelación es revelación de aquello que ninguna razón pudo haber previsto o imaginado como posible, hasta que se presentó como actual. «El concepto de una revelación o no tiene sentido alguno y debe abandonarse por completo, o hay que reconocer que el contenido de la revelación debe ser tal que sin ella no sólo no se sabría, sino que ni siquiera se podría saber».³⁸ Ese contenido está «por encima de la razón».³⁹ Eso no significa que el contenido de la revelación sea propiamente irracional, o absurdo, sólo que puede ser comprendido únicamente a posteriori, una vez que se ha dado ya la revelación en la historia.

³⁵ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Kunst*, SW v, p. 386.

³⁶ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, SW XIV, p. 3.

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ *Ibidem*, p. 5.

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

b) Su contenido es lo absolutamente digno de asombro.

Las acciones de Dios en la revelación pueden ser comprendidas, pero desde un punto de vista que no es el punto de vista humano acostumbrado. Estos hechos no pierden lo asombroso una vez comprendidos. Por eso la razón no se hubiera atrevido a considerar siquiera posible el contenido de la revelación. Y por eso el contenido de la razón, lo meramente conocido como necesario, ya no es lo más alto.

«Si esta expresión [de Platón sobre el asombro como afecto del filósofo] es verdadera y profunda, entonces la filosofía sentirá el impulso de avanzar de lo que es capaz de entender como necesario y que por tanto no genera asombro, a aquello que está fuera y por encima de toda comprensión y conocimiento necesarios, en vez de estar limitada a lo meramente comprensible como necesario». ⁴⁰

c) La revelación sacia el impulso infinito del saber humano.

Sólo lo absolutamente digno de asombro le aporta reposo al intranquilo espíritu humano.

«Sólo cuando debemos reconocer como sucedido *quo majus nil fieri potest*, aquello mayor que lo cual nada puede suceder, sólo eso nos lleva al reposo. Debe haber un *finis quaerendi et inveniendi*, una meta en la que repose el espíritu que nunca descansa, si no, todo saber sería vano, es decir, desprovisto de finalidad». ⁴¹

d) En la revelación propiamente se revela una voluntad libre y personal.

Como se mencionó arriba, esta es la diferencia entre mitología y revelación, y en realidad lo que caracteriza a la revelación propiamente entendida: una voluntad libre y personal. Con este punto quedan fuera de esta noción tardía de revelación los usos que Schelling le había dado al término en otras obras tempranas, como el de la revelación en el arte o en la naturaleza. Aquí se trata de revelación en el sentido estricto.

Con el objeto de la revelación, Schelling a veces parece referirse al simple hecho de crear al hombre libre, a veces a la redención. En realidad, al crear al hombre libre, Dios puede prever que habrá caída, y la respuesta que él dará, de modo que la decisión incluye, por así decir, todos esos aspectos. Schelling se refiere a los misterios del cristianismo, o más bien «a aquel misterio uno que es el objeto y por lo mismo precisamente la única causa de la revelación, la voluntad de Dios en relación al género humano apartado de él». ⁴²

Respecto a la pregunta que Schelling trata en estos pasajes: qué características debe tener la filosofía que pueda dar paso a la revelación, la respuesta es que no cualquier filosofía puede comprender la revelación. La condición principal que se presupone es una relación no sólo *ideal*, mediada por la razón, sino una relación *real* del ser humano con Dios. Si fuera sólo una relación de

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12 s.

⁴¹ *Ibidem*, p. 27.

⁴² *Ibidem*, p. 24.

conocimiento, se perdería lo particular de la revelación y se revertiría a una ‘religión dentro de los límites de la razón’. Por este motivo, la filosofía de la revelación de Schelling presupone una filosofía de la mitología, pues considera que en la *mitología* se establece precisamente una relación *real* entre Dios y la conciencia humana: una relación no determinada por los requisitos conceptuales del filósofo. Tanto la filosofía de la mitología como la de la revelación pertenecen a lo que el Schelling tardío entiende por filosofía *positiva*: una filosofía que parte de la existencia efectiva para comprenderla pero que no pretende proyectar a priori lo necesariamente pensado sino dar sentido a posteriori a lo real efectivo, reconociendo la prioridad del ser sobre el pensar.

Sin embargo, a pesar de las diferencias claras entre la noción de revelación que aparecía en el *Sistema* de 1800 y la que encontramos en la *Filosofía de la revelación*, hay algunos puntos que coinciden. Aunque el arte no revelaba un Dios personal, también se trataba de una *revelación* porque su objeto no era alcanzable por la razón filosófica sin más (a). También se subrayaba el aspecto de asombro, de resolución *inesperada* de la contradicción (b). Esta armonía inesperada tenía también la característica de brindar *reposo* a los impulsos infinitos del espíritu humano. En ese sentido, se hablaba del arte como “favor de una naturaleza superior” y como “milagro” (c). Claro que en el *Sistema* de 1800, se trataba de un “como si”, de una manera de aparecer la obra de arte a la inteligencia *como si* la resolución de la contradicción fuera un favor de una naturaleza superior, algo que no parecía posible. Sin embargo, la identidad revelada permite a la vez la autointuición del yo: más que un milagro venido de fuera, se trata del momento en que se cierra el círculo del sistema trascendental.

Por otro lado, la idea de un punto de partida real y no meramente ideal, de algo “positivo” que sólo puede comprenderse a posteriori, de algún modo corresponde también a la capacidad que se le reconocía al arte de presentar *objetiva* o *exteriormente*, tangiblemente, la intuición intelectual.⁴³

La gran diferencia, por supuesto, es esa voluntad libre y personal (d), esa decisión que está ausente de la noción temprana de revelación. En efecto, el Absoluto o la absoluta identidad que se revelaba en el arte no era propiamente Dios, si por Dios entendemos un ser personal y trascendente. La filosofía de Schelling atraviesa un largo camino para pasar de una noción de revelación a la otra, y este camino implica un cambio radical en la noción de Dios, desde el Absoluto impersonal al Dios personal capaz de actuar. En el siguiente apartado, presentaré de manera resumida los puntos principales de ese cambio en el

⁴³ «Ahí donde el pensamiento busque la concreción y la cualidad ‘positiva’ del conocimiento, y este es ciertamente el motivo más consistente de la filosofía completa de Schelling, no podrá renunciar a esta función del arte» (B. BARTH, *op. cit.*, p. 9).

pensamiento de Schelling. Veremos que algunas nociones que Schelling había desarrollado en torno a su *Filosofía del arte* adquieren ahora relevancia insospechada para pensar un Dios personal.

4. EL PASO DE LA ABSOLUTA IDENTIDAD AL DIOS PERSONAL QUE ACTÚA

Paulatinamente, Schelling va enfrentando algunos problemas que suscita su filosofía de la identidad, y poco a poco va desarrollando una noción de Dios *personal* que se aleja del Absoluto. Por un lado, Schelling introduce en la identidad absoluta un doblez, una ruptura interna que con el tiempo se va enfatizando cada vez más hasta terminar en una noción de auténtica *alteridad* requerida para pensar a Dios como persona. Por otro lado, la identidad de necesidad y libertad, en la que insiste el Schelling temprano, se ve desplazada por una noción de libertad que, si bien parte de un momento necesario, lo supera y se separa de él para poder *actuar*. Precisamente sólo por sus actos puede revelarse una persona.

4. 1. *Alteridad en vez de identidad absoluta*

Todavía en pleno auge de su filosofía de la identidad, Schelling empieza a reconocer un problema central de este enfoque. Si el Absoluto es pura identidad, ¿cómo explicar el origen de la diferencia? Y si la diferencia sólo existe desde el punto de vista de lo finito, pero el Absoluto sólo es actual, sólo está instanciado, en la diferencia, entonces el Absoluto dependería de lo finito para existir actualmente.⁴⁴ Schelling se da cuenta explícitamente de esta dificultad: «la absoluta identidad como tal no puede nunca revelarse en absoluto, pues como tal es un abismo de calma e inactividad».⁴⁵

A partir de 1806, Schelling empieza a hablar de la identidad como “nexo vivo” que implica una alteridad *dentro* del mismo Absoluto y permite su *auto-revelación* y su existencia actual.

«Un ser que fuera sólo sí mismo como un uno puro (es decir, si tal uno pudiera ser pensado, como asumimos ahora) sería necesariamente sin revelación en sí mismo; pues no tendría nada en lo cual revelarse, precisamente por eso no podría ser *como* uno, pues el ser, el ser actual efectivo, es precisamente la autorrevelación. Si ha de ser *como* uno, debe revelarse en sí mismo; no se revela si es sólo sí mismo, si no hay en él mismo otro, y en ese otro el uno es sí mismo, si no es en general el nexo vivo de sí mismo y otro».⁴⁶

⁴⁴ Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Darstellung*, SW IV, 124s. Cf. T. BUCHHEIM, *Eins von allem*, Meiner, Frankfurt a.M. 1992, p. 79 s.

⁴⁵ F.W.J. SCHELLING, *Deduktion*, SW IV, p. 34.

⁴⁶ IDEM, *Darlegung*, SW VII, p. 54.

La razón misma deja de coincidir con la absoluta identidad y concibe de manera *igualmente originaria* la unidad y la oposición, de modo que conoce la identidad *viva*. “Debe haber oposición, porque debe haber una *vida*”.⁴⁷

En su *Escrito sobre la libertad* de 1809, se vuelve más explícita esa alteridad como requisito precisamente para la revelación. En esta obra, la existencia requiere la distinción entre un ser en cuanto existente y ese mismo ser en cuanto es mero fundamento de la existencia.⁴⁸ Se dice que Dios tiene en sí mismo el fundamento de su existencia pero este fundamento no es Dios *mismo*: se trata de una naturaleza *en* Dios. Esta dualidad interna es la condición para pensar a Dios como *persona*.

«Hemos explicado a Dios como unidad viva de fuerzas y si la personalidad, según nuestra explicación previa, se basa en la conexión de algo autosuficiente con un fundamento independiente de él, de modo que ambos se compenetran del todo y sólo son un ser, entonces Dios es [...] la personalidad suprema».⁴⁹

En *Las edades del mundo* (1811-1815), se subraya aún más que toda revelación requiere alteridad. El fundamento de la existencia se comporta aquí como fuerza que se resiste a la apertura y a la revelación pero que por lo mismo las hace posibles: «la fuerza originaria negante, clausurante, debe existir, para que haya algo que porte y ponga en alto la benevolencia del ser divino que de otro modo no podría revelarse».⁵⁰

Hasta aquí se trata de una dualidad *interna*. Si bien es necesaria una cierta oposición para la revelación, Schelling tiene cuidado de no limitar a Dios desde fuera. Es una fuerza interna a Dios, la naturaleza en él, la que ejerce esta función de una clausura a superar y permite hablar de una autorrevelación.

Sin embargo, Schelling da un paso más cuando piensa ya la alteridad no sólo interna sino como *relación* con otro, con otra *persona*. La persona existe en auténtica alteridad, ante otros, y sólo puede revelarse ante otros que son *también* personas, es decir, independientes y libres. «Dios sólo puede revelarse en aquello que es similar a él, en seres libres que actúan desde sí mismos».⁵¹

Por esta razón, un Dios que se revela debe ser más de una persona.⁵² Schelling desarrolla un pensamiento trinitario, en el que no puedo ahondar aquí, pero que le permite pensar una alteridad interpersonal sin hacer que Dios

⁴⁷ *Ibidem*, p. 52.

⁴⁸ Cfr. F.W.J. SCHELLING, *Freiheitsschrift*, SW VII, p. 357.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 394 s.

⁵⁰ F.W.J. SCHELLING, WA I, p. 23.

⁵¹ F.W.J. SCHELLING, *Freiheitsschrift*, SW VII, p. 347.

⁵² «Si revelarse (no sólo aparecer) pertenece al concepto de persona, entonces nunca puede existir sólo una persona. Como Schelling no se cansa de enfatizar, existir significa para un ser personal revelarse» (T. BUCHHEIM, *Grundlinien von Schellings Personbegriff*, in T. BUCHHEIM, F. HERMANNI (eds.) *“Alle Persönlichkeit ruht auf einem dunkeln Grunde Schellings Philosophie der Personalität”*, Akademie, Berlin 2004, p. 20).

dependa de algo externo a él. En última instancia, como veremos, la misma constitución personal de Dios le lleva a la decisión libre de revelarse ante otra persona no divina y con eso a correr el riesgo de una libertad *independiente* de él y capaz del mal. «Pues ¿cómo podría Él mostrarse y probarse a sí mismo como impersonal ante algo personal? ¿Y cómo podría encontrarse con Él algo personal sin una voluntad independiente de él?». ⁵³

De hecho, Schelling enfatiza la idea de que algo sólo se revela en su opuesto y la pone en relación con el problema del mal. Si los dos principios que en Dios son inseparables lo fueran también en el ser humano, entonces el hombre no se distinguiría de Dios y no podría separarse de él. No habría revelación, «pues todo ser sólo puede revelarse en su contrario, el amor sólo en el odio, la unidad en la discordia». ⁵⁴ Llega a afirmar incluso que «sólo en el opuesto del pecado se revela aquel nexo íntimo de dependencia de las cosas y el ser de Dios». ⁵⁵

Schelling da finalmente un paso más en su concepción de revelación personal cuando considera a la persona no sólo como unidad viva que se revela a través de la alteridad, sino como “corazón” y no sólo “espíritu”. Escribe que si bien Dios muestra en la creación el poder de su espíritu, en la redención muestra la grandeza de su corazón. Dios se revela como corazón en cuanto entra en una relación interpersonal, como un tú.

«Esto quise decir cuando dije que la revelación – o el acto que es el contenido de la revelación – es su acto más personal. Así como no creemos conocer a un ser humano según su auténtico yo cuando conocemos sólo su espíritu, [...] así como creemos conocer al ser humano mismo cuando hemos conocido las expresiones de su corazón, así Dios se ha vuelto verdaderamente personal para el ser humano propiamente sólo en la revelación. Aquí está ante el ser humano como un ser humano [...] la relación en la revelación es inmediata y personal». ⁵⁶

4. 2. Libertad más allá de la necesidad

4. 2. 1. Superación de la necesidad

Como hemos visto, el Schelling temprano daba gran importancia a la identidad de necesidad y libertad como característica del Absoluto que se manifiesta en sus expresiones más elevadas. Sin embargo, conforme desarrolla la noción de un Dios personal, busca una noción de libertad que consiste, no ya en negar toda necesidad, sino en asumir la necesidad *para superarla*.

«La libertad debe pues primero encerrarse en su opuesto para convertirse en libertad efectiva [*wirkende*] y poder emerger como tal. Necesariamente precede la necesidad

⁵³ F.W.J. SCHELLING, *DRP*, SW XI, p. 487.

⁵⁴ IDEM, *Freiheitsschrift*, SW VII, p. 373.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 391.

⁵⁶ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, SW XIV, p. 26.

a la libertad moral. Pues si ésta sólo puede suponerse ahí donde tiene lugar una separación, decisión [*Scheidung, Entscheidung*], entonces debe precederla un estado de la no-separación, es decir, de la necesidad». ⁵⁷

En este contexto, reaparece la noción de carácter como momento necesario en el interior de la persona, tal como lo describió Schelling al hablar de la tragedia moderna. También enfatiza la noción de acción como revelación de la persona, que requiere a su vez una libertad que puede separarse de la necesidad.

En *Las edades del mundo*, Schelling escribe que tanto Dios como el hombre son libres pero no por eso dejan de ser una naturaleza y en ese sentido tienen una ley propia. ⁵⁸ Schelling explícitamente relaciona el “carácter” humano, entendido como el ser propio de cada uno que está puesto independiente de sí mismo, con el ser necesario propiamente dicho. De este modo, aplica el mismo modelo y la misma noción de libertad a Dios y al ser humano. ⁵⁹ El punto es que para ser libre no basta con ceñirse a esa naturaleza o esencia sin distinguirse de ella, sino que hay que “superarla”, ponerla en la base, para poder ir más allá sin cerrarse sobre sí mismo. «Exigimos del hombre que supere su carácter, pero no que sea sin carácter». ⁶⁰

La superación del momento necesario consiste en poner ese carácter como “pasado”, en *separarse* de él gracias a una decisión que surge de una voluntad expansiva y desinteresada (“amor”) que libera de sí mismo al yo centrado sobre sí y le permite salir de sí. Cada uno debe realizar esta separación de su propio ser que consiste en hacer de su propio ser un instrumento, una condición de posibilidad.

En ese sentido, libertad es en primer lugar “libertad de sí mismo” que se hace posible cuando se abre la posibilidad de afirmar la existencia de otro, de poner otro ser. La noción de “libertad de sí mismo” implica un doblez en el que un aspecto de la persona se libera del carácter pero no para eliminarlo sino para ponerlo como sustrato o instrumento de una “mejor personalidad”.

«También el ser humano, cuando su primera personalidad comienza a sentir el miedo y aquellos profundos dolores internos de toda vida, si no quiere permanecer en un estado caótico o ser presa de un fuego devorador interno, debe engendrarse al salvador, a la otra personalidad más elevada y mejor, que lleva a la primera a la decisión, la apertura, la prudencia». ⁶¹

En ese sentido habla Schelling de la apertura como un “engendrar”: decidirse, dejar ser a lo nuevo, no aferrarse a lo anterior. Este acto de engendrar aparece en *Las edades del mundo* como resolución del conflicto entre fuerzas, y Schelling lo compara a la actividad del artista. En esta comparación, no se trata ya sólo

⁵⁷ IDEM, WA I, p. 95.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, p. 3.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, p. 93.

⁶⁰ Cfr. *ibidem*, p. 94.

⁶¹ Cfr. *ibidem*, p. 57.

de dejar pasar la actividad inconsciente y ser sorprendido por una resolución que parece como si viniera de fuera. Aquí, Schelling expresamente habla de la actividad artística como un engendrar porque la obra es *independiente* de sí.

«El concepto de engendrar se toma en sentido amplio y se aplica siempre que en un ser vivo la fuerza creadora, que es primero interior, comienza a tener efecto hacia afuera, independientemente si produce algo igual a él o algo simplemente independiente de él y que es por sí mismo. Así también a los poetas y los artistas se les adscribe en sus producciones una fuerza engendradora y esto precisamente en la proporción en que lo producido parezca independiente de ellos». ⁶²

En el caso de Dios, ¿cómo puede conciliar la noción de ser necesario con esta noción de persona que propone? Al concepto de un Dios vivo debe pertenecer que él es libre respecto de su ser, dice Schelling, que puede convertirlo en medio, suspender su ser absoluto: «La vivacidad consiste precisamente en la libertad de suspender su propio ser en cuanto puesto inmediata e independientemente de sí mismo y poderlo transformar en un ser puesto por sí mismo» ⁶³ (es decir, transformarlo «en un ser contingente»).

En uno de sus últimos textos, la *Otra deducción de los principios de la filosofía positiva*, Schelling explica cómo un ser “imprensable” (el existente necesario no precedido por posibilidad alguna) podría transformarse libremente en un ser contingente, es decir, cómo podría convertir su propio ser en una posibilidad y en ese sentido adquirir inteligibilidad y posibilidades de acción. Brevemente: el ser necesario vislumbra la posibilidad de *otro* ser distinto a él y le hace lugar. Porque está seguro de su propia existencia, no se aferra a ella, es capaz de subsumir su propio ser necesario, hacerlo potencial o latente, y convertirlo en una posibilidad. Sólo al dejar ser al otro ser se convierte en señor de sí mismo y puede ser libre de sí, dejarse atrás.

4. 2. 2. La persona se revela en sus actos

Precisamente en esto consiste ser persona según Schelling: ser persona es *tener* una naturaleza o esencia, poder tomar posición respecto de ella, relacionarse con ella, tomar distancia y ser “libre” de sí mismo para poder actuar. Una persona elige entre las propiedades que prevé su naturaleza aquellas que quiere favorecer y que adopta como su modo de su existir. Estas expresiones que no son mero efecto de nuestra naturaleza son precisamente acciones. ⁶⁴ Como ya anticipaba Schelling en su análisis del drama, toda persona se revela a través de sus acciones. Sólo se le puede conocer en sus manifestaciones libres, en esos *actos* que la revelan. «Que una personalidad que actúa libremente sólo puede ser conocida por su acto, esto es completamente cla-

⁶² *Ibidem*, p. 56.

⁶³ F.W.J. SCHELLING, GNP, x, p. 22.

⁶⁴ Cfr. T. BUCHHEIM, *Grundlinien von Schellings Personbegriff*, cit., p. 20.

ro». ⁶⁵ «Precisamente porque es una tal personalidad, Dios no es un mero abstracto sino por cierto algo cognoscible [*Erkennbares*] sólo por la experiencia». ⁶⁶

La revelación no se sigue por necesidad ciega e inconsciente sino que es un acto libre y consciente, y como tal sólo cognoscible *a posteriori*: «Si Dios fuera un mero abstracto lógico, entonces todo se debería seguir de él con necesidad lógica: él mismo sería como la ley suprema de la cual todo emana, pero sin personalidad ni consciencia». ⁶⁷

5. ¿ABANDONA SCHELLING EL PAPEL DEL ARTE?

Se ha dicho a menudo que, en su filosofía tardía, Schelling abandona el papel que le había asignado al arte en su sistema temprano. ⁶⁸ Sin embargo, a pesar del giro radical que implica la filosofía tardía, el arte sigue estando presente y sigue teniendo un papel, aunque ya no sea el punto culminante del sistema.

5. 1. Arte como preparación al Dios personal

En uno de los últimos textos de Schelling, publicado póstumamente, la *Exposición de la filosofía puramente racional*, el arte es una de las estaciones que atraviesa el espíritu humano caído en el camino de regreso a Dios. Después de la caída, entendida como rebelión contra Dios, el espíritu se arroja al mundo, sólo para descubrir, después de varias etapas, que en el mundo no encuentra satisfacción. Esto le lleva a replegarse y, en una serie de pasos, emprender la vuelta a Dios. El primer paso lo constituye la ascesis como renuncia al mundo. El segundo paso es precisamente el arte entendido ahora como “producción desinteresada” [*selbstlose Produktion*]. En la actividad artística, dice Schelling, el yo se hace similar a Dios. Esta concepción de la actividad artística sigue en la línea de la filosofía más temprana de Schelling, como se describió más arriba. El arte es actividad desinteresada o “libre de sí”, no sólo porque no persigue un fin distinto de sí misma, sino porque en esa actividad el yo consciente permite que aflore un aspecto inconsciente, más allá de sus intenciones.

⁶⁵ F.W.J. SCHELLING, GPP 32/1, p. 165.

⁶⁶ IDEM, GPP 32/1, p. 163.

⁶⁷ F.W.J. SCHELLING, *Freiheitsschrift*, SW VII, p. 394 s.

⁶⁸ Cf. entre otros: E. FACKENHEIM, *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, cit., p. 325; L. KNATZ, *Philosophie der Kunst*, en H.-J. SANDKÜHLER (ed.), *F.W.J. Schelling*, Metzler, Stuttgart 1998, p. 110; C. RIUS SANTAMARIA, *ob. cit.*, p. 22. Una excepción se encuentra en D. JÄHNIG, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, vol. 1, Neske, Pfullingen 1966, p. 15, que habla de una «productividad originariamente otra» como estructura continua del sistema, tanto en el arte como en la mitología. También A. LEYTE, *Introducción* en F.W.J. SCHELLING, *El "Discurso de la Academia". Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza (1807)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, p. 41, subraya la preocupación por el arte «que no abandonó a Schelling en ningún momento de su trayecto completo».

Este aspecto despojado de sí de la actividad artística no sólo permite al artista, como se desarrolló en el Sistema de 1800, dar paso a algo más allá de su control, sino que le lleva incluso a *negarse a sí mismo* para poder plasmar en lo individual, en la forma finita. Esto da pie a una comparación entre la actividad del artista y el abajamiento del Dios personal. Así lo subrayaba Schelling en una obra de 1807, el discurso *Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza*:

«Como la creación entera es una obra de *abajamiento* [*Entäußerung, kenosis*] supremo, así el artista debe primero negarse a sí mismo y bajar a lo individual, sin evitar la separación ni el dolor, el sufrimiento de la forma». ⁶⁹

El tercer paso en el trayecto del espíritu después del arte se da con la ciencia contemplativa, que lleva al espíritu a una memoria de Dios pero sólo como idea. ⁷⁰ Aunque al espíritu le gustaría permanecer en la contemplación, una vez alcanzada, pronto se da cuenta de la inevitabilidad de la acción de la cual no puede escapar. La vida activa con sus exigencias significa que el Dios meramente ideal y pasivo pronto no es suficiente para el espíritu, que entra en una desesperación. En ese punto de crisis, el espíritu toma la decisión de buscar un principio personal, que sea capaz de *actuar* en el mundo, *fácticamente*, igual que él. ⁷¹ El yo, que es persona, exige también una persona «por encima de lo universal, que lo escuche, un corazón igual al suyo». ⁷² «Pues la persona busca a la persona [*Denn Person sucht Person*]». ⁷³ En este proceso, el arte, entendido como actividad libre de sí [*selbstlos*], juega el papel de preparar al espíritu para el encuentro interpersonal que anhela.

5. 2. Dios como artista

5. 2. 1. El riesgo de la libertad

Cuando se repite que el arte ya no interesa en la filosofía tardía, se olvida que todavía en la *Filosofía de la revelación* aparece la noción de genio. Esta vez el genio se atribuye al Dios que se revela.

«A los dóciles que quieren tener un Dios razonable de acuerdo a ellos, se les puede contestar con J. G. Hamann: si no se han dado cuenta nunca de que *Dios es un genio*, que poco pregunta por lo que ellos llaman razonable o no razonable». ⁷⁴

Dios es un *genio* que está por encima de lo que los hombres puedan llamar razonable o no. A tal grado que, como se había dicho antes, la decisión de Dios

⁶⁹ F.W.J. SCHELLING, *Rede*, SW VII, p. 304. Este discurso pronunciado con ocasión del santo del rey bávaro, tuvo gran difusión y bastante influencia entre sus contemporáneos.

⁷⁰ «Ya el sentido de la vida contemplativa no era otro que pasar a través de lo universal a la personalidad» (F.W.J. SCHELLING, *DRP*, SW XI, p. 566).

⁷¹ Cfr. *ibidem*, p. 560.

⁷² *Ibidem*, p. 569.

⁷³ *Ibidem*, p. 566.

⁷⁴ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, SW XIV, p. 24.

que es el contenido principal de la revelación no hubiera podido ser anticipada o ser considerada posible por ninguna razón antes del hecho. Se trata de un acontecimiento extraordinario.

Además, como decíamos, la persona en sentido estricto sólo puede existir ante otras personas. La revelación requiere una alteridad, ya no sólo interna: requiere de otros que sean también libres y capaces de actuar. Y así, el Dios que se revela es el Dios que se arriesga a la libertad de su criatura. «Pues ¿qué razón hubiera considerado posible que el creador diera a una criatura el poder de poner en duda su propia obra?». ⁷⁵ Dios se arriesga al «peligro supremo de un derrumbe completo, al poner el destino de la obra divina en la libertad de una criatura». ⁷⁶

Aquí cobra sentido la caracterización de la producción artística como un *engendrar*, en la proporción en que lo creado aparece como independiente del artista. El más grande artista será aquel cuya obra tenga la mayor independencia de él. Como esa decisión de crear personas libres independientes, capaces por tanto de echar por tierra la obra completa, está por encima de lo razonable, Schelling la relaciona con el genio, que no está sujeto a lo universal sino que se da a sí mismo sus propias reglas. ⁷⁷

5. 2. 2. La búsqueda de lo finito

Tal como lo hemos visto antes, el genio es aquello por lo cual se resuelve una contradicción que no hubiera podido ser resuelta de ninguna otra manera. En el caso del Dios que se revela, el Dios absolutamente libre, Schelling trae a colación una vez más aquella contradicción entre fuerza productiva inconsciente y fuerza consciente que da forma y límite que caracteriza al arte en el *Sistema* de 1800. No sólo por eso, sino que relaciona esa contradicción con las distintas maneras de presentar lo infinito en lo finito que trata en la *Filosofía del arte*. Esta vez, el Dios cristiano aparece como artista supremo porque busca lo finito.

«La divinidad (es decir, la absoluta libertad) de Dios consiste en la fuerza de esta contradicción [...] una fuerza productiva ciega, ilimitada según su naturaleza, a la cual se opone una fuerza prudente que la limita y forma, propiamente una fuerza negadora, en el mismo sujeto. Toda obra del espíritu le muestra al conocedor con sentido si surgió de un equilibrio armónico entre esas actividades o si una de ellas y cuál tuvo preponderancia. [...] Presentar un contenido infinito – es decir, un contenido que propiamente se resiste a la forma, que parece aniquilar toda forma-, un contenido infinito tal en la forma más perfecta, es decir, en la más finita, esta es la tarea suprema en el arte. Dios no es de ninguna manera un opuesto de la finitud, a quien sólo

⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁷ «¿Se puede querer subsumir bajo leyes y determinar aquello cuya esencia es no reconocer otra ley que la suya? ¿No es el genio tan poco captable por medio de conceptos como es creable por medio de leyes?» (F.W.J. SCHELLING, *Methode*, SW v, p. 348).

le place, como se piensa, lo infinito, sino que se muestra como la naturaleza suprema, *artística, que busca lo finito* y no descansa hasta haber traído todo a la forma más tangible, más comprensible, más finita. Lo limitado del cristianismo del cual hablan algunos es justo un fin, es intención». ⁷⁸

En aquellos textos de la *Filosofía del arte*, Schelling reclamaba para el arte una potencia *simbólica* y no sólo esquemática o alegórica. En el arte debía mostrarse la identidad de lo finito y lo infinito *sin anular lo finito*. Parecía ahí que el arte moderno o cristiano no podía ser simbólico, sólo alegórico, porque en él lo finito busca lo infinito y sólo vale como presencia de lo infinito. Ahora en este último pasaje podemos ver que, si tomamos el punto de vista de Dios, ya no como aquello que se revela, sino como el *artista* que actúa conscientemente, entonces precisamente el punto de la revelación cristiana es la decisión por lo finito. No se desprecia lo finito, al contrario. En la obra de Dios, el genio supremo consiste en no desdeñar nada finito sino en buscar lo finito y darle forma e individuación a lo infinito. La obra de arte suprema sería, entonces, la redención.

A lo largo de la obra de Schelling, el arte es una referencia constante para expresar aquello que supera al ser humano entendido como sujeto cognoscente: desde un yo que no se limita a su actividad consciente hasta una noción de persona que implica alteridad y superación del propio ser.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Schelling:

- | | |
|--------------------|--|
| <i>Darlegung</i> | Exposición de la verdadera relación de la filosofía de la naturaleza con la doctrina de Fichte mejorada [<i>Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zur verbesserten Fichteschen Lehre</i> , 1806]. |
| <i>Darstellung</i> | Exposición de mi sistema [<i>Darstellung meines Systems</i> , 1801]. |
| <i>Deduktion</i> | Deducción general del proceso dinámico [<i>Allgemeine Deduktion des dynamischen Prozesses</i> , 1800]. |
| <i>Denkmal</i> | Monumento del escrito sobre las cosas divinas [<i>Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen</i> , 1812]. |
| <i>DRP</i> | Exposición de la filosofía puramente racional [<i>Darstellung der reinrationalen Philosophie</i> , 1846-1854]. |
| <i>GNP</i> | Lecciones munitenses sobre historia de la filosofía moderna [<i>Geschichte der neueren Philosophie</i> , 1836-37]. |
| <i>GPP</i> | Fundamentación de la filosofía positiva [<i>Grundlegung der positiven Philosophie</i> , 1832-33]. |
| <i>Methode</i> | Lecciones sobre el método de los estudios académicos [<i>Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums</i> , 1802]. |
| <i>Natur</i> | Sobre la relación entre lo real y lo ideal en la naturaleza [<i>Über das Verhältnis des Realen und Idealen in der Natur</i> , 1806]. |

⁷⁸ F.W.J. SCHELLING, *Philosophie der Offenbarung*, SW XIV, p. 14 s.

PhO	Filosofía de la revelación [<i>Philosophie der Offenbarung</i> , 1831-1844].
Rede	Sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza [<i>Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur</i> , 1807].
SW	Obras completas [<i>Sämmtliche Werke</i>].
System	Sistema del idealismo trascendental [<i>System des transzendentalen Idealismus</i> , 1800].
WA I	Las edades del mundo, 1ª versión [<i>Die Weltalter</i> , 1811].
WA III	Las edades del mundo, 3ª versión [<i>Die Weltalter</i> , 1815].

SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH, *Sämtliche Werke*, vols. I-XIV, K.F.A. Schelling (ed.), Cotta, Stuttgart-Augsburg 1856-1861.

- *Die Weltalter. Fragmente*, Urfassungen von 1811 (Druck I) und 1813 (Druck II), M. Schröter (ed.), Beck, München 1966.

- *Grundlegung der positiven Philosophie*. Münchner Vorlesung 1823/33, Nachschrift Helmes, H. Fuhrmans (ed.), Bottega d'Erasmus, Torino 1972.

- *Schelling: Antología*, J.L. Villacañas Berlanga (ed.), Península, Barcelona 1987.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

BARTH B., *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, Alber, Freiburg-München 1991.

BENJAMIN W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels en Abhandlungen: Gesammelte Schriften I-1*, R. Tiedemann (ed.), Suhrkamp, Frankfurt 1974.

TIEDEMANN R., SCHWEPENHÄUSER H. (eds.), *Schicksal und Charakter en Gesammelte Schriften II-1*, Suhrkamp, Frankfurt 1991.

BUCHHEIM T., *Eins Von Allem. Die Selbstbescheidung Des Idealismus In Schellings Spätphilosophie*, Meiner, Hamburg 1992.

BUCHHEIM T., HERMANNI F. (eds.), *Grundlinien von Schellings Personbegriff in, "Alle Persönlichkeit ruht auf einem dunkeln Grunde" Schellings Philosophie der Personalität*, Akademie, Berlin 2004, pp. 11-34.

CARUS C.G., *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, vol. 1, E. Janssen (ed.), Kiepenheuer, Weimar 1966.

FACKENHEIM E., *Schelling's Philosophy of the Literary Arts*, «The Philosophical Quarterly», 4/17 (1954), pp. 310-326.

HEGEL, G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, A. Gethmann-Seifert (ed.), Meiner, Frankfurt 1998.

JÄHNIG D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, vol. 1, Neske, Pfullingen 1966.

KNAT L., *Philosophie der Kunst en H.-J. Sandkühler (ed.), F.W.J. Schelling*, Metzler, Stuttgart 1998, pp. 109-123.

LEYTE A., *Introducción en Schelling, El "Discurso de la Academia". Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza (1807)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, pp. 13-68.

RIUS SANTAMARIA C., *Schelling esencial. El arte es la única y eterna revelación*, Montesinos, Barcelona 2011.

RUNGE P.O., *Hinterlassene Schriften*, vol. 1, J.D. Runge (ed.), Perthes, Hamburg 1840.

SCHLEGEL A.W., *Antike und romantische Kunst und Poesie en Kritische Schriften und Briefe*, vol. 6, E. Lohner (ed.), Kohlhammer, Stuttgart 1967.

SCHLEGEL F., *Kritische Fragmente* en *Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1967.

ABSTRACT: *In this article, I argue that the late Schelling did not simply abandon his early notion of art as revelation of the Absolute, but that even once he shifted from an absolute identity towards a personal God, his reflection on art was still helpful to think about revelation as a free personal act. In the System of Transcendental Idealism, art is the revelation of the absolute identity of conscious and unconscious activity. Schelling's late notion of revelation shares common traits with this earlier notion of revelation in art. Furthermore, three main characteristics of the personal God who is capable of revelation (alterity, overcoming of necessity, action) can be traced back to Schelling's reflections on drama in his early Philosophy of Art. Finally, in the late Philosophy of Revelation we find explicit analogies between the Christian God and the genius/artist that illuminate the way Schelling's notion of art helped to shape his notion of personal Revelation.*

KEYWORDS: *Revelation, art, person, alterity, freedom, necessity, character, act, Christianity, genius.*