

fluencia funesta del protestantismo en las letras alemanas; el dramaturgo calderoniano Carlos Immermann, jefe del pequeño grupo literario de Düsseldorf, y otros infinitos, cuyos nombres pueden encontrarse en cualquier historia de la literatura alemana¹. Las extravagancias en que algunos de estos románticos cayeron, y las nuevas direcciones, iniciadas hasta cierto punto por Uhland (poesía popular genuina en oposición á la convencional), y con más decisión por Rückert (orientalismo) y el conde de Platen (orientalismo primero y neo-clasicismo después), fueron quebrantando cada día más las fuerzas y la disciplina de esta escuela, que después de haber lanzado tan intensos fulgores durante un tercio de siglo, vino á morir con escasa gloria á manos de otro gran lírico, disidente y tráfuga de ella, pero que conservó siempre la marca de su origen, y debió al romanticismo la mejor parte de su gloria. «Á pesar de mis campañas de exterminio contra el romanticismo, soy el último poeta romántico», decía de sí propio Enrique Heine. Pero de los nuevos rumbos que tomaron las ideas literarias en Alemania, después de las dos grandes crisis de 1830 y 1848, no puede formarse idea clara sin conocer antes el desarrollo paralelo de la Estética en las escuelas filosóficas.

¹ V. gr., en la de G. A. Heinrich. (París, 1873, tom. III.)

IV.

*La Estética en las escuelas filosóficas.—Fichte.—Schelling.—
Pensadores independientes: Solger, Schleiermacher.*

Por rara ironía del destino, la crítica kantiana, que parecía llamada á poner término á todas las aventuras y temeridades de la razón especulativa, encerrándola en su propio campo, y fijándole límites que nunca había de traspasar, produjo la más ingente y desbordada avenida de sistemas trascendentales, de concepciones *a priori*, y de filosofías de lo absoluto. La Metafísica, á la cual el filósofo de Königsberg parecía haber cortado las alas, retoñó con más vigor que nunca, por efecto de la misma compresión que había sufrido, y encontró en el mismo molde en que Kant la había encerrado, formas adecuadas para pensamientos muy otros que el pensamiento kantiano, por más que en él pareciesen tener su punto de partida. Los pensadores de genio más opuesto aceptaron y dieron por bueno el análisis de la facultad de conocer contenido en la *Crítica de la Razón Pura*, é interpretando libérrimamente algunos puntos particulares de esta crítica, los hicieron base de sistemas enteramente dogmáticos, que se sucedieron con espantosa rapidez, anulándose mutuamente en virtud de ese mismo principio crítico que en sus entrañas llevaban y que basta para esterilizar y condenar á prematura muerte todo dogmatismo. La esfinge de la *Críti-*

ca de la Razón Pura continuó levantada enfrente de Fichte, de Schelling, de Hegel, de Schopenhauer, discípulos todos de Kant, pero discípulos infieles. La filosofía de Kant, semejante al viejo Cronos, engendraba tales hijos, para tener el placer de devorarlos. Así pasó el panteísmo idealista, y vinieron luego las escuelas realistas, positivistas y materialistas, y todas, sin excepción, reclamaron la herencia de Kant, y se dieron por únicos intérpretes legítimos de su pensamiento, tomando algunos de ellos hasta la denominación de neo-kantianos. Por donde bien se puede decir que Kant ha incubado todo el pensamiento filosófico de la Alemania moderna, puesto que de él arrancan sus dos principales direcciones: la idealista y la empírica, exageración la una del procedimiento analítico, que reduce las primeras nociones á formas subjetivas, y derivación la otra de la crítica que declara impenetrables los *noumenos*, y reduce el conocimiento á una mera *fenomenología*.

El primero en desarrollar los gérmenes idealistas de la doctrina de Kant fué su inmediato discípulo F. G. Fichte (1762-1814), comprofesor de Schiller en la universidad de Jena, de la cual tuvo que salir muy pronto á consecuencia de las acusaciones de *espinosismo*, ó más bien de ateísmo, que comenzaron á llover sobre su doctrina, y que, á la verdad, no eran infundadas. Porque, en efecto, el *yo* fichtiano ($Yo=Yo$), principio incondicionado del conocimiento y de la existencia, *poniéndose* á sí mismo como actividad pura, y siendo á un tiempo sujeto y obje-

to, construye la conciencia y sus fenómenos, construye el mundo exterior como lo opuesto á él, como un *no-yo*; opone al *yo* divisible un *no-yo* divisible igualmente, de donde nace la recíproca limitación, sobre la cual se levanta el *yo* absoluto, donde uno y otro están puestos como determinables. Á este *yo* absoluto y determinante le llama Fichte *el yo práctico*, para seguir así, aun en las divisiones de su *Doctrina de la ciencia ó Ciencia del conocimiento*, las divisiones principales de la crítica kantiana. Este *yo* infinito, libre é independiente, no es otra cosa que *la voluntad*, el orden moral, la fuerza determinante, la actividad esencial, la perpetua necesidad de producir. En realidad, toda la filosofía de Fichte viene á confluir á una Ética, que, lejos de ser inconsecuente con el resto de su sistema, es el objetivo de toda esta orgía psicológica, que acaba por resolverse en una apoteosis de la conciencia moral, de la energía libre, mediante la cual puede realizarse el bien soberano y desarrollarse la vida bienaventurada.

Bajo su aspecto metafísico, la doctrina de Fichte está enteramente muerta; nunca tuvo muchos discípulos, y hoy yace relegada al panteón de las curiosidades científicas, aunque fuera de Alemania no falta todavía quien se tome el vano trabajo de combatirla en serio. Bajo el aspecto moral, en cambio, la doctrina de Fichte influyó mucho, é influye todavía, en almas adustas y varoniles, tercas é inflexibles como era la del filósofo germano. Porque Fichte valía mucho más

como carácter que como pensador. En él hay dos hombres: uno, el sutil y abstruso dialéctico de la *Doctrina de la ciencia* (*Wissenschaftlehre*), padre de una nueva escolástica, cuyos laberintos hubieran cansado la paciencia y la perspicacia de los filósofos de Elea, y hubieran dado envidia á los Abelardos y Escotos; otro, el moralista popular, austero, viril, generoso y simpático, muchas veces teísta y aun místico, que se revela en las cinco *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato* (1794-1806), en el libro *sobre el Destino del hombre* (1800), en los *Discursos á la nación alemana* (1808)..., obras todas dictadas por un espíritu humanitario, patriótico, y, hasta cierto punto, religioso.

Fichte, en ninguna de las evoluciones de su pensamiento encontró lugar para la Estética. La refundió de todo punto en la Ética, en la ciencia de las costumbres (*Sittenlehre*), y aun allí hubo de concederla muy pequeño espacio. Su pensamiento iba por otros caminos: los goces artísticos le tentaban poco: sus mismas *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato*¹, son obra de moralista, no de estético. La cuestión del destino del sabio y del artista sólo tiene interés para Fichte en cuanto está enlazada con el destino general del hombre. El hombre, como ser racio-

¹ Traducidas al francés por el conocido teólogo protestante Miguel Nicolás de Montauban (París, librería de Ladgrange, 1838).—La *Doctrina de la Ciencia*, ó más propiamente, *Ciencia del conocimiento*, fué traducida por P. Grimboit, en 1843, y dada á luz por el mismo editor.

nal, tiene en sí mismo su propio fin, y en su existencia el último fin de su existencia.... El destino de los seres finitos es una constante identidad, una armonía completa con su propio ser. El Yo debe determinarse á sí mismo, y no dejarse determinar nunca por ninguna cosa exterior. No hay más destino eterno que el que se ajusta totalmente á la forma pura del Yo. Para dominar las influencias exteriores y hacerlas servir al imperio de la voluntad, es necesaria la cultura, único medio de conseguir el fin humano, que es el perfecto acuerdo de un ser racional consigo mismo. Esta armonía implica, no sólo la del hombre interior, sino la armonía de las cosas exteriores con las ideas necesarias y prácticas que de ellas nos formamos, es decir, con el concepto de estas cosas tales como debían ser. Si el hombre nunca logra de un modo pleno y total su destino, puede, no obstante, irse acercando á él indefinidamente; es lo que Fichte llama *aproximación á lo infinito*, y lo que puede llamarse *perfección* en sentido relativo. En la idea del hombre está dada la idea de razón, de acción razonable y de pensamiento, que él, necesariamente, quiere realizar, no sólo en sí mismo, sino fuera de él. De aquí el comienzo de las ideas, la sociedad, no precisamente la sociedad condicional y empírica que llamamos *Estado*, y que, como todo medio transitorio, tiende á aniquilarse á sí mismo ó á hacerse superfluo, sino otra sociedad racional, absoluta y perfecta, que fantasea Fichte en un ensueño semejante al que

inspiró el proyecto de *paq̄ perpetua* de Kant. El fin supremo de la sociedad es traer á perfecta unidad todos sus miembros posibles; pero como este destino colectivo es no menos inasequible que la perfección individual, hay que contentarse en uno y otro con una *aproximación á lo infinito*, es decir, con una perfección común, perfección de nosotros mismos por la acción libremente recibida de los demás sobre nosotros, y perfección de los demás por nuestra reacción sobre ellos como seres libres: en suma, formar con los demás hombres tal unión, que por su intimidad sea cada día más estrecha, y por su extensión cada día más amplia: acción general de la Humanidad sobre sí misma, emulación en dar y recibir lo más noble que posee cada cual. La cultura parcial de cada individuo se convierte así en propiedad de toda la especie, y ésta, en trueque, da al individuo cuanto posee. La sociedad recoge las ventajas de cada uno como bien común para libre uso de todos. El hombre escoge libremente un estado para recompensar á la sociedad por lo que en favor suyo ha hecho. Nadie tiene el derecho de trabajar para su propia satisfacción, de aislarse de sus semejantes y de hacer inútil para ellos su cultura. Sólo el trabajo social le ha puesto en capacidad de adquirirla, y en este sentido es producto y posesión de la sociedad, y debe tender al ennoblecimiento progresivo del género humano, y á irle emancipando por grados de la dura sujeción en que le tiene la naturaleza.

Entre los estados y destinos particulares humanos, ¿cuál es la tarea del sabio y del artista? Velar con atentos ojos sobre el progreso real de la humanidad, que depende inmediatamente del progreso de las ciencias: hacer adelantar la ciencia en general, y especialmente aquella parte de la ciencia que él ha elegido; olvidar lo que ha hecho en cuanto lo ha terminado, y pensar tan sólo en lo que resta por hacer. El sabio debe desarrollar en más alto grado que ningún otro hombre los dos talentos sociales, el de recibir ideas y el de comunicarlas; guardarse de toda preferencia hacia sus propios pensamientos y de toda exclusión respecto del pensamiento de otros. En una palabra: el destino del sabio no es otro que el de *preceptor* y educador de la humanidad en el sentido de su ennoblecimiento moral. ¿Y cómo puede trabajar en la mejora moral de los otros hombres, si él mismo no empieza por ser un hombre de bien?

No sólo debe enseñar el sabio con sus discursos, sino con su ejemplo. Fichte tiene sobre esto elocuentes y casi cristianas páginas, como siempre que se le ocurre tocar esta cuerda moral. El ideal del sabio exige que sea el hombre mejor de su tiempo, el que presente en su persona el grado más alto de desarrollo moral. El tratado de Fichte acaba con una refutación de la paradoja de Rousseau sobre la influencia de las artes y de las ciencias: refutación escrita con tanto talento como simpático calor de alma.

No puede darse mayor contraste personal que

el que ofrecen Fichte y su discípulo, sucesor y émulo, Federico Schelling (1775-1854), padre del sistema de la *Identidad Absoluta*, que, á pesar de su originalidad, no hubiera existido sin el precedente de la *Doctrina de la Ciencia*. Fichte, moralista y dialéctico, indiferente al arte y á la naturaleza, idealista subjetivo, que resuelve la Metafísica en una psicología monstruosa; Schelling, espíritu artístico y poético, opulento y brillantísimo escritor, lleno de luz y penetrado de realidad aun en sus más desenfundados vuelos idealistas, rico de conocimientos positivos (arqueología, historia, mitología comparada, ciencias naturales, filología clásica)...., pensador más semejante á los griegos y á los italianos que á los alemanes, heredero en parte de Plotino y de Giordano Bruno más bien que de Kant. El idealismo *schellingiano* aspira á concordar bajo superior unidad lo infinito y lo finito, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, absorbiéndolos en lo Absoluto, del cual son formas y manifestaciones diversas. Este sistema, que es una viva y poética teosofía, tan deslumbradora como falta de consistencia científica, anula todas las antinomias y oposiciones en el seno de la unidad suprema, ó lo que es lo mismo, de la suprema *identidad*, de la universal *indiferencia* ó neutralidad que lleva en sus entrañas el sujeto y el objeto, lo real y lo ideal, *el yo y el no-yo*, el espíritu y la naturaleza, que van desarrollándose luego por una serie de evoluciones progresivas. Lo Absoluto es la identidad de los contrarios, y lo absoluto se

conoce mediante una intuición espontánea é inmediata. La Naturaleza y el Espíritu, manifestaciones ó formas fundamentales de lo Absoluto, constituyen el contenido de dos ciencias: la *Filosofía de la Naturaleza* y la *Filosofía trascendental*, ó filosofía del espíritu. Pero entiéndase que este dualismo es más bien aparente que real, porque en la naturaleza, lo mismo que en el espíritu, vive la esencia de lo Absoluto. La materia no es más que el espíritu extinguido, pero conserva siempre la *sigillatio* ó impresión del pensamiento, verdadera alma del mundo. No hay materia muerta é inerte, sino viva y dividida, porque nada puede existir que no participe del ser absoluto.

Fácilmente se comprenderá la importancia que debe tener el arte en un sistema como este, que es ya de suyo una concepción artística mucho más que rigurosamente filosófica, en un sistema que con tanto amor busca la revelación de lo Absoluto en la Naturaleza y en el Espíritu humano, regidos por leyes idénticas. Al romper Schelling las barreras con que Kant y Fichte habían querido limitar el entendimiento humano, al defender la posibilidad de un conocimiento intuitivo y directo de la realidad absoluta é incondicionada; al reintegrar los fueros de la naturaleza y hacerla entrar de nuevo en el mundo de la especulación filosófica; al abrir, por decirlo así, las ventanas de lo exterior y dejar que la luz penetrase en la lóbrega caverna kantiana, procedía Schelling con verdadera poesía, exube-

rante y pomposa, aunque algo monótona, como toda poesía panteísta, remedo más ó menos lejano de las epopeyas filosóficas de la India.

Aparte de este carácter estético general que la doctrina de Schelling tiene en mayor grado que ninguna otra concepción armónica, puesto que persigue donde quiera las analogías del mundo físico y del mundo moral, y supone á la naturaleza en todos sus grados animada y penetrada por el soplo divino, *plasmante* y fecundador, tiene el Arte en la filosofía de Schelling consideración y valor propios, superiores á los que logra en cualquier otro sistema de los conocidos hasta ahora, sin excluir el de Hegel. Schelling ha llegado á la última exageración en este punto. Aun en su *Sistema del Idealismo transcendental*, publicado en Tubinga en 1800¹, cuando todavía distaba mucho de haber roto completamente con la escuela de Fichte; aun en ese libro, que no contiene más que la filosofía del espíritu humano, y de ningún modo la filosofía de la naturaleza, ni mucho menos la filosofía de lo Absoluto (por lo cual no se le puede tomar, como algunos creen, por expresión perfecta y adecuada del pensamiento de su autor), hay una sección entera (la sexta y última) consagrada á las proposiciones funda-

¹ Traducido al francés por P. Grimblot, en 1842 (editor Ladgrange), juntamente con el artículo de Schelling sobre la filosofía de Cousin, y el célebre discurso pronunciado por el mismo Schelling en la apertura de su cátedra de Berlín en 1841, discurso que marca una importante evolución en sus ideas filosóficas.

mentales de la doctrina del arte, con el extraño y ambicioso título de *Deducción de un órgano ó instrumento general para la filosofía*. El lugar y la extensión que Schelling concede á esta doctrina artística, muestra bien la importancia que tenía en su pensamiento. Expongamos los puntos principales, sin olvidar nunca el enlace que tienen con el resto del sistema.

La intuición filosófica debe reunir en sí lo que aparece dividido en el fenómeno de la libertad y en la intuición de los productos de la naturaleza, es decir, la identidad de lo consciente y de lo inconsciente en el *yo* y la conciencia de esta identidad. Conocer el producto de la intuición, es conocer la intuición misma. Este producto se parecerá al de la libertad en ser producido conscientemente; se parecerá al de la naturaleza en ser producido sin conciencia. Su principio será subjetivo (consciente), su término objetivo (inconsciente). La actividad inconsciente obrará por medio de la actividad consciente hasta entrar en identidad completa consigo misma. Las dos actividades han de estar separadas para que la producción se manifieste y objective, precisamente como deben estarlo en el acto libre para que se haga objetiva la intuición. Pero no pueden estar separadas hasta lo infinito como en el acto libre, porque entonces lo objetivo no llegaría á ser nunca *manifestación completa de la identidad*. El producto del arte depende de la oposición entre la actividad consciente y la actividad *inconscia*; pero con la realización del producto desaparece

toda lucha, y con ella toda apariencia de libertad. Es un favor voluntario de una naturaleza superior, que resuelve todas las contradicciones, y hace posible lo imposible. Pues bien: este ser incógnito que reúne en inesperada armonía la actividad objetiva y la actividad *conscia*, no puede ser otro que lo Absoluto que encierra en sí el principio de la armonía *prestabilita* entre lo consciente y lo inconsciente. Esta identidad inmutable es para la producción artística lo que es el destino para la acción; un poder oscuro é incógnito que añade á la obra imperfecta de la libertad la perfección objetiva, sin el consentimiento de la libertad y en cierto grado contra la libertad misma. Designamos esta potencia incógnita con la noción oscura de *genio*. El producto artístico es, pues, obra del *genio*.

Schelling exagera más que ningún preceptista romántico el elemento *inconsciente* en las obras del *genio*. Para él la producción estética depende de una oposición de actividades, que, arrastradas por espontaneidad involuntaria á la producción, no hacen más que obedecer en ello á un arranque irresistible de su propia naturaleza. La inclinación artística procede del sentimiento de una contradicción interior. Diríase que en esos hombres raros, superiores á los demás artistas en el sentido más elevado de la palabra, la *identidad inmutable* se despoja de los velos que la ocultan á los demás hombres, y así como el *genio* es inmediatamente afectado por las cosas, reacciona luego de un modo inmediato sobre las cosas mismas.

Sólo al Arte es concedido satisfacer nuestro esfuerzo infinito y resolver en nosotros la contradicción suprema. Es cierto que el Arte arranca del sentimiento de esta contradicción insoluble en apariencia, pero termina y se resuelve en el sentimiento de una armonía infinita. La emoción que acompaña al término de la obra es prueba de que el artista no se atribuye la solución á sí propio, sino á un favor de su naturaleza, que después de haber suscitado en él esta lucha interna, le libra del mismo dolor que ella ha provocado. Del mismo modo que el artista, lanzado involuntariamente á producir, lucha contra una resistencia que encuentra en sí mismo (de donde la expresión *pati Deum*, y la idea de la inspiración por soplo exterior), lo objetivo llega á producirse sin consentimiento del artista, esto es, de un modo puramente objetivo. El artista, sea cual fuere su propósito, parece estar dominado por una fuerza que le separa de los demás hombres, y le obliga á expresar cosas que él mismo no percibe completamente y cuyo sentido es infinito. El Arte es la revelación única y eterna de la fuerza suprema, y el prodigio que debe convencernos de su realidad absoluta.

No es el *genio* ninguna de las dos distintas actividades que concurren á la producción de la obra de Arte: es algo que está por cima de entrambas. Si á una de estas actividades, á la que tiene conciencia, referimos lo que el arte opera con reflexión y deliberación, lo que puede enseñarse y aprenderse, transmitirse por tradición y adqui-

rirse por ejercicio particular, debemos buscar en la otra actividad, en la que no tiene conciencia, lo que entra en el arte espontáneamente, lo que no se aprende, lo que no se adquiere por ejercicio, ni de otra ninguna manera; en suma, lo que llamamos *poesía*. Es ocioso preguntar cuál de estas partes es superior á la otra, porque nada valen separadas. Aunque generalmente se considere como superior la parte que es innata en nosotros y que no se adquiere por estudio, los dioses han vinculado indisolublemente el ejercicio de esta facultad nativa al trabajo obstinado de los hombres, al estudio y á la reflexión, de tal suerte, que la *poesía* sin arte no engendra más que productos muertos que no pueden procurar goce alguno al entendimiento humano, y que por la fuerza ciega que en ellos domina excluyen el juicio y aun la intuición. El arte sin *poesía* tiene más capacidad de producir que la *poesía* sin arte: primero, porque es difícil encontrar un hombre destituido por su natural de toda *poesía*, al paso que hay muchos que carecen de arte; segundo, porque el estudio de los grandes maestros puede suplir hasta cierto punto la ausencia original de esa fuerza objetiva. Pero nunca podrá resultar en tales condiciones otra *poesía* que una *poesía* facticia y superficial, contraste vivo de la insondable profundidad que el artista genial comunica á su obra por espontaneidad involuntaria, aunque la reflexión más atenta presida á su trabajo. Pobreza de forma, valor exagerado de la parte puramente mecánica del arte, son los caracteres de las pro-

ducciones que nacen sin inspiración. Ni la *poesía* ni el arte aislados pueden producir lo perfecto. La perfección sólo pertenece al genio, que es á la *Estética* lo que el *Yo* á la *Filosofía*, la realidad suprema y absoluta que nunca llega á objetivarse, pero que es causa de todo lo objetivo.

El carácter fundamental de la obra de arte es un infinito inconsciente, que el artista pone allí por impulso instintivo, fuera de su propósito y á veces contra él. La *Mitología griega*, por ejemplo, encierra un sentido infinito y símbolos para todas las ideas, y sin embargo se ha formado lentamente en el seno de un pueblo, lo cual no nos permite creer en un designio premeditado y armónico. En toda obra de arte verdadera es imposible discernir si lo infinito está en el artista ó está tan sólo en su obra. Por el contrario: las obras que falsamente usurpan el título de producciones de arte, no son más que expresión fiel de la actividad consciente del artista, y sólo hablan á la reflexión, jamás á la intuición, que gusta de perderse en las profundidades de su objeto y no puede encontrar reposo más que en lo infinito.

Como el sentimiento que acompaña á la perfección de una obra de arte es un sentimiento de armonía y de satisfacción infinita, su expresión exterior será la expresión de la calma y de la grandeza tranquila, hasta cuando sea preciso expresar el grado más intenso de dolor ó de gozo.

Hemos dicho que toda producción estética procede de una excisión *infinita* en sí de las dos actividades, que están separadas en toda producción

libre. Pero como en el producto deben aparecer unidas, *lo infinito se presenta en él bajo las apariencias de lo finito*. Entiende, pues, Schelling por belleza *lo infinito presentado como finito*.

Sin belleza no hay obra de arte. Lo que llamamos sublime sólo *implica* una oposición objetiva respecto de lo bello, nunca una oposición *subjetiva*. La diferencia entre una obra de arte bella y una obra de arte sublime, sólo está en que la belleza aniquila la contradicción infinita en el objeto mismo, al paso que lo sublime no la resuelve en el objeto, sino en la intuición. La actividad inconsciente admite en el objeto una grandeza que es imposible admitir en la actividad consciente, de donde nace una lucha del *yo* consigo mismo, que sólo puede ser resuelta por la intuición estética, que en este caso es de todo punto involuntaria, puesto que lo sublime rinde y quebranta todas las fuerzas del alma, y las deja impotentes para resolver la contradicción que amenaza á la existencia intelectual entera.

Tras esto expone Schelling las diferencias entre el producto de la naturaleza, el del arte y el de la ciencia. El producto de la naturaleza se distingue principalmente del producto del arte en no tener por base la conciencia, y, por consiguiente, tampoco la contradicción infinita, condición de todo producto estético. La obra de la naturaleza no será, pues, necesariamente bella (aunque puede tener una belleza accidental), porque no podemos suponer en la naturaleza la condición fundamental de lo bello. De aquí la

falsedad del principio de imitación. Lejos de ser la belleza quien impone reglas al arte, son más bien las obras de arte las que nos dan principio, regla y norma para juzgar de la belleza determinada ó accidental de la naturaleza.

Schelling proclama la absoluta independencia del arte respecto de todo fin extraño al arte mismo. Sólo á este precio se logra la santidad y la pureza del arte, rechazando toda alianza con el placer, con la utilidad, con la moral y aun con la ciencia, que por su desinterés alguna relación tiene con el arte, pero que persigue siempre un fin exterior, y que, en último término, sólo puede servir de medio para lo más elevado que existe, esto es, para el arte.

En su tendencia son tan opuestos el arte y la ciencia, que si la ciencia hubiese resuelto su problema como el arte ha resuelto para siempre el suyo, arte y ciencia se encontrarían y se confundirían, lo cual es prueba de que han partido de opuestas direcciones. El problema del arte es el mismo que el de la ciencia; pero este problema, por razón del método que la ciencia emplea, es para ella un problema infinito. El arte es propiamente el tipo ó el ideal de la ciencia. Cabe en las ciencias el genio, pero no es menester que el genio resuelva sus problemas. Al contrario: la obra de arte sólo puede ser llevada á cabo por el genio; como que todo problema resuelto por el arte es la conciliación de una antinomia infinita. Genio suele haber en los descubrimientos científicos, cuando la idea del conjunto precede á la idea de

los detalles, ó cuando el autor dice tales cosas que, habida consideración al tiempo en que vivió, parecen emitidas sin conciencia. Pero en ningún caso el producto científico es *necesariamente* obra de genio.

¿En qué relaciones está la filosofía del arte con todo el sistema de la filosofía, tal como le expone Schelling? La filosofía debe partir de un principio absoluto, dado en la conciencia como lo absolutamente idéntico. Pero como este principio no puede ser percibido ni expuesto por medio de nociones, tiene que ser presentado en una intuición inmediata que tenga por objeto lo absoluto idéntico. Esta intuición no puede ser meramente intelectual, porque la intuición intelectual no implica objetividad alguna. Por el contrario, todo el mundo reconoce el valor objetivo y universal de la intuición estética, la cual no es más que la intuición intelectual objetivada. El milagro del arte es el único que puede reflejar lo absolutamente idéntico, lo que de otro modo sería inaccesible á toda intuición. Y no sólo el primer principio de la intuición, sino todo el mecanismo de ella, se objetiva y hace visible por medio de la producción estética. El arte alcanza lo imposible, suprimiendo en un producto finito una oposición infinita. La facultad poética es la intuición primitiva, elevada á su más alto poder. No hay, propiamente hablando, más que una sola obra de arte absoluta, que puede existir en ejemplares diversos, pero que es una sola en tanto que no se ha manifestado por la forma, porque el arte

en cada uno de sus productos no presenta otra cosa que lo infinito. No es obra de arte la que no muestra á lo menos algún reflejo de lo infinito. No son arte esas poesías que no expresan más que emociones particulares y subjetivas, reflejo de las impresiones del momento; pero en los grandes poetas líricos la objetividad resulta del conjunto, puesto que representan toda una vida infinita.

«Si la intuición estética no es más que la intuición trascendental objetivada, claro es que el arte es el único y verdadero *órgano* de la filosofía, y al mismo tiempo el documento que confirma sin cesar lo que la filosofía no puede exponer exteriormente, esto es, lo que hay de inconsciente en la actividad y en la producción, y su identidad primitiva con todo lo que tiene conciencia. El arte es lo más elevado que existe para el filósofo, porque le abre el santuario donde arden, en una llama única, en alianza original y perpetua, lo particular y lo universal. La concepción que el filósofo se forma artísticamente de la naturaleza, es para el arte la más primitiva y natural. ¿Qué es lo que llamamos naturaleza sino un poema oculto bajo una escritura misteriosa? Podríamos, no obstante, descubrir el enigma leyendo allí la Odisea del espíritu, decaído, encarcelado, buscándose eternamente á sí mismo. Por el mundo de los sentidos, no vemos, sino á través de una nube, la tierra de la fantasía á la cual nos encaminamos. Pero un cuadro, cuando es excelente, rompe la muralla de separación entre el mundo ideal y el real, y abre camino para que

las formas del reino de la fantasía se muestren á nosotros en toda su belleza. Para el artista, como para el filósofo, la naturaleza no es más que el mundo ideal apareciendo en límites constantes, ó la imagen imperfecta de un mundo que existe, no fuera de él, sino en él. »

Y Schelling llega todavía más adelante en su glorificación del arte. Cree firmemente que vendrá un tiempo en que la filosofía y toda ciencia volverán á confundir sus aguas en el grande océano de la poesía, de donde surgieron, naciendo entonces una nueva mitología, en que toda poesía será ciencia y toda ciencia poesía, como en las edades primitivas.

Estas mismas concepciones, tan elevadas como quiméricas, y tocadas por desgracia del vicio radical del sistema de Schelling, que tenía él mismo mucho más de artista y de poeta que de metafísico, reaparecen, no ya en forma didáctica y abstrusa, sino con todo el fulgor limpio y sereno de la antigua elocuencia, en los que pudiéramos llamar escritos populares de Schelling, que son su verdadera gloria, y lo único que se recuerda de él hoy que su sistema está muerto. Entre estos escritos, que pasan en Alemania por modelos de oratoria académica, hay que contar en primer término las *Lecciones sobre el método de los estudios universitarios*, pronunciadas en la Universidad de Jena en 1802, verdadero tratado *De disciplinis*, donde Schelling depositó las más ricas intuiciones de su espíritu, y su más fervorosa indignación contra el modo positivo, empí-

rico y mecánico de tratar las ciencias particulares, desgajándolas del tronco de la ciencia absoluta y esencialmente una. Una lección entera, precisamente la última (la 14.^a), consagró á la *ciencia del arte en sus relaciones con los estudios académicos*, como queriendo mostrar que el Arte era la corona y cima de toda educación, la flor más exquisita de la cultura humana.

La ciencia del arte puede significar, ante todo, la construcción *histórica* del arte mismo. En este sentido exige la consideración personal é inmediata de los monumentos artísticos, y no puede ser materia de enseñanza en las Universidades, que no son Escuelas de Bellas Artes, á lo menos en cuanto al conocimiento práctico y técnico de las artes plásticas y de la Música. Sólo cabe la enseñanza de la teoría literaria que Schelling en un sentido muy elevado llama *filología*, y el conocimiento puramente erudito de la historia de las demás artes.

Pero la ciencia del arte implica además la construcción *filosófica* del arte, y ésta sí que es materia propia de la enseñanza académica. Schelling empieza por preguntarse si es posible una filosofía del Arte. Ya puede calcularse cómo responderá á esta cuestión el autor del *Idealismo Trascendental*. No sólo es posible construir filosóficamente el arte, sino que el arte y la filosofía son inseparables. No es el arte bella y engañosa apariencia, recreo fútil, distracción de más graves cuidados, emoción placentera ni halago de la naturaleza sensible. El arte cuyas excelencias pre-