

La balsa de la Medusa



www.machadolibros.com

Crítica de la estética idealista

Traducción de
Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina

Peter Bürger

Crítica de la estética idealista



La balza de la Medusa

La balsa de la Medusa, 236

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*
© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1983
© de la traducción, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina
© de la presente edición,
Machado Grupo de Distribución, S.L., 2023
C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com
www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-737-6
Depósito legal: M-18.743-2023

Impreso en España - *Printed in Spain*

Índice

Introducción: El lugar teórico de la crítica de la estética idealista	11
I. La estética idealista como solución del problema sujeto-objeto	23
1. El arte como manifestación del absoluto o como «juego de diversión». Una oculta controversia entre Schelling y Hegel	23
2. La ciencia como arte: Goethe y las ciencias naturales ..	34
3. Modernidad y antimodernidad: el programa romántico de la «nueva mitología»	40
4. Las aporías del sujeto-objeto en la estética de Georg Lukács	57
5. Primera consideración intermedia: desdiferenciación o autonomía del arte	67
II. Sobre algunas categorías de la estética idealista	73
1. Observación preliminar: argumentos a favor de una «referencia a las categorías tradicionales»	73
2. ¿Salvación de la apariencia?	77
Excurso I: Sobre el concepto de verdad en la estética ..	99
3. Del juicio de gusto a la obra de arte	106
Excurso II: Crítica de la interpretación	117
4. La producción artística: actividad del genio o «trabajo libre»	133
Excurso III: La estética del genio o el descubrimiento de lo bárbaro en la poesía	148

5. La recepción contemplativa	152
Excurso IV: Sobre el antivanguardismo de Adorno ...	164
6. Segunda consideración intermedia: trabajo, forma, expresión	173
III. Estética y moral	181
1. Observaciones previas	181
2. La elaboración del terror. Lo sublime en Moritz, Kant y Herder	185
3. Acerca del origen de la subjetividad burguesa. La in- terpretación de la estética idealista por Kierkegaard ..	199
4. Del imperativo cateogórico a la «tragedia en lo éti- co». La crítica kantiana del joven Hegel y sus impli- caciones estéticas	212
5. Sueño y razón. Propuestas de una estética alternati- va en el último Herder	228
6. Consideración final	234
Siglas de las obras citadas con más frecuencia	241
Bibliografía	243

Introducción

El lugar teórico de la crítica de la estética idealista

El presente estudio no es una historia de la estética idealista desde Kant hasta Adorno; el interés que le guía es el trato con el arte actual. Necesita, pues, una justificación el hecho de que el objeto de su reflexión sea la estética idealista y no el arte de nuestra época. Parto del supuesto de que es falso que la teoría pueda derivarse de la inmediatez de la experiencia estética. Tal inmediatez es una ilusión que solo puede determinarse tras la eliminación de las mediaciones. Lo que parece inmediato en una experiencia estética singular está en realidad mediado por una determinada actitud frente al objeto. Estas actitudes son históricamente cambiantes (en el siglo XVIII, por ejemplo, era decisiva la cuestión del provecho moral de una obra, cosa que hoy se considera ajena al arte), y son adquiridas por los miembros de las capas privilegiadas en formación y bienes, en el curso de un proceso de socialización familiar y escolar¹.

¹ Ver sobre esto los trabajos de P. Bourdieu, sobre todo el estudio: *L'amour de l'art. Les musées et leur public* (París, Minuit, 1966), redactado conjuntamente con A. Darbel, y que estudia empíricamente la conexión entre nivel de educación y competencia estética, así como P. Bourdieu, *La Distinction. Critique du jugement*, París, Minuit, 1979.

Una crítica de la estética idealista que pretenda ser actual tiene que poder explicar tanto su necesidad como su posibilidad. Parece necesaria porque, ahora como antes, las figuras mentales de la estética idealista determinan las actitudes dominantes en la objetivación artística, prueba de su *validez* duradera. Es posible, porque los *fundamentos legitimadores* de la estética idealista han sido conmocionados por los movimientos históricos de las vanguardias. Y con relación al hecho de que aún no se ha investigado suficientemente el papel de la estética idealista en cuanto núcleo normativo de la «institución arte» en la sociedad burguesa desarrollada², hay argumentos probables que tienen que ver con la cuestión de su validez. Es conocido que las teorías estéticas de Lukács y Adorno están conectadas con la tradición de la estética idealista, y los grandes manifiestos de la literatura comprometida –pienso en la *Novela experimental* de Zola o en *¿Qué es literatura?* de Sartre– parecen claramente contraproyectos que presuponen la autonomía estética, cuyo predominio es sometido solo a insignificantes concesiones. Además, se confirma que la estética idealista no solo está activa en los dominios que tienen con ella una relación directa o indirecta³. Por ejemplo, en la in-

² Ch. Bürger sostiene que la estética autónoma define desde 1840 la enseñanza media alemana: «*Die Dichotomie von höherer und volkstümlicher Bildung*», en: *Germanistik und Deutschunterricht*, ed. por R. Schäfer, München, Fink, 1979, 74-102. Ver también Ch. B., «Philosophische Ästhetik und Populärästhetik», en *Zum Funktionswandel der Literatur*, ed. P.B. Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

³ La estética analítica que intenta desarrollar una gramática del discurso sobre el arte está claramente en la tradición de Kant. Con razón se ha incluido el estudio de Sibley, *Ästhetische Begriffe*, en el libro *Materialien zu Kants Kritik des Urteilkraft* editado por J. Kulenkampff (Frankfurt, Suhrkamp, 1974). Un balance crítico de un «segmento de la estética analítica» lo da R. Bittner en el postfacio de R. Bittner/P. Pfaff (eds.), *Das ästhetische Urteil. Beiträge zur sprachanalytische Ästhetik* (Colonia, Kiepenheuer-Witsch, 1977). También las reflexiones del estructuralista checo Mukarowsky, que contienen importantes planteamientos para una socio-

interpretación de textos actúan de modo implícito elementos centrales de su teoría, es decir, funcionan como presupuestos no conscientes en el trato con las obras⁴. Tal interpretación parte del supuesto según el cual en la obra de arte lograda coinciden forma y contenido. La justificación teórica de este supuesto radica en el concepto de obra de la estética idealista: «unidad adecuada de contenido y forma», según la determinación hegeliana del arte clásico⁵. La dificultad que tenemos de pensar la obra de arte en términos de separación de forma y contenido, pese a la experiencia del arte moderno y de vanguardia, dice algo acerca de la validez de la estética idealista.

Ahora bien, hay en la actualidad fenómenos artísticos significativos que no pueden ser comprendidos adecuadamente en el marco establecido por la estética idealista. Ello indica que su pretensión de validez está alterada. Pienso no solo en los *happenings* neovanguardistas de un Vostell y en las instalaciones evocadoras de Beuys, sino también en los trabajos expresivos de Klaus Kröger o Arnulf Rainer. En el ámbito de la literatura actual se sustraen a las normas de la literatura idealista no solo la literatura-documento y ese tipo de ensayos que podríamos titular literatura-información, que ante todo quieren ser útiles para productor y receptor, sino también un libro con una pretensión tan enfática de ser una

logía de lo estético, están en relación con representaciones tradicionales de la estética idealista. Así, p. e., cuando explica el «agrado», el hecho de que «la función estética está ligada ante todo a la forma de una cosa o una acción» y «la capacidad de aislamiento del objeto afectado por la función estética», como propiedades de la función estética. *Kapitel aus der Ästhetik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1970).

⁴ P. Szondi llama la atención sobre la relación de la estética idealista y la interpretación inmanentista, cuando comprueba que en Schelling «el análisis de la obra de arte debe resultar del conocimiento de lo que es el arte mismo» (*Poetik und Geschichtsphilosophie II*, ed. W. Fietkau, Frankfurt, Suhrkamp, 1974).

⁵ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, ed. F. Bassenge. 2 vol., Berlín/Weimar, Aufbau Verlag, 1965, I, 296 s.; en lo que sigue, abreviado: Ä.

«obra» como la *Estética de la oposición* de Peter Weiss. Si nos preguntamos por las causas de la mengua de validez de la estética idealista, nos encontramos con el ataque de los movimientos de las vanguardias históricas a la «institución arte»⁶. Si es cierto que los movimientos de las vanguardias han puesto en cuestión de forma radical el estatus de autonomía del arte en la sociedad burguesa –tesis de mi *Teoría de las vanguardias* que casi ninguno de mis críticos ha puesto en duda⁷– entonces habrá que preguntarse por sus consecuencias. El fracaso del intento de reducir el arte a la praxis de la vida, que yo he constatado, ha sido interpretado por algunos como antivanguardismo. Pero hoy ya no se trata en primer lugar de tomar partido a favor o en contra de las vanguardias, que son para nosotros historia; se trata de pensar la nueva relación con el arte que las vanguardias han hecho posible, y de llevarla a la práctica. Tal relación no puede consistir precisamente en repetir de nuevo la pretensión de reducir el arte a la praxis de la vida; se trata más bien de transformar la radicalidad del proyecto vanguardista en la intensidad de una crítica que separe el momento de la verdad del de la no-verdad en las categorías de la estética idealista.

⁶ He introducido el concepto «institución arte» en la *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt, 1974) para comprender la especificidad de las vanguardias históricas frente a los esfuerzos por una renovación de los medios artísticos. Tal concepto ha sido desarrollado histórica y sociológicamente en *Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie*, en: P. B., *Vermittlung, Rezeption, Funktion* (Frankfurt, Suhrkamp, 1979, 173-199). Investigaciones sociológicas relacionadas con este concepto han aparecido en «Heften für kritische Literaturwissenschaft» (Suhrkamp). Sobre la discusión metodológica es importante H. Sanders, *Institution Literatur und Theorie des Romans* (Frankfurt, Suhrkamp, 1981).

⁷ Ver W. M. Lüdke (ed.), *Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt, Suhrkamp, 1976); ver también K. Barck (ed.), *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Berlín, Akademie Verlag, 1979, especialmente la introducción.

Para proceder a circunscribir el fondo teórico de tal intento, puede ser útil distinguirlo de otros tres enfrentamientos distintos con la estética idealista, los de Adorno, Benjamin y Gadamer. Como ninguno de los teóricos del arte del siglo XX, ha realizado Adorno la confrontación de las categorías de la estética idealista con la experiencia estética del arte moderno. Lo ha llevado a cabo del modo más coherente en su *Teoría estética*⁸, que por ello se ha convertido en uno de los textos de teoría del arte más importantes de nuestra época. Pero el reconocimiento de la hazaña de Adorno no debe hacernos perder de vista que su estética es para nosotros histórica. Como se sabe, parte Adorno de la tesis según la cual al menos en la sociedad burguesa, en un momento determinado, solo un material artístico puede considerarse como históricamente avanzado, tesis que ha demostrado en el desarrollo de la música desde el clasicismo vienés hasta Schönberg. Ahora bien, puede decirse que al menos después de las vanguardias históricas es imposible privilegiar *un solo* material artístico como hace Adorno. En la actualidad hay que partir de una coexistencia de *diferentes* situaciones del material artístico. La coexistencia de un arte «realista» y otro «vanguardista» es hoy día un hecho, frente al que no cabe objeción teórica alguna que sea legítima. Por ejemplo, no se puede descalificar simplemente el neorrealismo en pintura con el argumento de que emplea un material artístico reaccionario. Tampoco son los rasgos estilísticos de *Estética de la oposición*, rasgos tomados de la novela realista, motivo suficiente para ser utilizados contra ese libro. Cuando esto ocurre se está aceptando un presupuesto esencial de la estética de Adorno, la tesis de una lógica inmanente del desarrollo del material artístico de un arte moderno que para nosotros ya es histórico. Esto no significa una objeción a toda construcción histórica

⁸ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno/R. Tiedemann (Suhrkamp, Frankfurt, 1970). En lo sucesivo abreviado: ÄT.

(por el contrario, es ella la que hace reconocible ante todo la realidad social) ni se declara caduca la construcción de Adorno; pero sí cobra importancia frente a la teoría de Adorno lo que tal teoría difumina o limita: el arte no canonizado y el arte comprometido políticamente, así como las actividades artísticas que sacrifican su carácter de obra a la expresión de la experiencia individual.

Lo que hoy día se reconoce como un límite de la estética de Adorno no debería llevar al supuesto equivocado de que con ello son ya perceptibles los contornos de una estética que reclama la actualidad. No es este el caso, por cuanto que los fenómenos aludidos caen en el campo de una teoría, cuya mera enumeración no tiene estatus alguno de teoría. Solo si se logra determinar teóricamente los límites de la estética de Adorno, podría encontrarse el *lugar teórico*, desde el que se puede formular una crítica de la estética idealista que no sea una mera repetición de Adorno. Si es cierto que la disminución de la validez de la estética idealista se debe esencialmente a la conmoción de la institución arte por los movimientos históricos de las vanguardias, entonces cabe la sospecha de que en la relación de Adorno con las vanguardias, o mejor dicho, con el proyecto vanguardista de una superación del arte en la praxis de la vida, hay que buscar la clave teórica de la limitación de su estética. Una frase de su *Filosofía de la nueva música* arroja una cruda luz sobre la comprensión que Adorno tenía de la vanguardia. «La liquidación del arte —de la obra cerrada de arte— se convierte en cuestión estética, y la indiferencia de los materiales ocasiona la renuncia a esa identidad de apariencia y contenido en que consistía la idea tradicional del arte»⁹. En la medida en que Adorno equipara el proyecto vanguardista de la «liquidación del arte», es decir, de la re-

⁹ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, Ullstein, 1972); en lo sucesivo abreviado: PhnM.

ducción del arte a la praxis vital, con la destrucción de la obra cerrada de arte, está interpretando el ataque a la institución arte como un ataque a una de sus categorías, por la que la cuestión del estatus de autonomía del arte se transforma en un problema interno a la estética. Pero esto significa que Adorno se sitúa frente a esa pretensión reduccionista de la vanguardia. A ello corresponde en la tardía *Teoría estética* la fuerza con la que insiste en la autonomía del arte. Y la autonomía, aunque es «algo ya devenido», sigue siendo para él «irrevocable» (ÄT 9, 34). El esfuerzo teórico de Adorno en el campo de la estética está incansablemente dirigido a recoger el impulso vanguardista, pero, al mismo tiempo, desterrándolo al interior de la estética. En la medida en la que se opone a la «pretensión superadora» de las vanguardias, puede hablarse de un antivanguardismo de Adorno (ver Excurso IV). Este antivanguardismo se revela rico en consecuencias, como era de esperar, en la crítica a las categorías de la estética idealista. Veremos cómo acomete Adorno tal crítica, para al final, obedeciendo al postulado de la autonomía, restituir las categorías idealistas en sus momentos esenciales (ver especialmente cap. II, 2).

Incluso la polémica entre Adorno y Benjamin de finales de los sesenta, reconstruida frecuentemente en términos políticos¹⁰, se puede interpretar estéticamente según la diferente posición de ambos teóricos frente a la pretensión superadora de los movimientos radicales de vanguardia. A diferencia de Adorno, no solo Benjamin ha aceptado el «teorema de la superación», sino que lo ha convertido en el centro de sus esfuerzos teóricos. Su mérito consiste en haber repensado la crítica del concepto de arte que hemos recibido del siglo XIX. La posibilidad de hacerlo la debe a su proximidad a la vanguardia: eso es lo que demuestran las

¹⁰ Ver, p. e., H. Lethen, «Zur materialistischen Kunsttheorie Benjamins», en: *Alternative* (56-57, 1967), 225-234.

notas póstumas a su artículo sobre *La obra de arte...*¹¹. Acoger la intención de Benjamin significa también reconocer que la realización de tal crítica, diseñada por él, ya no puede ser la de nuestro presente.

La distancia estética que constituye un momento esencial del arte en la filosofía idealista del arte es entendida por Benjamin como una relación histórica con el arte que no puede pasar a su concepto. «Todo arte funda un alejamiento de la inmediatez de las cosas, hace que retroceda la concreción de los estímulos y tiende un velo entre nosotros y él, al igual que los finos vapores azulados que cubren las lejanas montañas», escribe Georg Simmel¹². La definición benjaminiana de aura como «la aparición única de una lejanía, por cercana que esté» (GS I, 479), se remonta probablemente a Simmel; pero se diferencia de esa determinación de la distancia estética en que la entiende como señal del valor de culto de la obra de arte: «lo esencialmente lejano es lo inaccesible. De hecho la inaccesibilidad es una cualidad fundamental de la imagen de culto» (GS I, 480). En el concepto de valor de culto y su moderno sustituto, la autenticidad, apoya Benjamin polémicamente la idea de que ese tipo de relación con las obras de arte tiene lugar en la sociedad burguesa moderna. Ahora bien, es decisiva su tesis según la cual el modo aurático de recepción convierte a las obras de arte en objetos de inmersión contemplativa, pero que desaparece con el desarrollo de las técnicas de reproducción: «lo que se atrofia en la era de la reproducción técnica de la obra de arte es su aura» (GS I, 477). Benjamin intenta así fundamentar de modo materialista la pretensión de superación de los movimientos de la vanguardia. No voy a discutir aquí las limitaciones de tal

¹¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. 4 vol. Ed. R. Tiedemann/H. Schwepenhäuser, Frankfurt, Suhrkamp, 1972-1977; I, 1050 y 1045 s. En lo que sigue abreviado: GS.

¹² G. Simmel, *Philosophie des Geldes* (Berlín, Dunkler-Humblot, 1977), 537.

intento¹³, sino solo observar que con la crítica del aura como modo institucionalizado de recepción ha conseguido por lo menos hacer funcionar históricamente una categoría estética central. Pero cuando intenta obtener del nuevo medio del cine los fundamentos de una estética postidealista, como ocurre en su valoración de la recepción dispersa del espectador de películas, parece caer en el peligro de pasar al concepto contrario, y abstracto, de la contemplación (ver cap. II, 5). Ciertamente se tiene que aceptar que el intento de valoración de la recepción dispersa se alimenta sobre todo de su polémico enfrentamiento con la inmersión contemplativa. Las tesis de Benjamin quieren provocar, y no es adecuado entenderlas como un corpus de afirmaciones dogmáticas acerca de una estética materialista (aunque en ocasiones Benjamin se aproxima a tal interpretación). El carácter de provocación de las tesis del artículo sobre *La obra de arte...* se aclara porque en el mismo escrito Benjamin utiliza el concepto de aura con connotaciones positivas¹⁴. Es esto algo más que una simple contradicción y remite a una peculiaridad del pensamiento de Benjamin. De modo indefenso se entrega su pensamiento a posiciones encontradas, despreocupándose de la posibilidad de una mediación de los opuestos. Reconocer lo fructífero de tal pensamiento no significa abandonarse a él. Producto de una crisis, es también un fenómeno de expresión. El presente ensayo, que quiere reflexionar sobre la crisis, se atiene por eso a la dialéctica de las mediaciones que se dan en las cosas. Se apunta a un tipo de crítica que constituye también un momento de verdad de las categorías de la estética idealista¹⁵.

¹³ Para una discusión de la teoría del arte de Benjamin ver mi *Teoría de la vanguardia*, 35-44, con amplias indicaciones bibliográficas.

¹⁴ La ambivalencia de Benjamin acerca del fenómeno del aura es algo bien conocido en la investigación. Ver J. Habermas, «*Bewusstmachende oder rettende Kritik, die Aktualität Walter Benjamins*», en: *Kultur und Kritik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1973), 322 s.

¹⁵ Sobre el concepto de crítica de las ideologías, en: P. Bürger, *Vermittlung, Rezeption, Funktion*, 9-17 y 150, 164 s.

Hans Georg Gadamer, a su vez, en la primera parte de su libro *Verdad y método* ha criticado la subjetivización del arte a partir de Kant, con el fin de renovar la pretensión de verdad que tiene el arte¹⁶. Como quiera que nuestro libro se presenta como una crítica de la estética idealista y también mantiene la pretensión de verdad del arte, conviene aclarar sus diferencias con la concepción de Gadamer. En primer lugar hay que observar que su hermenéutica conservadora, que con razón ha criticado Jürgen Habermas en su *Lógica de las ciencias sociales*, hace imposible que Gadamer lleve a cabo un concepto dialéctico de crítica que rechace los momentos de la tradición que históricamente se han revelado no verdaderos¹⁷. Como para Gadamer no se puede, en último término, cuestionar el valor de la tradición, tiene que apropiarse, mediante su comprensión, de aquellas tradiciones que rechaza, como en este caso la subjetivización de la estética en la herencia kantiana. Esto trae como consecuencia que Gadamer introduce su propia concepción de una «ontología de la obra de arte» solo rompiendo con la tradición de la estética de Kant. El hecho de que el hermeneuta conservador, para quien el primer mandamiento es la conservación de las tradiciones, solo pueda realizar su pensamiento en pugna con una poderosa tradición, es una paradoja que hace llamar la atención sobre un dilema teórico fundamental del conservadurismo. Por una parte, el conservadurismo se confiesa como pensamiento que conserva la tradición, pero por otra parte quiere volver a una sociedad premoderna caracterizada por la valoración autoritaria de las normas¹⁸. Ambas pretensiones no son conciliables, pues la segunda supone la ruptura de la tradición de la modernidad.

¹⁶ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1965, 39 s.

¹⁷ J. Habermas, *Zur Logik der sozialwissenschaften. Materialien* (Frankfurt, Suhrkamp, 1970), 283 s.

¹⁸ Gadamer habla de la «pretensión de la existencia humana a la continuidad y unidad de la autocomprensión» (*Wahrheit und Methode*, 92).

Tal contradicción se revela en la argumentación de Gadamer, según la cual la crítica de la «abstracción de la conciencia estética»¹⁹ que se produce en observaciones aisladas solo se puede formular sobre el fondo de una ontología de la obra de arte. «Mi tesis es, pues, que el ser del arte no se puede determinar como objeto de una conciencia estética, porque más bien el comportamiento estético es más de lo que él sabe de sí mismo. Es una parte del proceso óntico de la representación y pertenece esencialmente al juego en tanto que juego»²⁰. Según esta tesis no se atribuye a la conciencia estética momento alguno de verdad, pues lo impide el «ser del arte». La dificultad en la que se enreda Gadamer es la siguiente: tiene que explicar la conciencia estética dominante (conformada por la institución arte) como mera apariencia, para dejar sitio a una teoría del ser del arte, que explicita en último término según el modelo de la ceremonia del culto²¹. Pero el arte se ha emancipado de su «existencia parasitaria en el ritual» (GS I, 481). Gadamer sabe muy bien que la historia no da marcha atrás; sin embargo, busca interpretar la experiencia del arte en la acción del culto. Seguramente es legítimo establecer la contabilidad de pérdidas del proceso de emancipación del arte; pero no debe basarse en un saber suprahistórico. Gadamer está en su derecho cuando, con el ejemplo del retrato o de los poemas-dedicatoria, muestra lo que sacrifica la abstracción de la conciencia estética, la relación explícita con la realidad de la obra de arte. Pero esta no puede ser reclamada retrocediendo a un «ser del arte», puesto que no se puede criticar la configuración histórica de la conciencia oponiéndole una supuesta verdad intemporal, sino buscando profundizar conceptualmente en el surgimiento de la nueva figura de la conciencia.

¹⁹ *Ibid.*, 81 s.

²⁰ *Ibid.*, 111.

²¹ *Ibid.*, 121.

La estética idealista como solución del problema sujeto-objeto

1. *El arte como manifestación del absoluto o como «juego de diversión». Una oculta controversia entre Schelling y Hegel*

Entre los cultivadores de la filosofía idealista solo Schelling, y solo en una fase determinada de su evolución, ha hecho del arte el centro, o mejor dicho, la piedra clave de su sistema filosófico. Su *Sistema del Idealismo trascendental*, publicado en el 1800, termina con un capítulo acerca del arte en cuanto «órgano general de la filosofía». Aunque esta posición central del arte en el pensamiento idealista constituye solo un episodio, ilumina claramente los problemas de la estética idealista, y no solo en la época de la gestación. Mencionemos brevemente que Lukács se remite con frecuencia a la *Filosofía del arte de Schelling*, y que la *Estética* de Adorno conserva una esencial impronta de las concepciones de Schelling¹.

En el centro de la filosofía de Schelling encontramos el concepto de intuición intelectual. No podemos explorar aquí el origen de tal concepto, deudor no solo de Kant, sino tam-

¹ R. Bubner lo ha señalado en: *Kann Theorie ästhetisch werden?*, en: Lindner/Lüdke (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos* (Frankfurt, Suhrkamp, 1980).

bién de Espinosa y del pietismo suabo², pero puede ser útil analizar el estado de la cuestión en Kant para poder reconocer lo que hay de específico en la propuesta de la filosofía de la identidad del joven Schelling. En la segunda parte de la *Crítica del juicio* trata Kant del problema de la teología, es decir, de la explicación por fines. La explicación completa de los fenómenos de la naturaleza, nos dice, solo es posible en la medida en la que podamos imitarlos mediante un experimento, «pues solo se concibe completamente lo que se puede hacer y llevar a cabo según conceptos»³. Ese tipo de explicación dada en la relación de las causas y el efecto, que puede ser comprobada experimentalmente, recibe en Kant el nombre de explicación mecánica. Se deduce de ahí que ni los organismos ni la globalidad de la naturaleza pueden ser explicados como mecanismos: «ninguna razón humana puede en absoluto... esperar comprender la producción ni de una sola hierbecilla por causas meramente mecánicas» (KdU 77, 528). Para que podamos comprender los organismos o la totalidad de la naturaleza, tenemos que considerar la totalidad como fin, y desde él dar cuenta de las partes. Kant insiste con energía en que la teleología de ninguna manera ofrece la demostración de la realidad de los supuestos fines, sino solo su pensabilidad. Con ello separa las conclusiones demasiado directas de la teleología de las de la teología: «objetivamente, pues, no podemos exponer la proposición: hay un ser primero, inteligente, sino solo subjetivamente para el uso de nuestro juicio en su reflexión sobre los fines de la naturaleza, que no pueden ser pensados según otro principio si no es el de una causalidad intencio-

² Ver sobre esto W. Wieland, *Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur*, en: Frank/Kurz (eds.), *Materialien zu Schellings philosophischen anfängen* (Frankfurt, Suhrkamp, 1975), 237-279, aquí: 250 s.

³ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft, Werke*, ed. por Weischedel, vol. VIII, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1968, 68, 498; en lo sucesivo abreviado KdU. La última cifra se refiere a la página de esta edición.

nada de una causa suprema» (KdU 75, 515)⁴. La existencia de Dios no es para Kant una certeza objetiva, sino solo una máxima de la razón práctica (KdU 87, 517, observación).

El esfuerzo de Kant por comprender la extensión de la capacidad humana de conocimiento le conduce a oponer a la limitación del conocimiento humano una capacidad de conocimiento abierta, puramente hipotética, de un nivel superior, de la que, sin embargo, dice expresamente que no le corresponde al hombre. Llama a tal facultad, entendimiento intuitivo, o también intuición intelectual (KdU 77, 524 y 527). Frente a la capacidad humana de conocimiento, a los conceptos del entendimiento con los que conexiona las apariencias dadas en la intuición sensible, la intuición intelectual sería una facultad unitaria, que corresponde a la cosa en sí y no al fenómeno. La captación de tal «fundamento real de la naturaleza» resolvería la contradicción existente entre la explicación mecánica y la teleológica.

Kant se encuentra aquí con el problema de los límites de una explicación mecánica de los fenómenos naturales. Ello le conduce a introducir la explicación teleológica junto a la mecánica, para los organismos y para la totalidad de la naturaleza. Pero entonces limita la pretensión de validez de tal tipo de explicación. Pues el fin es una *Idea*, es decir, un principio regulador de la razón, sobre cuya existencia objetiva no podemos hacer enunciados afirmativos ni negativos. Esto solo nos sería posible si tuviéramos un entendimiento intuitivo o una intuición intelectual, es decir, una facultad que conectase inmediatamente con la cosa en sí, con el fundamento real de la naturaleza. Así pues, la explicación teleológica actúa allí donde no podemos seguir con una explicación mecánica. Por lo que hay que ser siempre conscientes de que no podemos verificar la objetividad de los fines otorgados a la naturaleza.

⁴ El concepto de «causalidad intencional» lo opone Kant al de «causalidad mecánica», entendiéndolo por él la explicación teleológica.

Para Kant la intuición intelectual, la captación inmediata del «fundamento real de la naturaleza» sin la mediación de los conceptos, es una facultad de la que el hombre no dispone; es una facultad en la que puede pensar solo en la medida en la que sea consciente de las limitaciones de su capacidad de conocer. Para Schelling, por el contrario, la intuición intelectual es el órgano especulativo del filosofar. La define como «un saber que no comporta demostraciones, conclusiones ni mediación de conceptos en general», y como «un saber que produce también su objeto»⁵. La intuición intelectual es la facultad que produce, y reconoce, el absoluto, el sujeto-objeto.

La prueba de que efectivamente se da tal capacidad la encuentra Schelling en el arte. «Esta objetividad de la intuición intelectual, universalmente reconocida y en modo alguno impugnable, es el arte mismo. Pues la intuición estética es precisamente la intuición intelectual objetivada. Solo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no es reflejado por nada, eso absolutamente idéntico, que ya se ha escindido en el yo» (StI VI, 3, 270). Así pues, en el sistema de Schelling el arte cumple una función extraordinaria. Solo en él es captable el absoluto, la unidad del sujeto y el objeto, de la historia y la naturaleza, de la libertad y la necesidad.

«Por eso el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en eterna y originaria unión, en una llama única, lo que en la naturaleza y en la historia está separado y lo que ha de escaparse siempre en la vida y en la acción, así como en el pensamiento» (StI VI, 3, 272).

Vamos a intentar reconstruir el problema que el sistema de Schelling busca resolver. Al igual que Kant, Schelling no

⁵ F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), ed. S. Dietzsch, Leipzig, Reclam Universal, 1979, 36; en lo sucesivo abreviado: StI.

parte de las objetivaciones estéticas, sino que busca atribuir a estas un lugar en su sistema y proceder así a su análisis conceptual. El punto de partida de su filosofía es más bien la superación de las contradicciones que se oponían bruscamente en la filosofía kantiana en tanto que reino de la libertad y reino de la necesidad. Tras esto hay experiencias históricas que el joven Hegel, en la época de su colaboración en Jena con Schelling, acertó a expresar con más claridad: «cuando el poder de unificación desaparece de la vida de los hombres, y las oposiciones han perdido su relación y acción recíproca vitales y adquirido autonomía, entonces surge la necesidad de la filosofía»⁶. Lo que aquí llama Hegel la desaparición en la vida del poder de unificación, puede certificarse sociológicamente como el fin de la sociedad tradicional, caracterizada por los vínculos naturales que ligaban a los hombres. La decadencia de la sociedad tradicional hace del individuo un ser aislado, cuya acción ya no está inmersa en una totalidad con sentido. Schelling emplea a menudo el concepto de fragmentación. «El hombre es un eterno fragmento, pues o bien su acción es necesaria, y entonces no es libre, o bien es libre, y entonces no es necesaria y conforme a la ley» (StI V, 1, 256). La libertad de acción que exige para sí el individuo aislado no se concilia con la necesidad (el sometimiento a la legalidad natural). Schelling resuelve el problema entendiendo la historia como manifestación del absoluto, es decir, de la unidad de la libertad y la necesidad. Sin embargo, solo «la historia como totalidad es una revelación de lo absoluto, progresiva y que se descubre sucesivamente» (StI IV, 3c, 251). Pero esto significa que «la huella de la providencia» no puede mostrarse en un suceso histórico aislado y, además, que, a la vista de la infinitud de la

⁶ G. W. F. Hegel, *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie* (1801), en: *Werke (Theorie Werkausgabe)*, vol. II, Frankfurt, 1970, 22. En lo sucesivo abreviado: HW.

historia, la revelación inscrita en ella no es algo descifrable por nosotros, pues «la historia misma es una revelación, nunca ocurrida del todo, de ese absoluto» (*ibid.*, 252). Schelling busca por eso un lugar en el que lo absoluto se nos manifieste, y lo encuentra en el arte.

En el arte se da la unidad de la acción libre y la acción necesaria en tanto que es acción *nuestra*. La producción artística constituye un tipo de acción que no tiene lugar en la actividad consciente, sino que ocurre en la unidad de la acción consciente y la inconsciente. Tal unidad no es experimentable por la conciencia del productor (lo que supondría la separación de lo unido), sino que solo se descifra a partir del producto, cuya plenitud lleva la huella de esa unidad. «Eso invariablemente idéntico (e. d. lo absoluto, la unidad de lo consciente y lo inconsciente) que no puede llegar a conciencia alguna, y que solo se refleja en el producto, es para lo productor precisamente lo que el destino es para lo que actúa, es decir, un oscuro poder desconocido que añade plenitud u objetividad a la obra fragmentaria de la libertad» (StI VI, 1, 262). En la intuición estética (concepto que en Schelling no es algo contemplativo, sino que incluye la producción), propia del genio, se supera la contradicción de lo consciente y lo inconsciente, de la libertad y la necesidad. La obra de arte expresa reconciliación porque en ella se resuelven todas las contradicciones. En la obra de arte accede el hombre a la «autointuición pura», que por ello se acompaña del «sentimiento de una paz infinita» (*ibid.*, 261).

La teoría estética de Schelling no responde a la intención de conceptualizar un ámbito determinado de la praxis humana, sino a la voluntad de poder pensar como algo *unido* el mundo escindido en un reino de la necesidad y un reino de la libertad. En esa contradicción entre libertad y necesidad refleja la filosofía la alienación del individuo frente a una naturaleza exterior objetivada (investigable según leyes mecánicas y utilizable técnicamente) y una comunidad política

igualmente extraña y solidificada⁷. Si para Schelling es el arte el lugar en el que esa contradicción encuentra su reconciliación real, entonces podrá decirse de su teoría estética que trata en primer término del problema del sentido de la existencia humana. El arte se convierte en objeto de interés filosófico porque en él parece estar dibujada la solución de los problemas de los que se ocupa la filosofía.

Si bien el arte es «lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario» (StI VI, 3, 272), queda, no obstante, la de ser revelación de lo absoluto. Esto comporta consecuencias en la concepción del arte: por una parte, el artista se convierte en genio, en hombre de excepción al que el absoluto se desvela; por otra parte, se llega necesariamente a una abrupta separación entre la «verdadera obra de arte» y «el producto que solo simula el carácter de obra de arte» (StI VI, 2, 265). Al elevar el arte a paradigma de la reconciliación en el que encuentran solución todas las contradicciones, no solo queda estilizado el artista como un superhombre, que al producir accede a lo absoluto, sino que al mismo tiempo se establece la dicotomía entre arte verdadero y no verdadero, arte alto y bajo⁸. No se trata de diferencias cualitativas, de que se logre una mayor o menor plenitud de las obras concretas de

⁷ Ver sobre esto J. Habermas, *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?*, en: *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus* (Frankfurt, Suhrkamp, 1976), esp. 101 s.

⁸ Un testimonio temprano de la dicotomía de la literatura, forzada por la estética idealista, es la polémica entre Gottfried August Bürger y Schiller: «Evidentemente la dicotomía de la literatura se convierte históricamente en problema en el momento en el que surge una determinada representación de lo literario entre varias praxis coexistentes, con pretensión de dominio. Se utiliza entonces la trivialización como una estrategia de delimitación, con cuya ayuda la Institución traza las fronteras de su validez. La Institución establece lo que vale como arte y excluye como no artístico lo que contradice su función» (Ch. Bürger, *Introducción...*, en: Ch. B./P. B./Schulte-Sasse (ed.), *Zur lit. wiss.*, 3; Frankfurt, Suhrkamp, 1982, 23.

arte, sino de que la producción artística se divide en dos regiones: una, la más amplia, queda separada del arte (porque en ella «el producto no es otra cosa sino la reproducción fiel de la actividad consciente del artista y por tanto solo objeto de su reflexión, no de su intuición», *ibid.*, 265); la otra, por el contrario, sale de la praxis humana en tanto que manifestación de lo absoluto. Schelling, como consecuencia de esta argumentación, llega a afirmar que «propiamente solo hay una obra de arte absoluta, que puede existir en diferentes ejemplares» (StI VI, 3, 271). Tal concepción del arte por parte de Schelling hace ver cómo la pretensión metafísica que se otorga al arte ponen al artista y a su obra en una oposición extrema a la praxis vital diaria, al hacerlos vehículo de la revelación del absoluto.

Aún hay que poner algo más de relieve: la intuición estética en tanto que intuición intelectual objetivada se presenta como un conocimiento no conceptual en contraposición al conocimiento propio del entendimiento al que le está vedado el acceso al absoluto porque solo puede captar lo escindido y no la identidad originaria. «Solo el entendimiento subordina; en la razón y en la imaginación todo es libre y se mueve en el mismo éter, sin empujarse ni rozarse. Pues todo lo que es para sí es también el todo»⁹. El arte, como intuición estética que es, es concebido como un modo superior de conocimiento en comparación con «el punto de vista subordinado» del entendimiento (PhdK 30, 37). La relación entre la ciencia y el arte la define pues Schelling diciendo que «el arte es el modelo de la ciencia» (StI VI, 2, 268). En consecuencia alberga la esperanza de que «la filosofía, del mismo modo que ha nacido y ha sido alimentada por la poesía en la infancia de la ciencia..., después de su plenitud vuelva a fluir en el océano universal de la poesía en forma de muchas corrientes aisladas»

⁹ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*. Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, 30, 37; en lo que sigue abreviado: PhdK.

(StI VI, 3, 273). La esperanza de un «regreso de la ciencia a la poesía» (*ibid.*) está unido a la idea de «una nueva mitología». El modelo dialéctico mental de unidad, disociación y nueva unidad, que está en la base del pensamiento de Schelling, se hace sin embargo problemático si la nueva unidad se piensa según el modelo de lo originario. Se está así a la puerta, en sentido literal, de un giro reaccionario de la dialéctica, cuyas contradicciones devienen fundamento de la nostalgia de lo originario.

Si se sitúa el arte en el lugar en el que se manifiesta lo absoluto, es decir, la verdad en su sentido enfático, entonces arte y filosofía tienen el mismo objeto. Con lo que se plantea la cuestión de cómo se diferencian arte y filosofía. O bien se reconoce al arte la primacía, como hace Schelling, y entonces se atribuye a la filosofía (y a la ciencia) la tarea de devenir arte, o bien se parte del privilegio de la filosofía, como hace Hegel, y entonces el arte se convierte en un modo de captación de la verdad históricamente superado. Es interesante observar que ya Hegel en su escrito de la época de la colaboración con Schelling, *Diferencia de los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, se inclina a conceder al arte un papel distinto del de su compañero de armas.

«Cuanto más progrese la cultura, cuanto más diversificado sea el desarrollo de las manifestaciones de la vida, en las que prospere la desunión, tanto mayor será el poder de la escisión, tanto más firme su santidad climática, tanto más extraña será para el todo de la cultura, y más insignificantes los esfuerzos de la vida por renacer en la armonía. Estos pequeños intentos, en relación con el todo, que se han dado contra la nueva cultura, y las más importantes y bellas conformaciones del pasado o del extranjero han podido despertar solo esa atención cuya posibilidad sobra cuando la más profunda y seria relación del arte vivo no puede ser comprendida. Con el alejamiento del sistema global de las relaciones vitales se ha perdido el concepto de su conexión total y se ha caído en con-

ceptos de superstición o de mero entretenimiento lúdico. La máxima perfección estética –tal como se ha configurado en una determinada religión, en la que el hombre se eleva por encima de todas las escisiones, viendo desaparecer en el reino de la gracia la libertad del sujeto y la necesidad del objeto– solo ha podido ser enérgica hasta un cierto nivel de cultura o en pueblos bárbaros. La cultura progresiva se ha escindido así, situándose al lado, y como el entendimiento ha llegado a estar seguro de sí mismo, ambas prosperan con cierta tranquilidad una junto a otra, aunque separadas en ámbitos bien diferenciados, de manera que en cada campo no tiene significado alguno lo que ocurre en el otro» (HW II, 22).

La cultura ha quedado afectada, según Hegel, por la escisión, es decir, con la decadencia de la sociedad tradicional puesta de manifiesto en la filosofía ilustrada. Esa expresión de «santidad climática» (de la escisión) se debe referir al hecho de que la Ilustración ha prosperado sobre todo en Francia y en Inglaterra. Inmediatamente antes del pasaje citado leemos: «en la medida en la que se sitúa espacialmente, la escisión es climática; en la forma de reflexión fija, como un mundo de esencias pensantes y pensadas en contraposición a un mundo de realidad, esa escisión se da en el noroeste» (*ibid.*). Los «esfuerzos de la vida para renacer en la armonía» aluden a los intentos de superar la escisión e interpretar la vida como totalidad con sentido (por ejemplo, en el clasicismo de Weimar). Tales esfuerzos apenas han podido despertar la atención, porque el arte, al menos en las capas cultas, no se entiende ya como parte de un paradigma religioso de reconciliación. Luego siguen unas reflexiones en las que Hegel se distancia de la concepción del arte de Schelling: la edad de la «cultura» disuelve el paradigma de la reconciliación basado en la mitología; la mitología (para Schelling el material del arte) sucumbe a la crítica racionalista que la desenmascara como superstición, mientras que el lado formalista del arte se convierte en objeto de «juego

de entretenimiento». La perfección estética permanece ligada a una etapa del desarrollo social en la que la «cultura», es decir, la racionalidad que aporta las oposiciones al mundo, no había llegado aún a su pleno desarrollo. Dicho de otro modo: el arte solo puede cumplir su misión de reconciliar libertad y necesidad, sobre la base de una religión. Pero precisamente esa unidad de arte y religión es la que ha sido destruida por la cultura progresiva (por la crítica ilustrada de los mitos y de la religión). El resultado es la yuxtaposición de arte y cultura del entendimiento, pero un arte que ya no puede pretender funcionar como paradigma de reconciliación.

Hegel comparte con Schelling un concepto enfático de arte, el de la reconciliación de libertad y necesidad, pero se diferencia de él en que se toma en serio la acción histórica de la Ilustración. Esta ha disuelto el fundamento mitológico del arte, que por ello solo persiste junto a la cultura del entendimiento como «juego entretenido». La tarea de superar la escisión queda así atribuida a la filosofía: «superar las oposiciones solidificadas es el único interés de la razón» (HW II, 21).

En tanto que opuesta a la concepción del joven Hegel, la absolutización del arte como manifestación de lo absoluto, llevada a cabo por las mismas fechas por Schelling, constituye un momento regresivo. La cuestión radica en que Schelling, a diferencia de Hegel, no acepta el momento de verdad de la crítica ilustrada¹⁰. Los peligros resultantes de esto afectan ante todo a la definición del arte, al que se atribuye una función que ya no puede cumplir en una sociedad moderna dominada por la escisión. No se necesita compartir el discurso hegeliano que califica el arte como «juego de entretenimiento», para aceptar la solidez de su crítica indirecta a la concepción de Schelling.

¹⁰ Ver el rechazo por Schelling de «las explicaciones populares de la mitología, de tipo histórico y psicológico» (PhdK 39, 57).

2. *La ciencia como arte: Goethe y las ciencias naturales*

A primera vista puede parecer quizás absurdo aludir a los trabajos de Goethe sobre las ciencias naturales en una crítica de la estética idealista. Digámoslo con más precisión: del estudio del concepto goethiano de ciencias naturales deben ante todo derivarse tesis sobre el lugar de la concepción goethiana de la ciencia natural en el marco de nuestra problemática. El racionalismo de la Ilustración temprana había atacado a la poesía como un modo de comunicación no legitimado racionalmente. En una sociedad en la que todos los fenómenos debían someterse al cálculo de medios y fines, un lenguaje que se plegaba sin necesidad a la coacción de las formas heredadas tenía que parecer disfuncional. Autores que como Voltaire y d'Alembert intentaban mediar entre las formas tradicionales y los imperativos de la racionalidad finalista de la naciente sociedad burguesa, lo hacían al precio de la renuncia a una teoría coherente¹¹. En cierto sentido se puede entender el estudio goethiano sobre las ciencias naturales como el intento de terciar en la *yuxtaposición* de saber intelectual y arte, de la que hablaba Hegel en el pasaje citado, a favor de una dominancia del arte. El intento de Goethe se encamina nada menos que a cultivar la ciencia en el espíritu del arte. Cuando los comentaristas han subrayado que «el objetivo de Goethe en su teoría de los colores se diferencia ya en su punto de partida del de las ciencias exactas de la naturaleza»¹², se dice algo cierto; pero tal fórmula no deja reconocer la extraordinaria provocación que la investigación natural goethiana constituye para las ciencias de la naturaleza. Goethe no se

¹¹ Véase sobre esto mi artículo: *Institution Literatur und Modernisierungsprozess*, en: P. B. (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

¹² Rike Wankmüller, *Goethes Methode*, en: Goethe, *Werke* (Hamburger Ausgabe), vol. XIII. Hamburgo, 1958, 615. Cuando no se indique otra cosa las referencias que siguen remiten a esta edición.

contenta en efecto con delimitar su «objetivo» del de las ciencias naturales, sino que polemiza con sus representantes más reconocidos (por ejemplo, contra Newton) y formula principios metodológicos que contradicen los de la ciencia nomológica. Tratemos de esto con más detalle.

El procedimiento de las ciencias nomológicas (empírico-analíticas) se puede caracterizar de modo muy simplificado como el aislamiento de un fenómeno tanto de las condiciones objetivas de su aparición como de las condiciones subjetivas de observación. Para observar exactamente un fenómeno, busca el científico separarlo de las condiciones que pudieran influir en él y organiza su observación de manera que pueda ser repetida por cualquier sujeto investigador. Goethe se revuelve tanto contra el aislamiento del fenómeno como contra la separación de la experiencia científica de la experiencia vital e individual del investigador. En un manuscrito de enero de 1798 distingue entre fenómenos empíricos, científicos y puros. Fenómenos empíricos son los dados en la experiencia diaria. Pueden ser elevados a fenómenos científicos «situándolos en otras circunstancias y condiciones diferentes de aquellas en las que habían sido conocidos primero». «El fenómeno puro es el resultado de todas las experiencias y ensayos. No puede ser nunca aislado, sino que se muestra en una serie continua de manifestaciones. Para exponerlo, el espíritu humano determina lo que titubea empíricamente, excluye lo accidental, separa lo impuro, desarrolla lo embrollado y descubre lo desconocido» (XIII, 25). Tampoco el «fenómeno puro» es para Goethe, pues, algo aislado, sino que se da en una «serie continua de apariencias». No se diferencia fundamentalmente del fenómeno empírico, «que cualquier hombre conoce en la naturaleza», sino solo por una clarificación (o purificación) sucesiva de la experiencia. Es notable que Goethe describe la actividad del sujeto investigador con conceptos que parecen caracterizar más bien un proceso moral. En sus fórmulas se da la exigencia de instar al investigador a

entablar una especie de relación comunicativa con la naturaleza, es decir, considerarla como una totalidad viva y no como un mecanismo. Cuando Goethe no quiere preguntarse «por las causas», sino por «las condiciones bajo las que los fenómenos se manifiestan», se expresa el rechazo de una ciencia natural con el objetivo de dominar la naturaleza (la concepción de las relaciones causa-efecto es el medio de sometimiento de la naturaleza). Goethe apuesta, por el contrario, por una especie de contemplación de la riqueza y multiplicidad de la naturaleza: «se buscará, en consecuencia, su eterno retorno bajo mil circunstancias distintas, la *intuición* y *aceptación* de su uniformidad y variabilidad, se reconocerá su determinación, afianzándola de nuevo por el espíritu humano» (XIII, 25).

Del modo más claro se revela el rechazo de Goethe de las ciencias empírico-analíticas en su artículo *El ensayo como mediador entre sujeto y objeto*. Afirma aquí que «un ensayo e incluso una combinación de ensayos nada demuestran, pues nada es más peligroso que querer demostrar un enunciado cualquiera inmediatamente mediante ensayos, ya que los mayores errores han nacido por no ver el peligro y la insuficiencia de tal método» (XIII, 15). Lo que Goethe rechaza aquí es efectivamente el proceso demostrativo de las ciencias empírico-analíticas: estas comprueban una hipótesis forzando a la naturaleza en un experimento a confirmar la hipótesis o a declararla inexacta. Pero para ello es necesario aislar el fenómeno en el ensayo. Ahí precisamente se separa la consideración totalizante de Goethe. Su interés se dirige hacia la conexión de los fenómenos. Pues «en la naturaleza viva no sucede nada que no esté en conexión con el todo» (XIII, 17). En consecuencia su concepción del ensayo desborda la de las ciencias empírico-analíticas, pero por eso mismo es menos precisa. Entiende por ensayo toda repetición intencionada de una experiencia (ver XIII, 4). Pero eso es solo el punto de partida del investigador que busca lo complejo. Lo decisivo es la conexión, pues solo mediante ella

nace una experiencia de «clase superior» (XIII, 18). Por todo ello es importante comprobar que el comportamiento de Goethe, encaminado a la observación de complejos de partes y todos, no se sitúa al lado de las ciencias analíticas, sino decididamente contra ellas: «con los otros métodos, cuando lo que afirmamos lo demostramos con ensayos aislados y argumentos, el juicio se obtiene a menudo subrepticamente, si no se quiere quedar en la duda» (XIII, 19).

La actitud totalizadora de Goethe se manifiesta también en su negativa a separar el sujeto de la observación científica del sujeto de la experiencia mundana general. Esto se puede ver ya en el mismo título de los cuadernos morfológicos publicados desde 1817 por Cotta: *Sobre la ciencia natural en general, especialmente sobre la morfología. Experiencias, consideraciones, consecuencias ligadas a los sucesos de la vida*. Goethe une en este escrito reflexiones metodológicas generales con fragmentos autobiográficos (por ejemplo, el informe sobre su primer encuentro con Schiller, *acontecimiento feliz*). De modo programático enfrenta la totalidad de la experiencia vital individual a la parcelación de actividades en una sociedad organizada por la división del trabajo. En las observaciones tituladas *Otras condescendencias*, tematiza el problema:

«Se trataba del conjunto de las actividades de modo separado; la ciencia y las artes, la conducción de los negocios, la artesanía, y todo lo pensable, se movía en círculos cerrados. Cada acción tenía su propia seriedad, y por eso cada uno trabajaba para sí y a su manera, ajeno al vecino, y todos extraños entre sí. Apenas había contacto entre arte y poesía, y no había que pensar en una influencia mutua viva, la poesía y la ciencia aparecían como los máximo antagonistas» (XIII, 117).

No podemos examinar aquí la cuestión de en qué medida la superación de la necesaria división social del trabajo llevada a cabo por Goethe mismo ha contribuido al culto goethiano de determinadas capas cultas burguesas en los si-

glos XIX y XX; aquí nos interesa la cuestión de las categorías con las que Goethe piensa la unidad de poesía y ciencia postulada por él. Se trata de la categoría del pensamiento intuitivo. En un comentario a la *Crítica del Juicio* de Kant cita el pasaje sobre el entendimiento intuitivo que tan importante era también para Schelling: «Podemos pensar en un entendimiento que, no siendo discursivo como el nuestro, sino intuitivo, vaya de la intuición del todo como tal a lo especial, es decir, del todo a las partes» (cit. XIII, 30). Aunque Goethe reconoce que en ese pasaje Kant «parece señalar al entendimiento divino», ve en él una confirmación de su método de investigación de la naturaleza: «mediante la intuición de una naturaleza creadora nos haríamos merecedores de participar espiritualmente de sus productos» (*ibid.*). La fórmula indica claramente que Goethe busca también como científico una relación de comunicación con la naturaleza. El momento de verdad que se da en ese pensamiento no debería ser hoy difícilmente reconocible ante el hecho de que la industria empieza a tocar los límites de la explotación de la naturaleza. El objetivo de los movimientos ecológicos puede caracterizarse como el intento de superar la relación de explotación del hombre y la naturaleza, y lograr así una relación cuasi comunicativa entre ambos.

Sin embargo, el momento de verdad del pensamiento goethiano (puesto de relieve por el mismo desarrollo histórico) no debe ocultar la provocación que supone querer explicar la ciencia por los principios de la estética idealista: «como tanto en el saber como en la reflexión no puede darse una totalidad, porque a aquel le falta lo interior y a esta lo exterior, tenemos que pensar necesariamente la ciencia como arte, si es que esperamos de ella algún tipo de totalidad» (XIV, 41). El problema está en la producción de una totalidad, cuya necesidad depende de una cosmovisión y no es primariamente asunto de poder disponer de una naturaleza objetivada. Históricamente la necesidad de totalidad nace con la destruc-

ción de la sociedad tradicional. El individuo burgués, desligado de múltiples ataduras, se encuentra aislado como individuo («quizá nunca como ahora han estado los individuos aislados y separados», XIV, 42). La estética idealista (y la producción artística correspondiente) puede entenderse como el esfuerzo epocal por superar el aislamiento y la desesperación que de él resulta. Como no puede encontrarse el sentido de la existencia humana ni en las relaciones vitales ni en las representaciones religiosas, debe crearse un ámbito social en el que pueda producirse un sentido: la institución arte. Idéntica función de creación de totalidades con sentido atribuye Goethe a las ciencias de la naturaleza. Las ciencias no deben explicar causalmente fenómenos aislados, y dominar así la naturaleza, sino incitar mediante la intuición a la «participación espiritual» de sus productos. La ciencia de la naturaleza es una cosmovisión: «se olvida que la ciencia se ha desarrollado a partir de la poesía, no se ha considerado que, tras un cambio súbito de los tiempos, ambas pudieran reencontrarse amigablemente, para ventaja mutua, en una posición superior» (XIII, 107). La cercanía a la concepción de Schelling es evidente. No hay duda de que Goethe piensa ese «encuentro» de la poesía y la ciencia bajo el signo de un pensamiento totalizador, es decir, bajo el signo de la poesía. La unión de poesía y ciencia, buscada por los primeros románticos en oscuros aforismos, ha sido objeto de un esfuerzo concreto de años por parte de Goethe, quien no ha rehuído la discusión con los adversarios. Nos es difícilmente imaginable cómo hubiera sido nuestro mundo si se hubiera impuesto la concepción goethiana de la ciencia de la naturaleza. Pero el esfuerzo desesperado de Goethe de practicar la ciencia como arte nos hace ver la contraposición entre una ciencia encaminada a la dominación de la naturaleza tras el triunfo de la sociedad burguesa y un arte que asume la tarea de responder las cuestiones acerca del sentido de la existencia humana.

3. *Modernidad y antimodernidad: el programa romántico de la «nueva mitología»*

«Si hay una verdad universal, reconocible por todos, no queda otro camino para llegar a ella que el que cada uno diga y defienda lo que le parece verdad. De la libre manifestación de opiniones diferentes y de la libre discusión tiene finalmente que resultar, en la medida en que esta raza limitada y miope sea capaz de tal conocimiento, la verdad pura como algo inteligible y bienvenido para todos, como un producto lleno de sentido, aceptado voluntariamente por todos y como algo que dominará pacíficamente sobre todos»¹³.

Georg Forster formula con estas palabras el proyecto ilustrado de la humanidad. Parte del hecho de la discusión libre y pública. Y establece dos supuestos: que no haya ninguna otra cosmovisión obligatoria para todos, y que en los participantes en el proceso de discusión no haya intereses particulares, sino que tengan exclusivamente ante los ojos la búsqueda de la verdad. El primer supuesto no es muy problemático, porque desde la Ilustración las ideologías religiosas han perdido ampliamente su vigencia, al menos entre las capas burguesas cultivadas. La segunda suposición afecta a un problema fundamental de la sociedad burguesa, a saber, la fundamentación y, sobre todo, la implantación de una moral que no se apoye en poderes ajenos. A finales del siglo XVIII este problema es ya una experiencia concreta que pueden hacer los ilustrados gracias a la incipiente comercialización de la literatura. En esa época se levantan voces que expresan su desilusión por el número creciente de editores y autores que no se dedican al proceso colectivo de búsqueda de la verdad, sino a la consecución de sus intereses económicos. En otras palabras: la discusión no

¹³ G. Forster, *Fragment eines Briefes an einen deutschen Schriftsteller über Schillers Götter Griechenlands* (1789), en: *Werke*, ed. G. Steiner, vol. I, Aufbau-Verlag, Berlín/Weimar, 1968, 35.

tiene lugar en un espacio libre de coacciones, sino bloqueado por intereses particulares que buscan someter el mercado literario. La consecuencia es que el proceso de la Ilustración no se desarrolla en la línea esperada por los ilustrados¹⁴.

El déficit en la búsqueda de sentido que de esa situación se origina es recogido y reelaborado por la teoría filosófica. El progreso de las ciencias y la organización de la vida social ha conducido a una diferenciación de disciplinas especializadas y dominios de actividad que han hecho que el individuo ya no pueda experimentar el complejo del todo social. En la medida en la que la religión ya no aborda esa experiencia total, surge la necesidad de una nueva unidad en la que ciencia y experiencia, entendimiento y sensibilidad ya no están separados. La filosofía idealista posterior a Kant puede entenderse como una respuesta a la experiencia moderna de disociación¹⁵. El joven Schelling reconstruye la experiencia de esa nueva época conforme a un esquema triádico. Al estado de naturaleza (filosófico) en el que «el hombre estaba aún unido consigo mismo y con el mundo en torno», sigue la escisión. «Tan pronto como el hombre entra en contradicción con el mundo exterior... se da el primer paso a la filosofía. Con esa escisión empieza la reflexión; separa primero lo que la naturaleza había unido para siempre, separa luego el objeto de la intuición y el concepto de la imagen, y finalmente (al convertirse él mismo en objeto) se separa de sí

¹⁴ Investigaciones históricas sobre la crisis del concepto ilustrado de literatura en: Ch. Bürger/P. Bürger/Schulte-Sasse (eds.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* (Frankfurt, Suhrkamp, 1980).

¹⁵ Siguiendo a H. R. Jauss intenta H. Freier demostrar que «el desarrollo de la filosofía como sistema (la cuestión de la unidad de la filosofía) puede leerse como una respuesta a la Querelle (el debate sobre el carácter modélico de la antigüedad en la Francia del 1700). *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne*, Metzler, Stuttgart, 1976. Esta interpretación histórica me parece va más allá de la experiencia de la Ilustración, y no diferencia suficientemente dos conceptos diferentes de lo moderno, el de la Querelle y el de la filosofía idealista.