

01083

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESTUDIOS DE POSGRADO

*ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO Y SU ANÁLISIS DENTRO DE LA
FILOSOFÍA EXISTENCIAL (KIERKEGAARD Y DOSTOYEVSKI)*

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTORA EN FILOSOFÍA

Presenta: MARINA DIMITRIEVNA OKOLOVA

ASESORA: Dra. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL



Abril, 2005

MAESTRÍA Y DOCTORADO
EN FILOSOFÍA

m. 343346



Universidad Nacional
Autónoma de México



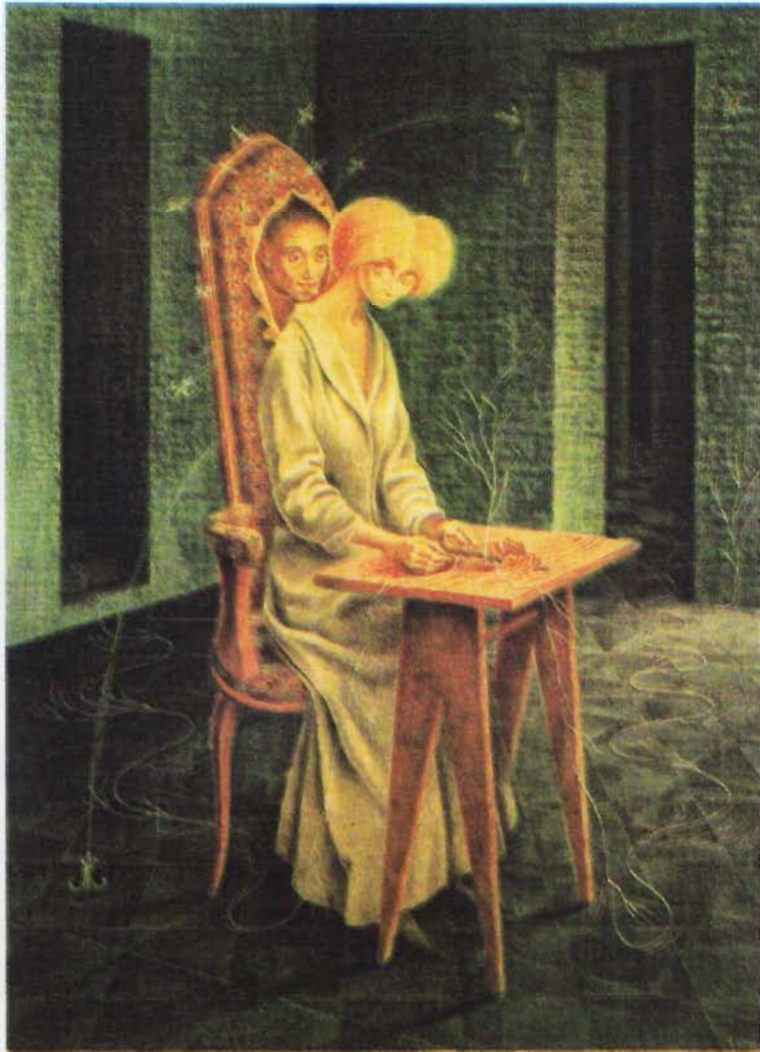
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MI MADRE
Y MI HIJA
CON CARIÑO



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I. La concepción estética del romanticismo: su origen y desarrollo	
1.1. El romanticismo como objeto de análisis de las ciencias de la cultura. <i>“El objeto de las ciencias humanas es el ser expresivo y hablante”</i>	10
1.2. El estudio del romanticismo y su alcance en la búsqueda de una definición. <i>“La unidad del movimiento romántico reside en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida”</i>	23
1.3. El surgimiento del espíritu romántico y su expresión filosófica. <i>“El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta”</i>	41
1.4. Premisas teóricas del romanticismo (de la Antigüedad a Kant)	
1.4.1. El paradigma estético del mundo antiguo. <i>“todas las cosas buenas son por esa misma razón bellas”</i>	67
1.4.2. El paradigma estético medieval. <i>“Dios está sobre todo modo de la criatura, sobre toda belleza y sobre todo orden”</i>	82
1.5. La formación del paradigma estético del romanticismo (de Kant a Schelling)	
1.5.1. La estética kantiana como resultado de la de-construcción de la metafísica. <i>“No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello”</i>	90
1.5.2. La concepción estética de Schiller como apertura en el mundo romántico. <i>“Únicamente la belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo”</i>	111

1.6. Lo finito e infinito como “sístole” y “diástole” del filosofar romántico. “ <i>El secreto de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación</i> ”	127
--	-----

CAPÍTULO II. El esteticismo romántico desde el punto de vista de la filosofía existencial

2.1. Algunas reflexiones sobre el estilo literario de Kierkegaard. “ <i>J’ai toujours un rapport poétique avec mes ouvrages, c’est pourquoi je suis pseudonyme</i> ”	156
--	-----

2.2. La filosofía del idealismo alemán: razón metafísica como origen y fundamento de la verdad. “ <i>a la filosofía le corresponde una forma característica que se denomina sistemática</i> ”	162
---	-----

2.3. El problema de la verdad en la filosofía de Kierkegaard: razón metafísica <i>versus</i> existencia. “ <i>L’existence est elle-même un système – pour Dieu, mais ne peut l’être pour un esprit existant</i> ”	177
---	-----

2.4. La vida es bella: concepción romántica dentro de la dimensión existencial	187
--	-----

2.4.1. Sócrates: la “bufonería trascendental” como modo de ser. “ <i>La ironía es el juego infinitamente fugaz con la nada</i> ”	189
--	-----

2.4.2. El alma romántica: <i>In vino veritas</i>	202
--	-----

2.4.3. El alma romántica: elección y arrepentimiento. “ <i>Je me choisis moi-même au sens absolu sans me créer moi-même</i> ”	222
---	-----

CAPÍTULO III. Las antinomias de la conciencia estética en la obra de Dostoyevski

3.1. El tema del desdoblamiento de la personalidad en la obra de Dostoyevski. Consideraciones preliminares	252
---	-----

3.2. Interpretación psicoanalítica de la “personalidad dostoyevskiana”. <i>“La neurosis no es más que un signo de que el yo ha perdido su unidad”</i>	268
3.3. “Personalidad dostoyevskiana” dentro del contexto de la tradición romántica. <i>“Sólo entre nosotros se da el caso de que un consumado granuja puede ser en el fondo completamente honrado”</i>	285
3.4. La libertad como tema central de la obra de Dostoyevski	297
3.4.1-La problemática del <i>Crimen y castigo</i> como desenmascaramiento de la libertad. <i>“La esencia más profunda del hombre consiste en impulsos instintivos de naturaleza elemental”</i>	301
3.4.2. La libertad humana como transgresión de los límites. <i>“Puedo transgredir los límites o no puedo”</i>	317
3.4.3. La trasgresión de los límites como acceso a la belleza. <i>“El miedo a la estética es el primer síntoma de debilidad”</i>	335
3.5. La indeterminación ontológica de la libertad y el nihilismo estético	351
3.5.1. La indeterminación ontológica de la libertad y su manifestación existencial: el hombre-dios. <i>“el placer no está en lo que yo goce, sino en que se haga mi voluntad”</i>	360
3.5.2. La tragedia de la libertad indeterminada: el demonio del nihilismo. <i>“De mí sólo ha salido la simple negación”</i>	372
Reflexiones finales	390
Bibliografía	409

INTRODUCCIÓN

El tema de la tesis que vamos a exponer a continuación es, según dice su título, la *Estética romántica y su interpretación existencial*. El mismo título indica que, a lo largo de los apartados que siguen, el pensamiento romántico será analizado desde dos perspectivas: por un lado, la estética del romanticismo se toma como una teoría filosófica con un cuerpo doctrinal más o menos acabado; por el otro, como una posición existencial del hombre, el cual además de todo podía ser un artista romántico.

Consideramos que el tema elegido para nuestro trabajo es importante por varias razones, entre las que podemos destacar las siguientes: el romanticismo es un fenómeno cultural polifacético y como tal puede tener una diversidad de expresiones, por lo que su estudio puede realizarse desde diferentes ángulos. Con frecuencia, el romanticismo se ha analizado con ayuda del aparato terminológico, importado de los estudiosos del arte. Sin embargo, este hecho acarrea un problema conceptual, puesto que la connotación de esos términos es diferente en distintos autores, lo que da como resultado un conjunto muy amplio de definiciones, llegando hasta el caso de que se concibe al romanticismo como un fenómeno cultural sin una unidad genérica, existiendo únicamente “romanticismos” o tal vez “románticos”.

El análisis del romanticismo, desde el punto de vista de la historia de las ideas, permite mostrar que el romanticismo no fue sólo un fenómeno del ámbito artístico, sino también una tendencia del pensamiento filosófico, que dejó una profunda huella en la cultura europea. La influencia del pensamiento romántico es tan vasta que resulta difícil encontrar concepción filosófica posterior que no le sea deudora. “Una historia del legado del romanticismo –señala Paolo D’Angelo–

acabaría por coincidir, en gran medida, con la historia global de la estética de los siglos XIX y XX”.¹

Asimismo, nuestro estudio puede contribuir, en última instancia, a la comprensión de un fenómeno político de la historia del siglo XX tan complejo como lo es el Totalitarismo, al proponer una nueva perspectiva para analizar esa realidad: el esteticismo que eleva hasta lo más alto la Belleza y la Libertad, para gozarlas, recrearlas y elegir las, lo que permite la aparición de la personalidad nihilista que está más allá del bien y del mal.

En el presente trabajo, la interpretación existencial del pensamiento romántico se realizará apoyándose básicamente en dos autores: el filósofo danés Søren Kierkegaard y el escritor ruso Fiodor Mijáilovitch Dostoyevski. La elección de esos pensadores se basa en el hecho de que ambos autores llegaron a descubrir el contenido latente de la cosmovisión romántica, tomando como punto de partida la exigencia de *realizar existencialmente aquello sobre lo que especulan*.

Otro momento de particular interés de nuestra investigación consiste en la posibilidad de acercarnos a la obra de Dostoyevski de una manera creativa, esto es, tratar de concebir la problemática de las reflexiones filosóficas del escritor ruso en su unidad (el problema de la condición humana, de la libertad, de la existencia del mal, de la belleza, de la fe) y su conexión con la estética romántica.

Asimismo, la comprensión existencial del pensamiento romántico brinda la oportunidad de tocar algunos problemas de la psicología de la personalidad, lo que

¹ D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor, 1999, p. 43.

permite ampliar los límites de la investigación y, de esta manera, enriquecer el análisis filosófico.

De manera general podemos decir que nuestro estudio, como todo estudio filosófico encaminado a la reflexión sobre el hombre y su mundo espiritual, coadyuvará, dentro de su dimensión, a la comprensión del ser humano y su mundo espiritual, específicamente en nuestro caso, de las esferas ética, estética y psicológica, cuestión no del todo trivial en un mundo donde reina la razón instrumental, la tecnocracia o por el contrario, la reacción a ellas, el irracionalismo, el escepticismo y el subjetivismo. Como escribe J. González: “El reencuentro de la filosofía con los caminos literarios suele producirse sobre todo cuando entran en crisis los racionalismos y las visiones estáticas, abstractas y vacías que precisamente resultan ineptas o fallidas para la comprensión del hombre y de lo humano”.²

Para la comprensión del hombre y de lo humano, el encuentro de la filosofía con el arte siempre fue enriquecedor para ambas esferas. Cuando la filosofía abandona el racionalismo unívoco y centra su atención en la existencia concreta, revelando sus profundidades, sus tensiones y su dinamismo, el filósofo inevitablemente pisa la tierra que siempre fue la propiedad inherente del arte, cuyas expresiones giran alrededor del problema del hombre y su destino.

De acuerdo con esto, el reto de este estudio consiste, no en llegar a las soluciones concluyentes, sino en comprender la problemática humanística encerrada en la búsqueda filosófica, lo que permitiría continuar el diálogo entre los hombres.

² González, J. *Ética y libertad*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 230.

CAPÍTULO I. LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA DEL ROMANTICISMO: SU ORIGEN Y DESARROLLO

No cabe duda que el movimiento romántico fue uno de los dos principales acontecimientos de la vida intelectual y artística de Europa, de fines del siglo XVIII a principios del siglo XIX. El desarrollo y la difusión de las ideas románticas abarcó y modificó toda la cultura europea. La religión, la política, la ciencia, la filosofía fueron profundamente influidas por el desarrollo y la difusión de las ideas románticas. En primer lugar, esto se refiere al romanticismo alemán, que involucró en su órbita el pensamiento filosófico; gracias a esta unión las creaciones artísticas han penetrado en la riqueza de la problemática filosófica y la filosofía ha encontrado en el arte una inagotable fuente de inspiración.

El romanticismo como un determinado modo de *ver* el mundo es un fenómeno complejo y polifacético que resiste a cualquier definición acabada e unívoca. Por eso, sería un esfuerzo ocioso el de querer circunscribir el romanticismo a una fórmula exacta y universalmente válida. No obstante, la imposibilidad de hallar tal definición *omniabarcadora* todavía no justifica la posición escéptica, cuyos partidarios defienden la tesis de que el término *romanticismo* ha llegado a adquirir tantos significados que, por sí mismo, ya no posee ninguno.

En contraste con este escepticismo desolador, cabe destacar que el estudio del romanticismo cuenta con una larga tradición y ha generado su propio campo problemático que no deja de atraer el interés, no sólo de los especialistas en la historia del arte, sino también de los filósofos. Siguiendo los pasos de quienes abordaron el romanticismo desde la perspectiva filosófica, en el presente capítulo se pretende

realizar un análisis que permite encontrar las conexiones entre diversas manifestaciones del “espíritu romántico” y el desarrollo del pensamiento filosófico.

1.1. El romanticismo como objeto de análisis de las ciencias de la cultura. “*El objeto de las ciencias humanas es el ser expresivo y hablante*”

Algunos investigadores han señalado en varias ocasiones que la complejidad y lo contradictorio del arte romántico está directamente relacionado con la complejidad y lo contradictorio de la estética romántica, en particular y con la filosofía romántica, en general. Debido a lo anterior, antes de empezar el análisis de la estética romántica como tal, centraremos nuestra atención en las investigaciones existentes dedicadas al romanticismo y, con su ayuda, trataremos de aclarar qué estaba en la base de la concepción estética romántica y qué condicionó toda esa complejidad y esa percepción tan especial e irrepetible del mundo, que poseían los románticos. Por supuesto, este intento de ninguna manera pretende abarcar en su totalidad todos los estudios realizados sobre el romanticismo y, más aún, sus resultados no pueden verse como los únicos correctos.

El romanticismo, como todo fenómeno cultural, es polifacético, lo que significa que su investigación puede ir y va en diferentes direcciones, pudiéndose hacer énfasis en aspectos distintos. Así, por ejemplo, el romanticismo ha sido estudiado con suficiente profundidad y amplitud en el plano socio-histórico, tomándose como un fenómeno producido por una determinada época. Asimismo, se le ha prestado mucha atención, por parte de filólogos e historiadores del arte, a las

regularidades estilísticas de la forma romántica de la obra de arte. Sin embargo, el estudio del romanticismo, desde el punto de vista filosófico-estético, se encuentra con menos frecuencia en la bibliografía existente, con la particularidad de que sus problemas son investigados principalmente por literatos e historiadores del arte; mientras que los filósofos, injustificadamente, muestran menos interés por él.

Pero es así que un fenómeno tan complejo como lo es el romanticismo puede ser estudiado no sólo en el marco de la historia del arte, sino también desde el punto de vista de la historia de las ideas; y desde esta última perspectiva se descubren otras facetas totalmente diferentes de las que se llegan a observar cuando se analiza su sistema de géneros, sus temáticas preferidas, su poética, sus características estilísticas, etcétera.

Podemos constatar que incluso una sencilla revisión de la literatura existente sobre el romanticismo,¹ nos permite llegar a la conclusión de que, por lo visto, ninguna otra de las formas de creación artística se ha distinguido por tanta heterogeneidad y diversidad en opiniones y valoraciones sobre ella, como la romántica. Comprender y definir el romanticismo lo intentaron tanto los mismos artistas románticos como los teóricos en la esfera del arte y de la filosofía. Sin embargo, las discusiones sobre el romanticismo, que prácticamente empezaron junto con el mismo romanticismo, no se han apagado hasta nuestros días. Podemos mencionar la opinión de Y. Berlin quien escribe al respecto:

La literatura sobre el romanticismo es más abundante que el romanticismo mismo, y la literatura encargada de definir de qué se ocupa esta literatura es, por su parte, verdaderamente voluminosa. Existe una especie de pirámide invertida.

¹ Se analizarán principalmente fuentes en español, francés y ruso.

Se trata de un tema peligroso y confuso en el que muchos han perdido, no diría su sano juicio, aunque sí su propio sentido de dirección.²

En el siglo XIX, el poeta ruso P. J. Viazemsky observó con gran agudeza y cierto grado de ironía que el romanticismo es como un duende: muchos creen en él, pero nadie sabe dónde y cómo localizarlo. Posteriormente, pasados más de cien años, M. Unamuno en su “Comentario” a *Cómo se hace una novela* se expresó con un tono semejante. Según su opinión, “en cuanto al “romanticismo” he concluido por tener este término al lado de los de paradoja y pesimismo, es decir, que no sé ya lo que quiera decir, como no lo saben tampoco los que de él abusan.³

Por mi parte, ligado a lo anterior, me gustaría señalar que la sola enumeración de los problemas no resueltos en el estudio del romanticismo comprueba la justeza de tales afirmaciones. De esta manera, observamos que en la investigación del romanticismo aún hay muchas “preguntas abiertas”, estereotipos que se han afianzado sin reflexionarse; hay mucho que necesita precisarse y corregirse. Así, por ejemplo, no existe una opinión unánime sobre la naturaleza del movimiento romántico; no está del todo resuelto el problema de su génesis socio-histórica: ¿fue o no fue en sus inicios un fenómeno revolucionario o posrevolucionario?, esto es, ¿fue una respuesta clara y fuerte a la revolución francesa o una reacción trágica a sus resultados? Asimismo, no están determinados con suficiente exactitud el carácter y la dirección de la evolución del romanticismo y la correlación de sus etapas; los investigadores aún no han llegado a una opinión única sobre el *pathos* ético del

² Berlin, Y. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 19.

³ Unamuno, M. “Comentario”. En Unamuno, M. *Cómo se hace una novela*. México: Editorial Porrúa, 2002, XXII-XXIII.

romanticismo, así como tampoco sobre la concepción del hombre que aportaron los románticos.

De todos los problemas anteriormente mencionados, en este capítulo intentaremos concentrar nuestra atención en el problema de identificar los rasgos característicos del romanticismo, haciendo énfasis en el aspecto filosófico-estético. Sin embargo, es necesario señalar que todas las demás preguntas no resueltas también requieren un estudio detallado y cada una de ellas por sí misma puede ser objeto de una investigación aparte. La elección señalada está dictada exclusivamente por los objetivos de este trabajo, en cuanto compartimos la opinión de muchos investigadores de que la especificidad de la cosmovisión romántica está íntimamente relacionada con la especificidad de la estética romántica y el romanticismo en general.

En relación con esto, cabe mencionar que la búsqueda de la identidad del romanticismo como fenómeno cultural puede originar ciertas réplicas de carácter metodológico y tal vez otras de carácter más general, de tipo filosófico. Por lo que se refiere a las primeras, éstas consisten en que algunos autores enfocan al romanticismo sólo desde el ángulo histórico-concreto, suponiendo que en realidad tratamos no con el romanticismo en sí, sino con diferentes corrientes románticas dentro de unos determinados marcos culturales y nacionales. Como consecuencia de esto, no hay ningún fundamento para buscar la identidad del romanticismo, ya que ésta última simplemente no existe, disolviéndose en la pluralidad nacional de las escuelas románticas. Sobre el respecto, H. Bremond considera que “hay tantos romanticismos como románticos. El romanticismo es un ente de razón”.⁴ De la misma manera,

⁴ Cfr. Van Tieghem, P. *La era romántica*. México, s/e, 1958, p.5.

Alfredo De Paz escribe que “es tan difícil hablar de un único romanticismo como quererlo limitar en el tiempo y en el espacio”.⁵

A ese punto de vista se le puede contestar que, si es un hecho que tenemos frente a nosotros varios “romanticismos”, entonces tenemos derecho a hablar sobre lo común que los agrupa y los distingue de otros *ismos*, esto es, sobre el romanticismo, cuya gran riqueza artística y polimorfismo cultural encuentra su expresión en un amplio espectro de corrientes y escuelas. En otras palabras, es difícil comprender el romanticismo sin tomar en cuenta la dialéctica de lo general y particular, la cual permite identificar, tanto las características específicas distintivas de una corriente romántica nacional, como las características generales presentes en el romanticismo como fenómeno cultural en general. Podemos estar de acuerdo con A. Béguin quien en su libro *El alma romántica y el sueño* afirma que “las aventuras espirituales” vividas por los románticos pese a todas sus particularidades muestran “ciertas afinidades que hacen de esos artistas una sola familia y de la obra de ellos un clima de unidad innegable”.⁶

A la réplica de carácter filosófico es más difícil responder. Existe una serie de autores que piensan que debido a que el romanticismo (como otros fenómenos históricos y sociales) posee un carácter ambiguo, polifacético y contradictorio, entonces es imposible determinar conceptualmente ese fenómeno cultural. Así, por ejemplo, Paul Valéry declara que “sería necesario perder todo espíritu crítico para definir el romanticismo”.⁷ Por su parte, Nicolás Hartmann considera que la

⁵ De Paz A. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos: 1992, p.33.

⁶ Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 478.

⁷ Cfr. Van Tieghem, P. *La era romántica*, p. 5.

imposibilidad de una definición del romanticismo consiste en su naturaleza vital. En su opinión, “el romanticismo es una postura vital de índole propia, y en eso reside la imposibilidad de determinar conceptualmente su esencia”.⁸

La opinión de que no es posible definir conceptualmente los fenómenos culturales, incluyendo al romanticismo, frecuentemente busca su justificación y apoyo en la filosofía de Dilthey, el cual, como es sabido, otorga distinto *status* a las ciencias de la naturaleza y a las ciencias del espíritu. Según Dilthey, el objeto de las ciencias del espíritu tiene un carácter completamente diferente que el objeto de las ciencias naturales. El objeto de las ciencias naturales es una realidad dada, un hecho que viene de fuera; en cambio, el objeto de las ciencias de espíritu se configura dentro de la “experiencia vivida”, es una realidad constituida dentro del espíritu y, como tal, no puede ser subordinada a las relaciones de causa-efecto. Debido a esta diferencia, los métodos de investigación propios para estudio de la realidad externa pierden su patente de exclusividad en el ámbito de las ciencias del espíritu. Estas últimas no pueden alcanzar, pues esto no es su propósito, el grado necesario de formalidad, de conceptualización y de rigor que se alcanza en las ciencias naturales. Así, por ejemplo, Dilthey escribe al respecto lo siguiente:

El ideal de la construcción científico-natural es la intelección conceptual cuyo principio es la equivalencia de causas y efectos; dicha intelección ha de limitarse a la comparabilidad absoluta de magnitudes, y su expresión más acabada es la aprehensión por medio de ecuaciones. El ideal de las ciencias del espíritu es la comprensión de toda la individuación histórico-humana a partir de la conexión y la comunidad de toda vida psíquica.⁹

⁸ Cfr. Tollinchi, E. *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. II, p.1106.

⁹ Dilthey, W. *Crítica de la razón histórica*. Barcelona: Península, 1986, p. 251.

El enfoque, insinuado inicialmente por Dilthey y que tuvo su posterior desarrollo en la obra de Heidegger, califica los intentos de buscar detrás del fenómeno alguna esencia no dada directamente, como resultado de una visión metafísica inadecuada y deformada de la realidad, que divide esa realidad, que es “ser-en-el-mundo”, una e indivisible, en sujeto y objeto. El fenómeno, en este caso, se convierte de algo que se autodescubre y autodevela en “lo que aparece en lugar de algo más profundo” y que, consecuentemente, no tiene valor en sí mismo. Por el contrario, el verdadero conocimiento, de acuerdo con Heidegger, debe ver al fenómeno no como instrumento, medio, sino como el sentido verdadero, como objeto del conocimiento. Lo que significa que el conocimiento debe ser “comprensivo” y no “explicativo”, ya que la comprensión en el sentido heideggeriano está ligada a la búsqueda del significado, mientras que la explicación debe mostrar cuál es la estructura del objeto, es decir, encontrar su esencia, la cual de ninguna manera puede aparecer directamente, y con base en ella descubrir leyes generales, que no son otra cosa que relaciones entre esencias. Dentro del paradigma epistémico reinante, se le llama conocimiento científico al conocimiento explicativo, mediato e indirecto.

Los límites de la presente investigación no permiten abarcar toda la complejidad y profundidad del problema mencionado, además de que ello no es su objetivo. Por este motivo, al hablar sobre la posibilidad de establecer las características específicas que permiten identificar el romanticismo como un determinado fenómeno cultural, nos limitamos sólo a dos momentos. En primer lugar, la búsqueda de la identidad del romanticismo no se tematiza como la pretensión de ofrecer una explicación de corte científicista, sino se apoya en la postura metodológica que se desprende de la tradición diltheyana. Desde esta perspectiva, el

análisis de diversas “huellas” del espíritu romántico pone de manifiesto la estructura narrativa de este fenómeno, cuya identidad se configura como un discurso a partir de otros discursos.

En segundo lugar, la validez de este análisis no responde a los criterios de objetividad basados en el dualismo agudo “sujeto – objeto”, ni tampoco está respaldada por el uso de los procedimientos de la verificación empírica. Los criterios de evaluación están sujetos a la dialéctica misma del proceso indagatorio, a saber, el discurso siempre se refiere a algo, remite a la realidad, pero no es una realidad “en sí” desprovista de las intenciones y de los valores humanos. El discurso tiene lo que P. Ricoeur llama “referencia creadora”, término con el que se designa la capacidad del discurso de “re-crear”, de “re-configurar” la realidad, convertirla en realidad narrada. A su vez, la realidad humana (Dilthey la llama *vida*) remite al discurso, ya que *vivir* significa contar, narrar historias. Según estas consideraciones, la objetividad a la que puede aspirar el estudio del romanticismo es una “objetividad de reflexión” (Ricoeur) que se constituye como correlato de la subjetividad del investigador.

Se puede recordar al respecto la posición de E. Cassirer, cuyos planteamientos epistemológicos tienen conexión con el desarrollo del enfoque hermenéutico impulsado por la tradición diltheyana. Según Cassirer, el hombre no se enfrenta directamente, cara a cara, con la realidad, sino que tiene con ésta una relación mediata. Esto significa que el hombre en todas sus acciones es un animal que crea símbolos. Y luego, interpretando estas creaciones simbólicas, llega a comprenderse a sí mismo, precisamente, como un animal simbólico.

Los símbolos son signos con características específicas. Por un lado, el símbolo, como cualquier otro signo, tiene la función referencial, designa cosas; por el

otro lado, expresa el significado.¹⁰ En el caso del símbolo, tenemos que el significado no surge estrictamente en virtud de la función referencial, sino se da de otra manera. El símbolo es un signo convencional que se crea como resultado de interacción entre diferentes conciencias y, por lo tanto, no tiene la relación directa “causa–efecto” del signo índice o “imagen–reflejo” del signo icono con el referente. Esto significa que detrás de cualquier referencia objetiva nosotros siempre podemos hallar una expresión subjetiva, es decir, una valoración de lo que experimenta el ser humano, como realidad.¹¹

Considerando la posición de Cassirer, podemos decir que el término “romanticismo” no designa una realidad externa e independiente del investigador, un hecho bruto, oculto en algún archivo que espera ser descubierto. El significado del término “romanticismo” se constituye dentro de un determinado discurso, que a su vez surge como resultado de interacción entre el sujeto y la realidad que él pretende estudiar. Podemos referirnos a la postura de P. Ricoeur, quien otorga al lenguaje la capacidad de inaugurar el mundo imaginario o el mundo simbólico, en términos de Cassirer. Por medio del lenguaje, se suspende la realidad como algo dado y se proyecta algo nuevo, una “realidad-con-sentido”; esta “realidad-con-sentido” no se da, sino acontece; por ello, un hecho deja de ser un polo inmóvil y fijo en la relación cognoscitiva y se convierte en un acontecimiento. Cabe señalar que, dentro de la

¹⁰ El par de términos “referente–significado” equivale al par en la tradición alemana “significado–sentido”.

¹¹ Respecto a esto Cassirer en su libro *Filosofía de las formas simbólicas* escribe lo siguiente: “El mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son, en este sentido, creaciones *para* integrar el ser: no son simples copias de una realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso ideal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de configuraciones que, en última instancia, son unificadas a través de una unidad de significación”. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, vol. I, p.52-53.

concepción de Ricoeur, la noción del acontecimiento no conduce a la “disolución del objeto”; en este caso, el objeto concebido como acontecimiento se constituye en un modo posible de ser, en dimensión simbólica del ser-en-el-mundo. Según P. Ricoeur,

el lenguaje no es un objeto, sino una meditación. [...] en primer lugar, se trata de una meditación entre el hombre y el mundo; dicho de otro modo, es aquello a través de o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra, aquello mediante lo que tenemos un mundo.¹²

Es bien conocido que los planteamientos epistemológicos desarrollados por la filosofía hermenéutica actualizaron el viejo debate entre explicar y comprender. No obstante, los esfuerzos de varios pensadores, entre los cuales contamos con el ya mencionado P. Ricoeur, abren el camino para evitar el dualismo metodológico y considerar la explicación y comprensión como dos lados del proceso del conocimiento correlacionados dialécticamente.

Respecto de nuestro tema, se debe admitir que la tarea de definir el romanticismo como un determinado fenómeno cultural requiere los procedimientos explicativos que permiten sustituir la captación inmediata del significado contenido en la noción “romanticismo” por una aprehensión analítica. Por medio de este análisis, la totalidad inicial de nuestro objeto de estudio se descompone en una serie de unidades constitutivas, que se encadenan según las jerarquías descubiertas. Gracias a este esfuerzo explicativo, el romanticismo llega a reconocerse como un fenómeno histórico. En otras palabras, un conjunto de tendencias, criterios y normas que habían dominado las letras y las artes en determinado momento y habían invadido otros

¹² Ricoeur, P. *Filosofía y lenguaje*. En Ricoeur, P. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 47. Véase también P. Ricoeur *Del texto a la acción (Ensayos de hermenéutica II)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 170-175.

ámbitos de la cultura se conciben como “pasado integral” (Ricoeur), como un hecho externo hacia el que apunta el discurso.

No obstante, en el ámbito de las ciencias de la cultura, la explicación relacionada con el descubrimiento de determinadas regularidades implica el riesgo de caer en la tentación de reducir el significado de un discurso a la referencia y, de esta manera, someter la actividad indagatoria a la dictadura del hecho.¹³ Esta tentación de buscar el significado del discurso detrás de éste conduce a lo Ricoeur llama el “hechizo de una falsa objetividad”. Según sus propias palabras,

el acto filosófico ha hecho surgir al hombre como conciencia, como subjetividad; este acto tiene valor recordatorio y quizá también a veces de despertador para el historiador. Le recuerda al historiador que la justificación de su empresa es el hombre, el hombre y los valores que descubre o elabora en sus civilizaciones. Y este recuerdo suena a veces como un despertador cuando el historiador siente la tentación de renegar de su intención fundamental, y de ceder al *hechizo de una falsa objetividad*: la de una historia en donde no hubiera más que estructuras, fuerzas, instituciones y no ya hombres ni valores humanos.¹⁴

De acuerdo con esto, el significado de lo que es romanticismo se constituye en el proceso de aprehensión que tiene lugar cuando el discurso elaborado se inserta en la comunicación narrativa que recupera la originalidad de este fenómeno. Como señala Ricoeur, “explicar es extraer la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto; interpretar es tomar el camino del pensamiento abierto por el texto, ponerse en ruta hacia el *oriente* del texto”.¹⁵

¹³ Respecto de esto P. Ricoeur escribe lo siguiente: “El hecho histórico total, el “pasado integral”, es propiamente una Idea, o sea –en sentido kantiano–, el *límite nunca alcanzado* de un esfuerzo e integración cada vez más complejo. La noción de “pasado integral” es la *idea reguladora* de este esfuerzo”. Ricoeur, P. *Historia y Verdad*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, p. 26.

¹⁴ Ricoeur, P. *Historia y Verdad*, p. 40.

¹⁵ Ricoeur, P. *Del texto a la acción (Ensayos de hermenéutica II)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 144.

Podemos mencionar al respecto la postura de M. Bajtín quien afirma que “*ser quiere decir comunicarse*” y por eso el sentido¹⁶

puede actualizarse solamente al tocar otro sentido (ajeno), aunque se trate de una pregunta en el discurso interior de aquél que comprende. [...] Un sentido actual no pertenece a un solo sentido singular, sino a dos sentidos que se encontraron y entraron en contacto. No puede haber un “sentido en sí”: el sentido existe tan sólo para otro sentido, esto es, existe únicamente junto con él. Es por eso que no puede haber un primer sentido, un último sentido, sino que éste se aloja siempre entre los sentidos, siendo un eslabón en la cadena semántica, que es la única en su totalidad que puede ser real. En la vida histórica, esta cadena crece infinitamente, y por eso cada eslabón aislado se renueva todo el tiempo como si volviera a nacer.¹⁷

De lo que hemos expuesto se podría concluir que la identidad del movimiento romántico se inscribe en la dimensión simbólica o narrativa de la realidad. Recordaremos una vez más a Ricoeur, quien señala que no es posible entender lo que es la “identidad” si no distinguimos entre una identidad formal y una sustancial o entre la *identidad ídem* y la *identidad ipse*. En el primer sentido, la identidad remite a lo dado como lo sustancial que permanece siempre fijo, estático. En el segundo sentido, hablar de la identidad implica referirse a un conjunto polifónico de aspectos y tendencias, cuya interacción proporciona el dinamismo con el que no cuenta la *identidad ídem*. En otras palabras, la *identidad ipse* se configura mediante una síntesis de lo heterogéneo.¹⁸

¹⁶ En la traducción de la obra de Bajtín se utiliza el término “sentido” que equivale al término “significado” que prefiere emplear P. Ricoeur.

¹⁷ Bajtín, M. M. *De los apuntes de 1970-1971*. En Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999, p. 368.

¹⁸ Ricoeur señala que el concepto “idéntico” tiene dos sentidos. Por un lado, dice él, “idéntico” quiere decir *sumamente parecido* (en alemán: *Gleich, Gleichheit*; en inglés: *same, sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*), “idéntico” quiere decir *propio* (en alemán: *eigen*; en inglés: *proper*) y su opuesto no es “diferente”, sino *otro, extraño*. Este segundo concepto de “identidad” guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue

Según esto, comprender el romanticismo como acontecimiento, es decir, como un fenómeno cultural, implica re-crear, re-construir su identidad narrativa, su *identidad ipse*, que encuentra su mejor expresión en la fórmula “si mismo en cuanto otro”. Este proceso de re-creación o re-construcción, sin importar que tan profundo y completo llega a ser, no podrá agotar todas las posibilidades de comprender el romanticismo, pues este último es “el ser *expresivo y hablante*” (Bajtín) y, como tal, siempre posee la “última palabra” sobre sí mismo. Se puede comparar, metafóricamente, el significado del romanticismo con una piedra preciosa, cuyo brillo y color varían dependiendo del el ángulo de la iluminación. Bajo la pluma de los poetas, escritores, músicos, pintores que pretendían llamarse románticos, este término adquiere un determinado significado; de modo diferente lo entienden los representantes de otras corrientes artísticas; el significado cambia, tanto según la perspectiva elegida (por ejemplo, un análisis realizado según los cánones de la crítica literaria o un estudio sociológico), cuanto según la época histórica, el contexto socio-cultural, etcétera. Y, sin embargo, toda esta gama de descripciones e interpretaciones paradójicamente se refiere a lo mismo, al romanticismo que siempre es “el mismo en cuanto otro”.

1.2. El estudio del romanticismo y su alcance en la búsqueda de una definición. “La unidad del movimiento romántico reside en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida”

Retomando el problema de la búsqueda de una definición que refleje las características esenciales del romanticismo, es necesario decir que la aguda polémica sobre este problema se puede explicar en su mayor parte por las diferentes premisas y aspectos que se estudian de dicho fenómeno. Así, por ejemplo, M. Gras Balaguer en su libro *El romanticismo como espíritu de la modernidad* escribe:

cuando se menciona el término “Romanticismo”, se piensa en una época [...] que se sitúa entre finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX; se piensa también en múltiples tópicos que se generalizan a todas las manifestaciones que se pueden incluir en el ámbito literario correspondiente al período citado; se piensa en determinados autores, cuyas biografías se asocian con determinados héroes creados por ellos, a los que se identifica con la melancolía, la actitud irreconciliable del individuo con respecto a la sociedad, el amor trágico, la rebeldía, la aventura, y otras características reductoras de lo que realmente representó originalmente el movimiento romántico en determinado momento histórico.¹⁹

En la anterior cita se observa que en realidad se habla de que en el concepto de romanticismo se colocan diferentes contenidos, por lo que, consecuentemente, existen al mismo tiempo diferentes concepciones del romanticismo, cada una de las cuales, a su manera, es interesante y convincente. Analicemos, aunque sea de manera breve, los más reconocidos puntos de vista que se encuentran en la bibliografía de este trabajo.

¹⁹ Gras Balaguer, M. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983, pp.13-14.

Como ya hemos señalado anteriormente, el aspecto socio-histórico del movimiento romántico se encuentra lo suficientemente reflejado en numerosas investigaciones que, de una u otra manera, relacionan el destino del romanticismo europeo (en ocasiones no sólo el europeo) con determinada época histórica, en concreto, con la época de la Ilustración y la Revolución Francesa. Como resultado de esto, las situaciones revolucionaria y posrevolucionaria de la sociedad del siglo XIX son algunos de los factores más importantes que determinan, tanto el carácter general, como las especificidades nacionales del movimiento romántico. Así, por ejemplo, H. G. Schenk en su libro *El espíritu de los románticos europeos*, sobre todo en su primera parte “La revuelta contra el siglo XVIII”, con ayuda de numerosos ejemplos muestra muy bien la actitud negativa de los románticos ante la herencia cultural del siglo XVIII.²⁰ Asimismo, el autor de *Sociología del arte*, Arnold Hauser, escribe que “la auténtica expresión artística del espíritu revolucionario no es el clasicismo de David o de Chénier, sino el *romanticismo*, preparado por la propia Revolución”.²¹ Y más adelante, el autor citado afirma que las propiedades características del romanticismo “son claros fenómenos de reacción, formas de desengaño que experimenta sobre el resultado de la Revolución la generación posrevolucionaria privada de sus pretendidos derechos”.²²

Una posición semejante es característica del vasto trabajo de Paul Van Tieghem *La era romántica (El romanticismo en la literatura europea)*. Paul Van Tieghem distingue el *romanticismo interior*, que es un estado especial (el estado del

²⁰ Véase, Schenk, H. G. *El espíritu de los románticos europeos. (Ensayo sobre historia de la cultura)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

²¹ Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975, vol. II, p.377.

²² *Ibid.*, p.379.

alma romántica) y sobre el cual volveremos posteriormente, del *romanticismo exterior*, el cual está relacionado con manifestaciones externas del estado del alma romántica, es decir, con los gustos, los intereses filosófico-estéticos, las inclinaciones políticas de los románticos, etcétera. Al preguntarse sobre qué une estas diferentes manifestaciones del alma romántica, el autor citado llega a la conclusión que es posible sólo una respuesta en forma negativa, puesto que “en literatura como en política tener los mismos enemigos es con frecuencia lo que une más íntimamente”.²³

De acuerdo con Van Tieghem, este aspecto negativo encuentra su expresión en su gran repulsión de los románticos a todo el conjunto de las ideas de la Ilustración y en las que se basaban sus normas morales, estéticas, sociales y políticas. Como escribe este autor,

En el dominio moral el romanticismo protesta contra el absoluto imperio de la razón, de la que había hecho el siglo de las luces la guía casi única del espíritu humano; no cree que sea suficiente para el hombre y hace que se tengan en cuenta los derechos del corazón. [...] En el mismo terreno se observa en los románticos la ausencia de aquella serenidad bastante optimista, producto de la conformidad con un orden estable - político, social, moral y literario - que caracterizaba a la mayoría de los neoclásicos. [...] se rechaza la literatura en donde se manifestó con una suficiencia a las veces ingenua, y se abre sitio a las inquietudes, a las angustias y los anhelos de una generación menos satisfecha con lo existente.²⁴

Por nuestra parte, nos permitimos señalar que si bien la idea de la relación del movimiento romántico con determinada época es muy importante y fértil, de todos modos, el hecho de que históricamente el concepto de “romanticismo” se generó por oposición al de “clasicismo” no nos da derecho a afirmar que esa oposición determina todas las características del espíritu romántico. Se tiene la

²³ Van Tieghem P. *La era romántica*. México: Editorial hispanoamericana, 1958, p.9.

²⁴ *Ibid.*

sensación de que el romanticismo no tuvo suerte con la interpretación de los mencionados autores; de la misma manera como el Barroco no tuvo suerte en los trabajos de otros investigadores. También el Barroco frecuentemente se entiende sólo en sentido negativo, como lo que destruyó las armónicas y rigurosas normas del gusto renacentista. Sin embargo, bajo este enfoque, los dos mencionados fenómenos culturales de alguna manera se desvaloraron cuando se vieron privados de un significado propio e independiente.

El simple hecho de que el romanticismo desarrolló su propio punto de vista, encontrándose en oposición con la cultura de la Ilustración no origina ninguna duda. Pero ese fue un punto de vista *específicamente romántico* y, por ello, su oposición contra el clasicismo obtuvo un carácter *específicamente romántico*; es decir, la oposición al clasicismo no determina lo romántico, sino al contrario, el punto de vista que ya es romántico como tal, condiciona lo romántico de esa oposición.

Precisamente, la toma de conciencia de ese hecho no ha permitido a los investigadores quedarse satisfechos con la mera definición negativa del romanticismo y, al mismo tiempo, ha convertido en un especial impulso para indagar un sentido determinado de la relación del movimiento romántico con una época histórica concreta. De esta manera, el ya anteriormente mencionado Arnold Hauser en su *Historia Social de la Literatura y el Arte* considera que

El romanticismo era la ideología de la nueva sociedad y expresaba la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica.²⁵

²⁵ Hauser A. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, vol. II, p.358.

De esta forma, según la opinión de este autor, en todas las multifacéticas manifestaciones del romanticismo “se refleja la problemática de su situación histórica y el desgarramiento de sus sentimientos”.²⁶

La particularidad de este momento histórico concreto consistía en que, después de la Revolución Francesa y de las guerras napoleónicas, ningún hombre, por lo menos en Europa, se sentía cómodo y seguro. Precisamente, en el momento cuando “el individuo estaba ya libre y dependía sólo de sí mismo, pero se sentía amenazado y en peligro”,²⁷ pudo, como afirma Arnold Hauser, aparecer la cosmovisión que fue llamada romántica. De esta manera, si el clasicismo “se sintió señor de la realidad”, el romanticismo, por el contrario, en virtud de las circunstancias antes mencionadas, “era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto e indefenso a la prepotente realidad”,²⁸ lo cual, propiamente dicho, fue lo que determinó las características más representativas del espíritu del romanticismo.

Algunos autores de otras investigaciones se preguntan: ¿cuáles fueron las causas de ese cambio tan radical en la atmósfera espiritual de esa época? En este caso, lo más frecuente es tratar al romanticismo como un fenómeno social enlazado a las condiciones sociales y económicas de la época, las cuales a su vez determinan el carácter de esa relación. Sin embargo, por desgracia se debe señalar que este interesante y fértil intento da como resultado una solución demasiado simple del problema. Así, por ejemplo, Hippolyte A. Taine asocia el romanticismo con el

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid., p.362.

²⁸ Ibid., p.352.

movimiento de la burguesía revolucionaria.²⁹ Sin embargo, incluso sin entrar a un análisis detallado del contenido del concepto “burguesía revolucionaria”, queda fuera del foco de atención y, consecuentemente, de explicación, el hecho de que la dirección del desarrollo del romanticismo en diferentes países también fuera diferente. Así, por ejemplo, el romanticismo alemán pasa de una actitud revolucionaria a la reacción y en otros países evoluciona en dirección opuesta— desde el monarquismo conservador al liberalismo.³⁰ Además, los supuestos revolucionarios son dudosos en la mayoría de los románticos alemanes, quienes estaban ligados por nacimiento o formación a la aristocracia. De esta manera, podemos suponer que la situación histórica real era más compleja de lo que suele pensarse.

No obstante, Georg Lukács, igual que Hippolyte A. Taine, asocia la génesis del movimiento romántico con las aspiraciones revolucionarias que en Alemania fueron frustradas. Según el autor mencionado, el romanticismo alemán surge como respuesta ante la imposibilidad de transformar la situación social:

Para Alemania no había más que un camino hacia la cultura: el interno, el de la revolución del Espíritu; nadie podía pensar seriamente en una revolución real. Los hombre destinados a la acción tenían que enmudecer o consumirse , o convertirse en meros utópicos y jugar con audaces posibilidades del pensamiento; hombres que al otro lado del Rin habrían sido héroes trágicos no podían aquí vivir su destino más que en las poesías... Como no se podía pensar en un progreso externo, toda energía se dirigió dentro, y pronto, ‘el país de los poetas y de los pensadores’ superó a todos los demás en profundidad, finura y fuerza de la interioridad.³¹

²⁹ Véase, Hippolyte Taine. *Filosofía del arte*. Madrid: Aguilar, 1957, pp.115-123.

³⁰ Para más precisión, véase Arnold Hauser *Historia social de la literatura y del arte*, cap. 6 y Esteban Tollinchi *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, cap. XIV.

³¹ Lukács, G. *El Alma y sus formas*. Barna: Grijalbo, s/a, p. 81.

La versión sobre las determinaciones socio-económicas de la conciencia romántica, similar a la dada por Lukács, se puede encontrar en *Razón y revolución* de Herbert Marcuse, quien escribe lo siguiente:

En marcado contraste con Francia, Alemania carecía de una clase media poderosa, consciente y políticamente educada, capaz de dirigir la lucha contra el absolutismo. La nobleza gobernaba sin oposición. [...] La clase media urbana, dispersa en numerosas ciudades, cada una con su propio gobierno y sus propios intereses locales, se veía imposibilitada de cristalizar y efectuar ninguna oposición seria [...] La cultura alemana es inseparable de su origen protestante. En ella surgió un reino de belleza, libertad y moralidad, que había de permanecer ajeno a las realidades y a las luchas externas; desligado del miserable mundo social, se anclaba en el 'alma del individuo'. [...] La cultura era entonces esencialmente idealista, ocupada con la idea de las cosas que con las cosas mismas. Situaba la libertad de pensamiento antes que la justicia práctica, la vida interior antes que la vida social del hombre.³²

La relación del romanticismo con el ámbito socio-económico se presenta de una manera más simplificada en diferentes intérpretes marxistas, los cuales generalmente ven en el movimiento romántico una protesta de los representantes del arte contra las relaciones burguesas dominantes en la sociedad; al afirmarse, éstas, permitieron la cultura racionalista de la Ilustración y la subsecuente Revolución Francesa. Así es como obtienen su explicación la aversión romántica a la ideología de la Ilustración y la decepción de los románticos con los resultados de la revolución. Por ejemplo, en un trabajo cuyo autor comparte el punto de vista marxista, podemos leer lo siguiente: “El romanticismo es la expresión de clases que no han alcanzado plenitud; que han sido eliminados de la arena social”.³³

³² Marcuse, H. *Razón y revolución*. Madrid: Alianza, 1976, pp. 19, 20-21.

³³ Ohamian, Armen. “*El sentido clasista del romanticismo y A.Pushkin*”. México: Editorial Popular, 1938, p.10.

De acuerdo con esta interpretación, los románticos deben pertenecer por su situación social a la clase feudal, debido a que, precisamente, esa clase fue la “eliminada de la arena social”, pero es bien conocido que entre ellos había muchos representantes del tercer estamento, es decir, de la burguesía. En este caso permanece sin aclarar la pregunta, ¿por qué representantes de la clase progresiva, desde el punto de vista marxista, expresaban unas visiones reaccionarias?

Una respuesta original a la problemática surgida es la opinión de un representante de esta corriente, N. A. Guliaev, quien escribió que el romanticismo “descansa en la convicción de la completa incompatibilidad de lo humano, de lo espiritual, con los principios de la vida feudal y burguesa”.³⁴

En otro trabajo, perteneciente a la misma corriente filosófica, se afirma que “la base social del romanticismo de Jena es [...] la intención de renovar la sociedad burguesa, que sería realizada sin la destrucción del absolutismo, sin desaparición de residuos feudales”.³⁵

Nos parece que, en el momento presente, no hay necesidad de demostrar detalladamente la limitación de semejantes enfoques al estudiar fenómenos de la vida espiritual, pues, si la economía determina el desarrollo de la esfera espiritual, lo hace, en palabras de uno de los fundadores de la sociología marxista –F. Engels–, sólo en “última instancia”. Para ser justos, es necesario señalar que los mismos románticos dieron motivos para una interpretación como la mencionada anteriormente, con sus

³⁴ Guliaev, N. A. “Sistémnost v romantizme i eio osnova” (Sistematicidad en el romanticismo y su fundamento). En *Miroponimanie i tvorchestvo románikov (La comprensión del mundo y la obra de los románticos)*. Colección temática de trabajos científicos entre Instituciones de Educación Superior. Kalinin, 1986. p. 4.

³⁵ Ovsianikov, M. F. *Istoria estéticheskoi misli (Historia del pensamiento estético)*. Moscú: Vuisshaia shkola, 1984. p. 219.

afirmaciones muy críticas contra su realidad contemporánea. Sin embargo, nos parece que, de todos modos, dicha posición antiburguesa no proporciona los suficientes argumentos para afirmar que ellos forzosamente quisieron cambiar la sociedad *burguesa*, además inevitablemente “sin la destrucción del absolutismo”. Más aún, la crítica de la realidad existente, en sí misma, no contiene nada particularmente romántico; en otras palabras, para sentir la insatisfacción y decepción ante la evolución de la sociedad, no necesariamente se debe ser romántico.

En las investigaciones marxistas dedicadas al romanticismo, hay todavía otro momento interesante sobre el que llamó la atención A. V. Karelsky. La negativa reacción de los románticos ante la realidad burguesa por supuesto que se reconoce como fenómeno positivo, pero sus simpatías al feudalismo se declaran tendencias reaccionarias dentro del romanticismo, pues, de acuerdo con la sociología marxista, la sociedad burguesa “mala” es de todos modos más progresiva que la feudal, “más mala”. La lógica de este razonamiento se queda de lado y se llama a ese análisis dialéctico. En relación con esto Karelsky observa que los románticos, a pesar de conocer muy bien la dialéctica, “no acudieron a su sabiduría y se rebelaron contra todo lo inhumano sin reconocer grados”.³⁶

Para terminar esta breve revisión de trabajos dedicados al análisis socio-histórico del romanticismo, cabe reconocer que los intentos de vincular el origen del movimiento romántico con las condiciones socio-económicas e históricas concretas proporcionaron valiosas aportaciones en la comprensión de este fenómeno cultural;

³⁶ Karelsky, A. V. *Ot gueroia k tcheloveku: Dba veka zapadnoevropéiskoi literaturi* (Del héroe al hombre: Dos siglos de literatura europea occidental). Moscú: Sovetsky pisatel, 1990, p. 5.

pero de todas maneras dejaron abierta la pregunta, ¿qué hace al romanticismo precisamente romanticismo?

Antes de empezar con el análisis de otro enfoque, es necesario decir algunas palabras sobre el libro, ya citado por nosotros, de Esteban Tollinchi, titulado *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. En su amplia investigación, E. Tollinchi no se limita a una sola de las interpretaciones del romanticismo que se tienen, sino que analiza 17 áreas distintas (política, historia, religión, etc.), las cuales por lo general no se relacionan directamente con el romanticismo; asimismo, trata de caracterizar distintas manifestaciones de la cosmovisión romántica en cada una de esas esferas. Apoyándose en el rico material empírico contenido en el trabajo, el autor mencionado demuestra que el romanticismo no fue sólo un fenómeno literario o artístico, sino también un modo de ser y de pensar que abarcó prácticamente todos los ámbitos de la cultura humana.

Entre los diferentes enfoques, nacidos en el proceso de estudio del romanticismo, el más común es el de tipificación. Uno de los pioneros en la elaboración de este enfoque es sin duda G. W. F. Hegel. Es hasta cierto punto curioso señalar que muchas de las ideas filosóficas de Hegel tienen un eco de cosmovisión romántica, lo que, sin embargo, no fue obstáculo para que el filósofo alemán ocupara una decidida posición crítica frente al romanticismo.³⁷ Como es sabido, Hegel, al emplear el *principio del historicismo* en la investigación de los fenómenos socio-culturales, vio al romanticismo como la última etapa del desarrollo del arte, después

³⁷ El problema de la correlación e influencia recíproca de la filosofía de Hegel y el romanticismo se analiza más detalladamente en Innerarity, D. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.

de lo cual ocurre el salto del Espíritu Absoluto a nuevas formas de autoconocimiento: la Religión y posteriormente la Filosofía. El contenido del arte romántico (espiritualidad libre y concreta) alcanza tal desarrollo espiritual que ya no encuentra una encarnación sensual adecuada. Según Hegel, “el arte simbólico está aún a la búsqueda de lo ideal, el arte clásico lo ha alcanzado, y el arte romántico lo ha superado”.³⁸ Como resultado de esto, sucede la liberación del espíritu de su marco sensitivo y la desintegración de la misma conciencia estética. En el romanticismo, según las palabras de Hegel, “lo interior celebra su triunfo sobre lo exterior y afirma ese triunfo al rehusar todo valor a las manifestaciones sensibles”.³⁹

La relación crítica de Hegel frente a la cosmovisión romántica no está, en última instancia, ligada al desarrollo en él de tendencias subjetivas, las cuales hacen a la concepción estética del romanticismo interiormente contradictoria. Así, por ejemplo, Hegel escribe que en el arte romántico

al retirarse el elemento espiritual del mundo exterior, al haber roto todo lazo con él [...] no se siente ningún escrúpulo en representar al espíritu y a la voluntad subjetivos y finitos hasta en las menores manifestaciones particulares de lo arbitrario individual, hasta en los rasgos de carácter y los comportamientos más caprichosos, hasta en los acontecimientos y complicaciones más extraños en apariencia.⁴⁰

Para el presente trabajo, es especialmente importante la circunstancia de que Hegel fue uno de los primeros que trató de dar una definición del romanticismo. Según el pensador alemán, la característica principal que permite identificar el romanticismo como un determinado modo de *ver* el mundo es la contradicción de los

³⁸ Hegel G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1997, p. 143.

³⁹ Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética*. México: Ediciones. Coyoacán, 1997, p. 121.

⁴⁰ Hegel G. W. F. *Introducción a la estética*, pp. 142-143.

dos reinos, uno de los cuales es el “reino espiritual” y el otro “la realidad empírica”.

Según Hegel,

En lo romántico tenemos así dos mundos: un reino espiritual, que es completo en sí mismo, el ánimo, que se concilia en sí y redobla a su vez la repetición rectilínea del nacimiento, la muerte y el renacimiento dentro del verdadero ciclo, el retorno a sí mismo, a la auténtica vida del fénix del espíritu; por otra parte, el dominio de lo externo como tal, que liberado de su salida y fija conexión con el espíritu deviene ahora una total realidad empírica por cuya figura el alma no se turba.⁴¹

Esta famosa concepción de los dos mundos, formulada por Hegel, jugó un papel muy importante en la historia del estudio del romanticismo, ya que sirvió de base para que empezara el enfoque tipológico del fenómeno estudiado, lo que a su vez, por largos años, determinó el carácter de otros trabajos en este campo.

En realidad, el enfoque de tipificar, esbozado en *Las lecciones sobre estética* de Hegel, llegó a ser el más extendido en el campo de estudio del romanticismo. Sin embargo, la principal dificultad de ese enfoque consiste en determinar qué propiedades específicamente del romanticismo se deben de tomar como esenciales en su definición. Así, por ejemplo, I. I. Zamotin vio la esencia de la corriente romántica en su “claramente expresado lanzamiento al infinito”⁴². La “fórmula más simple” del romanticismo G. A. Gukovsky la ve en el individualismo, el cual “en el método y estilo románticos aparece como subjetivismo”.⁴³ Como las principales propiedades del romanticismo, A. M. Gurevitch señala lo siguiente: “El carácter absoluto de los ideales con la conciencia de la imposibilidad de su realización en la realidad dada y el

⁴¹ Hegel G. W. F. *Estética*. Buenos Aires: Siglo veinte, s/a, p.34.

⁴² Zamotin, I. I. *Romantizm dvadtsátij godov XLX veka v rusškoj literature* (El romanticismo de los años 20 del sigl XIX en la literatura rusa). T. II, Sant-Petersburg-Moscú, s/e, 1913, p. 17.

⁴³ Gukovsky, G. A. *Pushkin i russkie romántiki* (Pushkin y los románticos rusos). Moscú: Sovetsky pisatel, 1965, p. 19.

agudo sufrimiento de esta naturaleza dual del ser”.⁴⁴ Por su parte, A. A. Gadzhiev afirma que “la representación de la vida desde una perspectiva espiritual forma propiamente el núcleo del arte romántico, independientemente de cual aspecto: filosófico-estético, religioso, ideológico de esa esfera se tome”.⁴⁵

Según la opinión S. Kirkpatrick, “el rasgo distintivo del movimiento romántico es su arraigo en lo subjetivo”.⁴⁶ D. Innerarity supone que las más importantes propiedades del romanticismo están ligadas al deseo de los románticos de crear una “simbólica general” a partir de la cual “pueda surgir una comprensión universal del mundo y una nueva comunidad entre los hombres”.⁴⁷ Algo semejante podemos encontrar en A. Yáñez, quien señala que el romanticismo puede ser determinado como “el último gran intento de síntesis universal”.⁴⁸

El ya mencionado Paul Van Tieghem, aunque niega la misma posibilidad de definir conceptualmente el romanticismo, de todas formas, al hablar del estado de alma romántica (*romanticismo interior*), ve la manifestación más clara de este estado en la “hipertrofia de la imaginación y de la sensibilidad”.⁴⁹ A. Lovejoy presenta como la idea fundamental del romanticismo “la expresión más plena posible de la

⁴⁴ Gurevitch, A. M. “Zhazhda sovershenstva” (La sed de la perfección). En *Voprosi literaturi*, 1964, num. 9. p. 196.

⁴⁵ Gadzhiev, A. A. *Romantizm i realizm (Teoria literaturno-judozhestvennij tipov tvortchstva)*. (El romanticismo y el realismo. Teoría literaria y de los tipos literarios y del arte de la creación). Baku: Elm, 1972. p. 25.

⁴⁶ Kirkpatrick S. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1880*. España: Cátedra, 1991. p.20.

⁴⁷ Innerarity, D. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993, p. 48.

⁴⁸ Yáñez, A. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. México: UNAM, s/a, p. 35.

⁴⁹ Van Tieghem, P. *La era romántica*. México, 1958, p.204.

abundancia de diferencias que existen, real o potencialmente, en la naturaleza y en la naturaleza humana”.⁵⁰

Se pueden traer a colación más ejemplos de definiciones del romanticismo, cada una de las cuales hace hincapié en algún aspecto que caracteriza este fenómeno. Desde luego, ninguna definición por sí misma no deja un sentimiento de satisfacción. Sin duda, en el romanticismo encontramos renuncia a la realidad, “lanzamiento al infinito”, individualismo, deseo de crear una nueva “simbólica general”, negación de las formas artísticas antiguas y mucho más. Es difícil, en este caso, no estar de acuerdo con V. S. Turtchin, quien menciona que para comprender el fenómeno romántico “no sirven unas listas como inventarios de estas o aquellas de sus propiedades o cualidades”.⁵¹

Sin embargo, las dificultades ligadas a la comprensión y definición de la naturaleza del romanticismo no dan todavía, como ya se mencionó anteriormente, bases para afirmar que el romanticismo en general no posee una identidad propia. Si aceptamos que el concepto de identidad no se debe tratar metafísicamente como algo dado, fijo e inmutable que permanece oculto, entonces se puede decir que la unidad del movimiento romántico se constituye al modo de la elaboración de una trama. Para contestar a la pregunta ¿qué es el romanticismo?, es necesario narrar la historia sobre su origen, su desarrollo, su modo de concebir al hombre, la naturaleza, la vida y la muerte. En otras palabras, la acción narrativa configura la identidad del

⁵⁰ Lovejoy, A. O. *La gran cadena del ser. Historia de una idea*. Barcelona: Icaria, 1983, p.382.

⁵¹ Turtchin, V. S. *Epoja romantizma v Rossii* (La época del romanticismo en Rusia). Moscú, 1981, p. 11.

romanticismo; esta configuración se hace a partir de los otros relatos y no tiene nada que ver con un reportaje documental.

Según estas consideraciones, se puede hablar de la unidad del movimiento romántico, y para encontrar en qué consiste, emplearemos el punto de vista de aquellos autores que relacionan la especificidad del romanticismo con una peculiar cosmovisión de los románticos que obtuvo su correspondiente encarnación artística. En particular, ese enfoque lo utilizó Dilthey en su estudio de la historia de la literatura, en general, y del pensamiento romántico, en particular. Acerca de esto E. Tollinchi escribe que en la obra de Dilthey “el romanticismo llegó a hacerse verdadero problema histórico e intelectual y se intentó entenderlo como “forma de la sensibilidad cósmica (*Weltfuhlens*)” o como “estilo” que determina cierto período de nuestra cultura”.⁵²

A la sombra de la *Weltanschauung*⁵³ diltheyana, otros investigadores formularon sus puntos de vista. Así, por ejemplo, V. M. Zhirmunsky, en su obra dedicada a la obra del poeta romántico Clemens Brentano, escribe lo siguiente: “En la base de toda obra poética, como fuente de su especificidad, puede ser puesta una percepción especial de la vida, diferente en diversas épocas y diferentes poetas”.⁵⁴ Adrien de Meeüs considera el romanticismo como “une philosophie, un mode de

⁵² Tollinchi, E. *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1989, vol. II, p.1126.

⁵³ Este concepto se traduce como “concepción del mundo”.

⁵⁴ Zhirmunsky, V. M. *Religiosnoie otretchenie v istorii romantizma: Materiali dlia jarakteristiki Klemensa Brentano y gueidelbergskij romántikov*. Moscú: Sajárov, 1919, p. 5.

connaissance notable, une vision du monde et une expression définitive de l'esprit humain".⁵⁵

Una posición parecida tiene Alfredo De Paz cuando escribe que los principales problemas del romanticismo en su conjunto representan un "nuevo modo de sentir", "una concepción del mundo".⁵⁶ La misma opinión comparte M. Gras Balaguer, la cual señala que "la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir [...] y en una manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida".⁵⁷ De manera semejante se refirió V. S. Turtchin, según el cual el romanticismo "fue un determinado tipo de cosmovisión tan importante como la Ilustración".⁵⁸

Así pues, resumiendo todo lo dicho, podemos llegar a la conclusión de que todas las particularidades artísticas y filosóficas del romanticismo se determinan en última instancia en que en su base se encuentra una específica concepción de la vida, cuya idea central es la contradicción entre el mundo ideal y la realidad, y que es entendida como una propiedad inmanente del romanticismo.⁵⁹ Especialmente característico en este sentido es el libro de A. Béguin *El alma romántica y el sueño*, cuyo autor indica que "toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia".⁶⁰ Según este autor, el romanticismo se caracteriza por su particular relación

⁵⁵ De Meeus, A. *Le Romantisme*. Paris: Librairie artheme Fayard, 1948, p.9.

⁵⁶ De Paz, A. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992, p.14.

⁵⁷ Gras Balaguer, M. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983, p. 19.

⁵⁸ Turtchin, V. S. *Época romantizma v Rossii* (La época del romanticismo en Rusia), p. 11.

⁵⁹ Semejante punto de vista puede apoyarse con citas de Hegel, quien escribió que en el romanticismo tiene lugar la contradicción entre dos mundos.

⁶⁰ Béguin, A. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p.11.

entre el sueño y la realidad; concretamente por el deseo del sueño romántico de abarcar todas las posibles manifestaciones del ser e, incluso, salir de sus fronteras. Separar la personalidad de los románticos de su idea sobre el sueño, según A. Béguin “equivale a quitarles su carácter romántico y su originalidad.”⁶¹

Podemos encontrar otro enfoque en el libro *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo* de R. Argullol, en donde su autor afirma que la concepción romántica de la vida se caracteriza sobre todo por su carácter trágico.⁶² En relación con semejante tesis, irremediabilmente surgen preguntas tales como ¿qué determina esa contradictoria e incluso trágica percepción romántica de la vida? ¿por qué los románticos reclamaban tan altas exigencias a la realidad? ¿qué criterio tenían esas exigencias?

Cabe reconocer que la insatisfacción romántica por la vida tiene mucho que ver con las condiciones sociales e incluso económicas de la época en la que surgió el movimiento romántico. Sin duda, la desilusión de amplias capas sociales por el resultado de la revolución burguesa y de todo el progreso social ejerció una poderosa influencia sobre la cosmovisión de los románticos. No obstante, consideramos que la oposición entre lo que es y lo que debe ser, entre el sueño y la realidad, que encontramos en el pensamiento romántico no se puede reducir a las causas socio-históricas o de carácter económico. Además, en esta oposición todavía no hay nada específicamente romántico. En posiciones análogas pudieron estar, y en realidad

⁶¹ Ibid., p.19.

⁶² “En la insuperable combinación –escribe Argullol– de desencanto y energía, de destrucción y de innovación, de patetismo y heroicidad, en la profunda percepción de lo limitado de la condición humana y en el imposible titanismo hacia lo infinito, se puede reconocer que el movimiento romántico es la auténtica raíz de todo el pensamiento trágico moderno”. Argullol, R. *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Destino, 1990, p. 34.

estuvieron, artistas que no pertenecían al movimiento romántico⁶³. Lo que ocurre es que la negación romántica de la realidad existente, como lo señalamos párrafos anteriores, es ante todo una negación precisamente *romántica*; los románticos no sólo criticaron la forma de vida filistea, pequeño burguesa, como sobre esto escriben los investigadores, sino que criticaron *románticamente* una forma de vida entendida por ellos como filistea, porque esa forma de vida puede entenderse de diferentes maneras y relacionarse con ella también de distintas formas, una de las cuales es la romántica.

De esta manera, parece que es difícil atribuir a la concepción de dos mundos el poder constitutivo en la formación del “espíritu romántico”, aunque se debe reconocer que esa concepción es una de sus propiedades más características. Es necesario, desde nuestro punto de vista, encontrar la fuente de esa dualidad de mundos, lo que a su vez ayudará a resolver de una manera más precisa el problema de la identidad del romanticismo.

Para resolver dicho problema, utilizaremos la singular sugerencia de A. S. Dimitriev, el cual, al analizar la teoría del romanticismo de Europa occidental, escribió que

El amplio y diverso conjunto de problemas que constituyen la teoría literaria del romanticismo está estrechamente relacionado con la esfera filosófica; situación característica principalmente del romanticismo alemán, aunque de ninguna manera exclusiva de él. Debido a ello, la teoría del romanticismo era en particular una teoría filosófica-estética.⁶⁴

Partiendo de esa afirmación, trataremos de dirigir nuestro análisis a aquellos problemas filosófico-estéticos que condicionaron la aparición del romanticismo y

⁶³ Por ejemplo, Balzac o Tolstoi criticaron su sociedad contemporánea y no por ello fueron románticos.

⁶⁴ Dimitriev, A. S. *Problemi ienskogo romantizma* (Problemática del romanticismo de Jena). Moscú: MGU, 1975, p. 10.

posteriormente ocuparon en su teoría estética uno de los lugares centrales. Dicho análisis nos parece justificado, más aún si consideramos que el énfasis del presente capítulo se hace en cómo puede ser definida la naturaleza del romanticismo desde el punto de vista filosófico.

1.3. El surgimiento del espíritu romántico y su expresión filosófica. “El filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta”

En el apartado anterior, expresamos la idea de que debemos ubicar al romanticismo, no sólo en la historia del arte, sino también dentro de la historia de la filosofía. Debido a ello, surgen los cuestionamientos sobre la posibilidad de estudiar el romanticismo, no sólo dentro de los límites de la historia del arte, sino también desde el punto de vista de la historia de las ideas. Quienes vacilan en reconocer la dimensión filosófica del romanticismo apoyan sus dudas en la muy difundida, sobre todo en la crítica literaria, opinión de que los escritos teóricos, donde los románticos expresaron sus ideas filosóficas y sus reflexiones sobre el quehacer artístico, son demasiado fragmentarios, poco profundos y sistemáticos para poder hablar de una concepción filosófica del romanticismo. Así, por ejemplo, Menene Gras Balaguer afirma que

Es cierto que no hay una filosofía propiamente romántica, pero las ideas que configuran la estética del Romanticismo tienen su origen en una concepción del hombre y de la Naturaleza, que sólo encuentra explicación en los filósofos que anteceden y son contemporáneos a las primeras manifestaciones románticas.⁶⁵

⁶⁵ Gras Balaguer, M. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1988, p. 46.

En parte, este escepticismo se debe a que durante largo tiempo muchos escritos de los autores del romanticismo habían permanecido inéditos y por tanto desconocidos, lo que impedía realizar un estudio profundo y reconstruir la concepción filosófica de los románticos. No obstante, la situación ha sido cambiada, sobre todo en las últimas décadas del siglo XX, gracias a los esfuerzos de varios investigadores, cuyos trabajos han puesto de manifiesto que el romanticismo, no sólo fue el fenómeno artístico, sino también filosófico. Se puede mencionar al respecto el libro de Paolo D'Angelo *La estética del romanticismo*, cuyo autor se empeña a mostrar que

el romanticismo no fue tanto, ni solamente, el nacimiento de una nueva sensibilidad, la atención a nuevas formas de expresión, la aceptación y difusión de una gama de sentimientos distinta de la tradicional, sino también una filosofía, y, por tanto, una estética, un esfuerzo de comprensión teórica y de elaboración conceptual, y que, en muchos casos, de afrontar problemas teóricos nuevos surgieron aquellos fenómenos del gusto que nos hemos habituado a relacionar con la experiencia romántica.⁶⁶

Por nuestra parte, queremos señalar que compartimos la posición expresada por Paolo D'Angelo y trataremos de presentar en este apartado una visión panorámica sobre la problemática filosófico-estética que fue planteada y desarrollada por los protagonistas del movimiento romántico. Considerando que Alemania fue la cuna del romanticismo, el cual surge como fruto de la unión entre el pensamiento filosófico y la experiencia artística, parece justificado tomar como punto de referencia la problemática filosófica del romanticismo alemán y elaborar, con base en su análisis, un modelo conceptual del romanticismo, que encaminará nuestra subsecuente investigación.

⁶⁶ D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor Dis., 1999, pp. 14-15.

Al emprender el estudio de la filosofía romántica, es conveniente precisar que se podría entender bajo el nombre “romanticismo alemán”. Se trata en primer lugar de un grupo de estudiosos que se reúne en Jena, a partir de 1796, en torno a los hermanos August Wilhelm (1762-1845) y Friedrich Schlegel (1772-1829). A este grupo, que se ha venido a llamar el “Círculo de Jena”, pertenecían el eclesiástico y teólogo luterano Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que vivía en Berlín; el conocido poeta y novelista Ludwig Tieck (1773-1853); el filósofo Friedrich W. J. Schelling (1775-1854) y, por último, Friedrich Leopold von Hardenberg (1772-1801), más conocido por el seudónimo de Novalis. No directamente ligado al Círculo de Jena estuvo Wilhelm H. Wackenroder (1773-1798), cuyos escritos arrojan una luz muy importante sobre el nacimiento del espíritu romántico. Asimismo, se debe mencionar al poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843), quien no se adscribe al primer romanticismo, pero su reflexión teórica está muy próxima a la postura filosófica desarrollada por los románticos de Jena.

Después de la disolución en 1801 del Círculo de Jena un nuevo grupo de estudiosos y poetas surge en la ciudad de Heidelberg. Entre los participantes de este grupo se puede destacar a los hermanos Grimm, Jakob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859), y al poeta Clemens Brentano (1778-1842).

Otro lugar donde se generaban las ideas románticas fue, a partir de 1808, la ciudad de Berlín. En el ambiente berlinés se destacan las figuras de Heinrich von Kleist (1777-1811), quien además de sus dramas escribió en 1810 el ensayo *Sobre el teatro de marionetas* que representa una importante contribución en el desarrollo de la teoría romántica, y de E. T. A. Hoffmann (1766-1822), cuyas obras tenían el papel decisivo en la formación de la imagen del artista romántico.

Cabe reconocer que el primer encuentro con los textos de los autores del romanticismo puede ser desolador, ya que nos enfrentamos con un complejo conjunto de problemas estéticos, éticos y religiosos en medio de los cuales, a primera vista, es difícil orientarse. La naturaleza y el espíritu, lo finito y lo infinito, el mito y el símbolo, el alma humana y Dios, el artista y su situación en el mundo son un listado, lejos de ser completo, de los problemas que inquietaron las mentes de los jóvenes intelectuales que se reunieron en torno a la revista *Athenäum*, fundada en 1798 por los hermanos Schlegel. Sin embargo, un conocimiento más atento de las obras tanto filosóficas como artísticas de los románticos de Jena, entre las que destacan principalmente las de Novalis (seudónimo de Friedrich Leopold von Hardenberg) y Friedrich Schlegel, nos recuerdan que la reflexión filosófica romántica de ninguna manera nació en un lugar vacío, sino que se desarrolló en el marco de la filosofía idealista alemana, plasmada en los trabajos de pensadores de la talla de Kant y Fichte. Podemos estar de acuerdo con Paolo D'Angelo, quien señala que casi todos los participantes del Círculo de Jena, asimismo como Hölderlin, construyeron sus reflexiones a partir de la problemática que la filosofía de Kant dejó sin resolver. Y, en este proceso de elaboración de su propia concepción filosófica, los románticos se encuentran con el pensamiento de Fichte, que se desarrolla en aquellos mismos años y a partir del tratamiento de los mismos problemas.⁶⁷ Se puede decir que las ideas filosóficas de estos dos pensadores constituyen el trasfondo de la reflexión filosófica de los románticos, quienes, no sólo retomaron la problemática desarrollada por Kant y Fichte, sino que la sometieron a un profundo análisis. Así, por ejemplo, F. Schlegel

⁶⁷ Véase, D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*, pp. 84-86.

escribió: “La Revolución francesa, la “Teoría de la Ciencia” de Fichte y el “Meister” de Goethe son las grandes tendencias de la época”.⁶⁸

De la filosofía de Kant y Fichte, los románticos tomaron, en primer lugar, la tesis de la actividad del sujeto frente a su opuesto que es la realidad. Principalmente interesante para ellos fue la *Doctrina de la ciencia* de Fichte en donde se expone la omnipotencia creadora del *Yo*, cuya actividad dicta a sí misma su propia ley, se impone a ella misma un límite para rebasarlo y supera su contenido interior como algo distinto a sí, creando de este modo el mundo sensible.

Según Kant, la inteligencia humana no posee la capacidad de producir los objetos en cuanto independientes a nuestro modo de representación. Para que algo sea conocido, es decir, pensado intelectualmente, necesita recibir el dato exterior. El pensamiento se refiere a la intuición, pero esta intuición es exclusivamente receptiva. Por eso, el contenido del pensamiento no es la representación de las cosas tal como son, sino tal como aparecen para nosotros. En otras palabras, la inteligencia es una facultad creativa, pero su creatividad está limitada en la medida en que no produce los objetos como cosas en sí, sólo reconfigura el material de la experiencia según las formas *a priori* de conocer.

Fichte, por su parte, afirma que conocer es primariamente intuir, lo que significa que el conocimiento no depende de la existencia del objeto (en el sentido ontológico); al contrario, la existencia del objeto depende de que el sujeto lo conozca. A esta diferencia se refiere Novalis cuando escribe:

⁶⁸ Schlegel, F. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987, p. 139. Respecto a esto J. Hernández-Pacheco menciona: “El gran mérito del Círculo de Jena está en lo que ni Kant ni Goethe fueron capaces de hacer, a saber, comprenderse mutuamente, esto es, hacer de la filosofía el motor de la literatura y de la literatura forma de expresión de la razón”. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica. (Con una antología de textos)*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 23.

Kant ha desempeñado el papel de un Copérnico afirmando que el yo empírico, junto con su mundo exterior, no era sino un planeta y situando en el centro del sistema a la ley moral o al yo moral –y Fichte–Newton es el descubridor de las leyes del sistema universal interno– un segundo Copérnico.⁶⁹

Precisamente Novalis, al que llamaban “el emperador de los románticos”, fue uno de los primeros en tratar de traducir las tesis subjetivas de la filosofía de Fichte al lenguaje del romanticismo.⁷⁰ Como es sabido, Fichte contraponía, en los aspectos ontológicos y gnoseológicos, la filosofía “crítica” a la filosofía “dogmática”. Afirmaba que el “dogmatismo” trata de deducir el sujeto del objeto, mientras que el “criticismo” al contrario: el objeto a partir del sujeto. Retomando esta idea, Novalis expuso un razonamiento semejante. Él consideró que el antiguo naturalismo, en donde dominaba la magia en y sobre los objetos, era un realismo mágico proclamando la necesidad de crear el “idealismo mágico” para poder redescubrir el mundo exterior a partir de la actividad productora del Yo.

Metafísica. Si no podéis hacer que los pensamientos sean mediata (y fortuitamente) perceptibles, seguid, por el contrario, que las cosas externas sean inmediata (y voluntariamente) perceptibles –lo que equivale exactamente a: si no podéis convertir los pensamientos en cosas externas, convertid las cosas externas en pensamientos. Si o podéis convertir un pensamiento en un alma autónoma, separada de vosotros y extraña –es decir, en un alma que se presente en el exterior, proceded a la inversa con las cosas externas –y convertidlas en pensamientos.

⁶⁹ Novalis. *Enciclopedia*. Madrid: Fundamentos, 1976, frag. num. 60.

⁷⁰ Sobre la influencia de la doctrina de Fichte en la formación del pensamiento romántico Isaiah Berlin dice lo siguiente: “Fichte desarrolla la amplia visión que habría de dominar la imaginación de los románticos, según la cual, lo único valioso [...] es la exfoliación del yo particular, la actividad creativa, la imposición de sus formas sobre la materia, su penetración en otras cosas, su creación de valores y su consagración a éstos”. Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 131.

Ambas operaciones son idealistas. Quien domine ambas perfectamente será el idealista mágico. ¿No dependerá la perfección de cada una de las dos operaciones de la perfección de la otra?⁷¹

Como podemos ver, el pensamiento filosófico de Novalis se caracteriza por una tendencia claramente expresada a considerar la subjetividad como potencia creadora que origina el mundo objetivo. Y, en realidad, es comprensible porque la concepción filosófica desarrollada en los escritos de Novalis recibe el nombre de “idealismo”. No obstante, cabe preguntarse ¿por qué él concede a su concepción idealista que parte del principio de la subjetividad el adjetivo “mágico”?

Para contestar esta pregunta, se debe recordar que el movimiento romántico, en cierto sentido, representa una reacción contra el pensamiento de la Ilustración. Como se sabe, el concepto de la razón elaborado por los pensadores de la época de las Luces respalda la ciencia analítica que estudia la realidad empírica y proporciona las explicaciones con base en el descubrimiento de las relaciones causales, pero que no puede ver más allá de esta realidad empírica fragmentada.⁷² Por eso, el espíritu y la materia, la naturaleza y el mundo humano están separados y se oponen uno al otro. La razón ilustrativa no puede abarcar el mundo en su totalidad, no puede superar la división entre el espíritu y la materia, la naturaleza y la realidad humana, mediante sus procedimientos analítico-explicativos. Los románticos, por su parte, querían trascender la experiencia objetiva en el sentido común y encontrar la clave de la reintegración de los momentos opuestos. Como escribe Albert Béguin,

⁷¹ Novalis. *Enciclopedia*, frag. num. 1704.

⁷² Esa tendencia su máxima expresión ha encontrado en el materialismo de D'Holbach y Lamettrie. Este último, por ejemplo, llega a la conclusión de que el hombre es una máquina cuyo funcionamiento está determinado por las leyes de la naturaleza. En sus primeros escritos Hegel critica la “fría erudición” del conocimiento analítico que genera conceptos abstractos. Véase sobre esto Innerarity, D. *Hegel y el romanticismo*, pp. 38-48.

El hombre del siglo XVIII, convencido como estaba de que el mundo exterior es el mundo real y de que nuestros sentidos nos ofrecen su copia exacta, no experimentaba otra necesidad que la de saber el funcionamiento de nuestros órganos de conocimiento, ni otra esperanza que la de perfeccionar estos órganos hasta el infinito, para adquirir un poder más y más extenso sobre el “dato”. [...] Y, puesto que el intelecto es el amo, el universo se concibe, con toda naturalidad, según las leyes del intelecto: es algo mensurable, infinitamente analizable y fragmentado en compartimientos estancos. Tranquilizado por esta soberanía del espíritu humano por la posibilidad de explicarlo todo algún día sin que subsista ninguna potencia oscura, ni en nosotros ni tras el acontecer cósmico, el hombre no comprende ya lo que pueden significar las imágenes: mito, poesía, religión, se transforman para él en simples materias de estudio.⁷³

Desde el punto de vista de Novalis, cuyas ideas principales reflejan las aspiraciones filosóficas de la generación romántica, la posibilidad de suprimir la barrera entre el conocimiento científico, que se limita a explicar lo finito y condicionado, y el conocimiento filosófico, que busca comprender lo infinito y lo incondicionado, se encuentra en la fuerza creadora del *Yo*. Siguiendo la huella de Fichte, Novalis afirma que la reflexión filosófica debe partir del *Yo* puro y pensarlo como absolutamente autoactivo, no determinado por las cosas, sino determinante de las cosas. Cabe recordar que la palabra *absoluto* etimológicamente significa lo suelto de todos los vínculos (*ab-solutus*). En los fragmentos publicados en *Athenäum* justo al principio Novalis anota: “Buscamos en todas partes lo incondicionado y sólo encontramos cosas”.⁷⁴

⁷³ Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*, p.75.

⁷⁴ Novalis. *Granos de Polen. (1797-1798)*. En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994, p. 49. Cabe mencionar una interesante observación que hace Paolo D’Angelo cuando dice que la traducción inevitablemente destruye el juego de palabras del original: “Wir suchen überall das *Unbedingte* und finden immer nur *Dinge*”. (Véase, D’Angelo, P. *La estética del romanticismo*, p. 87).

Esta aspiración romántica a escapar a una cadena de las condiciones y encontrar un nexo que vincula el mundo de las cosas finitas con una realidad superior representa una tendencia fundamental de la filosofía del romanticismo. En el caso de Novalis hallamos una profunda confianza de que cada fragmento –sea estrella, flor, hombre o piedra– tiene el parentesco genético con el Todo y por eso siempre alude a la totalidad, a lo absoluto.

Desde luego, el ser humano como un ser finito y, por tanto condicionado, debe experimentar la sensación de que lo absoluto es algo extremadamente lejano, tan lejano como un paraíso perdido. Y sólo los poetas o los niños intuyen que hubo en un remoto pasado un tiempo en el que cada cosa y cada criatura encajaban armónicamente en el universo. Pero ¿cómo hacer resurgir nuevamente la Edad de Oro? Para Novalis, quien en su búsqueda filosófica se esfuerza por superar el dualismo kantiano entre la intuición y el pensamiento, el conocimiento intelectual no puede ser el camino para restituir el mundo en su unidad original. La actividad de la inteligencia no deja nunca aprehender la realidad en su totalidad, porque no logra suprimir la oposición entre el sujeto y el objeto y, por ende, no puede captar la identidad absoluta del *yo*. Por su parte, Novalis ofrece la interpretación estética del principio de autoposición –pieza clave de la concepción filosófica de Fichte– de suerte que el poder productor de la subjetividad radica en la imaginación que sintetiza los diversos elementos y, de esta manera, penetra en los secretos más íntimos y profundos del universo. Respecto a esto A. Béguin señala que se dan en Novalis a lo largo de toda su obra dos exigencias. En primer lugar, una tendencia a considerar todas las cosas en su unidad que representa la síntesis completa de lo material y lo ideal, de lo natural y lo espiritual. Y, en segundo lugar, esta búsqueda de la unidad

total de todo el universo representa un proceso de re-creación donde el papel fundamental pertenece a la imaginación poética.⁷⁵ De esta manera, la imaginación se concibe como una potencia unificadora que abre el camino hacia la verdad, en cuanto anterior a la separación entre lo subjetivo y lo objetivo. Según Novalis,

La fantasía coloca el mundo futuro o bien en las alturas, o bien en las profundidades, o en la metempsicosis hacia nosotros. Soñamos con viajes por el universo entero: ¿No está el universo en nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu –el camino del misterio se dirige hacia adentro. En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir.⁷⁶

Como podemos ver, precisamente la imaginación posee la fuerza mágica que permite trascender la experiencia objetiva y mostrar la irreductibilidad de la naturaleza a un mero objeto del conocimiento explicativo. En otras palabras, la imaginación permite re-crear o re-configurar la realidad exterior a partir de un centro interior que es el *yo* del poeta romántico. Se trata, pues, de ampliar el concepto de la razón y superar de esta manera el limitado horizonte de la ciencia empírica y de la filosofía abstracta; se trata de pensar sintética, integradamente, de pensar abarcando simultáneamente los más diversos elementos; pensar a la vez sujeto-objeto, naturaleza-espíritu. Como escribía Novalis, el mundo debe hacerse fábula, debe ser *romantizado*:

El mundo ha de ser romantizado. Así se reencuentra el sentido original. Romantizar no es sino una potenciación cualitativa. El sí mismo inferior se identifica en esta operación con el sí mismo mejor. Al igual que nosotros mismos somos una cadena cualitativa de potencias de esa especie. Esta operación es aún del todo desconocida. En cuanto doy un sentido elevado a lo vulgar, un porte

⁷⁵ Véase, Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*, pp.257-258.

⁷⁶ Novalis. *Blüthenstaub (Granos de Polen)*, frag. 16. En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994, p. 49.

misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito, lo romantizo.⁷⁷

Ese descubrir “un sentido elevado a lo vulgar, un porte misterioso a lo habitual, la dignidad de lo desconocido a lo conocido” permite encontrar, según A. Béguin, “el secreto de todo aquello que [...] nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito”⁷⁸. En este *romantizar* consiste el poder mágico de la subjetividad.

Únicamente el poeta-filósofo puede asumir este compromiso, únicamente él es capaz de *ver* la totalidad de lo real y descubrir una profunda y misteriosa analogía entre su *yo* y el universo. Así, por ejemplo, describe Novalis en una de sus obras la ilimitada capacidad del poeta-filósofo-mago para dominar las fuerzas que mueven el universo:

en tiempos muy remotos, en las tierras que ocupa ahora el imperio griego, debió de haber poetas, que, con el extraño son de maravillosos instrumentos, despertaban la secreta vida de los bosques y los espíritus que se escondían en las ramas de los árboles; hacían revivir las simientes y convertían regiones yermas y desérticas en frondosos jardines [...] Estos hombres debieron de ser al mismo tiempo oráculos y sacerdotes, legisladores y médicos, porque su arte mágico era capaz de penetrar la más profunda esencia de la realidad; conocían los secretos del futuro, las proporciones y la estructura natural de todas las cosas, y hasta las fuerzas interiores y las virtudes curativas de los números, de las plantas y de todas las criaturas.⁷⁹

Según estas consideraciones, debemos volver a pensar el arte más allá de un modo de conocer inferior (Baumgarten), más allá de una actividad eminentemente práctica, de una técnica; el quehacer artístico tiene un objetivo noble y elevado:

⁷⁷ Novalis. *Poeticismos*. En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.109.

⁷⁸ Béguin A. *El alma romántica y el sueño*, p.21.

⁷⁹ Novalis. *Enrique de Ofterdingen*. Cfr. Selma, José Vicente. *El Rayo en Tinieblas. Novalis y el saber romántico*. Valencia: Fernando Torres-Editor, 1980, pp. 167-168.

romantizar el mundo, es decir, recuperar su originaria dimensión poética y, de esta manera, recuperar la infinita profundidad y la armonía interna del alma humana.

Poesía es el gran Arte de construir la salud trascendental. El poeta es el médico trascendental. La Poesía maneja el dolor y la inquietud, el placer y la molestia, error y verdad, salud y enfermedad, y los mezcla para su gran Fin de todos los fines: la elevación del hombre sobre sí mismo.⁸⁰

Cabe reconocer que la voluntad de superar el dualismo kantiano, recurriendo a la noción de la imaginación trascendental, está presente en la reflexión filosófica de todos los protagonistas del romanticismo alemán. Podemos referirnos al fragmento titulado *El más antiguo programa del idealismo alemán* (posiblemente de 1796), cuya idea central consiste en atribuir el supremo valor cognoscitivo al arte y concebir la belleza como arquetipo de la verdad y de la bondad. Uno de los autores de este breve texto manuscrito probablemente fue Friedrich W. Schelling, quien por derecho propio es considerado como el padre de la filosofía romántica, en cuanto pudo superar la forma de filosofar fragmentaria y en aforismos, característica de Novalis y otros románticos, y formuló de manera coherente y estricta los fundamentos teórico-filosóficos del pensamiento romántico. Antonio Marí menciona que Schelling es “un autor que, abierto a todas las influencias de amigos y maestros –Holderlin, Goethe, Schiller, Schlegel, Kant o Fichte–, fue capaz de instaurar, al menos en su pensamiento, los fundamentos del “mundo estético”.⁸¹

Schelling no llegó inmediatamente a ese “mundo estético”, aunque su pensamiento, ya desde sus primeros textos, nunca fue ajeno a las cuestiones

⁸⁰ Novalis. *Fragmente und Studien, 1797-1798*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica (Con una antología de textos)*, p. 265.

⁸¹ Marí, A. *Eufotión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989, p 175.

filosóficas referentes a la producción artística. A partir de su llegada en 1798 a Jena, donde Schelling tuvo la oportunidad de consolidar su vínculo con el círculo romántico y conocer las ideas desarrolladas en este ámbito, su interés por la problemática estética se convierte en el eje rector (motor) de su reflexión filosófica. La fascinación de los románticos por la belleza, y su anhelo de filosofar a partir de la estética, ha sido una fuente de inspiración para el joven Schelling, quien asume la misión de inaugurar el “mundo estético” del romanticismo.

El paso decisivo hacia este “mundo estético” se da en *Sistema del idealismo trascendental* (1800), donde Schelling ofrece una interpretación estética de la intuición intelectual de Fichte. En esta obra, el pensador alemán parte de su propia idea desarrollada en las *Cartas filosóficas sobre el dogmatismo y el criticismo* (1795) y afirma que existen dos caminos para comprender el mundo: uno que va del objeto hacia el sujeto o, en otros términos, de la naturaleza al espíritu; y el otro que va del sujeto al objeto o del espíritu hacia la naturaleza. Si se admite la prioridad de lo objetivo sobre lo subjetivo, surge la filosofía de la naturaleza que pretende a mostrar cómo ésta se resuelve en espíritu. Si se admite, por el contrario, la prioridad de lo subjetivo sobre lo objetivo, se origina la filosofía trascendental, cuya tarea es mostrar cómo el espíritu se resuelve en naturaleza. El objetivo que ahora persigue Schelling consiste en superar la oposición entre dos modos de concebir la realidad y mostrar que ellos no son autoexcluyentes, sino complementarios.

Para entender mejor la posición de Schelling, se debe recordar que Fichte no veía la posibilidad de hacer una filosofía desde el punto de vista del absoluto, puesto que ella es la obra del hombre quien no puede romper definitivamente con los límites de la finitud de la conciencia. Por eso, un acto de intuición intelectual no es un acto

acabado, sino una condición que posibilita la acción humana. De esta manera, Fichte sitúa la unidad de lo subjetivo y lo objetivo en el horizonte del “imperativo categórico” kantiano: la subjetividad fichteana encuentra sus fronteras en el objeto cuya resistencia nunca puede ser vencida por completo; la realidad objetiva es un campo del esfuerzo infinito del *yo* finito por alcanzar al *Yo* absoluto.

Para Schelling, la resistencia del no-*yo* es una fuerza que procede del *Yo* absoluto que a una cierta etapa de su evolución no logra comprenderla como suya, pues la conciencia surge en la medida en que el objeto aparece. El mundo objetivo no puede ser producto de un *Yo* consciente, sino de una actividad que quiere llegar a la conciencia, por tanto, el mundo objetivo o el mundo de la naturaleza queda detrás, en la oscuridad de lo inconsciente. Como escribe Schelling, “la autoconciencia es el punto luminoso en todo el sistema del saber que sólo ilumina hacia delante, no hacia atrás”.⁸² Y más adelante podemos leer:

El *Yo* es un mundo enteramente encerrado en sí, una mónada que no puede salir de sí ni en la que tampoco puede entrar nada de fuera. Por consiguiente, nunca llegaría a ella algo opuesto (algo objetivo) si no fuera puesto también por la acción originaria del autoponerse.⁸³

La filosofía dogmática, según Schelling, explica la finitud del *Yo* a partir de la limitación por algo objetivo y esa explicación sólo alcanza a comprender el estar limitado, pero no autointuirse en la limitación. Por su parte, la filosofía idealista explica cómo el *Yo* se abre a la objetividad en el acto de autoconciencia y se hace limitado. Schelling afirma que los dos modos de filosofar: idealismo y realismo, se

⁸² Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*. Barcelona: Antropos, 1988, p. 166.

⁸³ *Ibid.*, p. 189.

suponen mutuamente y representan una unión que se deriva desde el acto de autoposición del *Yo*:

Que el *Yo* no sólo esté limitado sino que también se intuya a sí mismo como tal, o que él sea ilimitado al mismo tiempo que se limita, sólo es posible porque se pone a sí mismo como limitado, porque produce la limitación misma.⁸⁴

Planteando el problema de este modo, Schelling está obligado a reconocer que el desarrollo de su idea implica una contradicción puesto que el “*Yo* debe ser limitado sin dejar de ser ilimitado”.⁸⁵ Dicha contradicción, según nuestro autor, sólo puede ser resuelta “por el concepto mediador de una *ampliación infinita* del límite”:

El límite es suprimido para cada punto determinado, pero no se anula absolutamente sino que sólo se le empuja hacia el infinito. [...]

La limitación de ese infinito está puesta directamente por su *Yoidad*, es decir, porque no es simplemente un infinito sino a la vez un *Yo*, es decir, un infinito para sí mismo.⁸⁶

De esta manera, el acto de autoposición del *Yo*, es decir, el acto de intuición intelectual, está concebido como la unidad desdoblada, constituida por las actividades opuestas: la primera es una actividad expansiva que expresa la tendencia originaria del *Yo* a afirmarse a sí mismo; esta actividad explica cómo la limitación se hace real, es decir, independiente del *Yo*. La otra es una actividad regresiva que expresa la aspiración del *Yo* a encontrarse consigo mismo, a ser consciente de sí mismo; esta actividad explica cómo la limitación se hace ideal, es decir, dependiente del *Yo*. Ambas actividades, ideal y real, se condicionan mutuamente:

La actividad real, la que aspira originariamente al infinito, pero que ha de ser limitada con motivo de la autoconciencia, no es nada sin la ideal, para la cual ella

⁸⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 191.

es infinita en su limitación. A su vez la actividad ideal no es nada sin la intuible, limitable y por eso real.

Y más adelante Schelling concluye:

Así como ambas actividades se presuponen recíprocamente, también *idealismo y realismo*. Si reflexiono meramente sobre la actividad ideal, me surge el idealismo o la afirmación de que el límite es puesto sólo por el Yo. Si reflexiono meramente sobre la actividad real, se me origina el realismo o la afirmación de que el límite es independiente del Yo. Si reflexiono sobre *las dos a la vez*, entonces me surge un tercero a partir de ambos, lo que se puede llamar *ideal-realismo*, o lo que hasta ahora hemos designado con el nombre de idealismo trascendental.⁸⁷

Como podemos ver, dentro de la concepción filosófica desarrollada por Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*, el dualismo fichteano de *Yo y no-Yo* se suprime en favor de una unión de lo subjetivo y lo objetivo que se deriva de la identidad originaria del *Yo*. Pero esta unidad de la autoconciencia es sintética, lo que significa que la reconstrucción del acto de autoposición procede de la contradicción entre dos actividades opuestas a la síntesis o identidad concientemente producida. Por eso, debe haber una “tercera actividad que oscila entre la limitada y la limitante”⁸⁸ y las convierte en una indisoluble unidad de contrarios. De otra manera, el conflicto rompería la unidad y entonces se suprimiría el *Yo*. Precisamente, para evadir este peligro, Schelling se veía obligado a buscar la fuerza unificadora que se encargaría de la reconciliación de las dualidades. Respecto a esto podemos leer lo siguiente:

dado que el *Yo* no es nada más que aspiración a ser igual a sí mismo, el único fundamento de determinación a la actividad es para el *Yo* una constante contradicción en él mismo. Ahora bien, toda contradicción se aniquila en y por sí misma. Ninguna puede perdurar sino *por* la aspiración misma de mantenerla o de

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 193-194.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 198.

pensarla; por este tercer [elemento] aparece una especie de identidad en la contradicción, una relación mutua de ambos miembros opuestos. [...] De lo dicho se puede concluir que la identidad expresada en la autoconciencia no es originaria sino producida y mediada. Lo originario es la lucha de direcciones opuestas en el Yo, la identidad, lo resultante de ello.⁸⁹

Considerando que “el Yo es infinito para sí mismo”, es decir, que es infinito para su autolimitación, resulta imposible llegar a una síntesis completa. Por tanto, como señala Schelling, el conflicto entre las actividades opuestas se transforma en un conflicto entre la incapacidad de unificar los momentos opuestos y la necesidad de hacerlo sin que la identidad de la autoconciencia sea suprimida. Parece ocioso, entonces, plantear el problema de la identidad pura, la identidad que no admite ninguna alteridad en el sentido, por ejemplo, de Parménides. El *Yo* absoluto no cambia a otra cosa, no es algo “aparte” de sus realizaciones. Schelling sostiene que el acto absoluto de autoconciencia es una identidad dinámica donde ser y devenir coinciden; devenir es ser-de-otro-modo y ser-de-otro-modo es devenir. El acto absoluto de autoconciencia es una duplicidad originaria en la identidad y una identidad originaria en la duplicidad, “el punto donde el saber idéntico nace directamente del sintético y el sintético del idéntico”.⁹⁰

En cuanto al conflicto entre la imposibilidad y la necesidad de unificar definitivamente lo subjetivo y lo objetivo, Schelling afirma que este conflicto, resuelto por un instante, se restablece nuevamente hasta el infinito, dando lugar al despliegue de la realidad fenoménica. Esta realidad fenoménica o naturaleza, vista sólo como un simple producto (*natura naturata*), es un conjunto de las cosas finitas, externas a la conciencia. Pero la naturaleza entendida en su productividad (*natura*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 180.

naturans) es algo originariamente subjetivo, es una fuerza ideal que todavía no llega a comprenderse a sí misma como tal. En la raíz de este olvido, se encuentra la diferencia entre acción y reflexión: “el Yo no puede a la vez intuir e intuirse como intuyente, luego tampoco como limitante. Por eso, necesariamente, lo intuyente, lo que sólo se busca a sí mismo en lo objetivo, encuentra en ello lo negativo como no puesto por él mismo”.⁹¹

Esto explica, según Schelling, por qué el *Yo* no reconoce la limitación como producto de su propia actividad ideal y se la atribuye al objeto, al no-*Yo*, que en este caso se percibe como algo negativo, como un obstáculo para la autoafirmación del sujeto. Precisamente, así se concibe la naturaleza dentro de la concepción filosófica de Fichte. Este último considera que el único modo de conocer la naturaleza consiste en reducir su multiplicidad a unidades conceptuales y hallar, por medio de la inducción, las leyes universales que rigen el desarrollo y las funciones de las entidades naturales. Cualquier intento de elaborar una visión apriorística de la naturaleza, según Fichte, debe ser rechazada y condenada como un extravío de la razón.⁹²

⁹¹ *Ibíd.*, p 209.

⁹² Sobre el pensamiento de Fichte, E. Cassirer dice lo siguiente: “Para la teoría de la ciencia de Fichte, no existe una filosofía independiente de la naturaleza, ya que también la naturaleza misma representa, para él, simplemente algo negativo, el límite puesto a la libertad. [...] Conocer la naturaleza significa negarla en cuanto tal en cuanto realidad sustantiva e independiente. No existe ningún saber de la naturaleza más que el de convertir su pluralidad dada en una unidad puramente lógica, el de abolirla en la unidad de la forma de la razón. [...] Tal es, por tanto, el único camino que la filosofía de Fichte conoce y admite para considerar e investigar la naturaleza: el camino que va del caso concreto a la regla general, del experimento a la ley. Cualquier método que se salga de este camino, todo intento encaminado a conferir a la naturaleza la apariencia de una realidad propia e independiente, de infundirle una vida interior propia, es rechazado por Fichte como el más claro signo de lo quimérico y lo arbitrario”. Cassirer, E. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*. México: Fondo de Cultura Económica. Vol. III, 1986, pp. 267-268.

Schelling, en cambio, hace un esfuerzo por devolver a la naturaleza el valor y la importancia autónoma. Dentro de su filosofía, la naturaleza aparece como revelación gradual de lo absoluto, como un “pasado trascendental” del espíritu que evoluciona constantemente buscando a sí mismo en lo objetivo. En la naturaleza todo está vivo, todo está animado, todo se encuentra en el movimiento que conduce a la ascensión de una forma a otra. Según las palabras de Schelling,

Los productos muertos y carentes de conciencia de la naturaleza son sólo sus fracasados intentos por reflejarse a sí misma, y la llamada naturaleza inanimada (*totde*) es en general una inteligencia inmadura, por tanto, en sus fenómenos aún no conscientes se entrevé ya el carácter inteligente.⁹³

Cabe destacar que la noción de naturaleza liberada del mecanicismo de las ciencias empíricas se convierte, dentro del sistema filosófico de Schelling, en la clave para comprender la conciencia humana. Sólo la naturaleza entendida como “espíritu apagado”, como un todo formado desde sí mismo, puede constituir un campo idóneo para la expresión y afirmación del ser humano. La conciencia humana nace de los intentos fallidos del *Yo* absoluto por llegar a ser consciente de sí mismo y, por eso, la tarea fundamental del hombre se cifra en este proceso de autorrevelación del *Yo*, que busca su identidad perdida, su patria de donde partió. Precisamente, el hombre debe descubrir la fuerza creadora de la naturaleza y, con esto, recuperar la armonía entre la realidad objetiva y el mundo del espíritu; en otras palabras, el hombre debe convertirse en el coautor del *Yo* absoluto. Dice Schelling:

Si nos imaginamos la historia como un drama en el cual todo el que toma parte desempeña su papel con plena libertad y según su parecer, se puede pensar un desarrollo racional de este intrincado juego sólo si hay un único espíritu que poetiza en todos, y porque el poeta, del cual los actores individuales son meros

⁹³ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p 151. Como podemos ver, en ese punto coinciden las voces de Schelling y de los poetas románticos enamorados de la naturaleza.

fragmentos [...] ha puesto de antemano de tal modo en armonía el éxito objetivo de la totalidad y el libre juego de todos los individuos que al final ha de resultar realmente algo racional. Ahora bien, si el poeta *fuera* independiente de su drama, nosotros sólo seríamos actores que realizamos lo que ha creado. Si no *es* independiente de nosotros sino que se revela y descubre sólo progresivamente a través del juego mismo de nuestra libertad tal que sin esta libertad tampoco él mismo *sería*, entonces somos coautores de la totalidad y propios inventores del papel singular que desempeñamos.⁹⁴

Como podemos ver, el ser humano representa una pieza clave en la evolución del espíritu, que lucha por retornar a sí mismo. La tarea que debe cumplir el hombre, como ya hemos dicho, es elevarse al conocimiento de lo absoluto y reconstruir la unidad originaria de las dos dimensiones de la realidad: objetiva y subjetiva. Esta idea, sin embargo, suscita la pregunta ¿con qué recursos cuenta el hombre, como un ser finito, para cumplir con el papel que le está asignado? Si se tratara de Kant, él contestaría que esta tarea rebasa las posibilidades del conocimiento humano en cuanto humano, ya que el hombre no puede conocer nada más allá de la realidad fenoménica, es decir, de la realidad constituida por el sujeto a base de la experiencia sensible. En cambio, Schelling da una respuesta afirmativa a la interrogante sobre la posibilidad para la conciencia humana de tener acceso a lo absoluto, aunque admite que el conocimiento intelectual o discursivo no permite superar la barrera de lo condicionado y, por tanto, no ayuda a cumplir con esta tarea.

La actividad del intelecto, como se sabe, se manifiesta en el *juzgar*. Pero el juicio, recuerda Schelling, implica la separación de sujeto y objeto (en alemán “juicio” se dice *Urteil*, que etimológicamente proviene de *Urteilung*, cuyo significado es división, separación), el origen de esta separación se encuentra en la actividad de

⁹⁴ *Ibid.*, p 400.

abstracción que rompe con la unidad originaria de la conciencia absoluta y separa la intuición y su producto.⁹⁵ Con ello, el sujeto logra objetivar su actuar, pero al objetivarlo no lo concibe como su actuar, sino como algo dado, limitado. Objetivar es la actividad limitadora por la que algo se hace cosa (en alemán “cosa” se dice *Ding*; se puede observar la relación etimológica con la palabra “condicionado” –*bedingt*–), por eso, el conocimiento intelectual basado en la elaboración de juicios está ligado a la esfera de lo dado, de lo finito. Y, precisamente por eso, el intelecto no puede captar la naturaleza como la “expresión de lo absoluto”, ya que ningún concepto puede abarcar la magnitud del *Yo* absoluto. Este último es una cosa incondicionada (*ein unbedingtes Ding*) y, como tal, es algo impensable.⁹⁶

No obstante, según Schelling, en el juicio no sólo se separan sujeto (intuición) y predicado (concepto), sino que se vuelve a poner su identidad, pero de modo consciente. Esta unificación se produce gracias a la intuición, que es la actividad productora del *Yo*, la cual, por un lado, crea su universo como totalidad fenoménica (unidad inconsciente de lo subjetivo y lo objetivo), por el otro, se separa de todo lo creado (abstracción trascendental) y, por último, vuelve a unificar lo separado para adquirir la conciencia. Esa facultad creadora se llama imaginación.

⁹⁵ Como escribe Schelling, “la inteligencia, mientras es intuyente, es una con lo intuido y no es en absoluto distinta de él, no podrá llegar a una intuición de sí misma a través de los productos antes de haberse separado *ella misma* de los *productos* y, dado que *ella misma* no es sino el *modo* determinado de acción por el que surge el objeto, sólo podrá llegar a sí misma separando su actuar como tal de lo que le surge en este actuar o, lo que es lo mismo, de lo producido”. Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 305.

⁹⁶ En uno de sus primeros escritos filosóficos Schelling dice: “El término alemán *bedingen* (condicionar), junto con todos sus derivados, es en verdad una palabra excelente, de la que podríamos decir que incluye todo el tesoro de la verdad filosófica. Llamamos *bedingen* el acto mediante el cual algo se convierte en *Ding* (cosa), lo cual quiere decir que *no hay nada que por sí mismo pueda afirmarse como cosa (Ding)*. En otras palabras: una cosa incondicionada (*ein unbedingtes Ding*) no es más que una contradicción.” Schelling, F. W. J. *Sobre el Yo como principio de la filosofía*. Cfr. Mari, A. *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989, pp. 166-167.

En efecto, los conceptos coinciden con las cosas que designan porque la inteligencia productora y el objeto estaban unidos originariamente; el concepto representa la regla según la cual se construye el objeto, y el objeto es la expresión de la regla. De ahí, Schelling llega a la conclusión de que nuestro conocimiento es empírico y, a la vez, *a priori*; es *a priori* en la medida en que la realidad fenoménica es el producto de la actividad del *Y*; es empírico en cuanto que el sujeto cognoscente no penetra en el origen subjetivo de los fenómenos que se le aparecen.⁹⁷

Ahora bien, desde la perspectiva del conocimiento empírico, la naturaleza se concibe como algo externo y opuesto a nosotros mismos, como mera realidad de la materia, cuyo estudio requiere los procedimientos cuantitativos. Para poder comprender la naturaleza como el espíritu objetivado, como una totalidad donde cada ente particular se encadena armoniosamente a los demás, es necesario introducir en ella la noción de finalidad; en otras palabras, es necesario recurrir al conocimiento teleológico. Pero éste será un conocimiento apriorístico de la naturaleza, ya que consiste en una proyección de las modalidades axiológicas sobre la realidad natural.⁹⁸

Proyectar, por lo tanto, significa transfigurar la realidad e imaginar algo nuevo por

⁹⁷ Véase, Shelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, pp. 308, 327-331.

⁹⁸ Respecto a esto Cassirer dice: "No debemos ver ésta (naturaleza –M. O) del modo como nos la muestran los *conceptos genéticos* empíricos al uso, pues, así considerada, se nos desintegra en una serie de elementos materiales aislados, que, al igual que los átomos de la física y la química, no se hallan unidos entre sí por nexos internos, sino solamente por los efectos externos. Podemos agrupar estos elementos en clases y diferenciarlos y deslindarlos por géneros y especies, pero el sistema que se establece de este modo es un sistema absolutamente artificial, en el que se ha destruido toda realidad. La verdadera realidad no corresponde, en efecto, a la *existencia* de las cosas aisladas por separado, ni a las características especiales y fijas con que procuramos distinguir las, sino al proceso continuo de desarrollo gracias al cual las cosas nacen y son para la intuición viva. Este proceso es y permanece eternamente inaprehensible e inasequible para nuestros conceptos empíricos usuales de género, especie y clase. Si queremos penetrar en él, tenemos que situarnos en otro punto de vista, en un punto de vista verdaderamente especulativo, que capte la naturaleza, no como *mero producto*, sino en su libre *productividad*. Cassirer, E. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas*. México: Fondo de Cultura Económica. Vol. III, 1986, pp. 281-282.

encima de lo dado. La naturaleza es pensada como objeto, pero es imaginada como sujeto. Precisamente la capacidad creadora de la imaginación convierte la naturaleza en la “expresión de lo absoluto” o, en otras palabras, permite ver la luz de lo invisible (invisible para el intelecto) dentro de lo visible. Según Schelling,

Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos. Pero si se pudiera desvelar el enigma, reconoceríamos en él la odisea del espíritu que, burlando prodigiosamente, huye de sí mismo mientras se busca; pues mediante el mudo sensible, como por palabras, como a través de una niebla sutil, el sentido ve el país de la fantasía al que aspiramos. Todo cuadro excelente nace, por así decirlo, al suprimirse el muro invisible que separa el mundo real del ideal y sólo es la abertura por donde aparecen de lleno esas figuras y regiones del mundo de la fantasía que se trasluce sólo imperfectamente a través del [mundo] real.⁹⁹

En función de esto, Schelling considera que el poder creador de la imaginación no se restringe a la esfera de la subjetividad, sino que reconstruye la unidad de las dos dimensiones de la realidad. Esta unidad no es originaria, sino producida y mediada por la oposición entre las actividades ideal y real. La conciencia mediadora es la subjetividad humana finita que, en este caso, se convierte en un momento dialéctico del movimiento de autorrevelación de lo absoluto.

Como ya hemos dicho, el hombre no puede entender ni tampoco exponer mediante conceptos la naturaleza espiritual de la realidad que lo rodea; para despertar el espíritu dormido en el mundo natural, él debe recurrir a la imaginación y, con su ayuda, recrear la unidad originaria del *Yo* y la naturaleza. En una palabra, conocer para el hombre es crear; es ese modo de conocer el que Kant llama *intuitus*

⁹⁹ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 425.

originarius o intuición creadora.¹⁰⁰ Pero Kant negó a la conciencia finita la capacidad de esa intuición originaria; según él, el carácter finito del conocimiento humano reside en el hecho de que la intuición humana es receptiva. Se trata, pues, de la intuición que no puede darse a sí misma el objeto, sino que necesita recibir el dato exterior para configurar los objetos de la experiencia. Dentro de la concepción filosófica de Schelling, por el contrario, se admite que el ser humano posee un conocimiento intuitivo, es decir, inmediato y activo, que deshace la oposición entre lo ideal y lo real, entre acto y hecho. Retomando la noción kantiana de imaginación trascendental, el autor del *Sistema del idealismo trascendental* ve en la intuición intelectual una facultad estética que armoniza en un producto finito la oposición infinita entre intuyente e intuido. Lo que únicamente puede significar que el conocimiento mismo es un acto estético. Por eso, Schelling afirma:

La facultad poética es en la primera potencia la intuición originaria, y viceversa, la intuición productiva, repitiéndose en la más alta potencia, es lo que llamamos facultad poética. Lo activo en ambas es una y la misma cosa, lo único por lo cual somos capaces de pensar y unificar incluso lo contradictorio: la imaginación. Así pues, lo que nos aparece más allá de la conciencia como mundo real y en la esfera de la conciencia como mundo ideal o como mundo del arte, también son productos de una y la misma actividad.¹⁰¹

El universo, pues, constituye una totalidad con dos caras, similares entre sí: naturaleza y arte. Comprender la naturaleza como algo originariamente subjetivo, como “pasado trascendental” del espíritu, significa para el hombre comprenderse a sí

¹⁰⁰ En la *Crítica de la Razón pura*, Kant sostiene que el modo humano de conocer está basado en las intuiciones sensibles que se llaman así porque “no son originarias, es decir, porque no son tales que por sí solas produzcan la existencia real del objeto (cuyo modo de intuición creemos que sólo puede pertenecer al Ser Supremo), sino que dependen de la existencia del objeto y sólo son posibles siendo afectada la facultad representativa del sujeto”. Kant, E. *Crítica de la Razón pura I*. México: Colofón, 1997, p. 108.

¹⁰¹ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, pp. 423-424.

mismo; y viceversa, descubrir la riqueza espiritual de su alma implica penetrar en el secreto profundo del mundo natural y llamar a la vida el espíritu dormido de la naturaleza mediante la creación artística. En otras palabras, el hombre no puede pretender a la autocomprensión si no recorre el mismo camino que el *Yo* absoluto, es decir, el hombre se capta a sí mismo únicamente a través de la aprehensión de los productos que él mismo crea. De este modo, se puede decir que el encuentro con la naturaleza permite al hombre comprenderse a sí mismo no en su finitud, sino como un hombre total –portador del ideal de la humanidad–. Con esta idea, Schelling concluye su *Sistema del idealismo trascendental*:

todo el sistema cae entre dos extremos, uno de los cuales es designado por la intuición intelectual, el otro, por la intuición estética. [...] La primera, siendo necesaria sólo con motivo de la dirección particular del espíritu que él toma al filosofar, no aparece en absoluto en la conciencia común; la otra, dado que no es sino la intelectual hecha universalmente válida u objetiva, al menos *puede* aparecer en cualquier conciencia. Y a partir de esto puede comprenderse también que la filosofía nunca pueda llegar a ser universalmente válida *como* filosofía y por qué. A lo único que se le da objetividad absoluta es al arte. Se puede decir: quitada al arte la objetividad absoluta y entonces dejará de ser lo que es y se convertirá en filosofía; dada a la filosofía la objetividad y entonces dejará de ser filosofía y se convertirá en arte. La filosofía alcanza ciertamente lo supremo, pero lleva hasta este punto, por así decir, sólo a un fragmento del hombre. El arte lleva *a todo el hombre*, como él es, allí, a saber, al conocimiento de lo supremo, y en esto se basa la eterna diferencia y el milagro del arte.¹⁰²

Como podemos ver, Schelling atribuye al arte el valor cognoscitivo supremo, debido a que la intuición estética permite objetivar en un producto finito el conocimiento de lo absoluto. Según las palabras de Schelling, el arte “atestigua

¹⁰² *Ibid.*, pp. 427-428. (Cursivas del autor)

siempre y continuamente lo que la filosofía no puede representar exteriormente”,¹⁰³ la filosofía abre el acceso a lo absoluto solamente al filósofo, mientras que el arte facilita este acceso a todos los hombres. Por eso, la filosofía debe retomarse a partir de la estética y la ciencia, resolverse en el arte. Esa es la idea fundamental de la concepción filosófica desarrollada en el *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling que sirvió de base para la formación del paradigma estético del romanticismo. Por eso, regresaremos posteriormente a un análisis más detallado de las ideas filosóficas de Schelling. Sin embargo, para valorar en todo su mérito la importancia de esa “revolución copernicana” realizada por este pensador en el campo de la estética, cuyos rasgos generales acabamos de exponer, es necesario hacer un análisis de los paradigmas estéticos que antecedieron al romanticismo.

1.4. Premisas teóricas del romanticismo (De la Antigüedad a Kant)

De acuerdo a lo dicho anteriormente, el romanticismo no surgió de la nada, sino que nació dentro de una tradición filosófica de donde toma unos elementos y elimina otros, acentúa ciertas tesis o modifica otras, dialoga con determinadas ideas, criticándolas o aceptándolas, para reafirmarse.

Uno de los rasgos esenciales de la filosofía romántica que identificamos en el apartado anterior consiste en reconocer el supremo valor gnoseológico al arte y otorgarle la posición privilegiada ante el conocimiento filosófico. Esa “sacralización”

¹⁰³ *Ibid.*, p. 425.

(P. D'Angelo) del arte sólo pudo aparecer después de un largo proceso de desarrollo histórico de las ideas filosóficas. Para comprenderlos mejor, realizaremos un análisis de esa historia, siguiendo la línea que nos interesa.

1.4.1. El paradigma estético del mundo antiguo. “todas las cosas buenas son, por esa misma razón, bellas”

El paradigma estético de la antigüedad en occidente empezó a formarse desde la época de los poetas griegos Homero y Hesiodo, en cuyas obras es posible descubrir, en ocasiones envueltos aún en ropajes mitológicos, tan importantes ideas estéticas como “belleza”, “armonía”, “proporción”, “medida”, entre otras.

Posteriormente, a medida que se desarrollaba el pensamiento filosófico occidental de la antigüedad, fueron surgiendo las primeras concepciones filosófico-estéticas. La más temprana escuela filosófica en cuyo núcleo nació la primera concepción estética fue la escuela pitagórica. En la base de las construcciones estéticas de los pitagóricos, se encontraban las tesis de que la esencia de las cosas es el número y de que todo lo existente es una serie de opuestos cuya relación recíproca origina la armonía. Es interesante subrayar que los pitagóricos fueron unos de los primeros que introdujeron en el léxico filosófico el concepto de *cosmos* para designar el mundo en su totalidad. Mediante este concepto, definían a todo el mundo como la unidad ordenada que se contraponía al caos. Pitágoras hablaba sobre el orden y la armonía que reinan en el universo, otorgando de este modo un claro carácter estético a su cosmología.

Siguiendo a los pitagóricos, otros pensadores de la antigüedad vieron en la estética la doctrina sobre determinados aspectos del ser, el cual, para los antiguos, no era otra cosa más que el cosmos y que estaba fundamentado en una estricta armonía y simetría de las partes. El hombre también era parte de ese cosmos, por lo que él mismo, su vida y todas sus creaciones deberían ser armónicas y simétricas. Esa idea filosófica encontró su más adecuada y completa expresión en la concepción antigua de *kalokagathía*. Debido a que el concepto de *kalokagathía* llegó a ser piedra fundamental del paradigma estético de la antigüedad, consideramos que es necesario detenernos más detalladamente en dicha concepción.

Antes que nada, es necesario decir que la misma etimología del término *kalokagathía* ya representa determinado interés. A. F. Lóciev, en su libro *Historia de la estética antigua. Resultados de un desarrollo milenario*, analiza detalladamente el origen y uso de esta palabra en griego. El término *kalokagathía* es la contracción de la expresión griega *kalós kai agathós*, que significa “bello y bueno”. Esa conjunción de dos términos *kalós* y *agathós*, dada precisamente como unidad, expresa una idea, por lo que dicho autor considera que no existe ninguna necesidad de oponer o sobreponer las partes que componen esa palabra. Se pueden encontrar en otros idiomas, incluso contemporáneos, formas análogas por su estructura, por ejemplo, la palabra rusa *душа-человек*,* la inglesa *gentleman*, la francesa *bonhomme* entre otras. Tales palabras están profundamente relacionadas con el contexto de la lengua donde se originaron y, por lo general, no necesitan ninguna explicación especial. Lo mismo sucede, según opinión de Lóciev, en relación con el término *kalokagathía* que no es

* *Dushá-tchelobiek*.

divisible en sus partes componentes por separado. Al respecto, el autor mencionado escribe:

En cuanto un importante número de textos con *kalokagathía* no contiene claramente expresadas la antítesis y armonía de lo interno con lo externo, será más correcto *partir de la univocidad de este término*, sin separar en él “lo hermoso” de lo “bueno” y sin analizar esos momentos por separado.¹

Por nuestra parte, quisiéramos señalar que si analizamos el término *kalokagathía* sólo desde el punto de vista filológico, entonces por supuesto tiene razón el citado autor, al defender la imposibilidad de estudiar las partes componentes de ese concepto por separado. Sin embargo, la unión de dos palabras con significado distinto en una no pudo ser por casualidad, esto no sólo desde el punto de vista filológico sino con más razón desde el punto de vista filosófico, por lo que el significado del concepto de *kalokagathía* es difícil de descubrir sin recurrir, aunque sea en cierto grado, al análisis de sus partes componentes.

El primer término componente está relacionado con las palabras griegas κάλλος, que se traduce como belleza y que los griegos emplearon para significar la cualidad abstracta de la belleza, y con el adjetivo καλός que reservaron para referirse a las cosas bellas en particular.² El segundo elemento del término analizado se relaciona con el adjetivo ampliamente usado, *agathón*, que significa bueno, bondadoso.³ De esta manera, incluso la estructura formal de la palabra *kalokagathía* señala las características específicas de la cosmovisión antigua que condicionaron el

¹ Lóciev, A. F. *Istoria antitchnoi estétiki. Itogui ticiatchelétnego razvitiia* (Historia de la estética antigua. Resultados de un desarrollo milenar). Iskusstvo, 1994. Libro 2, pp. 389-390. (Cursivas del autor)

² Véase, Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*. Madrid: Tecnos, 1995, pp.153-155.

³ Este adjetivo con frecuencia se utilizaba como sinónimo de hermoso, lo que sirvió de base para el origen del término que nos ocupa.

significado del concepto analizado: la relación orgánica de lo ético y lo estético, idea que estuvo presente, tanto en la cosmovisión antigua, en general, como en la reflexión filosófica de la antigüedad, en particular.

Si dirigimos nuestra atención al concepto de belleza, es necesario señalar que en la antigüedad éste tenía un sentido más amplio de lo que se entiende por dicho término en la actualidad y designaba, no solamente las cosas bellas por su forma, sino también los valores morales. Así, por ejemplo, W. Tatarkiewicz, en su *Historia de la estética*, considera que “un testimonio de cómo los griegos concebían la belleza es un conocido oráculo de Delos”, según el cual “lo más bello es lo más justo”.⁴

Con el tiempo, este amplio y general concepto de la belleza se volvió más limitado y definido, pero sin perder su relación con lo ético. La visión de la belleza como *kalokagathía* se puede descubrir en la obra de los más importantes pensadores de la antigüedad, empezando, por lo menos, con Sócrates y terminando con Plotino.

Analizaremos la concepción socrática de *kalokagathía* en donde podemos encontrar, según nuestra opinión, la principal “semilla” que permanece invariable en Platón, Aristóteles y los neoplatónicos. Sócrates consideraba que toda actividad humana, incluyendo la ética, es intencional, esto es, dirigida a un fin. Debido a lo anterior, los productos de esa actividad deben examinarse desde el punto de vista de su adecuación con determinado fin. La cosa puede ser llamada hermosa sólo en el caso de ser útil para algo. Sin embargo, al mismo tiempo Sócrates reconoció el bien

⁴ Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética*. Vol. 1. Madrid: Akal, 1989. p. 31. Cabe mencionar que la *kalokagathía* se cifra en la educación de la aristocracia ateniense, que llega a comprender como “la adquisición de la belleza de cuerpo y la bondad de alma, que convertía al aristócrata en digno representante de su clase y le otorgaba una especie de nobleza adicional que se consideraba imprescindible añadir a la del linaje”. Redondo García, E. (director). *Introducción a la Historia de la Educación*. Barcelona: Ariel, 2001, p. 161.

absoluto como el resultado superior de la actividad humana, al fin y al cabo, todos los esfuerzos debían ser dirigidos para alcanzarlo. Por lo tanto, lo bello, por su misma naturaleza, no sólo coincide con lo útil, lo apropiado para alcanzar un fin, sino también con lo bueno y bondadoso. Jenofonte transmite de la siguiente manera el punto de vista de Sócrates:

¿No sabes que todas las cosas buenas son por esa misma razón bellas? Porque, en primer lugar, la virtud no es buena para unas cosas y bella para otras; además, los hombres, por iguales motivos son llamados bellos y buenos. Las mismas cosas hacen que los cuerpos de los hombres parezcan bellos y buenos; por fin, todo lo que puede ser útil a los hombres es bello y bueno, relativamente al uso que de ello se pueda hacer.⁵

Como podemos observar en el fragmento citado, la *kalokagathía*, según Sócrates, no es sólo belleza y no es sólo bondad, sino que es su unidad completa que llega hasta una completa identidad de uno con otro. Más aún, esto es una unidad existente en la realidad y no una idea filosófica abstracta. Sin embargo, para que la *kalokagathía* se pudiera realizar, llegar a ser la vida misma, debería incluir la formación intelectual que persigue el descubrimiento de lo verdadero (saber teórico o *episteme*) y lo bueno (saber moral o *phrónesis*):

No separaba Sócrates la sabiduría de la templanza; más tenía por sabio y prudente a quien conociendo el mal se supiese guardar de él, y conociendo el bien y lo bello supiera ponerlos en práctica. [...] Y decía que la justicia y todas las demás virtudes son cosas bellas y buenas; pues bien, quienes las conozcan no podrán menos de preferirlas, mas los que no las conocieren no solamente no podrán alcanzarlas, sino que, cuantas veces lo intentaren, otras tantas faltas harán.⁶

⁵ Jenofonte. "Recuerdos de Sócrates". En *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología*. México: UNAM, 1993. Libro III, cap. VIII, 5.

⁶ *Ibíd.*, libro III, cap. IX, 4-5.

De esta manera, es posible decir que en las reflexiones filosóficas de Sócrates la *kalokagathía* aparece como una unidad armónica e inseparable de lo bello, lo verdadero y lo bueno. Es evidente que, dentro de ese enfoque, ninguno de los elementos componentes puede tener prioridad sobre los otros sin que se pierda la armonía general.⁷

Platón no pocas veces reflexionó sobre problemas estéticos, en primer lugar sobre el problema de la belleza, e intentó definir qué es la belleza en sí. Sin embargo, permaneció fiel a la concepción socrática de la belleza como *kalokagathía*. Estrictamente hablando, precisamente de Platón proviene la famosa tríada “verdad, bondad, belleza”, en la cual se expresan los principales valores humanos. Para Platón, señala W. Jaeger

el camino dialéctico hacia lo bueno, lo justo y lo bello, que Sócrates se esforzaba en recorrer, era el camino del verdadero conocimiento. Si por este camino Sócrates lograba remontarse sobre lo variable a lo perdurable, sobre la diversidad a la unidad, esta unidad y esta perdurabilidad eran, según el modo como Platón concebía la esencia de estos fenómenos, el verdadero ser.⁸

En su diálogo *El Banquete*, Platón dice que la belleza auténtica no puede existir en el mundo sensible donde todo se mueve y cambia; sólo elevándonos hasta

⁷ Este aspecto de la concepción filosófica de Sócrates ha sido destacado por W. Jaeger. “Las *aretai* o “virtudes” –dice este autor– que la *polis* griega asocia casi siempre a esta palabra, la valentía, la ponderación, la justicia, la piedad, son excelencia del alma en el mismo sentido que la salud, la fuerza y la belleza son virtudes del cuerpo, es decir, son las fuerzas peculiares de las partes respectivas en la forma más alta de cultura de que el hombre es capaz y a la que está destinado por su naturaleza. La virtud física y la espiritual no son, por su esencia cósmica, sino la “simetría de las partes” en cuya cooperación descansan el cuerpo y el alma. Partiendo de aquí es como el concepto socrático de lo “bueno” que es más intraducible de todos sus conceptos y el más expuesto a equívocos, se deslinda del concepto análogo de la ética moderna. [...] Para Sócrates lo bueno también, indudablemente, aquello que hacemos o queremos hacer en gracia a sí mismo, pero al mismo tiempo Sócrates reconoce en ello lo verdaderamente útil, lo saludable y, por tanto, a la par, lo gozoso y lo venturoso, puesto que es lo que lleva a la naturaleza del hombre a la realización de su ser”. Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 421-422.

⁸ Jaeger, W. *Paideia*, p. 484.

la contemplación del mundo de las ideas podemos descubrir “lo que es bello para todos y siempre”. Se puede acceder a este conocimiento supremo mediante la reflexión filosófica que va elevándose de la belleza concreta, corporal, y culmina en la Idea de Belleza, que es la esencia pura de todas las manifestaciones de la belleza sensible. Platón describe de la siguiente manera esa ascensión gradual de la belleza corporal, que suscita el deseo y la pasión hacia la Belleza trascendente, que es el objeto del amor:

El que quiera llegar a este fin por el camino verdadero debe empezar a buscar los cuerpos bellos y hermosos desde su edad temprana; si está bien dirigido debe también, además, no amar más que a uno solo y engendrar bellos discursos en el que haya elegido. [...] Una vez penetrado de este pensamiento deberá mostrarse amante de todos los cuerpos bellos y despojarse, como de una menospreciada futesa, de toda pasión que se encontrara en uno solo. Después aprenderá a estudiar la belleza del alma, considerándola mucho más preciosa que la del cuerpo, de tal manera que un alma bella, aun en un cuerpo privado de atractivos, basta para atraer su amor y su interés [...] Por este medio se verá forzosamente obligado a contemplar la virtud que se encuentra en las acciones de los hombres y en las leyes [...] De los actos de los hombres pasará a las ciencias para contemplar su belleza, y entonces, con un concepto más amplio de lo bello, no estará ya encadenado como un esclavo en el estrecho amor de un mancebo o adolescente, de un hombre o de una sola acción, sino que, lanzado al océano de la belleza y alimentando sus ojos con el espectáculo, engendrará con inagotable fecundidad los discursos y pensamientos más bellos de la filosofía hasta que [...] no vea más que una ciencia: la de lo bello.⁹

Y, más adelante, Platón afirma que solamente después de haber recorrido todos los grados de lo bello se puede descubrir

una maravillosa belleza, la que era el objetivo de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imperecedora, exenta de incremento y de disminución, belleza que no es bella en tal arte y fea en otra, bella por un concepto y fea por

⁹ Platón. *La República. Diálogos (Górgias, El banquete, Fedón)*. Madrid: EDIMAT Libros, 2000, pp. 654-655.

otro, bella en un sitio y fea en otro, bella para unos y fea para otros; belleza que no tiene nada sensible [...] que existe eterna y absolutamente por ella misma y en ella misma, de la cual participan todas las demás bellezas...¹⁰

Como podemos observar, en su concepto de belleza Platón puso esta última en el plano trascendente, gracias a lo cual pudo superar, en primer lugar, la visión estética subjetiva de los sofistas; y, en segundo lugar, el utilitarismo estético de Sócrates, quien puso un especial énfasis en la identidad de la belleza y lo adecuado para alcanzar fines. Pero, además de un aspecto ético, la *kalokagathía* adquiere, en la filosofía de Platón, un aspecto “universal”. Como dice W. Jaeger,

Lo bello y lo bueno no son más que dos aspectos gemelos de una y la misma realidad, que el lenguaje corriente de los griegos funde en unidad al designar la suprema *areté* del hombre como “ser bello y bueno” (*καλοκάγαθία*). En este “bello” o “bueno” de la *kalokagathía* captada en su esencia pura tenemos el principio supremo de toda voluntad y de toda conducta humana, el último móvil que actúa movido por una necesidad interior y que es al mismo tiempo el móvil de cuanto sucede en la naturaleza. Pues para Platón entre el cosmos moral y el cosmos físico existe una armonía absoluta.¹¹

Todo lo anteriormente dicho nos muestra que el planteamiento y solución de los problemas estéticos, por Platón, se encuentran en estrecha dependencia del planteamiento y solución de los problemas ontológicos encontrados por él. En el centro de la ontología platónica, se encontraba el problema del ser, que no se reducía ni al mundo de los fenómenos ni al mundo de la existencia humana. Considerando que el ser como tal debía ser independiente y superior en relación con el mundo sensible, Platón llegó a la conclusión de que en el estricto sentido de la palabra el ser verdadero podía ser sólo la idea. Asimismo, la idea platónica no es sólo un principio

¹⁰ Ibid., p. 655.

¹¹ Jaeger, W. *Paideia*, p. 585.

formal, sino también es bondad para todo lo demás. La tendencia teleológica presente en la filosofía antigua, gracias a la cual el ser es al mismo tiempo causa y fin, fue lo que le permitió a Platón identificar el ser y el bien. En relación con esto, es interesante el punto de vista de A. L. Dobrojótov que escribe: “La cosa al crecer hasta alcanzar el *status* del ser, al coincidir con él, aclara no sólo “que” es, sino también “para qué”; el conocimiento del bien es el conocimiento superior, en el que la verdad no es dada a través de otro, sino a través sí mismo”.¹²

A lo dicho se puede agregar que la belleza en este caso se da, no a través de otro, sino mediante sí misma. De esta manera, en la filosofía de Platón existe un único principio valorativo: el Bien, el cual, aunque supone lo bueno, lo bello y lo verdadero, en última instancia une en sí todos esos momentos. En el diálogo *Filebo*, se habla de que

si no podemos abarcar el bien con una sola idea, lo haremos bajo tres ideas, a saber: la de la belleza, la de la proporción, la de la verdad, y digamos de estas tres cosas, que forman como una sola, que son la verdadera causa de la excelencia de esta mezcla, y que , siendo buena esta causa, es mediante ella buena la mezcla.¹³

Por eso, la auténtica belleza, vista como idea, poco se diferencia en Platón de la idea del bien, en virtud de lo cual el filósofo con justificada razón pudo emplear, como lo hizo en realidad, ambos conceptos mencionados como sinónimos. Propiamente hablando, en este caso la belleza es el aspecto estético del absoluto bien, mientras, por ejemplo, la verdad es su característica gnoseológica. Como señala W. Tatarkiewicz, el diálogo *El Banquete* “lleva el subtítulo *Sobre el bien*, pero trata de lo

¹² Dobrojótov, A. L. *Kategoriia buitii v klassičeskoj zapadnoevropejskoj filosofii* (La categoría del ser en la filosofía clásica de Europa occidental). Moscú: MGU, 1986, p. 83.

¹³ Platón. *Filebo*. En *Obras en tres tomos*. Moscú, 1971. T. 3, p. 83.

bello, y lo que allí se afirma acerca de esta idea coincide con lo que los otros diálogos dicen sobre la idea del bien”.¹⁴

Aristóteles, aunque no estuvo de acuerdo con Platón en muchas cuestiones, no puso bajo duda la tesis platónica de que el bien es el principio valorativo superior y, gracias a él, lo bello y la verdad también son valores. Es del todo natural que en ese caso lo bello deba definirse a través de lo bueno; dicha definición se contiene en la *Retórica*: “Lo bello es lo que siendo deseado por sí mismo merece además alabanza, o siendo bueno, es tomado porque es bueno”.¹⁵

De acuerdo al enfoque aristotélico, el concepto del bien habla sobre el hecho mismo de la realidad:

Además, una cosa no será buena si en ella no se da aquello en que consiste ser-bueno. Ha de identificarse, pues, necesariamente lo Bueno <Mismo> y aquello que consiste en ser-bueno, y lo Bello <en sí> y aquello en que consiste ser-bello, y todas aquellas cosas que se dice que son algo, no según otra cosa, sino por sí y primariamente.¹⁶

Se trata, pues, de la absoluta belleza del ser. De este modo, la belleza, como componente estético del ser, está relacionada primordialmente con la estructura de este último. La cosmovisión antigua no podía imaginar la estructura, tanto de la cosa individual, como del universo en general, sin tener en cuenta la medida, es decir, sin conmensurabilidad y proporcionalidad, lo que a su vez no es posible sin matemáticas. Por eso, entre las cualidades generales de la belleza, el Estagirita menciona el orden, la dimensión y la proporción. Gracias a estas cualidades, el universo puede concebirse como una belleza, es decir, como un cosmos. En la *Metafísica*, podemos

¹⁴ Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética*, vol. I, p. 120.

¹⁵ Cfr. *Antitchnie ritóiki* (Los retóricos antiguos). Moscú: Nauka, 1978. p. 43.

¹⁶ Aristóteles. *Metafísica*. 1031b. Madrid: Gredos, 1998.

leer al respecto: “Y las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación”.¹⁷

Sin embargo, ya desde hace mucho los investigadores de la obra de Aristóteles observaron que el Estagirita no disuelve por completo la belleza en el bien, como lo hace Platón, sino que procura identificar las características específicas de lo que suele llamarse la belleza estética. En la *Metafísica* podemos encontrar el siguiente enunciado: “Y puesto que la Bondad y la Belleza son cosas diversas (aquella, en efecto, se da siempre en la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles)”.¹⁸

Aunque la proposición citada se puede tomar como poseedora de un carácter polémico, ya que está dirigido contra los que niegan la belleza de los objetos matemáticos, no se puede no reconocer que en ella se percibe la tendencia a separar la belleza y la bondad. La mencionada separación, como considera Raymond Bayer en su *Historia de la estética*, condujo a que surgiera cierta discordancia entre lo bueno y lo bello, la cual consiste, según el mencionado autor, en que, por un lado, en la *Retórica* Aristóteles define lo bello como algo valioso por sí mismo y, por otro lado, es sabido que en el pensamiento aristotélico el bien es la causa final de todas las cosas, por lo cual sólo este último puede definirse como lo valioso por sí mismo; todo lo demás no puede ser de ese modo, pues no contiene su fin en sí mismo.

Si Aristóteles habla de la belleza como algo cuyo valor está dentro de sí mismo, significa, según la opinión de R. Bayer, que la belleza se escapa de la

¹⁷ Aristóteles. *Metafísica*. 1078b. La misma idea está expresada en la *Poética* donde Aristóteles dice que “lo bello, sea un animal, sea cualquier otra cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino que también debe poseer una magnitud determinada. En efecto, lo bello está en la magnitud y el orden”. Aristóteles. *Poética*. 1450b. México: Colofón, 2001.

¹⁸ *Ibid.*, 1078a.

finalidad o, por lo menos, “no toma parte rigurosamente en este juego continuo de la finalidad y en esta jerarquía incesante de fines”.¹⁹ La circunstancia mencionada es lo que conduce al origen de la discordancia entre lo bueno y lo bello, que a su vez, “provoca una ruptura en la noción sintética de *kalokagathía*.”²⁰

En virtud de lo importante para este trabajo, nos detendremos más detalladamente en el problema que se ha tocado. Así pues, en una de sus definiciones de la belleza, Aristóteles realmente significa a ésta como algo valioso por sí mismo. Ya se señaló anteriormente que él compartió la visión de la Antigüedad sobre la identidad de lo bueno y lo bello, por lo que no hay nada de malo en esa definición. El ente es bueno simplemente porque es ente; la belleza que es idéntica al bien también es ente, por lo que se puede concluir, con base en una argumentación del todo correcta, que la belleza puede verse como fin por sí misma. En este caso no surge ninguna contradicción y ninguna discordancia entre lo bueno y lo bello.²¹

Analícemos ahora el caso en el cual Aristóteles intenta aclarar lo específico de lo bello. De la misma definición de la belleza dada en la *Retórica*, se desprende que lo bello no se identifica totalmente con lo moralmente bueno, sino que lo bello es tal bondad que merece alabanza en cuanto es capaz de gustar y causar admiración. Lo anterior parece más bien una definición del tipo género–diferencia específica. Así, por ejemplo, W. Tatarkiewicz señala que “la primera propiedad (“valioso por sí

¹⁹ Bayer, R. *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 49.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ Como demostración de que Aristóteles identificó la belleza y el bien, además, puede servir su reflexión sobre *kalokagathía* contenida en la *Ética mayor*, donde el filósofo habla sobre “lo bueno” como los bienes externos (el poder, la riqueza, la gloria, etc.), y de lo bello como las virtudes internas (justicia, valentía, etc.), aunque en otras obras, él relaciona el bien con las virtudes y la belleza con su realización externa.

mismo”), constituía el *genus* mientras que la segunda (“lo agradable”) *la differentia specifica* de la belleza”.²²

Aunque cabe aclarar que en este caso no tenemos ninguna razón para colocar el punto de vista kantiano en Aristóteles, ya que la delimitación entre belleza y bondad, en la argumentación del filósofo griego, alcanza sólo el grado cuando es posible afirmar, como lo hace Tatarkiewicz, que toda belleza es buena, pero no todo lo bueno es bello. Sin embargo, con la anterior afirmación se debe de tener cierto cuidado en cuanto que, en Aristóteles, el ente contiene en sí la tríada verdad, bondad y belleza, es decir, dichos valores ontológicamente coinciden.²³

En general, podemos decir que el intento aristotélico de aclarar lo específico de lo bello tenía la capacidad de cimbrar los fundamentos de la concepción de *kalokagathía*, del pensamiento clásico de la Antigüedad, pues introdujo cierta disonancia en la armonía, propiedad característica de esa concepción, que existía entre la verdad, la bondad y la belleza. Sin embargo, el mismo Aristóteles no separó esos valores por lo que no pudo saber cuáles serían las consecuencias que tal separación podría tener.

Esa disonancia entre lo bueno y lo bello que ya se revela en la estética de Aristóteles puede ser encontrada también en el neoplatonismo, que completa y

²² Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética*, vol. I, p 158.

²³ Contra la afirmación de que Aristóteles continúa la tradición de la antigüedad de ontologizar la verdad, la bondad y la belleza, puede servir su afirmación contenida en la *Metafísica* (1027b, 26), donde el filósofo directamente expresa lo erróneo de identificar la bondad con la verdad y el mal con el error, porque la verdad es atributo del pensamiento. Sin embargo, consideramos que, aún en ese caso, la tradición de todos modos permanece. Al respecto, A. L. Dobrojótov, con quien estamos de acuerdo, escribe en su libro *La categoría del Ser en la filosofía clásica occidental*: “Es cierto que del ser no se puede deducir nada [...] que no añada nada a lo que es y cumple una función copulativa. Pero el ser se relaciona con la esencia no como lo hacen los géneros y las diferencias específicas; el ser es un opuesto puro [sin contenido, M. O.] de la esencia, pero al mismo tiempo su posibilidad [de actualizarse].” Dobrojótov, A. L. *Kategoriiia buitii v klassiticheskoj zapadnoevropejskoj filosofii* (La categoría del ser en la filosofía clásica de Europa occidental). Moscú: MGU, 1986. p. 95.

finaliza el paradigma estético de la Antigüedad. Como representante de ese paradigma de la antigüedad tardía, tomaremos a Plotino, por ser el más representativo. Para Plotino, el Uno-Todo es el principio absoluto, la frontera interior y medida de todo lo existente y, al mismo tiempo, es el bien absoluto, que no depende de nada y no necesita de nadie. En la *Enéada*, Plotino escribe lo siguiente:

si el Bien no tiene necesidad de lo bello, lo bello, en cambio, sí tiene necesidad de Aquél. El Bien es dulce, bondadoso y delicado, encontrándose presente cuando así lo queremos. Lo bello produce estupor y turbación y origina placer con mezcla de dolor. Nos atrae, aun sin saberlo, fuera del Bien, lo mismo que el amado atrae a la amada fuera de la casa del padre; porque es más joven que el Bien. El Bien es más antiguo, no en el tiempo, sino verdaderamente y por tener un poder anterior, ya que dispone de todo el poder posible.²⁴

Como se observa en el fragmento citado, el bien absoluto ya no es para Plotino la unidad armónica de lo ético y estético, sino que es superior a la belleza porque es “su fuente y su principio”.²⁵

No obstante, el bien absoluto como realidad suprema no es aprehensible ni por medio del conocimiento empírico, ni por una especulación puramente teórica. El bien es un ideal un valor supremo que trasciende no sólo todo lo sensible, sino también lo inteligible, mientras que la belleza es una vivencia real. El hombre experimenta la belleza en sus más diversas manifestaciones dentro de la existencia terrena y, por eso, puede elevarse a la belleza suprasensible. De esta manera, la experiencia de lo bello es el único camino para acceder a lo trascendente. Como escribe J. Kogan,

Por más que nos elevamos desde las formas sensibles hasta la espiritualidad más sublime en el arte, la belleza nunca deja de ser una vivencia actual, una

²⁴ Plotino. *Enéada*. V, 5 §12. Buenos Aires: Aguilar, 1975, p. 198.

²⁵ *Ibíd.*, p. 79.

experiencia viva. Más aún: su intensidad es cada vez mayor y el goce cada vez más hondo en la medida en que se torna más espiritual.²⁶

Cabe preguntarse, entonces, ¿significa este desequilibrio entre el bien y la belleza que en la estética neoplatónica se destruyó completamente la idea antigua de la *kalokagathía*? Consideramos que una respuesta afirmativa sería una conclusión muy categórica y no estaría de acuerdo al estado real de cosas. Sin duda, en el ocaso de la civilización antigua, la idea clásica socrática de la *kalokagathía* sufrió determinados cambios, pero esos cambios no fueron tan radicales como para destruir completamente lo que la filosofía antigua colocó en sus fundamentos. Al hablar de fundamentos, antes que nada se tiene en mente la unidad inseparable de lo ético con lo estético, que era característica de la cosmovisión antigua en general y que el neoplatonismo no anuló. Él simplemente cambió el énfasis, en lugar de una completa identidad del bien con la belleza, afirmó una relación de subordinación; de esta forma, el bien no necesita de la belleza, pero la belleza sigue necesitando del bien, el cual, según la estética neoplatónica, se revela en ella. La belleza no puede ser éticamente neutral en el plano ontológico; si el bien no “trasluce” de ella, la belleza se convierte en su contrario: lo feo. Lo mismo sucede en relación con el conocimiento, si la verdad no está unida al bien, se convierte en falsedad. Por eso, según nuestra opinión, es más correcto hablar no de la destrucción de la concepción de *kalokagathía* en la filosofía neoplatónica, sino de su modificación, que sirvió de puente entre los paradigmas estéticos de la antigüedad y del medioevo.

²⁶ Kogan, J. *Filosofía de la imaginación*. Buenos Aires: Paidós, 1986, pp. 125-126.

1.4.2. El paradigma estético medieval. “Dios está sobre todo modo de la criatura, sobre toda belleza y sobre todo orden porque de Él procede todo modo, toda belleza, todo orden”

El pensamiento filosófico-estético antiguo terminó su desarrollo con el hecho de que, al intentar en cierto grado separar la tríada de verdad, bondad y belleza, hizo tambalear el equilibrio de los valores que componían la *kalokagathía*. En la filosofía medieval, nuevamente fueron encontradas razones para afirmar su unidad, ya no en el contexto de buscar el ideal de la educación del ciudadano para que actuara dentro de la polis o el cosmos, sino dentro del contexto teocéntrico monoteísta del Ser que irradia ser. En la Edad Media, el restablecimiento de la armonía, un tanto afectada entre el conocimiento, la moral y la belleza, se apoyó, por un lado, en la tradición neoplatónica, cuyo representante más importante en la filosofía medieval temprana fue San Agustín, y, por otro lado, en la doctrina aristotélica transformada por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII.

G. G. Maiórov, en su libro sobre el origen de la filosofía medieval, escribe que San Agustín fue el primero que, según el modelo clásico, sistematizó el universo medieval del discurso y cuya cosmovisión llegó a ser una especie de arquetipo del pensamiento de toda una época histórica.²⁷ Sin embargo, al examinar la filosofía de San Agustín es necesario permanentemente tener presente el hecho de que este pensador, no sólo fue uno de los primeros en ingresar al mundo de la Edad Media, sino que entró a él como representante de la cultura de la antigüedad, siendo capaz de utilizar el gran potencial teórico que poseía para la solución de nuevos problemas en

²⁷ Maiórov, G. G. *Formiravaniie srednevekoboi filosofii. Latinskaia patrística* (La formación de la filosofía medieval. La patrística latina). Moscú: Muisl, 1979, pp. 183-185.

nuevas circunstancias históricas y en diálogo con un nuevo interlocutor: el cristianismo.

En el centro de las reflexiones de San Agustín, se encontraba, en primer lugar, el problema del ser. El planteamiento y solución a dicha cuestión descubre con claridad la deuda teórica de este pensador en sus concepciones ontológicas con la filosofía del neoplatonismo. Cuando San Agustín habla sobre el verdadero ser como el ser inmutable, idéntico a sí mismo y eterno, que se alcanza sólo mediante la razón, en esencia expresa el punto de vista de Plotino:

se le llama el supremo ser, el primer ser, que es siempre lo mismo, en absoluto idéntico a sí mismo; que es inaccesible a toda corrupción o cambio; que ni está sujeto al tiempo ni puede ser hoy de distinto modo de como era ayer. Este ser es el que verdaderísimamente es, pues significa una esencia subsistente en sí misma e inaccesible a toda mutación.²⁸

La separación de San Agustín de Plotino empieza cuando el primero tiene que abordar el problema del principio. Para el obispo de Hipona, ese ser perfecto y absoluto, con el que identifica a Dios, es el principio; mientras que para Plotino el principio es la Unidad que está sobre el ser. Este es un punto interesante para su análisis, pero para el presente trabajo, las diferencias que se descubren en el enfoque de los problemas ontológicos de ambos filósofos no son el punto central de nuestro estudio, ya que caen fuera del objetivo de nuestra investigación, por ello, es suficiente limitarnos sólo a la constatación de que tienen lugar. Para nuestros fines, es más importante centrar nuestra atención en las consecuencias que la ontología agustiniana permitía realizar en relación a los problemas estéticos.

²⁸ San Agustín. *De las costumbres de la Iglesia católica y de las costumbres de los maniqueos*. Cfr. *Los filósofos medievales*. Selección de textos por Clemente Fernández. Madrid: BAC, 1979, p. 193.

De esta manera, de acuerdo con la ontología de San Agustín, Dios, como ser perfecto y absoluto, es al mismo tiempo una substancia perfecta y absoluta, en la cual todas las propiedades de carácter atributivo son idénticas, en primer lugar, con ella misma y, en segundo lugar, unas con otras, ya que para la substancia inmutable “es lo mismo ser verdadera y solamente ser; simplemente ser y ser superior, por eso ser verdadera es lo mismo a ser superior”.²⁹

Si continuamos la línea de esa argumentación podemos concluir también que simplemente ser equivale a ser bello, ya que la belleza así como la verdad también es una propiedad atributiva del ser absoluto y, más aún, ser bello es lo mismo que ser bueno (por transitividad de las equivalencias), porque este ser como poseedor de la existencia en forma superior es simultáneamente el bien superior: “Dios es el supremo e infinito bien, sobre el cual no hay otro: es el bien inmutable y, por tanto, esencialmente eterno e inmortal”,³⁰ es decir, para Él también se cumple la afirmación de que simplemente ser equivale a ser bueno.

En otras palabras, de acuerdo con la doctrina de San Agustín Dios es el ser absoluto, el bien absoluto, la verdad absoluta y la belleza absoluta. De esta manera, la belleza en esencia coincide con el bien y la verdad, ella no puede ser no-buena o no-verdadera; precisamente igual que la verdad o el bien no pueden ser no-bellos.

De esa profunda convicción religiosa proviene el optimismo estético de San Agustín, quien predica y glorifica la belleza del mundo real. Esa belleza la explica indicando que el mundo en su totalidad es la obra divina creada según los principios de la medida, de la proporción y del orden. A la belleza del mundo real contribuyen

²⁹ San Agustín. “DE TRINITATE”. Cfr. Maiórov, G. G. *Op. cit.*, p. 285.

³⁰ San Agustín. *De la naturaleza del bien contra los maniqueos*. Cfr. *Los filósofos medievales*, p. 376.

tanto la belleza sensible como la del espíritu. Las cosas sensibles nos deleitan con sus brillantes colores, con dulces y serenas melodías, con el aroma de las flores; la naturaleza en todas sus manifestaciones encierra la armonía de la cual Dios la había dotado. No obstante, por encima de los encantos fugaces de la belleza sensible, estará siempre la espiritual que es eterna y absoluta. Para percibirla no nos hacen falta los sentidos, sino la razón y la virtud. Así, por ejemplo, en las *Confesiones* San Agustín escribe lo siguiente:

He aquí que existen el cielo y la tierra, y claman que han sido hechos, porque se mudan y cambian. Todo, en efecto, lo que no es hecho y, sin embargo, existe, no puede contener nada que no fuese ya antes, en lo cual consiste el mudarse y variar. Claman también que no se han hecho a sí mismos: "Por eso somos, porque hemos sido hechos; no éramos antes de que existiéramos, para poder hacernos a nosotros mismos". Y la voz de los que así decían era la voz de la evidencia. Tú eres, Señor, quien los hiciste; tú que eres hermoso, por lo que ellos son hermosos; tú que eres bueno, por lo que ellos son buenos; tú que eres Ser, por lo que ellos son. Pero ni son de tal modo hermosos, ni de tal modo buenos, ni de tal modo ser como lo eres tú, su Creador, en cuya comparación ni son hermosos, ni son buenos, ni tienen ser. Conocemos esto; gracias te sean dadas; mas nuestra ciencias, comparada con tu ciencia, es una ignorancia.³¹

Como podemos ver, en la estética de San Agustín el valor de la belleza sensible, la única que se puede conocer directamente y que debe ser el punto de partida de toda reflexión filosófica sobre lo bello, reside en su origen divino. Las cosas bellas como, por ejemplo, un cuerpo hermoso, una dulce melodía, una deliciosa fragancia de flores, de ungüentos y de mieles sirven a un alma piadosa para glorificar los misterios de la fe. Pero la belleza sensible pierde todo su encanto ante la luz de la belleza eterna.

³¹ San Agustín. *Confesiones*. Cfr. *Los filósofos medievales*, p. 358.

Esas son, en rasgos generales, las ideas estéticas de San Agustín, cuyo pensamiento, según W. Tatarkiewicz, “con toda su profundidad y con todos los riesgos que encerraba, puso los cimientos de la estética medieval”.³²

Las obras de San Agustín gozaron de gran autoridad para el pensamiento de la Edad Media y fueron durante varios siglos el modelo clásico, una especie de arquetipo en el que se orientaban la mayoría de los pensadores cristianos. En el siglo XIII, apareció otro pensador capaz de realizar otra gran síntesis filosófica y que, después de una larga batalla por ser reconocido como teólogo y filósofo ortodoxo de la Iglesia Católica, ofreció otra alternativa ontológica no neoplatónica. Este pensador fue Santo Tomás de Aquino, quien apoyó su filosofar en el sistema filosófico aristotélico.

Siguiendo a Aristóteles, el Aquinate consideró que el ser actual tiene primacía ontológica respecto al ser potencial, esto es, la realidad es ontológicamente primero que la posibilidad. De esta manera, se tiene que el *ser* siempre es *algo*, es decir, es un ente. El problema de lo que es el ente en cuanto ente fue reducido por Aristóteles al problema de la esencia: “Y aquello que desde la antigüedad y ahora y siempre fue objeto de investigación y siempre originó dificultades fue el problema del ente, este problema se reduce al problema de qué es la esencia.”³³

Apoyándose en las más importantes ideas contenidas en la *Metafísica* de Aristóteles, el *Doctor angelicus* dio un siguiente paso: llegó a distinguir claramente esencia y existencia. Podemos identificar diferentes tipos de entes; un primer criterio para dicha tipificación es de acuerdo con el fundamento de su existencia; de esta

³² Tatarkiewicz W. *Historia de la estética*. Vol. II *La estética Medieval*. Madrid: Akal, 1989, p. 58.

³³ Aristóteles. *Metafísica*, 1028b.

manera, los entes pueden ser ente *a se* o ente *ab alio*; un segundo criterio es de acuerdo con el sustrato en donde existen, apareciendo así el ente *in se* y el ente *in alio*. El ente *a se* es aquel que tiene por sí mismo su existencia, es decir, en él la esencia y la existencia coinciden. En este caso, se habla de un grado ontológico superior o, en otras palabras de Dios, cuya esencia consiste en existir.³⁴ En la *Suma Teológica* Santo Tomás escribió: “Hay que decir que no sólo se identifica Dios con su esencia [...] sino también con su existencia”.³⁵

En esta primera esencia, coinciden la verdad, la bondad y la belleza, de tal manera que Santo Tomás, con todo derecho, pudo afirmar que el ente y el bien son conceptos intercambiables (*Suma Teológica*). En todos los demás niveles ontológicos, la esencia y la existencia no coinciden. Todos los entes deben su existencia a la esencia primera divina. En *Suma contra los gentiles*, podemos encontrar la siguiente afirmación:

Lo que es tal por esencia es causa propia de lo que es tal por participación, como el fuego es la causa de todo lo encendido. Únicamente Dios es ente por su propia esencia, y todos los demás lo son por participación, porque solamente en Dios el ser es su esencia. Según esto, el ser de cualquier existente es efecto propio de Dios, de modo que todo el que da el ser a una cosa lo hace en cuanto obra por virtud divina.³⁶

La unión de la idea, tomada de Aristóteles, de que el ente es bueno en virtud de que es ente y el principio del creacionismo, interpretado teológicamente, permitieron a Santo Tomás fundamentar otra de las tesis más importantes dentro de su doctrina teológica: que todos los entes ontológicamente son buenos, verdaderos y

³⁴ Yo soy el que soy. Gen. 3, 14.

³⁵ Santo Tomás de Aquino. *Suma Teológica*, 2.273. Cfr. *Los filósofos medievales*. Vol. II. p. 489-490.

³⁶ Santo Tomás de Aquino. *Suma contra los gentiles*. 2.072. Cfr. *Los filósofos medievales*. Vol. II. p. 399.

bellos. La belleza, de la misma manera como la bondad y la verdad, es la perfección de las cosas que han sido creadas conforme a la perfección divina. Por esa razón, el bien y la belleza, consideró Santo Tomás, se distinguen sólo en el concepto, en cuanto “el bien propiamente se refiere al apetito, ya que bueno es lo que todas las cosas apetecen [...] En cambio, lo bello se refiere al poder cognoscitivo, pues se llama bello aquello cuya vista agrada, y por esto la belleza consiste en la debida proporción”.³⁷ No obstante, en el sentido ontológico, se puede afirmar que todas las cosas buenas y verdaderas son bellas y las bellas son buenas y verdaderas.

Si comparamos las ideas estéticas de los dos pensadores de la edad media analizados, San Agustín y Santo Tomás, no es difícil descubrir que en la estética agustiniana el punto de partida era la belleza divina para descender hacia la belleza de la creación. Santo Tomás tomó la dirección inversa: partiendo de la belleza de la creación y, por analogía con ella, concibió la belleza divina. Pero en uno y en otro caso, en el plano ontológico lo estético siempre permanecía idéntico a lo ético, la bondad y la belleza estaban en armonía, ya que eran propiedades transcendentales del ente. Esto nos permite afirmar, como lo hicimos anteriormente, que en el paradigma estético medieval la concepción antigua de la *kalokagathía* experimentó su segundo nacimiento, en otro nivel, con otra vestidura y apariencia; ya no como ideal de la educación del ciudadano, sino como reflejo del ser absoluto. En otras palabras, en el paso a la edad media, la concepción de la antigüedad sobre la unidad de la belleza y el bien en la *kalokagathía* fue repensada en otras nuevas condiciones históricas en relación con nuevos problemas filosóficos, en primer lugar, en relación con el

³⁷ Santo Tomás de Aquino. *Suma teológica*. Cfr. *Los filósofos medievales*. Vol. II. p. 497.

problema de la creación de la doctrina del ser desde el punto de vista del cristianismo. Gracias precisamente a esa doctrina, la estética medieval pudo conservar la unidad ontológica de los valores éticos, estéticos y gnoseológicos.

1.5. La formación del paradigma estético del romanticismo (De Kant a Schelling)

Por lo general, se considera que el romanticismo tiene su origen en la problemática filosófico-estética, planteada en la obra de Kant. Como es sabido, en sus tres *Críticas* el filósofo alemán postuló la autonomía de las tres esferas fundamentales de la cultura humana: el conocimiento, la moral y el arte. Dichas esferas, según el punto de vista kantiano, no pueden encontrarse simultáneamente englobadas por ningún principio que las una. En última instancia, la autonomía de la esfera estética, postulada por Kant, produjo en los románticos una gran impresión y llegó a ser el punto del cual partieron para formar el paradigma estético del romanticismo.

Estrictamente hablando, el romanticismo como concepción filosófico-estética autónoma, pudo aparecer sólo cuando dejó de existir lo que antes era la indestructible unión ontológica de la verdad, el bien y la belleza. Debido a ello, aunado al hecho de que Kant fue el “culpable”, más que cualquier otro pensador, de la de-construcción de la ontología metafísica tradicional, la doctrina kantiana se convirtió en una de las principales premisas para la ulterior formación de la filosofía del romanticismo. Dicho de una manera más concreta, es difícil comprender la filosofía romántica si dejamos sin respuesta la interrogante ¿cómo sucedió que en el

aspecto ontológico el bien dejó de coincidir con el ente y la belleza con el bien? Por lo anterior, antes de volver al análisis de los principios filosóficos del romanticismo, es necesario prestar determinada atención a la filosofía de Kant.

1.5.1. La estética kantiana como resultado de la de-construcción de la metafísica. “No hay ciencia de lo bello, sino solamente una crítica de lo bello”

Kant empezó la creación de su sistema con el hecho de que desechó de la manera más decidida la tesis fundamental del racionalismo del siglo XVII, consistente en que el ser y el pensamiento podían coincidir por lo menos en un punto: el acto puro de la autoconciencia.³⁸ Como resultado de ese enfoque, el problema del ser en cuanto ser resultó excluido del sistema de la filosofía crítica, en la que la problemática ontológica se trasladó a la esfera gnoseológica. Sin embargo, no se sigue que con esa exclusión Kant negó la existencia del ser. Él simplemente propuso reanalizar, revisar, desde otra perspectiva, las relaciones entre el ser y el pensamiento, de tal manera que no fueran violadas las fronteras de la realidad empírica. El ser como “cosa en sí”, sin duda, realmente existe, pero se encuentra en la esfera del *noúmeno*, el cual no podemos conocer, ya que el paso del pensamiento a “la cosa en sí”, que en el racionalismo fundamentaba la posibilidad de un conocimiento cierto, en la filosofía kantiana se niega categóricamente.

³⁸ Descartes y Spinoza, con sus diferentes variantes de ontología racionalista, representan los dos polos de la metafísica del siglo XVII. Si en Descartes el *cogito* es el único momento de coincidencia de lo subjetivo y objetivo, entonces, de acuerdo con Spinoza, esa coincidencia se realiza completamente en cualquier idea.

Desde el punto de vista de Kant, el conocimiento siempre se limita a la esfera de los fenómenos. El hecho empírico, como fenómeno, es el lugar de encuentro de la materia de las impresiones sensibles con las capacidades *a priori* del intelecto, esto es, el fenómeno es el resultado de la síntesis creadora realizada por el sujeto. En la *Crítica de la Razón pura* Kant escribió:

Hemos querido probar que todas nuestras intuiciones son sólo representaciones de fenómenos, que no percibimos las cosas como son en sí mismas, ni son sus relaciones tal como se nos presentan, y que suprimiéramos nuestro sujeto, o simplemente la constitución subjetiva de nuestros sentidos en general, desaparecerían también toda propiedad, toda relación de los objetos en Espacio y Tiempo, y aun también el Espacio y el Tiempo, porque todo esto, como fenómeno, no puede existir en sí, sino solamente en nosotros. Es para nosotros absolutamente desconocido cuál pueda ser la naturaleza de las cosas en sí, independientes de toda receptividad de nuestra sensibilidad. No conocemos de ello más que la manera que tenemos de percibirlos; manera que nos es peculiar, pero que tampoco debe ser necesariamente la de todo ser, aunque sea la de todos los hombres.³⁹

De esta manera, el sujeto puede conocer sólo lo que él mismo ha construido. Esta construcción o, de manera más exacta, la constitución del mundo material, conocido por el sujeto en la conciencia de este último, se realiza gracias a “la unidad sintética de la apercepción”. Esta unidad trascendental de la apercepción, que acompaña todas nuestras representaciones no es otra cosa más que el ya bien conocido *cogito* cartesiano. Sin embargo, en eso acaba la semejanza entre el *cogito* cartesiano y la unidad sintética de la apercepción, ya que el detallado análisis realizado por Kant de la premisa cartesiana “yo pienso” está dirigido especialmente a mostrar que el acto puro del pensamiento no nos lleva más allá de los límites del pensamiento mismo. Como escribió el propio Kant,

³⁹ Kant, I. *Crítica de la Razón Pura I*. México: Colofón, 1996, p. 104.

tengo conciencia de mí mismo en la síntesis trascendental de la diversidad de las representaciones en general, por consecuencia de la unidad sintética originaria de la percepción, no como me aparezco, ni tampoco como soy en mí mismo, sino sólo tengo conciencia de *que yo soy*. *Esta representación es un pensamiento, no una intuición.*⁴⁰

De esto se sigue que en la filosofía crítica el objeto, que tradicionalmente era visto como algo opuesto al sujeto, se convierte en parte estructural del mismo sujeto. La convicción de Kant de que existen determinados principios que hacen posible el conocimiento *a priori* le permitió formular la tesis central de su filosofía crítica, consistente en que no es verdad que nuestro conocimiento deba estar en correspondencia con el objeto, sino al contrario, los objetos deben regularse de acuerdo con nuestro conocimiento.⁴¹ Como resultado de ese enfoque, la filosofía kantiana adquiere un carácter completamente nuevo que la diferencia, más aún la contrapone, a la metafísica tradicional. Respecto a esto E. Colomer dice lo siguiente:

La filosofía kantiana trascendental se opone así tanto a la antigua metafísica trascendente, como al reciente psicologismo o relativismo. La antigua metafísica era una filosofía del ser. La filosofía trascendental es una filosofía de nuestro modo *a priori* de conocer o, si se quiere, una objetología u ontología a partir del sujeto, puesto que lo que surge del análisis kantiano no es sólo la subjetividad trascendental con sus formas *a priori*, sino también todo un mundo de objetos en cuanto determinado por estas formas.⁴²

⁴⁰ Ibid., p. 149. (Cursivas del autor).

⁴¹ Kant en el prefacio de la segunda edición de su *Crítica de la Razón pura* afirma al respecto lo siguiente: “Hasta nuestros días se ha admitido que todos nuestros conocimientos deben regularse por los objetos. Pero también han fracasado por esa disposición cuantos ensayos se han hecho de construir por conceptos algo *a priori* sobre esos objetos, lo cual, en verdad, extendería nuestro conocimiento. Ensáyese, pues, aun a ver si no tendríamos mejor éxito en los problemas de la metafísica, aceptando que los objetos sean los que deben reglarse por nuestros conocimientos, lo cual conforma ya mejor con la deseada posibilidad de un conocimiento *a priori* de esos objetos, el cual asegura algo de ellos antes que nos sean dados”. Kant, I. *Crítica de la Razón Pura I*, p. 71.

⁴² Colomer E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo primero: *La filosofía trascendental: Kant*. Barcelona: Herder, 1986, p.72-73.

Dicha característica le permite a E. Colomer llegar a la conclusión de que la filosofía trascendental implica el rechazo de la metafísica trascendente. De esta manera, en la *Crítica de la Razón pura*, donde se analiza la forma pura del conocimiento, nos ocupamos de la realidad fenoménica, esto es, de la realidad constituida por el empleo de los principios *a priori* del entendimiento. En términos de la filosofía kantiana eso es el mundo de la naturaleza, el reino de la necesidad y regularidad estricta. Pero Kant señala que el ser humano necesita de principios *a priori*, no sólo para determinar su conocimiento, sino también para determinar su conducta. Esto quiere decir que la razón puede relacionarse con sus objetos de dos maneras: para determinar a éstos como objetos de experiencia y, por ende, como objetos de conocimiento teórico, o para postularlos como objetos transfenoménicos que hacen posible el uso práctico de la razón.⁴³

Si nosotros preguntamos ¿cuáles son estos principios *a priori* que rigen la conducta humana?, la respuesta se debe buscar en la *Crítica de la Razón práctica* donde Kant analiza la forma pura de la acción. Como resultado de ese análisis, el filósofo de Königsberg descubrió que aparte del mundo de la naturaleza existe además el mundo de la libertad, el cual es posible gracias a la capacidad de la razón de ponerse al servicio de la praxis ética y fundar *a priori* su propia ley y su propia realidad. Podemos decir con X. Zubiri que la razón usa los conceptos para indicar la

⁴³ En el prefacio de la segunda edición de la *Crítica de la Razón pura*, Kant subraya que el conocimiento *a priori* puede “relacionarse con sus objetos de dos maneras: o simplemente *para determinar éste* y su concepto (que en otra parte debe haberse dado), o *para realizarlo*. El primero es un *conocimiento teórico* de la Razón; el segundo, un *conocimiento práctico*. En ambos casos la parte *pura* del conocimiento, más grande o más pequeña, y que es aquella en donde la Razón determina absolutamente *a priori* su objeto, merece que se la estudie antes y por separado, a fin de no mezclarla con lo que otras fuentes aporten”. Kant, I. *Op. cit.*, p. 70. (Cursivas del autor). Cabe recordar que el término “razón”, dentro del contexto kantiano, posee el significado específico que lo distingue del intelecto; de esta distinción nos ocuparemos más tarde.

realización de aquello que debe ser y, entonces, esos conceptos no se corresponden con ninguna intuición sensible ni su uso conduce a conocimiento alguno, sino que se convierten en ideas reguladoras del obrar moral.⁴⁴

Si en la *Crítica de la Razón pura* se determinaron los límites de la experiencia posible dentro de los cuales el intelecto puede moverse legítimamente, entonces en *La Crítica de la razón práctica*, al contrario, se pone bajo crítica el deseo de la razón práctica de permanecer ligada a la esfera de la experiencia. Kant estaba convencido de que la forma pura de la acción debe estar fundamentada en la libertad, ya que sólo en ese caso tiene el derecho de ser una ley moral con validez universal.

En *La Crítica de la Razón práctica*, Kant escribió que

El único principio de la moralidad consiste en la independencia de toda materia de la ley (es decir, de un objeto deseado), y al mismo tiempo en la determinación del albedrío mediante la mera legislativa universal de la cual una máxima debe ser capaz. Pero aquella *independencia* es la libertad en sentido *negativo*; en cambio, *legislación propia* de la razón pura, y como tal, práctica, es la libertad en sentido *positivo*. Por consiguiente, la ley moral no expresa nada más que la *autonomía* de la razón pura práctica, es decir, de la libertad; y ésta es también la condición formal de todas las máximas, condición bajo la cual solamente éstas pueden concordar con la ley práctica suprema.⁴⁵

Pero la libertad, simplemente porque ella es libertad, no tiene ni principios ni causas, no se esconde nada detrás de ella; ella se representa a sí misma y, por consiguiente, es del todo posible hablar sobre el carácter nouménico de la libertad. De esta manera, la praxis ética abre el camino hacia la esfera noumenal que es inaccesible cognoscitivamente. Según las palabras de Kant, “el concepto de un ser

⁴⁴ Véase, Zubiri, X. *Cinco lecciones de filosofía*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963, p. 101.

⁴⁵ Kant, E. *Crítica de la Razón práctica*. México: Biblioteca de Signos, Universidad Autónoma Metropolitana, Miguel Ángel Porrúa, 2001, p. 32. (Cursivas del autor)

dotado de una voluntad libre es el concepto de una *causa noumenon*".⁴⁶ En este caso se habla de que el hombre, como ser racional, es capaz de actuar de acuerdo con los principios que no se deriva ni de las condiciones empíricas de su existencia, ni de las explicaciones teóricas. Siendo así, el hombre puede elevarse por encima de sí mismo en cuanto un ser finito atado a las leyes de la naturaleza y convertirse en el ciudadano del mundo inteligible. Respecto a esto Kant escribe:

El concepto de libertad es el único que nos permite no tener que buscar fuera de nosotros mismos para encontrar lo incondicionado e inteligible para lo condicionado y sensible. Pues nuestra propia razón, mediante la ley práctica suprema e incondicionada, se conoce y conoce el ser que es conciente de esta ley (nuestra propia persona), como perteneciente al mundo puro del entendimiento, y determina incluso la manera en que puede, como tal, ser activo. Así se puede comprender por qué en toda la facultad de la razón, *solamente* la facultad *práctica* puede ser aquella que nos ayude a salir del mundo sensible y nos proporcione conocimientos de un orden y una conexión suprasensible, los cuales sin embargo, por eso mismo, sólo pueden extenderse cuanto es necesario para el punto de vista práctico puro.⁴⁷

De lo anterior se sigue que de acuerdo con Kant el cumplimiento del deber moral motivado por el miedo al castigo o ligado a la esperanza al premio no puede ser calificado de acción moral, ya que en ese caso la acción se realiza con fines de alcanzar algo diferente y no en función del principio por sí mismo. Por consecuencia, cualquier acción que pretenda tener el *status* de una acción moral debe ser orientada por la ley moral en su forma pura como en su fin último. En otras palabras, la acción de la naturaleza siempre es sin finalidad, al mismo tiempo que la auténtica acción humana siempre es intencional.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 54. (Cursivas del autor)

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 102. (Cursivas del autor)

La intencionalidad (finalidad) y la independencia absoluta de la praxis ética del mecanismo causal de los fenómenos nos permiten suponer que, desde el punto de vista kantiano, la razón debe concebirse como una facultad creativa; y la creatividad a su vez, en ese caso, se debe entender como constitución de la realidad nouménica. Kant afirma que la ley moral se impone a la conciencia como un hecho de la razón (*ein Faktum der Vernunft*):

La conciencia de esta ley fundamental se puede llamar un hecho [*Faktum*] de la razón porque no se le puede deducir de datos precedentes de la razón, e.g., de la conciencia de la libertad (porque esta conciencia no nos es dada anteriormente), sino porque ella se nos impone por sí misma como proposición sintética a priori, la cual no está fundada en ninguna intuición, ni pura ni empírica, mientras que sería analítica si se presupusiera la libertad de la voluntad, pero para ello se requeriría, como concepto positivo, una intuición intelectual, la cual de ningún modo puede ser admitida aquí. Sin embargo, para no caer en falsa interpretación al considerar esta ley como *dada*, se debe notar bien que ella no es un hecho empírico, sino que es el único hecho de la razón pura por el cual la razón se manifiesta como originariamente legisladora (*sic volo, sic jubeo*).⁴⁸

Como podemos ver, el hecho moral no tiene antecedentes; la conciencia de la ley moral no se deriva, por ejemplo, de la conciencia de la libertad, sino, por el contrario, uno se da cuenta de que es libre precisamente porque tiene la conciencia del deber moral. Por eso, el juicio práctico o moral no es un juicio analítico, sino sintético *a priori*; dice algo nuevo y ese algo nuevo apunta hacia la dimensión nouménica de la libertad, aunque sin hacer que el hombre llegue a conocerla teóricamente.⁴⁹ Como señala Kant, la ley moral, aun cuando no proporciona ninguna visión de la realidad nouménica, proporciona, sin embargo,

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 30. (Cursivas del autor)

⁴⁹ En una nota a pie de página, Kant escribe que la libertad “es la *ratio essendi* de la ley moral, la ley moral es, empero, la *ratio cognoscendi* de la libertad. Puesto que, si la ley moral no fuese

un hecho absolutamente inexplicable con todos los datos del mundo sensible y con toda la extensión del uso teórico de nuestra razón, un hecho que señala un mundo del entendimiento puro y que incluso lo *determina de una manera positiva* y nos hace conocer algo, a saber, una ley.⁵⁰

Cabe recordar que dentro del contexto de la filosofía kantiana el término “razón” puede emplearse para definir aquella facultad cognoscitiva que permite, por medio de las categorías, reducir la totalidad de los fenómenos a una unidad. Esta facultad suele llamarse el entendimiento o el intelecto. Como ya hemos dicho, el intelecto debe moverse dentro de los límites de la experiencia posible, aplicando sus conceptos puros a los datos de la sensibilidad. No obstante, la razón puede tener un significado específico que indica el deseo y la capacidad del espíritu humano de ir más allá del horizonte de la realidad fenoménica. En este caso, Kant define la razón como “facultad de lo incondicionado” que impulsa la búsqueda de los fundamentos supremos y últimos, es decir, impulsa la búsqueda de lo absoluto. Desde luego, según Kant, el intelecto no puede proporcionar el conocimiento de lo absoluto y cualquier pretensión de esa índole debe ser descartada definitivamente. La razón, por su parte, tiende hacia lo absoluto, pero no se halla en condiciones de poder alcanzarlo cognoscitivamente. Se trata, pues, de dos distintos modos de concebir el mundo: uno se limita a lo finito y lo condicionado; otro tiende hacia lo infinito y lo incondicionado.⁵¹

primeramente pensada con claridad en nuestra razón, nunca podríamos estar autorizados para *admitir* algo así como lo que es la libertad (aun cuando ésta no sea contradictoria). Pero si no hubiera libertad, la ley moral no podría *de ningún modo encontrarse* en nosotros”. Kant, E. *Crítica de la Razón práctica*, prefacio, p.3. (Cursivas del autor)

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42. (Cursivas del autor)

⁵¹ Como lo ha visto Hegel, el entendimiento dentro de la obra kantiana es “el pensamiento en condiciones finitas” y la razón es “el pensamiento que hace de lo incondicionado su objeto”. Véase, Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Vol. III, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 433.

Si el intelecto dentro de la obra kantiana se define como facultad de juzgar (para Kant pensar es, esencialmente, juzgar) que unifica la multiplicidad de las impresiones sensibles bajo una representación común, entonces la razón es la facultad de silogizar que permite concebir la unidad sintética del entendimiento como totalidad absoluta. Siendo así, la concepción kantiana implica un pensar metafísicamente; no obstante, la posición de Kant permanece inalterable. La metafísica como ciencia es imposible, ya que para realizar una síntesis *a priori* suprema se necesita un conocimiento intuitivo y no el pensamiento. Por eso, los conceptos puros de la razón, llamados por Kant “ideas trascendentales”, no poseen un uso constitutivo. Las ideas solamente se aplican como reglas para sistematizar todo lo pensado por el intelecto y otorgarle la máxima unidad. En opinión de Kant, “la idea no es en realidad más que un concepto heurístico y no ostensivo; no muestra cómo es constituido un objeto, sino cómo debemos, bajo su dirección, *buscar* la naturaleza y el encadenamiento de los objetos de la experiencia en general.⁵² Y más adelante Kant explica, empleando la expresión “como si”, en qué consiste el uso normativo de las ideas de la razón. Según esta explicación, las ideas como principios heurísticos permiten, en primer lugar, concebir todas las manifestaciones de la vida psíquica como si fueran dependientes de un único principio (el alma); en segundo lugar, permiten concebir todos los fenómenos de la naturaleza como si fueran dependientes de los principios inteligibles; y, en tercer lugar, permiten considerar la totalidad de las cosas como si ésta constituyera una unidad absoluta proveniente de la inteligencia suprema. A esta explicación, Kant agrega lo siguiente:

⁵² Kant, I. *Crítica de la Razón Pura II*. México: Colofón, 1996, p. 150. (Cursivas del autor)

Queremos decir que esto no es una sustancia pensante simple de la que derivan los fenómenos del alma, sino que es, según la idea, una sustancia simple de la que unos de otros se derivan; esto no es una inteligencia suprema de la que derive el orden del mundo y su unidad sistemática, sino que de la idea de una causa supremamente sabia se deriva la regla según la cual la razón ha de proceder para su mayor satisfacción en el enlace de las causas y de los efectos.⁵³

Como podemos ver, tanto las ideas como principios heurísticos sirven para estimular el conocimiento humano, indicándole la dirección hacia la unidad absoluta, y encaminando y alentando su búsqueda, que se prolonga hacia lo infinito. Por eso, la arquitectónica de la razón supone una clara frontera entre las esferas nouménica y fenoménica, la cual excluye cualquier posibilidad del paso de un lado a otro de dicha y un contacto directo entre esas dos esferas. La célebre frase de Kant donde habla de los objetos, motivos de su asombro y sus reflexiones: “el cielo estrellado y la ley moral” no es sólo un ornato estilístico, sino un señalamiento completamente preciso de dos mundos con igualdad de derechos e independientes uno del otro.

Dos cosas llenan el ánimo de admiración y veneración siempre nuevas y crecientes, cuanto con mayor frecuencia y aplicación reflexionamos en ellas: *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí*. No necesito buscarlas ni conjeturarlas como si estuvieran envueltas en tinieblas o se encontraran en una región trascendente fuera de mi horizonte; las veo delante de mí y las conecto inmediatamente con la conciencia de mi existencia. La primera comienza en el lugar que ocupo en el mundo sensible externo y extiende la conexión en que me encuentro con una inmensidad de mundos sobre mundos y de sistemas de sistemas, en los tiempos ilimitados de su movimiento periódico y de su comienzo y duración. La segunda comienza en mí yo invisible, en mi personalidad, y me representa en un mundo que tiene la verdadera infinitud, pero que sólo el entendimiento puede penetrar y con el cual (y por lo tanto también con todos esos

⁵³ *Ibid.*, p. 151.

mundos visibles) me reconozco en una conexión no simplemente accidental, como en aquél, sino universal y necesaria.⁵⁴

En la filosofía anterior a Kant, el cielo estrellado (la naturaleza) y la ley moral (la libertad) tenían unas raíces ontológicas comunes, un principio común que los unía. Así, por ejemplo, en la concepción filosófica de Platón ese principio era la Idea; en la metafísica de Aristóteles, el ente; en la escolástica medieval, era Dios; la filosofía racionalista del siglo XVII construyó su edificio partiendo del concepto de sustancia. Pero en el sistema de Kant no había ese principio común y no podía haberlo, ya que, desde el punto de vista kantiano, esas dos esferas no son ontológicamente homogéneas, lo que significa que lo nouménico y lo fenoménico ya no podían pertenecer a un nivel ontológico único. Así, por ejemplo, si para Aristóteles las categorías eran modos del ser, para Kant las categorías son modos de funcionar el pensamiento y nada más.

Es del todo comprensible que desde ese enfoque el concepto del ser en sus distintas modificaciones (Idea, ente, Dios, sustancia) ya no pudiera garantizar de manera natural la unidad de los momentos subjetivos y objetivos de la realidad. Por lo que se refiere a la conciencia como correlato del ser, ella tampoco podía cumplir con esa función porque la unidad pura kantiana de la apercepción, que, como ya mencionamos, es el análogo de la conciencia, no posee la capacidad de realizar la síntesis *a priori* suprema. De todo lo anterior se sigue que la filosofía, si es que desea recibir el derecho de llamarse ciencia, debe concentrar su interés no en el ser como tal, sino en su propia estructura trascendental. Como el mismo Kant decía metafóricamente, la filosofía debe permanentemente hacer su morada habitable para

⁵⁴ Kant, E. *Crítica de la Razón práctica*, p. 155.

que no se mude a ella “algún ser maligno”. Se sobreentiende que por “ser maligno” Kant entendía diferentes construcciones metafísicas que pretendían conocer los principios más profundos de todo lo existente.

La investigación crítica de la razón, realizada por Kant, despojó a la metafísica del privilegio tradicional que ostentaba de estudiar el ser puro, hecho que justificadamente fue calificado por los pensadores posteriores como de-construcción de la metafísica. Así, por ejemplo, Hegel dijo que la filosofía kantiana “pone punto final a la metafísica intelectual, en cuanto dogmatismo objetivo”.⁵⁵ Lo anterior, a su vez, produjo que la verdad, el bien y la belleza, que tradicionalmente eran vistas como propiedades trascendentales del ente, dejaran de ser eso y se distanciaran unas de otras. Los paralogismos y antinomias de la razón teórica (esfera de la verdad) dan testimonio de la impotencia de ésta para demostrar la existencia del mundo inteligible (esfera del bien), el cual se postula por la razón práctica sin ningún apoyo en el conocimiento teórico. La verdad y el bien de esta manera quedaron en distintas orillas del abismo que los separaba. Pero, entonces, cabe preguntarse por el lugar que ocupa el tercer valor mencionado: la belleza ¿En dónde coloca la belleza? La respuesta se debe buscar en la tercera crítica kantiana, la *Crítica del juicio*.

Se sabe que, al empezar a crear su sistema filosófico, Kant se proponía limitarse a la *Crítica de la razón pura* y a la *Crítica de la razón práctica*. Sin embargo, posteriormente tuvo que cambiar su plan inicial y a las dos críticas mencionadas se agregó una tercera: *Crítica del juicio*. Este hecho podemos explicarlo por el sentimiento de insatisfacción que dejaba en Kant el abismo que separaba la

⁵⁵ Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Vol. III, p. 420.

naturaleza y la libertad. No obstante, todos los esfuerzos hechos por Kant para demostrar la imposibilidad y lo ocioso de querer unir en un principio común los mundos fenoménico y del noúmeno, el filósofo alemán empezó a trabajar, después de ciertas dudas, en la *Crítica del juicio*; obra en la cual intentaba encontrar el eslabón que uniera a esos dos mundos contrarios. Kant mismo justificó la necesidad de escribir la tercera crítica de la siguiente manera:

Pero si bien se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de la libertad como lo suprasensible de tal modo que del primero al segundo (por medio del uso teórico de la razón) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo, sin embargo debe éste tener un influjo sobre aquél, a saber: el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza, por tanto, debe poder pensarse de tal modo que al menos la conformidad a leyes que posee forma concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad, que se han de realizar en ella.⁵⁶

Como podemos observar en la anterior cita, Kant sigue negando la posibilidad de pensar libremente las leyes de la naturaleza mediante el conocimiento objetivo; en caso contrario, esto significaría abjurar de las principales tesis de la filosofía crítica expuestas en las anteriores dos *Críticas*. Así pues, lo que se busca no es un nexo objetivo entre los dos mundos, que pudiera traer consigo el agregar un campo autónomo más a la filosofía teórica y filosofía práctica. Según Kant, el eslabón que busca no debe poseer un carácter cognoscitivo y teórico, y consecuentemente no debe tener “un ámbito propio”; pero, simultáneamente, debe permitir que se haga

⁵⁶ Kant, E. *Crítica del juicio*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2000, p.13.

posible el tránsito del mundo de la naturaleza al mundo de la libertad.⁵⁷ No obstante, ¿de qué manera se puede unir estos dos mundos autónomos sin infringir la frontera entre el noumeno y el fenómeno? Kant encontró la única salida posible a la difícil situación en que se encontraba. Él decidió hacer subjetivo el tránsito entre dos mundos y, de esta forma, conciliar la naturaleza y la libertad en el sujeto y no en el objeto. Es necesario observar que esta “solución salomónica” correspondía totalmente al espíritu general de la filosofía kantiana, donde, precisamente, la subjetividad trascendental era la fuente del conocimiento y centro de los postulados de la moral.

El intermediario entre el intelecto y la razón práctica llegó a ser la tercera facultad, que fue denominada por Kant como “facultad del juicio”. En la Introducción a la *Crítica del Juicio*, se define el juicio en general como “la facultad de pensar lo particular como contenido en lo general.”⁵⁸ Debido a esto, el juicio puede ser universal o particular: si es universal, el juicio se llama *determinante* y si es particular el juicio se llama *reflexionante*. Los juicios determinantes, cuya función consiste en determinar teóricamente el objeto como tal, eran estudiados en la *Crítica de la Razón pura*. En la *Crítica del Juicio*, Kant se dedicó a investigar el uso de los juicios reflexionantes, los cuales deben cumplir el papel de fuerzas que unen las determinaciones categoriales y la multiplicidad contingente de los datos empíricos. Sobre este punto, es necesario subrayar que la misma existencia de los juicios sobre lo contingente aún no significa que la formulación de tales juicios también es

⁵⁷ Cassirer escribe sobre la perspectiva kantiana lo siguiente: “No es la peculiaridad de las cosas lo que atrae su mirada, ni le preocupan las condiciones a que responde la existencia de las formaciones ajustadas a un fin en la naturaleza o en el arte; lo que trata de determinar es el rumbo peculiar que nuestro conocimiento sigue cuando *enjuicia* algo que es como ajustado a un fin”. Cassirer, E. *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 333.

⁵⁸ Kant, E. *Crítica del juicio*, p. 16.

contingente. De esta manera, el problema, para Kant, consistía en encontrar algún principio *a priori* que pudiera fundamentar el modo de proceder de los juicios reflexionantes. Es evidente que este principio no podía ser obtenido por la experiencia (en este caso los juicios no poseen universalidad y necesidad), pero, al mismo tiempo, tampoco podía proceder del entendimiento, ya que las leyes del entendimiento conciben lo contingente como lo necesario. Según las propias palabras de Kant, el juicio reflexionante

Necesita un principio que no puede derivarse de la experiencia, puesto que debe servir de fundamento a la unidad de todos los principios empíricos, colocándose sobre los más superiores de éstos, y por tanto, a la posibilidad de la coordinación sistemática de estos principios. Es necesario que este principio trascendental lo halle en sí mismo el juicio reflexivo para hacer de él su ley; no puede sacarlo de otra parte, pues que entonces sería juicio determinante; ni tampoco prescribirlo a la naturaleza, puesto que si la reflexión sobre sus leyes se acomoda a sí misma, no se regirá por aquellas condiciones, conforme a las que tratamos de formarnos un concepto contingente o relativo de esta reflexión.⁵⁹

Kant no encontró ningún otro principio, que sirviera para resolver el problema sobre el cual reflexionaba, más que el principio de la finalidad. En efecto, la finalidad, como principio *a priori*, no puede ser deducido ni de las leyes naturales ni de la libertad, la cual sólo se orienta en el fin último. En cierta manera, ese resultado era inesperado para el mismo Kant, el cual antes de esto suponía que lo *a priori* siempre debía originar su ámbito propio. Sin embargo, sucedió que el principio subjetivo de la finalidad no sólo es posible, sino que, en cierto modo, es necesario para mostrar la posible armonía de la naturaleza y de la libertad o, en otra forma, de los mundos fenoménico y nouménico. Respecto a esto E. Colomer escribe lo siguiente:

⁵⁹ Kant, E. *Crítica del juicio*, p. 17.

La apelación al principio de finalidad está justificada, tanto desde el punto de vista práctico como del teórico. En efecto, la razón práctica ha descubierto en nosotros un fin último (el bien supremo) que hemos de realizar por la conformidad de nuestra acción empírica a la ley de la libertad. Pero la libertad no trabaja en el vacío, sino sobre los materiales que, como medios para realizar su fin, le ofrece la naturaleza.⁶⁰

Es importante hacer notar que el principio *a priori* de finalidad no regula los juicios determinantes, por lo tanto, no es posible saber a partir de él si actúan o no las causas finales en la naturaleza. En esa interpretación del problema de la finalidad, también apareció una diferencia profunda del enfoque kantiano con respecto a la filosofía anterior a él. Como escribe E. Cassirer,

Siempre que, en la metafísica anterior a Kant, se trataba el problema de la forma individual de lo real, se asociaba a la idea de un entendimiento absolutamente ajustado a un fin que había sabido plasmar en el ser una forma originalmente interior, de la que la realizada por nosotros en nuestros conceptos empíricos no era más que un trasunto y reflejo.⁶¹

Así pues, como muestra el análisis realizado en los párrafos anteriores, la relación del principio de la finalidad con el juicio reflexionante, que entre paréntesis puede parecer no del todo convincente, permitió a Kant tender un puente entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la libertad. Sin embargo, es importante destacar que ese puente fue construido por Kant con una limitación esencial, cuya violación podía tener unas consecuencias muy serias. Como ya fue mencionado, la validez del principio *a priori* de finalidad se refiere exclusivamente al ámbito de la subjetividad, por lo tanto, el principio de la finalidad solamente nos permite concebir

⁶⁰ Colomer, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona: Herder, tomo primero, 2001, pp. 254-255.

⁶¹ Cassirer E., *Kant, vida y doctrina*, p.350.

la naturaleza como *si fuera* determinada por una idea de la razón. Así, afirma Kant en diversos pasajes:

Este concepto trascendental de una finalidad de la naturaleza, no es ni un concepto de la misma, ni un concepto de la libertad, porque nada atribuye al objeto (a la naturaleza); él no hace más que representar la única manera de proceder en nuestra reflexión sobre los objetos de ella para llegar a una experiencia, cuyos elementos se hallan perfectamente enlazados entre sí.⁶²

El juicio supone *a priori* esta conformidad de la naturaleza con nuestra facultad de conocer, con el fin de poder reflexionar sobre aquélla, considerada en sus leyes empíricas; pero el entendimiento la mira como objetivamente contingente, y el juicio no le atribuye más que como una finalidad trascendental (relativa a la facultad de conocer), y por esto, sin dicha suposición, no concebiríamos ningún orden natural en sus leyes empíricas, y no tendríamos, por tanto, dirección que nos guiara en el conocimiento y en la investigación de estas leyes tan varias.⁶³

El juicio, pues, contiene también un principio *a priori* de la posibilidad de la naturaleza, pero sólo bajo el punto de vista subjetivo, en virtud de cuyo principio prescribe, no a la naturaleza (como por autonomía), sino a sí mismo (como por bella autonomía), una ley para reflexionar sobre aquélla, que se podría llamar *ley de su especificación* considerada en sus leyes empíricas. El juicio no halla *a priori* esta ley en la naturaleza, pero la admite con el fin de hacer asequible a nuestro entendimiento el orden seguido por la misma en la explicación que hace de sus leyes generales, cuando quiere subordinar a estas leyes la variedad de las particulares.⁶⁴

Como podemos ver, la posibilidad de descubrir un fin real de la naturaleza se encuentra más allá de las capacidades de la facultad de juzgar. El principio de la finalidad solamente sirve para los efectos de la reflexión sobre el objeto y no lo determina en cuanto el objeto de la experiencia. Esto significa que la actividad de

⁶² Kant, E. *Crítica del juicio*, p. 20.

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

juzgar no puede fundar su ámbito propio; ella solamente proyecta el principio *a priori* de finalidad sobre los objetos de experiencia.

Esta actividad, de acuerdo con los planteamientos de la *Crítica del juicio*, se desarrolla cuando nos encontramos ante la imposibilidad de subsumir bajo los conceptos universales la infinita variedad y la enorme heterogeneidad de las leyes de la naturaleza que son contingentes a nuestros ojos y, por esa razón, no pueden ser conocidas en su unidad. La única manera es reflexionar sobre dicha unidad, aplicando el principio *a priori* de la finalidad. Pero resulta que la tendencia de concebir la naturaleza de manera finalista suele producir una respuesta afectiva en el sujeto. Si este es el caso, entonces la actividad de juzgar se desarrolla como aprehensión de la belleza (juicios estéticos). Otra posibilidad de concebir la naturaleza de manera finalista se encuentra en la suposición de la finalidad de los objetos dados por el juicio determinante (juicios teleológicos). Cabe mencionar que los juicios teleológicos, según el punto de vista kantiano, pueden añadirse a la parte teórica de la filosofía porque la actividad de juzgar, en este caso, procede en todo como el conocimiento teórico, aunque aplica el principio reflexionante que no determina el objeto; pero permite orientarse en la diversidad de los fenómenos de la naturaleza.⁶⁵

En cuanto al juicio estético, la aparición del sentimiento o del gusto en él significa que la capacidad de sentir el placer o el dolor es diferente de la facultad de conocer y de la facultad de desear. Se trata de una facultad intermediaria que sirve

⁶⁵ “El juicio teleológico no es un poder particular [...] en tanto que procede, no solamente como sucede siempre en el conocimiento teórico, según los conceptos, sino en relación a ciertos objetos de la naturaleza, según principios particulares, o sean los de un juicio que se limita a reflexionar sobre los objetos, pero que no determina ninguno de ellos. Por consiguiente, este juicio, considerado en su aplicación, se une a la parte teórica de la filosofía, y en virtud de los principios que supone, y que no son determinantes, cual conviene a una doctrina, constituye una parte especial de la crítica”. Kant, E. *Crítica del juicio*, p.29.

como punto de enlace entre el entendimiento y la volición. Considerando que el sentimiento o el gusto y su objeto, la belleza, supone una representación subjetiva de la finalidad, esta última no se refiere al objeto, sino al sujeto; asimismo, el juicio estético no está motivado por ningún interés, sea práctico o cognoscitivo. De ahí se deriva la célebre tesis de la estética kantiana: “La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en tanto que la percibimos sin representación de fin”.⁶⁶

Ahora bien, si la representación del objeto sobre el que juzga no requiere el concepto, entonces el sentimiento de placer que acompaña la aprehensión de la belleza surge como resultado de una relación no determinante sino libre entre la imaginación y el entendimiento. Así, por ejemplo, Kant escribe que el juicio estético

se limita a llevar al sujeto la representación por medio de la cual es dado el objeto, y no nos hace notar ninguna cualidad del mismo, sino sólo la forma final de las facultades representativas que se aplican a este objeto. Y este juicio se llama estético precisamente, porque su motivo no es un concepto, sino el sentimiento (que nos da el sentido íntimo) de la armonía en el ejercicio de las facultades del espíritu, que no puede ser más que sentida.⁶⁷

Y, más adelante, Kant dice que este sentimiento de armonía tiene lugar cuando

un objeto dado por los sentimientos, excita la imaginación a reunir en él los diversos elementos, y ésta a su vez excita al entendimiento para darle unidad o formar en él los conceptos. Mas este concierto de las facultades del conocer tiene diferentes proporciones según sea la diversidad de los objetos dados. Debe ser bello siempre que la actividad armoniosa de las dos facultades (de las cuales la una excita a la otra) sea lo más útil a estas dos facultades relativamente al conocimiento en general (de objetos dados), y esta armonía no puede ser determinada más que por el sentimiento.⁶⁸

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 61.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 55.

⁶⁸ *Ibíd.*, pp. 63-64.

Para comprender el papel de la imaginación en el juicio estético, es preciso recordar que, en la *Crítica de la Razón pura*, Kant descubrió la fuerza productora de la imaginación que, aparte de la reproducción de imágenes, produce el esquema trascendental como condición *a priori* de la sensibilidad.⁶⁹ No obstante, la función sintética de la imaginación, mediadora entre el concepto y la intuición sensible, en el proceso del conocimiento, se encuentra subordinada a la actividad del entendimiento. En el caso del juicio estético la imaginación se libera de la custodia legisladora del entendimiento y despliega su capacidad creadora como actividad completamente libre que tiene su fin en ella misma. Este papel protagónico de la imaginación en el juego libre de las facultades explica por qué la belleza como objeto de gusto se representa de un modo no conceptual, sino subjetivo o sentimental. Por eso, Kant afirma que

la libertad de la imaginación consiste en la facultad que tiene de esquematizar sin concepto, el juicio del gusto debe descansar únicamente sobre el sentimiento de la influencia recíproca de la imaginación con su *libertad*, y del entendimiento con su *conformidad a las leyes*, por consiguiente, sobre un sentimiento que nos hace juzgar el objeto conforme a la finalidad de la representación (por la cual este objeto es dado), por el libre juego de la facultad de conocer. El gusto, como juicio subjetivo, contiene, pues, un principio de subsunción, no de intuiciones bajo *conceptos*, sino de la *facultad* de las intuiciones o de las exhibiciones (es decir, de la imaginación), bajo la *facultad* de los conceptos (es decir, el entendimiento), en tanto que la primera *en su libertad*, se conforma con la segunda *en su conformidad a las leyes*.⁷⁰

Cabe subrayar que Kant nunca dudó de que existen sólo dos mundos autónomos: el de la naturaleza y el de la libertad. Pero con el descubrimiento de una tercera clase *a priori* en el sujeto, aparece la posibilidad de reconciliar estos dos

⁶⁹ “lo que yo llamo schema de un concepto es la representación de un procedimiento general de la imaginación que sirve para dar su imagen a ese concepto”. Kant, I. *Crítica de la Razón pura*, p. 158.

⁷⁰ Kant, E. *Crítica del juicio*, p. 106. (Cursivas del autor)

mundos en el plano que no pone en discusión los planteamientos básicos del sistema kantiano; es decir, la reconciliación subjetiva no contraviene ni a los principios constitutivos del conocimiento teórico ni al carácter regulativo de las ideas de la razón. La imaginación en el juicio estético permite dotar la naturaleza de la finalidad y, por ende, de la libertad que el conocimiento teórico había excluido de su dominio. Podemos decir, con S. Givone, que la belleza deja aparecer a los fenómenos a la luz de su correspondencia con la necesidad de unidad, de orden y de armonía propia del sujeto cognoscente.⁷¹ Asimismo, la imaginación permite hallar una expresión sensible para las ideas de la razón. En este último caso, se trata de una representación simbólica; la belleza, según la definición de Kant, es el símbolo de la moralidad. Sobre este punto, E. Cassirer menciona que en la obra de arte “lo individual no apunta hacia un algo abstracto-universal, situado detrás de ello, sino que es de por sí este algo universal, porque lo lleva simbólicamente dentro de su contenido”.⁷²

De esta manera, el misterio de la belleza consiste en que ella crea el mundo simbólico del arte, donde el mundo nouménico de la moralidad (esfera del bien) se manifiesta *como si fuera* el mundo fenoménico de la naturaleza (esfera de la verdad). Y puesto que el bien presupone la finalidad objetiva, es decir, la correspondencia del objeto con determinado fin, y en la base de la belleza se encuentra la finalidad formal, esto es, la finalidad sin fin; entonces se puede concluir que la belleza en Kant es una categoría neutral, ella no tiene ninguna otra relación, aparte de la estrictamente simbólica, ni con la verdad ni con el bien. Precisamente, este descubrimiento a primera vista paradójico, permitió a Kant fundamentar la autonomía del arte, el cual

⁷¹ Véase, Givone, S. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990, p. 38.

⁷² Cassirer, E. *Kant, vida y doctrina*, p. 359.

sólo indirectamente tiene relación con la razón. Esa relación consiste en que la razón protege a la belleza, que, como ya mencionamos, es éticamente neutral, para que no llegue a servir a propósitos poco aceptables desde el punto de vista moral. Podemos concluir este apartado con las palabras de M. A. Labrada quien, en su libro *Belleza y racionalidad*, escribe lo siguiente:

Pertenece a la lógica interna de la filosofía trascendental, el hecho de que tenga su culminación en una *filosofía del sentimiento* como la que se desarrolla en la *Crítica del Juicio*. Se trata de una propuesta netamente esteticista que aísla la belleza tanto de la verdad como del bien. Con ello se consuma la ruptura de los trascendentales iniciada en las dos primeras *Críticas*. Aunque la pretensión inicial de Kant fuera la de establecer un puente para salvar el *abismo infranqueable* abierto entre el mundo del conocimiento y el de la moralidad, el tránsito se realiza mediante el descubrimiento de la *autonomía de la subjetividad*, y, en consecuencia, del *gusto*, lo que da como resultado un puente magníficamente aislado.⁷³

1.5.2. La concepción estética de F. Schiller como apertura en el mundo romántico. “Únicamente la belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo”

La concepción filosófico-estética de Friedrich Schiller es una etapa muy importante en la formación del paradigma estético del romanticismo. Aunque no se puede considerar a esas ideas estrictamente románticas, de todos modos es necesario reconocer que el poeta y dramaturgo alemán llegó a estar muy cerca de ese modo específico de ver el mundo que se denomina romántico.

⁷³ Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. EUNSA, Barañáin–Pamplona, 1990, p. 90.

En la base de las ideas filosófico-estéticas de Schiller, se encontraba la teoría kantiana, sin embargo, muchas de las tesis de esta última teoría no fueron tomadas en su forma original, sino asimiladas dentro de la reflexión filosófica propia de Schiller. Como escribió Hegel, Schiller fue dotado de “un gran sentido artístico y de un profundo espíritu filosófico” y su mérito consistía en “haber superado la subjetividad y la abstracción del pensamiento kantiano y de haber intentado concebir por medio del pensamiento y realizar en el arte la unidad y la conciliación como la única expresión de la verdad”.¹

En primer lugar, el “concebir la unidad y la conciliación” encontró su expresión en el intento de Schiller de unir armónicamente la bondad (el bien moral) y la belleza separadas por Kant. Es totalmente posible que ese intento estuviera relacionado con el hecho de que Schiller se acercó de manera histórica-concreta al problema de la consecución de la perfección moral por el hombre, mientras que Kant lo hizo “desde el punto de vista de la eternidad”. En Kant, la moral es la garantía y el estímulo del paso, prácticamente infinito, que realizan los individuos del reino de la necesidad natural al reino nouménico de la libertad, el cual es el fin en sí mismo y no puede ser sustituido por ningún otro fin. Sin embargo, ese fin no puede ser realizado completamente. Al ser la idea del bien un principio regulativo, está condenada a que siempre se quede como una eterna tarea por resolver. Según la opinión de Kant, la realización completa de la ley moral, expresada en la coincidencia del deber moral y la felicidad humana, puede ser sólo pensada, además, con la introducción de los postulados de Dios, la libertad y la inmortalidad del alma. Schiller, compenetrado por

¹ Hegel, G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1997, p. 112.

las ideas de la transformación de su sociedad contemporánea de acuerdo con los ideales humanísticos, no estaba dispuesto a esperar toda una eternidad. Además, el poeta alemán quiso sosegar el rigorismo de la ética kantiana para que la búsqueda de la perfección moral y el cumplimiento del deber no tomaran el camino del “ascetismo tenebroso y monástico”. Según su punto de vista, la imposición directa de los imperativos de la razón lejos de alcanzar su objetivo –ennoblecen el carácter humano– puede provocar inquietud y temor en la conciencia dominada por las pasiones.²

En su afán por encontrar el medio de reestablecer sin violencia la armonía del ser humano, Schiller contrapuso a la rigurosidad de la moral kantiana del deber su concepción de “la educación estética”. El punto central de esta concepción era el concepto de “alma bella”, en la que se encuentran en armonía la sensualidad y la razón, el deber y los deseos. En las *Cartas sobre educación estética del hombre*, Schiller, siguiendo a Kant, afirma que en el ser humano existen dos principios contradictorios: lo sensual, relacionado con la necesidad natural, y la razón, relacionado con la libertad. Al primero él lo llamó instinto material y al segundo instinto a la forma. Ambos principios se encuentran en entre sí en un tenso conflicto que en la doctrina kantiana se resuelve a favor de las leyes de la razón, esto es, el hombre individual se sacrifica a su esencia general. Sin embargo, Schiller quiso reestablecer la totalidad del hombre sin sacrificar ni lo uno ni lo otro, por eso decidió recurrir a los servicios mediadores de la belleza, la cual, según sus propias palabras,

² Isaiah Berlin escribe que Schiller no aceptó la solución kantiana porque le parecía que Kant emplazaba al hombre “en una vía moral demasiado estrecha, en un severo y limitado mundo calvinista, donde las únicas alternativas consistían en ser un juguete de la naturaleza o en seguir este triste sendero del deber luterano formulado por Kant –un sendero que mutila y destruye, que estorba y que traba a la naturaleza humana”. Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 114.

“debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad.”³ En la *Carta IV*, él escribió que

el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo. El hombre culto se conduce amistosamente con la naturaleza: honra su libertad, conteniendo simplemente su arbitrariedad.⁴

Como se observa en la cita anterior, cuando el hombre alcanza el nivel definido como “hombre culto, él puede apartarse de los dos extremos: el total abandono a los deseos, por un lado; y el ascetismo moral, que reprime cualquier manifestación de la sensibilidad, por otro. Desde el punto de vista de Schiller, es posible alcanzar ese nivel si se observan las condiciones siguientes: “la personalidad ha de mantener al impulso material en los límites que le son propios, y la receptividad, o la naturaleza, ha de hacer lo mismo con el impulso formal”.⁵

Esto significa que el camino del hombre hacia su perfección está concebido por Schiller desde la perspectiva de la delimitación de ambos instintos, que puede ser realizada mediante lo que el poeta alemán denominó “el instinto del juego”. Precisamente este instinto, según su punto de vista,

convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales *a ambas*, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego

³ Schiller F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Antropos, 1990, p.191.

⁴ *Ibid.*, p.135.

⁵ *Ibid.*, p.223.

suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma.⁶

En las *Cartas*, el objeto del impulso sensible se llama *vida* en su sentido muy amplio que abarca todo el ser material. El objeto del impulso formal se llama *forma* y se refiere a las cualidades formales de las cosas y sus relaciones con el pensamiento. El objeto del impulso de juego, denominado por Schiller como *forma viva*, representa las cualidades estéticas de los fenómenos y no es otra cosa que la belleza. De aquí sigue que la belleza no puede ser sólo vida, o sólo forma; ella aparece del equilibrio de lo uno con lo otro. Desde el punto de vista de Schiller, cuando juega el hombre con la belleza, él supera la resistencia de las leyes de la naturaleza y, fácilmente, sin violencia sobre sí o sobre otros, pasa al reino de la libertad. Por eso, Schiller llega a la conclusión de que “el hombre *sólo debe jugar* con la belleza, y debe jugar *sólo con la belleza*”.⁷

En este caso, es necesario decir que la idea por sí misma del carácter lúdico de la actividad estética Schiller la tomó de Kant, el cual veía la fuente de la belleza en el juego libre del entendimiento y la imaginación. Vale la pena mencionar el hecho de que, gracias al concepto de juego, la actividad de la imaginación, en calidad de mediadora entre el intelecto y la sensibilidad, y que antes con gran dificultad podía encontrar su lugar en la *Crítica de la Razón pura*, se integró orgánicamente de manera completa en la estética kantiana.

Como ya hemos dicho, dentro del contexto de la *Crítica del Juicio*, la imaginación se concibe como una actividad completamente autónoma o espontánea

⁶ *Ibid.*, p.229.

⁷ *Ibid.*, p 241. (Cursivas del autor)

que mediante el sentimiento unifica las leyes de la naturaleza y las normas de la acción moral. El sentimiento de armonía que se expresa en el juicio estético (*esto es bello*) es el único modo de representar esta relación libre entre la imaginación y el entendimiento. De esta manera podemos decir que el juicio estético deriva de la vivencia subjetiva de la armonía de las facultades del espíritu.

Con respecto a esta problemática, sería conveniente hacer una referencia al significado etimológico de la palabra “imaginación”. “Imaginación” se dice en alemán *Einbildungskraft*, que etimológicamente está constituido por *Einbildung* que literalmente significa imaginación y *Kraft* que indica fuerza, vigor. Además, cabe añadir que *Bildung* significa, formación, cultura. Todo esto permite relacionar el significado de la palabra “imaginación” con la idea de una fuerza formativa. Y, como ya hemos visto, el análisis kantiano del problema de la belleza pone en descubierto este poder creador de la imaginación, aunque lo restringe al ámbito de la subjetividad trascendental. La actividad de la imaginación es una actividad lúdica que libera al hombre de las determinaciones causales, cuyo mecanismo rige el curso de la naturaleza y le permite proyectar sobre el mundo natural sus expectativas. En otras palabras, la imaginación sumerge al hombre en su intimidad, en las profundidades de su alma; por medio de la imaginación, el hombre alcanza el poder de darse el objeto para sí.⁸

⁸ Sobre este aspecto de la estética kantiana, Gadamer escribe lo siguiente: “En este punto tenemos espléndidamente reunido el rechazo de la estética de la perfección con la significatividad moral de la belleza natural. Precisamente porque en la naturaleza no encontramos *objetivos en sí*, y sin embargo encontramos belleza, esto es, algo idóneo para el objetivo de nuestro placer, la naturaleza nos hace con ello una “señal” de que realmente somos el fin último, el objetivo final de la creación. La disolución de la idea antigua del cosmos, que otorgaba al hombre un lugar en la estructura total de los entes, y a cada ente un objetivo de perfección, otorga al mundo, que ha dejado de ser bello como ordenación de objetivos absolutos, la nueva *belleza* de tener una orientación final hacia nosotros. Se convierte así en “naturaleza”; su inocencia consiste en que no sabe nada del hombre ni de sus vicios sociales. Y al

Precisamente en esta idea está inspirada la concepción de la “educación estética” de Schiller, quien, por su parte, extendió el poder creador de la imaginación más allá de los límites de la subjetividad. Con esto el poeta alemán efectuó un cambio radical en la comprensión de la belleza que desde entonces se convierte en un nexo objetivo entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la libertad. En efecto, si el poder creador de la imaginación no se restringe a la reflexión subjetiva, sino también transforma la praxis, entonces la actividad lúdica, como una actividad de simulación (hacer “como si” algo fuera otro), es capaz de determinar un objeto tanto en el orden teórico, como en el orden práctico.⁹ De ahí se deriva la tesis fundamental de las *Cartas*, a saber, el hombre deviene humano sólo si es capaz de situarse en la dimensión lúdica de la realidad: “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega”.¹⁰

Como es fácil advertir, la teoría del juego estético siendo una parte medular de la concepción filosófica de Schiller, implica la negación de la restricción kantiana concerniente a una reconciliación objetiva entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la libertad. Considerando la posibilidad de pensar el concepto de la libertad en

mismo tiempo tiene algo que decimos. Por referencia a la idea de una determinación inteligible de la humanidad, la naturalidad gana como naturaleza bella un *lenguaje* que la conduce a *nosotros*”. Gadamer, H.-G. *Verdad y método*, I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997, p. 85.

⁹ Es preciso distinguir entre *simular* y *disimular*. La actitud de simulación o actitud del “como si” no comprende las intenciones del engaño u ocultación. Simulación en el sentido positivo indica la capacidad de hacer “como si”, es decir, la capacidad de sustitución, que es precisamente la capacidad de creación. En este sentido, la posición de Schiller puede parecer contradictoria ya que él solía contraponer ingenuidad y simulación. Lo ingenuo es natural, espontáneo; es lo que surge a partir de la necesidad interior y lo que expresa la unidad originaria consigo mismo. Simulación es lo que tiene el carácter artificial, la “falsa nobleza” que oculta las intenciones de engaño. La oposición *ingenuidad-simulación* que Schiller plantea explícitamente en su trabajo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* nos hace pensar, según dice María Noel Lapoujade, que él “no alcanza a vislumbrar el lado positivo, altamente humanizante de la simulación”. No obstante, como señala esta autora, Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética* llega a reivindicar la actividad lúdica o actividad de simulación convirtiéndola en la vía principal de la formación del hombre. Véase sobre esto Lapoujade, M. N. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI, 1988, pp. 200-215.

¹⁰ Schiller, F. *Cartas...*, p. 241. (Cursivas del autor)

relación con la naturaleza, Kant hablaba de un juego en el sentido estricto del término, es decir, el juego fue concebido por él como actividad de simulación que permite representar en el ámbito de la reflexión subjetiva lo que sólo podría generarse a partir de la intuición intelectual. Pero esta última está excluida del horizonte humano y, por consiguiente, la actividad estética, dentro del contexto kantiano, no tiene el poder de superar la finitud de lo sensible.

Se puede emplear al respecto una analogía con el juego infantil, particularmente con el juego de ficción. Los niños, cuando están jugando, pretenden simular las conductas de los adultos, es decir, actúan como si fueran adultos; esta conducta simulada no es otra cosa, sino una representación simbólica donde se articulan dos dimensiones: lo dado y lo imaginario. El juego de ficción consiste en proyectar sobre la realidad ya dada nuevas posibilidades, sustituir lo dado por lo imaginario. Por medio del juego, el niño se aleja del mundo real y alcanza a comprender ese otro mundo, “el mundo adulto”, distinto al propio; el juego permite al niño construir un mundo aparte, evadirse de la realidad para entenderla mejor; la realidad en este caso no se cambia ni se transforma, sólo *aparece* como si fuera otra.¹ Lo mismo podemos decir sobre el juego libre de la imaginación con el entendimiento, cuyo resultado, la belleza como apariencia sensible, alude (¡pero sólo alude!) a la realidad suprasensible. Esta alusión no provoca ningún malentendido, ya que hacer pasar lo deseado por lo real es una de las condiciones del juego, es una de sus

¹ Como escribe Jean Château, por medio del juego el niño logra desvincularse del medio ambiente y desarrollar un proyecto que le permitirá posteriormente enfrentar y transformar la realidad. Según este autor, “jugar a la madre y a la hija, es ejercitarse en el plano de lo imaginario para realización concreta futura. El mundo del juego es entonces una anticipación del mundo de las ocupaciones serias. [...] En consecuencia, se puede concebir el juego como un rodeo que conduce finalmente a la vida, como un proyecto de vida seria que la bosqueja de antemano. Por el juego, el niño conquista esa autonomía, esa personalidad y hasta esos esquemas prácticos que necesitará en la actividad adulta”. Château, J. *Psicología de los juegos infantiles*. Buenos Aires: Ed. Kapelusz, 1958, p. 15.

particularidades, y desde este punto de vista la posición de Kant es irreprochable. Al respecto, nos parece que Heidegger no tiene derecho a circunscribir la concepción kantiana a la propia solución que da Heidegger al problema de las relaciones recíprocas entre la imaginación y el entendimiento. En su libro *Kant y el problema de la metafísica*, Heidegger escribió lo siguiente:

La fundamentación kantiana de la metafísica pregunta por el fundamento de la posibilidad interna de la unidad esencial del conocimiento ontológico. El fundamento que encuentra es la imaginación trascendental. Ésta se impone, en contra de la dualidad inicial de las dos fuentes fundamentales del espíritu (sensibilidad y entendimiento), como facultad intermediaria. La interpretación más originaria del fundamento establecido no solamente reveló que esta facultad intermediaria es el centro originariamente unitivo, sino también que este centro es la raíz de ambas ramas.¹²

Cabe señalar que Kant fue muy cauteloso cuando se refirió a la posibilidad de que el conocimiento humano, en sus dos vertientes: sensibilidad y entendimiento, hubiera procedido de una raíz común; por eso, podemos decir con Cassirer que para Kant la coincidencia objetiva de la naturaleza y la libertad constituye un problema que jamás puede llegar a resolverse por completo.¹³ La imaginación y la actividad estética basada en ella dan en la filosofía kantiana sólo una conciliación simbólica de la sensibilidad con el entendimiento, por eso, la misma posibilidad de crear sobre esta base simbólica cualquier construcción ontológica es muy dudosa. Según nuestra opinión, el juicio de Heidegger sobre la filosofía de Kant es más adecuado a la concepción de Schiller sobre la “educación estética”, en cuanto precisamente Schiller interpretó ontológicamente las principales tesis de la estética kantiana.

¹² Heidegger M. *Kant y el problema de la metafísica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 167.

¹³ Véase, Cassirer, E. *Kant, vida y doctrina*, p. 389.

En efecto, la armonía simbólica de lo fenoménico y lo nouménico no permitía a Kant poner el signo de igualdad entre el bien y la belleza, con lo que Schiller, como poeta, no podía estar de acuerdo. Desde su punto de vista, la actividad estética, o de manera más precisa, el juego estético, en cuanto la actividad en este caso es precisamente un juego, es capaz objetivamente, en “serio” (no de *mentiritas*), de llevar a cabo la síntesis entre lo fenoménico y nouménico. En otras palabras, Schiller concibe la actividad lúdica como actividad de simulación, pero al mismo tiempo elimina la restricción kantiana “como sí”, lo que a su vez le permite identificar la belleza y la libertad, el juego y la vida. El juego estético es la puesta en práctica de la libertad.

En medio del temible reino de las fuerzas naturales, y en medio también del sagrado reino de las leyes, el impulso estético de formación va construyendo, inadvertidamente, un tercer reino feliz, el reino del juego y de la apariencia, en el cual libera al hombre de las cadenas de toda circunstancia y lo exime de toda coacción, tanto física como moral.¹⁴

Como podemos ver, Schiller, en su concepción de la “educación estética”, otorgó a la belleza el derecho que no tenía y no podía tener en la filosofía kantiana de producir una síntesis real, no simbólica, de los mundos fenoménico y nouménico. En la metafísica pre-kantiana, ese derecho era exclusivo del ser y de ninguna manera de sus atributos. La doctrina del ser, como recordamos, se encontraba en la base de la idea de unidad de la belleza y de la bondad expresada en la *kalokagathía*, según la cual es lo mismo para una cosa ser buena y ser bella. En la doctrina filosófica de Schiller, los aspectos éticos y estéticos también resultaron tener una profunda interrelación, por lo que su comparación con la idea de *kalokagathía* surge

¹⁴ Schiller, F. *Cartas...*, p. 375.

inmediatamente. Sin embargo, aunque las ideas de la filosofía de la Antigüedad sobre la *kalokagathía* en mucho están presentes en las principales tesis de la estética schilleriana, no lo están en todo, porque era imposible hacer resurgir íntegramente en un nuevo contexto histórico-filosófico la doctrina de la Antigüedad sobre la *kalokagathía*.

Como sabemos, la *kalokagathía* era una unidad armónica e indisoluble de los aspectos ético, estético e intelectual. Se puede decir que era una unión con igualdad de derechos de la verdad, la bondad y la belleza, ninguna de las cuales tenía prioridad sobre las otras. Cuando en la filosofía de Schiller la belleza llegó a cumplir las funciones del ser que no le eran propias hasta ese momento, ésta ocupó un lugar privilegiado en relación con la verdad y la bondad. Sin desearlo él mismo, Schiller destruyó precisamente lo que más apreciaba: la armonía de la verdad, de la bondad y de la belleza.

Así pues, la profunda reforma en la filosofía realizada por Kant condujo a lo que hemos denominado deconstrucción de la ontología metafísica, y simultáneamente a ello, se perdió la unidad ontológica de los valores éticos, estéticos e intelectuales. Los trascendentales: verdad, bondad y belleza, conocidos desde la Antigüedad y la Edad Media, y que permanecieron por más de mil quinientos años unidos por el Ser, se convirtieron, como resultado de la reforma kantiana, en valores totalmente independientes de esferas distintas: del conocimiento teórico, de la acción moral y del sentimiento estético. El mismo Kant, consciente del significado de los cambios realizados por él, con todo el derecho nombró a su método trascendental de filosofar “revolución copernicana”. El núcleo de esta revolución copernicana puede ser resumido brevemente de la siguiente manera: no es el ente, ni Dios, ni la sustancia, ni

ninguna otra construcción ontológica obtenida a través del ser quien se puede tomar como punto de partida para la producción del conocimiento, la acción moral y la contemplación de la belleza. Así, por ejemplo, respecto a esto G. Reale y D. Antiseri, en su *Historia del pensamiento filosófico y científico*, escriben lo siguiente:

Para la metafísica clásica, los trascendentales eran las condiciones del ser en cuanto tal, es decir, aquellas condiciones cuya eliminación suponía la eliminación del objeto mismo. Después de la revolución kantiana, ya no se puede hablar de condiciones del objeto en sí, sino únicamente de condiciones del objeto en relación con el sujeto; por tanto, el trascendental se desplaza desde el objeto hasta el sujeto.⁵

Este particular subjetivismo kantiano tuvo una importancia esencial para el posterior desarrollo del pensamiento filosófico. Cuando, de acuerdo con Kant, se tuvo claro que el concepto de ser absoluto ya no puede cumplir el papel de principio unificador, quedaba una única fuente a disposición de la filosofía para realizar la síntesis de lo fenoménico con lo nouménico: la existencia real del ser humano, capaz de llevar esta síntesis. Se trata en este caso no sólo de la constitución del objeto del conocimiento, sino el libre establecimiento de principios regulativos de la acción, es decir, se está hablando en esencia de la producción por el sujeto de la “cosa en sí”, como tal. A la luz de esto, es posible suponer que, si Kant se hubiera planteado el problema de en qué consiste el ser como tal, entonces el ser, en la filosofía kantiana, sólo hubiera pretendido tener ese *status*, no necesariamente humano, sino cualquier otro, capaz de la creatividad libre en nombre de los principios. He ahí, según nuestra opinión, el origen del subjetivismo fichteano y posteriormente romántico. Sin embargo, el mismo Kant no investigó el problema del ser ya que él comprendió muy

⁵ Reale, G. y Antiseri, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1995, tomo segundo, p. 737.

bien que para resolverlo debía pagar un precio muy alto. Antes que nada debería renunciar a su estricta separación de los aspectos trascendente y trascendental de la realidad, lo que significaría, en esencia, el regreso a los postulados de la metafísica anterior. Para Kant ese paso era totalmente inaceptable, sin embargo, como bien lo señala A. L. Dobrojótov, precisamente

el descubrimiento kantiano de la actividad del sujeto cognoscente, su comprensión del objeto del conocimiento como creación de la subjetividad trascendental motivó a los filósofos violar la principal prohibición del método crítico: la prohibición del paso del objeto a su ser como tal, el cual puede ser dado al pensamiento a través del fenómeno, pero no puede ser creado.¹⁶

Así, por ejemplo, Fichte fue motivado para crear su propia concepción filosófica por la *Crítica de la Razón práctica* kantiana, donde, como se sabe, se habla de la constitución de la realidad nouménica por el sujeto, lo que no es otra cosa que la salida fuera de los límites del concepto y la afirmación del ser como tal. Al reestablecer la teoría de la intuición intelectual desechada por Kant, Fichte trató de fundamentar la validez del paso del pensamiento al ser. De este modo, de acuerdo con Fichte, el acto puro de la autoconciencia donde se afirma que el Yo es Yo es, al mismo tiempo, conocimiento y actividad práctica. Como resultado de esta actividad resulta precisamente el ser: “el yo es y pone su ser en fuerza de su puro ser. Él es, a la vez, el agente y el producto de su acción; lo que es activo y lo que es producido por la actividad; acción y hecho son una misma cosa”.¹⁷

Era totalmente natural que Kant reaccionara negativamente a las reflexiones de Fichte, ya que para él la estricta observación de las fronteras entre lo trascendente

¹⁶ Dobrojótov, A. L. *Kategoriia byitiia v klassitcheskoi zapadnoevropeiskoi filosofii* (La categoría del ser en la filosofía clásica de Europa occidental), p. 207.

¹⁷ Fichte, J. G. *Fundamentos de toda doctrina de la ciencia*. Cfr. Colomer, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Barcelona: Herder, 1986, tomo segundo, p. 36.

y lo trascendental, o entre lo fenoménico y lo nouménico era condición necesaria para el modo crítico de filosofar. Es suficiente violar esa frontera para que, con palabras de Kant, en la casa de la filosofía se mude “algún ser maligno”. La antipatía kantiana a la intuición intelectual se explica por el hecho de que la contemplación del ser puro, que al fin y al cabo eso es la intuición intelectual, es posible sólo a Dios, quien únicamente es el que está en capacidad de producir el ser con el sólo acto de la contemplación. Pero el ser humano no es Dios, y esa situación que no exige ninguna demostración le pone determinados límites a las posibilidades creadoras del ser humano.

En la esfera del conocimiento, el hombre puede crear fenómenos, pero no puede crear la “cosa en sí”. En la esfera ética, el hombre puede, si es posible decir, “tocar” la “cosa en sí”, pero no puede crear fenómenos. Ser simultáneamente fenómeno y noumeno no es posible, esa regla en Kant no tiene excepción. Por eso, el aspecto ontológico está presente sólo en la filosofía práctica y su extrapolación a la esfera teórica es totalmente imposible. Fichte, como ya fue señalado, violó la principal prohibición del método crítico: pasar del pensamiento sobre el ser al ser mismo; y, como resultado, se enfrentó con el problema que por su importancia salió lejos del marco de su propio sistema filosófico. El núcleo del mencionado problema se puede expresar de la siguiente manera: si, a diferencia de Kant, se permite sin ninguna limitación que el acto puro de la autoconciencia produce no sólo la forma de la subjetividad sino su contenido, entonces en ese caso no es posible trazar una frontera principal entre el ser absoluto y la conciencia. La posición de Fichte en cierto grado recuerda el punto de vista de Spinoza, con una única diferencia, como bien lo

señala P. P. Gaidenko: “si en Spinoza la sustancia absorbe al sujeto, en Fichte, al contrario, el sujeto, la autoconciencia hace a un lado a la sustancia”.¹⁸

Este hacer a un lado el objeto por parte del sujeto conduce a que el *Yo soy* fichteano se diferencie esencialmente del *cogito* cartesiano. En Descartes, el momento de la conciencia “yo pienso” coincide con el ser; pero, en Fichte, con la acción, como resultado de lo cual y se produce el ser. Respecto a esto G. Reale y D. Antiseri escriben lo siguiente:

En la metafísica clásica se afirmaba: *operari sequitur esse*, la acción se sigue del ser de la cosa, para que una cosa actúe primero tiene que ser, el ser es la condición del actuar. La nueva postura idealista invierte del todo el antiguo axioma y afirma que *esse sequitur operari*, lo cual significa que la acción precede al ser, el ser se deriva de la acción, y no a la inversa.¹⁹

Como consecuencia de esta inversión de las ideas tradicionales sobre el ser, la estructura del acto puro fichteano de la producción excluye la pureza cartesiana de la síntesis en cuanto que ambas partes de ese acto son principalmente heterogéneas. En Descartes la dualidad de la esencia y existencia se resolvía con sencillez porque la esencia “yo pienso” que aparece en dicho acto es la misma existencia. En Fichte esa dualidad se convierte en necesaria, ya que el acto de la autoconciencia *Yo soy* conduce necesariamente a su oposición, al *no-Yo*; es decir, el acto de conciencia es, al mismo tiempo, el acto de autoposición. Resulta, entonces, que este acto se divide en la intuición activa (*Yo*, es decir, la esencia) y su existencia (*no-Yo*). El *Yo* opone a sí mismo un *no-Yo*, sin salir de sus propios límites ya que no hay nada pensable fuera del *Yo*.

¹⁸ Gaidenko, P. P. *Filosofía Fichte y sovremennost*. (La filosofía de Fichte y la actualidad.) Moscú: Muisl, 1979. p. 77.

¹⁹ Reale G., Antiseri D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*, tomo tercero, p.70.

Como recordamos, en Descartes el acto puro de la autoconciencia necesariamente nos saca de los límites de nuestro “yo” y nos lleva al ser absoluto o a Dios. De acuerdo con Fichte, la actividad del *Yo* en la producción del *no-Yo* es inconsciente aunque libre; cuando el *Yo* vuelve consciente, pierde su libertad. Es aquí donde nace el problema que puede ser presentado como dilema: tenemos en calidad de ser absoluto la actividad inconsciente e impersonal o la conciencia abstracta sin capacidad para alguna actividad. Con evadir la respuesta al problema señalado no pudo ninguno de los pensadores, que pretendían unir lo que Kant dejó separado. Para encontrar una solución era necesario crear una teoría de la persona absoluta [sujeto absoluto] (Para Descartes no era indispensable crear una teoría semejante, pues la existencia del sujeto absoluto, es decir, Dios, nunca se puso bajo duda). En dicha teoría, sería superada la contradicción entre lo consciente e inconsciente, esto es, entre lo subjetivo y lo objetivo. Esta teoría del sujeto absoluto puede ser llamada con derecho metafísica del sujeto, a diferencia de la clásica metafísica del objeto.

En rasgos generales, ese tipo de solución fue semejante en Fichte, Schelling y Hegel; sin embargo, en el proceso de la concreta respuesta a las problemáticas que se enfrentaban, sus posiciones se separaron substancialmente. En Fichte, el punto de partida para la creación de la teoría del sujeto absoluto fue la ética; en Schelling, fue la estética y Hegel llegó al espíritu absoluto a través del concepto.

1.6. Lo finito y lo infinito como “sístole” y “diástole” del filosofar romántico. “*El secreto de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación*”

Regresando, ahora, después de un largo intervalo, directamente al romanticismo, podemos decir que casi todos los románticos y, en primer lugar, los exponentes del primer romanticismo como, por ejemplo, Novalis, August y Friedrich Schlegel, Hölderlin, Schelling, desarrollaron su reflexión filosófico-estética a partir de la problemática heredada de la filosofía de Kant. La fusión del subjetivismo kantiano con la orientación estética del pensamiento filosófico cobra importancia sobre todo a partir de la obra de Schelling, quien llevó a cabo dicha fusión teóricamente de una manera más estricta y consecuente.

Schelling, al igual que Fichte, renunció a la “cosa en sí” kantiana, reconoció la posibilidad de la intuición intelectual e intentó sobre esta base construir su propia y original concepción ontológica. Sin embargo, a diferencia de Fichte, quien directamente extendió el carácter nouménico de la actividad ética del sujeto a la esfera de la naturaleza, Schelling fue por otro camino. Si en Fichte, como ya lo mencionamos, fue la *Crítica de la Razón pura* lo que influyó para violar la prohibición kantiana de hacer noumeno al fenómeno, en Schelling fue la *Crítica del Juicio* lo que motivó a infringir esa regla kantiana y desear crear la metafísica del sujeto. Schelling resultó ser un pensador sagaz y, sin trabajo, descubrió que en el sistema kantiano era precisamente la estética la que cumplía aquellas funciones que la metafísica tradicional delegaba al Ser absoluto.

La actividad estética, de acuerdo con Kant, se basa en la premisa de que el deber como que se convierte en ser y, gracias a esta suposición, la estética es capaz de

crear el mundo simbólico en donde la naturaleza y la libertad se encuentran en armonía. Ante esto, sólo quedaba dar un paso y eliminar esa enojosa frase limitante kantiana “*como si*” para que la ilusión de la armonía se convierta en realidad.

En mucho ayudó a Schelling a realizar este paso la concepción de Schiller sobre “la educación estética”, cuyas dos tesis centrales llegaron a estar posteriormente en la base de la filosofía de la identidad de Schelling. En primer lugar, la belleza, en Schiller, estaba dotada de la capacidad de realizar la síntesis real de los mundos fenoménico y nouménico. En segundo lugar, en la concepción de la “educación estética”, la belleza estaba íntimamente relacionada con el sujeto de tal manera que en la actividad estética el sujeto encontraba su propio fundamento. Esto significa que no es la estética la que por sí misma crea la armonía de la naturaleza y la libertad, sino que es el sujeto estético –el “alma bella”–. La unión de estos dos momentos, los cuales Schiller intentaba llevar a cabo en sus *Cartas sobre la educación estética*, metafóricamente hablando, abrió la puerta al mundo romántico. Siguiendo las huellas de Schiller, Schelling unió de manera más coherente y sistemática, en el marco de una concepción filosófica heredada de Kant, el subjetivismo y su propia visión estética del mundo. De este modo, nació la filosofía de la identidad de Schelling.

En el plano ontológico, esta filosofía continuó la línea de Fichte que consistía en la comprensión del ser como proceso, el cual simultáneamente es actividad y conocimiento. Respecto a esto, en el *Sistema del idealismo trascendental* puede leerse:

La intuición intelectual es el órgano de todo pensar trascendental. En efecto, el pensar trascendental se dirige a objetivar para sí por libertad lo que de otro modo no sería objeto; presupone una facultad de producir y a la vez intuir ciertas

acciones del espíritu, tal que *producir el objeto e intuirlo sean absolutamente uno*, y esta facultad es justamente la de la intuición intelectual.²⁰

Retomando la noción kantiana de imaginación trascendental, Schelling vio la intuición intelectual como una facultad eminentemente estética que unifica el sujeto y el objeto en un *Yo* absoluto. La autoconciencia ($Yo=Yo$) es una identidad originaria y, al mismo tiempo, es una actividad absoluta mediante la cual “el Yo llega a ser objeto para sí mismo”.²¹ El acto absoluto de autoconciencia es un saber incondicionado, subjetivo, y a la vez es un saber real, objetivo, ya que es una síntesis donde intuido e intuyente, ser y pensar, coinciden. Por tanto, según Schelling, el acto absoluto de autoconciencia es una duplicidad originaria en la identidad y una identidad originaria en la duplicidad, “el punto donde el saber idéntico nace directamente del sintético y el sintético del idéntico”.²²

Así pues, conocer para Schelling es intuir e intuir es crear. El conocimiento intuitivo no depende de la existencia del objeto, por el contrario, la existencia del objeto depende de que el sujeto lo conozca. Según Schelling, este proceso cognoscitivo-creativo se desarrolla mediante tres fases: la primera es una fase de exteriorización que expresa la tendencia originaria del *Yo* a afirmarse a sí mismo: “El Yo es originariamente *puro producir* que se dirige hacia el infinito”.²³ La segunda fase es una actividad opuesta a la primera, es una actividad que expresa la tendencia del *Yo* a saberse intuyente, es decir, a reflexionar sobre sí y, de esta manera, hacerse conciente de su propia actividad:

²⁰ Schelling, F. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 177. (Cursivas nuestras)

²¹ *Ibid.*, 187.

²² *Ibid.*, p. 180.

²³ *Ibid.*, p. 188.

El Yo tiene la tendencia a producir lo infinito, esta dirección ha de ser pensada como dirigiéndose hacia *fuera* (como centrífuga), pero no puede ser distinguida en cuanto tal sin otra actividad que vuelva hacia *dentro*, al Yo como punto central. Aquella actividad dirigida hacia fuera, infinita según su naturaleza, es lo objetivo en el Yo, ésta, la que retorna al Yo, no es sino la aspiración a intuirse en esa infinitud. Por esta acción en general se separa lo interior y lo exterior en el Yo y con esta separación se establece una lucha en el Yo, explicable sólo a partir de la necesidad de la autoconciencia.²⁴

Y, por último, la actividad del *Yo* llega a la tercera fase cuando “toda contradicción se aniquila por sí misma”.²⁵ Se trata, pues, de la actividad reconciliadora que, según las palabras de Schelling, oscila entre la limitada y limitante, y convierte el sujeto y el objeto en el uno-todo.

El reconocimiento de la intuición intelectual permitió a Schelling concebir la naturaleza (es decir, lo objetivo) como forma enajenada de la actividad subjetiva, y a la misma subjetividad (es decir, la libertad) como el proceso de hacer consciente la naturaleza.²⁶ A partir de esto, con todo derecho se puede concebir lo subjetivo y objetivo como lo consciente e inconsciente y la tarea que surge es encontrar “en la inteligencia misma una intuición por la cual el Yo sea a la vez consciente y no consciente *para sí mismo en uno y el mismo fenómeno*”.²⁷ Según Schelling, esta intuición no puede ser sino la intuición estética que engendra, tanto los productos del espíritu, como los de la naturaleza. En el *Sistema del idealismo trascendental*, podemos leer lo siguiente: “El mundo ideal del arte y el real de los objetos son, por tanto, productos de una y la misma actividad; el encuentro de ambas (la consciente y

²⁴ *Ibid.*, p. 198.

²⁵ *Ibid.*, p. 199.

²⁶ Se trata más detalladamente esta problemática en el apartado 1.3. del presente trabajo.

²⁷ *Ibid.*, p. 408.

la no consciente) *sin* conciencia proporciona el mundo real, *con* conciencia el mundo estético.”²⁸

Por lo tanto, la obra de arte, según Schelling, es al mismo tiempo producto de la naturaleza y producto de la libertad, lo que significa que en la creación artística la contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo se resuelve en la indiferencia absoluta. El mundo artístico es una realidad que ya no es ni subjetiva ni objetiva, sino representa la síntesis de ambos momentos. Considerando que “sin belleza no hay obra de arte”²⁹, entonces resulta que la síntesis referida es realizada precisamente por la belleza, la cual es definida por Schelling como “lo infinito expresado de modo finito”.³⁰

Con respecto a esto, es preciso señalar que la introducción de la noción de intuición intelectual en la filosofía, hecha por Schelling, justifica su esfuerzo por conquistar lo infinito, lo trascendente, ya que en este caso se suprime la frontera entre el conocimiento humano, receptivo, y por eso finito y el conocimiento intuitivo, productivo, y por eso infinito. No obstante, en ese intento por captar lo que se encuentra más allá de lo dado mediante la sensibilidad, Schelling tuvo que enfrentar el siguiente problema: ¿de qué manera es posible presentar lo infinito como unidad de lo objetivo y lo subjetivo, si el pensamiento humano siempre se encuentra dirigido al objeto? En efecto, en el *Yo* que se piensa a sí mismo, el sujeto y el objeto, la intuición y lo intuido, son idénticos. Por tanto, en el acto de autoconciencia ni lo pensado es lo que determina el pensamiento ni a la inversa, sino que ambos momentos participan en

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

²⁹ *Ibid.*, p. 418.

³⁰ *Ibid.*

la consumación de este acto de un modo por igual originario. Por ese motivo Fichte, por ejemplo, estimó que el acto de autoconciencia por ser fundamento de todas las posibles formas de pensar es inaccesible para un discurso teórico.

Schelling, por su parte, se propone despejar el acceso a lo trascendente afirmando que la verdadera misión de toda la filosofía consiste en demostrar cómo aquella noche de lo absoluto se convierte en día claro.³¹ Según su punto de vista, la solución al problema mencionado no puede darse si lo infinito se piensa solamente como momento opuesto a lo finito, lo infinito debe haberse presentado en lo finito y por lo finito. Esta presentación o encarnación de lo infinito en lo finito se da en la obra de arte. Gracias a la belleza, la obra de arte, finita y acabada en su forma peculiar, encierra en sí lo infinito, el “continente” del ser:

aunque el mundo real nace de la misma oposición originaria de la que ha de surgir también el mundo del arte, que ha de ser pensado igualmente como una única gran totalidad y presenta en todos sus productos singulares sólo lo infinito único, sin embargo, más allá de la conciencia esa oposición es infinita sólo en la medida en que algo infinito es presentado por el mundo objetivo como *totalidad* pero nunca por el objeto singular, mientras que esa oposición es para el arte infinita respecto a *cada objeto singular* y todo producto singular del mismo presenta la infinitud.³²

En su *Filosofía del arte*, Schelling desarrolla esta idea de una compenetración de finito e infinito en la obra de arte, mediante el concepto de símbolo. Símbolo, como se sabe, es un signo lingüístico donde el vínculo entre significante (imagen sonora o visual) y significado (un objeto o conjunto de objetos) se establece de manera convencional. Schelling distingue el símbolo tanto del

³¹ Schelling, F. W. J. *Exposición de mi sistema de filosofía*. Cfr. Cassirer, E. *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Vol. III, p. 304.

³² Schelling F. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 424. (Cursivas del autor)

esquema como de la alegoría. La esquematización, según la definición kantiana que fue retomada por Schelling, es un procedimiento universal de la imaginación que proporciona una imagen a un concepto, es decir, el esquema es una regla de la construcción de lo particular y en él lo universal indica lo particular. La alegoría, por el contrario, parte de lo particular o, mejor dicho, de lo singular, y apunta a lo universal. Se trata de una figura en la que se ejemplifica algo que no puede presentarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales, etcétera.³³

Símbolo, según la definición de Schelling, es una síntesis de ambos momentos: lo singular y lo universal. Mientras que la alegoría parte de una idea para llegar a ejemplificarla o ilustrarla en una imagen, el símbolo ya es una imagen que se encuentra vinculada a un sentido de tal manera que es imposible captarlo prescindiendo del proceso mismo de simbolización. Por eso, Schelling escoge la palabra alemana *Sinnbild* para referirse al símbolo que es una imagen (*Bild*) inseparable de su significado (*Sinn*).

Cuando el acto absoluto de conocimiento se objetiva sólo porque *una* cara del mismo se convierte en forma como unidad particular, entonces necesariamente aparece transformado en algo distinto, a saber, en un ser. La configuración absoluta de lo infinito en lo finito, que es la cara *real* del mismo, no es en sí un ser; en su absolutidad es de nuevo toda la idea completa, la autoafirmación infinita completa; sólo en su relatividad, por tanto acogida como *unidad particular*, deja de aparecer como idea, como autoafirmación, y lo hace como lo afirmado, como materia; aquí la cara real en tanto que particular se convierte en símbolo de la idea absoluta, que sólo es reconocida como tal a través de esta envoltura.³⁴

³³ “*Esquematismo* es aquella representación en la que lo general significa lo particular o en la que lo particular es intuido mediante lo general. En cambio, aquella representación en la que lo particular significa lo general o en la que lo general es intuido mediante lo particular es *alegórica*”. Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 70.

³⁴ Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, p. 169.

Desde esta perspectiva, la obra de arte como creación simbólica representa una especie de síntesis en la contradicción donde los momentos opuestos, lo finito y lo infinito, se presuponen recíprocamente. Por eso, el símbolo frente a una simple imagen de lo sensible no se anula a sí mismo al indicar lo suprasensible, sino que adquiere lo que podemos llamar una plusvalía de significación. Podemos recordar, al respecto, la definición del símbolo que fue acuñada por Goethe: “Es la cosa sin ser la cosa, y, sin embargo, la cosa; una imagen concentrada en el espejo del espíritu, y, sin embargo, idéntica con el objeto”.³⁵

En otras palabras, el símbolo como portador de sentido inaugura el camino hacia la verdad, en cuanto a la identidad de lo finito y lo infinito. Pero esa identidad no es originaria, sino producida y mediada, por lo tanto, lo infinito se escapa de una fijación definitiva y sólo puede concebirse de modo dinámico, como una constante recreación o re-presentación. Siendo un intermediario entre lo finito y lo infinito, el símbolo se encuentra atravesado por una “tensión creadora” que nunca llega a resolverse o agotarse completamente: la imagen sensible, fija y acabada, resulta siempre inadecuada para expresar lo infinito, que nunca queda atrapado en una figura concreta. En la *Filosofía del arte*, Schelling describe la dialéctica inaugurada por el símbolo, identificando la dimensión simbólica con la dimensión ontológica:

El secreto de toda vida es la síntesis de lo absoluto con la limitación. [...] Lo absoluto en sí y por sí no ofrece ninguna multiplicidad y en esa medida es un vacío absoluto y sin fondo para el entendimiento. Sólo en lo particular hay vida. Pero vida y multiplicidad [...] es posible originariamente y en sí sólo por el principio de la imaginación divina o, en el mundo derivado, sólo por la fantasía, que compone lo absoluto con la limitación y coloca toda la divinidad de lo

³⁵ Goethe, von. J. W. *Sobre el simbolismo (1818)*. Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. (Antología y edición de Javier Arnaldo). Madrid: Tecnos, 1994, p. 171.

general en lo particular. Así se puebla el universo; según esta ley la vida fluye de lo absoluto, como lo absolutamente uno, al mundo; según la misma ley, en el reflejo de la imaginación humana, el universo se desarrolla en un mundo de la fantasía, cuya ley sin excepción es la absolutidad en la imaginación.

Exigimos para la razón, tanto como para la imaginación, que en el universo nada sea oprimido, puramente limitado y subordinado. Exigimos para cada cosa una vida particular y libre. Sólo el entendimiento subordina; en la razón y en la imaginación todo es libre y se mueve en el mismo éter sin empujones ni roces, pues cada uno por sí es nuevamente el todo. Desde el punto de vista subordinado, la visión de la limitación pura es a veces molesta, a veces dolorosa, a veces incluso ofensiva, y en todo caso desagradable.

Para la razón y la fantasía la limitación es concebida, ya sea en cuanto forma de lo absoluto o en cuanto *limitación*, como una fuente inagotable de diversión y de juego, pues está permitido divertirse con la limitación, ya que no quita nada a la *esencia*, y en sí es mera nulidad.³⁶

Como podemos ver, Schelling concibe el acto absoluto de autoconciencia como una unidad sintética, mediatizada por la pluralidad y la diferencia. El absoluto no es algo “aparte” de sus afirmaciones; las distintas formas de vida son facetas del absoluto: lo absoluto mismo en el rostro de la finitud. La realidad fenoménica, como producto de autoafirmación del *Yo* absoluto, es “desarrollo de una síntesis absoluta con la cual ya está puesto todo lo que sucede o sucederá”.³⁷ Por eso, en el símbolo, las dos partes, significado y significante, están infinitamente abiertas y no admiten una relación unívoca. Sólo mediante un proceso ilimitado de re-creaciones o re-configuraciones, se alcanza una cierta adecuación (coherencia) entre lo finito y lo infinito (entre la forma que siempre tiene límites y el contenido que nunca cabe por completo dentro de lo limitado). Se trata, en efecto, de una relación lúdica: la belleza, como una realidad fenoménica, simula la presencia de lo trascendente, de lo infinito,

³⁶ Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, pp. 52-53.

³⁷ Schelling F. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 285.

es decir, una *apariencia bella* se presenta “como si” fuera una realidad profunda y misteriosa, como una trascendencia infinita; y, al revés, lo infinito simula su presencia en lo finito, en la *apariencia bella*, es decir, la realidad suprasensible se presenta “como si” fuera lo sensible. Novalis, por ejemplo, reconoce en este doble movimiento que va hacia lo infinito, pero lo descubre en lo finito, la sístole y la diástole de la vida cósmica. En su obra *Los discípulos en Sais* podemos encontrar una magnífica descripción de la irresistible pasión del hombre por descubrir el sentido originario de las cosas que la naturaleza oculta en su seno. Según la trama, el protagonista abandona a su amada para desvelar el misterio de la verdad, correr el “velo de Isis”, pero, al final de su peregrinación, cuando llega al templo de Isis, descubre detrás del velo de la diosa a sí mismo: “Uno sólo lo logró –escribe Novalis– Levantó el velo de la diosa de Sais. Pero ¿qué vio? Vio –milagro del milagro– a sí mismo”.³⁸

Como podemos ver, la imagen artística creada por Novalis alude a la dialéctica de lo absoluto en cuanto al proceso de autorrevelación. Este proceso, atravesando las dimensiones opuestas, se convierte en una incesante pulsión mediante la cual se da un continuo traspaso de lo infinito a lo finito y viceversa. De ahí que la relación del artista romántico con la realidad se configura de un modo *fiabesco*, poético; mirar a la naturaleza se traduce en la infinitud de relatos donde se mezcla y se funde lo profano y lo sagrado, lo enigmático y lo cotidiano, lo consciente y lo inconsciente, lo perfecto y lo grotesco.

³⁸ Novalis, *Los discípulos de Sais*. Cfr. Argullol, R. *El héroe y el único. El espíritu del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982, p. 254.

Para referirse a la facultad creadora que produce esa síntesis de lo dado y lo imaginario, Novalis acude al concepto de *Witz*, que se traduce al español como chiste, pero también contiene el sentido doble del término *gracia*. Como facultad poética, *Witz* cohesiona los momentos opuestos en una unidad instantánea, transitoria y ambivalente, lo cual significa que la relación entre la imagen sensible y su significado, puesta en obra por el *Witz*, se da en virtud de una coherencia lúdica. Como escribía el pintor romántico Caspar David Friedrich, la imagen “sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla.”³⁹

La producción artística se presenta, así, como una creación espontánea, libre de las determinaciones externas; la obra de arte no remite, por tanto, a lo que suele definirse como “realidad objetiva”; el arte es una especie de la “realidad virtual” que suprime la diferencia ontológica entre la realidad y la ficción. Como dice Xavier Tilliette,

Para la creación, la ilusión se convierte en realidad y la realidad en ficción; el ideal (que hay en nosotros) se proyecta hacia el mundo exterior, la intuición reproduce la operación original de la naturaleza, y el arte se convierte en el eslabón perdido que unía la naturaleza como espíritu visible al espíritu como naturaleza invisible.⁴⁰

En función de esto, el *Witz* se comprende como una capacidad creadora que origina una constelación de imágenes artísticas donde lo infinito se revela y luego se pierde nuevamente. La única expresión posible de esa aparición chispeante de lo

³⁹ Friedrich, Caspar David. *La voz interior...* (1830). Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 53.

⁴⁰ Tilliette, X. *Schelling. Une philosophie en devenir*. Cfr. Mari, A. *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid: Tecnos, 1989, p. 194.

infinito es el fragmento. Por eso, uno de los aspectos estilísticos más característicos tanto del arte como del pensamiento romántico es su forma inacabada o fragmentaria. Cabe destacar que el fragmento no se entiende en este caso como un esbozo destinado a ser modificado y terminado. La obra concreta se presenta como fragmento de un proceso, de una realización que nunca llega a cumplirse, por eso, la obra no se convierte en el fragmento, sino nace como tal.⁴¹ En este peculiar estilo romántico, denominado como *non finito del ideal*, la tensión radical de la creación simbólica se resuelve en un equilibrio dinámico que refleja la necesidad, y a la vez imposibilidad, de alcanzar una síntesis absoluta. Según las palabras de Goethe: “El simbolismo transforma la manifestación en idea, la idea en una imagen, y lo hace de modo que la idea siempre permanezca infinitamente activa e inasequible; e, incluso, pronunciada en todas las lenguas, seguiría siendo impronunciable.”⁴² De esta manera, se puede decir que el *Witz* es una mediación de lo absoluto en lo finito y lo temporal, y el fragmento es la manifestación de absoluto en lo finito y lo temporal.

Cabe señalar que, en tanto que facultad poética, Novalis tomó el concepto de *Witz* de su amigo Friedrich Schlegel, quien en sus escritos de 1797-1798, solía asociar el *Witz* con un determinado estado de ánimo originado por el anhelo de captar lo absoluto. El hombre que tiene este anhelo experimenta una profunda tensión entre su pasión por quitar el “velo de Isis” y la imposibilidad de expresar adecuadamente la

⁴¹ Así, por ejemplo, Novalis escribe: “Lo exterior es, en cierta forma, solamente un interior fragmentado –un interior superior”. Novalis. *La Enciclopedia*. Cfr. *El entusiasmo y la quietud*. (Antología del romanticismo alemán). Edición de Antonio Marí. Barcelona: Tusquets editores, 1979, p. 157. Asimismo, Schelling dice que el hombre es “un eterno fragmento, pues o su actuar es necesario y entonces no es libre, o libre y entonces no es necesario ni conforme a ley”. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, p. 406. Véase también D’Angelo, P. *La estética del romanticismo*, pp. 135-146.

⁴² Goethe, von Johann Wolfgang. *Máximas sobre arte y artistas*. Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 172.

verdad revelada. Según las palabras de Schlegel: “la imitación de lo real puede aumentar infinitamente en perfección; pues la plenitud de cada particular es inagotable, y ninguna imagen puede jamás confundirse con el modelo.”⁴³

El proceso de la producción estética traduce la tensión que lleva en su alma el artista romántico, en una oposición entre la forma y el significado de la obra de arte. Siendo una representación de lo infinito, la obra de arte descansa sobre la paradoja: su significado sólo puede manifestarse en la imagen sensible, ocultándose al tiempo que se revela. De esta manera, la tensión entre la forma y el significado abre un espacio circular en el que el sentido literal de la imagen sensible, sin ser anulado, sufre una transfiguración. Es así como la imagen sensible se convierte en el símbolo, es decir, en la revelación de lo infinito.

En función de esto, Schlegel comprende la relación del artista romántico con su obra. Lo infinito, como ya hemos dicho, no es una realidad meramente objetiva, independiente del *yo* que la medita. Para plasmar en la obra de arte esa realidad suprasensible, hay que imaginarla; imaginar, en este caso, implica trascender la limitación, las formas concretas, mirar por encima de ellas, pero al mismo tiempo no se puede desligarse completamente de lo dado; de lo contrario, la intuición de lo infinito carecería de forma, sería una intuición vacía. Por eso, para poder captar lo infinito en una forma finita hay que partir de la idea de lo infinito; pero, para tener esa idea, hay que partir de lo dado, de lo finito.

Para describir este doble movimiento de *Witz* que pone al hombre en una relación paradójica con la “plenitud infinita”, Schlegel utiliza otro concepto que

⁴³ Schlegel, F. *Kritische Fragmente*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica (con una antología de textos)*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 217.

resulta fundamental no sólo para su reflexión, sino también para toda la concepción estética del romanticismo. Se trata del concepto de ironía: “Una idea es un concepto perfeccionado hasta la ironía, una síntesis absoluta de absolutas antítesis, el continuo cambio que se autogenera de dos pensamientos en conflicto. Un ideal es a la vez idea y hecho”.⁴⁴

Como podemos ver, lo infinito para Schlegel no es una mera ilusión o invención poética; es una realidad irrepresentable de manera directa, por eso, la tensión entre la imagen y su significado en la obra de arte no se resuelve en términos de la verdad como *adecuación*. Lo infinito puede manifestarse o, mejor dicho, adivinarse en las formas concretas, pero, para poder *ver* lo infinito en una forma concreta, hay que transfigurar la realidad dada, “romantizarla”, como escribía Novalis, y de esta manera hacer *visible* lo invisible. Por eso, según Schlegel, la aspiración del artista romántico de alcanzar lo infinito no sólo se realiza en la creación de la obra de arte, sino también implica la renuncia, el distanciamiento y la destrucción de lo creado. Precisamente, esta dialéctica de la creación y la destrucción que introduce en la vida de un ser finito otra dimensión –lo infinito– es lo que recibe dentro de la reflexión filosófica de Schlegel el nombre de ironía. Según sus palabras, la actitud irónica es una actividad infinitamente conflictiva y paradójica, cuyo ejercicio consiste en lo siguiente:

Trasladarse, empero, arbitrariamente tan pronto a esa o a aquella otra esfera, como a otro mundo, no sólo con el entendimiento y la imaginación, sino con toda el alma, presentar libremente la renuncia a esta o a esa parte de su esencia, y limitarse completamente a otra, buscar serlo todo ora en este, ora en aquel individuo, y encontrarlo, y olvidar intencionadamente todo el resto. Esto sólo

⁴⁴ Schlegel, F. *Fragmentos del Athenäum (1798)*. Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 138.

puede hacerlo un espíritu que en sí mismo contiene una pluralidad mayoritaria de espíritus y todo un sistema de personas, un espíritu en cuyo interior ha crecido y ha madurado el universo, que, como suele decirse, ha de retoñar en cada mónada.⁴⁵

Conviene recordar que el término “ironía” proviene del ámbito de la retórica; la ironía es una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Puesto que un rector perseguía los propósitos didácticos, él solía adoptar el léxico de su adversario para poner de manifiesto sus errores; la ironía, en este caso, era utilizada como herramienta en la aprehensión de los conocimientos verdaderos. Por lo tanto, la disimulación o la burla irónica tenían en su práctica un carácter instrumental; lo que aparentemente parecía ser una broma, una simulación, en realidad era una actividad muy seria. Cuando Schlegel incorpora el término “ironía” en su discurso (este término aparece en sus escritos a partir de 1797), él quiere oponer a la retórica la ironía socrática y, con este contraste, busca resaltar el carácter filosófico de la ironía. En este caso, la naturaleza lúdica de la actividad irónica cobra una importancia esencial.

La ironía socrática es el único simulacro a la vez enteramente involuntario y enteramente meditado. Tan imposible es fingirla como revelarla. [...] Ha de ser todo broma y todo seriedad en ella, todo candorosamente franco y todo profundamente simulado. Procede de la unificación del sentido del buen vivir y el espíritu científico, de la coincidencia de la perfecta filosofía de la naturaleza y la perfecta filosofía del arte. Contiene y anima un sentimiento de indisoluble antagonismo entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación completa. Es la licencia más libre, pues por ella se coloca uno más allá de sí mismo; pero también la más normativa, pues es del todo necesaria. Es muy buena señal el que los prosaicos armónicos para nada

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 139.

sepan por qué han de tomar esa autoparodia continua, el creer y descreer siempre de nuevo, y se mareen teniendo la broma por seriedad y la seriedad por broma.⁴⁶

Como podemos ver, según el punto de vista de Schlegel, la ironía no es broma frente a seriedad, sino broma y seriedad a un mismo tiempo; la ironía designa una posición intermedia entre lo ideal y lo real, entre el entendimiento racional y la sensibilidad estética, entre la franqueza y la simulación. Esta alternancia de seriedad (el momento de la creación, de la síntesis) y broma (el momento de la crítica, de la negación) que provoca, como dice Schlegel, el mareo en “los prosaicos armónicos” puede ser vista como un virtuosismo estéril si no se toma en cuenta la naturaleza lúdica de la ironía, en cuanto la actividad representativa.

En efecto, los móviles que impulsan el juego no responden a la preocupación seria, es decir, el juego no crea los objetos concretos que deben tener alguna utilidad práctica; tampoco el juego, con su capacidad de sustitución o simulación, cumple la función meramente instructiva. No cabe duda que el juego es una actividad de aprendizaje, pero su importancia va más allá de la adquisición de los esquemas prácticos que son necesarios para realizar algún trabajo. En las posibilidades creativas del juego, el hombre encuentra una vía idónea de comprensión del mundo que lo rodea. Así, por ejemplo, cuando una niña prepara los pastelitos de arena no imita cuidadosamente lo que hacen los adultos para aprender a preparar los pasteles verdaderos; ella inventa las acciones propias y con esto se traslada a un mundo imaginario para poder explorar diferentes posibilidades y descubrir qué significa ser cocinera o maestra, etcétera. Se trata, pues, del ejercicio de una actividad representativa que traduce lo imaginario en lo real y permite *vivir* lo posible como si

⁴⁶ Schlegel, F. *Fragmentos del Lyceum* (1797). Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 76.

fuera real. La configuración de la dimensión imaginaria, contrapuesta a la realidad común, separa, por un lado, el juego de la vida seria; pero, por el otro, confiere a la vida una nueva significación que va más allá de una mera adaptación al ambiente físico.⁴⁷

Precisamente, en esta peculiar dialéctica entre lo serio (lo real) y lo no-serio (lo imaginario) que atraviesa el juego en cuanto actividad representativa, reside la clave del concepto romántico de ironía. Ante el fracaso de las estrategias cognoscitivas, el juego irónico tiende el puente entre lo subjetivo y lo objetivo, lo fragmentario y la totalidad, y de esta manera abre el acceso a la verdad como síntesis de lo finito con lo infinito. “La ironía –dice Schlegel– es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud”.⁴⁸ Esta “infinita plenitud”, como ya sabemos, no se presenta como algo dado, como objeto; sólo puede ser representada simbólicamente, por eso, en la obra de arte, la imagen sensible se encuentra vinculada a un significado y no a una cosa. Este significado se configura a través de la intervención gratuita de la imaginación, que simula la presencia de lo infinito en lo finito. En otras palabras, *representa* lo irrepresentable. Siendo imposible alcanzar lo infinito como totalidad, el proceso de creación artística, como proceso de representación, inevitablemente se convierte en una actividad lúdica de la producción y la disolución de las formas simbólicas.

⁴⁷ Podemos mencionar el punto de vista de J. Huizinga, quien extiende el concepto de juego a todas las formas culturales. “El juego, en cuanto a tal, traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física. Es una función llena de sentido. En el juego “entra en juego” algo que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido a la ocupación vital. Todo juego significa algo. Si designamos al principio activo que compone la esencia del juego “espíritu”, habremos dicho demasiado, pero si le llamamos “instinto”, demasiado poco. Piénsese lo que se quiera, el caso es que por el hecho de albergar el juego un sentido se revela en él, en su esencia, la presencia de un elemento inmaterial”. Huizinga, J. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 2000, p. 12.

⁴⁸ Schlegel, F. *Ideas (1800)*. En Schlegel, F. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994, p. 159.

Como podemos ver, la concepción schlegeliana de la ironía apunta hacia la misma dirección que el *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling, esto es, busca el acceso a la verdad suprema, concebida esta última como unidad ontológica originaria donde coinciden el ser y el saber. Esta tendencia fundamental del pensamiento romántico tiene su origen en el reconocimiento de la intuición intelectual que se consume en el acto estético de la imaginación. Siendo la intuición intelectual un conocimiento que a la vez produce su objeto, tenemos en la facultad de la imaginación una fuerza creadora, en virtud de la cual la inteligencia toma conciencia de su propio poder productor. La intuición se despliega en la imaginación divina como pluralidad fenoménica de la naturaleza y en la imaginación humana como un continuo devenir de las formas simbólicas. La imaginación o la facultad poética, para Schelling, es “en la primera potencia la intuición originaria, y viceversa, la intuición productiva, repitiéndose en la más alta potencia, es lo que llamamos facultad poética”.⁴⁹

La atribución del carácter productivo a la imaginación, en su cualidad de reunir o cohesionar en una sola cosa la idea y la forma sensible, condiciona que el arte sea concebido como un modo de conocer supremo, como auténtica revelación donde se anula la oposición entre objetividad y subjetividad; el arte logra, según las palabras de Schelling, lo imposible, o sea, “suprimir una oposición infinita en un producto finito”.⁵⁰

Si preguntamos por el significado de la obra de arte, hallamos que éste no cumple la función meramente informativa, sino posee un estatuto ontológico; es la

⁴⁹ Schelling F. *Sistema del idealismo trascendental*, pp. 423-424.

⁵⁰ *Ibíd.*

intelección del ser por el ser humano que permite encontrar un vínculo originario entre la existencia humana, temporal y fugaz, y la realidad suprema y absoluta. Por eso, la obra de arte tiende a producir una vivencia “sui generis”, suscitando en el alma humana un determinado estado de ánimo cuando “sentimos a un mismo tiempo de un modo finito y de un modo infinito”.⁵¹ Este misterioso poder de la imaginación, que suprime la oposición entre la naturaleza y el espíritu, “muestra” su unidad como coherencia de fondo, abre la posibilidad de vencer el destino trágico del hombre en cuanto ser finito o mortal. Siendo manifestación de lo infinito, el mundo imaginario del arte se levanta frente al temible rostro de la muerte no como una ilusión falsa, un disimulo, sino como un poder de esperanza que convierte la angustia, el dolor, el miedo, en una “nostalgia del exiliado por la patria infinitamente lejana y a la vez absolutamente próxima”.⁵² De esta suerte, el hombre logra remediar su propia escisión entre el cuerpo que tiende hacia la muerte en la que se cumple su finitud, y el alma que tiende hacia la “plenitud infinita”.⁵³ Es así como la experiencia estética se traduce en una experiencia de formación, cuyo propósito es el cultivo de las cualidades y virtudes propiamente humanas. Novalis, a quien referimos una vez más, evoca esta idea con su imagen del “velo de Isis”: la aventura del hombre romántico por revelar el secreto de la diosa culmina con el retorno a sí mismo. El carácter

⁵¹ *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Cfr. D'Angelo, P. *La estética del romanticismo*, p. 92.

⁵² Cfr. Givone, S. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos, 1990, p. 63.

⁵³ Esta simbiosis romántica de la vida y la muerte alcanza en la obra de Novalis su máxima expresión. En *Heinrich von Ofterdingen* podemos leer: “La muerte le pareció una más alta revelación de la vida, y miró su propia y fugaz existencia con una emoción infantil y más alegre. En él se tocaron futuro y pasado, sellando una íntima alianza”. *Novalis Werke*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica. (con una antología de textos)*, p. 254. A. Béguin menciona los *Himnos a la noche* de Novalis como testimonio poético más bello de la “sed mística” de infinito que experimentaban los románticos: “El ‘Sueño’ ha alcanzado aquí su significación suprema; es la puerta que se abre sobre el mundo intemporal, la vía por la cual se llega, fuera de toda soledad, de toda desesperación, de toda existencia separada, a la esperanza infinita”. Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*, p. 267.

“formativo” de esta aventura reside en la búsqueda y la definición, por parte del hombre, de sí mismo, de su imagen humana.

Es preciso recordar que la idea de concebir la experiencia estética como proceso formativo pertenece a Schiller, cuyos pasos siguieron los románticos. Schiller, como ya hemos dicho en el apartado anterior, no admite el dualismo kantiano entre la razón teórica y la razón práctica, porque este dualismo, según su punto de vista, desemboca finalmente en un antagonismo entre la existencia del hombre, en cuanto individuo, y su condición moral, en cuanto representante de la especie humana. Precisamente, en esta separación entre el conocimiento y la experiencia vital, entre el deseo y el deber, entre la determinación y la libertad, se debe buscar la causa de lo que el pensador alemán llama el “drama de nuestro tiempo”. La cultura de su época no ha llegado a traducir sus ideas teóricas en los principios prácticos, porque no ha podido resolver la contradicción entre la razón y la sensibilidad. Por eso, según sus propias palabras, “el espíritu de la época vacila entre la perversión y la tosquedad, entre lo antinatural y la naturaleza pura y simple, entre la superstición y el escepticismo moral, y tan sólo el propio equilibrio del mal es a veces capaz de imponerle unos límites”.⁵⁴

Ante el fracaso de la cultura contemporánea, Schiller plantea la tarea de reestablecer la integridad de la naturaleza humana y de esta manera liberar al hombre de su “culpable incapacidad”⁵⁵ de usar la razón como guía de su conducta moral. Así, por ejemplo, Schiller dice que el hombre como persona debe ser su propia causa, esto

⁵⁴ Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 141.

⁵⁵ Cfr. Kant, E. *¿Que es la Ilustración?* Véase, Kant, E. *Filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 25.

es, él debe dar una forma real a su “disposición a la divinidad” que lleva en sí. Para lograr esto, el hombre debe transformar el conocimiento abstracto en un saber vivencial, es decir, debe pensar y sentir a la vez.

si hubiera casos en los que el hombre hiciera *al mismo tiempo* esa doble experiencia, en los que fuera consciente de su libertad y, a la vez, sintiera su existencia, en los que, al mismo tiempo, se sintiera materia y se conociera como espíritu, entonces tendría en estos casos, y únicamente en éstos, una intuición completa de su humanidad, y el objeto que hubiera proporcionado esa intuición sería para él el símbolo del *cumplimiento* de su *determinación*, y por lo tanto [...] serviría como una representación del infinito.⁵⁶

Como sabemos, Schiller encontró el objeto adecuado para la intuición mencionada por él, por eso, después de algunas páginas deja de utilizar el condicional y concretiza su pensamiento de la siguiente manera:

la belleza es un *objeto* para nosotros, porque la reflexión es la condición por la cual tenemos una sensación de belleza; pero es al mismo tiempo un *estado de nuestro sujeto*, porque el sentimiento es la condición por la cual tenemos una representación de la belleza. La belleza es, pues, forma, porque la contemplamos, pero es a la vez vida, porque la sentimos. En una palabra: es al mismo tiempo nuestro estado y nuestro acto.⁵⁷

Así, pues, la belleza en cuanto idea posee la capacidad de hacerse “visible”, de revelarse o manifestarse de manera directa o inmediata. Por eso, la belleza se define como *forma viva*, lo que significa que la belleza representa no sólo la vida como realidad externa, sino la vida interna o la vida del espíritu. Resulta que dando forma a una forma natural, el hombre se da forma a sí mismo, convirtiendo en la realidad un ideal abstracto de humanidad, que lleva en su alma. Por medio de la

⁵⁶ Schiller, F. *Cartas sobre la educación estética del hombre*, p. 225.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 339.

belleza, el hombre se conoce o, mejor dicho, se reconoce a sí mismo como ser propiamente humano.

Cabe señalar, para hacer justicia a Schiller, que el poeta alemán, pese a sus propias reflexiones, nunca pudo olvidar la advertencia de Kant de que la virtud debe guardar una respetable distancia respecto a la belleza. No obstante, Schiller supo expresar la idea que ya se estaba gestando en el ambiente intelectual de su época. Por eso, su propuesta de concebir la belleza como fuerza que se pone al servicio de la formación adquiere dentro de la filosofía romántica una importancia fundamental.

Para los románticos, la experiencia estética representa la culminación de toda actividad teórica y práctica del hombre. La primera expresa su anhelo de alcanzar el conocimiento supremo, que consiste en comprender la realidad como proceso de autorrevelación de la inteligencia absoluta. La segunda expresa su anhelo de obrar o actuar de modo absoluto, que consiste en afirmarse como portador de esa inteligencia absoluta, es decir, afirmarse a sí mismo y a partir de sí mismo.

Estas dos actividades se desarrollan en direcciones opuestas. La aspiración de autoafirmarse impulsa al hombre a desplegar todas sus potencias, experimentar la plenitud de su existencia. Se trata, como ya hemos dicho, de un anhelo infinito que se manifiesta como actividad expansiva, carente de cualquier determinación concreta. Esa falta o carencia de forma no se debe entender como negación de la forma, sino como indeterminación ontológica, como hueco o vacío existencial, ya que lo infinito sólo puede agotarse en la actualización infinita.⁵⁸

⁵⁸ Sobre esto Schelling escribe en su *Filosofía del arte* lo siguiente: “La intuición fundamental del caos se halla en la intuición de lo absoluto. La esencia interior de lo absoluto, donde todo está en uno y uno en todo, es el caos originario mismo. Pero por eso también nos encontramos aquí con aquella identidad entre la forma absoluta y la carencia de forma, pues ese caos en lo absoluto no es *mera* negación de la

No obstante, el hombre no sólo tiende a actuar, sino también es capaz de reflexionar sobre su actuación. La reflexión es una actividad opuesta, es un contrapeso a la fuerza expansiva de un autodeterminarse puro. Sin esta capacidad de reflexionar, de tomar conciencia de sí mismo, la vida humana se hubiera convertido en una especie de éxtasis dionisiaco, lo cual significaría la muerte, la aniquilación del hombre en cuanto persona.

Así pues, como en el caso del *Yo* absoluto, tenemos la contradicción entre dos actividades opuestas: por un lado, gracias al acto de autodeterminación “soy consciente de la libertad, por tanto también de la infinitud, por otro, mediante la necesidad de representar soy continuamente retrotraído a la finitud”.⁵⁹ Dada la contradicción, el hombre se ve obligado a resolverla sin sacrificar ninguno de los momentos opuestos. Para cumplir con esta tarea, la actividad del hombre debe ser al mismo tiempo *idealizante* (que proyecta ideales o sentidos) y productiva (estos ideales forman parte del mundo objetivo).⁶⁰ La única actividad que opera de este modo es, como ya sabemos, la actividad estética. Su producto es un objeto material que, sin perder su materialidad, posee un sentido que la trasciende. Resulta que el

forma sino carencia de forma en la forma suprema y absoluta, así como a la inversa, forma suprema y absoluta en la carencia de forma: forma absoluta porque en cada forma están todas y en todas cada una, carencia de forma porque justamente en esa unidad de todas las formas no se diferencia ninguna en particular”. Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, pp. 146-147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁰ Schelling escribe sobre esto: “La diferencia entre la autonomía originaria y aquella de la que se trata en la filosofía práctica sólo es la siguiente: mediante la primera el *Yo* se determina a sí mismo absolutamente pero sin serlo para sí mismo, el *Yo* se da la ley y a la vez la realiza en una y la misma acción, en consecuencia tampoco se distingue a sí mismo como legislador, sino que contempla las leyes sólo en sus productos como en un espejo; por el contrario, el *Yo* en la filosofía práctica no está opuesto al real como ideal, sino al ideal y al real a la vez, pero por eso mismo ya no es ideal sino *idealizante (idealisierend)*. Mas por la misma razón, porque un *Yo* idealizante está opuesto a la vez al ideal y al real, o sea, al *Yo* productor, este último ya no es intuitivo en la filosofía práctica, es decir, productor *sin conciencia*, sino con conciencia, es decir *realizador (realisierend)*. Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, pp. 335-336. Cabe mencionar que las especificaciones que introduce Schelling en su definición de las actividades le permiten realizar el tránsito de la filosofía teórica a la práctica.

hombre posee una “secreta y maravillosa facultad” (Schelling) que convierte lo ideal en lo real y lo real en lo ideal, gracias a la cual el hombre logra contener (¡pero no suprimir!) la fuerza expansiva de su propia autoafirmación y otorgar a su vida una forma o un sentido propiamente humano.

Cabe, sin embargo, para concluir este apartado, precisar ¿qué es para los románticos “lo propiamente humano”? De todo lo que hemos analizado hasta este momento, se puede deducir lo siguiente: en primer lugar, la reflexión filosófica de los románticos sobre el destino del hombre y su condición humana se integra en la búsqueda del saber profundo e inagotable que supera la barrera de lo finito, de lo condicionado y se abre hacia lo incondicionado, lo infinito. “Si piensas –afirma Fr. Schlegel– algo finito formado hacia lo infinito, estás pensando en un hombre”.⁶¹

En segundo lugar, los románticos quieren traducir esta plenitud del saber en la plenitud de la experiencia; en otras palabras, ellos no sólo quieren conocer la verdad suprema, sino vivirla como una fascinante aventura, como búsqueda de lo desconocido.

Y, en tercer lugar, esta verdad suprema no puede ser un conocimiento puramente racional, lógico, derivado de la contraposición del sujeto y el objeto. Lo infinito no es realidad externa y su presentación subjetiva no es mera copia de *lo que es*, sino lo que subjetivamente o, mejor dicho, humanamente deseamos, imaginamos *que sea*. Lo infinito se debe buscar en las profundidades del *yo*, en la inagotable riqueza del alma humana. Por eso, la búsqueda que emprende el hombre para

⁶¹ Schlegel, F. *Ideas*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 242.

“nombrar lo innombrable” lo regresa a sí mismo, a su mundo interior. Es así como el hombre descubre el nexo que vincula lo finito, lo humano con lo infinito, lo divino.

Ciertamente habita en todos nosotros una secreta y maravillosa facultad de retirarnos fuera de la mudanza del tiempo a nuestro interior, a nuestra mismidad (*Selbst*) despojada de todo lo que se le agrega desde fuera, y allí, bajo la forma de la inmutabilidad, de intuir lo eterno en nosotros. Esta intuición es la experiencia más íntima, más propia, de la que depende todo lo que sabemos y creemos respecto a un mundo suprasensible.⁶²

La intuición, de la que nos habla Schelling en el fragmento citado, no puede presentar lo infinito como algo dado, como lo que es “en sí mismo”, sólo lo puede representar o revelar tal como aparece “para nosotros”. Lo infinito se manifiesta, se encarna en una imagen sensible, es decir, en una cosa finita. De esta manera, lo finito se convierte en el mensajero, el portavoz de la trascendencia y la experiencia de esta revelación resulta de una peculiar relación del hombre con el mundo suprasensible. Se trata de una relación de sustitución (lo finito sustituye lo otro, lo infinito; se presenta “como si fuera” lo infinito) donde el hombre no sólo tiene la oportunidad de conocer lo otro, lo opuesto a sí mismo, sino también de *vivir* como si fuera este otro. Esta actividad de sustitución es una fuerza creadora que otorga al hombre un poder supremo, que es el poder de darse un objeto para sí. Podemos decir, parafraseando a Nicolás de Cusa, que el *Yo* absoluto crea la realidad y el hombre recrea la idealidad para poder conocerse a sí mismo no sólo como criatura, sino también como creador. Precisamente, en la capacidad creadora, libre de cualquier determinación externa, reside la condición propiamente humana. La clave de esta condición es lo infinito que se revela en la belleza. Como escribe Schlegel,

⁶² Schelling, F. W. J. *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo*. Cfr. Rivera de Rosales, J. y López Domínguez, V. Nota introductoria al *Sistema del idealismo trascendental*. Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 41.

Por medio de su omnipotencia el hombre entero se torna íntimamente sereno y lúcido. Da forma a todo cuanto le rodea y a todo cuanto toca. Sus sensaciones se convierten para él en acontecimientos reales y todo lo exterior se transforma para él inadvertidamente en interior. Incluso las contradicciones se resuelven en armonía; todo se vuelve significativo para él, ve todo con justicia y verdad, y la naturaleza, la tierra y la vida se sitúan de nuevo amistosamente ante él con su grandeza y divinidad originarias. Y, sin embargo, bajo esta apacible apariencia dormita la facultad de renunciar en un instante para siempre a todo lo que nos parece justamente la felicidad.⁶³

En el fragmento citado, donde Schlegel describe la experiencia estética como afirmación real de la condición humana, llama la atención la última frase que alude a la dialéctica de autocreación y autodestrucción. En efecto, el deseo de “ponerse en los zapatos” del Creador de la letra mayúscula sólo puede realizarse como un continuo e infinito devenir. Así que el poder creador del hombre es un verdadero poder proteico de formarse, de hacerse a sí mismo, generando su propia medida.

Ahora bien, en el presente capítulo han sido analizados los principales aspectos de la filosofía romántica tal como fueron expuestos por los principales teóricos del romanticismo. Apoyándonos en los resultados de ese análisis, es posible decir que la filosofía del arte desarrollada por Schelling, con base en la concepción de la “educación estética” de Schiller, llegó a ser el modelo conceptual con ayuda del cual los románticos se reconocían a sí mismos. Sin embargo, este modelo conceptual resultó ser una especie de “espejo curvado” donde en absoluto se reflejaba lo que

⁶³ Schlegel, F. *Sobre la filosofía* (1799). Schlegel, F. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 86.

había en realidad. Al seguir contemplando en este “espejo curvo” de sus construcciones filosóficas, los románticos sinceramente creían que su vida real era la realización de la armonía sobre la que tanto elucubraban teóricamente. La disonancia entre la filosofía y la existencia real permanecía fuera de los límites de la cosmovisión romántica; se sentía pero no se era consciente de ella.

No es posible afirmar que los románticos eran tan inocentes que no sospechaban absolutamente nada sobre el hecho de que la vida y su interpretación filosófica podían, en algunas ocasiones, no corresponder una con otra. Lo que sucedía era que ellos no podían suponer que su propia vida no correspondía a su propia teoría filosófica. (El error, dicho sea de paso, era propio no solamente de los románticos).

Es necesario decir que la posibilidad de la no correspondencia de lo deseado con la realidad por sí misma era del todo aceptable en el marco de la cosmovisión romántica; aunque a final de cuentas esa no correspondencia se eliminaba en la actividad estética del hombre. El conflicto del *yo* romántico con el medio que lo rodeaba se veía en ese caso como un reflejo de la contradicción interna de la personalidad absoluta, cuya libre autorrealización suponía cierta no correspondencia entre lo real y lo ideal. Dentro de esa visión, en la actividad de una persona humana y, más precisamente, en la actividad estética de la personalidad artística, en cuya base estaba, según los románticos, el tender hacia lo absoluto, fue encontrada la defensa contra las difíciles de resolver contradicciones y, más aún, contra las paradojas. Por ello, los mismos románticos, en su mayoría, nunca relacionaban sus fracasos personales y desilusiones, sobre las cuales en abundancia relatan sus biógrafos, con el contenido existencial de sus postulados filosóficos. Permaneciendo dentro del marco de la cosmovisión romántica, no era posible de

ninguna manera suponer que la realización existencial de los principios filosóficos, no sólo no asegura el desarrollo armónico de la persona en el espíritu del ideal humanista, sino que, por el contrario, conduce a un irreconciliable choque entre los principios éticos y estéticos.

Para conocer ese lado contrario del romanticismo, era necesario contemplarlo desde otro punto de vista distinto al romántico. Sin embargo, debido a que los románticos absolutizaron la actividad subjetiva del sujeto estético, es decir, absolutizaron su propio *yo*, simplemente no conocían ningún otro punto de vista.⁶⁴ Comprender la tragedia del esteticismo romántico, que como principio de vida no fue capaz de unir armónicamente la bondad y la belleza, tocó a otros pensadores con un diferente enfoque, quienes vieron la cosmovisión romántica no como un sistema estético-filosófico completo, sino como una posición existencial del hombre, el cual, además de todo, podía ser un artista romántico.

La dimensión existencial de la personalidad humana que estuvo varios siglos casi fuera del foco de interés de los filósofos fue nuevamente descubierta en la cultura espiritual europea del siglo XIX, gracias a los trabajos del filósofo danés S. Kierkegaard y del escritor ruso F. M. Dostoyevski. Ambos pensadores no sabían nada uno del otro, sus caminos nunca se cruzaron, pero sus reflexiones filosóficas sobre el

⁶⁴ La anterior afirmación puede originar ciertas objeciones, ya que es sabido que las principales ideas de la hermenéutica, entendida ésta como el arte de comprender otro punto de vista nacieron en el seno del romanticismo alemán. Sin profundizar mucho sobre este problema, cuyo análisis se dará posteriormente, solamente señalaremos que un representante tan reconocido como lo es H.-G. Gadamer critica a la hermenéutica romántica precisamente por su claramente expresado subjetivismo, que obliga al intérprete a observar diferentes acontecimientos históricos desde cierto punto de vista absoluto. En eso consiste, según Gadamer, la cercanía de la hermenéutica de los románticos, así como del historicismo de Dilthey con el principio de la ilustración del pensamiento sin premisas. Así, por ejemplo, caracterizando la hermenéutica de Schleiermacher, Gadamer escribe que ella “reposaba sobre una abstracción metodológica artificial que intentaba producir una herramienta universal para el espíritu, pero se proponía como objetivo dar expresión, con ayuda de esta herramienta, a la fuerza salvadora de la fe cristiana”. Gadamer H.-G. *Verdad y método*, I. Salamanca: Sígueme, 1997. p. 303.

sentido del ser, la naturaleza del mal, lo paradójico de la libertad humana, no solamente resultaron sorprendentemente semejantes entre sí, sino que llegaron a ser cierto punto de partida para el desarrollo de una nueva corriente filosófica, tiempo después denominada existencialismo.

CAPÍTULO II. EL ESTETICISMO ROMÁNTICO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL

2.1. Algunas reflexiones sobre el estilo literario de Kierkegaard. *“J’ai toujours d’ailleurs un rapport poétique avec mes ouvrages, c’est pourquoi je suis pseudonym”*¹

Empezaremos el estudio de la obra de Kierkegaard con el análisis de ciertas particularidades de su estilo literario y trataremos de aclarar en qué medida dichas particularidades fueron determinadas por la problemática filosófica que fue el centro de sus discusiones con el idealismo alemán, corriente filosófica dominante de su época.

Søren Kierkegaard tiene, desde hace mucho, la reputación de uno de los más difíciles y complejos filósofos del siglo XIX. La principal dificultad que espera al lector de las obras de Kierkegaard es la peculiar y no acostumbrada (por lo menos en este género de literatura) manera de plantear y analizar los diferentes problemas filosóficos. Kierkegaard no sólo no recurre a la forma sistemática de exposición de sus ideas, que era la forma tradicional del pensamiento filosófico occidental, sino que, además, se reservó el derecho de conservar determinada independencia con respecto a todo lo que escribió. Siendo un gran maestro en los géneros epistolar y de diarios, prefirió confiar sus pensamientos a los personajes inventados por él, quienes analizaban, complementaban o criticaban sus ideas mutuamente.

¹ Yo siempre tengo una relación poética con mis obras, por eso yo soy seudónimo.

Así, por ejemplo, la obra *O lo uno o lo otro* (*Ou bien... ou bien*) es sugestiva y demostrativa en este aspecto. Esa obra, por su forma, puede ser considerada como una novela filosófica, lo que por supuesto no era algo nuevo para la literatura europea de esa época, –basta recordar *Cándido* de Voltaire–, pero con la diferencia de que en Kierkegaard tenemos no una novela *con* ideas filosóficas, como sucede en la novela de Voltaire, sino una novela *de* ideas filosóficas, las cuales llegan a ser verdaderos personajes y protagonistas en la trama; cada una de ellas se presenta ante nosotros no como una “idea general”, en su forma abstracta e impersonal, sino como una idea de alguien, es decir, como una persona humana, común y corriente, que trata de vivir de acuerdo con los principios filosóficos que sostiene. Podemos observar que los ocho artículos que constituyen la primera parte del libro (*Diapsálmata, Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical, Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne, Les premières amours, Le journal du séducteur, entre otros*)² son la expresión de la cosmovisión del hombre estético, quien únicamente reconoce el culto a la belleza y personalizan la forma de vida estética. Mientras que los tres artículos de la segunda parte (*La légitimité esthétique du mariage; L'équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de la personnalité; Ultimatum*) expresan la visión del severo hombre ético, quien únicamente reconoce el deber por el deber y encarnan la forma de vida ética. Al leer atentamente *O lo uno o lo otro* podemos reconocer las voces de diferentes pensadores como, por ejemplo, de Kant y Fichte, cuyas ideas proporcionan un fundamento filosófico a la forma de vida ética, así como

² Los títulos están tomados de la edición francesa *Ou bien... ou bien...* Paris: Gallimard, 1943.

de Schiller, Schelling, Novalis y otros románticos, cuyas teorías están relacionadas con la forma de vida estética.

El mismo Kierkegaard denominó a los puntos de vista descritos “estadios en el camino de la vida”, agregando a los dos analizados en *O lo uno o lo otro* un tercer estadio: el religioso, al cual le corresponde su tipo específico de personalidad que denominó Caballero de la fe.

Como podemos observar, dentro del pensamiento de Kierkegaard difícilmente alguna idea podía concebirse en su forma abstracto-monológica; por el contrario, cada idea abstracta y sin rostro recibía, bajo su pluma de filósofo y escritor, un nombre y personalidad concreta, se convertía en una posición determinada e independiente. Dicha particularidad del estilo de filosofar de Kierkegaard, esto es, el ceder la palabra a cada punto de vista para que éste hable por sí mismo y libremente se autodevele, convierte en un difícil problema, cosa que no sucede con otros filósofos, la cuestión sobre cuál es la posición personal del autor, en este caso Kierkegaard, sobre el tema que se discute. ¿Cómo reconocer la propia voz de Kierkegaard en este gran diálogo donde toman parte no sólo distintos personajes de las obras, sino también las obras mismas, escritas en formas de ensayos que frecuentemente eran parodias las unas de las otras? Cada obra aislada, vista fuera del contexto general, conserva la unidad de ideas que contiene, pero, al confrontarla con otras obras, esa unidad se pierde, lo que da como resultado que la noción que se llega a tener sobre el punto de vista de Kierkegaard, basado en una o algunas obras que comparten la misma temática, no coincide con otras nociones que surgen al leer otros trabajos distintos del mismo autor. De esta manera, parece como que el Yo del autor se reflejara en múltiples espejos, por lo que se fragmenta y se escapa a cualquier

definición unívoca. Sobre este aspecto, el mismo Kierkegaard escribió en su *Diario*: “Yo siempre tengo una relación poética con mis obras, por eso soy seudónimo. Mientras que el libro desarrolla una idea, la individualidad correspondiente se esboza”.³

Es del todo natural que el filósofo que expone sus pensamientos en forma sistemática no puede tener relación poética con sus obras. Todo lo que escribe debe estar subordinado a un solo objetivo. Como señala M. Bajtín, dentro de ese mundo monológico, creado por el punto de vista del autor, cualquier otra idea coincide con la opinión del autor o la niega polemizando con ella. Todo lo anterior se hace de manera directa, sin guardar alguna distancia, ya que cualquier imprecisión al colocar los acentos ideológicos es percibida por los lectores como un gran defecto que muestra contradicciones en la cosmovisión del autor.⁴ Sobra decir que la sospecha de contener contradicciones en su pensamiento hace perder credibilidad a cualquier concepción filosófica (y no sólo filosófica).

Al elegir la forma indirecta para exponer su pensamiento, Kierkegaard literalmente hizo todo lo posible para confundir a los lectores y no permitirles conformar una opinión determinada sobre su posición personal como autor. Así, por ejemplo, en su *Post-scriptum aux Miettes philosophique*, el filósofo danés declaró lo siguiente: “En los libros seudónimos no hay ni una sola palabra que fuera de mí mismo. En el Temor y temblor yo soy tan poco Johanes de Silentio como el caballero

³ Kierkegaard, S. *Journal (Extraits). 1834-1846*. Paris: Gallimard, 1963. pp. 320-321. “J’ai toujours d’ailleurs un rapport poétique avec mes ouvrages, c’est pourquoi je suis pseudonyme. En même temps que le livre développe une idée, l’individualité correspondante se dessine”.

⁴ Véase, Bajtín M. M. *Problemi poétiki Dostoiévskogo* (Problemas de la poética en Dostoyevski). Moscú: Sovietskaja Rossia, 1979, p. 89-95.

de la fe que él representa, aun menos soy autor del prefacio del libro cual es la réplica individual de un pensador subjetivo poéticamente real”.⁵

Dada la anterior situación, algunos estudiosos de la obra de Kierkegaard, intentando salvar la reputación de este último como filósofo y escritor, tratan de separar las ideas del pensador danés de la forma en que éstas aparecen, por lo que el modo indirecto de exposición puede ser interpretado “como un medio terapéutico” adoptado por Kierkegaard en “su situación histórica especial”.⁶ No es difícil comprender que semejante enfoque facilita en mucho la tarea del intérprete, perdido en el laberinto del pensamiento de Kierkegaard, pero, además, inevitablemente simplifica la problemática filosófica de Kierkegaard, llegando a atribuir al autor danés, sin reserva alguna, el punto de vista de uno de sus personajes. Frecuentemente, se declara a Kierkegaard como un pensador religioso, quien, con ayuda de nuevos recursos estilísticos, anuncia las antiguas verdades bíblicas.⁷

⁵ Kierkegaard, S. *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Paris:Gallimard, 1949. p. 424. “Il n’y a donc pas dans les livres pseudonymes un seul mot qui soit de moi-même. [...] Dans *Crainte et Tremblement* je suis tout aussi peu Johannes de Silentio que le chevalier de la foi qu’il présente, tout aussi peu, pas plus encore que l’auteur de la préface du livre, laquelle est la réplique individuelle d’un penseur subjectif poétique réel”.

⁶ Collins, J. *El pensamiento de Kierkegaard*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. p. 54.

⁷ Collins considera, por ejemplo, que el filósofo danés en “su antiguo papel de poeta y pensador, trató de evocar el ideal cristiano como el punto más alto de la perfección, que él no había alcanzado, pero que, a pesar de ello, ponía ante los ojos de todos los que profesaban ser cristianos para que trataran de alcanzarlo”. En Collins J. *El pensamiento de Kierkegaard*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. p. 249. Asimismo P. Tillich escribió que el intento de concebir existencialmente la realidad puede ser expresado de diversas maneras, en particular, en Kierkegaard aparece “como el aislamiento de un apasionado individuo religioso en su espiritualidad interior con el fin de ahí descubrir lo que es imposible descubrir en alguna parte del mundo objetivo: el último sentido de la vida, a Dios”. Tillich, P. *Kirkegor kak eksistentsialny muislitel* (Kierkegaard como pensador existencial). En Kierkegaard, S. *Naslazhdeniie i dolg*. (El deleite y el deber). Kiev: AirLand, 1994. p. 455-456. Un breve análisis de diferentes interpretaciones suscitadas por las obras seudónimas de Kierkegaard se puede encontrar también en el libro de Holmes Hartshorne, M. *Kierkegaard: el divino burlador*. Madrid: Cátedra, 1992. pp. 161-176.

Sin embargo, nos unimos a la opinión de aquellos autores que proponen ver la obra de Kierkegaard en su totalidad sin simplificar nada y sin separar el pensamiento del filósofo de la forma en que ha sido expresado. Con relación a esto, P. Gaidenko señala que no se necesita liberar las ideas de Kierkegaard de su aparente “inadecuada” forma de expresión, ya que esta última, según sus palabras, “constituye el alma de esas ideas”.⁸ Ese punto de vista también lo comparte M. Holmes Hartshorne, quién escribe en su libro *Kierkegaard: el divino burlador* que si nosotros ignoramos el modo indirecto de exposición, lo único que podemos concluir respecto al pensamiento de Kierkegaard será que él “no sabía lo que decía, que escribía libro tras libro sin contar con una perspectiva coherente haciendo aseveraciones abiertamente contradictorias entre sí”.⁹

Nos parece que es posible conservar la credibilidad en los contenidos de la obra de Kierkegaard, con la ayuda de la hipótesis de que la posición, como autor, de este pensador no es un conjunto de ideas terminado que debe ser expresado en el momento y lugar adecuados porque supone un concepto de verdad específico, distinto al que se puede descubrir en las concepciones filosóficas del idealismo alemán.

Para comprender mejor los motivos que obligaron a Kierkegaard a romper, no sólo con la filosofía especulativa del idealismo alemán, sino con la secular tradición racionalista, analizaremos en el aspecto que nos interesa las concepciones filosóficas de los románticos y de Hegel, principales oponentes de Kierkegaard.

⁸ Gaidenko, P. P. *Apertura hacia lo trascendental: Nueva ontología del siglo XX*. Moscú: Respública, 1997. p. 49.

⁹ Holmes Hartshorne, M. *Kierkegaard: el divino burlador*, p. 160.

2.2. La filosofía del idealismo alemán: la razón metafísica como origen y fundamento de la verdad. “a la filosofía le corresponde una forma característica que se denomina sistemática”

Como es sabido, los representantes del idealismo alemán continuaron la línea que tiene su origen en Descartes, quien, en primer lugar, concibió la filosofía como un sistema de conocimientos construido sobre la base de un principio único y, en segundo lugar, propuso en calidad de ese principio el acto puro de la conciencia, el *cogito*. La fórmula cartesiana *cogito ergo sum* expresa que en el momento cuando nuestro pensamiento se abstrae del contenido objetivo y se concentra en sí mismo, acontece la conversión del pensamiento puro en Ser (la transformación de la subjetividad pura en algo objetivo); por eso, es suficiente el sólo concepto de existencia (ser), dado a través de la autoconciencia para llegar a la existencia (ser) como tal, es decir, en la primera causa de todo ente, la cual Descartes llama substancia. En el acto del *cogito*, al mismo tiempo, se establece la relación necesaria entre la sustancia como principio universal y como individuo concreto y único. La individualidad consiste en la autonomía del pensamiento evidente, en el *cogito*, el cual, aunque es un fenómeno empírico, posee la certeza absoluta, ya que *sum* no es la consecuencia de la premisa sino el descubrimiento de la substancialidad como tal en el acto del *Yo pienso*. Debido a lo anterior no importa quien concretamente realiza ese acto; su validez objetiva no depende de la personalidad del individuo concreto, sino de la estructura del pensamiento que es común para todos los seres humanos. Por eso, Descartes en sus *Meditaciones* define al hombre como *res cogitans*. No es difícil ver que semejante definición del ser humano hace del mundo interior subjetivo de la

personalidad humana sólo una forma de manifestación de cierto principio racional abstracto, común para todo el género humano.

Los filósofos como Fichte, Schelling y Hegel, al polemizar con la noción cartesiana del hombre como *res cogitans*, dirigieron su crítica no contra la idea del *cogito* como “conciencia en general”, sino contra el dualismo heredado de Descartes entre mente y cuerpo, que en el sistema kantiano aparece como el dualismo entre lo empírico y la razón. Propiamente hablando, la filosofía del idealismo alemán, que postuló como principio la idea de la identidad del sujeto pensante y del objeto pensado por él, empezó con los intentos de superar ese dualismo kantiano.

En Kant, como sabemos, la actividad subjetiva aparece como actividad en la que se unen dos capacidades heterogéneas: la empírica, que proporciona el material para el conocimiento; y el intelecto, que construye a partir de ese material el objeto del conocimiento. Sin embargo, si suponemos que el pensamiento es capaz de crear no sólo el nexo entre el sujeto y el predicado en el juicio, sino también su contenido, entonces se supera la contradicción entre los dos momentos de la actividad, quedando en su lugar la unidad de lo sentido y lo pensado.

Al eliminar la sensibilidad kantiana como un elemento pasivo del sujeto que es tocado por la cosa en sí, se hizo posible la unión a través de la actividad de la imaginación las funciones constitutivas y regulativas de la subjetividad trascendental, lo que dio como resultado que el *Yo* trascendental kantiano se convirtiera en el sujeto absoluto, capaz de dar el ser a lo que piensa. Podemos recordar, en relación con esto, el primer principio de la *Doctrina de la ciencia* de Fichte, que expresa que “aquello

cuyo ser consiste sólo en ponerse a sí mismo como existente, es el yo como sujeto absoluto”.¹⁰

Para comprender el por qué el iniciador de la corriente especulativa en filosofía necesitó eliminar la cosa en sí kantiana, es necesario recordar que la principal premisa de la filosofía de Kant fue la tesis sobre la finitud del pensamiento humano y, por consiguiente, del conocimiento humano. Como señala Gaidenko, desde el momento en que se distinguen los mundos fenoménico y nouménico, lo que a su vez conduce a plantearse la pregunta de cómo se crea la objetividad, presupone que el pensamiento humano, por principio, se distingue de cierto pensamiento “absoluto” al que le está abierto el camino a la cosa en sí.¹¹

Por lo que toca a los representantes del idealismo alemán, ellos tampoco negaron la finitud del ser humano, pero, a diferencia de Kant, para ellos ese hecho no tuvo un significado filosófico independiente, sino que sirvió como punto de partida para la reflexión filosófica en dirección a lo infinito. Semejante infinitud, entendida subjetivamente, fue, como sabemos, el acto de la intuición intelectual o, dicho de otra forma, el acto puro de la autoconciencia, que era donde se producía no sólo la forma del pensamiento subjetivo sino también su contenido. De esta manera, el problema de la verdad como problema de la relación recíproca entre lo individual y lo universal se convirtió dentro de la filosofía especulativa en el problema de la relación entre lo finito y lo infinito. La premisa para resolver el anterior problema fue el principio de identidad de lo subjetivo y lo objetivo. La adopción de ese principio llevó a borrar las

¹⁰ Fichte, J. G. *Doctrina de la ciencia*. Cfr. Colomer, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo II. Barcelona: Herder, 1986, p. 36.

¹¹ Véase, Gaidenko, P. P. *Apertura hacia lo trascendental: Nueva ontología del siglo XX*. Moscú: República, 1997, p. 269.

fronteras entre lo trascendente y lo inmanente, lo que a su vez se convirtió en tierra fructífera para el desarrollo de la idea del progresivo acercamiento del “yo” humano imperfecto a la totalidad y perfección de la conciencia absoluta. Así, por ejemplo, las reflexiones ontológicas tanto de Hegel como de Schelling se basan en la idea de lo absoluto, no como ente actual, sino como desarrollo del estado potencial al estado actual, que se realiza en el proceso de la actividad humana.

Pero ¿de qué manera la actividad humana finita puede ser medio para la realización de una potencia infinita? No es difícil entender que para el discurso filosófico, en cuya base está el principio de identidad de lo subjetivo y objetivo, esa cuestión no tiene muchas dificultades. El *yo* humano finito no tiene la capacidad de crear el mundo objetivo, pero es capaz de *ver* ese mundo tal como lo *ve* el *Yo* absoluto en el acto de la intuición intelectual. En otras palabras, en todos los demás aspectos, excepto en el pensamiento, el ser humano continúa permaneciendo un ser finito, pero en la esfera del arte (enfoque romántico) o en la esfera de la filosofía (enfoque hegeliano) su punto de vista final se convierte en universalmente verdadero, es decir, en verdad absoluta.

Gracias a lo anterior, se comprende por qué tanto Schelling como Hegel insistieron en que el saber filosófico no sólo puede sino que debe tener un carácter sistémico. Así, por ejemplo, Hegel, en el prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*, escribió lo siguiente:

La verdadera figura en que existe la verdad no puede ser sino el sistema científico de ella. Contribuir a que la filosofía se aproxime a la forma de ciencia –a la meta en que pueda dejar de llamarse *amor* por el *saber* para llegar a ser *saber real*: he ahí lo que yo me propongo.¹²

¹² Hegel G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 9.

Como es sabido, convertir un conocimiento fragmentado de cualquier esfera de la realidad es posible sólo cuando se encuentran ciertos principios universales que determinan a los fenómenos particulares de esa esfera. Si tomamos en cuenta que la filosofía es el conocimiento sobre *el ser en tanto que ser*,¹³ entonces ella puede ser sistema sólo si llega a alcanzar toda la totalidad del conocimiento, es decir, si *el ser en tanto que ser* está completamente concebido por el pensamiento. Por eso, Schelling, en su *Sistema del idealismo trascendental*, afirmaba que

sólo se puede considerar acabado el sistema del saber cuando retorna a su principio. Por consiguiente, la filosofía trascendental sólo estaría terminada cuando pudiera demostrar *en su principio* (en el Yo) aquella *identidad* –la suprema solución de todo su problema.¹⁴

Como sabemos, Schelling pudo concluir su sistema filosófico, ya que encontró la identidad mencionada en la actividad estética que produce de manera inconsciente el mundo real de los objetos y de manera consciente el mundo de arte. También Hegel unió el principio y el fin en su doctrina, aunque a diferencia de Schelling, lo hizo con ayuda del concepto de la Idea absoluta. Así, por ejemplo, Hegel concluye sus lecciones sobre la historia de filosofía de la siguiente manera:

Hasta aquí ha llegado el Espíritu del Mundo, cada fase ha encontrado su forma propia en el verdadero sistema de la filosofía: nada se ha perdido, todos los principios se han conservado, en cuanto que *la última filosofía es la totalidad de las formas*.¹⁵

Ahora bien, la construcción de un sistema supone unir armónicamente el principio y el final de la doctrina filosófica, es decir, supone, en el caso del idealismo

¹³ Véase, Aristóteles *Metafísica*, 1003^a25.

¹⁴ Schelling F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 158.

¹⁵ Hegel G. W. F. *Lecciones sobre la historia de filosofía*. Vol. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 513.

alemán, el principio de identidad de lo finito con lo infinito como punto inicial y final. Sin la postulación de ese principio es difícil explicar por qué la realidad empírica es una unidad en la diversidad y no una diversidad caótica. Sin embargo, al postular esa identidad, el filósofo especulativo, al mismo tiempo, sin desearlo, se coloca en una difícil situación.

No podemos olvidar que el protagonista central de la filosofía del idealismo alemán es el sujeto absoluto, quien de entrada, precisamente por ser absoluto, difícilmente puede agotar total y completamente sus posibilidades creadoras. Por eso, entre lo finito y lo infinito no puede haber una coincidencia total. Esa discrepancia que siempre se conserva entre el estado potencial del sujeto y su actualización, como fuente de la actividad subjetiva, no permite a la verdad filosófica llegar a ser un sistema. Pero, si la no-coincidencia de lo finito e infinito es insuperable, entonces el principio de identidad, que está en la base de la metafísica del idealismo alemán, pierde su fuerza. Dicho principio empieza a cumplir solamente un papel regulativo como, por ejemplo sucedió con Fichte, en quien la coincidencia de los contrarios como punto de partida es indiscutiblemente un acto constitutivo; pero como momento final que restablece la unidad de la actividad subjetiva esa coincidencia es más bien un principio regulativo en cuanto se expresa en la forma de un ideal prácticamente inalcanzable.

En otras palabras, mientras se habla de la actividad subjetiva como relación de lo finito y lo infinito, ningún *yo* humano puede pretender la posesión del saber absoluto. Si se afirma lo contrario, esto es, si se posee la coincidencia de los contrarios, entonces llega el fin de la actividad, es decir, el fin del proceso del conocimiento. En este caso, la verdad se monopoliza completamente por el sujeto

absoluto y, como consecuencia, obtiene un carácter monológico. Todo lo verdadero se concentra en un polo, dentro del *Yo absoluto*, que tiene una posición privilegiada en relación con cualquier punto de vista empírico. Podemos estar de acuerdo, en este caso, con lo que escribió M. Bajtín:

Desde el punto de vista de la verdad [concebida como sistema, *M.O.*] no hay conciencias individuales. El único principio de individualización cognoscitivo, como lo reconoce el idealismo, es un error. Todo juicio verdadero no se consolida en una personalidad, sino que tiende a cierto contexto sistémico-monológico [...] En teoría una sola conciencia y unos labios son totalmente suficientes para el conocimiento completo: no hay necesidad de un conjunto de conciencias y no hay fundamento para ello.¹⁶

Como podemos ver, la consecuente realización, en la esfera del conocimiento especulativo, del principio de identidad de lo finito e infinito condujo a que el hombre como ser finito podía obtener la verdad sólo pagando como precio la pérdida de su individualidad. En filosofía, esa absorción de la individualidad humana por lo universal alcanzó su momento culminante en el sistema de Hegel. La tesis hegeliana de “el movimiento de la individualidad es la realidad de lo universal”¹⁷ significó, en la esfera social, la prioridad de la sociedad con respecto a sus miembros individuales; y, en la esfera del pensamiento, la prioridad del conocimiento

¹⁶ Bajtín M. M. *Problemi poétiki Dostoievskogo (Problemas de poética en Dostoyevski)*. Moscú: Sovietskaja Rossiia, 1979. p. 92. La filosofía de Fichte puede resultar la menos vulnerable en el aspecto que estamos analizando, ya que ese filósofo, con particular insistencia, subrayó el carácter permanente de la actividad subjetiva, que sólo en la eternidad, es decir, en lo ideal, llega a restablecer la armonía entre lo finito e infinito. Sin embargo, la dialéctica de Fichte, adoptada posteriormente en las concepciones filosóficas de Schelling y Hegel, no salvó a la misma filosofía fichteana del monologismo. Un interesante testimonio sobre esto dejó Anselmo Feuerbach, padre del conocido filósofo Ludwig Feuerbach, que escribió: “Es peligroso no estar de acuerdo con Fichte. Es una fiera salvaje que no tolera ninguna contradicción y que ve a cada enemigo de su locura como un enemigo personal. Estoy convencido que sería capaz de jugar el papel de Mahoma, si aún fueron los tiempos de Mahoma; e introducir su Doctrina de la ciencia con ayuda de la espada y el calabozo, si la cátedra fuera un trono real”. Cfr. Kuznetsov, V. N. *Nemetskaia klassičeskaia filosofija vtoroi polovini XVIII – natchala XIX veka (La filosofía clásica alemana de la segunda mitad del siglo XVIII y principio del siglo XIX)*. Moscú: Visshaia schkola, 1989, p. 154.

¹⁷ Hegel G. W. F. *Fenomenología del espíritu*, p. 230.

impersonal en general con respecto al sujeto pensante. Como ejemplo se pueden tomar las *Lecciones sobre la historia de la filosofía* de Hegel, cuyo objeto de análisis es la esfera del conocimiento verdadero impersonal. En la introducción, Hegel escribe que los acontecimientos de la historia de filosofía, aunque están marcados por la personalidad y carácter individual de los grandes pensadores, no por eso obtienen su valor histórico. Según sus propias palabras:

aquí las creaciones son tanto mejores cuanto menos imputables son, por sus méritos o su responsabilidad, al individuo, cuanto más corresponden al pensamiento libre, al carácter general del hombre como tal hombre, cuanto más se ve tras ellas, como sujeto creador, al pensamiento mismo, que no es patrimonio exclusivo de nadie.¹⁸

Es necesario observar que Schelling y los románticos de Jena, entre quienes se discuten muchas ideas que posteriormente llegaron a constituir el núcleo de la filosofía hegeliana, fueron particularmente sensibles a cualquier tipo de intentos de sacrificar el principio individual en aras de la universalidad abstracta. Apoyándose en la concepción schilleriana de la “educación estética”, los románticos intentaron defender la individualidad humana junto con toda la riqueza de sus manifestaciones de, empleando las palabras de Schiller, la “honorífica forma de esclavitud” que, en nombre de alcanzar los fines superiores del desarrollo histórico, establece la prioridad indiscutible de lo universal en relación con lo individual.

Esa aspiración de no convertir lo individual en sólo un medio para la actividad del sujeto absoluto condujo a que el problema de la relación de lo individual con lo universal estuviera permanentemente en el foco de atención de los románticos;

¹⁸ Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, p. 8.

problema que trataron de resolver con base en la interpretación panteísta del principio de identidad.

Es necesario señalar que la corriente panteísta del romanticismo no apareció por casualidad. Como señala M. Beuchot en su libro *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*, cualquier teoría filosófica que elimina la distinción ontológica entre lo trascendente y lo inmanente se arriesga a caer en una especie de ontologismo o de panteísmo, ya que parte de la premisa que “las cosas del mundo son completamente unívocas a Dios, nuestro conocimiento de ellas y nuestro lenguaje sobre ellas son plenamente coincidentes con el Suyo”.¹⁹

Por nuestra parte queremos agregar que el discurso unívoco siempre tiene una tendencia hacia el monologismo, ya que dentro de este discurso la verdad se concibe como característica de la conciencia absoluta en donde todos los *yos* empíricos son idénticos entre sí. Pero al mismo tiempo la interpretación panteísta del principio de identidad era atractiva para los románticos antes que nada porque permitía, al resolver el problema de la relación entre lo finito e infinito, acentuar la importancia del principio individual. El panteísmo de la filosofía romántica frecuentemente recibió la forma de *teofanía*, según la cual Dios infinito reside en cada esencia individual, la cual, debido a ello, posee un valor permanente, ya que sólo de esa manera, es decir, por ser irrepetible y única, da testimonio de su creador. Dentro de ese enfoque, los dos polos contrarios, lo finito e infinito, como que mutuamente se equilibran el uno al otro. Por un lado, lo infinito, siendo la unidad de los contrarios contiene la diversidad de lo concreto, no permite a esa diversidad convertirse en un conjunto caótico; y, por otro, la existencia de lo determinado, de lo

¹⁹ Beuchot, M. *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM, 1993, p. 33.

concreto hace a lo infinito ordenado, estructurado o, como les gustaba a los románticos decir, formado.²⁰

Como ejemplo podemos citar un fragmento de las reflexiones de Novalis, donde se analiza el comportamiento del principio de identidad de lo individual y universal en la esfera de las relaciones sociales:

En cada auténtico ciudadano resplandece el *Genio del Estado*; del mismo modo como en una comunidad religiosa un Dios personal se muestra en mil formas distintas. El Estado y Dios, como cualquier esencia espiritual, no se muestran *particularmente*, sino en miles de formas distintas. Dios sólo se muestra *totalmente* de forma panteísta, y sólo en el Panteísmo está Dios del todo en todas partes, en cada cosa. De igual manera, para el gran Yo, son el yo y el tú ordinarios sólo suplementos. Cada tú es un suplemento para el gran Yo. No somos Yo, pero podemos a ser Yo. Tenemos que transformarlo todo en un Tú, en un segundo yo, sólo así nos elevamos hacia el gran Yo, que es uno y todas las cosas a la vez.²¹

Como podemos ver, la aplicación de la interpretación panteísta del principio de identidad de lo finito e infinito en la esfera social significó que los momentos opuestos –la extrañeza y la familiaridad de los *yos* individuales– se encuentran sustentadas por la identidad originaria del *Yo* universal, lo que no permite que estos dos momentos se convierten en autoexcluyentes. Como afirmaba Schelling, “el yo

²⁰ Si se busca en la historia de la filosofía un pensamiento análogo a la concepción de la identidad de lo finito e infinito, se puede encontrar en la época del renacimiento en la obra de Nicolás de Cusa que con gran maestría se apoyó en el concepto de lo infinito al formular la coincidencia del máximo absoluto y el mínimo absoluto (*coincidentia oppositorum*). En su trabajo *De docta ignorantia* podemos leer lo siguiente: “Así, la identidad envuelve a la diversidad, la igualdad a la desigualdad y la simplicidad a la división o discreción. Única es, por lo tanto, la implicación universal: no hay una de la sustancia, otra de la cualidad o de la cantidad, y así sucesivamente, ya que no existe más que un sólo Máximo, con el cual coincide el mínimo, en el cual la diversidad envuelta no se opone a la identidad envolvente”. En *Los filósofos medievales*. Selección de textos por Clemente Fernández. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, de La Editorial Católica, 1979. S. I. Vol. II, p. 1125.

²¹ Novalis. *Aus dem "Allgemeinen Brouillon". 1798-1799*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 275.

empírico nunca intentaría salvar su identidad, si el Yo absoluto no estuviese puesto originalmente por sí mismo como identidad pura”.²²

Precisamente, esa interpretación panteísta del principio de identidad permitió a los románticos fundamentar la idea central de su filosofía, la tesis sobre la posibilidad de alcanzar la integración armónica de los principios individual y universal. Con ayuda de semejante tipo de reflexión filosófica, por ejemplo, August Wilhelm Schlegel pudo construir su teoría del arte como historia del desarrollo de distintas formas de la conciencia artística y Friedrich Schleiermacher, a su vez, pudo elaborar su concepción de la hermenéutica, como el método universal de la comprensión del pensamiento individual.

Sin embargo, en su entusiasmo por la teofanía panteísta, los románticos dejaron sin atención el hecho de que la misma lógica de la absolutización de la subjetividad entra en conflicto con el principio de la individualidad; eso hacía a la armonía, postulada por ellos, entre lo individual y universal demasiado frágil, ya que, a medida del acercamiento del yo finito a lo absoluto, las diferencias existentes entre estos contrarios deberían convertirse en equilibrio, debido a lo cual la identidad como unidad de la diversidad inevitablemente se convertía en simple uniformidad.

Así, por ejemplo, si se acepta la opinión de los románticos de que el hombre como ser finito es capaz, en primer lugar, de contemplar la unidad de los contrarios en el acto de la creación artística y, en segundo lugar, es capaz de objetivar el resultado de esa contemplación en la obra de arte; entonces es necesario reconocer que la elección de su propio modo de ser que realiza el hombre es prácticamente una

²² Schelling, F. W. J. *Sobre el Yo como principio de la filosofía*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 203.

elección entre un conjunto vacío de posibilidades. En otras palabras, la posición existencial de cada personalidad humana concreta no puede ser otra que la realización del principio de identidad en la esfera de la existencia individual. Esto significa que existe solamente una única auténtica forma de ser para el hombre, que es la existencia como artista. F. Schlegel, por ejemplo, expresó ese pensamiento de la siguiente manera: “Lo que son los hombres entre las demás criaturas de la tierra, eso son los artistas entre los hombres”.²³

Otro ejemplo que muestra la inestabilidad del equilibrio panteísta entre lo individual y lo universal es la mencionada, líneas arriba, teoría hermenéutica de Schleiermacher. Uno de los principales motivos que movieron a crear dicha teoría fue, como ya señalamos, el deseo de elaborar el método de comprensión de diferentes formas culturales, que debía permitir el descubrimiento de la especificidad de cada una de ellas. El reconocimiento de que la cultura humana es un fenómeno polisémico inevitablemente colocaba en primer plano el problema de la comprensión de las distintas entidades significativas. Por lo que respecta a Schleiermacher, la solución a ese problema, dentro de su concepción, se encuentra en dependencia al planteamiento de un problema más amplio, en concreto, al problema de cómo es posible la comprensión en general y, por consiguiente, cómo es posible la comunicación de sujetos pensantes. A su vez, la búsqueda de la respuesta a este último problema presupone el análisis de la relación entre lo individual y lo universal, relación que aparece en Schleiermacher como relación entre “extrañeza–familiaridad”. De esta manera, la comprensión se constituye por la presencia de estos dos momentos, cuya

²³ Schlegel, F. *Kritische Schriften und Fragmente*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 240.

relación toma la forma de círculo: por un lado, la diferencia (extrañeza) origina la necesidad de comprensión y con ello impulsa el movimiento de reflexión; y, por otro, la familiaridad determina la misma posibilidad de alcanzar la comprensión, por lo que es al mismo tiempo principio y fin del proceso de la reflexión hermenéutica.

Ahora bien, si dentro de la concepción de Schleiermacher los dos aspectos de la comprensión —extrañeza y familiaridad— aparecen como independientes y no se reducen el uno al otro, entonces eso debía conducir a la conclusión de que el pensamiento individual siempre fluye en círculo del cual no sólo es imposible liberarse, sino que incluso es necesario. Sin embargo, el reconocimiento de lo anterior contenía el riesgo del relativismo que, siendo la absolutización de lo individual, destruiría irremediablemente la teofanía panteísta. De esta manera no quedaba a Schleiermacher otra salida que postular la comprensión congenial y de ahí afirmar que el intérprete puede total y completamente reproducir el proceso creativo del autor, sólo que en movimiento contrario. Con esto mismo, el fundador de la hermenéutica romántica admitió que el intérprete es capaz de ver el mundo en los mismos tonos y matices con los que los vio el autor.²⁴ En otras palabras, la personalidad del intérprete es como si fuera la repetición de la personalidad del autor, su segundo *yo*, lo que prácticamente lleva suprimir el problema de la comprensión como tal. La relación entre los dos aspectos de la comprensión —extrañeza y familiaridad— deja de ser propiamente una relación y se convierte en la identidad

²⁴ Sobre este aspecto de la concepción de Schleiermacher, J. Grondin escribe lo siguiente: "Schleiermacher comprende al individuo como el último fin al que el intérprete debe acercarse, lo que muestra que se distancia mucho del propósito de su maestro Ast, de "potenciar otra vez más" la circularidad, definiendo el esfuerzo individual como parte de un todo ideal o histórico aún más elevado. La limitación del círculo a la totalidad de una vida individual es característica para la tendencia de Schleiermacher de entender el lenguaje como emanación de un pensar interior, es decir, como intento de comunicación de un alma". Grondin, J. *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Barcelona: Herder, 1999, p. 118.

entre dos sujetos pensantes que tiene sus raíces en aquella identidad del *Yo* absoluto para el cual todo otro aparece sólo como uno de los momentos interiores de su actividad. Recordaremos una vez más las palabras de Novalis, quien escribió que “para el gran Yo, son el yo y el tú ordinarios sólo suplementos”.²⁵

Haciendo un recuento del análisis del concepto romántico de verdad, podemos llegar a la siguiente conclusión. La interpretación panteísta de las relaciones entre lo universal y lo individual o, como también se puede decir en términos de la filosofía especulativa, entre lo finito e infinito, exigió a los románticos oscilar permanentemente entre los extremos, esto es, entre lo unívoco (los entes individuales son completamente unívocas al Ser absoluto) y lo equívoco (los entes individuales son completamente diversos y no tienen nada en común).²⁶ El eliminar las fronteras entre lo trascendente y lo inmanente condujo a que el más pequeño paso al lado de lo infinito devaluaba el principio individual, lo diluía en lo absoluto y con ello hacía la diversidad de lo concreto simplemente uniformidad. A su vez, el más pequeño paso del lado de lo finito destruía lo universal de lo absoluto y convertía la esencia individual en algo autosuficiente. Es necesario reconocer que los románticos, en sus reflexiones filosóficas, se manejaron con bastante virtuosismo dentro de esos extremos dialécticos, cosa que no se puede decir, por ejemplo, de la doctrina

²⁵ H.G. Gadamer en *Verdad y método*, al caracterizar la hermenéutica de Schleiermacher, señala que “el modelo de su hermenéutica es la comprensión congenial que se alcanza en la relación entre el yo y el tú. La comprensión de los textos tiene las mismas posibilidades de adecuación total que la comprensión de un tú. La idea del autor puede leerse directamente de su texto. El intérprete es absolutamente coetáneo con su autor. Tal es el triunfo del método filológico: concebir el espíritu pasado como presente, el espíritu extraño como familiar”. Gadamer, H.G. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997, p. 302.

²⁶ Los términos *unívoco* y *equívoco* fueron tomados del ya citado libro de M. Beuchot *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*.

filosófica de Hegel, cuya orientación panteísta puede ser caracterizada más bien como universalismo ontológico.

Para ser justos, es necesario señalar que tampoco era ajena a Hegel la idea de que sólo en lo único e irrepetible de cada ente individual lo absoluto puede encontrar su realización adecuada. Sin embargo, cada vez que se le presentaba el dilema entre lo individual o lo universal, sin dudar se ponía del lado de lo universal. Como prueba de lo anterior, puede servir la conocida tesis de la filosofía hegeliana de que el mal, no menos que el bien, contribuye al desarrollo histórico. Sólo desde el punto de vista del Sujeto absoluto es posible pensar que el fin justifica cualquier medio. Precisamente fue así como actuó Hegel cuando escribe que al Espíritu universal no le interesa cuántas generaciones humanas puede gastar para su autoconocimiento. El espíritu universal tiene todo el derecho de actuar así, ya que sus razones tienen validez absoluta. De esta manera, cualquier individuo que es víctima del desarrollo histórico puede consolarse y conciliarse con la crueldad, si se pone en el punto de vista del Sujeto con mayúscula.²⁷

²⁷ En relación con esto es interesante señalar que Hegel prefiere concebir el autoconocimiento de la Idea en la historia universal en categorías generales y no en conceptos individuales. La importancia de una personalidad humana concreta se reconoce sólo en la medida en que ella aparece como momento en la vida del organismo social: "El valor de los individuos descansa, pues, en que sean conformes al espíritu del pueblo, en que sean representantes de este espíritu, pertenezcan a una clase, en los negocios del conjunto". En Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 1989, p. 89.

2.3. El problema de la verdad en la filosofía de Kierkegaard: razón metafísica versus existencia. “*L’existence est elle-même un système –pour Dieu, mais ne peut l’être pour un esprit existant*”²⁸

Regresando ahora a la posición de Kierkegaard con respecto a la verdad filosófica, es necesario decir que dicha posición se formó a lo largo de la crítica que realizó tanto a la concepción romántica como a la hegeliana. Al pensador danés no lo satisfacía ni el universalismo hegeliano con la consecuente disolución de lo individual en lo universal, ni el frágil equilibrio construido por los románticos entre lo universal y lo individual. La insatisfacción de las dos mencionadas propuestas obligó a Kierkegaard a reflexionar sobre el sentido del hecho de que el hombre es un ente singular y finito. Partiendo de eso, el pensador danés, a diferencia del filósofo especulativo, se dirigió no a la búsqueda de la verdad absoluta, sino a la búsqueda de la verdad que llegara a ser para él personalmente absoluta. A primera vista esto parece paradójico, pero, como se sabe, Kierkegaard no fue uno de aquellos pensadores que temieran a las paradojas.

El punto central del deslindamiento de Kierkegaard con las doctrinas especulativas del idealismo alemán fue su negación de ver la filosofía como un sistema acabado, construido sobre el principio de identidad. Polemizando sobre todo con Hegel, quien consideraba el pensamiento filosófico como la forma superior del conocimiento científico, Kierkegaard observa en su *Post-scriptum* que el sistema es realmente la forma más deseable para expresar la verdad completa. Sin embargo, lo que sucede es que sólo un ente absoluto es capaz de construir semejante sistema y no

²⁸ La existencia misma es sistema, pero sólo para Dios y no lo es para el espíritu existente.

el ser humano, quien en virtud de su finitud no puede pretender poseer la totalidad del conocimiento. Como Kierkegaard escribe, la existencia en sí misma es un sistema para Dios, pero no para el espíritu existente. Ser sistema y ser cerrado corresponde uno al otro, pero la existencia es precisamente lo opuesto. Desde el punto de vista abstracto, el sistema y la existencia, no pueden pensarse juntos, ya que el pensamiento sistemático, para pensar la existencia debe concebirla como anulada y, por ello, no como existente. Para Kierkegaard “sistema” es sinónimo de lo “acabado”, lo “cerrado”, mientras que la existencia es lo “abierto”, lo “separado”.²⁹

Semejante fragmento es interesante porque en él Kierkegaard establece la contradicción, ya señalada por nosotros, con la que se enfrenta el filósofo especulativo, esto es, con la contradicción entre cómo se llega a la verdad con ayuda del método dialéctico y la forma sistemática como se expresa. Para alcanzar la identidad con el absoluto, el ser humano debe cruzar por determinado camino, cuyo objetivo es la superación de la finitud. Pero en cuanto se alcanza ese objetivo toda actividad finita, entre ellas la actividad del conocimiento, pierde todo sentido. Después de eso ¿de qué va a vivir el ser humano que a pesar de cualquier sistema filosófico sigue siendo un ente finito?

Al comprender Kierkegaard que, intentando alcanzar la identidad con lo absoluto, el ser humano sacrifica no sólo la posibilidad de conocer, sino su existencia real (pues a diferencia del absoluto, en quien no hay diferencia entre la esencia y la

²⁹ Kierkegaard, S. *Post-scriptum aux miettes philosophiques*. Paris: Gallimard, 1949, pp. 78-79. “L’existence est elle-même un système –pour Dieu, mais ne peut l’être pour un esprit existant. Etre un système et être clos se correspondent l’un à l’autre, mais l’existence est justement l’opposé. Du point de vue abstrait, système et existence ne se peuvent penser ensemble, parce que la pensée systématique pour penser l’existence doit la penser comme abolie, et donc pas comme existante. L’existence est ce qui sert d’intervalle, ce qui tient les choses séparées, le systématique est la fermeture, la parfaite jointure”.

existencia, el hombre conoce para vivir y no vive para conocer),³⁰ decidió renunciar al principio de identidad, al cual declaró “fantasma de abstracción”. Esa renuncia significó que ninguna verdad, a pesar de todos los deseos, puede caber en los marcos de una sola conciencia y que se necesita buscarla no en el pensamiento del hombre, sino en su ser, el cual, utilizando terminología heideggeriana, es la condición ontológica de que cualquier juicio sea verdadero o falso.³¹

Como podemos ver, la interpretación existencial de la verdad inevitablemente conduce a reconocer la pluralidad de diferentes posiciones de sentido, cosa que colocó a Kierkegaard en una situación muy difícil. En efecto, si la verdad se determina completamente por la personalidad del hombre y se habla de un individuo empírico concreto y no del absoluto o, por lo menos, del sujeto trascendental; entonces ¿no habría en ese caso un total relativismo como precio por esa interpretación existencial? ¿Dónde y cómo encontrar ahora el principio que permitiera orientarse en la multiplicidad empírica de las costumbres humanas? De otro modo el “pensador subjetivo”, como se llamaba a sí mismo Kierkegaard, tendría la necesidad de reconocer que cada hombre posee su verdad personal, que no sólo no

³⁰ Esa frase fue tomada de un artículo de L. Shestov, quien describió de la siguiente manera la forma en que Kierkegaard concebía a la filosofía: “Él [Kierkegaard] llamó existencial a su filosofía. Eso significa que él pensó para vivir y no vivió para pensar”. Shestov, L. “Kirkegaard – religiozny filosof” (Kierkegaard un filósofo religioso). En Kierkegaard, S. *Naslazhdeniie i dolg* (*El deleite y el deber*). Kiev: AirLand, 1994, p. 424.

³¹ No fue casualidad recordar en este lugar a Heidegger. Mucho tiempo después, en otro contexto histórico-filosófico y expresado en otra forma, Heidegger retoma el concepto de verdad de Kierkegaard: “La verdad la suponemos, “nosotros”, porque “nosotros”, siendo en la forma de ser del “ser ahí”, *somos* “en la verdad”. No la suponemos como algo “exterior” y “superior” a nosotros con lo que entremos en relación al lado de otros “valores”. No somos nosotros quienes suponemos la “verdad”, sino que es *ella* quien hace posible ontológicamente que *seamos de tal manera* que “supongamos” algo. La verdad es quien *hace posible* toda “suposición”. Heidegger, M. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 249.

puede ser compartida con el otro, sino que incluso no puede ser comunicada a ningún otro.³²

En relación con esto, señalaremos que ya casi es una tradición, cuando se analiza la filosofía de Kierkegaard, contraponer el principio de la universalidad con el principio existencial y llegar a la conclusión de que el pensador danés excluyó el primero a favor del segundo. Realmente la oposición de esos dos momentos salta a la vista al leer las obras de Kierkegaard, donde repetidamente se encuentra la idea de que la existencia y la certeza objetiva no se puede pensar juntos. Sin embargo, suponemos que la posición de Kierkegaard es más compleja y la exigencia de *o lo uno o lo otro* propuesta por este filósofo no se puede entender unívocamente: u objetividad y universalidad o subjetividad y singularidad. En particular, sobre esto nos habla el siguiente razonamiento tomado del *Post-scriptum* donde Kierkegaard escribió que

el camino objetivo tiene seguridad, que no tiene el camino subjetivo (y esto se entiende: no se puede pensar juntos la existencia, el existir y la certeza objetiva); el camino objetivo como suponen, permite huir del peligro que nos viene al encuentro en el camino subjetivo, ese peligro en su punto culminante es la locura.³³

Esa locura, continúa Kierkegaard su pensamiento, es bien conocida por todos, ella consiste en que la interioridad, la subjetividad, predomina sobre la realidad. El caso típico de este mal se puede ver en la figura de Don Quijote, cuyo

³² Respecto a esto podemos recordar el famoso argumento de L. Wittgenstein contra la posibilidad de un lenguaje privado. Según Wittgenstein no puede haber un lenguaje sin criterios establecidos por la comunidad para el uso correcto de los términos. Por lo tanto, si puede existir el pensador solitario, éste no contará con recursos lingüísticos para poner de manifiesto y hacer accesible a otros el contenido de su pensamiento.

³³ Kierkegaard, S. *Post-scriptum...*, p. 128. “le chemin objectif entend avoir une sûreté que le chemin subjectif n’a pas (et cela se comprend, existence, exister, et sûreté objective ne se laissent pas penser ensemble), et entend échapper à un danger qui attend le chemin subjectif, et ce danger est, en fin de compte, la folie”.

mundo interior está completamente desvinculado del mundo exterior. Lo trágico y lo cómico de este caso consiste en que algo que infinitamente interesa al desafortunado es una particularidad por la cual ningún otro hombre se preocupa.³⁴

Sin embargo, según Kierkegaard, cuando el hombre se olvida de sí mismo y se pierde en la objetividad, eso también se puede considerar como una especie de locura que nuestro autor llama “locura objetiva”. Para aclarar su pensamiento, relata una historia curiosa sobre un loco, quien, con el fin de engañar a su médico y salir del manicomio, afirma permanentemente una sola frase: “la tierra es redonda”. Esa afirmación representa a la verdad objetiva tan respetada por todos y debe, según la opinión del enfermo, liberar de toda sospecha de anormalidad al que la dice. De todos modos, precisamente esa afirmación, por medio de la cual el enfermo quiso convencer al médico de que está sano, es lo que demuestra que está enfermo. En relación con esto Kierkegaard pregunta irónicamente:

¿Pero acaso la tierra no es redonda y acaso el manicomio exige una víctima más en nombre de esa afirmación, como en los tiempos cuando todos reconocían que la tierra era plana como galleta? O ¿acaso es loco el hombre que expresando una verdad objetiva aceptada por todos espera con esto demostrar que no está loco?³⁵

Para Kierkegaard, la historia narrada anteriormente sirve como ilustración de que la verdad entendida como *adaequatio* (adecuación del juicio con la realidad) por sí misma no es garantía que vaya a ser tomada por el hombre como su punto de vista personal. Kierkegaard apoya su relato de la siguiente manera:

³⁴ *Ibíd.*, p. 129.

³⁵ *Ibíd.*, p. 129. “Mais est-ce que la terre n’est pas ronde, est-ce que la maison de fous demande encore une victime au nom de cette proposition, comme jadis à l’époque où tout le monde admettait qu’elle était plate comme une galette? Ou bien est-il fou l’homme qui, en exprimant une vérité objective généralement admise et considérée comme vraie, espère prouver qu’il n’est pas fou?”

la verdad objetiva como tal de ningún modo no permite concluir en relación a quien la expresa, que éste es un hombre razonable, por el contrario, ella puede revelar que el hombre está loco aunque lo que él dice sea la verdad, sobre todo la verdad objetiva.³⁶

El hombre puede miles de veces repetir que la tierra es redonda, pero en su vida real va a orientarse por otras reglas completamente distintas, lo que significa que la verdad objetiva como tal, de ningún modo permite concluir en relación a quien la expresa que éste es un hombre razonable; bien podría ser que el hombre está loco aunque lo que él dice sea la verdad y sobre todo, la verdad objetiva.

Mientras en el primer caso –“locura subjetiva”– tenemos una absolutización del mundo interno, subjetivo, lo que origina verdades existenciales que no poseen ningún grado de universalidad; en el segundo –“locura objetiva”– hay una ausencia total del mundo subjetivo, una especie de atrofia de la subjetividad, que se manifiesta en el hecho de que la verdad es importante para toda la humanidad sin importar para nada el individuo concreto que la expresa.³⁷

Este pequeño fragmento del *Post-scriptum*, donde se habla de los dos tipos de anormalidades, nos muestra de una manera convincente que Kierkegaard entendió muy bien la complejidad del problema que se le presentaba. La “locura objetiva”, que ante todo se asocia, para el pensador danés, con la doctrina de Hegel, empobrecía lo que comúnmente se llama la búsqueda de la verdad, ya que el Sujeto absoluto no

³⁶ *Ibid.*, p 128. “la vérité objective en tant que telle ne tranche en aucune façon la question de savoir si celui qui l’exprime est raisonnable, elle peut même, au contraire, révéler que l’homme est fou bien que ce qu’il dise soit tout à fait vrai, et surtout objectivement vrai”.

³⁷ Kierkegaard caracteriza la personalidad del hombre, cuya locura consiste en la ausencia del mundo interior de la siguiente manera: “si, par hasard, on rencontre un de ces malades dont la maladie consiste précisément en ce qu’il n’a pas d’âme, alors on l’écoute avec une froide horreur; on ne sait pas si l’on doit croire que c’est un homme avec qui l’on cause, ou peut-être un mannequin, une invention artificielle qui cache en soi un orgue à main”. Kierkegaard, S. *Post-scriptum...*, pp. 129-130.

tiene nada que buscar; él en virtud de su de su absolutidad ya se encuentra más allá de la oposición entre la verdad y la falsedad, es decir, más allá del principio *o lo uno, o lo otro*. Por lo que toca al individuo empírico concreto, se puede decir que al hacer del principio “*o lo uno o lo otro da lo mismo*” la base de su posición existencial, pierde con esto la posibilidad de obtener la verdad que sea importante, significativa para él y, como consecuencia de ello, tiene el peligro de caer en el abismo de la “locura objetiva”. En este caso, podemos estar de acuerdo con lo dicho por M. Ferraris, quien señala que sólo “se puede tener razón si se corre el riesgo de equivocarse en el encuentro con la experiencia que no es la emanación de nuestro espíritu”.³⁸

De lo anterior, surge la pregunta ¿qué propuso Kierkegaard como alternativa al tipo de filosofar que él mismo llamó “el pensamiento donde no existe el sujeto pensante”?³⁹ El filósofo danés exigió ante todo pensar no de una manera lógica-abstracta, sino existencial, es decir, propuso “realizar existencialmente aquello sobre lo que especulan”.⁴⁰ Al emplear esa regla, el pensador danés pudo hacer una observación interesante. La filosofía especulativa, basada sobre el principio de identidad, debería ser un modelo conceptual con ayuda del cual el hombre se reconociera a sí mismo. Sin embargo, Kierkegaard notó que en realidad la posición teórica y la posición existencial del filósofo especulativo se distinguen esencialmente la una de la otra. Según la observación de nuestro autor, el ser humano que tiende a

³⁸ Ferraris, M. *La hermenéutica*. México: Taurus, 1999. p. 51.

³⁹ Kierkegaard, S. *Post-scriptum...*, p.223.

⁴⁰ Kierkegaard, S. *Journal (Extraits)*. 1834-1846. Paris: Gallimard, 1963, p.391. “La difficulté de toute spéculation philosophique augmente à mesure que dans l’existence on doit appliquer ce dont on spéculé”.

identificar su punto de vista con el punto de vista del sujeto absoluto, necesariamente tendrá que llevar una vida doble sobre la cual Kierkegaard escribe irónicamente lo siguiente: “La mayoría de los creadores de sistemas se parecen a un hombre que construyó un enorme castillo, pero él mismo vive arrinconado en una choza; ellos mismos no viven en ese enorme edificio sistemático”.⁴¹

Nos preguntaremos ahora ¿qué puede hacer el hombre si él, por un lado, se cansa de esa existencia doble en la que una mitad de su personalidad debe vivir en la esfera del conocimiento especulativo y, la otra, en el mundo empírico; pero al mismo tiempo no quiere renunciar a sus aspiraciones de poseer la verdad absoluta? No es difícil ver que la elección en ese caso no es tan rica en posibilidades. En su anhelo de alcanzar la identidad entre lo finito y lo absoluto, el hombre puede textualmente renunciar a su “yo” empírico y a su finitud, esto es, suicidarse. Como menciona Kierkegaard:

La especulación moderna hace todo para que el hombre salga objetivamente de sí mismo, pero la existencia impide hacer esto, y si hoy los filósofos no se hubieran convertido en los escribas al servicio de las múltiples actividades del pensamiento fantástico, ellos habrían advertido que el suicidio se convierte en la única interpretación práctica, más o menos satisfactoria, de este intento.⁴²

Otra posibilidad menos dramática de romper el nexo con la realidad empírica y liberarse con ello de la necesidad de realizar permanentes tránsitos de la esfera de la filosofía a la esfera cotidiana es la “locura subjetiva”, para la cual lo finito y lo

⁴¹ Kierkegaard, S. *Journal (Extraits). 1834-1846*. Paris: Gallimard, 1963, p. 392. “La plupart des faiseurs de systèmes sont comme un homme, qui construirait un immense château, mais n’habiterait qu’à côté dans une grange, ils ne vivent pas eux-mêmes dans cette immense bâtisse systématique”.

⁴² Kierkegaard, S. *Post-scriptum...*, p. 130. “La spéculation moderne a tout mis en oeuvre pour que l’individu sorte objectivement de lui-même, mais cela ne se peut faire, l’existence l’empêche, et si aujourd’hui les philosophes n’étaient pas devenus des scribes au service de la multiple activité de la pensée fantastique, cette pensée se serait aperçue que le suicide devrait être l’unique interprétation pratique, et à peu près satisfaisante, de sa tentative”.

absoluto están en una relación completamente equívoca uno respecto al otro. Esto significa que, en este caso, el filósofo ya no pretende encontrar para sus reflexiones el lenguaje que plenamente coincida con el lenguaje del sujeto absoluto, sino, por el contrario, parte de la idea de que entre estos dos lenguajes existe una diferencia insuperable.

A primera vista, el camino de la reflexión subjetiva tiene la ventaja de que le permite al hombre liberarse de la tiranía de la racionalidad monológica y le da la posibilidad de obtener la verdad íntimamente relacionada con su propia existencia. Así, por ejemplo, uno de los seguidores de Kierkegaard y uno de los más radicales partidarios del enfoque subjetivista, L. Shestov, afirmó que la base de la concepción de la verdad de Kierkegaard consiste en la completa e incondicional renuncia a creerle a la razón y al pensamiento racional. Según Shestov, Kierkegaard creía que la filosofía debía arrancarse del poder del racionalismo y encontrar en ella misma el valor de “buscar la verdad en lo que comúnmente se ha acostumbrado concebir como paradójico y absurdo”.⁴³ Podríamos objetar a esa afirmación del filósofo ruso lo siguiente: si la universalidad y lo existencial realmente se excluyen mutuamente, entonces no es necesario ningún valor para buscar la verdad. Más aún, no se le debe buscar. La interpretación existencial de la verdad presupone que ella tiene sus raíces, no en el pensamiento, sino en el ser, el cual, dentro de la reflexión subjetiva, se define como la existencia individual. Por lo que tenemos que admitir que existen tantas verdades como existencias. Recordando una vez más las palabras de M. Ferraris,

⁴³ Schestov, L. “Kirkegard – religiozny filosof” (Kierkegaard como filósofo religioso). En Kierkegaard, S. *Naslazhdeniie i dolg* (El deber y el deber). Kiev: AirLand, 1994, p. 429.

podemos decir que en este caso tampoco el hombre corre el riesgo de equivocarse en el encuentro con la experiencia.

Considerando el fragmento analizado líneas arriba del *Post-scriptum*, tendremos la audacia de afirmar que para Kierkegaard la pérdida de la objetividad, es decir, la “locura subjetiva”, era tan nociva como “el pensamiento donde no existe el sujeto pensante”, o sea, la “locura objetiva”. Como filósofo, quiso huir de esos dos extremos: del dogmatismo del pensamiento filosófico, así como de su completo relativismo, ya que al final de cuentas esas dos posiciones conducían al principio “*o lo uno o lo otro da lo mismo*”, con la pequeña diferencia de que en un caso se sacrificaba el principio individual y, en otro, el universal.

Cabe reconocer que ante Kierkegaard se planteó una tarea muy difícil. Él debía encontrar un determinado tipo de relación entre razón y existencia, en la cual la existencia, es decir, lo individual, no se diluyera en lo universal y, al mismo tiempo, lo universal no se convirtiera en un ideal totalmente inalcanzable. Sólo satisfaciendo esas dos condiciones era posible esperar que la filosofía fuera esa esfera donde el hombre, en cuanto existente, podría hacer la pregunta por el ser.

Adelantándonos, podemos decir que el pensador danés no llegó a encontrar la solución definitiva para el problema mencionado, no obstante, en sus indagaciones filosóficas se puede rastrear una tendencia hacia dicha solución. Se trata, pues, de un esfuerzo por hallar la verdad anclada en las profundidades de la existencia misma. Y debemos mencionar que esa búsqueda apasionada de la verdad capaz de sostener el hombre, aun “cuando el mundo entero se derrumbe” lleva una doble marca del romanticismo. Por un lado, nace a partir de la crítica de la cosmovisión romántica concebida esta última como posición existencial; y, por el otro, pretende rescatar la

interpretación romántica de la verdad como una síntesis dinámica entre lo finito y lo infinito.

2.4. La vida es bella: concepción romántica dentro de la dimensión existencial

Con base en el análisis realizado en el apartado anterior, podemos decir que el contenido de las reflexiones filosóficas de Kierkegaard descubre una relación muy estrecha entre la problemática del idealismo alemán, principalmente con la problemática de la filosofía romántica, que tuvo mucha influencia en la formación de la propia visión filosófica del pensador danés. Kierkegaard, quien él mismo poseía un temperamento artístico, quiso conservar dentro de su concepción filosófica la idea de que el ente individual no es lo contrario al principio universal, sino su auténtica realización. En los románticos, como ya sabemos, esa idea descansaba sobre la base sólida del principio de identidad, según el cual el sujeto es el pensamiento, la inteligencia (en dado caso se trata del pensamiento estético) y la realidad son lo inteligible, de tal manera que, parafraseando a Hegel, los románticos muy bien podían afirmar que todo lo bello es real y todo lo real es bello.

Por lo que respecta a Kierkegaard, lo que lo movió a negarse a ver al ser humano como *res cogitans* (sin importar se interpreta o no ese *cogito* como intelecto o como conciencia estética) fue la duda, nacida ya en el periodo de su entusiasmo por el romanticismo, sobre si realmente la interpretación romántica de las relaciones recíprocas entre lo finito e infinito permite al hombre no sólo *conocer* la verdad, sino *estar* en ella. En otras palabras, Kierkegaard dudó de la capacidad de la teoría

romántica de garantiza la unidad entre el *ser* y el *pensar* de la personalidad romántica. Por lo general, en los románticos no aparecieron semejantes dudas, ya que, de acuerdo con la filosofía de la identidad, *no ser* en la verdad sólo es posible si ésta no se conoce. Pero era un hecho (según ellos) de que conocían la verdad. La pregunta por el ser que hace el artista en cuanto “existente” tiene la misma respuesta que la pregunta planteada por el sujeto absoluto –el genio artístico–. Por lo tanto, no había nada que temer.

Kierkegaard, como ya dijimos, negó la posibilidad para el ser humano de encontrarse en relación de identidad con el absoluto. Para demostrar esto, decidió realizar una especie de experimento, que en esencia consistía en realizar existencialmente aquello que los filósofos preferían discutir sólo teóricamente. Los resultados de ese experimento fueron resumidos en el ya conocido por nosotros *Post-scriptum*. Dichos resultados fueron desconsoladores no sólo para los románticos, sino para el mismo Kierkegaard, quien en experiencia propia se convenció de que la filosofía de la identidad (tanto en sus versiones romántica, como hegeliana) proporciona al hombre la verdad, que en el mejor de los casos se puede conocer, pero no ser en ella. Sin embargo, el pensador danés, por su parte, no pudo proponer algo a cambio y declaró que todo intento del *yo* humano de romper su aislamiento y restablecer su nexa con el ser como tal, es decir, con Dios, está condenado al fracaso. De este modo, la pregunta que hace el hombre en cuanto “existente” por el ser se convierte en paradoja: “Cuando la verdad eterna se relaciona con un sujeto existente ella se convierte en la paradoja”.⁴⁴ Para entender mejor las causas de ese fracaso con

⁴⁴ Kierkegaard, S. *Post-scriptum...*, p. 138. “Quand la vérité éternelle se rapporte à un sujet existant elle devient paradoxe”.

el que finaliza las búsquedas filosóficas de Kierkegaard, es necesario detenerse más detalladamente en la crítica que él hace de la cosmovisión romántica, la cual, sin embargo contiene, como lo intentaremos demostrar, la semilla de la solución positiva del problema.

2.4.1. Sócrates: la “bufonería trascendental” como modo de ser. “La ironía es el juego infinitamente fugaz con la nada”

El primer intento de entender las causas de su creciente inconformidad con la filosofía romántica podemos encontrarlo en la tesis *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, que Kierkegaard presentó en 1841 para obtener el grado de *Magister*. Aunque el mismo Kierkegaard no le concedía importancia alguna a ese trabajo, sin embargo, en él se planteó el problema que posteriormente llegó a ser central en sus reflexiones filosóficas. Dicho problema se reflejó incluso en el mismo título de la disertación, donde Kierkegaard analizó el fenómeno de la ironía. Eligió como modelo de análisis la personalidad de Sócrates, tomando información sobre éste de lo que escriben autores tales como Platón, Jenofonte, Aristófenes. Al analizar lo que narran esos escritores sobre la vida y pensamiento de Sócrates, Kierkegaard llega a la conclusión de que es imposible crearse alguna idea determinada sobre el filósofo griego. Esa imposibilidad no se debe a la insuficiencia de datos o a la falta de objetividad de lo que escribieron los autores. La causa de esa indeterminación está en que Sócrates cada vez aparece en una nueva apariencia porque es irónico, con la

particularidad de que la ironía no sólo es su forma de filosofar, sino su forma de existir.

Es necesario decir que el interés hacia la ironía socrática surgió en Kierkegaard bajo la influencia directa de las ideas filosóficas del romanticismo, principalmente por la influencia de la concepción schlegeliana de la ironía. Por ello, la ironía socrática se analiza en esa disertación no tanto como fenómeno histórico, sino como un determinado punto de vista. Hablando más concretamente, se proyecta en Sócrates la posición del romántico. Por supuesto, se puede discutir sobre lo correcto o incorrecto de semejante proyección, pero para nuestra investigación lo importante es esclarecer por qué Kierkegaard colocó un signo de igualdad entre el Sócrates irónico y la personalidad romántica.

A primera vista, puede parecer que la extrapolación que hace Kierkegaard de la concepción de la ironía de Schlegel a toda la cosmovisión romántica en general está insuficientemente fundamentada, ya que era bien sabido, incluso para el mismo Kierkegaard, que no todos los románticos incluían el principio de la ironía en su programa estético. Entre estos últimos se incluían, por ejemplo, Novalis, Arnim, Kleist, así como Schelling, cuyas reflexiones teóricas casi no mencionan el principio de la ironía. Sin embargo, Kierkegaard no se equivocó cuando propuso tomar el principio de la ironía como elemento constitutivo de la cosmovisión romántica. Sobre esto trataremos de analizar más concretamente de qué forma el programa filosófico estético de los románticos se relaciona con la ironía.

De acuerdo con la filosofía romántica, la actividad estética permitía al hombre superar su punto de vista finito y observar el mundo con los ojos del Sujeto absoluto: *el genio artístico*. Como consecuencia de que se eliminaran las fronteras

entre lo finito e infinito, fue posible tomar al Absoluto no sólo como un ser actual, sino como su desarrollo de un estado potencial a uno actual que se realiza primero como un proceso natural y después como un proceso histórico. El paso de lo natural a lo histórico se explica con el hecho de que el sujeto absoluto crea la realidad objetiva en un estado inconsciente y, por eso, permanece en la ignorancia respecto al sentido de su creación. Para acabar su obra maestra necesita del ser humano al que le corresponde terminar lo iniciado por el absoluto y dotar de sentido a la realidad creada. Al respecto, Schelling escribió en su *Sistema del idealismo trascendental*:

En efecto, Dios nunca *es*, si el ser *es* lo que se presenta en el mundo objetivo; si *Él fuera, nosotros* no seríamos: mas *Él se revela* permanentemente. A través de su historia el hombre realiza una prueba progresiva (*fortgehenden*) de la existencia de Dios, una prueba que, sin embargo, sólo puede completarse con la historia entera.⁴⁵

Por supuesto, según la filosofía romántica, esa misión tan honrosa, ser coautor del Creador, se le concede al artista romántico, cuya actividad se convertía en este caso en *creadora de sentido*; y el resultado de esa actividad, la obra de arte, le descubría al hombre su divinidad y a la divinidad su humanidad. La finitud del ser humano se superaba en el proceso de la creación artística, que en ese caso era tanto un modo de conocer, como de ser del hombre, y significaba el modo humano para encontrarse a sí mismo a través de las obras artísticas.

Sin embargo, como ya mencionamos en el apartado anterior, la misma lógica de absolutizar la subjetividad condujo a la anulación de la individualidad, cosa que los románticos no querían aceptar. Por lo anterior, ellos debían encontrar otra interpretación de la identidad de lo finito con lo infinito en donde tanto la identidad

⁴⁵ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 401.

como la diferencia de esos dos elementos se equilibraran recíprocamente. La base teórica de la solución encontrada fue la desarrollada por Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*, donde el argumento principal a favor de tomar el absoluto como lo infinito actual y potencial es la tesis de que la síntesis absoluta, es decir, la identidad sin diferencia suprime el fenómeno de la libertad humana. Con relación a esto, podemos citar un fragmento de las reflexiones de Schelling:

si eso absoluto, que no puede sino *revelarse* por todas partes, se hubiera revelado realmente y por completo en la historia o se revelara alguna vez, con ello se habría acabado el fenómeno de la libertad. Esta plena revelación se realizaría si el libre actuar coincidiera totalmente con la predeterminación. [...] La oposición entre la actividad consciente y la no consciente es necesariamente infinita, pues si fuera suprimida alguna vez, sería también suprimido el fenómeno de la libertad, el cual se basa pura y exclusivamente en ella. Así pues, no podemos imaginarnos ningún tiempo en el cual se hubiera desarrollado plenamente la síntesis absoluta, es decir, si nos expresamos empíricamente, el plan de la providencia.⁴⁶

Para proteger la libertad humana, Schelling priva a la contradicción objetivo-subjetivo su autonomía ontológica y postula que lo finito y lo infinito son dos potencias de la misma magnitud; dos fuerzas que actúan en direcciones opuestas –una dirigida al centro que amenaza colapsar, y otra que sale del centro y pretende alejar– logran equilibrarse y la tensión que nace entre estas dos potencias las mantiene unidas, pero no uniformes. De ahí se puede concebir lo absoluto como infinita autoafirmación que se comprende a sí mismo como infinitamente afirmante (lo que, por supuesto, incluye pasado, presente y futuro).

La anterior tesis significaba, por un lado, que el sujeto absoluto en principio no puede agotar sus posibilidades teóricas, por lo que permanentemente experimenta la necesidad de autorrealización; y, por otro lado, significa que esa autorrealización,

⁴⁶ Ibid., p. 400.

tomada como un acto individual, no destruye la identidad del sujeto-objeto, sino sólo le proporciona una forma concreta. Respecto a esto Schelling escribía:

En el Yo están originariamente contrapuestos sujeto y objeto; ambos *se suprimen entre sí y, sin embargo, ninguno es posible sin el otro*. El sujeto se afirma sólo en oposición al objeto, el objeto sólo en oposición al sujeto, es decir, ninguno de los dos puede llegar a ser real sin aniquilar al otro, pero nunca se puede llegar a la aniquilación del uno por el otro justamente porque cada uno es lo que es sólo en oposición al otro.⁴⁷

He ahí la forma de superar la tensión entre lo finito y lo infinito sin sacrificar con ello ni lo uno ni lo otro, que estaba en la base de la concepción romántica de la ironía. Como afirmaba F. Schlegel, la ironía representa una fuerza generadora que él había descubierto en la doctrina de Fichte, donde el espíritu universal se autodetermina saliendo de sí y regresando a sí mismo. Esos movimientos se corresponden a los de la ironía que F. Schlegel define como una “autoparodia continua” que se desarrolla como un incesante movimiento de la broma a la seriedad y de la seriedad a la broma.⁴⁸

Es necesario decir que esa autoparodia continua, sobre la que escribió Schlegel, era característica de la obra de Hoffmann, quien, como ningún otro de los románticos, dominó la capacidad de convertir la broma en algo serio y lo serio en broma. En realidad el lector de sus obras puede literalmente marearse por la continua transformación de los personajes hoffmannianos, los cuales se desdoblan, se multiplican, como si se reflejaran en un conjunto de espejos.

⁴⁷ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 200. Con más precisión, esta idea fue desarrollada por Schelling en su libro *Filosofía del arte* donde podemos leer lo siguiente: “Ser real = ser afirmado. Pero Dios sólo es en virtud de su idea, es decir, él mismo es su propia afirmación y, como no puede afirmarse de una manera finita (porque es absoluto), entonces él es afirmación infinita de sí mismo”. Schelling, *Filosofía del arte*, p.26.

⁴⁸ Schlegel, F. *Fragmentos del Lyceum (1797)*. Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.76.

Como mencionamos en el primer capítulo, el concepto de juego es el que mejor conviene para definir la ironía, en cuanto que el juego es la única actividad concreta que tiene un conjunto infinito de realizaciones. Por eso, sólo en el juego la tensión entre lo finito y lo infinito encuentra su expresión adecuada y, por consiguiente, se convierte en el fenómeno estético. En uno de sus fragmentos, F. Schlegel escribió que la superioridad infinita de la personalidad artística sobre los resultados de su obra es una diferencia específica de este juego irónico que él denominó como “bufonería trascendental”.⁴⁹ Al crear una obra de arte, el hombre, por una parte, supera la contradicción entre el espíritu y la naturaleza, esto es, entre la conciencia de su infinitud y su realidad empírica finita, lo que le proporciona un profundo sentimiento de satisfacción. Pero, por otra parte, esa misma conciencia de su infinitud espiritual no le permite al ser humano conformarse con lo logrado y aceptar algún resultado como definitivo. Por ello, el artista, según Schlegel, no debe tomar en serio ninguna de sus obras, esto es, debe relacionarse irónicamente con su obra; y en cuanto él mismo es autor de aquello sobre lo que ironiza, entonces debe relacionarse irónicamente con él mismo. De esta manera, la ironía cumple dos funciones: motiva al hombre a la creatividad y no permite estar satisfecho con ninguno de los resultados concretos de esa creatividad. Por lo anterior, la parodia y autoparodia se convierten en características determinantes del proceso de la creación artística. Pero, además, debido a que en ese proceso es precisamente donde se crea el objeto por medio del cual el hombre llega al entendimiento de sí mismo, entonces la ironía representa no sólo el modo de crear las obras de arte, sino también el modo de

⁴⁹ *Ibid.*, p.74.

ser de la personalidad artística. Dicho en otras palabras, el papel de “un buen bufón italiano” es, según Schlegel, el papel que realiza el romántico no sólo en la escena del teatro sino en la vida. Como podemos observar, la tesis de Schiller que “el hombre sólo juega cuando es hombre en pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega” se desarrolló en Schlegel en la concepción del “arte irónico” y de la “vida irónica”, la cual dio forma teórica al sentimiento que reinaba en el ambiente de los románticos.⁵⁰

Regresemos ahora a Kierkegaard y analicemos lo que es, desde su punto de vista, la posición existencial de “un buen bufón”. Como hemos dicho anteriormente, el primer intento de describir esa posición fue hecha por el filósofo danés en su disertación con base al análisis de la personalidad de Sócrates. En dicho trabajo, el Sócrates-irónico se presenta ante nosotros como una figura bastante contradictoria. De acuerdo con lo que narran sobre Sócrates sus contemporáneos, Jenofonte, Platón y Aristófenes, el filósofo griego predicaba la unidad del conocimiento con la virtud y enseñaba a sus conciudadanos cómo se realizaba esa unidad en la vida, pero al mismo tiempo, él mismo fue acusado de blasfemia y de corromper a la juventud. Gracias a la forma de conducir el diálogo, Sócrates ayudaba su interlocutor a liberarse de prejuicios y despertar en él el movimiento de reflexión, dirigido a buscar el conocimiento. Sin embargo, al mismo tiempo, Sócrates prohibía considerar como conocimiento a cualquier resultado al que llegara esa reflexión.

⁵⁰ Así, por ejemplo, Novalis que tradicionalmente se considera un autor no-irónico, en uno de sus fragmentos desarrolla una idea cercana a la concepción de actividad que tenía Schlegel: “Genio es la facultad de tratar tanto objetos inventados como objetos reales, y de tratar objetos inventados como objetos reales”. Novalis. *Granos de polen (1797-1798)*. En *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 49.

¿Cómo explicar esos aspectos contradictorios en la personalidad y la actividad de Sócrates? Al reflexionar sobre esas cuestiones, Kierkegaard llegó a la conclusión de que la causa se debe buscar en la ironía socrática, la cual suponía una interpretación de la verdad en la que todo lo dado, lo positivo, se disolviera en la subjetividad. Según Kierkegaard, esa ironía no es otra cosa que la “*libertad infinitamente otorgada de la subjetividad*”.⁵¹

En el plano existencial, la libertad irónica que gozó Sócrates se expresaba en que dicho pensador se contraponía a sí mismo con el mundo en donde vivía sin considerar su substancialidad, pero, al mismo tiempo, sin proponer algo a cambio. De esta manera, ironizar se convertía en un medio para descomponer todo lo positivo. Como escribe Kierkegaard,

Su *posición total* [de Sócrates, M. O.] se remata, por tanto, en la *negatividad infinita*, la cual es negativa respecto del desarrollo precedente y negativa también respecto del subsiguiente, pese a que en otro sentido es positiva en ambos aspectos, es decir, *infinitamente ambigua*.⁵²

Se puede decir que la posición de Sócrates es la posición de la negación total, para la cual es característica la pérdida de relación con la realidad. Para vivir, Sócrates debe actuar, y para actuar debía dejar de ironizar y tomar como base de su conducta, aunque fuera alguno de los principios por él negados. Pero Sócrates no pudo hacer esto; no pudo detener el movimiento de su reflexión que permanentemente realizaba movimientos circulares, destruyendo todas las posibles verdades mediante el descubrimiento de sus contradicciones internas. Por eso, según Kierkegaard, el pensador griego llegó a un callejón sin salida, del cual la salida más

⁵¹ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. En *Escritos de Søren Kierkegaard*. Vol. I. Madrid: Editorial Trotta, 2000, p. 245. (Cursivas del autor)

⁵² *Ibid.*, pp. 250-251.

honorable era el suicidio. El mismo Sócrates escogió para sí la pena de muerte, realizando existencialmente con esto su irónico punto de vista. Respecto a esto Kierkegaard dice:

El poder objetivo del Estado, sus exigencias respecto de la actividad del individuo singular, las leyes, los tribunales, todo pierde para él su validez absoluta, renuncia a todas esas cosas en tanto que formas imperfectas, va elevándose y haciéndose más y más ligero hasta ver, en su irónico vuelo de pájaro, que todo desaparece bajo sus pies, y ahí arriba se queda flotando con irónica suficiencia, sostenido por la absoluta coherencia interna de la negatividad infinita. [...] Y aquello que lo sostiene es la *negatividad* que no ha engendrado todavía positividad alguna. A partir de ahí resulta comprensible que incluso la vida y la muerte pierdan para él su validez absoluta.⁵³

Es interesante comparar la interpretación de la personalidad de Sócrates que desarrolla Kierkegaard en su tesis con la que hace Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. En Hegel, Sócrates, no obstante toda la visión irónica que tiene sobre las normas estatales y religiosas de la sociedad ateniense, se somete incondicionalmente a esas leyes que destruyó teóricamente. Semejante posición se explica, según Hegel, porque Sócrates nunca atacó las leyes de la sociedad ateniense, ya que él se consideraba a sí mismo un ciudadano ateniense y exigía sólo que cada individuo cumpliera las leyes, no por presión de la autoridad externa, sino por convencimiento propio. Respecto a esto Hegel escribe lo siguiente:

El principio de Sócrates consiste, pues, en que el hombre descubra a partir de sí mismo tanto el fin de sus actos como el fin último del universo, en que llegue a través de sí mismo a la verdad. El pensamiento verdadero piensa de tal modo que su contenido no es subjetivo, sino objetivo. Pero objetividad, aquí, quiere decir generalidad en y para sí, no objetividad puramente externa.⁵⁴

⁵³ *Ibíd.*, p. 233.

⁵⁴ Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. II, p. 41.

Por lo tanto, continúa su pensamiento Hegel, la ironía socrática encierra “un factor de verdad”, consistente en que la aceptación no reflexiva, inconsciente, de las normas y costumbres existentes debe pasar por la prueba de la subjetividad y transformarse en una convicción consciente de su verdad. En otras palabras, la actividad filosófica de Sócrates estaba dirigida a ayudar a los ciudadanos atenienses a superar su ingenua posición moral y convertirse en hombres éticos, lo que, de acuerdo con Hegel, es un paso adelante en el desarrollo de la civilización antigua.⁵⁵ La ironía socrática estaba de ese modo al servicio de la historia, es decir, al servicio del Espíritu absoluto; ayudaba a eliminar la verdad antigua y a nacer a la nueva. Por ello, en la interpretación de Hegel, Sócrates aparece ante nosotros como una figura heroico-trágica, quien, no sólo con su vida, sino con su misma muerte ayudó a la aparición de una nueva época histórica. Así, por ejemplo, Hegel escribe que hay que reconocer que

fue precisamente el desenlace trágico de la vida de Sócrates lo que dio brillo y esplendor al principio por él representado. Este principio entraña, en efecto, no sólo algo nuevo y peculiar, sino un momento absolutamente esencial en la trayectoria de desarrollo de la conciencia de sí mismo, destinada a alumbrar, como totalidad, una realidad nueva y superior.⁵⁶

En la interpretación de Kierkegaard, Sócrates, como ya pudimos convencernos, no posee ninguna verdad que quisiera o pudiera defender al precio de su vida. Su ironía no crea nada o, lo que es lo mismo, crea *nada*. Por eso, Sócrates se encuentra en la posición del hombre que está al borde del abismo. Su vida, como

⁵⁵ En Hegel, la diferencia entre la posición moral y ética se basa precisamente en que la última presupone una conciencia crítica y reflexiva. Véase, Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Vol. II, p. 42-43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

escribe Kierkegaard, es “una grandiosa pausa en el curso de la historia”.⁵⁷ Al desacreditar la verdad de su época, Sócrates destruyó el mundo en donde vivía, pero no encontró o, más precisamente, no creó el mundo nuevo donde podría vivir. Sócrates, de este modo, se encontró fuera del tiempo, fuera de la historia y, con esto mismo, fuera del ser. Según Kierkegaard, el irónico

se ha salido de las filas de la contemporaneidad y les ha hecho frente. Lo que vendrá está oculto para él, está a sus espaldas, pero la realidad de la que se ha hecho enemigo es aquello que ha de aniquilar, y a ella se dirige su fulminante mirada; a su relación con la contemporaneidad pueden aplicarse las palabras de la Escritura: Mira, los pies de quienes vienen a buscarte están a la puerta.⁵⁸

La ironía, de acuerdo con Kierkegaard, espiritualmente mató a Sócrates aún en vida, ya que arrancó la relación de su personalidad con la realidad y la copa de veneno sólo terminó lo que había empezado la ironía. De esta manera, la “bufonería trascendental” de Schlegel en la vida real se convirtió en la tragedia. Ese es el tema que, empezando con su tesis, se convirtió en la crítica central que realizó Kierkegaard de la cosmovisión romántica.

Ese tema tuvo su ulterior desarrollo en la obra *O lo uno o lo otro*, que está conformado por dos manuscritos, escritos, como lo señala su editor que aparece con el pseudónimo de Víctor Eremita, por dos autores diferentes. Estos dos autores, a quienes generalmente se le ha llamado el estético y el ético, son los principales personajes de *O lo uno o lo otro*.

Al leer la primera parte de la obra, que se le atribuye al estético, no quedan dudas sobre el género al que pertenece. Ante nosotros está una obra de la literatura

⁵⁷ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p. 235.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 287.

romántica, constituida por un conjunto de artículos diferentes por su contenido, pero semejantes por su estilo. Queda claro que en esos artículos, los cuales al mismo tiempo se explican y se parodian recíprocamente, Kierkegaard habla sobre la personalidad romántica en el propio lenguaje de esta última y, más concretamente, en el lenguaje de la ironía. Así, por ejemplo, en uno de los aforismos que están reunidos bajo el título *Diapsálmata* se puede leer:

¿Qué es un poeta? Un hombre desgraciado que oculta penas hondas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal manera que los gemidos y los gritos, al salir por ellos, suenan como una música bella.⁵⁹

Para alguien que conoce la teoría filosófica del romanticismo, no es difícil descubrir la semejanza del anterior aforismo con el siguiente razonamiento de Schelling sobre el proceso de la creación artística:

Toda producción estética parte del sentimiento de una contradicción infinita, luego el sentimiento que acompaña a la culminación del producto artístico ha de ser también el sentimiento de una satisfacción semejante y este sentimiento ha de pasar a su vez a la misma obra artística. La expresión externa de la obra de arte es, pues, la expresión del reposo y de la serena grandeza, incluso allí donde debe expresarse la tensión máxima del dolor o de la alegría.⁶⁰

Como podemos observar, la ironía presentada en el aforismo de la *Diapsálmata*, en total correspondencia con la estética romántica, es un medio para convertir la tensión entre lo finito y lo infinito en un fenómeno estético. Subrayándose, en ese caso, que la vida del romántico debe llegar a ser ese fenómeno estético, es decir, la manifestación finita de lo infinito.

Como ser humano, el autor conoce los lados claros y oscuros de la vida; incluso conoce mejor este último, ya que los motivos que predominan en los

⁵⁹ Kierkegaard, S. *Diapsálmata*. Buenos Aires: Aguilar, 1977, p. 47.

⁶⁰ Schelling F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 418.

aforismos son la tristeza y la melancolía. Pero, como poeta, el estético transforma con ayuda de la ironía sus sentimientos en algo armónico, que proporciona a otra persona un placer estético.

Sin embargo, se puede preguntar ¿es feliz el estético como ser humano? ¿Su creatividad artística lo libera de las contradicciones reales de las que está llena la vida humana? Resulta que la respuesta es un no rotundo. A pesar de la tesis romántica de que el mundo poético de la imaginación otorga al hombre alegría y concordia con uno mismo, el estético kierkegaardiano permanece siendo en la vida un hombre infeliz y que sufre.

Mi alma está tan pesada que ningún pensamiento puede llevarla, ningún aletazo puede elevarla por los aires. Si se mueve, se arrastra a ras del suelo, igual que vuelan los pájaros cuando barruntan tormenta. Sobre mi ser íntimo se incubaba un abatimiento, una angustia que sospecha un temblor de tierra.⁶¹

¡Qué terrible es la melancolía!... Terriblemente melancólica; no conozco una expresión más fuerte, más verdadera, pues sólo lo semejante es reconocido por lo semejante. Si hubiese una expresión más importante, más fuerte, todavía sería un movimiento. Estoy echado cuan largo soy, inactivo; lo único que veo es vacío; lo único de que vivo es vacío; lo único en que me muevo es vacío. [...] Mi alma es como el mar Muerto, sobre el cual no puede volar ninguna ave. Al llegar a mitad de camino desfallece y se hunde en la muerte, en la destrucción.⁶²

Como podemos ver, cumplir en la vida el papel de un “bufón italiano” resultó para el estético una carga muy pesada de la que quisiera liberarse, pero no sabe cómo. Retomando el análisis kierkegaardiano de la personalidad y destino de Sócrates, podemos decir que la causa de esa profunda depresión en la que vive el estético, se debe buscar en la ironía, la cual, como lo muestra el drama de la vida de

⁶¹ Kierkegaard, S. *Diapsálmata*, p. 33.

⁶² *Ibid.*, p. 44.

Sócrates, produce la brecha entre el *ser* de la personalidad artística y su *pensar*. Pero ¿por qué la ironía no soluciona el problema que se le encargó resolver?

La respuesta a esta pregunta ya fue dada por Kierkegaard en su tesis, donde la ironía se define como “el juego infinitamente fugaz con la nada”.⁶³ Este juego condujo a Sócrates hacia la muerte, ya que no le permitió establecer una relación seria con la vida. Un desarrollo posterior de esa idea se encuentra en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*, donde aparece el sobrio y serio juez Wilhelm, quien ha encontrado su lugar en la vida y critica, desde su posición, la cosmovisión romántica. Para comprender mejor el punto de vista de ese personaje, nos detendremos más detalladamente en por qué la ironía como modo de ser, se caracteriza por Kierkegaard como “negatividad infinita”.

2.4.2. El alma romántica: *In vino veritas*.

En la filosofía del romanticismo, como ya sabemos, el modo de existir de la personalidad absoluta es la actividad infinita, es decir, la libertad, que se realiza sólo en un conjunto infinito de posibilidades. Hablando con propiedad, la personalidad se denomina absoluta porque ninguna cantidad de actualizaciones puede agotar sus posibilidades creativas, su libertad no puede ser limitada por nada. Ahora analicemos la libertad del Absoluto desde otro aspecto.

En el acto puro de la conciencia, el *Yo* absoluto no sólo crea su contrario, esto es, el *no-Yo*, sino que él mismo aparece junto con su contrario. En efecto, ser

⁶³ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p 294.

consciente de sí mismo es posible sólo al reconocerse diferente de otro. Esa conciencia es el acto de la intuición intelectual en donde el *Yo* se produce a sí mismo, como determinado a través del *no-Yo*. La oposición del sujeto y del objeto es, de esta manera, esa forma en la que existe el *Yo* interpretado como actividad.⁶⁴ Debido a lo anterior, la libertad absoluta por su mismo ser es ambivalente; ella se constituye en el acto de autolimitación, es decir, en el acto de la producción de la no-libertad.

Considerando que el ser humano es el coautor del Sujeto creador, su tarea –dotar de sentido la realidad objetiva que en sí misma lo carece– también se cifra en esa ambigüedad originaria del actuar libremente, por lo cual la identidad entre el ser y el representar se manifiesta en el sentido creado, como una unidad sintética mediada por la contradicción. En otras palabras, mientras el sentido del ser permanece verdadero “en sí”, constituye una identidad substancial, esto es, una identidad sin diferencia. Pero cuando el ser humano, con su actividad, manifiesta ese sentido, convirtiéndolo de verdadero “en sí” a verdadero “para sí”, esa substancialidad se pierde, la identidad llega a ser dinámica en cuanto en ella se manifiesta la diferencia. Resulta que al crear la verdad, esto es, al crear algún contenido con sentido, el hombre, al mismo tiempo, crea lo contrario, es decir, el sin sentido. La presencia de esa contradicción es justamente lo que permite reconocer la verdad, convertirla de verdad “en sí” a verdad “para sí”. Sin embargo, si la no-verdad se llama a la vida por

⁶⁴ Al respecto desearíamos hacer una pequeña aclaración. El principio de identidad, que está en la base de la filosofía del idealismo alemán, presupone que el primer acto del absoluto es la afirmación de la identidad: “Yo es Yo”. En este acto el Yo se pone a sí mismo sin límites, es decir, el Yo se pone como agente de su acción. Pero precisamente porque el “Yo” es una actividad infinita no tiene conciencia de sí mismo, de la misma manera que la fuente de luz no se ilumina a sí misma hasta el momento en que sus rayos se reflejen en una superficie. De semejante manera la actividad del “Yo” debe ser detenida, limitada en algún punto y regresada hacia atrás. Es por ello que a la posición del yo sigue necesariamente su oposición al no-yo. (Sobre esto se puede ver el análisis de la filosofía de Fichte que hace E. Colomer en su libro *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo II. Barcelona: Herder, 1986, cap. I, § 3 “Razón teórica: dialéctica del Yo”.

la actividad humana y no por algo ajeno a ella, ¿no tendremos como resultado de esa actividad una ilusión vacía? Si utilizamos la simbolización aritmética, tan apreciada por Schelling, podemos afirmar que la suma de los números positivo y negativo da cero, esto es, nada, lo que de acuerdo a todos los cánones metafísicos es el no-ser.

Se entiende que para la integridad del *Yo* absoluto, que es actual y potencialmente infinito, esa ambivalencia no representa ningún peligro. Pero ¿se puede decir lo mismo con respecto al ser humano? ¿Puede o no puede el hombre, siendo un ser finito, crear lo que no le pertenece, es decir, lo infinito? Los románticos, absorbidos por la idea de la libertad y convencidos de que la finitud del hombre se superaba total y completamente en el acto de la creación artística, contestaban sin dudar afirmativamente a las anteriores preguntas. Con ello, sólo reconocían teóricamente el peligro del colapso que se desprendía del carácter contradictorio de la actividad libre. El principio de identidad servía como defensa de ese peligro, cuya adopción permitió a los románticos tener la esperanza de que el riesgo de equivocarse era sólo un momento interior de la actividad humana y se eliminaba totalmente en su resultado. Como escribía Novalis, “para el auténticamente religioso, nada es pecado”.⁶⁵ Y, también por eso, F. Schlegel no encontraba nada inconveniente afirmar que

Un hombre verdaderamente libre y culto debería poder ser afinado, según convenga, filosófica o filológica, crítica o poética, histórica o retóricamente, a la antigua o a la moderna, con toda arbitrariedad, como se afina un instrumento en cualquier momento en el grado que se estima conveniente.⁶⁶

⁶⁵ Novalis. *Fragmente und Studien, 1799-1800*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 285.

⁶⁶ Schlegel, F. *Fragmentos del Lyceum (1797)*. Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.74.

Si comparamos, en el aspecto que nos interesa, el razonamiento de Schlegel, –sobre la ironía– con la posición de Schelling –que sirvió de fundamento filosófico a la visión de los románticos–, se puede descubrir sin mucho trabajo la semejanza entre esos dos enfoques. Por ejemplo, en el análisis del problema del mito realizado por Schelling en su *Filosofía del arte*, para el pensador alemán, la imaginación es el factor determinante para el origen y desarrollo de la historia humana, gracias a la cual se crea una particular “imagen con significado” o símbolo, cuyo ejemplo encontramos en el mito griego. De ahí, el mito no puede concebirse como forma alegórica donde lo particular sólo significa lo general. El mito es al mismo tiempo lo general o, mejor dicho, es lo general en su forma concreta. Por eso, como escribe Schelling, los personajes mitológicos tienen que tratarse “no sólo como seres que deben significar algo sino como seres *reales* que al mismo tiempo son lo que significan”.⁶⁷ El mundo mitológico, de esta manera, es un tipo particular de realidad; el mito suprime el mundo de los hechos, de lo dado y se dirige al ser, no en su modalidad de ser-dado, sino en la de poder-ser. El despliegue histórico del absoluto necesariamente deviene en una diversidad de “imágenes con significado”, ninguna de las cuales tiene prioridad sobre las otras. De ahí, se sigue que si queremos comprender, por ejemplo, la cultura antigua, debemos tomar las “imágenes con significado” como realidad. Esto mismo se cumple en relación a la mitología cristiana que llegó como sustituto de la mitología antigua. Respecto a esto podemos leer:

No podemos juzgar hasta qué punto se habría extendido la influencia particular de Cristo sin los acontecimientos posteriores. Lo que dio el máximo impulso a su obra fue la última catástrofe de su vida y el acontecimiento quizás sin precedente

⁶⁷ Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, p.74.

de haber superado la crucifixión y resucitar, un hecho que pretender explicarlo como alegoría y por tanto negarlo como hecho es históricamente insensato.⁶⁸

Así pues, Schelling toma como realidades los más distintos mundos mitológicos y, en ese sentido, no hace diferencia entre la mitología de la antigüedad y la religión cristiana; F. Schlegel habla sobre la capacidad del ser humano para, fácilmente y sin presión alguna, tomar cualquier forma de vida. Al mismo tiempo, el romántico Schlegel propone no tomar nada en serio y el romántico Schelling, al contrario, quiere tomar todo en serio. Al respecto, podemos recordar que posteriormente, E. Cassirer, quien no tiene nada que ver con el romanticismo, desarrolla en su *Filosofía de las formas simbólicas* una interpretación de la mitología cercana a la de Schelling. Según este autor,

aunque lo mitológico sólo transcurre a través de determinaciones de la conciencia, esto es, a través de representaciones, este curso, esta sucesión de representaciones no puede tener lugar como una sucesión meramente *representada* sino debe ocurrir *realmente*, debe haber acaecido realmente en la conciencia.⁶⁹

Si nos preguntamos de qué manera dos puntos de vista, no sólo diferentes, sino autoexcluyentes (es bien conocido cómo se relacionaban mutuamente en la historia real las cosmovisiones gentil y cristiana), pueden ocurrir realmente en la conciencia, debemos contestar que eso sólo es posible con la condición de que ninguna de las dos realmente se toma en cuenta. El mismo Schelling afirmaba, por ejemplo, que la limitación (el resultado concreto de autoafirmación del *Yo*) representa

⁶⁸ Ibid. , p. 94.

⁶⁹ Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. II *El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 23.

“una fuente inagotable de diversión y de juego” y con ella está permitido bromear, ya que en sí es mera nulidad.⁷⁰ Respecto a esto P. Gaidenko escribe lo siguiente:

es posible reconocer la realidad de la resurrección de Cristo sin aceptar todas las obligaciones que se imponen a una persona que haya creído en ese hecho; es posible gozar al convertirse en un griego de la antigüedad sin sacrificar a su hijo, en el caso cuando los dioses reales obligaban a hacerlo; en una palabra, es posible deleitarse de todas las ventajas de un sueño hermoso y despertar en el momento mismo cuando se empieza a convertir en pesadilla. Y si permanece, aunque sea vagamente, que es sólo un sueño y no realidad, se puede y no despertarse; en ese caso, tanto más sea horrible el sueño, tanto más grande el deleite.⁷¹

En relación con esta última afirmación se puede recordar una vez más la obra de Hoffmann a quien a diferencia de, por ejemplo, Novalis, le gustaba soñar no sólo con hermosas ninfas y hadas buenas, sino también con toda clase de seres horribles y siniestros. En realidad, por qué no soñar si todas las “imágenes con significado” son reales, pero, al mismo tiempo, no son tan reales como pagar seriamente por su creación. En otras palabras, el romántico toma como verdadero lo que no lo obliga a actuar de acuerdo con ello en la realidad. Es aquí donde se encuentra la línea divisoria entre la ironía como juego y la vida como campo de la acción real.

Por lo general, se acepta que, a diferencia de cualquier otra actividad, la actividad lúdica no debe terminarse con un resultado concreto (real). Por ejemplo, al jugar a los piratas no es necesario ser pirata y, en realidad, robar o matar. Solamente es suficiente imaginar que se es pirata. Por esto, el juego por sí mismo no tiene ningunas limitaciones sobre lo que se puede jugar. Se puede jugar a todo, se pueden probar todas las posibilidades sin temer a las posibles consecuencias, ya que el juego

⁷⁰ Véase, Schelling F. W. J. *Filosofía del arte*, segunda sección, § 30.

⁷¹ Gaidenko, P. P. *Salto a lo trascendental. La nueva ontología del siglo XX*. Moscú, 1997, p. 121.

es una realización imaginaria, sólo “como si” fuera guerra, “como si” fuera una boda, “como si” fuera un ataque de piratas. Sobre esta base surgió la oposición entre la vida, como lo serio, y el juego, como lo no serio. Cuando se dice “esto ya no es un juego” o “con esto no se juega”, se da como razón una referencia a la vida.⁷²

Regresando a los románticos, podemos decir que la realización de su deseo de alcanzar la “plenitud infinita”, como sobre esto dice el juez Wilhelm “ganar todo el universo”, sólo lo podían hacer sin realizar algo concreto. En realidad, para actuar realmente, el ser humano debe elegir para su realización una posibilidad concreta y desechar su contrario. Así, por ejemplo, al escoger el matrimonio se debe renunciar a las ventajas de la vida de soltero o, al contrario, al seguir soltero, no se puede tener las alegrías de la vida matrimonial. Sin embargo, el romántico quería ser lo uno y lo otro; en su papel de sujeto absoluto él quería ser todo, quería poseer la totalidad del ser. Pero no hay necesidad de demostrar que para el individuo empírico está en su mano realizar, en primer lugar, sólo un número muy limitado de posibilidades y, en segundo, entre ese número hacer una elección, ya que no puede, por ejemplo, ser casado y soltero al mismo tiempo. Todo lo que puede intentar en esta situación la persona que no desea renunciar a las pretensiones de llevar consigo todo el Olimpo (Schlegel) es convertir su vida en un juego, es decir, convertir la acción real en acción imaginaria. Como decía Novalis, “nuestra vida no es un sueño; pero debe serlo, y

⁷² Podemos citar al respecto a Jean Château quien ha dedicado un libro al juego de la infancia. Según este autor, “en el juego del niño el objeto es con frecuencia un objeto ficticio, el juego infantil traspone, traduce lo real en imaginario. Algunos trozos hechos en el suelo con un talón, he aquí una casa; una estera se convierte en una isla; y un camarada con quien se ha charlado hace un momento, en un lobo terrible. Los objetos reales quedaron reemplazados por seres que llamamos justamente ilusorios”. Château, J. *Le réel et l'imaginaire dans le jeu de l'enfant*. Cfr. Kogan, J. *Filosofía de la imaginación (Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía)*. Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 218.

quizás lo será".⁷³ La expresión más adecuada a esa acción imaginaria se encontró en la ironía romántica, la cual, como ya vimos, era el libre juego con todas las posibilidades. Como escribía Kierkegaard en su tesis,

la ironía se conducía como Hércules al luchar contra Anteo, que no podía ser vencido mientras tuviese los pies sobre el suelo. Como se sabe, Hércules levantó a Anteo del suelo y de esta manera lo venció. Esto mismo hacía la ironía con la realidad histórica. En un santiamén la historia se convertía en mito-leyenda-cuento de hadas. De este modo la ironía volvía a ser libre. Volvía a escoger, a hacer y deshacer a su antojo.⁷⁴

En relación con esta afirmación de Kierkegaard, haremos la observación de que al analizar la capacidad productiva de la imaginación que realiza la síntesis de lo finito con lo infinito, Schelling concluye que el producto de esa capacidad es el mito; por su parte, Novalis al analizar la imaginación señala que ésta realiza la mencionada síntesis en forma de cuento.⁷⁵ Pero el cuento, como acertadamente lo indica Gaidenko, es el mito sólo que privado de su atributo de realidad. Para un griego de la antigüedad, sus mitos eran reales y precisamente por ello no podía tomar como realidad la crucifixión y la resurrección de Cristo. Pero, al momento de que la vida se convirtió en un juego, los mitos se convirtieron en cuentos, esto es, dejaron de ser verdad que determina las acciones reales del hombre.

⁷³ Novalis. *Aus dem "Allgemeinen Brouillon", 1798-1799*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 274.

⁷⁴ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p. 300.

⁷⁵ En uno de sus fragmentos Novalis escribía: "El Mundo de los Cuentos es el mundo absolutamente contrapuesto al Mundo de la Verdad, a la Historia, y precisamente por eso es *tan similar* a él; como lo es el *Caos* a la *Creación terminada* [...]. El cuento verdadero debe ser a la vez una *representación profética*, una representación ideal y absolutamente necesaria. El verdadero poeta narrador de cuentos es un visionario del futuro [...]. Con el tiempo la Historia se convertirá en un cuento, volverá a ser aquello por lo que empezó". Novalis. *Aus dem "Allgemeinen Brouillon", 1798-1799*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 273-274.

Así pues, en el mundo mágico del juego el romántico se imagina un sujeto absoluto, creador de la armonía de lo finito e infinito y con todo derecho puede decir de sí mismo que es “un politeísta auténtico y lleva consigo todo el Olimpo” (F. Schlegel). Pero ¿quién es el romántico en la vida? Nadie. Es precisamente esa situación la que se convierte en argumento central de las reflexiones del juez Wilhelm, quien se dirige a su amigo estético con las siguientes palabras:

La vida es una mascarada, dices tú, y esto se convierte para ti en una fuente inagotable de diversión hasta que nadie te logra conocer, ya que cualquier manifestación es siempre una trampa; precisamente de este modo tu puedes respirar y evitar que la gente de siga de cerca y te dificulta tu respiración. Tu ocupación consiste en conservar tu anonimato y tú lo logras, ya que tu máscara es la más enigmática; tu no eres nadie y siempre tu te encuentras en relación con los otros; lo que tú eres, eres solamente en virtud de esta relación.⁷⁶

Del anterior razonamiento del juez Wilhelm, está claro por qué el bufón-irónico nunca podrá liberarse de su papel, incluso si quisiera hacerlo. Él no puede quitarse su máscara de payaso, porque además de ella no tiene nada. La personalidad del hombre que lleva una forma de vida irónica no es algo determinado, siempre se queda sólo en la posibilidad. Los románticos, como ya sabemos, le otorgaban a esa categoría modal una gran importancia. El ser humano es libre no cuando realiza cierta posibilidad concreta, sino cuando en general puede realizar algo. Pero la posibilidad es algo que no es, que sólo está aún proyectándose y por eso aparece como devenir,

⁷⁶ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*. En Kierkegaard S. *Ou bien... Ou bien...* Paris: Gallimard, 1943, p.466-467. “La vie est une mascarade, distu, et cela te donne un sujet inépuisable de divertissements, et jusqu'ici personne n'a réussi à te connaître; car toute manifestation est toujours une tromperie; ce n'est que de cette façon que tu peux respirer et empêcher les gens de te serrer de près et de gêner ta respiration. Ton occupation consiste à conserver ta cachette et tu y réussis, car ton masque est le plus énigmatique; tu n'es rien et toujours tu ne te trouves qu'en rapport avec d'autres, et ce que tu es, tu l'es en vertu de ce rapport”. Ya en 1838, al reflexionar sobre el problema de la ironía, Kierkegaard hizo en su *Diario* la siguiente anotación: “L'ironie est un développement anormal qui, comme celui du foie des oies de Strasbourg, finit par tuer l'individu”. En Kierkegaard, S. *Journal (Extraits). 1834-1846*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1963, p. 191.

como esbozo que todavía está por configurarse. Sin embargo, el futuro no existe sin el presente en donde el primero se planea; pero resulta que para el romántico, como lo señala el juez Wilhelm, no hay presente, ya que no actualiza nada, no se detiene en nada, sólo se imagina a sí mismo algo concreto sin encarnar su sueño en la realidad. El juez Wilhelm aclara su pensamiento de la siguiente manera. Al tener al estético como interlocutor, decide tomar un ejemplo. Suponemos que el estético reflexiona sobre su vocación y considera dos posibilidades: ser sacerdote o ser actor. Ese es el dilema al que se enfrenta la personalidad estética. Pero la solución está tomada y, con palabras del juez Wilhelm, el estético con toda su pasión empieza a prepararse a la actividad del sacerdote. Él no conoce la tranquilidad; día y noche piensa en la actividad que le espera, lee toda clase de libros, va tres veces a la iglesia y es capaz de escribir un sermón mejor que el que harían otros sacerdotes con mayor experiencia y estudios. Sin embargo, como lo observa el juez Wilhelm, no llega a ser sacerdote porque en el último momento lo embarga una nueva pasión: ser abogado. Sin embargo, el estético tampoco llega a ser abogado porque otra vez, en el último minuto, aparece una nueva posibilidad. El juez Wilhelm comenta lo anterior de la siguiente manera:

ya estás perdido. En ese preciso momento, cuando tu casi llegas a ser el abogado, surge el tercer objetivo. Así transcurre tu vida. Después de haber perdido un año y medio en estas reflexiones y después de haber estirado todas las fuerzas de su alma con una energía admirable, tú no avanzaste ni un solo paso. Entonces, el hilo de tus ideas se rompe, tú te vuelves inquieto, apasionado, y ahora tu continúas: ser peluquero, o mejor, un contador en el banco; yo sólo digo “o lo uno, o lo otro”.⁷⁷

⁷⁷ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*. Op. cit., p.471. “Maintenant tu es perdu. Car, à l'instant même, tu es assez avocat pour pouvoir prouver qu'il est juste d'ajouter le troisième objet. Ta vie se passe ainsi. Après avoir perdu un an et demi avec

Al analizar la posición del ético kierkegaardiano, el juez Wilhelm, es necesario llamar la atención de que no fue Kierkegaard el primero que percibió la fuerza destructora de la ironía. Los románticos tuvieron un crítico más, Hegel, quien no sin fundamentos propuso que en la ironía romántica tiene su expresión no tanto la libertad, cuanto la completa arbitrariedad de la subjetividad en relación con la objetividad. Respecto a esto podemos leer lo siguiente:

esta virtuosidad de una vida artísticamente irónica ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos sólo son cosas desprovistas de substancia, a las que el creador libre, liberado de todo, no sabría apegarse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas.⁷⁸

Como podemos ver, en su crítica a la ironía romántica, Hegel señala la situación que posteriormente será el centro de atención de Kierkegaard: la ironía devalúa la importancia del mundo objetivo. Toda objetividad es sólo un momento en permanente proceso creativo. Todo lo que constituye el contenido de ese proceso explota y se apaga, semejante a las chispas de una hoguera, y el genio artístico experimenta satisfacción no de lo que crea, sino de su misma capacidad de crear algo, esto es, obtiene mayor satisfacción de su propio estado irónico. Por eso, Hegel resume la característica de la subjetividad irónica de la siguiente manera: “Tal es la significación general de la genial ironía divina: es la concentración del *yo* en el *yo*, por la cual todos los lazos están rotos y sólo puede vivir en la felicidad que produce el goce de sí mismo”.⁷⁹

ces réflexions, après avoir tendu tous les ressorts de ton âme avec une énergie admirable, tu n'as pas avancé d'un seul pas. Alors le fil de la pensée se casse, tu deviens impatient, passionné, tu mets tout à feu et à sang, et maintenant tu continues: ou bien coiffeur, ou bien comptable dans une banque, je ne dis que: “ou bien - ou bien”.

⁷⁸ Hegel G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1997, p. 118.

⁷⁹ *Ibid.*

Posteriormente, Hegel señala las consecuencias negativas a las cuales conduce semejante “goce de sí mismo”: “Otra expresión de la negatividad irónica consiste en la afirmación de la *vanidad* de lo concreto, de la moral, de todo lo que es rico en contenido, de la nulidad de todo lo que es objetivo y posee un valor inmanente”.⁸⁰

Así pues, Hegel resultó ser un pensador lo suficientemente perspicaz como para comprender que el sujeto irónico, que se encuentra en el estado de “goce de sí mismo”, juega, como se dice, con fuego; la ironía convertida de medio en fin puede encontrarse fuera de la dimensión ontológica, es decir, de la dimensión del ser. De paso, podemos decir que semejante descubrimiento en mucho influyó en la decisión de Hegel de renunciar a colaborar con los románticos.

Por lo que toca a Kierkegaard, su crítica del “principio de la ironía” revela un indudable nexo con la filosofía hegeliana.⁸¹ Sin embargo, a diferencia de Hegel, quien vio a la ironía romántica sólo como una posición teórica, Kierkegaard ofrece una interpretación existencial de la ironía. Y resulta, en este caso, que la ironía vista como *praxis* humana, en lugar de forjar la personalidad, la destruya. Precisamente, eso es lo que intenta demostrar a su oponente el juez Wilhelm.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ Es particularmente visible la influencia de Hegel en la Tesis de Kierkegaard, quien a lo largo de su análisis de la ironía recupera todo lo dicho por Hegel sobre los románticos alemanes. La definición de ironía como la “forma extrema de subjetivismo” que niega “todo lo que es rico en contenido”, y el constante distanciamiento respecto a todo objetivo, y el goce de sí mismo que experimenta la subjetividad irónica. Así, por ejemplo, Kierkegaard escribe que en la ironía “el sujeto es *negativamente libre*, pues falta la realidad que le proveería un contenido; el sujeto es libre de las ataduras con las que la realidad dada retiene al sujeto, pero es negativamente libre, y como tal, puesto que no hay nada que lo retenga, queda suspendido. Pero es esa libertad, es ese estar suspendido el que da al ironista un cierto entusiasmo, pues es como si se embriagase en la infinitud de las posibilidades, pues en caso de necesitar consuelo frente a tanta ruina puede refugiarse en la enorme reserva de la posibilidad”. Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, pp. 287-288.

La idea principal de su razonamiento consiste en que el *yo* que posee el individuo, llevando una existencia irónica, es sólo una ilusión. Sin embargo, el mismo estético está demasiado entregado a su juego irónico como para darse cuenta de ello. Él, permanentemente, cambia las más diferentes máscaras-posibilidades; de manera ininterrumpida pasa de un papel a otro sin detenerse mucho tiempo en uno de ellos. Y, en cuanto el movimiento de la reflexión subjetiva, no está limitado por nada; el estético de antemano sabe que siempre encontrará para sí un papel más interesante que el que juega en ese momento. Por eso, la elección y la realización de cualquier posibilidad determinada no es un fin vital para el estético; para él es importante el mismo proceso del juego que le permite convertirse en todo lo que ve y en todo lo que quiere (Novalis).⁸² El juez Wilhelm dice sobre la existencia irónica:

Tú te elevas por encima de ti mismo y lo que tú ves es una gran variedad de estados de ánimo y de situaciones que tú empleas para encontrar las interesantes analogías con la vida. Tu puedes ser sentimental, insensible, irónico, espiritual: cabe reconocer que desde este punto de vista tú has perfeccionado.⁸³

El estético es, de acuerdo con una afortunada frase de Kierkegaard, un “esclavo del minuto”, esclavo de su estado de ánimo que a su vez depende en un alto grado de la novedad de los placeres experimentados por él. Por eso, el estético inventa nuevos juegos para regresar a sus sentidos la antigua frescura y agudeza. Recordemos al personaje principal del *Diario de un seductor*. Mientras está ocupado

⁸² En uno de sus fragmentos filosóficos, Novalis escribía: “Tal capacidad de despertar en sí misma y conforme a la verdad una individualidad ajena –y no del puro engaño por medio de una imitación de superficie– es aún desconocida, y debe descansar en una *penetración* maravillosa en extremo, y en la mímica espiritual. El artista se convierte en todo lo que ve y todo lo que quiere”. Novalis. *Poeticismos* (1798). Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p.108.

⁸³ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*, op. cit., p. 495. “Tu planes au-dessus de toi-même et ce que tu vois au-dessus de toi est une grande quantité d'états d'âme et de situations que tu emploies pour trouver d'intéressantes analogies avec la vie. Tu peux être sentimental, insensible, ironique, spirituel, - il faut avouer qu'à cet égard tu t'es perfectionné”.

en el fascinante juego del amor, está lleno de energía vital, es ingenioso, inventivo; pero en cuanto se termina el juego, inmediatamente caen las fuerzas físicas y espirituales. Podemos afirmar que en otra ocasión ese mismo juego amoroso ya no le será tan interesante y no le otorgará ese mismo intenso placer.

La vida de la persona ocupada en buscar el placer se convierte de este modo en una simple secuencia de “ahora” y el mismo hombre queda atrapado en este “ahora”, pero precisamente porque está atrapado en el instante no se da cuenta de que pierde su propio *yo*, que se diluye en arena de momentos desvinculados entre sí. Al respecto el juez Wilhelm dice: “¿Puedes imaginar algo más terrible que ver cómo tu personalidad se descompone en una multitud de elementos y, de esta manera, se pierde lo más íntimo y lo más sagrado en el hombre, el poder subjetivo de la personalidad?”⁸⁴

Esa pérdida del propio *yo* por el hombre es la causa de la melancolía que con tanta maestría describió Kierkegaard en sus aforismos de *Diapsálmata*. De paso, señalaremos que ese estado que Kierkegaard llamó melancolía era conocido por los mismo románticos como estado de añoranza, insatisfacción por lo existente, como un permanente deseo de cierto ideal no del todo definido. La personalidad estética intentaba quitarse esa melancolía con el único medio conocido por ella: evadirse al mundo poético de la imaginación. Así, por ejemplo, la poesía de F. Hölderlin llena de la añoranza por la “casa”, por la “patria perdida” a la que está condenado no regresar

⁸⁴ Kierkegaard, S. “*L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*”. En Kierkegaard S. *Ou bien... ou bien...* Paris: Gallimard, 1943, p. 467. “Peux-tu t'imaginer quelque chose de plus terrible que de voir, a la fin, ta nature se décomposer en une multitude d'éléments, que de devenir plusieurs... et de perdre ainsi ce qu'il y a de plus intime et de plus sacré dans un homme, la puissance astreignante de la personnalité?”

(la última se asocia no sólo por Hölderlin, sino por otros representantes del círculo de Jena con la Grecia antigua idealizada). Novalis escribía en sus fragmentos:

El que es infeliz en el mundo actual, el que no encuentra lo que busca, que vaya al mundo de los libros y del arte, y a la Naturaleza –esa eterna Antigüedad y Modernidad simultáneas– y que viva en esa *ecclesia pressa* del mundo mejor. Una amada y un amigo, una Patria y un Dios, los encuentra aquí seguro.⁸⁵

Como podemos ver, la fantasía elimina la tensión entre el artista y el mundo empírico que lo rodea, transforma su dolor real en la armonía de la obra de arte. El artista puede gritar lo que quiera, pero, de todos modos, el mundo no escucha su grito desesperado, hechizado por la exquisita melodía en que ese grito se convierte. Esa no-correspondencia entre la vida y el arte, para el mismo artista se convierte en fatal. Él no puede detener su juego, no puede dejar de ser bufón, incluso cuando intenta hablar en serio:

Sucedió el incendio en los bastidores de un teatro. El bufón vino a advertir al público. El público pensó que era un chiste y le aplaudió; él insistió y se reían más. Así, pienso yo, perecerá el mundo en medio de la alegría común de la gente, que cree en una farsa.⁸⁶

La situación del estético descrita en este aforismo se puede comparar con la situación del mago que pudo sacar a un genio de la botella, pero que no puede volver a meterlo. A diferencia del bufón de Schlegel, que se deleitaba de su papel, el personaje kierkegaardiano sufre de ese papel que no escogió voluntariamente, sino que está condenado a cumplir. El bufón-estético convirtió su vida en un juego, donde nada se toma en serio, pero a él mismo tampoco nadie toma en serio. E incluso él

⁸⁵ Novalis. *Aus dem "Allgemeinen Brouillon", 1798-1799*. Cfr. Hernández-Pacheco J. *La conciencia romántica*, p.276.

⁸⁶ Kierkegaard, S. *Ou bien... ou bien...* Paris: Gallimard, 1943, p. 27. (Diapsálmata). "Il arriva que le feu prit dans les coulisses d'un théâtre. Le bouffon vint en avertir le public. On pensa qu'il faisait de l'esprit et on applaudit; il insista; on rit de plus belle. C'est ainsi, je pense, que périra le monde; dans la joie générale des gens spirituels qui croiront à une farce".

mismo no se toma en serio, ya que en lo profundo de su conciencia reflexiva entiende muy bien que, al nombrar a los frutos de su imaginación como la verdadera realidad, sólo da la necesidad por virtud. Esa sensación de ilusión de su existencia, aceptando el conocido principio *In vino veritas*, es el que intenta ahogar con la búsqueda de nuevos placeres (ese mismo sentimiento de vacío interior es lo que obligó a Sócrates, cansado de su propia “infinita negatividad”, a tomar el veneno). Para mostrar toda la ausencia de horizontes del camino elegido por el estético, el juez Wilhelm empieza a analizar la personalidad de uno de los personajes históricos más sombríos: la de Nerón.

Nerón aún en la juventud experimentó todos los posibles placeres y se hartó de ellos. Sin embargo, con los años esa sed de placer que siempre sufría no sólo no se apagó, sino que, al contrario, aumentó. Y todo el mundo debía ejercitar todo su ingenio para darle ininterrumpidamente nuevos y nuevos placeres. No hay ningún crimen que Nerón no cometiera en su persecución del placer, pero, no obstante ello, no podía liberarse de su melancolía: “Él quema la mitad de Roma, pero su tortura no se cambia. Pronto estas cosas ya no lo divierten más. Sólo un deseo muy grande todavía existe, él quiere angustiar a la gente”.⁸⁷

Por eso, continúa su razonamiento el juez Wilhelm, ver al emperador romano es tan aterrador que nadie puede soportarlo. Pero en el espíritu de Nerón reinan las mismas tinieblas que en su mirada. Privado de las fuerzas que dan unidad a su yo, que se desintegró “en una multitud de elementos”, Nerón se tiene miedo a sí

⁸⁷ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité. Op. cit.*, p. 486. “Il brûle la moitié de Rome, mais sa torture ne change pas. Bientôt ces choses ne le divertissent plus. Un désir plu grand encore existe, il veut angoïsser les gens”.

mismo y teme al último esclavo en quien ve un vencedor potencial de esa libertad absoluta que él no tiene.

Interrumpamos por un momento los argumentos del juez Wilhelm y preguntémosnos ¿por qué Kierkegaard eligió como modelo de su análisis a un ambicioso y cruel emperador romano? ¿Qué hay de común entre el romántico, que sólo juega a ser malo, con el realmente malo Nerón? Para descubrir esa relación, recordemos que el juez Wilhelm compara la personalidad del estético con la tierra en la que, con el mismo derecho, pueden crecer distintas plantas.⁸⁸ En otras palabras, la posición existencial del estético, desde el punto de vista ético, es ambigua (reconocer como reales todos los mitos significa estar de acuerdo, por ejemplo, con que los sacrificios humanos son tan permitidos como los sacrificios de animales), pero el mismo estético no siente ninguna incomodidad por esta ambigüedad, ya que sólo se imagina que es *Barba Azul* y martiriza sólo a las creaciones de su propia imaginación.

Por lo que respecta a Nerón, resulta que éste tampoco experimentaba ningún remordimiento de conciencia por sus actos, ya que se imagina artista y supone que lo estético de sus acciones reales redime lo amoral. Según palabras del juez Wilhelm, el estético exclamó una vez que no se puede culpar a Nerón del incendio de Roma por querer contemplar este acontecimiento tan espectacular. El mismo juez Wilhelm, ante esta afirmación de su oponente, irónicamente señala que en dado caso sólo queda

⁸⁸ Según las palabras del juez William, "Lorsqu'un individu s'estime lui-même esthétique, il prend conscience de lui-même comme une concrétion déterminée de beaucoup de façons en elle-même, mais, malgré toute la dissemblance intime, tout cela pourtant est sa nature, tout cela a un égal droit de se manifester et de demander satisfaction. Son âme est comme un terrain où poussent toutes sortes d'herbes qui, toutes, ont un droit égal à bien venir". En Kierkegaard, S. "*L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*". *Op. cit.*, p. 514.

preguntar, si era o no tan artista Nerón, como para deleitarse como debe de ser del espectáculo del incendio.⁸⁹

Así pues, el malvado Nerón se deleita con que se imagina artista y el artista se deleita con que se cree malvado. En uno y en otro caso, la fuente del placer, cuyo lado opuesto es una profunda depresión, es la belleza que no conoce la contradicción entre el bien y el mal. Por eso, el juez Wilhelm concluye que la personalidad estética es capaz, en la misma medida, de tender hacia el bien o hacia el mal y agrega que el mal nunca es tan seductor como cuando se manifiesta bajo la determinación estética.⁹⁰ Podemos recordar al respecto las palabras del “emperador de los románticos”, Novalis, que reflejan el callejón sin salida al cual conduce el juego irónico y el deseo de alcanzar la “plenitud infinita”: “Estoy convencido de que por medio de un entendimiento frío y técnico y de sentido moral puede alcanzarse más fácilmente la verdadera revelación que mediante la fantasía, que sólo parece dirigirse al imperio de los fantasmas”.⁹¹

⁸⁹ Véase, Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*. *Op. cit.*, p. 485. Sobre esto podemos recordar el razonamiento de Schelling sobre que, allí donde lo finito y lo infinito se identifican hasta la indiferencia absoluta, desaparece la moralidad y con ella su contrario. La belleza se encuentra más allá de la oposición del bien y del mal. Y, por eso, sigue Schelling, no se puede aplicar los criterios de la ética a los dioses de la mitología griega; ellos no son ni morales ni inmorales, sino que están libres de esta contradicción. Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, primera sección, §32.

⁹⁰ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*. *Op. cit.*, p. 515.

⁹¹ Novalis. “Fragmentos y estudios I, 182.” Cfr. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, p. 183. Sobre este aspecto trágico de la cosmovisión romántica, R. Argullol escribe: “Todos los caminos románticos conducen a la autodestrucción. [...] La pasión de la totalidad se inflama en su espíritu en dimensión cada vez mayor a medida que más grande es la frustración de su anhelo. Como Ícaro al acercarse al Sol, así el romántico prepara su perdición al obstinarse en alcanzar su imposible sueño de infinitud. En una primera etapa, la mente romántica todavía es capaz de equilibrar los elementos trágicos y los elementos heroicos de su existencia: a cada golpe adverso, a cada nueva certidumbre de mortalidad y escisión, reacciona con vigorosos ejercicios de voluntad. Mas llegando y agotando aquel equilibrio, el romántico adquiere la certeza —que, en buena parte, le provoca la satisfacción del próximo reposo— de la inevitabilidad de su sacrificio.” Argullol, R. *El héroe y el único: El espíritu del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982, p. 306.

La poetiza rusa Marina Tsvetaeva, quien percibió profundamente el rompimiento entre lo moral y lo propiamente estético del arte neorromántico contemporáneo a ella, dio precisamente eso como característica distintiva de la creación artística. Según sus palabras, el poeta se salva del crimen, dejando que éste lo realice su héroe. Por eso, escribe Tsvetaeva, la obra artística en muchos casos es una clase de “atrofia de la conciencia moral”; más aún, subraya que, sin esa atrofia de la conciencia moral, sin ese defecto, el arte simplemente no puede ser; metafóricamente dice, “el arte es el purgatorio del cual nadie quiere salir para ir al paraíso”.⁹²

Como podemos ver, en el plano existencial se presenta ante la personalidad estética un problema no previsto por la teoría filosófica del romanticismo. Resulta que el ser humano no puede desafiar el riesgo de equivocarse, tratando, de esta manera, de ocupar el lugar del sujeto absoluto, ya que semejante intento encierra el riesgo de perderse en el vacío; el hombre se encuentra ante el dilema de elegir entre el ser y el no ser con la plena posibilidad (no olvidemos que la limitación es el producto de actuar libremente y no una condición que hace posible este actuar) de elegir el no ser. Esta ambigüedad de la libertad humana se manifiesta en melancolía que Kierkegaard llama “histeria del espíritu” y que puede ser resuelta en dos variantes: la de Nerón o la de Hölderlin.

La forma de vida de Nerón es el intento de convertir el juego con todas las posibilidades en una realidad, es decir, el intento de vivir tomando todo en serio. Como resultado, tenemos la personalidad ambiciosa y cruel, cuyo único sentido de la

⁹² Tsvetaeva, M. “El arte a la luz de la conciencia”. En Tsvetaeva, M. *Sobre el arte*. Moscú: Iskustsstvo, 1991, p. 89.

vida es el deleite de su ilimitada libertad. Por su parte, el destino trágico de Hölderlin es el ejemplo de que la personalidad humana explota por no aguantar la existencia irónica. Podemos afirmar que la retirada de Hölderlin a la enfermedad es llevar hasta sus últimas consecuencias el deseo de vivir tomando la broma por seriedad y la seriedad por broma.⁹³

Así pues, la ironía, como lo mostró la interpretación existencial de los postulados teóricos del romanticismo, de ninguna manera es el modo de resolver la contradicción entre lo finito y lo infinito. ¿Qué le queda hacer al hombre? ¿Seguir llevando un modo irónico de existencia con plena conciencia de que ese camino lleva a un callejón sin salida? ¿O debe, en nombre de restablecer su personalidad, regresar al seguro abrigo del dogma, bendecidos por una autoridad exterior, y con ello perder toda esperanza de fundamentar la razón en lo profundo de su existencia? ¿O puede encontrar una forma de seguir siendo libre sin que esa libertad se convierta en total arbitrariedad? Esas son el conjunto de preguntas que se plantearon ante Kierkegaard, como resultado de su análisis de la cosmovisión romántica. El análisis de la posición adoptada por el pensador danés en relación con esa problemática lo continuaremos en el siguiente párrafo.

⁹³ Se sobreentiende que no se puede negar la presencia de otros factores (fisiológicos, psicológicos) que condicionan el origen de la enfermedad mental de Hölderlin. No obstante, como se sabe, el significado propiamente psicológico de las enfermedades mentales no se reduce totalmente a esos factores.

2.4.3. El alma romántica: entre la elección y arrepentimiento. “*Je me choisis moi-même au sens absolu sans me créer moi-même*”⁹⁴

Cuando F. Schlegel escribió que sólo las naturalezas no desarrolladas y poco cultas son incapaces de deleitarse del juego de la imaginación y “se marean teniendo la broma por seriedad y la seriedad por broma”, difícilmente pudo sospechar que su ironía victoriosa podía volverse contra el irónico, quien precisamente fue el que se mareó de este juego de autocreación y autoaniquilación.

El primero que sintió ese mareo fue, como ya lo mencionamos en el apartado anterior, el joven Hegel, por lo que prefirió distanciarse del movimiento romántico y después tomó una posición crítica frente a la ironía romántica. En términos generales, la crítica hegeliana tenía como su base la siguiente exigencia: la subjetividad ha de ser vinculada a un contenido real y substancial, si no quiere perderse en el vacío. De ahí, como señala D. Innerarity, se deriva que la belleza como “manifestación finita de lo infinito” ha de expresar la unidad de lo objetivo y lo subjetivo no en una trama de reconciliación imaginaria, sino real. Según este autor, Hegel opone a la estéril abstracción de la interioridad un trato serio con lo real:

La seriedad exigida por Hegel no conoce excepciones imaginarias. Frente a la exuberancia de una fantasía que se disfraza continuamente y vagabundea como un enamorado insatisfecho, el trabajo es el trato con la dureza de lo real, donde se nos ofrece su rostro serio, profundo y compacto. Una estética que no quiera oscilar perpetuamente entre el subjetivismo errático y la decepción objetiva ha de redimir al sujeto en el trato con las cosas, ha de indicarle el camino de regreso hacia lo real.⁹⁵

⁹⁴ Yo me elijo a mí mismo sin crearme a mí mismo.

⁹⁵ Innerarity, D. *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993, p. 197.

Para frenar la acción destructiva de la ironía y establecer un trato serio con la realidad, Hegel tuvo que resolver el problema de la relación entre la posibilidad y la realidad de manera distinta a como lo habían hecho los románticos. El Espíritu Absoluto tiene a su disposición un número infinito de posibilidades, pero él cada vez elige para su actualización aquella que en mayor grado es adecuada a sus fines. En este caso, la personalidad absoluta no es lo que ella es en posibilidad, sino lo que es en realidad. La posibilidad que no fue actualizada permanece sólo como un momento interior del desarrollo del Espíritu Absoluto y, en virtud de ello, posee un valor no muy grande.

Como resultado de lo anterior, la ironía pasa a ser de la actividad que produce el goce de sí mismo a instrumento de autorrealización del Espíritu Absoluto, que a su vez utiliza la ironía con suma cautela: se sirve de ella sólo cuando surge la necesidad de sustituir un resultado de su actividad por otro. Sin embargo, cuando se realiza semejante sustitución y se afirma una nueva verdad, la ironía se convierte en innecesaria. De esta manera, Hegel pudo poner bajo control la subjetividad irónica, pero tuvo que sacrificar la libertad individual que fue devorada por la necesidad.

Fue Schelling quien advirtió sobre la posibilidad de semejante sacrificio cuando escribió que la oposición entre la actividad consciente y la no consciente ha de ser infinita, ya que sólo en este caso puede garantizarse la libertad de las acciones humanas.⁹⁶ Esa oposición prácticamente se borra en Hegel, el Espíritu Absoluto siempre sabe qué, cómo y para qué actúa. Por eso, Hegel consideraba que para

⁹⁶ Respecto a esto, en el *Sistema de idealismo trascendental* podemos leer lo siguiente: “La oposición entre la actividad consciente y la no consciente es necesariamente infinita, pues si fuera suprimida alguna vez, sería también suprimido el fenómeno de la libertad, el cual se basa pura y exclusivamente en ella”. Schelling, F. W. J. *Sistema de idealismo trascendental*, pp. 399-400.

analizar el problema de la libertad se debía partir, no de lo individual ni de la conciencia individual, sino de la esencia de la autoconciencia en general, ya que esa esencia se realiza como una fuerza independiente para la cual los individuos concretos son sólo momentos. Por lo que respecta a un individuo aislado, no necesita saber obligatoriamente (ser libre en el sentido hegeliano de ese término) cuáles son los fines últimos o superiores del Espíritu Absoluto. Es suficiente que el individuo, con sus acciones, permita objetivamente las actualizaciones del Absoluto. Si no lo permite, entonces la historia (la necesidad) simplemente lo quitará de su camino. Dentro de esa concepción, se elimina completamente de la personalidad humana cualquier responsabilidad por sus actos. Si el ser humano actúa de acuerdo con el proceso general del desarrollo histórico, fue porque así era necesario al Espíritu Absoluto; o si sus actos resultaron en contradicción con la historia, de todos modos, ese resultado fue planeado en la *cancillería* del Espíritu Absoluto.⁹⁷

Por su parte Kierkegaard consideró inapropiado el modo hegeliano de superar la acción destructiva de la ironía, ya que en ese caso la existencia real del hombre se salía del campo de análisis de la filosofía. Además de que, dicho sea de paso, el hombre real por supuesto que está muy lejos de ser indiferente al hecho de que su vida sea o no aplastada por la rueda de la historia universal. Así pues, mientras en el romanticismo encontramos al artista que identifica su punto de vista con el punto de vista del Absoluto, y con base en ello, supone que la creación artística lo

⁹⁷ Véase sobre este tema el capítulo dedicado a Hegel en el libro de J. González *Ética y libertad*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1997, cap. V. § 3 “Dificultades de la dialéctica hegeliana”.

coloca más allá del bien y del mal,⁹⁸ en Hegel es el filósofo quien pretende tener el papel de Absoluto y, por eso tranquilamente piensa que el mal es uno de los factores del desarrollo histórico. Tanto en uno como en otro caso, la ironía se concibe como actividad libre que concilia los contrarios de lo finito e infinito. La diferencia se encuentra en que en Hegel la ironía aparece sólo como un instrumento de conciliación, es decir, como instrumento para alcanzar la verdad, mientras que en los románticos la verdad misma es irónica.

Por supuesto, si la finitud del hombre se eliminara total y completamente en el acto del pensamiento (enfoque hegeliano) o en el acto de la intuición estética (enfoque de la filosofía romántica), entonces el infinito punto de vista, es decir, el punto de vista del Absoluto realmente sería el más adecuado para el hombre. Sin embargo, Kierkegaard descubrió que existe una realidad que no puede ser vista desde el punto de vista del Absoluto, pero que se percibe muy bien para el hombre: esa realidad es su propia existencia. Por ello, Kierkegaard emprende el análisis existencial de la ironía, en cuyo proceso muestra que, al convertirse en una posición existencial de la personalidad, la ironía conduce a la pérdida de la identidad personal. De ahí podemos comprender por qué el ya conocido por nosotros personaje –el juez Wilhelm–, al criticar el principio de identidad, no hace distinción entre la concepción romántica y hegeliana; lo combate independientemente que aparezca ese principio en una interpretación intelectual o estética. Así, por ejemplo, el juez Wilhelm menciona

⁹⁸ Como escribía Schelling en *Filosofía del arte*, la belleza no conoce la alternativa del bien o del mal, en el momento en que la moralidad e inmoralidad se basan en una escisión. Por eso, por ejemplo, no se puede ver a los dioses olímpicos de la Grecia antigua desde el punto de vista de la moral, ya que la moralidad no es algo supremo y no puede ser atribuida a los dioses mitológicos. Estos últimos, continua Schelling, no son ni morales ni inmorales, sino que se encuentran “completamente libres de esta contradicción” y pueden ser definidos como “absolutamente bienaventurados”. Véase, Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*, sección primera, § 32. pp. 55- 58.

que los filósofos alemanes, aunque vencieron sus dudas (es decir, abarcaron la totalidad del conocimiento en sus sistemas filosóficos), viven en la desesperación.

Especialmente me impresiona ver a algunos filósofos alemanes. Su espíritu se tranquilizó, el espíritu objetivo y lógico llegó a descansar en su objetividad y, sin embargo, ellos están desesperados aunque se distraen por medio de la especulación objetiva.⁹⁹

Los filósofos alemanes viven en la desesperación en cuanto ellos, así como el estético con quien polemiza el juez Wilhelm, nunca intentaron interpretar existencialmente sus postulados filosóficos y, por ello, nunca pudieron darse cuenta que su deseo de ocupar el lugar que en esencia no les pertenece convierte su propio *yo* en una multitud de elementos.

Ahora bien, si la ironía como modo de ser no produce la síntesis entre lo finito y lo infinito, ¿qué se puede hacer en esa situación? ¿Cómo puede el hombre recuperar su personalidad fragmentada, convertida en una multitud de los elementos? Las reflexiones filosóficas de Kierkegaard se concentran principalmente en dos posibles respuestas a las preguntas planteadas, cosa que ya mencionamos al final del apartado anterior. Una posible respuesta es renunciar a la libertad, es decir, renunciar a la responsabilidad de ser el autor de su propia formación y regresar al estado de total dependencia de alguien que se convierta en el guía y tutor supremo de los seres humanos. Pero ¿quién tomará sobre sus hombros el pesado cargo de ser el tutor de la humanidad? Kierkegaard no tenía mayores dificultades para encontrar la respuesta a esa pregunta. Dios es a quien mejor le conviene ese papel y si se toma esa

⁹⁹ Kierkegaard, S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité. Op. cit.*, p. 504. "Cela m'a frappé surtout en regardant quelques-uns des philosophes allemands. Leur esprit est tranquillisé, l'esprit objectif et logique a été mis au repos dans son objectivité corrélative et, pourtant, ils sont des désespérés bien qu'ils se distraient par la spéculation objective".

posibilidad, entonces el hombre puede evitar el peligro de equivocarse sólo cumpliendo fielmente la voluntad del Ser Supremo. Sin embargo, dicha solución al problema presupone un contacto directo entre Dios y el hombre, ya que en el caso de una relación mediata siempre aparecerá la duda respecto a la validez y legitimidad de la interpretación del mensaje divino. Kierkegaard analiza esa posibilidad en el ejemplo de la historia bíblica de Abraham. Sobre esto hablaremos en la parte final del trabajo, ahora centraremos nuestra atención en otra posibilidad que también fue analizada por el filósofo danés. Dicha posibilidad se basaba en la suposición de que el hombre mismo, con sus solas fuerzas, puede superar la ambigüedad de la libertad y de esta manera recuperar su identidad, lo que, por supuesto, lo libera de la necesidad de huir de la responsabilidad por sus acciones. Kierkegaard no aceptó la propuesta de la filosofía especulativa para resolver el problema mencionado, mostrando la inconsistencia de los intentos de superar la ambivalencia de la libertad humana desde “arriba”, mediante el establecimiento de la identidad entre lo finito e lo infinito. Después de lo anterior, sólo le quedaba a Kierkegaard una salida: repetir el camino del filósofo especulativo, pero orientándose en la finitud de la existencia humana. Analizaremos esto más detalladamente.

Es necesario reconocer que, a pesar de su crítica al romanticismo, Kierkegaard estuvo más cerca de él en sus búsquedas filosóficas, que Hegel. A Kierkegaard le imponía la interpretación romántica de la ironía, en cuanto dejaba un espacio para la realización creativa del ser humano como persona. Pero, al mismo tiempo, en los románticos, que partían del principio de identidad, la ironía se convertía en una incesante oscilación entre la autocreación y autodestrucción, que daba origen a un tipo *nihilista* particular de personalidad, para la que todo lo

existente, incluyendo la existencia de otra personalidad, era sólo instrumento de su autocomprensión y autorrealización. Por ejemplo, veamos cómo se caracteriza a sí mismo el personaje del *Diario de un seductor* en una carta a su mujer amada:

¡Mi Cordelia! Tú sabes cómo me gusta platicar conmigo mismo. Yo encontré en mí el ser más interesante que yo conozca. Yo tuve miedo a veces de no encontrar el material para estas conversaciones, pero esto se acabó, ya que ahora yo te tengo a ti. Así pues, eres tú de quien yo hablo actualmente, eres tú de quien yo hablo eternamente, tú eres el tema más interesante para el hombre más interesante. ¡Ay!, en tanto que yo soy el hombre más interesante, tú eres el objeto más interesante.¹⁰⁰

Así pues, para la personalidad estética el centro de todo lo que existe es su propio *yo*; todo lo que cae dentro del campo de acción de ese *yo*, objetos, personas, sirve de material que le permite al estético percibirse y “descifrarse”, deleitándose con ello. Sin embargo, precisamente porque el estético, al buscar el sentido de su propia existencia, capta todo lo exterior a su personalidad sólo como “un objeto muy interesante” para él y no como “el ser-en-sí y para-sí”; su vida se convierte en el juego con la de nada. Pero el hombre como ser finito tiene un ser limitado que implica ser y no-ser, un ser que en cierto sentido participa de la *nada*; al tratar de crear de la *nada*, no obtiene ningún resultado real. ¿Y qué tiene el estético, entonces, a cambio? En su tesis, Kierkegaard ya había contestado a esa pregunta: el hombre se deleita de su propia negatividad infinita. En *O lo uno o lo otro*, el juez Wilhelm continúa ese pensamiento y demuestra que semejante deleite destruye al que lo experimenta. En efecto, el mundo exterior, aunque se concibe por el hombre que

¹⁰⁰ Kierkegaard, S. *Le journal du séducteur*. En Kierkegaard, S. *Ou bien... Ou bien...*, p. 312. “Ma Cordélia! Tu sais que j’aime beaucoup parler avec moi-même. J’ai trouvé en moi l’être le plus intéressant que je sache. J’ai pu craindre parfois de manquer de matière pour ces conversations, mais c’est fini, car maintenant je t’ai. C’est donc de toi que je parle actuellement, de toi que je parlerai éternellement, de toi le plus intéressant des sujets avec le plus intéressant des hommes –Hélas! Car je ne suis qu’un homme intéressant, tandis que toi, tu es le sujet le plus intéressant”.

configura su vida artísticamente como “un objeto muy interesante”, en realidad, al ser condición para el deleite, no depende del estético y no está bajo su poder. Como señala el juez Wilhelm, “la condición del deleite es, sin embargo, la condición exterior que no está bajo el poder del individuo”.¹⁰¹

El estético no quiere tomar en cuenta lo anterior e intenta a toda costa dominar las condiciones de su deleite y para eso tiene, como ya sabemos, dos caminos: huir al mundo de la imaginación, cuya existencia depende total y completamente de su *yo* o convertirse en tirano como Nerón, para quien queda sólo un tipo de deleite: sembrar el temor en los demás. Ambas posibilidades resultan, en última instancia, inaceptables, ya que tanto en uno como en otro caso el hombre no puede llegar a dominar las condiciones reales de su deleite y, como consecuencia, aparece la melancolía.

¿Qué propone Wilhelm para liberarse de la melancolía? Su respuesta es detener el juego irónico y reestablecer su personalidad mediante el acto de elegir. El estético, con quien polemiza, fue definido como una personalidad espontánea, esto es, como una personalidad que no elige. Tomemos por el momento la definición anterior y analicemos de qué clase de elección se trata. Desde un principio, Wilhelm aclara que no se habla de elegir entre algunas posibilidades empíricas, por ejemplo, entre ser peluquero o abogado. El juez Wilhelm insistentemente aconseja a su amigo estético realizar una elección para escapar de la melancolía. Según Wilhelm, dicha elección no es otra cosa que elegir lo absoluto: “Al elegir en el sentido absoluto, yo elijo la

¹⁰¹ Kierkegaard S. *L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*. *Op. cit.*, p. 489, “la condition de la jouissance est cependant ici aussi une condition extérieure qui n'est pas au pouvoir de l'individu”.

desesperación y en esta desesperación yo elijo lo absoluto ya que yo mismo soy lo absoluto, yo tengo lo absoluto”.¹⁰²

Para comprender mejor el punto de vista de Wilhelm, es necesario recordar la doctrina ética de Kant. En la ética kantiana también se prevé la posibilidad de elección: el hombre puede actuar según las exigencias de la ley moral o según sus inclinaciones sensuales. Dicho en otras palabras, el hombre puede elegir el bien o el mal. No es difícil entender que no se puede llamar a semejante elección una elección en el sentido absoluto de esa palabra, puesto que el bien y el mal como principios contradictorios existieron y van a existir independientemente de que sean o no afirmados por el individuo con su elección.

En el razonamiento del juez Wilhelm, encontramos totalmente otra situación. Con el acto de la elección, por primera vez el hombre se crea a sí mismo como personalidad, esto es, se elige como ser libre, lo que significa que elige no “o el bien o el mal”, sino “la diferencia absoluta entre el bien y el mal”.

yo soy el absoluto, ya que solamente yo puedo elegir en el sentido absoluto y esta elección absoluta de mí mismo es mi libertad; justamente, después de elegirme a mí mismo en el sentido absoluto, yo llego a poseer la diferencia absoluta que existe entre el bien y el mal.¹⁰³

Semejante elección no es simplemente la recreación, la repetición a nivel individual de lo que ya existía anteriormente (en Kant el ser humano no crea la ley moral; él sólo permite que se manifieste), sino la creación de lo que no existía antes del acto de la elección. De acuerdo con Kierkegaard, el hombre se *hace* a sí mismo

¹⁰² Ibid., p.505. “En choisissant dans le sens absolu, je choisis le désespoir, et dans le désespoir je choisis l’absolu, car je suis moi-même l’absolu, je pose l’absolu, et je suis moi-même l’absolu”.

¹⁰³ Ibid., p. 513. “je suis moi-même l’absolu, car ce n’est que moi-même que je peux choisir au sens absolu, et ce choix absolu de moi-même est ma liberté, et ce n’est qu’après m’être choisi moi-même au sens absolu, que j’ai posé une différence absolue, celle qui existe entre le bien et le mal”.

como persona con el acto de la elección; con ayuda de ella se crea a sí mismo tomando su destino en sus propias manos. Por ello, el ético kierkegaardiano tiene todas las bases para responder a la pregunta de qué es lo absoluto, de la siguiente manera: “Soy yo en mi validez eterna”.¹⁰⁴

De esta manera, en el acto de la elección de la que habla el juez Wilhelm, el hombre actúa no simplemente como ejecutor de la ley, sino como su creador. En este caso, él tiene la responsabilidad de lo que creó. En general, semejante concepción de la elección es una repetición de la posición de los románticos. Éstos también concebían la libertad, no como el cumplimiento de las normas establecidas, sino como su creación (el hombre es co-creador junto con Dios y no sólo siervo). Sin embargo, Wilhelm introduce en su razonamiento una idea, gracias a la cual su posición se diferencia esencialmente de la posición del filósofo especulativo. Se trata del concepto de *arrepentimiento*, el cual es de suma importancia para la concepción ética de ese personaje. No es necesario explicar que tomar la responsabilidad por algo que había hecho y arrepentirse de ello no es para nada la misma cosa. ¿Por qué, entonces, en Kierkegaard el arrepentimiento no sólo acompaña el acto de la elección, como acto libre, sino que es un momento constitutivo de este último? Para responder a esta pregunta, regresemos una vez más a lo que dice sobre la elección el juez Wilhelm:

La elección realiza aquí dos movimientos dialécticos al mismo tiempo; lo que se elige no existe, ya que de otra manera no habría elección. Si lo que yo elijo no existía, pero se volvería absoluto por medio de la elección, yo no lo eligiera, sino lo creara; no obstante, yo no me creo a mí mismo, yo me elijo a mí mismo. Mientras la naturaleza es creada de la nada, yo mismo en cuanto la personalidad

¹⁰⁴ Ibid., pp. 505-506. “C’est moi-même dans ma validité éternelle”.

espontánea, también soy creado de la nada, pero como espíritu libre yo me nací de la contradicción, o yo me nací por el hecho de que yo me elegí a mí mismo.¹⁰⁵

Como observamos, el hombre con su acto de elección crea lo elegido como elegido, pero no lo crea otorgándole el ser en sentido absoluto. Si la elección creara totalmente el objeto elegido, lo que sería equivalente a una creación de la *nada*, entonces el hombre no tendría que arrepentirse, ya que ¿de qué se debe arrepentir? Como se dice, lo hecho, hecho está. ¿Por qué se le puede reprochar de su elección, si no se está hablando de una elección de entre varias posibilidades con base en un criterio determinado, sino se habla de que se establece ese criterio? La cosa sería distinta si lo que se elige ya existía antes de que el hombre se pusiera a elegir; en ese caso, realmente pueden existir razones para el arrepentimiento.

Lo que sucede es que el hombre con su elección realmente crea y no crea lo elegido. Lo que el hombre elige, la distinción absoluta entre el bien y el mal, ya existía, pero no había sido reconocido por el individuo como absoluto y no había sido confirmado por su voluntad libre. Esa distinción ya existía, si se puede decir, en el pensamiento de Dios; existía como posibilidad y esta posibilidad se toma por el hombre para su realización. Desde ese momento, el hombre tiene responsabilidad, tanto por lo que haya hecho con esa posibilidad, como por lo que no haya hecho. Es ahí donde se encuentra la causa del arrepentimiento. Incluso, si en el momento de la elección, el hombre no encuentra ninguna culpa y tampoco la descubre en sus antepasados, de todos modos, debe sufrir el sentimiento del arrepentimiento aunque

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 507. “Le choix fait ici deux mouvements dialectiques à la fois, ce qui est choisi n'existe, car autrement il n'y aurait pas de choix. Car si ce que je choisis n'existait pas, mais devenait absolu par le choix, je ne choisirais pas, mais je créerais; mais je ne me crée pas moi-même, je me choisis moi-même. Tandis que la nature est créée de rien, tandis que moi-même en tant que personnalité immédiate, je suis créé de rien, comme esprit libre je suis né du principe de la contradiction, ou je suis né par le fait que je me suis choisi moi-même”.

sea, porque con su elección se eleva al nivel de lo absoluto. Desde ese momento, de acuerdo con Kierkegaard, el ser humano ya no puede verse como un ser determinado por factores externos, cuyo carácter se forma independientemente de él por influencia, por ejemplo, del medio natural o social. Con el acto de la elección, el hombre se crea a sí mismo como personalidad, crea su propio carácter, es decir, afirma por su cuenta y riesgo, como absolutos, no sólo sus méritos, sino también sus defectos. El individuo convierte ambas propiedades (méritos y defectos) de algo formado independientemente de él a algo elegido libremente, lo que permite hablar de que el ser humano es creador del mundo del espíritu y no sólo un ejecutor de leyes.

Cuando la pasión de la libertad se revela en la elección del modo que ella está implícita en la elección, entonces el individuo se elige a sí mismo y lucha por esta posesión como por su salud, y esto es su salud. No se puede abandonar nada de esto, ni siquiera lo más doloroso, lo más cruel, no obstante, la expresión de esta lucha, de esta adquisición, es el arrepentimiento. Su arrepentimiento se remonta al pasado y como objeto de este, a la familia, a la raza y, finalmente, él se encuentra a sí mismo en Dios. Esta es la condición que el individuo pudiera elegirse a sí mismo, y es la única condición que él admite, ya que de este modo puede elegirse a sí mismo en el sentido absoluto.¹⁰⁶

Como podemos ver, el arrepentimiento se contiene de manera inmanente, como acto de la libertad, en el mismo acto de la elección; se puede decir que el arrepentimiento es arrepentimiento por haber realizado ese acto, por haber obtenido la libertad. El ser humano que se aventuró a proclamarse coautor con Dios y se atrevió a tomar la responsabilidad, equivalente a la responsabilidad del mismo Creador, se

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 507. "Lorsque la passion de la liberté s'est réveillée en lui - et elle s'est réveillée dans le choix, de même qu'elle se présuppose elle-même dans le choix - alors il se choisit lui-même et lutte pour cette possession comme pour son salut, et c'est son salut. Il ne peut rien abandonner de tout cela, pas même le plus douloureux, le plus cruel, et cependant, l'expression de cette lutte, de cette acquisition, est le repentir. Son repentir remonte dans le passé et a pour objet lui-même, la famille, la race, - et finalement il trouve lui-même en Dieu. Ce n'est qu'à cette condition qu'il peut se choisir lui-même, et c'est la seule condition qu'il veut, car ce n'est qu'ainsi qu'il peut se choisir lui-même au sens absolu".

arrepiente de ello, ya que sólo Dios puede elegirse a sí mismo en el sentido absoluto. Semejante elección es un acto que está al alcance sólo de Dios y no de un simple mortal. Cuando este último realiza una elección que pone el comienzo de la existencia de los valores absolutos, necesariamente debe sentir arrepentimiento por eso. En caso contrario, la actividad del hombre se convierte en creación de la *nada*, mediante la cual se afirma la superioridad de la voluntad humana sobre todo lo existente. Pero el acto de arrepentimiento permite al hombre huir de la absolutización de sus posibilidades creativas y, de esta manera, no le permite perder la relación con el ser.

El arrepentimiento expresa que el mal me pertenece por esencia y al mismo tiempo no me pertenece de manera esencial. Si el mal no me hubiera pertenecido de manera esencial, yo no podría elegir; pero si existieran en mí algunas cosas que yo no podría elegir en el sentido absoluto, entonces yo mismo no fuera el absoluto, sino solamente el resultado.¹⁰⁷

Así pues, hemos analizado el punto de vista del ético kierkegaardiano, el juez Wilhelm. Cabe, no obstante, preguntarse ¿en qué medida ese mismo punto de vista se puede atribuir a lo que el mismo juez Wilhelm llama personalidad espontánea? Según el juez Wilhelm, “lo estético en el hombre es aquello por lo cual él es inmediatamente lo que es”.¹⁰⁸

Lo anterior se entiende de la siguiente manera: como personalidad espontánea el hombre es tal como lo hicieron la naturaleza y las circunstancias; vive exclusivamente para satisfacer sus necesidades naturales y no piensa siquiera en

¹⁰⁷ Ibid., p. 513. “Le repentir exprime que le mal m’appartient essentiellement et en même temps qu’il ne m’appartient pas d’une manière essentielle. Si le mal ne m’appartient pas d’une manière essentielle, je ne pourrais pas le choisir, mais s’il y avait en moi quelque chose que je ne pourrais pas choisir au sens absolu, alors je ne serais pas moi-même l’absolu, mais seulement un produit”.

¹⁰⁸ Ibid., p. 514, “l’esthétique est dans l’homme ce par quoi il est immédiatement celui qu’il est”.

ingresar al reino espiritual. En ese sentido, se puede decir que la personalidad espontánea es la personalidad que no elige; por eso, para ella, la causa de arrepentimiento consiste en no elegir, es decir, no respetar el principio universal, no respetar la ley moral. Sin embargo, si el estético, con quien polemiza Wilhelm, fuera una personalidad espontánea en ese sentido, su elección no sería una elección en el sentido absoluto del término. En otras palabras, él no se hubiera formado a sí mismo, ya que como ser libre ya fue creado, lo que testimonia su voluntad. Lo único que le faltaba era determinar sus actos con el esfuerzo de su voluntad y no con inclinaciones sensuales. Sin embargo, semejante concepción de la personalidad del estético no concuerda con la concepción de la elección que desarrolla el juez Wilhelm en sus razonamientos. En particular, el juez Wilhelm afirma que la existencia del bien y del mal es determinada por la libre voluntad del hombre: “El bien existe porque yo lo quiero, de lo contrario ello no existe. Esto es la expresión de la libertad, lo mismo se puede decir respecto al mal, el mal existe solamente porque yo lo quiero”.¹⁰⁹

La personalidad espontánea, a su vez, no puede “querer el bien” y “querer el mal”; ella puede “querer” sólo el bien; el mal aparece justamente cuando ella “no quiere”, es decir, cuando su voluntad calla. No es difícil de entender que, en el marco de este enfoque, es imposible incluso suponer que el mal pueda surgir porque *yo lo quiero*. De ahí que semejante personalidad puede arrepentirse sólo cuando “no quiere”, ya que “querer” y “querer el bien” en este caso es lo mismo. Se puede decir que la ley moral, en la ética kantiana, es la esencia de la voluntad y el acto volitivo, es decir, el acto de elegir, es la existencia de dicha ley. Cuando el hombre realiza un acto

¹⁰⁹ Ibid., p. 513. “Le bien existe parce que je le veux, sinon il n'existe pas. C'est là l'expression de la liberté, et il en va de même avec le mal: il n'existe que lorsque je le veux”.

volitivo, actúa ya no simplemente de acuerdo con la ley, como cualquier otro ser del mundo natural, sino que descubre dentro de sí el fundamento de todas sus acciones, esto es, actúa de acuerdo con la idea de las leyes. En este caso el hombre actúa como ser racional, cuya voluntad no es otra cosa que la razón práctica.¹¹⁰ De lo anterior se deriva que, gracias al acto de la elección, el individuo empírico concreto ingresa en el mundo noumenal, lo que significa que sus acciones tienen la validez universal. Podemos decir que el sujeto del acto moral es el sujeto trascendental mismo; por eso, por un lado, el mundo de la acción humana no puede tener diversidad de formas, y, por el otro, el hombre como individuo no puede sentir ningún remordimiento cuando actúa de acuerdo con la ley moral, que precisamente por eso es ley, porque no fue creada por voluntad de un individuo determinado.

El concepto de arrepentimiento obtiene totalmente otro sentido, si se supone que, como resultado de sus actos libres, el hombre no sólo toma la ley para su cumplimiento, sino la crea. El arrepentimiento, que menciona el juez Wilhelm, debe ser la expiación por esa afirmación a sí mismo en calidad de lo absoluto. Más aún, la interpretación de la libertad en las categorías de la elección y el arrepentimiento permite decir que el ser humano nunca tuvo una personalidad espontánea, por supuesto, sin considerar el tiempo cuando vivió en el Jardín del Edén. Desde el momento en que el ser humano salió del reino animal, perdió la relación inmediata con la naturaleza, en virtud de lo cual pudo crear ese particular “mundo humano” que comúnmente se denomina mundo de sentido.

¹¹⁰ “el entendimiento, además de la relación con los objetos (en el conocimiento teórico) también tiene una relación con la facultad de desear, la cual por eso se llama voluntad, y *voluntad pura en cuanto el entendimiento puro (que en tal caso se llama razón) es práctico* mediante la mera representación de una ley”. Kant, E. *Crítica de la razón práctica*, p. 53. (Cursivas nuestras)

Toda la dificultad en la comprensión de la posición del ético kierkegaardiano surge, según nos parece, de que el mismo Kierkegaard no se da cuenta inmediatamente de la complejidad del problema que él estuvo analizando. En virtud de esto, en las reflexiones del juez Wilhelm aparecen una serie de discrepancias. Así, por ejemplo, al analizar la angustia y la melancolía, por un lado, expresa que nacen cuando el hombre vive una vida espontánea, sin elegir; pero, por otro, recomienda al estético realizar la elección, aclarando que la verdadera elección consiste en elegir la melancolía, ya que “se puede dudar sin elegir la duda, pero no se puede desesperar sin elegir la desesperación”.¹¹¹ Resulta que la desesperación, o la angustia surge como consecuencia de la ausencia de la elección y, simultáneamente ella es resultado de la elección.

Para resolver la contradicción mencionada de alguna manera, nos queda suponer que existen o dos angustias totalmente distintas o dos diferentes elecciones. Si aceptamos la segunda suposición, es posible decir que, en un caso, el concepto de la elección está relacionado con la ética kantiana, donde, como ya lo mencionamos, la libertad, como la diferencia absoluta del bien y del mal, determina los actos libres del hombre. Según ese enfoque, la ausencia de la elección realmente puede verse como causa de la melancolía. El individuo, cuya voluntad calla, se encuentra en poder totalmente de impulsos sensuales cuya satisfacción le causa placer. Por eso, ese placer se convierte en el principal objetivo de la vida; pero debido a que las condiciones para el deleite se encuentran fuera del sujeto que quiere deleitarse, ellas lo esclavizan, ponen su personalidad en completa dependencia de algo externo en

¹¹¹ Kierkegaard, S. “*L'Équilibre entre l'esthétique et l'éthique dans l'élaboration de personnalité*”. *Op. cit.*, p. 504, “on peut douter sans choisir de douter, mais on ne peut pas désespéré sans le choisir”.

relación con él mismo. Como resultado, el hombre, que aspira satisfacer toda la variedad de sus deseos, llega a una grave depresión, analizada detalladamente por el juez Wilhelm en el ejemplo de la personalidad de Nerón. Dicho análisis permite al ético kierkegaardiano llegar a la conclusión de que existe una relación causal entre la ausencia de la elección, es decir, de la relación espontánea con la realidad, y la melancolía.

Llega en la vida del individuo un momento cuando la espontaneidad, por así decir, muere y cuando el espíritu exige una forma superior donde él se quiere comprender a sí mismo como espíritu. El hombre, en tanto que el espíritu espontáneo, es función de toda la vida terrestre, y el espíritu se levanta sobre sí mismo, quiere salir de toda esta dispersión y cambiarse; la personalidad quiere tomar conciencia de sí misma en su validez eterna. Si esto no sucede, el movimiento se detiene, y si la personalidad está reprimida, llega la melancolía.¹¹²

De este modo, la ausencia de la elección, que se expresa en la relación espontánea con la realidad, es la causa de la melancolía, la cual destruye la personalidad humana, convirtiéndola en una multitud de elementos. El acto de la elección permite al ser humano restablecer su *yo* y liberarse de ese estado de angustia. Desde el momento de la elección, los actos del hombre se determinan ya no por circunstancias externas, sino por su voluntad, que, a diferencia de la sensualidad como principio natural, es la *razón práctica* o también el principio espiritual del ser humano.

Ahora analizaremos cuando la angustia se entiende no como consecuencia de la ausencia de la elección, sino como su resultado. En este caso, el concepto de

¹¹² Ibid., p. 488. "Il vient dans la vie d'un homme un moment où l'immédiateté a pour ainsi dire mûri et où l'esprit demande une forme supérieure où il veut se saisir lui-même comme esprit. L'homme, en tant qu'esprit immédiat, est fonction de toute la vie terrestre, et l'esprit, se ramassant pour ainsi dire sur lui-même, veut sortir de toute cette dissipation et se transfigurer en lui-même; la personnalité veut prendre conscience d'elle-même dans sa validité éternelle. Si cela n'arrive pas, le mouvement est arrêté, et si elle est refoulée, alors apparaît la mélancolie".

elección está íntimamente relacionado con la problemática que constituye el núcleo de las concepciones metafísicas de Fichte, Schelling y Hegel. En estas doctrinas, como ya sabemos, no es la libertad como principio ontológico quien determina las acciones libres del sujeto, sino, por el contrario, los actos libres sirven como principio para la existencia de la libertad. Esto significa que el estético con quien polemiza el juez Wilhelm ya realizó su elección; él se escogió como estético y, por eso, la sensualidad no puede verse como espontánea. Con el acto de la elección, la sensualidad o el principio natural, se convierte en principio determinado por la voluntad humana. Esa es la interpretación existencial del acto puro de la autoconciencia, que fue el punto de partida para las concepciones metafísicas de Fichte, Schelling y Hegel. Cuando el *Yo* se constituye como libre con su actividad, al mismo tiempo constituye lo contrario a la libertad. El surgimiento de la libertad, de esta manera, presupone escisión de la identidad absoluta y la aparición de la duplicidad (unidad vs. Pluralidad, subjetividad vs. Objetividad, finitud vs. Infinitud, libertad vs. necesidad, etc.). Se trata, pues, de la destrucción de la unidad originaria y el sujeto que con su acto da inicio a la división y la limitación debe cargar con esa responsabilidad o, mejor dicho, con esa culpa.

Se sobreentiende que no se está hablando de una culpa jurídica del sujeto, sino metafísica, que puede expiar sólo restableciendo nuevamente la armonía destruida. Por eso, tanto Schelling como Hegel, al empezar a crear sus sistemas filosóficos, desde el principio mencionan que el verdadero comienzo de su sistema debe ser su final. Dentro de ese enfoque el carácter dual de la actividad subjetiva en el nivel existencial no se descubre; se reconoce sólo teóricamente y teóricamente se elimina en la identidad de lo finito e infinito.

Para Kierkegaard, quien siempre prefirió permanecer, como él mismo escribió, “un pobre hombre individual existente”, el problema de superar la ambivalencia de la actividad subjetiva podía tener sólo una solución existencial y no una filosófico-especulativa. Los intentos de descubrir dicha solución se reflejaron en las reflexiones del juez Wilhelm sobre la elección y el arrepentimiento. Cuando el ser humano actúa como ser libre, él se equipara con ello al sujeto absoluto, cuya voluntad no está determinada por nada y que por eso crea el ser *ex nihilo*. Sin embargo, el ser humano, como ser finito, es participe de la *nada*, por lo tanto, no puede crear a partir de la *nada*. Al absolutizar con el acto de la elección a su propio *yo* (“yo soy el absoluto”), el ser humano inevitablemente realiza una especie de traición al ser, lo que se manifiesta como angustia. Esta angustia, nacida como resultado de la elección, es específicamente la vivencia humana de la libertad, la cual no sólo no es equivalente al bien o como afirmó Kant a la razón práctica, sino que, por el contrario, contiene en sí misma el germen de la violencia, que en cualquier momento puede convertirse en el triunfo de la destrucción y de la muerte.

Considerando que la elección y el arrepentimiento son dos partes de un mismo proceso, el proceso por el que el hombre obtiene su *yo*, es posible hacer algunas precisiones sobre la polémica que tiene el juez Wilhelm con el estético. Al recomendar Wilhelm al estético liberarse de la melancolía mediante el acto de la elección, al mismo tiempo propone a su amigo no sólo elegirse a sí mismo libre (de hecho el estético ya realizó semejante elección), sino elegirse culpable en esa libertad. Sólo así el hombre puede vivir sin renunciar a su libertad ni a su individualidad. Así, por ejemplo, el juez Wilhelm al polemizar con su amigo no lo convida a renunciar a su personalidad y convertirse en alguien como él mismo. Por el contrario, él

considera que cada personalidad humana es absoluta, que tiene su objetivo de vida y su tarea específica que cumplir. Por eso, no hay, y no puede haber, un deber general y abstracto para todas las personas, cuyo cumplimiento podría considerarse como una prescripción para cada individuo. Sin embargo, esto no significa que no hay valores humanos universales, como dirían los actuales filósofos. Veamos cómo razona sobre este punto el juez Wilhelm:

El deber es una exigencia general demandada a mí; pero si yo no soy general, entonces no puedo cumplir el deber. Mi deber, por otro lado, es particular; algo me concierne sólo a mí y, sin embargo, este deber es, por consiguiente, general. Aquí aparece la personalidad en su mayor importancia. Ella no es anarquía, ella no se da a sí misma la ley en cuanto la determinación del deber continúa actuando, pero la personalidad aparece como síntesis de lo general y particular.¹¹³

Como podemos ver, en el razonamiento del juez Wilhelm se repite la ya conocida por nosotros idea de que la formación de la identidad personal se lleva a cabo mediante la síntesis de lo heterogéneo. Pero de qué síntesis se trata si el mismo Kierkegaard, como recordamos, llamó a esa idea el “fantasma de abstracción”. Evidentemente esa síntesis no debe entenderse como la relación unívoca entre lo individual y lo universal; sin embargo, lo absoluto o el principio universal, a pesar de la frontera que lo separa con el mundo de los entes finitos, no es inalcanzable, cerrado, semejante a la cosa en sí kantiana para el hombre. El ser humano tiene la posibilidad de tocar, si así se puede decir, lo trascendente. El lugar donde se da ese encuentro no es su pensamiento, sino su existencia. Dentro de esta relación, la

¹¹³ Ibid., p. 542. “Le devoir est le général, il est demandé de moi; si, par conséquent, je ne suis pas le général, alors je ne peux pas non plus faire le devoir. Mon devoir, d’un autre côté, est le particulier, quelque chose qui me concerne seul et, cependant, c’est le devoir et, par conséquent, le général. Ici apparaît la personnalité dans sa validité suprême. Elle n’est pas anarchique, et elle ne se donne pas non plus elle-même sa loi; car la détermination du devoir continue, mais la personnalité apparaît comme la synthèse du général et du particulier”.

existencia individual recobra su autenticidad mediante la participación en el ser. Aclaremos esa idea de la siguiente manera.

El hombre puede otorgar sentido a la existencia, pero no puede crear esa existencia; ahí está el límite de sus posibilidades creativas y ahí se encuentra el criterio que permite valorar lo que creó. En ese caso, no puede ser visto el ser, ni el suyo propio ni el de otra persona, como un objeto del que el individuo pueda disponer según su deseo, con base a que “yo soy el absoluto”. La existencia se convierte de este modo en el eslabón que enlaza al individuo con el absoluto; la existencia siempre es ser individual, pero debido a que es ser, entonces no es el resultado de la actividad creadora del hombre, sino al contrario; ella es garantía de que esa actividad tenga sentido y no se convierte en el “juego infinitamente fugaz con la nada”. De ahí podemos decir que la formación o, mejor dicho, la constitución de la identidad personal es la creación, la construcción a nivel individual de lo que generalmente se llama sentido del ser. Dicho en otras palabras, es la creación del sentido del ser para el ser humano.

De este modo, se puede entender la creación del sentido como síntesis o como concordancia entre lo individual y lo absoluto; pero, al mismo tiempo, hablar de la síntesis en este caso no implica tener que referirse a un sentido permanente, fijo e idéntico para todos los seres humanos. Desde esa perspectiva, la formación de la identidad personal se da a través de una síntesis que siempre va remitirse a un desacuerdo, que va a “des-identificar”, encontrando su auténtica expresión en la fórmula “sí mismo *en cuanto* otro”. Respecto a esto, el juez Wilhelm escribe que

lo general muy bien puede coexistir con lo particular sin consumirlo; es como el fuego que arde sin consumir el matorral. Si el hombre general se encuentra fuera

de mí, el único método es posible y este método consiste en analizarme a mí mismo en toda mi concreción. [...] Se puede encontrar en nuestros días, muy a menudo, gente que enseña la misma cosa desde el punto de vista espiritual: el hombre llega a ser un hombre normal desnudándose, cosa que puede ocurrir cuando el hombre logra despojarse de toda su concreción. Pero esto no es cierto. El hombre general se origina en el acto de angustia, él se encuentra presente detrás de la concreción y surge a través de ella.¹¹⁴

En el fragmento citado, llaman la atención los enunciados que dicen que el hombre universal se produce en el acto de angustia y que lo universal se encuentra detrás de lo concreto y surge a través de él. Esto significa que la pregunta por el ser, que hace el hombre en cuanto “existente”, es completamente legítima, ya que los momentos que interactúan –lo individual y lo universal– no son contradictorios, sino contrarios. Dentro de esta interacción el principio universal cumple sólo una función regulativa lo que permite que la pregunta por el ser que hace el hombre en cuanto “existente” tenga un conjunto infinito de respuestas. Y, sin embargo, siempre habrá respuestas que no caben dentro de este conjunto, debido a que violan los límites ontológicos que tiene la creatividad humana. En el razonamiento del juez Wilhelm, esa función regulativa del principio ontológico encuentra su expresión en el concepto de arrepentimiento, el cual es como la otra cara del deseo del hombre de ser Dios. Esa capacidad del ser humano de arrepentirse por la absolutización de su *yo* conforma, según el juez Wilhelm, el secreto de la conciencia, el secreto de la vida individual, que es al mismo tiempo individual y humano en el sentido universal.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 540-541, “le général peut bien coexister avec le particulier et en lui sans le consumer; il est comme ce feu qui brûla sans consumer le buisson. Si l’homme général se trouve en dehors de moi, une seule méthode est possible et elle consiste à me dépouiller moi-même de toute ma concrétion. [...] On rencontre de nos jours assez souvent des gens qui enseignent la même chose au point de vue spirituel: on devient l’homme normal en devenant nu, chose à quoi on peut arriver en se dépouillant de toute sa concrétion. Mais ce n’est pas vrai. L’homme général se produisait dans l’acte du désespoir, il se trouve à présent derrière la concrétion et surgit à travers elle”.

Así pues, ha llegado el momento de hacer algunas conclusiones. Al analizar la filosofía del idealismo alemán representado por dos grandes corrientes: el romanticismo y el enfoque hegeliano, Kierkegaard muestra en sus reflexiones no sólo una gran cercanía a la posición de los románticos, sino incluso, en cierto sentido, dependencia de estos últimos. Por ello, algunos estudiosos de la obra del filósofo danés tienen bases para afirmar que en Kierkegaard siempre quedó una visión romántica del mundo que nunca llegó a superar, por lo que hasta al final, no obstante su deseo de superar la posición irónica, permaneció siendo irónico.¹¹⁵ Por nuestra parte, sobre lo anterior quisiéramos objetar que Kierkegaard nunca trató de superar, si por ello se entiende renunciar, su actitud irónica. Él compartía la tesis romántica de que la ironía debe verse no sólo como camino para alcanzar la verdad, sino ser la verdad misma. En caso contrario, se debía sacrificar la libertad humana, como lo hizo Hegel. Comprendiendo que la solución del problema de la libertad humana tal como la propuesta por Hegel, –esto es, tomar el principio de la prioridad de lo universal con respecto a lo individual conduce a la eliminación de ese problema como tal– Kierkegaard decide repetir el camino recorrido por los románticos. Lo que realmente quería evitar en ese camino era el subjetivismo romántico con su pretensión de que el *yo* humano domine sin límites la realidad. Sobre lo anterior, Kierkegaard señala que la realidad “entra en relación con el sujeto de dos maneras: por un lado, como *un don* que no admite rechazo, y, por otro lado, como una *tarea* que se ha de realizar.”¹¹⁶

¹¹⁵ Semejante punto de vista, apoyándose en estudios de otros autores, comparte P. P. Gaidenko, cuyo trabajo *La tragedia del esteticismo. Sobre la visión del mundo de Kierkegaard* ya ha sido citado en varias ocasiones a lo largo de nuestro análisis.

¹¹⁶ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p. 299.

La principal causa del fracaso de los románticos, como lo intentó demostrar Kierkegaard en su análisis, consistió en que no tomaron la realidad como un don y por eso no pudieron convertirla en la tarea que se ha de realizar. Los románticos que partían en sus reflexiones filosóficas del principio de identidad de lo finito e infinito se enfrentaron, como recordamos, con el dilema: o se toma a la ironía como forma de existencia y entonces tenemos una personalidad cuyo único sentido es el deleite por su libertad ilimitada, o la ironía puede ser sólo un modo de pensar, pero, en ese caso, ese pensamiento, como admitía Novalis, se dirige sólo al imperio de los fantasmas.

¿Consideró Kierkegaard, cuyo análisis ha penetrado en las profundidades desconocidas de la personalidad romántica, ese dilema insoluble? Por lo general, en las investigaciones sobre la filosofía kierkegaardiana se da una respuesta afirmativa a esa pregunta. Así, por ejemplo, J. González dedicando un párrafo a Kierkegaard en su libro *Ética y libertad* señala que reivindicar la autonomía de la personalidad humana que no puede abarcarse por un sistema de leyes necesarias y predeterminadas fue la ganancia del existencialismo frente a la metafísica racionalista. Sin embargo, sigue la autora,

*al ganar lo individual ha perdido la universalidad y con ello la comunidad; al afirmar el tiempo y la libertad, ha perdido el ser, la permanencia y la unidad. El individuo está solo en su estricta peculiaridad, y su libertad lo aísla en un mundo de meras posibilidades; lo torna indeterminado, incierto, gratuito, penetrado de una "nada" angustiante; ha perdido el contacto con los otros y ha perdido la tierra firme donde cimentar su vida; ya no es, sólo existe, y su existencia es, en definitiva, esta muerte perpetua, fugacidad total.*¹¹⁷

¹¹⁷ González, J. *Ética y libertad*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica. 1997, p. 200. (Cursivas de la autora)

Por nuestra parte quisiéramos agregar que, aunque la anterior caracterización en general es justa, deja a un lado un momento muy importante. Lo que sucede es que para el mismo Kierkegaard esa pérdida de la permanencia y la unidad que convierte la existencia en la fugacidad total fue, en cierto sentido, inesperada. Kierkegaard luchó toda su vida por la seriedad de la filosofía y esperaba con su ayuda recuperar su personalidad y el contacto con el mundo en general; no olvidemos, parafraseando a Shestov, que él pensó para vivir y no pensó simplemente para pensar. El hecho de que eso no sucedió fue para él una tragedia personal. Sin embargo, como intentamos demostrar en este párrafo, Kierkegaard no estaba tan alejado de la *tierra firme*, que tan apasionadamente buscó. Un testimonio de ello es la concepción ética del juez Wilhelm, cuyo núcleo lo constituye la propuesta de ver la tensión entre lo finito y lo infinito que se expresa en la ironía no sólo como resultado de actuar libremente, sino como condición de esa actividad. En ese caso, la ironía se convierte en una fuerza que une, como ya hemos dicho, no los momentos contradictorios, sino sólo contrarios. El hombre puede llevar una forma de vida irónica sin perder la universalidad y, con esto, la permanencia y la unidad de su existencia. Desde esa perspectiva, se puede decir que el hombre nunca fue desprovisto de la identidad, pero esa identidad no fue algo dado; por eso, se exige la participación del mismo hombre, él tiene que actuar, formarse a sí mismo; lo que surge como resultado de este proceso es una identidad dinámica, abierta a los otros y al mundo; esa identidad remite a lo sustancial sin perder el dinamismo con el que cuenta. El hombre *es*, pero ese *es* se expresa en el *poder ser*.

Kierkegaard, en su tesis *Sobre el concepto de la ironía en constante referencia a Sócrates*, concluye que el hombre debe aprender a dominar la ironía para

poder alcanzar la verdad sólida y consistente. Partiendo de esta idea, Kierkegaard tenía un grado elevado de optimismo, que se expresó en *O lo uno o lo otro*, en los razonamientos del juez Wilhelm, cuyo *pathos* consistía en que se puede y se debe superar la ambivalencia de la libertad irónica “desde dentro”, desde la posición de ser finito. La salvación de esa ambivalencia se encuentra en la misma ambivalencia; no es necesario liberarse de ella, sino que se debe tomarla consigo en forma de culpa y responsabilidad. En este aspecto los románticos llegaron sólo a la mitad del camino; ellos vieron en la ironía la libertad, pero nunca se angustiaron o, mejor dicho, no quisieron angustiarse de su libertad. Como escribía Kierkegaard,

Tal vez sea cierto que el romanticismo anhela algo superior; pero así como el hombre no ha de separar lo que Dios ha unido, tampoco ha de unir lo que Dios ha separado, y ese anhelo enfermizo no es sino un intento de alcanzar la perfección antes de tiempo.¹¹⁸

Toda su vida el pensador danés trató de seguir el principio que él mismo formuló: no tratar de “alcanzar la perfección antes de tiempo” y, sin embargo, no se sintió satisfecho con la solución que encontró.

Se puede explicar lo anterior con diversas causas. Por nuestra parte proponemos lo siguiente. La existencia del hombre precisamente como hombre, es decir, como ser espiritual, es un proceso permanente de construcción–deconstrucción, identificación–des-identificación. Se puede plantear la pregunta, cuando el hombre se desprende de sí mismo al hacer su *yo* y se elige como absoluto, ¿qué lo obliga a realizar el movimiento contrario? ¿Con base en qué el hombre, que actúa libremente toma la decisión de limitar su libertad? A lo anterior hay que

¹¹⁸ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p. 341.

contestar de la siguiente manera: el hombre descubre en lo profundo de su existencia cierto principio trascendente; escucha, como diría Heidegger, la voz del ser.

¿Pero qué es esa vivencia, ese descubrimiento de lo trascendente? Ella se encuentra en la frontera de la reflexión y es cercana a la vivencia mística. Sin embargo, Kierkegaard comprendió bien que el recurrir a la mística no resuelve el problema. De una u otra manera, el hombre toma la decisión de si esa vivencia es su experiencia personal y subjetiva de lo trascendente o sólo es una ilusión. De una u otra manera, resulta que, al afirmar el principio trascendente con el acto de la elección, el hombre no debe apoyarse en nada, su libertad surge de la *nada*. Por supuesto que esa *nada* puede ser interpretada en un sentido positivo, como lo hicieron los místicos alemanes de las tradiciones a las que tanto les gustaba recurrir los románticos.¹¹⁹ Kierkegaard podía dirigirse a esa misma tradición, sin embargo, él se rehúsa categóricamente a colocar las reflexiones filosóficas en el campo de las meditaciones místicas. Al mismo tiempo, él percibe la necesidad de una fundamentación más profunda de la concepción expresada por su ético –el juez Wilhelm–. A Kierkegaard no le dejaba tranquilo el pensamiento de que el hombre puede, mediante su finitud, su participación con la *nada*, descubrir el ser como tal, pero también puede no hacerlo. Precisamente porque la síntesis no está terminada,

¹¹⁹ El mismo hecho de que los románticos volvieran la vista a la mística es algo interesante y significativo. Se puede decir que los románticos literalmente como que sintieron que la filosofía especulativa construida sobre el principio de la identidad al fin y al cabo no los podía sacar de los límites de la subjetividad, aunque ésta fuera entendida como trascendental. Les faltaba lo trascendente, estaban sedientos de un contacto personal, vivo con el ser, para de ese modo certificar que el principio de la unidad de lo finito e infinito que ellos afirmaban realmente pertenecía al reino del ser. Sobre esto tenía razón Heidegger cuando escribió que en la metafísica tradicional “no sólo falta la *respuesta* a la pregunta que interroga por el ser, sino que hasta la pregunta misma es oscura y carece de dirección”. Cfr. Heidegger, M. *El Ser y el Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 14. Sin embargo, el mismo Heidegger posteriormente no resistió la tentación de adentrarse a la esfera de la experiencia mística.

cada instante de su existencia el *Yo* se encuentra en proceso de formación, donde ninguna de sus partes constitutivas puede ser definida sin su contrario. El hombre siempre se encuentra ante el dilema de elegir el ser o el no-ser.

Kierkegaard, quien tan profundamente entendió el fenómeno de la personalidad humana, tenía las suficientes razones para dudar que un hombre que conoció la dulzura de la libertad absoluta voluntariamente renunciara a ella y se reconociera como culpable de que osó ocupar el lugar que en esencia no le pertenecía. Por eso, Kierkegaard quedó insatisfecho del programa ético del juez Wilhelm, que le otorgaba a la voluntad humana demasiados poderes. Es necesario decir que esas dudas siempre acompañaron las reflexiones del filósofo danés, quien, a pesar de su optimismo, varias veces afirmó que ni Sócrates ni Nerón podían obtener su libertad positiva, no podían obtener su *yo*, ya que eso es superior a las fuerzas humanas. Si el ser humano con su elección se afirma como absoluto, entonces su voluntad es la victoria sobre el arrepentimiento, tomado éste como la posibilidad de la síntesis. En el trabajo *La enfermedad mortal o tratado de la desesperación*, se puede leer sobre esto lo siguiente: “Para caracterizar la intensidad de potencia hasta donde asciende el pecado cuando uno desespera de él, podría decirse que en el primer grado se rompe con el bien y, en el segundo, con el arrepentimiento”.¹²⁰

Por eso, el exigir que el ser humano reintegre su personalidad por sí mismo es igual a exigir que el hombre, como el barón Münchhausen, se saque a sí mismo del pantano, jalándose de los cabellos. Lo primero es tan imposible como lo segundo.

¹²⁰ Kierkegaard, S. *Tratado de la desesperación*. Barcelona: Edicomunicación, 1994, p. 131.

Si el ser es la condición ontológica que determina la libertad humana, entonces es necesario que ese mismo ser fuera el primero en tomar la iniciativa en la salvación del hombre. Con la particularidad de que esa iniciativa debe dirigirse directamente a cada individuo concreto, ya que incluso no es posible hablar de una salvación colectiva. Es de ahí de donde, según nuestra opinión, surge la idea en Kierkegaard de un contacto *personal*, esto es, de la comunicación inmediata del hombre con Dios: “Cuando el Particular ha salido de lo general por propia culpa, sólo podrá reingresar allí entrando como el Particular en una relación absoluta con lo absoluto”.¹²¹

Sin embargo, afirmar que el ser humano como ser finito puede tener una relación absoluta con lo absoluto, significa regresar al punto donde empezó la polémica de Kierkegaard con los representantes de la metafísica post-kantiana. La finitud de la existencia humana se veía en los sistemas de Fichte, Schelling y Hegel como el principal obstáculo para la relación del hombre con lo Absoluto, por eso, los mencionados filósofos gastaron no pocas fuerzas en destruir el límite entre lo finito y lo infinito, mediante la transformación de lo primero en lo segundo. Por lo que toca a Kierkegaard, él empezó su camino como filósofo por restablecer ese límite, abriendo con eso mismo el camino no sólo al análisis filosófico del problema de la existencia humana, sino el planteamiento de la pregunta por el sentido del ser en general. Y resulta ahora, que, después de algunos años de intensas búsquedas filosóficas y religiosas, el pensamiento de Kierkegaard, realizando algo parecido a un círculo, regresó al mismo punto de donde empezó su camino.

¹²¹ Kierkegaard, S. *Temor y temblor*. México: Ramón Llaca y Cía, 1996. p. 178.

En las obras escritas después de *Lo uno o lo otro*, sobre todo en *Temor y temblor* (1843), *El concepto de la angustia* (1844), *La enfermedad mortal* (1848), el pensador danés hace esfuerzos desesperados por superar la frontera entre el yo humano y lo absoluto, y debido a que a él no deseaba convertir lo primero en lo segundo, como lo hicieron sus oponentes filosóficos, entonces le quedaba sólo una posibilidad: escuchar la voz del mismo ser. Sin embargo, el mismo Kierkegaard entendía muy bien que el único resultado práctico de semejante intento puede ser sólo la completa soledad, el encerrarse en sí mismo alejado del mundo.

El análisis de lo anterior lo realizaremos en el siguiente capítulo, donde se estudiará en el aspecto que nos interesa, la obra de Dostoyevski, y con base en ese análisis trataremos de demostrar que la problemática de las reflexiones filosóficas de Kierkegaard es muy cercana a la temática de las obras del escritor ruso.

CAPÍTULO III. LAS ANTINOMIAS DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA EN LA OBRA DE DOSTOEVSKI

Para la comprensión del hombre y de lo humano, el encuentro de la filosofía existencial con el arte siempre fue enriquecedor para ambas esferas. Ese tender del pensamiento filosófico al arte se debe a que la filosofía existencial abandona las visiones del racionalismo unívoco y centra su atención en la existencia concreta, revelando sus profundidades, sus tensiones y su dinamismo. En este caso, el filósofo inevitablemente pisa la tierra que siempre fue la propiedad inherente del arte, cuyas expresiones giran alrededor del problema del hombre y su destino. En la cultura europea del siglo XIX, los románticos fueron los primeros que intentaron fusionar el pensamiento filosófico con el universo artístico. Siguiendo sus huellas, S. Kierkegaard expresaba sus ideas filosóficas en el lenguaje artístico, hecho que le acerca a F. M. Dostoyevski, quien, en su intento de penetrar al fondo del alma humana, elevó las obras artísticas hasta un nivel filosófico.

En el presente capítulo, se propone abordar el “universo de Dostoyevski” dentro del contexto de la problemática que constituye el principal tema de las reflexiones de Kierkegaard, tomando como hilo conductor el problema de formación de la personalidad humana mediante la creación de los valores estéticos.

3.1. El tema del desdoblamiento de la personalidad en la obra de Dostoyevski. Consideraciones preliminares

Entre la multitud de trabajos dedicados a la obra de Dostoyevski, por lo regular se repite la idea de que las obras de este escritor son extraordinariamente difíciles para su comprensión e interpretación. Diferentes investigadores, al tratar de penetrar en el “secreto” de Dostoyevski, explican ese hecho. En general, relacionan las causas de las dificultades que aparecen al leer las obras de Dostoyevski con el nuevo tipo de novela, la psicológica, que desarrolló el escritor ruso. Ese tipo tiene su fuente en el género de “ensayo fisiológico”, que era la más apreciada forma literaria dentro de la escuela naturalista de los años 40 del siglo XIX. El principal objetivo del “ensayo fisiológico” era reflejar, lo más cercano a la realidad, los acontecimientos de la vida cotidiana y describir fidedignamente los caracteres de los hombres.

Como es sabido, Dostoyevski, en el inicio de su carrera literaria, se acercó a esa corriente, pero ya en sus primeras obras aparece esa particularidad que posteriormente llevará a la ruptura con la “escuela naturalista” y a la crítica de sus postulados filosóficos-estéticos. La atención de Dostoyevski se dirigió antes que nada, no a los aspectos externos, sino internos de la realidad que él reflejaba; le interesaba, por ejemplo, no la pobreza como fenómeno social, sino el hombre pobre, sus profundas experiencias personales y preocupaciones espirituales; de la misma manera le interesaba no sólo el crimen como hecho social de la vida, sino el mundo interior de la personalidad criminal.

Al conocer la obra de Dostoyevski, incluso superficialmente, no es difícil descubrir que los sentimientos que experimentan sus personajes son en gran medida

unas construcciones muy complejas, que contienen una gran cantidad de matices, desde arrebatos pasajeros hasta determinada forma de conciencia; desde una apenas perceptible incongruencia en los razonamientos, hasta la total contradicción, lo que es percibido por los lectores inexpertos como algo no natural y, por lo tanto, poco verosímiles. El mismo Dostoyevski, en el pequeño relato *Una anécdota ruin* (1862), afirma que es difícil otorgar formas gramaticales y lógicas estrictas a toda la diversidad de sentimientos; el resultado que se obtiene por lo general es más pobre de lo que en realidad experimentó la persona:

Es sabido que razonamientos completos pasan por nuestras cabezas instantáneamente en forma de ciertas sensaciones, sin traducción al lenguaje humano, con más razón al lenguaje literario. Pero nosotros trataremos de traducir todas esas sensaciones de nuestro personaje y presentar al lector aunque sea sólo la esencia de esas sensaciones, como se dice, lo que hubo en ellas de más necesario y verosímil. Porque muchas de nuestras sensaciones, traducidas al lenguaje común, parecerán completamente increíbles. Es por eso por qué ellas nunca aparecen claramente, aunque todos las tienen.¹

Debido a esa diversidad expresada vivamente de experiencias espirituales descritas por Dostoyevski, en la crítica literaria fue llamado repetidamente psicólogo, sin embargo, el mismo escritor se opuso a semejante definición: “Me llaman psicólogo: no es verdad, yo sólo soy realista en el sentido más elevado, esto es, reflejo todas las profundidades del alma humana”.²

¹ Dostoyevski, F. M. *Skvernii anekdot* (Una anécdota ruin). En Dostoyevski, F. M. *Relatos*. Moscú: Editorial Pravda, 1989, p. 185. En el original ruso: “Известно, что целые рассуждения проходят иногда в наших головах мгновенно, в виде каких-то ощущений, без перевода на человеческий язык, тем более литературный. Но мы постараемся перевести все эти ощущения героя нашего и представить читателю хотя бы только сущность этих ощущений, так сказать то, что было в них самое необходимое и правдоподобное. Потому что ведь многие из ощущений наших, в переводе на обыкновенный язык, покажутся совершенно неправдоподобными. Вот почему они никогда и на свет не являются, а у всякого есть”.

² Dostoyevski, F. M. “Dnevnik pisatel'ia, 1881 god” (Diario del escritor, año de 1881). En *Klassika*.

Semejante realismo se combinaba mal con las exigencias estéticas e ideológicas de la escuela naturalista, por eso, a los ojos de los representantes de esa corriente, sobre todo a los ojos de sus críticos más notables, los caracteres descritos por Dostoyevski parecían muy exagerados, irreales, fantásticos. Es necesario decir que la crítica dirigida a Dostoyevski no consistía, por supuesto, en que él, como escritor, no tenía derecho a recurrir a invenciones artísticas, como método para crear obras literarias. Es difícil objetar a eso, además los mismos escritores realistas de la escuela naturalista no sólo incluían elementos de ficción en la estructura de sus obras, sino creaban obras “fantásticas”. Se ha considerado, con justa razón, maestro no superado de este género a M. E. Saltikov-Shedrín, y es suficiente recordar sus relatos, o novela corta *Historia de una ciudad*.

Con respecto a la polémica surgida entre los seguidores de la escuela naturalista y Dostoyevski, se puede decir que ésta se salió muy lejos de los límites de la discusión de particularidades estilísticas y tocó problemas filosófico-estéticos. En ese caso, se trataba precisamente de analizar qué se entiende por realidad y cómo se debe interpretar. Para confirmar lo anterior se puede citar la afirmación del escritor hecha en la carta a Strajov:

yo tengo mi particular visión sobre la realidad (en el arte), y aquello que la mayoría llama casi fantástico y excepcional, en ocasiones es para mí, parte de la misma esencia de la realidad. Lo habitual de los fenómenos y una visión cerrada de éstos, para mí no es todavía realismo.³

Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii. (Obras completas). CD-ROM. Moscú: IDDK. En el original ruso: "Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой".

³ Dostoyevski, F. M. “Carta a N. N. Strajov del 26 de febrero (10 de marzo) de 1869”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* “У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на

Como ya fue dicho, el realismo de la escuela naturalista consistía en reflejar no lo individual y contingente, sino lo general y necesario; los personajes que creaban debían ser representantes *típicos* de cierto grupo social y expresar su ideología. Al hacer esto, la posición del autor, su punto de vista, servía de fundamento para la elección y cohesión del material representado; asimismo, determinaba la monotonía ideológica de todos los elementos de la obra y, con ello, aseguraba su homogeneidad de ideas. Dentro del marco de esta posición, escribieron Gontcharov, Turguéniev, Tolstoi, cuyas obras se distinguieron por su comprensión total y profunda de la personalidad humana, así como del ámbito donde ella vivía y se formaba. Sin embargo, en las obras de autores que no poseían un gran talento literario, el principio realista se manifestó como fidelidad fotográfica de la realidad representada y en la ausencia de cualquier posición ideológica (el así llamado “realismo ciego”) o bien, como una posición tendenciosa, tosca, que simplificaba e incluso acomodaba la realidad según el punto de vista del autor.

La posición crítica de Dostoyevski respecto a la escuela naturalista fue originada precisamente por eso dos extremos. Según su opinión, el trabajo del escritor no puede y no debe ser reducido sólo a describir la vida habitual, es decir, a la simple copia de lo cotidiano, tampoco le está permitida ninguna intención de dominar la

них, по-моему, не есть еще реализм”. Sobre su relación crítica contra el realismo de la escuela natural, Dostoyevski escribió un año antes a Maikov: “Tengo totalmente otros conceptos sobre la realidad y el realismo que nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más real que el de ellos. ¡Señor! Relatar inteligiblemente lo que todos nosotros, rusos, hemos padecido en los últimos diez años en nuestro desarrollo espiritual, ¿acaso no gritarán los realistas? ¡eso es una ficción! [...]. Con su realismo no explicas la centésima parte de los hechos reales, realmente existentes”. “Carta a Maikov del 11 de diciembre de 1868”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеализм — реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! [...] Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь”.

realidad, subordinarla a sus convicciones teóricas determinadas.⁴ Al resolver el problema que se planteó, *reflejar toda la profundidad del alma humana*, Dostoyevski, por su parte, intentó ocupar una posición intermedia entre el “realismo ciego” y la teorización abstracta, separada de la vida real. Este intento de encontrar su propia posición como escritor en torno a la realidad llevó a Dostoyevski a violar una de las exigencias canónicas de la escuela naturalista: el principio de la tipificación. A pesar de su concreta pertenencia social, no creó ningunos *personajes tipos*, semejantes, por ejemplo, a Manílov o Ploshkin de Gógol. Su característica específica es precisamente que sus pensamientos y sentimientos no son típicos y que ellos actúan en circunstancias excepcionales y no típicas. Como señala Fr. Buytendijk en sus estudios sobre Dostoyevski, todos los campesinos, funcionarios, viudas, estudiantes, generales, beodos, mansos a pesar de que están tomados de la sociedad de su tiempo, siguen siéndonos extraños cuando intentamos concebirlos como representantes típicos de un modo histórico de ser-en-el-mundo, como una convivencia objetivamente estructurada en un determinado país y en una determinada época.⁵

Con relación a esto, es interesante señalar que en la mayoría de las obras de Dostoyevski están reflejados hechos reales, tomados de los periódicos, que el autor subrayaba. Esos hechos llegaron a las páginas de los periódicos porque resultaron ser extraordinarios, inexplicables, desde el punto de vista del sentido común. Así, por

⁴ Al analizar la posición del influyente crítico de la escuela naturalista Dobroliuvov en el artículo *G-n –vov i bopros ob iskusstve* (El señor ..vov y el problema del arte), Dostoyevski escribió: “en ocasiones se conduce con la realidad incluso sin ninguna ceremonia: la inclina ya a un lado o a otro, como quiere, sólo ponerla de tal manera que demuestre su idea”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “с действительностью он обходится подчас даже уж слишком бесцеремонно: нагибает ее в ту и в другую сторону, как захочет, только бы поставить ее так, чтоб она доказывала его идею”.

⁵ Cfr. Buytendijk, Fr. J. .J. *La psicología de la novela. Estudios sobre Dostoyevski*. Buenos Aires: Ed. Carlos Lohlé, 1961, pp. 39-40.

ejemplo, en la novela el *Idiota* se narra la historia de una persona que mató a su amigo sólo para apoderarse de su barato pero llamativo reloj. Además de que el asesino resultó ser una persona muy sentimental: antes de cometer el crimen, a espaldas de su amigo, reza por el perdón de la acción que va a realizar. Semejante conducta no cabía dentro del marco de las ideas tradicionales sobre la conducta de las personalidades criminales, lo que, como es natural, fue la causa de que ese hecho fuera digno de la atención de la prensa. Lo mismo se puede decir de los hechos que sirvieron de base para la creación del relato la *Mansa*. Fueron dos sucesos reales sobre los que se escribieron en la crónica periodística de la época. En el primer caso, se trataba del suicidio de la costurera María Borísova, quien se tiró de la ventana con la imagen de la Virgen María; y, en el segundo, se narraba el juicio sobre una viuda que había falsificado el testamento de su esposo, un conocido usurero de San Petersburgo, que fue un oficial del ejército, expulsado de éste porque prestaba dinero a sus compañeros de armas, con altos intereses. Dostoyevski disponía sólo de una información general sobre esos dos hechos no relacionados entre sí y, sobre su base, creó la trama de la *Mansa*.

En prólogo, el autor caracteriza a ese relato como fantástico, pero inmediatamente aclara que lo fantástico consiste en la forma de esa obra (se supone que el monólogo interior del protagonista fue escrito taquigráficamente por alguien), mientras que la historia que se describe es totalmente real.

Imagínense al esposo, cuya esposa suicida, quien algunas horas antes se arrojó de la ventana, está tendida sobre la mesa. Está confundido, no ha podido aún reunir sus pensamientos. Camina por sus cuartos y se esfuerza por comprender lo sucedido, “reunir sus pensamientos en un punto”. [...] Y él habla consigo mismo, relata el suceso, se lo *aclara* [...].

Si fuera posible escucharlo y transcribir todo taquigráficamente, entonces saldría algo más áspero, más en bruto de lo que me imaginaba; pero me parece que el orden psicológico permanecería el mismo. Esa supuesta transcripción taquigráfica [...] es a lo que yo llamo relato fantástico.⁶

En realidad, a primera vista no hay nada de fantástico en esta triste historia de relaciones familiares que llegaron a un callejón sin salida. Su protagonista, un ex oficial que se convirtió en usurero, se puso como objetivo aumentar los 3 mil rublos recibidos en herencia a 30 mil y terminar su vida en Crimea, en una propiedad comprada con ese dinero, sin rencor a la gente, con un ideal en el alma y junto a la mujer amada. Pero no estaba escrito que esto sucediera. Sus complicadas y enredadas relaciones con su mujer, huérfana educada por unas tías, acaban en tragedia: la joven mujer no soporta el experimento psicológico del que era objeto y se suicida.

Después de su muerte, el esposo en desesperación trata de explicarse el sentido de todo lo sucedido y en sus reflexiones deja al descubierto un mosaico de sentimientos, unos deseos incompatibles entre sí, que su confesión puede parecer totalmente un delirio de un loco. Él sinceramente amó a su esposa, se preocupó por ella y, al mismo tiempo, no se negó la satisfacción de humillar a la persona que le era preciada. Con la particularidad de que entre más la amaba, más era fuerte el deseo de humillarla, de someterla a su poder.

⁶ Dostoyevski, F. M. *Cuentos*. Moscú: Pravda, 1989, p. 394-395. En el original ruso: “Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать свпих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, “собрать свои мысли в точку”. [...] Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его. [...] Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе [...] и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

Esta idea me fascinaba de un modo indescriptible. Añadiré que a veces me engañaba adrede, imaginando y hasta creyendo que me había ofendido. Esto duró algún tiempo; pero mi enojo nunca fue muy real ni violento, era más bien cosa de teatro. Aunque había roto nuestra vida matrimonial, trayendo otra cama y un biombo, nunca, nunca la tuve en mal concepto [...] en mi interior, la perdonaba en absoluto, y hasta la había perdonado ya antes de comprar la cama. [...] estaba a mis ojos tan conquistada, tan humillada, tan afligida, que a veces me daba lástima verla, aunque otras me complacía en la idea de su humillación. La diferencia de nuestra situación me gustaba.⁷

Como podemos observar, la lógica de las relaciones del personaje principal con su esposa parece muy extraña, por no decir absurda. Y no menos absurdo parece el suicidio de la joven mujer. Desde el punto de vista de la religión cristiana, semejante acción se considera como un crimen contra Dios; sin embargo, la suicida no renunció a su fe, lo que se reflejó en la increíble, paradójica forma del suicidio: la mujer murió con el icono de la Virgen en sus manos. Lo contradictorio y la dualidad de la vida interior de un personaje se refleja, como en un espejo, en la conducta de otro.

La historia del amor de una pobre y joven huérfana y un ex-militar, que constituye la trama de este cuento, permite vislumbrar el rasgo distintivo de lo que suele llamarse el “mundo dostoyevskiano”: Se trata de que, en primer plano, en todas las obras de este autor se encuentran personajes capaces de, simultáneamente, experimentar no sólo diferentes, sino incompatibles sentimientos y deseos. Esa contradicción interior no es algo casual, pasajero; no es un estado de ánimo que fue causado por circunstancias peculiares, sino que es la principal característica de su

⁷ Dostoyevski, F. M. *La Mansa*. En Dostoyevski y Tolstoi. *Novelas y cuentos*. México: CONACULTA, Océano, s/a, p.199.

personalidad. La personalidad se presenta ante nosotros como no definida, no formada, preparada para realizar acciones y conductas autoexcluyentes.

Para ilustrar lo anterior, podemos citar, por ejemplo, la descripción de la personalidad de Smerdiakov en los *Hermanos Karamázov*, que termina con la siguiente reflexión:

existe un notable cuadro del pintor Kramskoi titulado *El contemplador*, que representa un bosque en invierno, y en el bosque, en el camino está de pie un *mujik*, cubierto de un caftán roto y botas trenzadas de corteza, solito, en profunda soledad, errante; y como que medita, pero no medita, sino que “contempla”. Si lo empujaran, se estremecería y los vería, como si despertara, pero sin comprender nada. Seguramente, volvería en sí en seguida, pero si le preguntaran por qué estaba parado y en qué pensaba, con seguridad no recordaría nada, pero en cambio seguramente como que guardaría en sí la impresión bajo la cual se encontraba en el momento de su contemplación. Esas impresiones le son muy caras y seguramente las acumula, imperceptiblemente, incluso sin ser consciente para qué y con qué motivo. Por supuesto tampoco sabe: puede de repente, acumuladas las impresiones durante muchos años, dejarlas todas e irse a Jerusalén, vagar y salvarse; o puede inesperadamente prenderle fuego a su aldea natal; o puede ser que ocurra lo uno y lo otro al mismo tiempo.⁸

Respecto a esta penetración aguda de Dostoyevski en las dualidades de la personalidad humana, J. González menciona que el escritor ruso llevó a la literatura “la nueva concepción del *ser* que comienza a reconocerse como *cambio* y, por tanto

⁸ Dostoyevski, F. M. *Bratia Karamazovi* (Los hermanos Karamazov). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием “Созерцатель”: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один одиначенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонка, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то “созерцает”. Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания. Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприметно и даже не сознавая, - для чего и зачем, конечно тоже не знает: может вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе”.

[...] penetrado del *no-ser*, del vacío, del desdoblamiento y la contradicción en el corazón mismo de su propio movimiento”.⁹ Por nuestra parte, agregaremos que esa nueva concepción de la personalidad fue la causa del por qué los personajes de Dostoyevski les parecieran a sus contemporáneos irreales, fantásticos. El fenómeno del desdoblamiento de la personalidad, descubierto por este autor, fue particularmente difícil para la comprensión, ya que los lectores de ese tiempo en mucho no estaban preparados para semejantes descubrimientos.

Por lo que respecta a la crítica contraria a Dostoyevski, estaba más frecuentemente ocupada en arreglar cuentas políticas, daba una interpretación simplificada a ese fenómeno, que en general se reducía a que el mencionado desdoblamiento no era otra cosa que la expresión del estado enfermizo de la psíquica. De ahí se llegaba a la conclusión de que los problemas planteados por Dostoyevski en sus obras no podían ser interesantes para un círculo grande de lectores, quienes esperan de la literatura la representación de la vida en sus manifestaciones típicas y no excepcionales.

En el aspecto arriba mencionado, el artículo más representativo es *Talento cruel* del influyente crítico en los círculos democráticos Mijailovsky, donde prácticamente toda la riqueza de la problemática de las obras de Dostoyevski se reduce a representar una crueldad injustificada, inexplicable y sin sentido, que se expresa en deseos y en acciones sado-masoquistas de la mayoría de los personajes. Así, por ejemplo, según la expresión metafórica de Mijailovsky, a Dostoyevski le gustaba alimentar al lobo con un cordero, con la particularidad de que al hacer esto, le

⁹ González, J. *Ética y libertad*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 233.

interesaba, en un primer momento, lo que experimentaba el cordero (la víctima) y, en un segundo, el lobo (el victimario).¹⁰ Además, como lo señala este crítico, le era igualmente interesante al escritor pintar los sentimientos del lobo que devoraba al cordero, que los sentimientos del cordero, devorado por el lobo. En uno y otro caso Dostoyevski se muestra como un gran conocedor y un sutil analista de la crueldad sin alguna causa y del sufrimiento sin sentido. En sus obras se puede descubrir, con palabras de Mijailovsky:

todo un criadero de lobos de diferentes especies, cuyo dueño incluso no hace gala de su rica colección y menos aún piensan en sacar provecho de ella. Él conoce tan precisamente su negocio y lo ama tanto, que el estudio de la naturaleza del lobo es para él algo importante por sí mismo; incita a propósito a sus animales, les enseña una oveja, un pedazo de carne ensangrentada, les golpea con látigo y hierro incandescente para observar uno u otro detalle de su ferocidad y crueldad; se sobreentiende, observar para sí y mostrar al público.¹¹

De la afirmación anterior se sigue que las diferentes manifestaciones de sadismo y masoquismo son atractivas para Dostoyevski por sí mismas, en virtud del placer, contenido en ellas, de su contemplación y descripción. Con respecto a las causas que mueven a la persona a producir sufrimiento a los demás o buscarlo para sí mismo, su análisis se diluye simplemente en el “encaje psicológico”, que con gran maestría fue tejido por el escritor. Precisamente, porque a Dostoyevski le gusta “a él mismo observar y mostrar al público” diferentes manifestaciones de la crueldad y el sufrimiento, él, como escribe Mijailovsky, “obliga a sus personajes realizar crímenes

¹⁰ Mijailovsky, N. K. *Zhestokii talant*. (Talento cruel). Cfr. *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii*. (Obras completas). CD-ROM. Moscú: IDDK

¹¹ *Ibid.*

rebuscados y fantásticos, o por lo menos alimentar ese mismo género de pensamientos, para que después ellos pudieran sufrir, sufrir, sufrir”.¹²

Como podemos ver, el desdoblamiento de la personalidad que se manifiesta en los pensamientos, actos y sentimientos contradictorios es declarado por Mijailovsky como algo rebuscado y fantástico, inventado por Dostoyevski sólo para tener el placer de observar los más oscuros y horribles lados de la vida. Reflexionando sobre cómo se podría explicar este fenómeno, que en el artículo se llama “talento cruel”, Mijailovsky concluye que Dostoyevski llega al apasionado engrandecimiento del sufrimiento, debido a que no posee un ideal social claramente definido y sentido de moderación:

La debilidad del sentido artístico de moderación, que podría controlar la manifestación del talento cruel, la ausencia de un ideal social que podría regularlo, he ahí las condiciones que posibilitan o acompañan el movimiento de Dostoyevski por la pendiente de “lo simple” a “lo rebuscado”; de la dirección “humanística” al martirio sin motivo e inútil¹³

Ese es, en líneas generales, el punto de vista de Mijailovsky, que en el último cuarto del siglo XIX llegó a ser una especie de “posición oficial” de la prensa democrática con relación a Dostoyevski y, después de algunas décadas, fue heredada por los críticos soviéticos, estudiosos de ese escritor. Así, por ejemplo, Máximo Gorky, continuando la línea marcada por Mijailovsky, llamó a Dostoyevski el “genio malvado” de la literatura rusa quien

admirable y profundamente sintió, comprendió y con deleite pintó dos enfermedades que se desarrollaron en el hombre ruso, originadas por su horrible historia, su pesada y agraviada vida: la crueldad sádica en todo del desilusionado nihilista; y su contrario, el masoquismo del ser olvidado, asustado, capaz de gozar

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

su sufrimiento, no sin malevolencia, pero presumiendo de su sufrimiento ante todos y ante sí mismo.¹⁴

Gorky, así como Mijailovsky, no le niega a Dostoyevski su talento y llama a su obra “una generalización genial de atributos negativos y características del carácter nacional ruso”, pero en cuanto Dostoyevski vio sólo esas propiedades negativas, entonces, según la opinión de Gorky, se puede y es necesario “corregir los pensamientos de sus personajes, debido a lo cual considerablemente ganan en belleza, profundidad y humanidad.”¹⁵

Es necesario decir sobre la anterior observación que no fue Gorky el primero en expresar el pensamiento de que era necesario corregir las ideas de Dostoyevski; antes que él, esa propuesta fue hecha por otro representante de la crítica democrática, M. A. Antonóvitch, quien, en el artículo *Los hermanos Karamasov*, escribió:

La cosmovisión y tendencias de Dostoyevski son de semejante tipo que no es necesario analizarlas detalladamente y refutarlas; es suficiente sólo desenmascararlas, esclarecer su verdadero significado, hacer de ellas un cuerpo sistemático y reunir en un solo cuadro todas sus características esenciales dispersas en toda la novela.¹⁶

A diferencia de Mijailosvky, quien consideraba que en la cosmovisión de Dostoyevski estaba ausente un ideal social claramente expresado, Antonóvitch, al contrario, acusó al escritor de ser partidario y propagar ideas, desde el punto de vista de Antonóvitch, reaccionarias, místico-religiosas. Según opinión de este crítico, la novela *Los hermanos Karamasov* es una obra toscamente tendenciosa, en la que el

¹⁴ Gorky, M. *O karamazovshshine* (Sobre lo karamásov). Cfr. *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

¹⁵ Gorky, M. *Eshshio o karamazovshshine* (Otra vez sobre lo karamásov). Cfr. *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

¹⁶ Antonóvitch, M. A. *Мистико-аскетический роман* (Novela místico-ascética). Cfr. *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

aspecto artístico completamente fue sacrificado en aras de la ideología del autor. Debido a lo anterior, los personajes de Dostoyevski, en su mayoría, piensan y actúan de cierta manera inverosímil, antinatural. Los personajes son sólo el medio para la expresión de la posición ideológica del autor. De esta manera, para proteger al lector de la influencia negativa de la ideología obscurantista y retrógrada, Antonóvitch propone “aclarar” y “poner al descubierto” las ideas místico-ascéticas de Dostoyevski.

Esa recomendación de corregir a Dostoyevski, explicando e incluso denunciando sus falsas ideas, que insistentemente planteaba la crítica contraria al escritor, con el tiempo se convirtió en un elemento indispensable para cualquier estudio dedicado a la obra de este autor, ya que sólo así el Estado soviético pudo tolerar las ideas dostoyevskianas.¹⁷ Sobra decir que los intentos de “corregir” a Dostoyevski, lejos de ser fructíferos, sólo obstaculizaban el camino hacia la comprensión de la complicada problemática de la obra del escritor ruso. Podemos estar de acuerdo con N. A. Berdiaev, quien escribió que “para la crítica publicista de este tipo, Dostoyevski era totalmente inalcanzable, ella no tenía la llave para abrir los secretos de su obra”.¹⁸

Como respuesta a ese acercamiento simplista a la obra de Dostoyevski donde el principal lugar ocupaban, por lo general, los motivos políticos y las divergencias

¹⁷ Es necesario decir que la actitud simplista y negativa frente a la obra de Dostoyevski se consolidó en la crítica literaria soviética en la primera década posterior a la revolución y existió hasta los años 60 del siglo pasado. Una excepción a la situación anterior fue el trabajo de M. Bajtín *Problemas de la poética de Dostoyevski*, donde no se realiza ningún intento para “rectificar” al autor, pero se propone un enfoque original para comprender la problemática de las obras de Dostoyevski, basado en el análisis de sus particularidades estilísticas.

¹⁸ Berdiaev, N. A. *Otkrovenie o tcheloveke v tvortchesve Dostoievskogo* (Revelación sobre el hombre en la obra de Dostoyevski). En Berdiáiev, N. A. *Filosofia tvortchestva, kulturi, iskusstva* (Filosofía de la creación, cultura y arte). En dos tomos. Moscú: Iskusstvo, 1994. T. 2, p. 151.

ideológicas, a finales del siglo XIX y principios del XX surgió otra tendencia para abordar el análisis de las ideas de Dostoyevski. Este nuevo enfoque se formó en el núcleo del movimiento cultural en los orígenes del cual estaba precisamente Dostoyevski y que posteriormente empezaron a llamar Renacimiento ruso-filosófico. Este movimiento fue representado por pensadores de diferentes orientaciones filosóficas, a quienes los unía el deseo de situar la obra de Dostoyevski dentro de un contexto filosófico o filosófico-teológico, apoyándose en las tradiciones del cristianismo ortodoxo griego, así como en el pensamiento filosófico europeo occidental.

Considerando que los propósitos del presente capítulo contemplan, por un lado, situar la obra de Dostoyevski dentro del contexto de los problemas de la filosofía romántica y, por el otro, relacionar las ideas dostoyevskianas con la crítica al romanticismo, realizada por Kierkegaard, no podemos ofrecer una amplia y detallada revisión de los puntos de vista de los pensadores rusos sobre el pensamiento de Dostoyevski. En el transcurso de nuestro trabajo, trataremos de apoyarnos sólo en algunos autores pertenecientes a la corriente mencionada, cuyas ideas son relevantes para el tema que nos ocupa.

Sin embargo, antes de empezar esa parte del trabajo, es necesario recordar que existe otro enfoque que ha ejercido una poderosa influencia sobre la comprensión e interpretación de la obra de Dostoyevski. Se trata del enfoque que surgió dentro del ámbito de la psicología y fue desarrollado por la corriente psicoanalítica. Para los estudios psicoanalíticos las creaciones literarias del escritor ruso proporcionaron un rico y abundante material sobre la constitución psíquica del ser humano, ya que Dostoyevski, como señala J. González, penetró

intuitiva y artísticamente, antes que Freud, en el hecho clave del *psicoanálisis*: la unidad desdoblada de la personalidad que se escinde en un *yo* consciente, racional, volitivo y moral y un *yo* “inferior”, irracional que es representante y ejecutor de los deseos más originarios, decisivos y “bajos” del hombre.¹⁹

A raíz de esa profunda penetración en las profundidades de la vida psíquica del hombre, Dostoyevski se convirtió en uno de los autores favoritos para los psicoanalistas, quienes elaboraron una peculiar versión acerca de la “unidad desdoblada” de su propia personalidad y de las personalidades de sus personajes.

Si el psicoanálisis fuera sólo una corriente muy especializada de la psicología, que estuviera lejos de cualquier razonamiento filosófico, entonces se podría no prestar atención a la interpretación psicoanalítica de la obra de Dostoyevski, limitándonos sólo a mencionarla. Pero debido a que esto no es así y los alcances psicoanalíticos siempre tienden a invadir el terreno de la filosofía a tal grado que a veces es difícil establecer la frontera entre estas dos esferas, consideramos que es pertinente incluir la interpretación psicoanalítica en nuestro análisis y de ahí partir hacia la interpretación propiamente filosófica de la obra de Dostoyevski.

3.2. Interpretación psicoanalítica de la “personalidad dostoyevskiana”. *“La neurosis no es más que un signo de que el yo ha perdido su unidad”*

Como ya mencionamos en el apartado anterior, desde el nacimiento de la corriente psicoanalítica, la obra de Dostoyevski pasó a ser centro de atención de los psicólogos. Como es de suponerse, fue Sigmund Freud, cuyas ideas constituyeron el

¹⁹ González, J. *Ética y libertad*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 235.

núcleo del modelo psicoanalítico para entender e interpretar las obras artísticas, quien inició esa situación de tener un gran interés por interpretar la obra del escritor ruso. En el presente apartado, trataremos de hacer una lectura de Dostoyevski desde la perspectiva elaborada por Freud, prescindiendo de las modificaciones que fueron introducidas en el enfoque psicoanalítico por los analistas post-freudianos.

En el marco de la teoría psicoanalítica de Freud, el tema central de la obra dostoyevskiana –el tema del desdoblamiento de la personalidad– se analiza en el contexto del problema de “lo consciente y lo inconsciente”. La personalidad humana es tan frágil, se desdobla tan fácilmente en tensiones opuestas, debido a que está constituida por fuerzas antagónicas. Una fuerza está formada por los impulsos que surgen de lo profundo de lo inconsciente; son poderosos instintos impersonales que expresan los deseos de placer. A este conjunto de puras pulsiones egocéntricas, por su naturaleza incestuoso-parricidas –denominado *ello*–, se le contrapone otra fuerza compuesta por un conjunto de ideales y de valores –*super-yo*–, heredado de la figura paterna que cumple el papel de autoridad inhibidora. De esta manera, la personalidad humana se configura en el proceso de interacción de esas dos tendencias antagónicas en la vida psíquica de cada individuo; ninguna de las fuerzas puede acabar con la otra (si esto llegara a suceder, la personalidad se colapsaría).

La dinámica de la vida psíquica se desarrolla de la siguiente manera: por un lado, el *ello* demanda la satisfacción inmediata de sus pulsiones sin importar la diferencia entre la satisfacción real e imaginaria; por otro lado, el *super-yo* utiliza su poder para frenar, censurar y castigar las pulsiones del *ello*, por eso, el *super-yo* reúne en sí todas las tendencias represivas que se vierten sobre el individuo, torturándolo en su interior con los sentimientos de culpa y los temores al castigo (todo el castigo es,

según Freud, la castración). Esa tensión entre *ello* y *super-yo*, como ya mencionamos, es insuperable, por lo que la identidad personal siempre es dinámica, inestable e internamente contradictoria.

Esas son, en grandes rasgos, las características generales de la visión psicoanalítica de la personalidad, cuyos principios fueron elaborados por Freud. Según ese enfoque, la clave para comprender las obras de arte se debe buscar en la esfera de la vida interior del artista. El análisis de la personalidad de Dostoyevski que elabora Freud en el pequeño ensayo *Dostoyevski y el parricidio* se realiza precisamente desde esa perspectiva. En ese trabajo, Freud caracteriza la personalidad del escritor como sadomasoquista y señala que semejante personalidad se formó como consecuencia de la acción de dos impulsos inconscientes: el odio al padre y el amor hacia él. El odio al padre estaba relacionado con la tendencia parricida, que nace del deseo de suprimir al padre como un rival. Sin embargo, al mismo tiempo, explica Freud, Dostoyevski sentía amor y admiración por el padre, lo que se manifestaba en el deseo de identificarse con su progenitor. Como consecuencia de lo anterior, el odio tenía que ser reprimido, aunque permanecía conservado en el inconsciente, lo que fue causa de que apareciera un sentimiento de culpabilidad. En el caso particular de Dostoyevski, los dos impulsos —el odio al padre y el enamoramiento de él— sucumben a la represión. El odio se reprime ante la amenaza de ser castigado con la castración. El miedo de perder la virilidad intensifica la tendencia de buscar la solución adoptando el papel femenino y cumpliendo de esa manera la función de objeto erótico para con el padre. Sin embargo, explica Freud, el miedo a la castración hace imposible esta solución, ya que para ser amado como una mujer también hay que someterse a la castración. En esta situación, tanto el odio al

padre como el amor, se reprimen porque están relacionados con un peligro de castigo que, en el fondo, es el peligro de castración. La combinación de estos dos factores produce en Dostoyevski una intensa disposición bisexual que se manifiesta, según Freud, en las amistades masculinas que tenían un papel importante en la vida del escritor, así como en su conducta cariñosa con sus rivales en las relaciones amorosas.²⁰

Asimismo, hay que tomar en cuenta que el amor y la admiración por el padre conducen a la “introyección” inconsciente de su autoridad en la estructura de la propia personalidad, formando parte integrante de la misma en forma de *super-yo*. Refiriéndose a la personalidad de Dostoyevski, Freud escribe que el *super-yo* del escritor, al ser heredero del *super-yo* de su propio padre (quien tenía, según la versión freudiana, una personalidad violenta y cruel) ejerce una función severamente represiva; sin embargo, al mismo tiempo, en la relación del *super-yo* con el *yo* “se restablece aquella pasividad que precisamente había de ser reprimida”. Seguimos citando:

El *super-yo* se ha hecho sádico, y el *yo* se hace masoquista; esto es, femeninamente pasivo en el fondo. Fórmase en el *yo* una magna necesidad de castigo que permanece, en parte, como tal a disposición del Destino y encuentra, en parte, satisfacción en el maltrato por el *super-yo* (sentimientos de culpabilidad).²¹

Y de esta manera, explica Freud, las contradicciones de la personalidad de Dostoyevski, sus inclinaciones violentas, egoístas, parricidas y, al mismo tiempo, su enorme capacidad de amar y ayudar a los demás, que se manifiesta incluso en

²⁰ Véase, Freud, S. “Dostoievski y el parricidio”. En Sigmund Freud *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 226-227.

²¹ *Ibíd.*, p. 228.

situaciones cuando los sentimientos de odio y de venganza hubieran sido más convenientes. Según Freud:

fortísimo instinto de destrucción de Dostoievski, que hubiera hecho de él fácilmente un criminal, aparece orientado esencialmente en su vida contra su propia persona (hacia adentro, en lugar de hacia afuera) y se manifiesta así como masoquismo y sentimiento de culpabilidad. De todos modos, su persona conserva rasgos sádicos suficientes, que se manifiestan en su irritabilidad, su gusto en atormentar y su intolerancia incluso contra personas queridas.²²

Siguiendo las huellas de Freud, es posible proyectar el modelo de personalidad, propuesto por él, a los personajes dostoyevskianos. En efecto, como ya hemos señalado, siempre podemos encontrar en el primer plano de sus obras a personajes que tienen fuertes inclinaciones violentas y destructivas. Sin embargo, estos personajes capaces de cometer actos criminales o que ya cometieron un crimen no pueden calificarse como delincuentes comunes y corrientes, que cometen los crímenes para satisfacer sus necesidades básicas o para mejorar las condiciones materiales de su vida.²³ Los motivos de sus pensamientos delictivos van más allá de un simple “utilitarismo” material y siempre están relacionados con el deseo de triunfar en la vida, de conquistar la libertad y el poder (generalmente en forma de autoridad moral); curiosamente, al mismo tiempo, esos personajes violentos no tienen su conciencia tranquila, sino atormentada por los sentimientos de culpa que los acosan, incluso en el caso de no cometer ningún crimen real; a pesar de ser inocentes, siguen sintiéndose culpables y ansían el castigo.

²² *Ibid.*, p. 221.

²³ Aunque pueden existir otras interpretaciones, por ejemplo, Pisariev, en su artículo dedicado a la novela *Crimen y castigo*, planteó la idea de que la pobreza en que vivía Raskólnikov, así como la imposibilidad de encontrar un trabajo bien remunerado fue lo que lo empujó al crimen. Posteriormente, tendremos la oportunidad de regresar a esta interpretación.

Podemos tomar como modelo para semejante análisis la personalidad del personaje de la novela *Apuntes del subsuelo* (1864). El “hombre subterráneo”, retratado ahí, es un hombre excesivamente sensible e inseguro de sí mismo a consecuencia de los sentimientos de inferioridad que predominan en su personalidad. Por eso, cualquier contacto con el mundo externo se convierte para él en una experiencia amarga y dolorosa. Para protegerse y al mismo tiempo para afirmarse como persona, el “hombre subterráneo” se rebela con singular energía contra su dependencia del mundo que lo rodea y está dispuesto a ejercer su libre albedrío aun cuando tal ejercicio vaya contra su propio bienestar. En la primera página de sus apuntes, este personaje dice sobre sí mismo:

Soy un hombre enfermo... Soy un hombre despechado. Soy un hombre antipático. Creo que padezco del hígado. Sin embargo, no sé nada de mi dolencia ni sé a ciencia cierta de qué padezco. No estoy en tratamiento y nunca lo he estado, aunque siento respeto por la medicina y los médicos. [...] No señor, me niego a ponerme en tratamiento por puro despecho. [...] Yo, por supuesto, no sabría explicarles contra quién precisamente va dirigido mi despecho en este caso; sé perfectamente que no puedo “jorobar” a los médicos por el hecho de no consultar con ellos; sé mejor que nadie que el único perjudicado en esto soy yo y sólo yo. En todo caso, si no me pongo en tratamiento es por despecho. ¿Que mi hígado está mal? ¡Bueno, pues que se ponga peor!²⁴

Como podemos ver, este fragmento nos permite descubrir que ante nosotros se encuentra una personalidad demasiado compleja y contradictoria. Por un lado, el

²⁴ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p.17. En el original ruso: “Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. [...] Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу “нагадить” тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

“hombre subterráneo” no se ve a sí mismo como un hombre bueno, honrado y digno de respeto; imagen que dolorosamente toca su orgullo, convirtiéndole en un hombre despechado. Pero, por el otro, él no está dispuesto ni a cambiarse, ni tampoco a cambiar su modo de ser. El ulterior contenido de los apuntes muestra que el “hombre subterráneo” no sólo es excesivamente sensible, sino también increíblemente orgulloso e inclinado a sentirse superior respecto a los demás; “al hombre del subsuelo” le gusta ser tal como es, y encuentra que su “existencia subterránea”, innegablemente dolorosa y humillante, es al mismo tiempo placentera. Más aún, paradójicamente mientras más dolorosa y humillante, más placentera. Así, por ejemplo, el “hombre subterráneo” reconoce que

Cuanto más clara conciencia tenía del bien y de todo eso de “lo bueno y lo bello”, más grande era mi caída en el fango y más dispuesto estaba a hundirme de lleno en él. Pero lo más chocante era que nada de ello sobreviniera, por así decirlo, accidentalmente, sino que se me antojaba que había de ser de ese modo, como si aquello fuera mi condición normal y no algo morboso o perverso; con lo que acabé por perder el deseo de sofocarlo.²⁵

Y más adelante nuestro personaje reafirma sus confesiones declarando que “el deleite provenía precisamente de que tenía conciencia demasiado clara de mi propia degradación”.²⁶ Por eso, a pesar de su sufrimiento y su despecho, él adopta para su modo de ser la siguiente lógica: “soy malo, pues me pongo peor”.

Resumiendo lo anterior, podemos decir que el “hombre subterráneo” está sumergido en un constante proceso de autorreflexión, cuyo objeto es cualquier sentimiento o vivencia propia, incluso la más íntima. En este proceso, se producen versiones contrarias sobre el mismo aspecto de su personalidad captada en un

²⁵ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, p.22.

²⁶ *Ibid.*

momento dado por la reflexión, pero se pasa de unas a otras respectivamente, lo que origina una profunda escisión en su *yo*. Por ello, el mismo “hombre subterráneo” tiene duda acerca de autenticidad de sus propios sentimientos: “¡Les juro solemnemente, señores, que no creo en una sola de las palabras que he escrito! Bueno, quizá sí crea, pero al mismo tiempo no puedo menos de sentir o sospechar que estoy mintiendo como un gitano”.²⁷

Y, consecuentemente, debe reconocer que ha perdido la identidad de su *yo* y lleva el *subsuelo* en su propia alma. La personalidad del “hombre subterráneo” se desdobra en oposiciones y este desdoblamiento, que se expresa en la fuerte y angustiada tensión entre su enorme egoísmo que llega casi hasta la egolatría y el rabioso desprecio que siente hacia sí mismo, se convierte para él en una inagotable fuente de placer. Por eso, el “hombre subterráneo” no sólo no puede, sino no quiere abandonar su subsuelo:

Pero en esa fría y repugnante semi-desesperación y semi-esperanza, en ese enterrarse en vida en el subsuelo durante cuarenta años a causa de la aflicción que se padece, en esa impotencia intensamente sentida, a la vez que un tanto incierta, para escapar de la situación en que uno se halla, en toda esa ponzoña de deseos insatisfechos que hurgan las entrañas, en toda esa fiebre de dudas, de decisiones tomadas con firmeza, de una vez para siempre, y de arrepentimientos que siguen un instante después es donde se halla cabalmente ese placer de que más arriba he hablado.²⁸

²⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

²⁸ *Ibid.*, p. 26-27. En el original ruso: “Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуютчянии, полувере, в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний - и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

Para comprender cómo y por qué se formó esa unidad desdoblada intentaremos analizar la personalidad del “hombre subterráneo” desde una perspectiva psicoanalítica. Considerando la posición de Freud, podemos decir que el egoísmo del “hombre del subsuelo”, su deseo de autoafirmarse a cualquier precio, está determinado por las pulsiones inconscientes que son, como ya sabemos, los impulsos espontáneos del *ello* regidos por el principio de placer. Estas pulsiones egocéntricas que buscan la satisfacción inmediata de sus demandas se enfrentan con la realidad externa que opone resistencia y se convierte de esta manera en el obstáculo que llega a frustrar los deseos del *ello*. Un lugar especial en esta realidad ocupa la figura paterna que representa el orden, la ley, la autoridad que está “más allá” del principio de placer. El temor al padre y el miedo de ser castigado por él originan el odio y el deseo de eliminarlo. Pero, al mismo tiempo, “el padre” representa el ideal para el *yo*, por eso, en el alma infantil surge el cariño hacia él; el niño lo admira y quisiera identificarse con él, hallarse en su lugar y, por eso, empieza a experimentar los sentimientos de culpa por sus deseos parricidas. Cabe mencionar, que en el proceso de desarrollo de la personalidad, estos sentimientos de culpa pueden constituir la base de un complejo de inferioridad semejante al que padece el “hombre subterráneo”.

Resumiendo lo anterior, se puede decir que la personalidad del “hombre subterráneo” es el resultado del enfrentamiento de dos tendencias opuestas: una busca liberarse de la autoridad paternal y la otra está dirigida hacia la identificación con la figura paterna. De ahí nace el conflicto en el desarrollo de la personalidad humana. La ambivalencia en la relación “padre-hijo” se transforma posteriormente en la relación ambivalente que se establece entre el *yo* y el *super-yo*. Este último, como

considera Freud, siempre cumple dos funciones: por un lado, es un modelo de perfecciones y, por el otro, es una instancia crítica que martiriza el *yo* con los temores al castigo y los sentimientos de culpa. Como ya hemos mencionado, esa tensión entre el *yo* y el *super-yo* no puede ser ni eliminada ni resuelta definitivamente.

En efecto, si no hubiera existido deseo, entonces no habría nada que prohibir; a su vez, si la prohibición fuera impuesta desde fuera en relación con la personalidad, entonces no surgiría un sentimiento de culpa por su transgresión o, por lo menos no siempre surgiría. Sin embargo, debido a que la prohibición constituye parte de la estructura de la personalidad (es impuesta desde dentro por la misma personalidad), entonces el sentimiento de culpa por el intento de transgredirla también se convierte en una parte inseparable de la vida interior del hombre. El ser humano no puede eliminar esa tensión, pero puede tener un *yo* lo suficientemente fuerte que sea capaz de controlar las pulsiones que emanan del *ello* y con eso protegerse contra los sentimientos punitivos proporcionados por el *super-yo*.²⁹ El “hombre del subsuelo” no posee semejante *yo*; por el contrario, su *yo* no es capaz de cumplir la función mediadora entre los deseos del *ello* y la agresión del *super-yo*. Esa falta de fuerza del *yo* –la única fuente de la conciencia realista– lo conduce a un fracaso en la vida real.

Para corroborar las conclusiones anteriores, analizaremos un episodio de la vida del “hombre subterráneo”, que él narra en sus escritos. Como manifiesta el texto

²⁹ Respecto a esto J. González, en su libro *El malestar de la moral*, escribe que la posibilidad del *yo* de sobrevivir consiste “en su capacidad de mediar y de oponer a la ‘arrealidad’ narcisista del *ello* y a la ‘irrealidad’ perfeccionista (y también narcisista) del *super-yo*, su conciencia y su razón realistas. De hecho, esto es lo único con lo que el hombre en definitiva cuenta para poder sobrevivir: la fuerza de su *yo*; sin ésta, el sujeto queda devorado (loco o muerto), bien por el deseo incondicional de placer del *ello*, bien por las torturas de la conciencia moral, siempre vigilante y represora, o por las demandas despiadadas de la identidad”. En J. González. *El malestar en la moral. Freud y la crisis de la ética*. México: UNAM, 1997, p. 235.

de los *Apuntes*, en el momento en que suceden los acontecimientos que se narran, “el hombre del subsuelo” casi perdió no sólo sus relaciones de amistad, sino también sus relaciones de trabajo con la gente que lo rodeaba. El hecho de que sus colegas de la oficina donde él laboraba lo “tenían por un tipo raro” y lo “miraban casi con asco” lo hacía sentir humillado y ofendido, obligándolo a llevar una forma de vida cerrada y solitaria. Sin embargo, no se ha apagado del todo el deseo de restaurar las relaciones anteriores y, con ello, recuperar su dignidad personal. Como él mismo menciona, él no podía aguantar su vida solitaria “más de tres meses seguidos sin sentir la necesidad irresistible de sumergirme en la vida social.”³⁰ Este “sumergirme en la vida social” significaba hacer visitas a pocas personas que todavía lo recibían. En una de esas visitas a su antiguo compañero de estudios, el “hombre subterráneo” se encontró con sus otros compañeros y se enteró de que ellos organizan una comida con motivo de la partida de unos de sus ex-condiscípulos. La discusión de los detalles de la comida tuvo lugar en su presencia, pero ninguno consideró necesario invitarlo a ese evento. El “hombre subterráneo” pidió que lo invitaran a esa comida, sabiendo de antemano que su presencia iba a ser desagradable. Más aún, también sabía que la compañía de sus ex-compañeros no sólo no le iba a resultar placentera, sino que iba a ser un golpe a su orgullo. No lo querían ni lo respetaban, por lo que necesariamente encontrarían un pretexto para humillarlo y ofenderlo. Todo eso lo sabía con antelación, sin embargo, ello no pudo hacerlo dudar de su decisión: participar en la comida. Es necesario señalar que el “hombre del subsuelo” tenía muchas esperanzas en esa comida: él quería aprovechar esa oportunidad para acabar con su “vida miserable en

³⁰ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, p.79.

su agujero subterráneo” y demostrar a otras personas su superioridad convirtiéndose de esta manera en un *héroe*.

yo triunfaba sobre todos los demás; por supuesto, todos los demás quedaban aniquilados y estaban obligados a reconocer de buen grado mi supremacía; y yo los perdonaba a todos. Yo, renombrado poeta y cortesano, me enamoraba. Recibía incontables millones y sobre la marcha los empleaba en la mejora del género humano, a la vez que confesaba mis infamias ante el mundo entero [...] Todos llorarían y me besarían (de lo contrario hubieran sido unos imbéciles) y yo me pondría en camino, descalzo y hambriento, para predicar nuevas ideas y derrotar a los reaccionarios en Austerlitz.³¹

Como podemos ver, el “yo ideal” que posee el “hombre subterráneo”, inconsciente y gigantesco, está trágicamente separado de su “yo real”, lo que convierte sus aspiraciones de autoafirmarse en sueños delirantes. Considerando que “el yo ideal” se configura, por un lado, con la proyección narcisista del *ello* y, por el otro, con la identificación (también narcisista) con la figura paterna, podemos decir que en el trasfondo del deseo de ser un héroe se encuentra la intención de eliminar la tensión entre las demandas de la perfección absoluta nacidas, en última instancia, de las pulsiones del *ello* y el potencial real con el cual cuenta el *yo*. Sólo de esta manera el personaje de los *Apuntes* podría superar su complejo de inferioridad y armonizar su relación con el mundo que lo rodea (no olvidemos que el “yo ideal” es tanto representante del *ello* como del “padre” que pertenece al mundo exterior). Sin

³¹ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, pp.78-79 En el original ruso: “Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много “прекрасного и высокого”, чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

embargo, como ya sabemos, por principio es inalcanzable semejante estado; el rasgo fundamental de la personalidad humana, según la concepción freudiana, consiste en su carácter dialéctico que siempre presupone la tensión y la lucha de los contrarios. Precisamente la incapacidad del “hombre subterráneo” de aceptar esa condición convierte su deseo de autoafirmarse en una especie de manía de superioridad, lo que lo obliga a mantener el equilibrio en una frontera muy estrecha, entre la visión realista y el mundo alucinatorio.

El primer contacto con la vida real disuelve todas sus aspiraciones perfeccionistas y él debe enfrentar la difícil situación, cuando sus amigos, no sólo no se apresuran por manifestarle su amor y admiración, sino que ni siquiera le demuestran respeto. En este ambiente hostil, el “hombre subterráneo” no logra dominar su inseguridad y trata de ocultarla tras una actitud agresiva. Desde el inicio de la comida provoca la confrontación con los amigos y, después de intercambiar ofensas, se queda en una completa soledad, ya que sus amigos le demuestran un total desprecio al negarse incluso a advertir su presencia. El sentido común le indica la única posible solución, salir del restaurante: “Lo que debiera hacer es levantarme de la mesa ahora mismo, en este mismo momento, coger el sombrero y tomar la puerta sin decir palabra”, pero prefiere quedarse esperando que sus compañeros fueran los primeros en hablarle.

Sonriendo con desprecio, yo iba y venía por el lado de la habitación directamente opuesto al sofá, a lo largo de la pared, desde la mesa hasta la estufa y viceversa. Quería demostrar a toda costa que podía prescindir de ellos; al mismo tiempo pisaba de propósito ruidosamente, taconeando con fuerza. Pero todo fue en vano. *Ellos* no me hacían ningún caso. [...] A veces brotaba en mi mente y me punzaba el corazón la idea de que pasarían diez años, veinte años, cuarenta años, y aún recordaría después de cuarenta años con asco y humillación esos momentos, los

más detestables, ridículos y horribles de toda mi vida. No cabía humillarse más desvergonzada y conscientemente, y yo me daba plena cuenta de ello, absoluta cuenta, pero a pesar de todo seguía yendo y viniendo de la mesa a la estufa y viceversa.³²

El fragmento citado demuestra que el “hombre subterráneo” comprendía muy bien que su decisión de someterse consciente e intencionalmente a la humillación lo convertía, ante los ojos de sus compañeros, en una *basura* que no merecía un trato respetuoso ni cortés. Pero, a pesar de esa comprensión, él no cambió su actitud y no sólo fue el primero en hablar a sus compañeros, sino pidió perdón por haberlos ofendido. Se sobreentiende que estos desesperados intentos por salvar la situación no podían prevenir la catástrofe final, que lo dejó, según sus propias palabras, moralmente pisoteado.

Para explicar los motivos subyacentes de esa conducta tan ambigua, hay que tomar en cuenta la estrecha relación que existe entre las demandas perfeccionistas que trata de satisfacer el “hombre subterráneo” y su complejo de inferioridad. El deseo casi maniático, en este caso, de autoafirmarse inevitablemente se enfrenta con las restricciones del *super-yo*, que vierte toda su fuerza represiva sobre la débil personalidad del “hombre subterráneo”. Para escapar de esa agresión, el “hombre subterráneo” teóricamente cuenta con la posibilidad de convertirse en héroe, lo que significa convertirse en el *padre* (el héroe en este caso es la representación simbólica de la figura paterna), ocupar su lugar proyectando su autoridad y su poder de represión y castigo hacia afuera. Dicho sea de paso, esa agresividad contra el mundo externo se manifiesta en el desprecio que él tiene hacia aquellos a quienes supuestamente pretende beneficiar después de su transformación en un héroe: “todos

³² Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, pp. 98-100.

los demás quedaban aniquilados y estaban obligados a reconocer de buen grado mi supremacía; y yo los perdonaba a todos [...] Todos llorarían y me besarían (de lo contrario hubieran sido unos imbéciles)”. A pesar de su deseo de renovar las relaciones con sus compañeros de estudios, él no tiene sentimientos amistosos hacia ellos y no los considera dignos de su respeto (las palabras que usa para referirse a ellos son *torpe, majadero, canalla, idiota, patán, imbéciles*); según su opinión, ellos son unos mediocres que no poseen ni la inteligencia aguda, ni gustos refinados, ni tampoco moralidad impecable. ¿Qué importancia, entonces, puede tener para él la amistad y la apreciación de sus antiguos compañeros si ni él mismo los aprecia? La única respuesta es que no busca su amistad, sino el dominio sobre ellos, es decir, quiere ser el *padre* todopoderoso que no teme nada ni nadie.³³

Sin embargo, el deseo de convertirse en el *padre* por su naturaleza psicológica es un deseo parricida, por lo tanto, para alcanzar la “superioridad” o perfección anhelada, hay que infringir la prohibición (no matarás a tu padre) y caer en el mal (cometer el parricidio). Resulta que toda perfección encierra algo horrible y vergonzoso que engendra los sentimientos de culpa. Estos sentimientos de culpa, como ya hemos dicho, son una parte inseparable de la personalidad, igual como las prohibiciones y las restricciones incorporadas en el *super-yo*. Como consecuencia, la agresión dirigida hacia el mundo externo se transforma en la agresividad dirigida contra el propio *yo*. Y, si este último es demasiado débil, como en el caso del

³³ Para evitar malentendidos, hay que admitir que sus compañeros no poseen las cualidades necesarias para establecer con el “hombre subterráneo” la relación amistosa que se da en igualdad de condiciones y, en este sentido, ellos también son responsables de la catástrofe que le ha sucedido.

“hombre subterráneo, entonces cede ante la agresión del *super-yo* aceptando la posición masoquista.³⁴

Precisamente este masoquismo inconsciente es el principal motivo que determina su obsesión de buscar el placer hasta “en un dolor de las muelas”; es lo que explica que el “hombre subterráneo” aprovecha cualquier oportunidad para encontrarse en situaciones que lo hacen sentir “el más ruin, el más ridículo, el más mezquino, el más idiota y el más envidioso de cuantos gusanos hay en la tierra”.

Yo, por ejemplo, tengo mucho amor propio. Soy tan suspicaz y quisquilloso como un jorobado o un enano, pero a decir verdad ha habido momentos en mi vida en que si alguien me hubiese dado una bofetada quizá me hubiera alegrado de ello. Lo digo en serio: de seguro hubiera hallado aun en eso una especie de deleite, por supuesto el deleite de la desesperación, pero también la desesperación tiene sus momentos de placer intenso, sobre todo cuando uno sabe a ciencia cierta que se encuentra en un callejón sin salida.³⁵

Así se cierra el círculo para el “hombre subterráneo”, quien resulta ser simultáneamente la víctima y el victimario. Tratando de cumplir el papel de un *héroe*, se vuelve agresivo y cruel con el mundo que lo rodea; le gusta agredir y humillar para

³⁴ En *El malestar en la cultura*, Freud escribe lo siguiente: “La agresión es introyectada, internalizada, devuelta en realidad al lugar de donde procede: es dirigida contra el propio *yo*, incorporándose a una parte de éste, que en calidad de *super-yo* se opone a la parte restante, y asumiendo la función de “conciencia” [moral], despliega frente al *yo* la misma dura agresividad que el *yo*, de buen grado, habría satisfecho en individuos extraños. La tensión creada entre el severo *super-yo* y el *yo* subordinado al mismo la calificamos de *sentimiento de culpabilidad*; se manifiesta bajo la forma de necesidad de castigo”. Y, más adelante, Freud escribe sobre dos orígenes del sentimiento de culpabilidad: uno es el miedo a la autoridad externa y el otro, el temor al *super-yo*: “El primero obliga a renunciar a la satisfacción de los instintos; el segundo impulsa, además, al castigo, dado que no es posible ocultar ante el *super-yo* la persistencia de los deseos prohibidos.” Freud, S. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 67, 71.

³⁵ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, p. 23. En el original ruso: “Я, например, ужасно самолюбив. Я мнителен и обидчив, как горбун или карлик, но, право, бывали со мною такие минуты, что если б случилось, что мне бы дали пощечину, то, может быть, я был бы даже и этому рад. Говорю серьезно: наверно, я бы сумел отыскать и тут своего рода наслаждение, разумеется, наслаждение отчаяния, но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения, особенно когда уж очень сильно сознаешь безвыходность своего положения”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

que todos los demás se sientan inferior a él, pero él mismo tiene una necesidad de ser agredido y humillado, ya que sentirse inferior, ser una *basura*, le proporciona un placer masoquista que viene como recompensa por aceptar la culpa y someterse al castigo (el complejo de inferioridad es el castigo impuesto por su *super-yo*). Por ejemplo, en el fragmento analizado, los compañeros cumplen el papel del *super-yo* y castigan al “hombre subterráneo”, quien acepta esa represión externa en lugar de entregarse al autocastigo.³⁶ Por eso, incluso después del total fiasco de querer convertirse en héroe, él no abandona el restaurante y se somete a la humillación, perdiendo de esta manera toda posibilidad de conservar su dignidad y conquistar el respeto hacia su persona.

Recordando el dilema *o héroe o basura* que plantea el “hombre subterráneo”, podemos decir que, en su realización existencial, él no llega ser ni uno ni otro. No es *héroe* porque no aguanta su propia “superioridad” y “grandeza”, y cae en la miseria buscando la humillación para expiar sus deseos perfeccionistas; tampoco es *basura* porque no se conforma con su propia bajeza y quiere superarla. La personalidad del “hombre subterráneo” se puede comparar con un péndulo que realiza un movimiento oscilatorio entre dos puntos extremos: alcanzando un extremo (*soy un héroe*), inmediatamente toma la dirección opuesta (*soy una basura*) y después todo se repite nuevamente. Precisamente esta oscilación o, dicho de otra manera, este desdoblamiento hace imposible que el “hombre subterráneo” escogiera y realizara

³⁶ Así, por ejemplo, Freud escribió que Dostoyevski como delincuente político fue condenado injustamente, pero el escritor ruso, según las palabras de Freud, “aceptó el castigo inmediato que el zar (el padrecito) le imponía, como sustitución del castigo al que su pecado contra su verdadero padre le había hecho acreedor. En lugar de entregarse al autocastigo se dejó castigar por el representante del padre”. Freud, S. *Dostoyevski y el parricidio*. En Sigmund Freud *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 230.

algún proyecto de vida y lo condena a un fracaso que él mismo está obligado a reconocer:

No sólo no puedo volverse malévolo, sino que no puedo volverse ninguna otra cosa: ni malévolo ni benévolo, ni canalla ni hombre honrado, ni héroe ni insecto. Ahora sobrevivo en mi rincón, exasperándome con el pérfido e inútil consuelo de que un hombre inteligente no puede seriamente cambiarse en otra cosa; sólo un imbécil puede hacerlo.³⁷

Considerando el punto de vista de Freud sobre la personalidad neurótica, podemos decir que “hombre subterráneo” nunca podrá liberarse de su neurosis y, por ende, de su desdoblamiento. Para recuperar la identidad perdida, hay que detener el movimiento oscilatorio por medio de una síntesis de los momentos opuestos, cuya fusión debe configurar una personalidad capaz de realizar los proyectos emancipatorios e innovadores. Pero el “hombre subterráneo” tiene el *yo* muy débil para poder realizar la síntesis mencionada.

3.3. La “personalidad dostoyevskiana” dentro del contexto de la tradición romántica. “*Sólo entre nosotros se da el caso de que un consumado granuja pueda ser en el fondo completamente honrado*”

Como es sabido, Dostoyevski hizo sus estudios en la Academia de Ingenieros Militares donde fue preparado para seguir la carrera de un oficial del ejército. La educación que se ofrecía a todo futuro oficial tenía como propósito no

³⁷ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, p.19. En el original ruso: “Я, не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни подлецом. Ни честным, ни героем, ни насекомым. Теперь же доживаю в своем углу, дразня себя злобным и ни к чему не служащим утешением, что умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

sólo convertirlo en un profesional, sino también en un hombre culto y, por eso, proporcionaba una sólida formación de carácter humanístico. Dostoyevski mismo confesaba que no se siente seguro en el ámbito filosófico, pero tiene gran amor por la filosofía.³⁸ Gracias a ese amor y a la educación recibida, el escritor pudo plantear en sus obras artísticas la problemática, cuyo análisis supera los límites de los enfoques psicológicos o sociológicos y alcanza la dimensión filosófica. Podemos estar de acuerdo con S. Bulgakov quien escribió que “Dostoyevski fue no sólo un artista genial y un gran humanista, sino que también poseía un destacado talento filosófico.”³⁹

Entre los problemas filosóficos que para Dostoyevski representaban mayor interés, es necesario nombrar el problema de la formación del hombre como un ser libre. Dicho interés se forjó en el escritor bajo la influencia directa del romanticismo, lo que de por sí era natural, ya que F. M. Dostoyevski pertenecía a la generación que llegó a su madurez intelectual en la atmósfera profundamente influida por la filosofía y el arte romántico (en Europa occidental en ese tiempo la influencia del romanticismo llega a su fin, pero en Rusia siempre llegaban las ideas europeas con retraso). Se pueden descubrir las huellas de esa influencia en numerosos pasajes de sus cartas de los años 1830-1840 donde constantemente se mencionan los nombres de F. Schiller, Goethe, Hoffmann, W. Scott, V. Hugo. Debido a lo anterior, en dichos pasajes los primeros intentos de pensar sobre los temas filosóficos se expresan en lenguaje romántico, pero se requeriría un largo periodo de reflexiones y una

³⁸ Véase, Dostoyevski, F. M. “Carta a Strajov, 9 de junio de 1870”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

³⁹ S. N. Bulgakov (1871-1944) fue filósofo y teólogo cristiano ortodoxo. Véase, Bulgakov, S. N. *Iván Karamázov v romane Dostoyevskogo “Bratia Karamázovi” kak filosofski tip.* (Iván Karamasov en la novela de Dostoyevski “Los hermanos Karamasov” como tipo filosófico). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

experiencia amarga para que Dostoyevski pudiera transformar las ideas románticas en una peculiar visión del mundo que pretendía fusionar el esteticismo romántico con el pensamiento cristiano y restablecer de esta manera el equilibrio perdido entre la bondad y la belleza.

La idea de que ese equilibrio se perdió, nació en Dostoyevski desde su juventud cuando apenas empezaba a reflexionar sobre el sentido de la vida, el destino del ser humano y el sentido del ser del hombre. El interés sobre semejantes temas en gran parte fue impulsado por pensadores y artistas románticos, entre los cuales hay que destacar los nombres de F. Schiller y Hoffmann. Posteriormente, se hablará de la influencia que ejerció Hoffmann sobre el escritor ruso; por el momento, centraremos nuestra atención en Schiller, cuyas ideas ocuparon un lugar peculiar dentro del pensamiento de Dostoyevski y llegaron a cobrar una considerable importancia en la elaboración del propio punto de vista del escritor ruso.

El poeta alemán fue uno de sus autores preferidos y, a pesar de que años más tarde, en su madurez, Dostoyevski se va a referir irónicamente como “schilliarociencia” a esa inclinación, la huella dejada por la obra schilleriana permanecerá intacta en el pensamiento de Dostoyevski, hasta sus últimos años. Es posible tener una idea de hasta qué punto estaba Dostoyevski, en sus años de juventud, absorbido en las obras del poeta alemán al leer su propio reconocimiento sobre este hecho en una de las cartas que escribió a su hermano:

Me escribiste hermano que yo no había leído a Schiller. ¡Te equivocas hermano!

Yo me aprendí de memoria a Schiller, hablé con él, deliré con él; y creo que el

destino no hizo algo más a modo en mi vida que darme la oportunidad de conocer al gran poeta en esa etapa de mi vida.⁴⁰

Podemos afirmar que precisamente el pensamiento schilleriano, con su concepción de la actividad estética como actividad que forma la personalidad humana, ayudó a Dostoyevski a elaborar su propia forma *estética* de pensamiento, cuya parte central llegó a ser la tesis “la belleza salvará al mundo”. En muchas ocasiones, Dostoyevski expresó en sus obras, cartas y diarios esa fe en la fuerza positiva y transformadora de la belleza, gracias a la cual el hombre descubre en sí mismo sus mejores aspectos. Así, por ejemplo, Dostoyevski escribió: “La estética es el descubrimiento de bellos momentos en el alma humana por el mismo hombre para su autoperfeccionamiento”.⁴¹

⁴⁰ Dostoyevski, F. M. “Carta a su hermano M. M. Dostoyevski, 1 de enero 1840.” En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера. Ошибаешься, брат! Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им; и я думаю, что ничего более кстати не сделал судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни”. Un testimonio que sirve para comprobar la anterior afirmación del joven Dostoyevski es lo que escribió en el *Diario* en 1876, donde podemos leer lo siguiente: “La convención Francesa del año 93, al expedir la patente de derecho de ciudadanía au poète allemand Schiller, l’ami de l’humanité, aunque con eso hizo una bella, grande y profética acción, no sospechaba que en el otro extremo de Europa, en la Rusia bárbara, ese mismo Schiller era más nacional y más familiar a los bárbaros rusos que en Francia, no sólo en ese momento, sino incluso después, en todo nuestro siglo, cuando a Schiller, ciudadano francés y l’ami de l’humanité, conocían sólo los profesores de literatura, y no todos, y sólo un poco. Mientras que entre nosotros, junto con Zhukovsky penetró en el alma rusa, dejó en ella su marca, señaló casi un periodo de nuestra historia”. Dostoyevski, F. M. “Dnevnik Pisatelja (Diario del escritor), 1876, junio. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Французский конвент 93 года, посылая патент на право гражданства au poète allemand Schiller, l’ami de l’humanité, хоть и сделал тем прекрасный, величавый и пророческий поступок, но и не подозревал, что на другом краю Европы, в варварской России этот же Шиллер гораздо национальнее и гораздо роднее варварам русским, чем не только в то время - во Франции, но даже и потом, во все наше столетие, в котором Шиллера, гражданина французского и l’ami de l’humanité, знали во Франции лишь профессора словесности, да и то не все, да и то чуть-чуть. А у нас он, вместе с Жуковским, в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил”.

⁴¹ Dostoyevski, F. M. *De los apuntes de 1872-1875.* En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой, самим человеком же для самосовершенствования”.

En otro sitio, al hablar sobre el lugar del arte en la vida del hombre, Dostoyevski formula la ya conocida por nosotros idea schilleriana de la educación estética. Según sus propias palabras, él siempre tuvo fe “en la fuerza del sentimiento humano expresado estéticamente. Los sentimientos poco a poco se acumulan, al desarrollarse perforan la corteza del corazón, penetran en el mismo corazón, en la esencia misma y forman al hombre”.⁴²

En el *Diario del escritor* correspondiente a 1881, el último año de vida de Dostoyevski, podemos descubrir un pasaje que sin dificultad se inscribe dentro del contexto del pensamiento schilleriano: “Es ético sólo aquello que coincide con el sentido de belleza que usted tiene y con el ideal en el que usted lo encarna”.⁴³

Sin embargo, la fe de Dostoyevski en que “la belleza es armonía”, en que ella “encarna al hombre, a la humanidad y a sus ideales” es sólo una cara de la moneda. La otra, es su profunda comprensión de que la belleza no únicamente conduce al desarrollo armónico y a la perfección moral, sino que también puede llevar a la dirección contraria. Como menciona N. Berdiaev, uno de los filósofos rusos profundamente inspirado por la obra de Dostoyevski, en el mundo dostoyevskiano la belleza, que para Platón fue la imagen de la máxima perfección ontológica, aparece contradictoria, dual, terrible, horrible. El escritor, según palabras de Berdiaev:

⁴² *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “всегда верил в силу гуманного, эстетически выраженного впечатления. Впечатления мало-помалу накапливаются, пробивают с развитием сердечную кору, проникают в самое сердце, в самую суть и формируют человека”.

⁴³ Dostoyevski, F. M. *De los apuntes de 1880-1881.* En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Нравственно только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом в котором вы ее воплощаете”.

no contempla la divina tranquilidad de la belleza, su idea platónica; él ve hasta el final, hasta la última profundidad su movimiento de fuego, de torbellino, su polaridad. La belleza se le descubre sólo a través del hombre, a través del amplio, demasiado amplio, misterioso, contradictorio, eternamente cambiante naturaleza humana.⁴⁴

La idea de que en la vida real el ideal estético está empañado nació en el escritor, como ya se mencionó, en la juventud, sobre lo que le escribió a su hermano Mijail: “me parece que nuestro mundo es el purgatorio de los espíritus celestiales nublados por pensamientos pecaminosos. Me parece que el mundo tomó un significado negativo y la elevada y elegante espiritualidad se convirtió en una sátira”.⁴⁵

El hecho de que esa afirmación del adolescente Dostoyevski de 16 años –no motivada sólo por la moda romántica, sino considerada uno de los primeros intentos de descubrir dentro de la herencia romántica la problemática subyacente– es confirmado por toda la obra posterior del escritor. Así, por ejemplo, el personaje de los *Apuntes del subsuelo* (1864), cuya personalidad fue analizada en el apartado anterior, es precisamente esa misma sátira que salió de “la elegante espiritualidad” del romanticismo. Cabe mencionar que el “hombre subterráneo”, al declarar su amor y respeto a todo “lo bello y lo sublime”, claramente señala, si así se puede decir, su genealogía espiritual. Y, sin embargo, su modo de pensar igual que su modo de ser

⁴⁴ Berdiaev, N. A. “Revelación sobre el hombre en la obra de Dostoyevski”. En Berdiaev, N. A. *Filosofía tvorchestva, kulturi, iskusstva*. (Filosofía de la creación, de la cultura, del arte). En dos tomos. Moscú: Iskustvo, 1994. T. 2, p. 163.

⁴⁵ Dostoyevski, F. M. “Carta a su hermano M. F. Dostoyevski del 9 de agosto de 1838”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Мне кажется, что мир наш - чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира”.

representa un claro y abierto desafío a las ideas que alimentaban el ideal schilleriano de *alma bella*.

Schiller estuvo convencido cuando escribía sus *Cartas sobre la educación estética* que, desarrollando su sensibilidad y su imaginación artística, el hombre puede convertir sus cualidades e inclinaciones individuales en virtudes verdaderamente humanas. Impedir al hombre conquistar su poder autogenerador solamente pueden los factores externos como, por ejemplo, la opresión política o el fanatismo religioso, que promueven la ignorancia y el miedo de actuar libremente. La libertad en este caso está considerada como fuerza positiva que permite vencer todos estos obstáculos; la libertad es idéntica al bien o a la razón práctica de Kant. Y todo lo que la encadena deber ser considerado como un mal, porque tiene sus raíces, en última instancia, en la ignorancia y en la debilidad de la voluntad.

Sin embargo, en el caso del personaje de los *Apuntes*, nos encontramos con un obstáculo que no fue previsto por la concepción schilleriana. Este obstáculo es la dimensión subterránea de la personalidad humana, que abarca todo lo negativo que se opone (¡y no desde afuera!) a la elevación (en el sentido schilleriano) del hombre. Se puede comparar el subsuelo que lleva en su alma el personaje dostoyevskiano, con un espejismo donde la imagen reflejada representa el original de manera revertida. Resulta que el poseedor del *alma bella* en realidad tiene una alma desdoblada, dividida en oposiciones, cuyo conflicto no sólo cierra la posibilidad de perfección, sino que tiene el riesgo de producir una desintegración. Así, por ejemplo, reflexionando sobre las misteriosas profundidades del alma romántica el “hombre subterráneo” llega a la siguiente conclusión:

Un número incontable de románticos acaban, sin embargo, ocupando altos cargos en la Administración. ¡Extraordinaria versatilidad! ¡Y qué capacidad para las sensaciones más contradictorias! [...] A eso se debe el que haya entre nosotros tantos “espíritus altruistas” que jamás renuncian a su ideal aun tras el resbalón más catastrófico; y aunque no hagan maldita la cosa en defensa de ese ideal y sean tenidos por bellacos y ladrones, no dejan de exaltar plañideramente ese primer ideal suyo y son honrados a carta cabal. Sí, señores, sólo entre nosotros se da el caso de que un consumado granuja pueda ser en el fondo completamente honrado, incluso superlativamente honrado, sin dejar por ello de ser un granuja.⁴⁶

Dostoyevski llegó de forma independiente a la comprensión de que el *alma bella* en el proceso de su autorrealización se convierte en una alma desdoblada. Pero es interesante señalar que incluso para llegar a esa conclusión fuera del marco schilleriano, el camino de sus reflexiones estuvo muy cerca de la línea del pensamiento de Schiller.

Como se sabe, el poeta alemán muy pronto se desilusionó del ideal del *alma bella*, planteado por él mismo. En sus *Cartas sobre la educación estética*, él desarrollaba la idea de que la actividad estética, tomada como *praxis*, conduce al hombre a la auténtica realización de su propio ser, precisamente como ser humano. Sin embargo, después de sólo dos años de haber escrito sus *Cartas*, Schiller llegó a la conclusión de que tal vez sobreestimó las posibilidades creativas del hombre. En el artículo, con el sugerente nombre *Sobre los límites necesarios del empleo de las formas artísticas*, sometió a crítica su ideal de *alma bella* y proporcionó una serie de

⁴⁶ Dostoyevski, F. M. *Apuntes del subsuelo*, p.66. En el original ruso: “Несчетное же число романтиков в значительные чины впоследствии происходят. Многосторонность необыкновенная! И какая способность к самым противоречивейшим ощущениям! [...] Оттого-то у нас так и много “широких натур”, которые даже при самом последнем падении никогда не теряют своего идеала; и хоть и пальцем не пошевелият для идеала-то, хоть разбойники и воры отъявленные, а все-таки до слез свой первоначальный идеал уважают и необыкновенно в душе честны. Да-с, только между нами самый отъявленный подлец может быть совершенно и даже возвышенно честен в душе, в то же время нисколько не переставая быть подлецом”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

argumentos a favor de por qué no se puede considerar la actividad estética como una actividad que armoniza las inclinaciones individuales y las exigencias del deber moral. Respecto a esto podemos leer lo siguiente:

El abuso de lo bello y las pretensiones de la imaginación de abarcar también el poder legislativo ahí donde tiene sólo el ejecutivo causó mucho mal tanto en la vida como en la ciencia, por lo que no está de más señalar claramente las fronteras del uso de las formas artísticas.⁴⁷

Schiller explica las causas por las que es necesario “señalar los límites del uso de las formas artísticas” con el hecho de que el “tosco hijo de la naturaleza” resulta estar mucho menos expuesto a la corrupción moral que el “delicado hijo del arte”. La persona que no ha pasado por la escuela de la educación estética (en el sentido schilleriano) puede, como escribe Schiller,

luchar con la tentación, pero nunca puede engañarse a sí mismo que no está pecando y va a caer arrepentido de rodillas ante la razón en el momento mismo cuando infringe sus mandatos. Por el contrario el delicado hijo del arte no desea reconocer que ha caído y para tranquilizar su conciencia está dispuesto a engañarla; con gusto se sometería a los vicios, pero no quiere perder el respeto a sí mismo. ¿Cómo puede lograr esto? En primer lugar elimina toda autoridad superior que es un obstáculo para su pasión, y antes que infringir las normas pone en duda los mismos derechos del legislador.⁴⁸

Como observamos, la fe en el *alma bella* engañó a Schiller, por lo que el poeta alemán decidió no caer en la tentación de la estética, y regresar al seguro refugio de la ética kantiana, sin comprender totalmente por qué el “delicado hijo del arte” se libera tan fácilmente del poder de la ley moral, que era precisamente lo que debía encontrar su auténtica realización en la actividad estética.

⁴⁷ Schiller, F. “Sobre los límites necesarios del empleo de las formas artísticas”. En Schiller, F. *Obras en 6 tomos*. Moscú, Leningrado, 1940-1950. T. 6, p. 388.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 410.

Es necesario señalar que sólo la profunda convicción de Schiller de que sus propias reflexiones filosóficas siguen el curso de la filosofía de Kant no le permitió al poeta alemán comprender que colocar “los límites necesarios del empleo de las formas artísticas” no sería tan fácil, y la doctrina kantiana poco serviría para ese propósito. Después de que fueron escritas la *Cartas sobre la educación estética*, Schiller ya no tenía camino de regreso, ya que su concepción suponía una interpretación del proceso de formación y de la libertad diferente a la kantiana, que encontró su forma teórica en la filosofía del romanticismo.

En efecto, se puede preguntar ¿por qué Schiller reprocha la personalidad estética o *el alma bella* por derrocar a “la autoridad superior” y violar la ley? Para que el hombre, o más bien dicho, el individuo concreto pudiera, como quería Schiller, formarse a sí mismo creando sus propios ideales y valores, su actividad no podía estar determinada exteriormente por ninguna “autoridad superior” ni ley; en este caso, él mismo es para sí “la autoridad superior” y el legislador. Precisamente la idea central de la concepción schilleriana de la educación estética consiste en que el hombre no puede esperar a que alguien le proporcione las normas que van a marcar la frontera entre lo que es verdaderamente “humano” y lo que no es; él debe aprender a establecer fronteras a sí mismo y por sí mismo. Sin embargo, Schiller no contempló el hecho de que la actividad interpretada como *autolimitación*, necesariamente se convertía en ambivalente y, como consecuencia de ello, también se convertía en ambivalente el ideal schilleriano del *alma bella*.

Como podemos ver, en sus reflexiones posteriores a las *Cartas*, Schiller llegó a descubrir, en primer lugar, que la libertad, concebida no como característica del sujeto trascendental, sino como propiedad fundamental del individuo humano, no

es equivalente a la razón, como pensaban los filósofos de la Ilustración y sus seguidores. Por eso, la contradicción entre el vicio y la virtud no se funda en la contradicción entre la ignorancia y el conocimiento. El “delicado hijo del arte” sabe muy bien en qué consiste una vida virtuosa, pero no se apresura a realizar su conocimiento en acciones; más aún, prefiere someterse a los vicios, tranquilizando su conciencia, al afirmar que las normas universales del deber no son más que obstáculos externos para su autorrealización. En segundo lugar, Schiller también descubrió que la libertad o la voluntad libre no necesariamente realiza la ley moral en las acciones del hombre y por eso no puede ser identificada con la razón práctica, como afirmaba Kant. El “delicado hijo del arte” schilleriano no sólo conoce muy bien en qué consisten las virtudes y los vicios, sino que, a pesar de eso, se somete a estos últimos voluntariamente. Esos dos descubrimientos que se relacionan recíprocamente, obligó a Schiller a renunciar a la posición que desarrolló en sus *Cartas* y a llegar a la no muy alentadora conclusión de que la síntesis de los deseos individuales y las exigencias de la moral, de lo individual con lo universal, puede darse solamente en lo ideal, pero nunca en la realidad.

Con respecto al pensamiento de Dostoyevski, se puede decir que sus reflexiones empiezan ahí donde Schiller se detuvo con perplejidad. El escritor ruso, exceptuando el entusiasmo a-crítico de su juventud por las ideas schillerianas, no se dejó engañar por el ideal del *alma bella*, ya que desde sus primeros pasos como pensador partía de la premisa que *ser libre* abarca no sólo todas las posibilidades positivas como, por ejemplo, ser virtuoso, ser bello o ser inteligente, sino también la negación de todas estas modalidades. En la inseparable unión de estos dos aspectos, afirmativo y negativo, se encierra el misterio de la libertad humana que tanto

desconcertó y asustó a Schiller. A diferencia del poeta alemán, quien prefería no profundizar sobre ese tema, Dostoyevski se atrevió a poner en el centro de su reflexión y análisis el problema de la libertad humana, entendida como autolimitación o autodeterminación y que nunca se realiza de manera predeterminada, unívoca e inalterable.

Es necesario decir que semejante planteamiento del problema permitió a Dostoyevski extender significativamente el tema de la libertad, poder analizarla no sólo desde el plano estético, sino también ético e intelectual.⁴⁹ Por ello, al hablar del profundo e interno nexo de la obra de Dostoyevski con la filosofía y el arte romántico, no se puede olvidar que el romanticismo es una de las corrientes del idealismo alemán que descansa en una base filosófica común, junto con las doctrinas de Fichte y Hegel. Los intentos de separar en el pensamiento dostoyevskiano la problemática estética “pura”, por lo general, no contemplan la anterior situación e injustificadamente limitan el campo de las reflexiones filosóficas del escritor. Para evitar ese problema en el estudio de la obra dostoyevskiana y, al mismo tiempo, no perder el hilo conductor, proponemos empezar el análisis del problema de la libertad en su relación general con la filosofía idealista alemana y, posteriormente, pasar al aspecto estético de dicho problema.

⁴⁹ Respecto a esto V. Zenkovski señala que la ambigüedad de lo estético descubierta por Dostoyevski “plantea el tema de la belleza de una manera más amplia y trágica”. Cfr. Zenkovski, V. “Problema krasotí v mirosozertsanii Dostoievskogo”. (El problema de la belleza en la cosmovisión de Dostoyevski). *Put*, num. 37, París, 1933, p. 56.

3.4. La libertad humana como el tema central de la obra de Dostoyevski

Berdiaev, en sus escritos dedicados a la obra de Dostoyevski, señaló que ese escritor “tuvo sólo un interés que todo lo devoraba, sólo un tema al que le dedicó todas sus fuerzas creativas. Ese tema fue el hombre y su destino”.¹ Para confirmar el pensamiento anterior, podemos citar las palabras del mismo Dostoyevski, escritas en una carta a su hermano: “el hombre es un misterio. Se debe desentrañar, y si lo vas a desentrañar toda la vida, no digas que perdiste el tiempo; me ocupo de este misterio porque quiero ser hombre”.²

En efecto, independientemente de cómo cambiaran las simpatías políticas del escritor, de cuáles fueran las influencias filosóficas que experimentara en el transcurso de su vida, sus pensamientos siempre se concentraron en el ser humano, en su destino, en el sentido y fines de la existencia humana.

En el apartado anterior se esbozó en rasgos generales la corriente que servirá como marco para nuestro análisis de ese tema central de la obra de Dostoyevski. Cómo ya se mencionó, no se puede entender adecuadamente el enfoque propuesto por el autor para el análisis del tema del hombre y su destino si no se tiene en cuenta la tradición filosófica del idealismo alemán y, en particular, de la filosofía romántica. Cabe reconocer que la definición hegeliana del arte romántico también puede atribuirse a la obra de Dostoyevski, cuyo contenido, utilizando las palabras de Hegel,

¹ Berdiaev, N. A. “Mirosozertsanie Dostoievskogo” (La concepción del mundo de Dostoyevski). En Berdiaev, N. A. *Filosofia tvortchestva, kulturi, iskusstva*. (Filosofía de la creación, de la cultura y del arte). T. 2. *Op. cit.*, p. 26.

² Dostoyevski, F. M. “Carta a su hermano M. F. Dostoyevski del 16 de agosto de 1839”. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Человек есть тайна. Ее надо разгадывать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком”.

representa la vida del espíritu que “goza de su plena libertad” y “no teme los azares y las sorpresas de la expresión exterior ni retrocede ante las extravagancias de las formas”.³

Para entender cómo y por qué la *plena libertad del espíritu* llegó a ser la perspectiva desde donde Dostoyevski abordó su principal tema se debe considerar que el escritor ruso solía hacer la distinción entre el hombre como un ser empírico y el hombre tomado como persona. El primero posee una organización psicofisiológica y es, por un lado, parte de la naturaleza y, por otro, elemento de una estructura social. En efecto, el hombre nace, vive y se forma en una sociedad determinada; por ello, como parte de esta última, adquiere ciertas características culturales propias a su entorno social. Debido a lo anterior, su modo de ser y de actuar está determinado tanto por las necesidades naturales, como por las leyes de la sociedad donde él vive. En efecto, el hombre nace, vive y se forma en una sociedad determinada; por ello como parte de esta última adquiere ciertas características culturales propias de su entorno social. Debido a lo anterior, su modo de ser y de actuar está determinado, tanto por las necesidades naturales, como por las leyes de la sociedad donde él vive.

Es necesario admitir que Dostoyevski nunca intentó negar eso, más aún, gracias a que al crear sus obras siempre se apoyaba en un material concreto, ligando en un todo lo social –incluso lo puramente cotidiano– con las dimensiones filosóficas. Por ello, en el desarrollo de la trama y de los caracteres de los personajes, se adivina fácilmente una época histórica concreta, con sus contradicciones sociales y conflictos ideológicos. Respecto a lo anterior, M. Bajtín escribe que en la obra dostoyevskiana

³ Véase, Hegel G. W. F. *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán, 1997, p. 120.

las ideas no se enuncian, sino se convierten en objeto de representación artística.⁴ Lo anterior significa, además de todo, que los personajes de Dostoyevski no son una especie de ideas filosóficas vestidas, para no ser aburridas, con un uniforme de burócrata o con un sencillo traje de estudiante. Al contrario, en las obras del escritor ruso, la idea siempre es inseparable de la personalidad de quien la sustenta; sin embargo, al mismo tiempo, esto no significa que la idea es determinada totalmente, como lo señala Bajtín, ni por características psicológicas específicas ni por la posición social del sujeto que la contiene. Precisamente, el hecho de que un punto de vista concreto expresado por un personaje concreto alcance en la mayoría de los casos una dimensión filosófica se debe a que trasciende las determinaciones objetivas que configuran la individualidad empírica del ser humano. Como portador de una idea, el hombre debe ser visto como persona y no como un simple representante de un determinado grupo social.

Por lo anterior, es posible afirmar que para Dostoyevski la personalidad es una realidad de otro tipo que no está subordinada a ninguna ley externa, ya sea natural o social. La personalidad no puede ser completamente objetivada y, consecuentemente, no puede ser convertida en objeto de investigación científica. Por ello, Dostoyevski, pese a su realismo, nunca intentó hacer coincidir su posición de escritor con la, por ejemplo, de un sociólogo. A diferencia de este último, que explica la vida interior de la personalidad con base en factores externos a ella, la posición de Dostoyevski más bien puede ser caracterizada como comprensiva. En su intento por

⁴ En su libro dedicado a la obra de Dostoyevski, Bajtín señala: "La idea en su obra [de Dostoyevski, M. O.] se convierte en objeto de la representación artística, y el mismo Dostoyevski llegó a ser un gran artista de la idea". Bajtín M. M. *Problemi poétiki Dostoiévskogo* (Problemas de la poética de Dostoyevski). Moscú: Sovietskaja Rossia, 1979, p. 97.

alcanzar el misterio del hombre, el escritor partió de que el ser humano como personalidad es un ente libre o, hablando con otros términos, es un ser que se autodetermina. Debido a lo anterior, el hombre no puede ser explicado por ningunas leyes sociológicas, antropológicas, o de economía política, o de cualquier otro tipo.⁵ Precisamente, en esa ausencia de una posible explicación, en esa indeterminación, se encuentra el profundo misterio del ser humano que sólo es accesible cuando los pensamientos y acciones humanas no se explican, sino se comprenden.

Pero ¿cuál es la premisa sobre la que puede descansar esa comprensión? Como acabamos de decir, la comprensión que buscaba Dostoyevski no era el resultado de explicaciones científicas que ubicaban el ser humano dentro de la red de las relaciones causales ajenas a su voluntad. Según Dostoyevski, los motivos que determinan el modo de pensar y el modo de ser del hombre tienen sus raíces en la esfera de la libertad y, por lo tanto, las acciones que realiza el ser humano no son las consecuencias, sino las causas que originan toda una serie de fenómenos. Para fundamentar las afirmaciones anteriores, el análisis que se realizará a continuación tendrá como principal punto de apoyo la obra *Crimen y castigo*.

⁵ Para confirmar nuestra afirmación, podemos citar las palabras de Dostoyevski del *Diario del escritor* donde polemiza con quienes conciben a una personalidad humana individual como producto de relaciones sociales existentes independientemente de él. En ese caso, cada desviación de las normas aceptadas por la sociedad se debe tomar como una anormalidad, originada por una organización social igualmente anormal. Al objetar a los seguidores de ese punto de vista, Dostoyevski escribe que el enfoque por ellos propuesto puede llegar a ser adecuado sólo en ciertos casos, pero es erróneo “cuando se aplica al todo y a lo general, ya que aquí existe cierto límite que no es posible atravesar, de lo contrario se tendría que privar totalmente de personalidad al hombre, despojarlo de toda *mismidad*, y vida, equiparándolo a una pelusa que depende del primer viento que sople”. Dostoyevski, F. M. *Diario del escritor*, mayo-octubre de 1876. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: ““в применении к целому и общему, ибо тут есть некоторая черта, которую невозможно переступить, иначе пришлось бы совершенно обезличить человека, отнять у него всякую самость и жизнь, приравнять его к пушинке, зависящей от первого ветра”.

3.4.1. La problemática de *Crimen y castigo* como desenmascaramiento de la libertad humana. “*La esencia más profunda del hombre consiste en impulsos instintivos de naturaleza elemental*”

La trama de la novela *Crimen y castigo* se construye alrededor del asesinato de una vieja usurera y de su hermana, cometido por el joven estudiante Raskólnikov, quien después de una larga y dolorosa reflexión decide confesar su crimen. A primera vista, los motivos que impulsaron al protagonista a cometer el asesinato obedecen a una lógica utilitaria. Raskólnikov proviene de una familia prácticamente sin recursos, renta un cuarto en un barrio pobre de San Petersburgo y se encuentra en una precaria situación económica, que le impide terminar sus estudios en la universidad.

En la víspera de que cometa el asesinato, Raskólnikov recibe de su casa una carta, donde su madre le comunica la difícil situación en que viven ella y la hermana de Raskólnikov, Dunia; así como de las desventuras de ésta con el mujeriego terrateniente Svidrigailov, en cuya casa trabaja como institutriz. La injusta sospecha de la celosa e irascible esposa de Svidrigailov de que entre éste y Dunia existe una relación amorosa hace que la joven se convierta en objeto de humillación por parte de toda la ciudad, donde vive con su madre. Y aunque semejante acontecimiento termina relativamente bien –la misma esposa de Svidrigailov descubre que sus sospechas no tienen fundamento y pide disculpas por las ofensas que ha causado– Dunia se convence por experiencia propia cuánto puede ser indefensa una mujer joven que se ve obligada a ganarse la vida y además ayudar a su madre y hermano. Entendiendo que su situación no tiene salida, Dunia toma la decisión que la madre comunica al final de la carta: aceptar la propuesta de matrimonio que le hizo un hombre serio, con

cierto capital y con relaciones en Sant Petersburg. Aunque en la carta no se habla de las causas que motivaron a la joven a aceptar ese matrimonio, Raskólnikov entiende muy bien que, en primer lugar, está el deseo de querer ayudarlo; Dunia no ama a su elegido, pero está dispuesta a sacrificar su felicidad con la esperanza de que con su matrimonio ayudará a asegurar el futuro de su hermano.

Existe además otro acontecimiento, junto con la carta de su madre, que puede ser considerado como el factor que empujó a Raskólnikov a realizar el fatídico acto. En una taberna, conoce al ebrio burócrata Marmeládov, quien cuenta a todos los presentes la trágica historia de su vida. Los borrachos que escucharon a este infeliz empleado público se burlaron de él, pero Raskólnikov supo apreciar las cualidades humanas de Marmeládov. Detrás del alcohólico consciente de su propia degradación, se encontraba la persona culta y bondadosa, pero incapaz de dominar su inclinación por la botella, situación que finalmente lo convirtió en víctima de su propia debilidad y puso a su familia en el borde de la miseria. La hija mayor de Marmeládov tuvo que prostituirse para salvar del hambre a su enferma madrastra y a sus pequeños medios hermanos. Al enterarse de la tragedia de la familia de Marmeládov, Raskólnikov inmediatamente relacionó su propia situación con la de este pobre funcionario y la comparación lo hizo entender que la decisión de Dunia lo pone en la misma posición del vagabundo e incurable alcohólico Marmeládov, quien vive de los ingresos de su hija-prostituta.

Esos dos acontecimientos, la carta de su madre y el conocer a Marmeládov, que con toda claridad evidenciaron qué tan cruel e injusta puede ser la sociedad y cuán indefensa puede ser en ella la persona que no tiene grandes capitales o relaciones, se convirtieron para Raskólnikov en una especie de argumento resolutivo

a favor de una decisión madurada desde ya hace mucho tiempo: matar a la vieja prestamista y aprovecharse de su dinero.

Como podemos ver, Raskólnikov tenía suficientes razones de peso, tanto de orden económico como psicológico, para realizar su crimen. Entre las causas de tipo psicológico, tenemos el hecho de que Raskólnikov era un joven compasivo cuya aguda sensibilidad no le permitía quedarse indiferente ante el sufrimiento que veía a su alrededor. Podemos recordar las escenas donde él acude en ayuda de la familia de Marmeládov o cuando se preocupa por una jovencita ebria que encuentra en la calle y llama a un policía para que la proteja de los posibles abusos. Con el dinero de la vieja usurera, que era avara e implacable con sus deudores, Raskólnikov podría aliviar su propia situación y ayudar a otras personas como, por ejemplo, a Marmeládov y su familia, que vivían en una aterradora pobreza.

Esa combinación de motivos utilitario-altruistas, subrayada al principio de la novela, aparentemente se inscribe totalmente en la “teoría del medio”, tan popular en los años 60 del siglo XIX, en los círculos demócratas y, según la cual la injusticia social y la falta de posibilidades económicas deberían ser consideradas como los principales móviles de los crímenes. Semejante lectura fue la que hizo el influyente crítico, partidario de la “escuela naturalista”, D. I. Písariev, en el artículo “Lucha por la vida”.

En su análisis de la personalidad de Raskólnikov, Písariev llega a la conclusión de que existe una relación directa entre los pensamientos y los actos de este personaje y la desesperada situación económica en que él se encontraba. En el artículo mencionado, el crimen cometido por Raskólnikov encuentra la siguiente explicación:

No hay nada asombroso en que Raskólnikov, fatigado por la mezquina y poco afortunada lucha por la supervivencia cayó en una extenuante apatía; tampoco hay nada de asombroso que en el momento de esa apatía en su mente nació y maduró la idea de realizar el crimen. Se puede incluso decir que la mayor parte de los crímenes contra la propiedad se ajusta en rasgos generales a ese mismo plan al que se ajustó el crimen de Raskólnikov. La causa más común del robo, saqueo y pillaje es la pobreza, esto es conocido a cualquiera que sepa algo de estadística de crímenes. Además, no es difícil comprender, y no es difícil incluso demostrar con hechos que el hombre se decide saquear y robar la mayor parte de las veces, sólo cuando el trabajo honrado resulta para él inalcanzable o cuando se convenció de que el trabajo honrado es una medicina muy lenta e insuficiente contra la agobiante pobreza. Eso significa que el hombre que ha decidido robar y saquear buscó trabajo, pero no lo encontró; o lo encontró en tales condiciones miserables que no cubren sus necesidades más urgentes. Después de las búsquedas sin resultado tendrá que seguir la apatía: durante la apatía deberá formarse la convicción de que no es posible permanecer siendo un hombre honrado, y que es necesario elegir una de dos: o la muerte por hambre o el crimen.⁶

Así pues, desde el punto de vista de Písariev, el crimen de Raskólnikov, que Dostoyevski convierte en el momento constitutivo para la configuración de la trama, representa un hecho casi trivial cuyas causas son bien conocidas: la miseria en la mayoría de los casos conduce a la degradación de la personalidad humana, que se manifiesta en la pérdida de los valores morales y de sus respectivos criterios que permiten a los hombres distinguir lo bueno de lo malo. Según la opinión de Písariev, el contenido de la novela de Dostoyevski es interesante sólo por el hecho de que el héroe principal no es un “pobre diablo analfabeto”, sino un hombre inteligente y educado, lo que le permite ser capaz de analizar con profundidad sus más profundas vivencias y sentimientos. Además de esa capacidad de análisis, Raskólnikov posee también el talento de un pensador, gracias al cual elabora una peculiar teoría que justifica su derecho de estar por encima de la ley. Dicha teoría, según Písariev, no se

⁶ Písariev, D. I. “Lucha por la vida”. Cfr. *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

puede considerar causa del crimen, al contrario, ella es “un simple producto de aquellas penosas situaciones contra las que Raskólnikov se vio obligado a luchar y que lo llevaron hasta la extenuación”.⁷

El crimen se llevó a cabo, continúa su pensamiento Písariev, no porque Raskólnikov se convenció, mediante diversas reflexiones filosóficas, de lo admisible y razonable de su acción. “Al contrario —concluye Písariev— Raskólnikov llegó a filosofar en esa dirección y se convenció sólo porque las circunstancias lo empujaron al crimen”.⁸

Como hemos visto, la interpretación de la personalidad de Raskólnikov propuesta por Písariev se desarrolla sobre el supuesto dualismo entre la *apariencia* y el *verdadero ser*. Tomando esa premisa como punto de partida, Písariev pretende trascender la apariencia, es decir, trascender el “mundo del espíritu” del protagonista de la novela y encontrar las verdaderas causas que determinan su modo de pensar y de actuar. Así, por ejemplo, en el texto de *Crimen y castigo*, podemos encontrar un fragmento donde Raskólnikov, reflexionando sobre los motivos que lo impulsaron a cometer el crimen, llega a admitir que su situación no era tan desesperada. En su plática con Sonia hace la siguiente confesión:

Te dije hace un instante que no podía sostenerme en la universidad. ¿Y sabes que a lo mejor sí podía? Mi madre mandaría dinero para los estudios; y para las botas, el vestido y el pan, yo mismo podría haber ganado, ¡seguramente! Me salían clases para dar, me pagaban cincuenta kopecs. ¡Trabaja Razymijin! Me enfurecí y no quise. Precisamente me enfurecí (¡esta palabra es buena!). Entonces como araña me agazapé en un rincón. Tú estuviste en mi cuartucho, viste... ¿Sabes Sonia? ¡Los techos bajos y los cuartos angostos oprimen el alma y la inteligencia! ¡Oh, cómo odiaba ese cuartucho! Pero de todos modos no quería salir de él. ¡A

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

propósito no quería! Por días no salía, y no quería trabajar, incluso no quería comer, sólo estaba acostado. Lleva algo Nastacia, como; no lleva, así pasa el día; a propósito con odio no preguntaba. En la noche no había fuego, estaba acostado en la oscuridad. Y no quería ganar para comprar velas. Había que estudiar y vendí los libros; y ahora están cubiertos de polvo mi mesa, mis apuntes, mis cuadernos.⁹

Písariev tiene mucha desconfianza de la confesión anterior, ésta le hace sospechar que Raskólnikov, al encontrarse en un estado enfermizo, después de cometer el crimen simplemente perdió el sentido de la realidad. Si la semejante posibilidad, estudiar y sostenerse con su trabajo, realmente existiera, ¿acaso llegaría el hombre a buscar un medio más fácil para conseguir dinero? Písariev incluso se toma la molestia de hacer cuentas para demostrar que todos los pensamientos de Raskólnikov relativos a la posibilidad de tener un salario suficiente gracias a dar clases particulares no son más que fantasías originadas por un trastorno nervioso.

Es del todo comprensible la desconfianza de Písariev en las palabras de Raskólnikov. El crítico literario parte de la realidad económica, y ésta era tal que, según él, Raskólnikov podía morir de hambre o debía conseguir los medios de subsistencia por caminos criminales. En semejante situación, no estaba en condiciones de construir teorías filosóficas; la filosofía sólo la necesitaba para

⁹ Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original en ruso: “Я вот тебе сказал давеча, что в университете себя содержать не мог. А знаешь ли ты, что я, может и мог? Мать прислала бы, чтобы внести, что надо, а на сапоги, платье и хлеб я бы и сам заработал; наверно! Уроки выходили; по полтиннику предлагали. Работает же Разумихин! Да я озлился и не захотел. Именно озлился (это слово хорошее!). Я тогда, как паук, к себе в угол забился. Ты ведь была в моей конуре, видела... А знаешь ли, Соня, что низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят! О, как ненавидел я эту конуру! А все-таки выходить из нее не хотел. Нарочно не хотел! По суткам не выходил, и работать не хотел, и даже есть не хотел, все лежал. Принесет Настасья —поем, не принесет — так и день пройдет; нарочно со зла не спрашивал! Ночью огня нет, лежу в темноте, а на свечи не хочу заработать. Надо было учиться, я книги распродаю; а на столе у меня, на записках да на тетрадях, на палец и теперь пыли лежит”.

adormecer su sensibilidad y para justificar de alguna manera, ante sus propios ojos, la crueldad de sus actos. De acuerdo con Písariev, la gente bien educada y con las más honestas intenciones, como Raskólnikov, que se encuentran en la extrema necesidad, experimentan los mismos sentimientos que el protagonista de *Crimen y castigo*; en su alma tiene lugar la lucha entre el “instinto de conservación” y la “repulsión a un acto indigno”; si vence el instinto, la persona se convierte en criminal a quien expulsan de la sociedad; si gana lo segundo, la persona no soporta las condiciones miserables de existencia y, por lo regular, físicamente perece. Sin embargo, si se sigue la lógica de Písariev, entonces es necesario reconocer que en realidad el hombre que se encuentra en esas condiciones extremas no tiene la elección entre las dos posibilidades mencionadas; necesariamente tiene que dejar a un lado las consideraciones morales, es decir, debe dejar de sentir “repulsión por un acto indigno”, porque para eso le fue dado el instinto de conservación. Por ello, es difícil reprochar al criminal, que decidió robar y matar porque era imposible ganarse la vida con medios honrados, de tener una conducta ilícita. En efecto, ¿quién puede atribuirse el derecho de culpar a una persona que se encuentra en el límite de la muerte por hambre de cometer unos actos que fueron realizados por el influjo del instinto de conservación?

De esta manera, el asesinato de la vieja usurera es sólo un eslabón en la cadena de las relaciones causa-efecto de la cual el hombre no puede salir; pero en cambio, gracias a ella, puede encontrar y explicar las causas de sus actos, teniendo la posibilidad, entonces, de transformar la realidad que las produce. Esto significa que el ser humano no cuenta con libertad, ya que esta última sólo se manifiesta en la dimensión fenoménica (dimensión de *apariencia*), pero cuenta con su intelecto que le

permite descubrir el *verdadero ser* y sobre esta base mejorar las condiciones de su vida.

Entre el conjunto de otras interpretaciones que, al igual que la propuesta por Písariev, desarrollan su análisis sobre lo que P. Ricoeur llama el “ejercicio de la sospecha”, es decir, que pretenden denunciar la in-autenticidad de la personalidad humana, partiendo del supuesto de una estructura dual de la conciencia, el enfoque psicoanalítico, cuyas principales ideas ya fueron expuestas en el segundo apartado del presente capítulo, representa un interés especial para nuestro trabajo.

Como se sabe, el psicoanálisis concentra su interés en diferentes manifestaciones de la conciencia humana con el propósito de descubrir su verdadero significado. Este significado, cuyo origen se encuentra en la profunda y oculta dimensión de lo inconsciente, siempre está disfrazado simbólicamente y se expresa en una variedad de formas: en los síntomas neuróticos, sueños, actos fallidos, creaciones mitológicas, artísticas, filosóficas. Por ello, la teoría de Raskólnikov debe representar para la interpretación psicoanalítica no menos interés que el crimen realizado por él. Raskólnikov, como ya lo mencionamos, reconoce ante Sonia que perdió interés no sólo por el estudio, sino por todo lo demás que constituye la vida de un hombre común y corriente, porque se adueñó de él una “extraña idea”. Esa idea resultó tan fascinante que Raskólnikov desarrolló, a partir de ella, toda una teoría filosófica, cuya consecuencia práctica fue precisamente el asesinato de la vieja usurera. Las principales tesis de la teoría de Raskólnikov se resumen en que todas las personas, independientemente de su posición social, se dividen en las comunes y en aquellas a las que todo les está permitido. El destino de los primeros es estar sometido a las leyes de la sociedad donde viven; la vocación existencial de los segundos es

establecer esas mismas leyes. Se presupone que Raskólnikov quería creer que pertenecía al segundo grupo y concibe la idea de realizar el crimen para probarse a sí mismo o, como él mismo dice, para determinar si “soy o no una criatura temblorosa o tengo derecho”.

Desde la perspectiva psicoanalítica, esas ideas son manifestaciones de procesos psíquicos latentes, cuyas raíces se deben buscar en las pulsiones libidinales emanadas por la esfera del inconsciente. La energía libidinal que aspira a derivar su carga se transforma, por un lado, en las demandas de placer constitutivas por el *ello* y, por el otro, en las exigencias de perfección centradas en el *super-yo*. Como ya fue dicho respecto a la personalidad del personaje de los *Apuntes del subsuelo*, las demandas de placer, así como las aspiraciones de la perfección, tienen como punto de referencia la figura paterna. El “padre” posee el primer “objeto sexual” del niño: la madre, que es fuente de placer y satisfacción; también el “padre” es la autoridad que representa la ley, la prohibición de los deseos pulsionales, es el modelo de la perfección absoluta. Por eso, la relación que se establece con el “padre” es muy ambigua. La búsqueda del placer origina el deseo de suprimir al “padre”, pero la identificación con la figura paterna no sólo obliga a aceptar la prohibición del incesto, sino también produce los sentimientos de culpabilidad por desear la muerte a su progenitor. De esta manera la energía libidinal se desdobra en dos fuerzas opuestas: sadismo y masoquismo, cuya interacción configura la personalidad humana.

En el proceso de formación de la personalidad, estas fuerzas opuestas deben llegar a cierto equilibrio, gracias a la actividad mediadora del *yo*. Precisamente del *yo* depende encontrar una forma sana, es decir, congruente con la realidad de satisfacer las exigencias del *ello* y las demandas del *super-yo*. Pero para eso la imagen infantil

del padre debe corregirse; en la vida real un padre real no es un dueño absoluto de los placeres ni tampoco es una autoridad omnipotente libre de cualquier defecto. Si el niño en el proceso de maduración no comprende eso, le espera el fracaso, como lo demuestra la aplastante derrota del proyecto de vida de Raskólnikov.

El rasgo distintivo de la personalidad de Raskólnikov es su dualidad o escisión profunda, que genera una constante tensión entre los sentimientos de amor y de odio. Esa tensión se alimenta de la energía libidinal, polarizada en las fuerzas sadomasoquistas. El deseo de convertirse en Napoleón, es decir, convertirse en uno de esos hombres “extraordinarios” para quienes “todo está permitido” puede ser interpretado como un deseo incestuoso-parricida. La figura de Napoleón es la representación simbólica de la figura paterna; convertirse en Napoleón significa obtener derecho tanto a la satisfacción ilimitada de sus deseos, como a convertirse en la máxima autoridad y adquirir el poder ilimitado de reprimir y castigar.

Por medio de estos sueños de grandeza y poder absoluto, la energía pulsional se transforma en una agresión que se proyecta hacia el mundo exterior. Por eso, Raskólnikov a pesar de tener, según las palabras de su amigo Razumijin, “una naturaleza noble y un corazón amante” piensa y actúa como un egoísta preocupado solamente por su autoafirmación personal.

Sin embargo, el *super-yo* en su función prohibitiva siempre está alerta e inmediatamente despliega su fuerza represiva contra los deseos de convertirse en el “padre”, obligando al *yo* a retroceder y aceptar la culpa y el castigo. Por eso, inmediatamente después de realizar el crimen, Raskólnikov empieza a sufrir una crisis nerviosa, que no pasa hasta que se entrega voluntariamente a la policía. Este desequilibrio nervioso se puede considerar como un castigo que exige e impone el

super-yo; por eso, Raskólnikov se entrega a su enfermedad, que sustituye el castigo real y le proporciona la satisfacción masoquista.

Para corroborar la afirmación de que los rasgos masoquistas no surgieron de manera accidental después de cometer el crimen, sino que eran propios de la personalidad de Raskólnikov, podemos mencionar la historia narrada por su madre, que recuerda el plan de Raskólnikov de casarse con una joven fea, extraña e inválida. Al respecto, el mismo Raskólnikov aclara que le hubiera gustado más la joven si hubiera sido coja o jorobada. Precisamente por esa razón hubiera sido más placentero contraer el matrimonio con ella, aunque, en este caso, el placer no hubiera surgido evidentemente como consecuencia de una relación sentimental entre dos personas atraídas por una profunda simpatía. Lo que busca el protagonista de *Crimen y castigo* es satisfacer su extraño gusto por algo que otros encontrarían repelente y, de esta manera, realizar una especie de autosacrificio, cuyo deseo surge como respuesta ante la agresividad del *super-yo* y está alimentado por los sentimientos de culpabilidad. Estos sentimientos se intensifican después de cometer el crimen, obligando a Raskólnikov, quien había creído que los hombres extraordinarios eran inmunes a los remordimientos de la conciencia, a revisar sus ideas acerca de la “grandeza” y llegar a la conclusión de que “los verdaderos grandes hombres deben experimentar un gran pesar sobre la tierra”.¹⁰

¹⁰ Esa idea fue expresada por Raskólnikov al discutir su artículo en presencia del investigador Porfirio Petrovitch y de Razymijin. A la pregunta del último, ¿debe la gente común sufrir por la sangre derramada por ellos? Raskólnikov responde: “¿A qué viene al caso aquí la palabra deben? Aquí no hay ni autorización ni prohibición. Que sufra, si tiene lástima por la víctima [...] El sufrimiento y el dolor siempre son obligatorios para una conciencia amplia y un corazón profundo. Verdaderamente la gente grande, me parece, debe experimentar en el mundo una gran tristeza”. Dostoyevski, F. M. *Crimen y castigo*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Зачем тут слово: должны? Тут нет ни позволения, ни запрещения. Пусть страдает, если жаль жертву... Страдание и

Haciendo un resumen de lo dicho hasta ahora, señalaremos que, al igual que el “hombre del subsuelo”, Raskólnikov no tiene el *yo* suficientemente fuerte para conocer y enfrentar la realidad que no está al servicio de sus deseos del placer ni a sus demandas perfeccionistas. Para confirmar lo anterior, cabe recordar que, aún encontrándose en los trabajos forzados, él continúa resolviendo el mismo dilema que lo empujó al asesinato. Raskólnikov no se arrepiente de su crimen ni tampoco encuentra alguna falla en sus ideas; en ese sentido él continúa “deseando” ser Napoleón, pero al mismo tiempo, cediendo a la represión del *super-yo*, se considera débil, digno de desprecio, y toma los trabajos forzados resignadamente como un castigo justo. De esta manera, su personalidad continúa estando dividida y, prácticamente, toda su vida se convierte en una tensa e inacabable lucha por afirmarse a sí mismo, por obtener una personalidad completa.

¿Qué conclusiones de la interpretación psicoanalítica de la personalidad de Raskólnikov se pueden sacar en relación con la problemática que nos interesa? Antes que nada, estando dentro del contexto psicoanalítico, hay que admitir que la fuerza formadora de la personalidad del hombre es la poderosa actividad del inconsciente que, disfrazada y enmascarada con diferentes virtudes, se manifiesta en todas las realizaciones de nuestro *yo*. A su vez, esa actividad del inconsciente está estrechamente asociada con los procesos orgánicos, de tal manera que se puede concluir, como lo hace Freud, que “la esencia más profunda del hombre consiste en

impulsos instintivos de naturaleza elemental, iguales en todos y tendentes a la satisfacción de ciertas necesidades primitivas”.¹¹

La personalidad humana es, en última instancia, una frágil construcción que se eleva sobre impulsos ciegos, cuya energía vital se reprime y se transforma en múltiples expresiones que en su conjunto suelen llamarse el “mundo espiritual”; ese mundo espiritual, bajo la mirada de Freud, aparece como algo meramente accidental, superfluo y carente de fuerza propia para realizar sus nobles y elevados principios.

Pese a esa fragilidad, el “mundo espiritual” representa una condición indispensable para la vida humana, ya que brinda protección contra la innata inclinación del hombre hacia la agresividad y la violencia. De ahí se puede concluir que las restricciones culturales no salen de la nada; son arbitrarias sólo por su forma, pero no por su contenido; este último siempre se puede reducir a “frenar” culturalmente los deseos incestuoso-parricidas. Esto significa que el ser humano como persona no puede ser concebido como ser libre. Solamente en apariencia el hombre tiene la posibilidad de elegir entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto; en realidad todas las proyecciones amorosas, bondadosas y altruistas de la vida surgen sobre la base de los impulsos “bajos” y egoístas. El hombre siempre debe tomar en cuenta este “subsuelo” de todas sus virtudes, ya que cualquier exceso en la represión de los impulsos vitales genera malestar en la cultura que se manifiesta en una amplia gama de formas: de las enfermedades neuróticas, hasta las deformaciones del carácter o de los fenómenos sociales.¹²

¹¹ Freud, S. *Consideraciones sobre la guerra y la muerte*. En Freud, S. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 107.

¹² Según las propias palabras de Freud, “el sujeto así forzado a reaccionar permanentemente en el

Como podemos ver, entender el “mundo del espíritu” significa, para Freud, mostrar de qué manera este mundo surge de factores biológicos y fisiológicos. De ahí se puede concluir que la libertad dentro de la concepción freudiana debe entenderse como un conocimiento de la necesidad, que determina todas las manifestaciones “espirituales” del ser humano. Por medio de este conocimiento, el hombre logra apropiarse del contenido latente de su vida psíquica, “hacerla visible”, y, de esta manera, construir una racionalidad emancipadora si utilizamos el concepto de Habermas, que le permita, cada vez a mayor escala, dominar su propio destino.

Sin embargo, a pesar de esas limitaciones deterministas, que en su conjunto representan el aspecto más criticado de la concepción freudiana, el mismo Freud tuvo que reconocer que la investigación psicoanalítica, aunque dispone de un amplio material histórico, “no puede esclarecernos la necesidad de que el individuo sea así, sin poder manifestarse en forma ninguna distinta”, lo que significa que existe “un margen de libertad que el psicoanálisis no puede determinar”.¹³

La presencia de este “margen de libertad” se hace muy notoria cuando Freud analiza el fenómeno del tabú. Con respecto a esto escribe:

sentido de preceptos que no son manifestación de sus tendencias instintivas vive, psicológicamente hablando, muy por encima de sus medios y puede ser calificado, objetivamente, de hipócrita, se dé o no cuenta de esta diferencia, y es innegable que nuestra civilización actual favorece con extraordinaria amplitud este género de hipocresía”. “Consideraciones sobre la guerra y la muerte”. En Freud, S. *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 111. Sobre el mismo problema, en *Tótem y tabú* podemos leer lo siguiente: “Las neurosis presentan, por una parte, sorprendentes y profundas analogías con las grandes producciones sociales del arte, la religión y la filosofía, y por otra, se nos muestran como deformaciones de dichas producciones. Podríamos casi decir que una histeria es una obra de arte deformada, que una neurosis obsesiva es una religión deformada y que una manía paranoica es un sistema filosófico deformado. Tales deformaciones se explican, en último análisis, por el hecho de que las neurosis son formaciones asociales que intentan realizar con medios particulares lo que la sociedad realiza por medio del esfuerzo colectivo”. Freud, S. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p.91.

¹³ Cfr. J. González *El malestar en la moral*. México: Miguel Ángel Porrúa, UNAM, 1997, p. 281.

Las restricciones tabúes son algo muy distinto de las prohibiciones puramente morales o religiosas. No emanan de ningún mandamiento divino, sino que extraen de sí su propia autoridad.

Y más adelante sigue:

Determinados tabúes nos parecen racionales, pues tienden a imponer abstenciones y privaciones. En cambio, otros recaen sobre nimiedades exentas de toda significación y no podemos considerarlos sino como una especie de ceremonial.¹⁴

Fiel a su enfoque, Freud intenta encontrar el origen del *tabú* en la represión de los impulsos incestuoso-parricidas, lo que presupone que toda una amplia variedad de estos fenómenos, característicos para las sociedades primitivas, tiene como su fundamento el *tabú* contra el incesto. La causa que origina esta prohibición es, por lo tanto, el deseo de poseer a la madre, eliminando, al mismo tiempo, al padre como un rival. Por eso, la prohibición o, mejor dicho, el deseo de violar esa prohibición es una tentación muy fuerte a la que se le contrapone una barrera no menos fuerte con la apariencia de tabú. Freud escribe al respecto: “no vemos, en efecto, qué necesidad habría de prohibir lo que nadie desea realizar; aquello que se halla severamente prohibido tiene que ser objeto de un deseo”.¹⁵

La prohibición del deseo explica por qué el hombre primitivo experimenta sentimientos ambiguos respecto al *tabú*. Los deseos incestuoso-parricidas no están eliminados, solamente están reprimidos y desplazados hacia lo inconsciente y alimentan la tentación de infringir un *tabú*, pero el miedo de ser castigado, que siempre acompaña a esa tentación, hace que se sienta repulsión hacia el tabú.

¹⁴ Freud, S. *Tótem y tabú*, p.27-28, 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

Cabe preguntarse ¿es posible comprender el fenómeno del *tabú*, alejándose del enfoque naturalista que pretende encontrar las determinaciones causales para explicar el complejo mecanismo de los procesos culturales? En este caso debemos admitir que los valores culturales no son determinados por factores empíricos, aunque, por supuesto, tienen a éstos como su base. Esto significa que el *tabú* no es consecuencia de una causa, sino que él mismo es una causa que origina una serie determinada de efectos. El establecimiento de un *tabú* es precisamente un acto que se realiza dentro de este “margen de libertad”, imprevisto por la teoría psicoanalítica.

El *tabú* significa establecer fronteras entre lo que se debe considerar permisible para el hombre y lo que no. Ese establecimiento de fronteras, o lo que es lo mismo, esa limitación no nace en virtud de leyes de la naturaleza, sino que representa un acto de libertad, es decir, un acto de autolimitación. Y, como un acto de autolimitación, el *tabú* es un acto humano en el pleno sentido de esa palabra. La conducta de los animales se regula por las leyes de la naturaleza, la conducta del hombre se convierte en autorregulada. ¿Por medio de qué? De los valores. Pero ¿de dónde se toman éstos si no existen en el mundo natural y apoyarse en la naturaleza para su creación no se puede, ya que ella es neutral en relación con los valores? Si se excluye la posibilidad de la revelación divina, entonces sólo queda suponer que la creación de valores es prerrogativa del hombre; lo que significa que él mismo, sin apoyarse en algo concreto, da inicio al proceso creativo, cuyo resultado aparece como el “mundo espiritual”. En el caso del establecimiento del *tabú*, no importa cuál es el objeto de la prohibición, tampoco es importante quién dicta esa prohibición. Alguien en algún momento decidió hacerlo y después se borra el recuerdo, y se atribuye la prohibición a algún animal, o a un ser mitológico, o a un lejano ancestro que adquiere

características mitológicas. Lo esencial es que, como resultado del *tabú*, algún objeto o acto se convierten en significativos; es decir, por un lado, ellos son lo que son, pero, por otro, son portadores de un sentido que no se reduce a su existencia empírica.

Partiendo de lo anterior, es necesario reconocer que la ambivalencia en relación con el *tabú* se origina, no porque en la base de este fenómeno estén deseos reprimidos, sino, por el contrario, el establecimiento del *tabú* origina deseos. El *tabú* es tentador, pero no es una tentación del deseo, sino una tentación de la libertad. Precisamente es la libertad, que originó la prohibición y se transformó de esta manera en *tabú*, la que origina el deseo. El deseo de ser no sólo el que cumple la ley, sino el que la hace; el deseo de ser uno mismo quien establece el *tabú*, aunque para ello sea necesario transgredir lo que ya está establecido. Porque en realidad no existe un momento cero en la historia de la sociedad, que pudiera ser tomado como punto de partida de esa historia, donde se dio el paso de lo natural a lo cultural, donde aparece el hombre en la cultura.

Nos parece que la lógica de la conducta de Raskólnikov se apega en mayor medida al esquema presentado líneas arriba, que a las interpretaciones basadas en el “ejercicio de la sospecha”.

3.4.2 La libertad humana como crimen. “¿Puedo transgredir los límites o no puedo?”

Como ya hemos mencionado, los personajes de Dostoyevski siempre son concretos, reales, vivos. En este sentido, Raskólnikov no es la excepción; sus

pensamientos y su conducta permiten sin dificultad establecer el contexto histórico social donde creció y fue educado. Pero podemos suponer que llega un momento en el que Raskólnikov se pregunta por el origen de todas las creencias, los valores y las normas que rigen la existencia humana y, reflexionando sobre este problema, se da cuenta que ese mundo que corresponde a lo que se llama “espíritu” no se descubre mediante las explicaciones científicas ni tampoco se establece mediante la lectura de textos sagrados. Todo este mundo de “lo sagrado”, de “lo sublime”, de “lo valioso”, no está dado por las leyes naturales o divinas de una vez y para siempre, sino que se crea. Y si es así ¿quién es entonces el autor? La única respuesta que puede darse en este caso es el hombre o, si se utiliza la terminología del mismo Raskólnikov, el hombre extra-ordinario.

De esta manera, Raskólnikov comprendió que el hombre puede ser no sólo juguete en manos de la naturaleza o un instrumento obediente en las manos de la Divina Providencia, sino que puede ser el creador de su propio destino. Pero para esto es necesario cumplir las leyes dictadas por alguien y atreverse a establecerlas uno mismo.

En ese contexto, no tiene mucha importancia si está bien o mal el orden existente, si está fundamentado en leyes justas o no. En cualquier caso, el hombre, como persona, no tiene su origen eligiendo entre lo bueno y lo malo ya dado, entre lo justo o injusto, etcétera. La personalidad empieza con la posibilidad de elección en sí misma. Pero en tal caso se debe suponer que lo elegido se crea en el mismo acto de la elección; antes de eso, simplemente no existía. En relación con esto, podemos recordar la posición del juez Wilhelm kierkegaardiano de la obra *O lo uno o lo otro*, analizado en el capítulo anterior.

Ese personaje afirma que, cuando el hombre se elige como ser libre, su elección tiene un sentido absoluto, es decir, el hombre elige no “o lo bueno o lo malo”, sino que elige “la distinción absoluta entre lo bueno y lo malo”. Eso significa que lo bueno y lo malo como principios contrarios no existían en calidad de premisas con base en las cuales se pudiera realizar la elección. Al contrario, el hombre con su acto de elección pone el principio de su contradicción.¹⁶ Sólo en ese caso es cuando la libertad se concibe como “poder ser” tiene sentido hablar de la libertad como autolimitación; de otro modo la libertad siempre tendría que reducirse al conocimiento de las determinaciones externas, que primero deben ser conocidas y luego intervenidas.

En ese contexto, se vuelve comprensible la confesión de Raskólnikov de que el fin del crimen que cometió era el crimen en sí y no el deseo de apoderarse del dinero de la vieja prestamista. La cuestión sobre el uso que le daría a ese dinero tenía en ese caso una importancia secundaria:

yo quería, Sonia, matar sin casuística, ¡matar para mí sólo! ¡No quería mentir sobre esto, incluso a mí! Maté no para ayudar a mi madre, ¡tonterías! No maté para adquirir cosas y poder, hacerme bienhechor de la humanidad, ¡tonterías! Simplemente maté, maté para mí sólo: y si por ahí llegaba a ser algún benefactor o toda la vida, como araña atrapaba a todos en la telaraña y les chupaba todos los jugos vitales, a mí, en ese minuto ¡me daba todo igual! [...] Y no era el dinero lo principal; los necesitaba Sonia; cuando maté no era tanto el dinero lo que

¹⁶ Como ya sabemos, el juez Wilhelm interpreta existencialmente las tesis centrales sobre las que se construyen los sistemas filosóficos de Fichte, Hegel y los románticos. Es por ello que en este caso no se hable de una contradicción entre las categorías éticas del bien y del mal; el hombre con sus acciones pone el principio de cualquier contradicción, entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo sensato y lo insensato. Por ejemplo Fichte se dirige a cada individuo con la exigencia: Créate a ti mismo, crea tu “yo”. Sé filósofo y entonces comprenderás la filosofía. Sé libre y entonces sabrás qué es la libertad. Como escribe I. Berlin, “la concepción de Fichte es que el hombre, más que un actor, es acción continua. Para alcanzar su pico debe generar y crear constantemente. Alguien que no crea, un hombre que simplemente acepta lo que la vida o la naturaleza le ofrece, está muerto”. Berlin, I. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 125.

necesitaba como otra cosa [...] Necesitaba saber otra cosa, otra cosa me empujaba: necesitaba saber en ese momento, y saber lo más pronto posible ¿era yo un piojo o un hombre? ¿Podía transgredir o no podía! ¿Tenía el valor de inclinarme y tomar o no? Soy una criatura temblorosa o tengo derecho.¹⁷

Como podemos ver, el protagonista de *Crimen y castigo* no motiva su conducta –matar a la vieja usurera– aduciendo a factores externos. Para realizar esa acción, no fue motivado por la necesidad, ni la ambición de enriquecerse, ni el deseo de ayudar a las demás personas que se encontraban en una difícil situación económica. Raskólnikov no relaciona su acto con alguna causa empírica, sino que realiza una especie de experimento; desea encontrar su propio límite, suponiendo, con justa razón, que él como ser libre, es quien debe determinar las reglas y no contentarse con las que establecieron para él alguien o algo.

No es difícil encontrar la tradición filosófica, cuyas ideas alimentaban ese tipo de experimentos existenciales. Basta recordar la concepción de Fichte donde se afirma que el acto de autoconciencia, donde el hombre por primera vez se piensa como *yo*, es el acto de su nacimiento como ser libre. Como se sabe, los románticos asumen el concepto fichteano del *yo puro*, interpretándolo como actividad artística. Por eso, un acto de crear algo, según la concepción romántica, es al mismo tiempo un acto de crearse o formarse a sí mismo. Si se plantea la pregunta de cuál es el

¹⁷ Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя одного! Я лгать не хотел в этом даже себе! Не для того, чтобы матери помочь, я убил - вздор! Не для того я убил, чтобы получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и их всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть! .. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое. [...] Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею”.

fundamento de ese acto, entonces se debe reconocer que ese acto no se fundamenta en nada, es absolutamente autovoluntario.¹⁸ La libertad enraizada en la *nada* es, por lo tanto, una indeterminación total o, en otras palabras, es pura posibilidad, es “poder-ser”.

Como podemos ver, las pretensiones de una autoafirmación que fuera libre de cualquier imposición externa y cuya realización práctica se convierte para el protagonista de *Crimen y castigo* en el objetivo principal de su vida tienen una estrecha relación con la problemática filosófica desarrollada por el idealismo alemán. Al igual que Kierkegaard, Dostoyevski propone en su novela una interpretación existencial de las ideas que los filósofos alemanes preferían pensar en abstracto.

Tomando en cuenta el contenido concreto del experimento realizado por Raskólnikov, tiene sentido plantearse la pregunta ¿debe convertirse la realización práctica de los postulados filosóficos en derramamiento de sangre, es decir, en crimen? Pues los románticos, al igual que Fichte, suponían que la actividad libre, concebida como autolimitación, sólo crea una personalidad noble, bondadosa, llena de gracia y no a un delincuente que no tiene ni el más mínimo respeto hacia la vida humana.

Como ya sabemos, uno de los primeros en reflexionar seriamente sobre la transformación que sufren los elevados principios al encontrarse con la vida real fue Kierkegaard. Por eso, para hallar la respuesta a la pregunta planteada líneas arriba, analizaremos el contenido de la novela de Dostoyevski dentro del contexto de la

¹⁸ Como escribe Fichte, “el yo pone absolutamente, sin ningún otro fundamento, la absoluta totalidad de la realidad como una magnitud fuera de la cual, justamente en fuerza de este ponerse, ninguna mayor es posible; y este máximo absoluto de realidad el yo lo pone en sí mismo. Todo lo que es puesto en el yo es realidad y toda realidad existente es puesta en el yo.” Cfr. Colomer, E. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo II. Barcelona: Herder, 1986, p. 36.

problemática que desarrolla Kierkegaard en sus obras, particularmente, en el trabajo *Concepto de la angustia*.

En ese trabajo, el pensador danés elabora su propia concepción de la libertad, partiendo de la interpretación del relato bíblico de la caída del hombre en el pecado original. Como se sabe, al colocar Dios al hombre en el Jardín del Edén, le prohibió comer del árbol del bien y del mal. ¿Qué sentido tiene esa prohibición? ¿Cómo puede el conocimiento de lo que es bueno y malo perjudicar al hombre? Más bien al contrario, al no saber el hombre puede cometer errores y actuar como no es debido. Para actuar de forma correcta, es necesario tener conocimiento de lo que es correcto y de lo que no lo es, por eso, es absurdo prohibir tener el conocimiento necesario. El relato bíblico sobre el árbol del conocimiento es más comprensible si suponemos que conocer y actuar es lo mismo. La capacidad de pensar y, con ello, de crear el contenido de lo pensado, en el lenguaje filosófico se denomina *intuición intelectual* y se atribuye generalmente sólo a Dios. Por eso, cuando el hombre se atreve a poner límites a sí mismo, es decir, se atreve a crear normas y no sólo contentarse con lo dado, él se crea a sí mismo y, al mismo tiempo, es creación de Dios; en otras palabras, él, en realidad, se proclama igual a Dios. En ese caso, el conocimiento realmente puede ser peligroso y tal vez es mejor para el hombre no saber qué es el bien y el mal, ya que el conocimiento es equivalente a la creación del bien y del mal.

Ahora veamos la interpretación de Kierkegaard. Al referirse a la prohibición divina, el pensador danés señala que Adán no podía entender el sentido de esa prohibición, pues se encontraba en completa ignorancia sobre la existencia del bien y del mal. La comprensión, de este modo, podía ser sólo consecuencia de la

desobediencia de la prohibición divina y no su premisa. En efecto, si empíricamente la situación está de tal manera que la prohibición origina el deseo de transgredirla, entonces el planteamiento filosófico de la pregunta sobre cómo aparece la conciencia en general, cómo pasa del no ser al ser, no permite hablar de ninguna prohibición, dada desde el exterior, ya que, si incluso existiera semejante prohibición, no existiría alguien que lo pudiera captar. ¿Qué se puede hacer en ese caso? ¿Renunciar a todo intento de acceder al significado del relato bíblico? De ninguna manera, opina Kierkegaard, sólo es necesario ver de otra manera el estado de “ignorancia-inocencia” en la que se encuentra Adán. Este estado se ha interpretado tradicionalmente como un estado de bienaventuranza, pero Kierkegaard lo caracteriza como angustia:

La inocencia es ignorancia. En la inocencia no está el hombre determinado como espíritu, sino psíquicamente, en unidad inmediata con su naturalidad. El espíritu en el hombre está soñando. Esta interpretación está en perfecta concordancia con la de la Biblia, que niega al hombre en estado de inocencia el conocimiento de la diferencia entre el bien y el mal y, por ende, rompe la vara sobre todas las meritorias fantasías católicas.

En este estado hay paz y reposo; pero al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear. ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia. Soñando proyecta el espíritu de antemano su propia realidad; pero esta realidad es nada; y la inocencia ve continuamente delante de sí esta nada.¹⁹

Para comprender la posición de Kierkegaard, es importante tomar en cuenta que su concepción de la personalidad parte del discutido, en muchas ocasiones en filosofía, problema de la relación “mente-cuerpo”. Si no se toma el dualismo de Descartes, entonces se debe proponer alguna otra variante de síntesis, cosa que hace

¹⁹ Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*. México: Editorial Espasa Calpe Mexicana, 1994, pp. 42-43.

Kierkegaard. Él propone considerar esos dos momentos –lo psíquico y el cuerpo– como unidos a un tercero, que el filósofo danés llama espíritu. De esta manera, el ser humano tiene, junto a su estructura biológica y psíquica, una naturaleza espiritual que no se deriva de los factores empíricos. Por eso, como ser espiritual no está determinado por nada externo, sino que él mismo es fuente de las determinaciones.

El hombre es una síntesis de lo psíquico y lo corpóreo; pero una síntesis inconcebible cuando dos términos no son unidos en el tercero. Este tercero es el espíritu. En la inocencia no es el hombre meramente un animal; [...] El espíritu hallase, pues, en acecho, pero como espíritu inmediato, que está soñando. En tanto se halla en acecho, es en cierto sentido un poder hostil, pues perturba continuamente la relación entre el alma y el cuerpo [...]. Por otra parte es un poder amigo, puesto que quiere constituir justamente la relación. Ahora bien; ¿cuál es la relación del hombre con este poder ambiguo? ¿Qué relación guarda el espíritu consigo mismo y con su condición? El espíritu tiene angustia de sí mismo. El espíritu no puede liberarse de sí mismo; tampoco puede comprenderse a sí mismo, mientras se tiene a sí mismo fuera de sí mismo; ni tampoco puede hundirse el hombre en lo vegetativo, puesto que está determinado como espíritu; de la angustia no puede huir, porque la ama; amarla, no puede propiamente, pues que la huye.²⁰

Así pues, al analizar el estado que precede al nacimiento del hombre como ser espiritual, Kierkegaard lo define como estado de miedo, subrayando el hecho de que el miedo se manifiesta como angustia, ya que todavía no existe el objeto que pudiera causar este miedo; dicho de otra manera, todavía no existe la “conciencia de...”. En efecto, ¿a qué puede temer el hombre que se encuentra en el estado de ignorancia-inocencia, si aún no hay nada?²¹

²⁰ *Ibíd.*, pp. 44-45.

²¹ Respecto a esto Kierkegaard escribe: “La angustia es una determinación del espíritu que ensueña, y pertenece, por tanto, a la Psicología. [...] El concepto de la angustia no es tratado casi nunca en la Psicología; por eso debo llamar la atención sobre la circunstancia de que es menester distinguirlo bien del miedo y demás estados análogos; éstos refiérense siempre a algo determinado, mientras que la angustia es la realidad de la libertad como posibilidad antes de la posibilidad. Por eso no se encuentra

Resulta que no hay nada que haga temer al hombre, pero ese particular miedo, como escribe Kierkegaard, es al mismo tiempo atrayente y repelente; se puede decir que ese miedo es tentador; es una forma de vivir de la libertad, ya que la *nada* contiene la posibilidad de la libertad que tienta al hombre. Y el hombre que cayó a esa tentación decide salir de ese estado de “ignorancia-inocencia”, decide realizar la elección, pero no una elección entre algo concreto, ya que no hay nada concreto todavía; él decide elegir la libertad, realizar el acto de creación de mismidad, de su *yo*.²² En otras palabras, el hombre se elige como persona, como ser espiritual.

De esta manera, dentro de la concepción filosófica de Kierkegaard, precisamente la libertad como “poder-ser” origina el miedo, que a su vez origina la prohibición (la prohibición sale del estado de ignorancia-inocencia) y, al mismo tiempo, con esto despierta el deseo de transgredir la prohibición.

Si se admite, pues, que la prohibición despertó el deseo, se obtiene en lugar de la ignorancia un saber; pues Adán tuvo que poseer un saber de la libertad, si experimentó el deseo de usarla. [...] Lo que por la inocencia había pasado como la nada de la angustia, ha entrado ahora en él mismo, y surge de nuevo una nada: la posibilidad angustiosa de *poder*. Adán no tiene ninguna idea de lo que es eso que puede; si no se presupone (como así sucede comúnmente) lo posterior, la distinción entre el bien y el mal. Sólo existe la posibilidad de poder, como una forma superior de la ignorancia y como una expresión superior de la angustia, porque este poder en sentido superior es y no es; porque ama y huye en sentido superior.²³

ninguna angustia en el animal; justamente porque éste, en su naturalidad, no está determinado como espíritu”. Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*, p. 43.

²² Se puede comparar con la ambivalencia del *tabú*, que puede ser interpretado como la ambivalencia del miedo a la libertad, de la vivencia de la libertad. El hombre aún no aclaró el sentido de la acción realizada por él, la libertad como autolimitación continúa permaneciendo indiferenciada, aún no se ha disgregado en lo contrario.

²³ Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*, pp. 45-46.

Así pues, como señala Kierkegaard, en el fenómeno de la angustia están unidos dos momentos contrarios: la atracción a la *nada* y la repulsión a ella. Por eso, el estado de “ignorancia-inocencia” que antecede al acto de autoproducción del hombre como ser libre es ambivalente. En él la libertad aparece como posibilidad. Se puede decir que es la libertad “en-sí” o, lo que es lo mismo, como escribe Kierkegaard, es una “libertad sujeta”.²⁴

Podemos, en este caso, estar de acuerdo con Gaidenko, quien en su análisis del fenómeno de la angustia de Kierkegaard va más allá de la problemática psicológica y descubre la estructura ontológica del modo de ser del ser humano. El fenómeno de la angustia revela que existe una realidad desconocida por un ser infinito, es decir, por Dios. Para quien crea el mundo de la nada, este último se presenta como *nada*, como ilusión del ser; por eso, para Dios la *nada* aparece como

²⁴ Es interesante señalar que en su análisis del problema de la libertad, Kierkegaard tocó otros muchos aspectos que le interesaban al reconocido teórico del romanticismo F. Schelling. Este pensador alemán, en su último periodo de su actividad, se alejó de muchas ideas expuestas en su *Sistema del idealismo trascendental y Filosofía del arte* y encaminó a una dirección cercana a la que posteriormente recorrería Kierkegaard. Así, por ejemplo, en su trabajo *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* describe de la siguiente manera el estado que antecede al acto metafísico de la aparición de la libertad: “El hombre se halla situado sobre una cima en la que tiene dentro de sí la fuente de su automovimiento hacia el bien y hacia el mal en la misma medida: el vínculo de los principios no es en él necesario, sino libre. Se encuentra en una encrucijada: sea cual sea su elección, será su acto, pero no puede permanecer en la indecisión [...] Sin embargo, parece como si el hombre tampoco pudiera salir de su indecisión, precisamente por ser ella tal. Por ello, debe de haber un fundamento general de la sollicitación, de la tentación al mal, aunque sólo sea para dar vida en él a los dos principios, esto es, para volverlo consciente de ellos.” Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Barcelona: Editorial Antropos, 1989, p. 203. Como podemos ver, el estado de “sollicitación” o “tentación al mal” descrito por Schelling se asemeja mucho al estado de “inocencia-ignorancia” analizado por Kierkegaard. En ambos casos, se trata de un estado absolutamente indeterminado a partir del cual ha de producirse toda determinación. Por eso, es un estado ambivalente e inestable cuyo fundamento subyacente reside en la angustia de la *nada*. Asimismo pese las similitudes que pueden encontrarse en las concepciones de Kierkegaard y de Schelling, éste último analiza el problema de la libertad humana en el contexto del problema más general de la relación de Dios con el hombre; traduciendo de esa manera la problemática filosófica al lenguaje de la teología. Para Schelling, el acto en el que nace la libertad, es un acto de separación de Dios, cuya posibilidad tiene sus raíces en la misma naturaleza del Creador. Resulta que en Dios hay cierto principio oscuro, cierta inclinación indefinida, que, aunque está en Dios, no es Él mismo. He aquí que está inclinación, o voluntad de fundamento es la causa del desdoblamiento de la Divinidad, de la separación de Él “el otro”. Así se origina el mundo finito y el “yo” individual finito que sólo gracias a separación tiene conciencia de sí mismo.

principio negativo, no lo concibe como realidad. Pero el hombre, al ser él mismo partícipe con la *nada*, lo percibe como principio positivo, es decir, como realidad. Ésta se le aparece en el fenómeno de la angustia.²⁵ De esta manera, la *nada* es el profundo misterio de la libertad. Precisamente la *nada* o, como diría Sartre, la “décompression d’être”, impulsa al hombre a salir del estado de “ignorancia-inocencia”, es decir, es la condición ontológica del proceso de formación del hombre como persona.

¿Cómo sucede esa formación?, esto es, ¿de qué manera la libertad “sujeta en sí misma” se convierte en libertad “para sí misma”? Respecto a esto Kierkegaard escribe lo siguiente:

Puede compararse la angustia con el vértigo. Aquel cuyos ojos son inducidos a mirar con una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero ¿en dónde reside la causa de éste? Tanto en sus ojos como en el abismo, pues bastaría no fijar la vista en el abismo. Así, es la angustia el vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad y echa mano a la finitud para sostenerse. En este vértigo cae la libertad al suelo.²⁶

Como podemos ver, el acto que origina la libertad es interpretado por Kierkegaard como un estado de impotencia, que es al mismo tiempo la aparición de la

²⁵ Véase, Gaidenko, P. P. *Apertura hacia lo trascendental: Nueva ontología del siglo XX*. Moscú: República, 1997, p. 234.

²⁶ Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*, p. 61. Una comparación semejante de la libertad con el vértigo se puede encontrar en Schelling, quien escribe: “La voluntad de Dios es universalizarlo todo, elevarlo todo a la unidad con la luz o mantenerlo dentro de ella; la voluntad del fundamento, sin embargo, es particularizarlo todo o hacerlo propio de una criatura. Sólo quiere la desigualdad, para que la igualdad se tome sensible a sí misma y a él. Por ello, reacciona necesariamente contra la libertad y despierta en ella el deseo por lo que es criatura, del mismo modo en que al hombre que se encuentra en una alta y escarpada cima le invade el vértigo y le parece como si una vez interior le gritase que se arroje, o como en la vieja leyenda, retumban desde la profundidad cantos de sirena a los que no se puede resistir y que atraen al navegante que pasa hacia el remolino”. Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas...*, pp. 219, 221. En el fragmento citado, aunque se habla de la contradicción de dos voluntades, la voluntad de Dios y la voluntad del fundamento, que está en Dios pero no es Él, en realidad se puede interpretar la voluntad de fundamento como la voluntad humana, ya que el fundamento, según Schelling, no es capaz de crear el mal, y toda criatura cae por su propia culpa.

mismidad; el hombre, por sí mismo, por su propia voluntad, decide salir del estado de “ignorancia-inocencia”. Él quiso ser libre, quiso traspasar el límite que separa la ignorancia del conocimiento, la inocencia de la culpabilidad, y lo hizo. Por eso, no puede culpar a nadie por su caída, ya que la serpiente bíblica no es algo ajeno al hombre, sino es su angustia ante la *nada*. Pero, al mismo tiempo, él no es culpable concretamente de nada, pues, si la fuente de la libertad es la *nada*, esto significa que el se creó a sí mismo de la *nada*, no tenía ninguna imagen o semejanza que le podría haber servido como modelo.

Regresando ahora a Dostoyevski, es necesario decir que en su *Diario del escritor* se puede encontrar ideas parecidas a las reflexiones de Kierkegaard. Dostoyevski escribe que, en cualquier hombre, incluso en el más equilibrado y obediente de las leyes, siempre en el fondo del alma se oculta la necesidad apasionante de inclinarse en el filo del abismo y asomarse al fondo, asombrándose con ello de su propia temeridad.

Esa necesidad de pasar el límite, necesidad de, una vez llegado a él, inclinarse hasta la mitad sobre el abismo, con el corazón oprimido y –en algunos casos, pero muy pocos– como loco lanzarse a él de cabeza. Esa necesidad de negación en el hombre, que en ocasiones él mismo es piadoso y no negativo; de negación de todo, de lo más sagrado de su corazón, de su más completo ideal, de todo lo sagrado para el pueblo, ante al que, hasta ahora, sólo reverenciaba y que de pronto como que se convirtió para él en insoportable por un momento.²⁷

²⁷ Dostoyevski, F. M. *Diario del escritor, 1873*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Эта потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься в нее наполовину, заглянуть в самую бездну и - в частных случаях, но весьма нередких - броситься в нее как ошалелому вниз головой. Это потребность отрицания в человеке, иногда самом неотрицающем и благоговееющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как будто стала ему невыносимым каким-то бременем”.

La necesidad de asomarse al abismo del que habla Dostoyevski es la tentación de la libertad que experimenta cada hombre, pero en la que no todos deciden caer, ya que la libertad se gana al precio de la trasgresión de los límites. Por ello, Raskólnikov divide a la gente en dos grupos: los que quieren y pueden adquirir la libertad, y los que sólo quieren, pero no se deciden a hacerlo. Es interesante señalar que Dostoyevski juega con el carácter ambiguo de la libertad ya desde el mismo nombre de la novela *Crimen y castigo*, puesto que el término “crimen” преступление (*prestuplenie*) proviene del verbo преступать (*prestupat*), que significa traspasar, cruzar, por lo tanto, la palabra “crimen” (*prestuplenie*) se puede entender al mismo tiempo como *trasgresión* (*prestupanie*) y propiamente crimen (*prestuplenie*).

Considerando las precisiones anteriores, se puede precisar la pregunta planteada inicialmente y cuestionar si el paso de la “libertad en sí” a “libertad para sí” es simultáneamente el paso de *prestupanie* a *prestuplenie*, es decir, ¿se convierte la transgresión de los límites en crimen en el sentido exacto de esa palabra? Esa pregunta surge en relación con la siguiente reflexión de Raskólnikov:

los legisladores y los que establecen las normas de la humanidad, empezando por los más antiguos, continuando con los Licurgos, Solones, Mahomas, Napoleones, etc., todos hasta el último, eran delincuentes, aunque sea por el hecho de que, al dar una nueva ley, violaban la antigua, respetada sacramente por la sociedad y heredada de los antepasados y por supuesto no se detenían ante la sangre, si es que la sangre (en ocasiones totalmente inocente y valerosamente derramada por la ley antigua) los podía ayudar.²⁸

²⁸ Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами, и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь”.

En la reflexión citada de Raskólnikov, los actos criminales, en el sentido propio de la palabra, como por ejemplo, derramar sangre, son sólo momentos que acompañan al establecimiento de nuevas leyes, por consiguiente, si es posible evitarlos y utilizar en lugar de ellos otros medio más suaves, entonces no hay por qué derramar sangre, con más razón si es sangre inocente. Sin embargo, Raskólnikov derrama sangre, es decir, convierte la transgresión de los límites en el crimen, de lo que se puede concluir que la autorización de poder cambiar “sangre por conciencia” es la nueva ley de la convivencia social con que el personaje de *Crimen y castigo* se apresura a hacer feliz a la humanidad. Podemos estar de acuerdo con M. Malishev, quien escribe que

el culto a los fuertes, “quienes tienen derecho” le ayuda no sólo a cometer el autoengaño sino invertir categorías morales: la pretensión a la autoafirmación se convierte en “justicia suprema” para unos cuantos; la compasión a los pobres y desdichados se vuelve desprecio a los “piojos” y “canallas”; la benignidad espontánea se transforma en casuística moral; el sueño de hacer feliz a la humanidad pasa a la misantropía.²⁹

Así pues, Raskólnikov afirma su libertad realizando una auténtica transmutación de todos los ideales y los valores que hasta entonces determinaban los “rumbos” de las acciones concretas. No se puede negar que el personaje de *Crimen y castigo* podría presentar unos convincentes argumentos a favor de esa desautorización de la ley que fue “respetada sacramento por la sociedad y heredada de los antepasados”.

En efecto, no le costaba ningún trabajo a Raskólnikov convencerse de que en la sociedad, que funda su convivencia en el principio “no matarás”, en realidad hay

²⁹ Malishev, M. *Entre vivencias e ideales (Ensayos filosóficos y literarios)*. México: UAEM, 1997, pp. 27-28.

muy pocos que cumplen con ese mandato. Toda la larga historia de la civilización cristiana está llena de conflictos bélicos, a cuyos vencedores por lo general se les concedían no sólo condecoraciones y honores durante su vida, sino también interés de los historiadores después de la muerte. Siempre han inquietado la imaginación de la gente de todas las épocas las acciones de ambiciosos y crueles monarcas, las hazañas de talentosos y valientes generales, las aventuras de atrevidos y sanguinarios piratas. Y muy pocos son los que los culpan de haber cegado la vida de otras personas, incluso aunque hayan sido miles. Para confirmar lo dicho anteriormente, podemos citar las palabras de Raskólnikov, tomadas del diálogo con su hermana:

–Hermano, hermano ¡qué dices! ¡Pero si derramaste sangre! –con desesperación gritó Dunia.

–Que todos derraman [...] que corre y siempre ha corrido en el mundo, como cascada, que derraman como champaña, y por la que coronan en el Capitolio y por la que nombran benefactor de la humanidad. ¡Mira atentamente y lo verás!³⁰

En lo que se refiere a la vida cotidiana, también ahí se puede observar muy poco la manifestación del verdadero amor al prójimo. Raskólnikov sólo tenía que caminar por las calles de San Petersburgo para constatar lo anterior. En uno de esos paseos escuchó la conversación entre un estudiante y un joven funcionario, quienes tranquilamente expresaron su propia “extraña idea” sobre la posibilidad de acabar con una vieja, miserable e “inútil” usurera. La prestamista, para estas dos personas, realmente no era más que un piojo que podría ser eliminado sin ningún

³⁰ Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie. (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso:

“- Брат, Брат, что ты это говоришь! Но ведь ты кровь пролил! - в отчаянии вскричала Дуня.

- Которую все проливают, [...] которая льется и всегда лилась на свете, как водопад, которую льют, как шампанское, и за которую венчают в Капитолии и называют потом благодетелем человечества. Да ты взгляни только пристальнее и разгляди!”.

remordimiento. Y si aún no se habían decidido realizar este crimen, era no tanto porque respetaban el mandamiento *no matarás*, sino porque no querían tener problemas con el código penal.

Cansado de esa hipocresía, Raskólnikov decide, hablando metafóricamente, decir en voz alta lo que todos dicen en susurro. En efecto, ¿de qué sirve declarar el amor al prójimo como norma moral si muy pocos cumplen esa norma en su conducta? Y, además, ¿cómo amar al prójimo si el hombre en la mayoría de los casos es tonto, avaro, depravado y egoísta? ¿No es mejor vivir de acuerdo con otra norma? ¿Está en lo correcto aquel que es más fuerte, más inteligente, más talentoso; los demás deben encontrarse subordinados a él? Según la teoría de Raskólnikov,

la gente, por la ley de la naturaleza, se divide en dos grupos: en el inferior (los comunes), esto es, como se dice los que sirven únicamente para engendrar a semejantes; y los hombres propiamente dicho, esto es, los que tienen el don o el talento de decir en su medio una palabra nueva. Se sobreentiende que aquí existen subdivisiones infinitas, pero las características distintivas de los dos grupos son muy fuertes: el primer grupo es material, en términos generales es gente por su naturaleza conservadora, creída, viven en sumisión y les gusta ser obedientes. Yo creo que deben ser obedientes porque esa es su vocación, y decididamente no hay nada humillante para ellos. El segundo grupo es de los que transgreden la ley, destructores propensos a ello a juzgar por sus capacidades. [...] Los primeros conservan el mundo y multiplican su número; los segundos mueven al mundo y lo conducen a su finalidad.³¹

³¹ *Ibíd.* En el original ruso: “люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово. Подразделения тут, разумеется, бесконечные, но отличительные черты обоих разрядов довольно резкие: первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унижительного. Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. [...] Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели”.

Esa era la lógica del razonamiento de Raskólnikov, que lo condujo a la conclusión de que es posible, en interés del bien común, “permitir la sangre por conciencia”. Por ello, su camino para obtener la libertad empieza con la abolición del mandato *no matarás*.

Sin embargo, es posible suponer que Raskólnikov podría encontrarse en otro contexto histórico social, en todo caso no es lógicamente contradictoria esa suposición. De ser así, suponiendo que Raskólnikov hubiera vivido en una sociedad donde el respeto hacia la vida humana no fuera una norma, entonces el contenido de su experimento hubiera sido lo contrario a lo descrito en la novela. En esa situación, Raskólnikov tendría la posibilidad de hacer otra elección; podría transgredir la ley “ojo por ojo y diente por diente”, que, dicho sea de paso, también fue “respetada sacramente por la sociedad y heredada de los antepasados”. En ese caso, de todos modos, también necesariamente sería un marginado y criminal en la sociedad cuya ley decidió desobedecer, aunque su crimen no residiera en derramar sangre inocente.

De esta manera, Raskólnikov tiene razón cuando dice que cualquier acto de autoafirmación, si lo concebimos como un acto creativo, siempre es cruzar el límite, aunque esto no necesariamente sea un acto penalmente considerado en los códigos jurídicos. La sociedad humana funciona de acuerdo con determinadas normas que a su vez se derivan de los valores aceptados por los miembros de esa sociedad. Sin embargo, la herencia cultural acumulada por generaciones y convertida en una tradición no determina de manera unívoca el modo de pensar y de ser de cada individuo concreto. La transmisión y asimilación de la tradición siempre presupone un margen de libertad o de in-determinación que se puede comparar con el estado de “ignorancia-inocencia”. Incluso en el caso de que no suceda una revisión radical de

los valores y se continúe aceptando la tradición, ésta no se realiza como una simple repetición, sino representa un proceso de re-creación que implica la condición de *poder ser de otra manera*. Como señala J. González, el hombre siempre lleva la alternativa en su ser.

Y con ésta – sigue la autora– lleva la posibilidad constante –la necesidad incluso– de *diferenciar*, de *preferir* y de *optar* (y también de *renunciar*). La libertad abre las alternativas y con ellas, las contradicciones, las opciones encontradas, el desgarramiento interior, la condición conflictiva, propia de “la naturaleza humana”. *El ser libre es el ser del conflicto y la ambigüedad*.³²

De este modo, los crímenes cometidos por los que Raskólnikov llama hombres extraordinarios o legisladores de la humanidad consisten en la trasgresión o desautorización de lo dado, de lo establecido. Si concebimos esa desautorización en su significado filosófico, podemos decir que el hombre en la afirmación de su “naturaleza humana” desautoriza la prohibición divina de comer del árbol del bien y del mal, es decir, el hombre no se contenta con su *status* de criatura y quiere ser el creador. Para realizar ese deseo de conquistar su propia libertad, el hombre, inevitablemente debe desatar “el eterno vínculo de fuerzas”³³ y transgredir el límite entre el ser y la *nada*, atreviéndose de esta manera a convertir la *nada* en algo. Como dice Sartre, por la obra del hombre “la Nada entra en el seno del Ser”.

Al terminar el presente apartado, nos queda decir que el análisis realizado nos conduce a plantear la siguiente pregunta: si la libertad como poder-ser implica el conflicto y ambigüedad, entonces ¿la actividad libre, independientemente de cómo se la interprete, como actividad intelectual o estética, realmente es la fuerza que forma la

³² González, J. *Ética y libertad*, p. 301. (Cursivas de la autora)

³³ Respecto a esto Schelling escribe: “El animal nunca puede salir de la unidad, mientras que el hombre puede desatar cuando quiere el eterno vínculo de fuerzas”. Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas...*, p.199.

personalidad del hombre? La respuesta a esa pregunta se dará en el siguiente apartado.

3.4.3. La transgresión de los límites como acceso a la belleza. “*El miedo a la estética es el primer síntoma de debilidad*”

El análisis realizado en el apartado anterior pudo revelar que la problemática filosófica de la obra dostoyevskiana tiene una profunda relación con la filosofía del idealismo alemán, que muchas veces pasa inadvertida, si el pensamiento de este escritor se estudia solamente dentro del contexto socio-político de su época. En el presente apartado, se continuará el análisis empezado con el fin de descubrir el punto de contacto entre el mundo de Dostoyevski y la conciencia romántica.

Como ya hemos indicado, la problemática filosófica que ocupa el primer plano en la obra de Dostoyevski gira alrededor del tema del hombre y su destino. Reflexionando sobre este tema, el escritor ruso rechaza como inaceptable cualquier intento de comprender el mundo humano otorgando el papel determinante a factores externos, sean estos últimos económicos, sociales o biológicos. De manera semejante a Kant, cuya doctrina ofrece una doble perspectiva situando al hombre en el mundo sensible y en el mundo inteligible, Dostoyevski concibe al hombre no sólo como un individuo empírico que posee una estructura bio-psíquica, sino también como un ser que pertenece al mundo de la libertad.

Recordando la doctrina kantiana, podemos decir que para este filósofo ser libre significa poseer un don especial –la voluntad–, gracias a la cual el ser humano se

eleva por encima de toda cadena de causas naturales y se hace capaz de actuar conforme a fines, es decir, capaz de otorgar sentido a sus acciones. El principio del bien, que tiene su expresión en la ley moral y cuyo cumplimiento representa para cada individuo concreto su deber moral, es el sentido superior o, dicho de otra manera, el fin de la actividad humana. Considerando que la objetividad y validez universal de la ley moral no puede ser demostrada *a priori* ni tampoco puede ser confirmada *a posteriori* y “se mantiene firme sobre sí misma”, el concepto del deber no se introduce a la vida del hombre desde fuera y su cumplimiento no puede fundamentarse en una coacción externa, sino que siempre es un acto libre que no puede recibir ninguna otra determinación que de sí mismo.¹

Sin embargo, la voluntad del ser humano no es santa (tiene que hacerse santa venerando en sus actos la ley moral) y, por eso, no siempre es capaz de oponerse a las inclinaciones egoístas; cuando la voluntad es débil, el principio natural vence y el hombre actúa contrariamente a las exigencias del deber moral. Ese incumplimiento de la ley moral puede ser calificado como maldad, cuya fuente es la sensualidad. No es difícil entender que dentro de ese enfoque, cuando el bien y el mal no se encuentran en un mismo plano, la libertad como tal en realidad no tiene alternativa. En otras

¹ Respecto a esto, Kant, en la *Crítica de la razón práctica*, escribe lo siguiente: “¡Deber! Nombre sublime y grande, tú que no contienes nada de placer y nada que insinúe lisonja, que exiges sumisión, pero sin amenazas que hagan nacer en el ánimo repugnancia natural y miedo para mover la voluntad, sino que sólo expones una ley que por sí misma encuentra entrada en el ánimo, y conquista veneración, aún contra la voluntad, (si no siempre observancia) y frente a la cual enmudecen todas las inclinaciones aún si obran secretamente contra ella, ¿qué origen es digno de ti y dónde se encuentra la raíz de tu noble linaje que rechaza orgullosamente todo parentesco con las inclinaciones, raíz de la cual debe derivar la condición indispensable del único valor que los hombres pueden darse a sí mismos? [...] No es otra cosa que la *personalidad*, es decir, la libertad e independencia del mecanismo de toda la naturaleza, pero considerada, al mismo tiempo, como facultad de un ser sometido a leyes puras prácticas que le son propias, es decir, dictadas por su propia razón”. Kant, E. *Crítica de la razón práctica*. México: UAM, Miguel Ángel Porrúa, 2001, pp. 83-84.

palabras, no es posible, continuar considerándose un ser libre y no cumplir con el deber, que está impuesto por su naturaleza inteligible

En efecto, si el hombre actúa de acuerdo con las exigencias del deber, entonces su conducta puede ser considerada como una conducta propiamente humana, es decir, el hombre actúa conforme a los valores y por eso su actividad tiene sentido; pero, si el hombre prescinde del cumplimiento de la ley moral, su acción es sin sentido, actúa como animal, es decir, actúa bajo el dominio del mecanismo de las causas naturales.

Por lo anterior, si se parte de la interpretación kantiana de la libertad, es necesario reconocer que la libertad en su realización crea el mundo de los valores humanos universales: morales, intelectuales y estéticos. Si se puede contraponer algo a ese mundo, ese algo puede ser sólo la naturaleza, donde semejantes valores simplemente están ausentes. Sin embargo, la naturaleza, al ser éticamente neutral, en realidad no representa ninguna oposición al mundo inteligible, utilizando términos de Hegel, la naturaleza no es otro-ser de la libertad, sino simplemente otro ser, que solamente en determinado momento y en determinadas condiciones se opone a la libertad. Así, por ejemplo, F. Schelling en el ya mencionado trabajo *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* escribe que según la ética kantiana

el único fundamento del mal reside en la sensibilidad o en la animalidad o el principio terrestre, en cuanto que no le contraponen al cielo el infierno, como debieran, sino la tierra. Esta representación es una consecuencia natural de la teoría según la cual la libertad reside en el mero dominio del principio inteligente sobre los apetitos e inclinaciones sensibles y el bien procede de la pura razón, con lo cual, como es comprensible, no existe ninguna libertad para el mal (en cuanto que aquí predominan las inclinaciones sensibles); para decirlo más claro, se anula completamente el mal, pues la debilidad o ineffectividad del principio del

entendimiento puede, en efecto, ser el fundamento de la falta de acciones buenas y virtuosas, pero no de las acciones positivamente malas y contrarias a la virtud.²

Así pues, la libertad, como la concibe Kant³, en su afirmación real sólo puede tener modalidades positivas y por eso, tomada como posición existencial, no tendrá nada que ver con la tentación *puedo o no transgredir los límites* que agobia, por ejemplo, al protagonista de *Crimen y castigo*.

No es necesario, según nos parece, ser demasiado suspicaces para entender que la interpretación kantiana de la libertad no permite acceder a la compleja problemática de la obra de Dostoyevski, cuyos personajes principales no se encuentran ante el dilema de elegir entre los placeres sensuales o el deber moral⁴. La diferencia entre la interpretación kantiana de la libertad y la interpretación dada por Dostoyevski en sus obras reside en la concepción de la voluntad que desarrollan estos pensadores. Según Kant, la voluntad y la voluntad libre son conceptos que significan lo mismo: la voluntad es libre porque está determinada por la ley moral, como su

² Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas...*, 1989, p. 197.

³ Queremos recordar una vez más que la interpretación kantiana de la libertad, que nosotros adaptamos para este trabajo, se halla dentro de los límites de la *Crítica de la razón pura*.

⁴ Cabe reconocer que en las obras de Dostoyevski, en la periferia de la trama existen personajes cuya conducta puede entenderse muy bien dentro del contexto de la ética kantiana, que se basa en la oposición entre la naturaleza y la libertad. En *Crimen y castigo*, uno de esos personajes es Razumijin, a quien no le atañen las subidas o caídas de Raskólnikov. Este generoso y comprensivo amigo del protagonista de la novela puede pecar contra el deber moral, pero no tiene y no puede tener “ideas”, con base en las cuales pudiera realizar un crimen sin ningún provecho para sí, tal como lo hizo Raskólnikov. Sin embargo, en la mayoría de los casos los personajes dostoyevskianos son capaces de experimentar los deseos y los sentimientos cuya incompatibilidad va más allá del dualismo kantiano. Podemos recordar al respecto otro personaje del *Crimen y castigo* –Peter Petrovich Luzhin, el prometido de la hermana del protagonista–. Este ordinario egoísta, profundamente odiado por Raskólnikov, en realidad es mucho más complejo de lo que pudiera parecer en un principio; él también tiene su “idea napoleónica”. Así, el deseo de Luzhin de casarse con la pobre pero bella e inteligente Dunya, al principio totalmente se inserta en su visión pragmática de la vida. Dunya creció en la pobreza, conoce las privaciones y humillaciones, por eso ella será una buena esposa para él, obediente, no muy exigente, agradecida porque él la salvó de la miseria. Sólo después de que el planeado matrimonio fracasa, Luzhin empieza a ver los verdaderos motivos de su decisión de casarse con Dunya: quiere tener el poder sobre ella, precisamente esa satisfacción es lo que supera todos los cálculos pragmáticos de Luzhin. Ese deseo es su “idea napoleónica”, que se oculta dentro de esa tranquila y dueña de sí misma persona como Luzhin.

esencia. Por lo que respecta a Dostoyevski, la voluntad es libre porque ella no está determinada por nada, sino que, al contrario, ella misma es fuente de la determinación. A primera vista, esta diferencia puede parecer sin importancia, pero en realidad no es así. En Kant, la indeterminación de la voluntad tiene carácter formal (como carencia de las determinaciones empíricas) y, en Dostoyevski, la indeterminación de la voluntad se interpreta ontológicamente como vacío, nihilidad, como eliminación de lo dado e introducción de la *nada* en el seno del Ser. Así, por ejemplo, Raskólnikov concibe su voluntad como su derecho; su voluntad no está subordinada a nada ni a nadie, incluso tampoco al imperativo categórico kantiano. Para él no puede existir ningún imperativo categórico, ya que su libertad consiste no en la posibilidad de cumplir con la norma (según Kant, *debo* luego *puedo*), sino en pura posibilidad. Con ello, la libertad aparece como potencia que se realiza en el acto de voluntad que da origen a los valores morales, intelectuales y estéticos. Sin embargo, en este caso, la misma libertad así como lo que ella produce, se convierte en ambivalente, esto es, definida a través de su contrario.

Semejante concepción de la libertad fue desarrollada por Fichte y, posteriormente, por Schiller y los románticos. Por eso, la contraposición kantiana entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la libertad, si la aplicamos a la concepción schilleriana de “la educación estética” pierde su sentido. No es posible contraponer el “alma bella” al hombre inculto, aunque Schiller, considerándose seguidor de Kant, lo haga. En realidad, lo que se contrapone al “alma bella” es el “alma fea” y, si se habla con más precisión, el *alma bella* schilleriana representa una unidad desdoblada, debido a que lleva dentro de sí misma su alteridad, su propia negación.

Y si el mismo Schiller no fue consecuente en sus reflexiones filosóficas, los románticos, al contrario, sin dudar convirtieron la interpretación schilleriana de la actividad estética en la piedra angular de su concepción de la libertad. El hecho de que en la dimensión existencial esa actividad encuentra su expresión en la división interna de la personalidad, cuyo desdoblamiento encierra el peligro de desintegración, no pudo detener sus reflexiones. Debemos reconocer que los románticos no fueron tan ingenuos para no comprender que, desde el momento en que la actividad estética se concibe como autolimitación o autodeterminación, el hombre queda “dividido” en su ser mismo; pero ellos estaban convencidos que las dualidades no rompen la unidad del sujeto, es decir, del *yo* romántico, ya que el origen de la contradicción siempre permanece sólo como momento interno de su actividad, la cual restablece nuevamente la unidad.

Así, por ejemplo, la naturaleza, si se la entiende como resultado de la actividad subjetiva, es otro-ser del espíritu, su contrario; pero la contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo no es insalvable. En última instancia, en la naturaleza todo tiene una finalidad; ella corresponde a lo planeado por el Creador, aunque no posee autoconciencia para poder comprender ese plan.

Por lo que toca al ser humano, él, a semejanza del Creador, crea su propio objeto, el mundo de la cultura, aportando de esa manera una dimensión simbólica de la realidad. Los símbolos creados por el hombre, o “imágenes-con-sentido”, contienen en sí propiamente la concepción humana a la realidad y orientan las acciones humanas. En este sentido, la cultura por ser algo no-natural o artificial se opone a la naturaleza, sin embargo, tampoco esa contraposición es insalvable. Incluso el mismo Kant, quien separó estrictamente las esferas práctica (actuar según la

representación de una ley)⁵ y teórica (crear la representación según una ley), en principio no estaba en contra de la posibilidad de concebirlas en una unidad primitiva.⁶ Como señala Gilles Deleuze: en la filosofía kantiana los fenómenos realmente corresponden a las Ideas, y las ideas corresponden al contenido de los fenómenos, pero esa correspondencia no es más que una “armonía indefinida”⁷. Es necesario señalar que esa “indefinición” no es una laguna dejada por Kant, sino que es consecuencia de la perspectiva desde la cual se concebían las actividades teórica y práctica en el pensamiento kantiano. El postular la unidad sistémica de lo fenoménico y nouménico, y plantear semejante unidad como problema de la filosofía, significaba trascender los límites de la experiencia y sustituir el uso trascendental de la razón por el uso especulativo.

Sin embargo, como ya sabemos, el abismo que separa las dimensiones fenoménica y nouménica de la realidad en cierto sentido puede ser superado gracias a la actividad sintética de la imaginación. Así, por ejemplo, la naturaleza se puede imaginar como una unidad con determinada finalidad, pero esa representación, no será una representación científica, sino teleológica. Y, exactamente igual, el mundo nouménico de la libertad que, por medio de la imaginación, puede ser representado como una realidad ya dada. Precisamente es el arte lo que proporciona semejante posibilidad de ver (pero sólo ver y no crear) la “armonía indefinida” como algo

⁵ Es importante recordar que para Kant la “representación” de la ley dentro de la esfera práctica no se refiere a la visión o imagen de la realidad nouménica.

⁶ Respecto a esto Kant escribe en la *Crítica de la razón pura* lo siguiente: “Lo que parece necesario recordar en la introducción es que el conocimiento humano tiene dos orígenes y que tal vez ambos procedan de una común raíz desconocida para nosotros”. Kant, I. *Crítica de la razón pura*, p. 91.

⁷ Véase, Deleuze, G. *Kriticheskaia filosofija Kanta: utchenie o sposobnostiaj. Bergsonizm. Spinoza (La philosophie critique de Kant: Doctrines des facultés. Le bergsonisme. Spinoza)*. Moscú: Per Se, 2000, p. 28.

definido, esto es, como algo realizado; por eso, el arte se convierte en una especie de ventana que permite ver del mundo de los fenómenos al mundo de los noúmenos.

Es necesario decir que, si para Kant la armonía de la naturaleza y de la libertad era imaginaria, en el exacto sentido de esa palabra, los románticos se acercaron a ese problema de otra manera: lo que la imaginación presenta como armónico es así en la realidad misma. Esto significa que al crear una “imagen-consentido” el hombre no sólo re-presenta la naturaleza, es decir, crea un arte-facto, sino que atrapa, descubre el sentido colocado en la naturaleza por el mismo creador. Pero ese atrapar no está condicionado por nada externo, sino que es un acto libre, una co-creación que no se limita a la creación de un objeto, sino que es el proceso de autocreación, es decir, el proceso de formación. Se puede decir que el artista convierte en la obra de arte su vida y su personalidad.

La personalidad artística nace (obviamente no en el sentido empírico) a partir de su autoposición, que permite tomar conciencia de la contradicción entre la libertad y la no-libertad, entre el sentido y el sinsentido; con la particularidad de que conocer esa contradicción equivale crearla. Esa toma de conciencia de la contradicción trae consigo el sufrimiento y obliga a buscar la conciliación; la obra de arte libera del sufrimiento y proporciona el sentimiento superior de satisfacción, de bienaventuranza. De esa manera, no es posible conocer la bienaventuranza si no se conoce el sufrimiento; a su vez, no se debe tener miedo al sufrimiento porque éste es un momento necesario para poder llegar al placer. Por consiguiente, el sufrimiento que surge por el desdoblamiento en realidad no es destructivo, sino, al contrario, tiene un momento positivo, ya que sirve de estímulo para la renovación de la actividad artística. Y en cuanto ningún resultado concreto puede agotar la libertad, que siempre

representa el “poder-ser”, entonces no tanto la conciliación de los momentos opuestos proporciona satisfacción, como el mismo estado de desdoblamiento.⁸ Precisamente, el hombre, que no es capaz de gozar de ese desdoblamiento y trata de protegerse de esa incesante oscilación de los polos opuestos, es un hombre mediocre y prosaico. Recordaremos las fuertes críticas que lanzaron los románticos contra el hombre burgués, el filisteo que prefiere conformarse con la estabilidad y seguridad de lo dado a cambio de una visión abierta del mundo. El espíritu mezquino teme el desdoblamiento, la contradicción; su visión del mundo es unívoca y cerrada, mientras que el romántico representa una personalidad polifacética capaz de adoptar nuevas formas de pensar y de ser. El rechazo que tenían los románticos a todo lo que parecía ser fijo, unívoco y acabado es muy comprensible. En efecto, por qué tener miedo a la contradicción, si el hombre-artista tiene en sus manos el poder absoluto sobre todas las fuerzas, tanto positivas como aniquiladoras, que despierta su actividad. Y, si es así, si no hay nada que temer, entonces todo lo oscuro, lo siniestro y horrible, que se actualiza por obra del *alma bella*, pierde en cierto sentido su valor negativo y empieza a ejercer una especie de encantamiento que suele encontrar su expresión en la frase “dulce horror”. Ya mencionamos, en el segundo capítulo de nuestro trabajo, que el mejor testimonio de esa fascinante sensación de invadir los dominios de Dios podemos encontrarlo en la obra de E. T. A. Hoffmann, quien, junto con Schiller, fue uno de los autores favoritos de Dostoyevski.

Cabe mencionar que en la crítica literaria mucho se ha discutido sobre la considerable influencia ejercida por este escritor alemán en Dostoyevski. Por nuestra

⁸ Ya hablamos sobre esto detalladamente cuando analizamos la filosofía del romanticismo, en particular, la concepción de la ironía de F. Schlegel.

parte, queremos agregar que el paralelismo en el pensamiento de los dos escritores se hace más notorio si sus obras se analizan desde la perspectiva filosófica. Del mismo modo como lo hace Hoffmann, Dostoyevski sitúa en el interior del alma humana las dos dimensiones opuestas, el cielo y el infierno, que Dante, por ejemplo, concebía como realidades objetivas.⁹ Y, también como Hoffmann, Dostoyevski descubre que precisamente ese desdoblamiento del alma humana alberga una ambición de rivalizar con Dios, desafiando su poder creativo. Sin embargo, a diferencia del romántico alemán, quien se quedó atrapado en el encantamiento que produce la oscilación entre los polos opuestos, autocreación y autodestrucción, el escritor ruso convierte este encantamiento en el objeto de una profunda reflexión filosófica que le permite trascender los límites del pensamiento romántico.

Veámos a continuación cómo se vincula la problemática de *Crimen y castigo* con esa absolutización romántica de la creatividad artística. En el apartado anterior, nosotros hemos dicho que el rasgo distintivo de la personalidad del protagonista de esa novela consiste en la pérdida de su unidad interna, que hace posible que

⁹ Sobre ese aspecto del pensamiento dostoyevskiano, Berdiaev escribe lo siguiente: “Es muy aleccionador comparar la relación con el hombre que tuvieron Dante, Shakespeare y Dostoyevski. En Dante el hombre es una parte orgánica del objetivo y armónico universo, del cosmos divino. Es un miembro de un sistema jerárquico. Sobre él está el cielo, debajo el infierno. Dios y el demonio son realidades del universo dadas al hombre desde fuera. [...] Dios y el demonio, el cielo y el infierno se descubren no en lo profundo del espíritu humano, no en el fondo de las vivencias espirituales, sino que son dados al hombre, poseen realidad, a semejanza de las realidades del mundo material [...] En otra época histórica, en otra edad del hombre aparece Dostoyevski. Para él el hombre ya no pertenece a ese orden objetivo y cósmico al que pertenecía el hombre de Dante. El hombre en la historia moderna intentó instalarse definitivamente en la superficie de la tierra, se retiró a su mundo humano puro. Dios y el demonio, el cielo y el infierno, fueron empujados definitivamente hacia la esfera de lo incognoscible, con la que no se tiene ninguna vía de comunicación, y finalmente fueron privados de toda realidad. El hombre se convirtió en un ser de dos dimensiones, en un ser plano, privado de la medida de profundidad. Sólo le quedó el alma, pero el espíritu voló lejos de él. [...] Y sintió el hombre que la tierra bajo él no es tan dura y firme como le parecía. De la cerrada dimensión de profundidad empezaron a escucharse golpes subterráneos, empezó a descubrirse un vulcanismo subterráneo. El abismo se abrió en la profundidad del mismo hombre, y ahí nuevamente se descubrieron Dios y el demonio, el cielo y el infierno”. Berdiaev, N. “Mirosozertsanie Dostoievskogo” (La concepción del mundo de Dostoyevski). En *Filosofia tvorchestva, kulturni i iskusstva* (Filosofía de la creación, de la cultura y del arte). En dos tomos. Moscú: Iskusstvo, 1994. pp. 31-32.

Raskólnikov combine en su interior “una naturaleza noble y un corazón amante” con el egoísmo frío que llega al grado extremo del orgullo y cinismo. Precisamente esa tensión entre los polos opuestos genera y mantiene el dinamismo interno de su personalidad, que incesantemente relativiza cualquier experiencia de la realidad.¹⁰ Así, por ejemplo, pese a toda su admiración por los “espíritus superiores”, cuya férrea voluntad les permite saltar por encima de cualquier obstáculo en la ejecución de su designio, Raskólnikov no puede convertirse en uno de estos hombres extraordinarios. Raskólnikov no puede llegar a ser simplemente Napoleón, esto es, convertirse en un frío y cruel conquistador del poder, ya que para eso tiene que reprimir su “corazón amante”; pero tampoco puede seguir siendo “piojo”, una “criatura temblorosa”, no puede ser simplemente misericordioso, bueno, capaz del autosacrificio como, por ejemplo, Sonia, que en este sentido es el antípoda de Raskólnikov.

Hay que reconocer que Raskólnikov tiene la fuerza de voluntad necesaria para suprimir por completo su bondad espontánea y su compasión por los pobres y desdichados. Y, de la misma manera, es totalmente capaz de reprimir sus intenciones de gobernar sobre los demás y aceptar el principio kantiano de la igualdad del valor de todos los seres humanos. Pero él no hace ni lo uno ni lo otro ¿Qué le impide realizar esa elección?

Si se admite que Raskólnikov no estaba actuando en respuesta a necesidades e inclinaciones sensuales, entonces el conflicto interno que escinde su personalidad

¹⁰ Es interesante señalar que el apellido mismo del personaje principal de *Crimen y castigo* se refiere a esa pérdida de la unidad interna del alma. La palabra Raskólnikov proviene de las palabras “raskol”, “rakolot”, que significan dividir en partes. Es necesario también señalar que la palabra “raskólnik” se utilizaba en Rusia para designar a la persona que no aceptó la reforma eclesiástica del Patriarca Nikón y tenía una irreconciliable posición con relación a la iglesia reformada.

no se produce entre el deber moral y los deseos egoístas, es decir, entre el bien y el mal. Raskólnikov buscó la libertad, con la particularidad de que para él ser libre no significaba tener derecho a elegir entre dos alternativas concretas cualesquiera, es decir, elegir “o lo uno o lo otro”, sino que ser libre significaba simplemente “poder elegir” o “poder ser”.

Como ya señalamos varias veces, la libertad en ese caso remite a una condición ontológica de devenir, de formarse, de “ser-de-otro-modo”. De ahí cualquier elección concreta siempre tendrá un valor relativo, ya que algo realizado, si se toma como acabado y definitivo, coarta la libertad. Considerando el desprecio que tiene Raskólnikov hacia cualquier manifestación del egoísmo utilitario, podemos decir que él no quiere ser ese hombre burgués, cuyas aspiraciones no van más allá del deseo del lucro personal; y, por eso, él no quiere renunciar al ideal de perfección y apuesta por el “poder-ser”, es decir, apuesta por la superación continua de las posibilidades realizadas, que abre siempre nuevas perspectivas.

El inteligente y suspicaz investigador Porfiry Petrovitch no por casualidad llama a Raskólnikov “Schiller” e “idealista”. Si recordáramos que para los románticos la acción de la libertad, es decir, la autoproducción del “yo”, es un acto estético que origina no solamente objetos bellos, sino también el alma bella, entonces es posible suponer que el deseo de Raskólnikov de ser Napoleón tiene un sello estético. Esto quiere decir que obtener el poder sobre “toda criatura que tiembla” representa sólo una de las “hazañas” del individuo superior. El verdadero encantamiento de la libertad no se encuentra en el dominio ilimitado sobre los otros, sino en la capacidad de trascender cualquier visión unilateral y, por ende, vulgar y mediocre, de la vida y convertirse en un hombre polifacético, en un auténtico artista que puede amalgamar

en su interior los sentimientos y las experiencias contradictorias. Como ya hemos mencionado antes, Raskólnikov reconoce que los “verdaderos genios” se distinguen por su capacidad de “experimentar un gran pesar sobre la tierra”, es decir, su “grandeza” se constituye como afirmación continua de su libertad y, por lo tanto, como conciliación de lo inconciliable. Entonces ¿qué le faltó a Raskólnikov para ser un hombre superior?

Para contestar esa pregunta, véamos cómo interpreta Raskólnikov, en un análisis retrospectivo, su crimen y los pasos que lo precedieron. Antes que nada, Raskólnikov se reprocha a sí mismo que el crimen cometido no es tan monumental, como lo exigía el fin que se propuso alcanzar: llegar a ser Napoleón. Esa “no monumentabilidad” de lo realizado representa una insoportable y dolorosa humillación para el orgullo de Raskólnikov, quien, por esa razón niega la sugerencia de Sonia a entregarse a las autoridades.

¿Y qué les diría yo... que la asesiné pero que no me atreví a tomar el dinero y lo oculté bajo una piedra?, añadió con sonrisa amarga. ¡Vaya!, todos se reirían de mí y creerían que estaba loco por no habérmelo llevado. ¡Cobarde y loco!¹¹

En cierto sentido, se puede estar de acuerdo con Raskólnikov. En efecto, no hay nada de qué admirarse, pues Raskólnikov no sacrificó miles de vidas humanas para obtener la victoria en una impresionante batalla; tampoco protagonizó un golpe de estado, asesinando a un monarca. Raskólnikov solamente pudo matar a dos indefensas mujeres, con la particularidad de que el asesinato de la segunda de ellas fue por casualidad, porque no entraba en sus planes; y, además, el crimen fue

¹¹ Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “И что я скажу: что убил, а денег взять не посмел, под камень спрятал? - прибавил он с едкой усмешкой. - Так ведь они же надо мной сами смеяться будут, скажут: дурак, что не взял. Трус и дурак!”.

cometido con gran descuido y con gran falta de dominio personal. Más aún, antes de ejecutar su crimen, Raskólnikov ocupó mucho tiempo en pensar una y otra vez, enfrentando la pregunta ¿cómo se comportaría en su lugar un gran hombre, un genio, si para cumplir sus propósitos y realizar sus planes hubiera sido necesario sacrificar la vida de uno o tal vez de unos cuantos seres humanos? Al recordar posteriormente ese largo proceso de reflexiones en el cual buscaba y, críticamente, analizaba diferentes argumentos a favor y en contra de lo planeado, Raskólnikov tuvo que reconocer que todas esas preocupaciones y dudas no eran congruentes con la grandeza de sus “ideas napoleónicas”. Los auténticos grandes hombres por tener siempre la confianza en su derecho de hacer lo que desean, desconocen semejantes preocupaciones y remordimientos de conciencia.

No, estos hombres no fueron hechos así. El verdadero *amo* a quien todo se le permite ataca Toulon, comete una matanza en París, *olvida* un ejercito en Egipto, *pierde* medio millón de hombres en la expedición a Moscú y sale del trance con una broma en Vilna. Y después de su muerte le levantan altares, y, así, *todo* le está permitido. No, esa gente no parece ser de carne sino de bronce.¹²

Todas estas reflexiones obligan a Raskólnikov a reconocer que él mismo no estaba a la altura de sus propias aspiraciones y, por consiguiente, él no es ningún Napoleón, sino una “criatura que tiembla”. Para confirmar lo anterior podemos recordar sus palabras:

¡Oh! Soy un piojo estético, y nada más. –Añadió de pronto riéndose como loco. – Sí, en realidad soy un piojo, -continuó con una malevolencia que se le fijó en su pensamiento, a la que le daba vueltas, jugando y burlándose de ella. –y eso sólo porque en primer lugar ahora estoy pensando que soy un piojo, y en segundo lugar [...] porque he estado importunando durante todo un mes a la Providencia, pidiéndole ser testigo de que yo no me proponía actuar por mí y para mí, por

¹² Dostoyevski, F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

decir así, sino por un fin noble y digno [...] de todos los piojos de la tierra escogí el más inútil, y cuando lo maté, me propuse tomar exactamente lo que necesitaba para dar el primer paso, ni más, ni menos.

Oh, qué bien comprendo al Profeta con su sable, sobre su corcel. El Profeta tiene razón. [...] Cuando apunta una ma-ra-vi-llo-sa batería contra una calle cualquiera, y acaba por igual con inocentes y culpables, sin dignarse a dar una explicación.¹³

Así pues, Raskólnikov se ve obligado a reconocer que no fue consecuente con su acción; no se atrevió a realizar en la práctica la transmutación a todos los valores, por lo que pagó con el fracaso. La causa de esa inconsecuencia él lo explica de la siguiente manera: “el miedo a la estética es el primer síntoma de debilidad”. ¿En qué consiste ese miedo a la estética? A pesar de su deseo de ser libre, de todos modos actúa mirando de reojo las normas existentes; le faltó ímpetu, no fue lo suficientemente artístico en sus acciones. Raskólnikov comprendió que la libertad presupone una personalidad que no está determinada por ninguna ley, también presupone desdoblamiento: es necesario saber qué es un piojo, para llegar a ser grande no debe ser ajeno el sentimiento de ser una “criatura temblorosa”, debe saber lo que significa sufrir, amar, compadecer. El reprimir esos sentimientos significa ser unilateral, simplemente cruel o simplemente tembloroso. Pero eso limita la libertad, por lo que la solución no está en contestar las preguntas: ¿soy criatura temblorosa? o

¹³ *Ibíd.* En el original ruso: “Эх эстетическая я вошь, и больше ничего, - прибавил он вдруг рассмеявшись, как помешанный. - Да, я действительно вошь, - продолжал он, с злорадством прилепившись к мысли, роясь в ней, играя и потешаясь ею, - и уж по тому одному, что, во-первых, теперь рассуждаю про то, что я вошь; потому, во-вторых, что целый месяц всеблагое провидение беспокоил, призывая в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в виду великолепную и приятную цель, - ха-ха! Потому, в-третьих, что возможную справедливость положил наблюдать в исполнении, вес и меру, и арифметику: из всех вшей выбрал самую наименее полезную и, убив ее, положил взять у ней столько, сколько мне надо для первого шага, и не больше ни меньше (а остальное, стало быть, так и пошло бы на монастырь, по духовному завещанию - ха-ха!) [...] О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожущая тварь”! Прав, прав “пророк”, когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться!”.

¿tengo derecho de cruzar el límite?, sino en gozar de poseer una naturaleza amplia que contiene lo uno y lo otro. Sin embargo, eso es precisamente lo que Raskólnikov no tiene, no puede gozar de la amplitud de su naturaleza, de su desdoblamiento, de su “infinitud negativa”, como lo hace, por ejemplo, el “hombre del subsuelo”, cuya virtuosidad de disfrutar el desdoblamiento de su alma llega a tal grado que él puede encontrar el placer “hasta en un dolor de muelas”. Por lo que toca a Raskólnikov, todo el tiempo trata de responder a la pregunta: ¿soy un genio o una criatura temblorosa?, aunque, según propia confesión, la personalidad superior no es ajena ni a las debilidades, ni al sufrimiento y se configura mediante la alternancia de los sentimientos y deseos antagónicos. Sin embargo, Raskólnikov, en lugar de disfrutar esa alternancia, trata infructuosamente de endurecer su “corazón amante” y de esta manera suprimir por entero los remordimientos de su conciencia. Al no lograr esto, trata también, sin conseguirlo, de abandonar su “idea napoleónica” y aceptar la visión del mundo que tiene Sonia. Sólo en contados momentos puede experimentar la fascinación de su propia libertad, como, por ejemplo, sucedió cuando él ayudaba a llevarse el cadáver de Marmeládov y un policía le hizo notar que su ropa fue manchada de sangre. Este insignificante suceso permitió a Raskólnikov experimentar una “extraña y nueva sensación de una vida ilimitada y poderosa, sensación que podría compararse con la de un hombre condenado a muerte que inesperadamente fuese perdonado”.¹⁴

¹⁴ *Ibíd.* En el original ruso: “Он сходил тихо, не торопясь, весь в лихорадке и, не сознавая того, полный одного, нового, необъятного ощущения вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни. Это ощущение могло походить на ощущение приговоренного к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение”.

Así pues, podemos estar de acuerdo con Raskólnikov quien consideró el “miedo a la estética”, como causa que no le permitió realizar su sueño: conquistar su propia libertad. Pero el contenido de la novela deja abierta la pregunta de si realmente Raskólniko estaba en lo justo en sus conclusiones.

3.5. La indeterminación ontológica de la libertad y el nihilismo estético

Para dar inicio al análisis que tendrá su desarrollo a lo largo de este apartado, cabe recordar la decidida posición crítica que Hegel tomó frente a la concepción estética del romanticismo. Como subraya Hegel, la apología romántica de la genialidad artística produce, como su único resultado, la disolución de todo lo que tenga o pudiera tener un valor sólido y pudiera otorgar seriedad a la existencia (la religión y lo sagrado, la moralidad, la justicia, etc.) Esa desustancialización de lo sustancial inevitablemente tiende a volverse contra quien la ejecuta, manifestándose como nihilismo estético-moral. Por eso, Hegel niega al arte romántico el carácter propiamente artístico, señalando que en este caso el contenido de la obra de arte no accede a la verdad especulativa y se queda en mera frivolidad.

Es importante, no obstante, mencionar contra la opinión de Hegel, que los románticos en sus creaciones artísticas no pretendían acceder a una verdad acabada e inamovible, sino que buscaban la verdad abierta que se manifestaba como una fluctuación y desde la cual definían los valores del sujeto creador y de la obra creada. Para Hegel, esa fluctuación, esa incesante yuxtaposición que tiene lugar cuando el *yo*

ejerce su libertad incondicionada de autocreación y de autodestrucción¹⁵ adquiere un significado negativo, representa la pérdida de lo sustancial. Pero los mismos románticos no percibieron ese peligro y estaban convencidos de que el hombre, al ejercer su libertad como *poiesis*, accede a la dimensión imaginaria de lo posible y, por consiguiente, accede a la infinita plenitud de las formas de ser y de pensar. Como escribía F. Schlegel:

El espíritu del hombre es Proteo de sí mismo: se transforma y no atiende a razones, incluso aun cuando desearía estabilizarse. En esta corriente abismal de la vida, la libertad creadora está atenta a sus propios designios. Son inicios y términos donde convergen los innumerables hilos de la cultura del espíritu.¹⁶

La confianza de los románticos de estar protegidos contra el peligro del nihilismo del que los prevenía Hegel estaba basada en la profunda convicción que el hombre, ejerciendo su libertad como autolimitación, trasciende todo lo finito y alcanza lo absoluto, haciendo brillar, aunque por un instante, la unión de lo temporal y lo eterno. Gracias a este poder de disolver la frontera entre lo humano y lo absoluto que tiene el hombre-artista, la desustancialización de lo sustancial como algo opuesto a la creación adquiere también un carácter positivo; dentro del contexto de la filosofía romántica; la desustancialización se concibe como una estrategia del pensamiento dirigida contra la petrificación de los contenidos definitivos y estables. De esta manera, el hombre llega a su autocomprensión y, por consiguiente, a su formación a través de la des-integración o des-identificación. Por eso, dentro del pensamiento romántico hablar de la identidad no implica tener que referirse a un núcleo sustancial

¹⁵ Nosotros nos referimos a la yuxtaposición del acto de formación (el *yo* se pone a sí mismo) y el acto reflexivo (el *yo* se contempla a sí mismo como algo condicionado), que configuran la intuición intelectual.

¹⁶ Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Citado en Sánchez Meca, D. Friedrich Schlegel y la ironía romántica. En *Er, Revista de Filosofía*. Sevilla/Barcelona, num. 26, 1985, pp. 103-104.

que permanece fijo e inmutable. Más bien la identidad remite a esa incesante fluctuación entre la creación y la disolución de lo creado.¹⁷

Como se sabe, Hegel fue uno de los primeros quien criticó la concepción romántica de la libertad y señaló que la libertad romántica concebida como *poiesis*, lejos de ser una fuerza formativa, se vuelve contra sí misma, convirtiéndose en la aniquilación de “de todo lo que es noble, grande y perfecto”. En otras palabras, la libertad romántica en la interpretación hegeliana aparece como creatividad que está puesta al servicio de la destrucción y autonegación. Es interesante observar que la crítica de Hegel no fue tanto el resultado de sus reflexiones teóricas, cuanto consecuencia de observaciones de carácter existencial. Así, por ejemplo, Hegel pone de manifiesto que el individuo romántico no puede contentarse con su incansable búsqueda de la totalidad y experimenta la sensación de que su vida carece de “algo sólido y substancial, que posea intereses precisos y esenciales”.¹⁸ Y más adelante Hegel subraya que, por falta de esa sustancialidad, el sujeto cae en un estado de profunda depresión:

La insatisfacción que se desprende de este descanso y de esta incapacidad que impiden al sujeto actuar y ocuparse de cualquier cosa, mientras su nostalgia de lo real y absoluto le hace sentir su vacío e irrealidad, que son un rescate de su pureza, engendra un estado mórbido que es el de una hermosa alma muriendo de hastío. Una alma verdaderamente hermosa actúa y vive en lo real. Pero el hastío procede del sentimiento que tiene el sujeto de su nulidad, de su vacío y de su vanidad, así como de su

¹⁷ Respecto a esto J. González señala que “la conciencia de la implicación recíproca de libertad y determinación genera una especie de conciencia ‘circular’ que obliga a la libertad a una lucha franca con las determinaciones, para que estas, a su vez, hagan cada vez más posible (posible para todos) el ejercicio efectivo de la libertad”. González, J. *Ética y libertad*, p. 314.

¹⁸ Hegel, G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1997, p. 118.

impotencia para escapar de esta vanidad y conseguir un contenido substancial.¹⁹

Esa depresión llamada, por Hegel como “tristeza lánguida”, atrajo la atención de Kierkegaard quien, dicho sea de paso, solía experimentarla incluso más que los propios románticos. Partiendo de la misma idea que encontramos en Hegel, a saber, que la “tristeza lánguida” es la expresión existencial de la libertad concebida como *poiesis*, Kierkegaard proporciona un profundo análisis fenomenológico de este estado de ánimo dándole el nombre de melancolía o angustia.

Retomaremos ahora las principales ideas desarrolladas por Kierkegaard en el ensayo *El equilibrio entre lo estético y lo ético en la elaboración de la personalidad* y trataremos de relacionarlas con la interpretación de la libertad propuesta en su *Concepto de la angustia*.

La causa que provoca la caída en un estado de profunda melancolía es el modo de ser, llamado por el juez Wilhelm vida espontánea, que se caracteriza por la ausencia de elección. Cuando un individuo quiere convertirse en lo que los románticos denominaron como “hombre universal”, ninguna elección concreta puede satisfacerlo; él pretende convertirse en todo, por eso no logra ser nada. Esta aspiración de superar continuamente sus límites explica, según el juez Wilhelm, el origen de la melancolía y, para liberarse de ese estado, aconseja realizar la elección. No obstante, como ya hemos dicho en el apartado 2.4.3. del segundo capítulo de este trabajo, la posición de este personaje en ciertos aspectos es ambigua. Por un lado, se afirma que la melancolía surge cuando el hombre no realiza elección, debido a que en su búsqueda de universalidad no quiere establecerse en una forma acabada. En este

¹⁹ *Ibíd.*, p. 119.

caso, la melancolía o la angustia es la manifestación de la pérdida de la unidad que consiste en la dispersión del contenido interno de la personalidad en la multitud de los elementos. La elección debe poner fin a esa dispersión y, por consiguiente, a la depresión que experimenta un individuo por querer convertirse en un “hombre universal”.

Por el otro lado, en el ensayo mencionado encontramos los pasajes donde el juez Wilhelm recomienda a su amigo esteta realizar un acto de elección señalando que la elección auténtica consiste en elegir la melancolía. Partiendo de esa recomendación, hay que admitir que en el acto de elección no sólo no se restablece la unidad interna del alma, sino, por el contrario, origina su escisión y su desdoblamiento. Aclaremos esta afirmación situando la posición del juez Wilhelm dentro del contexto de la interpretación de la libertad que fue desarrollada por Kierkegaard en su ensayo *El concepto de la angustia*.

En la versión kierkegaardiana de la historia bíblica de la caída del hombre, presentada en el *Concepto de la angustia*, la conquista de la libertad se entiende como “pecado”, ya que la libertad se gana al precio de la pérdida de la inocencia. Adán introdujo el pecado al mundo y con ello Adán se hizo libre y propiamente humano. ¿Cómo se produjo esta transición fundamental de un estado a otro? Según el pensador danés, la clave se encuentra en la angustia ante la nada. Adán fue penetrado por la nada, por la “posibilidad angustiosa de poder”.²⁰ Convirtiendo esa posibilidad en un acto, Adán se torna culpable y, como consecuencia del pecado cometido, él pierde la

²⁰ Kierkegaard, S. *El concepto de la angustia*. Mexico: Austral, 1994, p. 45.

universalidad, la identidad como algo sustancial; en otras palabras, pierde su arraigo en el Ser.

Este corte ontológico o, dicho de otro modo, esa transgresión del límite entre el Ser y la nada es una condición necesaria de la afirmación real de la libertad. Esta última, como ya hemos dicho, siempre se ejerce ante una situación dada, ante una realidad constituida. Todo lo dado, lo realizado, es un conjunto de cosas finitas y lo que marca lo finito son unos límites. Por ello, es preciso que aquel que quiere ejercer su libertad como creatividad, como “poder ser”, se desvincule de todo lo limitado. En el momento cuando se realiza el acto de libertad, los límites de lo dado se desvanecen y se produce la re-configuración de la realidad desde la perspectiva del sujeto creador. De ahí se puede decir que el hombre al ejercer su libertad genera su propia nihilidad, permitiendo que la nada entre en su propio ser. En este caso la angustia es la vivencia de esa nihilidad, de ese vacío que ha surgido al interior del alma humana, como consecuencia de la acción libre. Como escribe Kierkegaard, “la libertad se pone a sí misma delante de sus ojos, en la angustia de la posibilidad, o en la nada de la posibilidad, o en la nada de la angustia. Cuando el objeto de la angustia es un algo no tenemos ningún salto, sino una transición cuantitativa”.²¹

En el estado de inocencia, definido por Kierkegaard como estado de la “libertad sujetada”, el hombre está invadido por la angustia, pero no sabe qué es la angustia. Sólo cuando se cruza la frontera entre el Ser y la nada, cuando uno se hace libre, se adquiere el conocimiento de sí mismo y del mundo que lo rodea. Esto significa que en el acto de libertad el hombre se elige a sí mismo como un ser

²¹ *Ibid.*, p. 76.

angustiado y, de esta manera, empleando la expresión de Sartre, convierte su identidad originaria como “ser-en-sí”, en la identidad como “ser-para-sí”. Pero la identidad “para-sí” se cifra en la indeterminación ontológica y por eso se constituye por medio de la des-identificación y el desdoblamiento en oposiciones. Como escribía Schelling,

Allí donde hay libertad absoluta, allí se da plena felicidad, y al revés. Pero con la absoluta libertad ya no es posible autoconciencia alguna. Una actividad para la que ya no hay objeto, que no encuentra resistencia, no vuelve ya sobre sí misma. Y sólo mediante la vuelta en sí surge la conciencia. Sólo la realidad limitada es realidad para nosotros [...]. El momento más alto del ser es para nosotros paso al no ser, momento de la aniquilación.²²

Según Kierkegaard, en esa ambigüedad de la naturaleza humana consiste el “pecado” de la libertad que requiere una expiación. De otra manera la libertad puede volverse contra sí misma, realizándose como poder por el poder, como “el goce de sí misma”. Precisamente, para evitar ese peligro, el juez Wilhelm sugiere que el hombre elija la angustia no sólo como la vivencia de la indeterminación ontológica de su libertad, sino también como arrepentimiento. En este caso, el arrepentimiento se entiende como una forma de reconciliación con el Ser que protege la personalidad de la fuerza destructiva del desdoblamiento.

Sin embargo, Kierkegaard en otros artículos contenidos en *O lo uno, o lo otro* ya había profundizado su análisis del tema de la libertad y por eso no pudo sentirse satisfecho con la solución propuesta por el juez Wilhelm en *El equilibrio entre lo estético y lo ético en la elaboración de la personalidad*.

²² Schelling, F. W. J. *Philosophische Briefe*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 205. Una idea similar encontramos en F. Schlegel quien escribía lo siguiente: “Tenemos que ponernos por encima de nuestro propio amor para poder aniquilar idealmente aquello que adoramos; de otra forma nos faltará lo que es propio de otras potencias: el sentido de la totalidad cósmica”. Schlegel, F. *Sobre el “Meister” de Goethe*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *Op.cit.*, p. 230.

Para comprender el motivo en el que subyace esta insatisfacción, se debe considerar lo siguiente: si la libertad se interpreta como autodeterminación (en sus reflexiones el juez Wilhelm parte de esa interpretación romántica de la libertad), entonces el arrepentimiento no se origina por imposición externa, no viene desde afuera; de la misma manera como el hombre quiso ser libre, él debe querer expiar su culpa, su “pecado”. No obstante, cabe preguntarse ¿cómo y por qué el hombre llegará a sentirse culpable y, por ende, deseoso de arrepentirse? La realización de la libertad consiste en un acto de voluntad que se impone por encima de cualquier realidad constituida, que la aniquila como una realidad “en sí”. De esta manera, como pensaron los románticos, el hombre logra a desvincularse de todo lo limitado, lo finito y se eleva hacia lo absoluto, lo divino, convirtiéndose en un auténtico creador, en un hombre-dios. No hay nada, entonces, de qué arrepentirse salvo de no tener valentía para conquistar su libertad. Como decía F. Schlegel, “Todo buen hombre se hace más y más Dios. Convertirse en Dios, ser hombre, formarse: son expresiones que significan lo mismo”.²³

Como podemos ver, Kierkegaard tenía suficientes motivos para sospechar que el hombre que ha probado el sabor de la libertad difícilmente querrá arrepentirse de ello. Cuando la libertad aparece al hombre como posibilidad, como cruzar el límite entre el Ser y la nada, en la dimensión existencial, ella puede manifestarse como rebeldía, como deseo de desafiar el poder creativo de Dios. Este intento de invadir los dominios que tradicionalmente los pensadores reservaban para un Ser supremo fue interpretado por los románticos como testimonio de poder y de fuerza y, por

²³ Schlegel, F. *Fragmentos del Athenäum*, frag. 262. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 226.

consiguiente, de belleza del hombre. Realmente es bello sólo aquel que osa elevarse hasta el nivel de Creador, quien no duda afirmar la primacía de su voluntad sobre la realidad como dada, quien afirma la primacía del proceso sobre el resultado en la creatividad. Precisamente, esa temeridad es la que da origen al cautivador “yo todo lo puedo”, “a mí me está todo permitido”; y es bello aquel a quien todo le está permitido.²⁴

Así pues, Kierkegaard fue un pensador tan profundo y perspicaz como para comprender que este encantamiento nihilista, producido por la indeterminación ontológica de la libertad, representa el principal obstáculo para que el hombre deseara arrepentirse y buscara un fundamento sólido, una tierra firme donde radicar su capacidad creadora. Por lo que toca a Dostoyevski, como ya hemos visto en los apartados anteriores, la problemática de los *Apuntes del subsuelo* y de *Crimen y castigo* apunta hacia esa misma dirección. Sin embargo, el escritor ruso pudo realizar de manera completa la tarea de descubrir el contenido latente de la interpretación romántica de la libertad solamente en sus últimas obras, en particular, en la novela *Los demonios* (1871), cuyo análisis emprenderemos a continuación.

²⁴ Una vez más queremos señalar que la idea de la libertad, como autolimitación, desarrollada por Fichte evidencia la raíz filosófica de los planteamientos románticos. En el aspecto que nos interesa, Fichte escribía lo siguiente: “De esta voluntad debe seguir mi acción, y sin ella no debe salir de mi acción alguna; pues no puede haber ninguna otra posible fuerza de mis acciones que mi voluntad. Sólo ahora debe intervenir en la naturaleza la fuerza determinada por mi voluntad y bajo su dominio. Yo quiero ser el señor de la naturaleza, y ella debe ser mi servidor; yo quiero tener sobre esa naturaleza un influjo proporcional a mi fuerza, y ella no debe tener ninguno sobre mí”. Fichte, J. G. *Die Bestimmung des Menschen*. Cfr. Hernández-Pacheco, J. *La conciencia romántica*, p. 201.

3.5.1. La indeterminación ontológica de la libertad y su manifestación existencial: el hombre-dios. *“el placer no está en lo que yo goce, sino en que se haga mi voluntad”*

En el centro de la intrincada trama de esta novela, se encuentra la fascinante y trágica figura de Nikolai Stavroguin, un aristócrata rico y culto quien ejerce un efecto casi hipnótico sobre todos los que entran en contacto con él. El secreto de esta atracción tan poderosa reside en su personalidad polifacética, llena de contrastes, que vive y se reconoce sólo en la intensidad de su autorrealización.

La figura de Stavroguin se remonta a una galería de personajes que aparecieron en la literatura rusa de los decenios de 1820–1840, cuyo prototipo se encuentra en Eugenio Oneguín, un deslumbrante *dandy* ruso byrónico. Como Oneguín y otros personajes de este tipo, Stavroguin también es víctima del célebre mal de siècle que se manifestaba en una omniabarcadora ociosidad y el hastío. No obstante, en sus antepasados en la literatura, la aspiración romántica de alcanzar la plenitud de su autorealización solía asociarse con la búsqueda de la verdad y la elevación espiritual. Por eso, estos personajes, pese a su aburrimiento, su indiferencia y su pérdida de los ideales firmes, despertaban la simpatía en el público general y la crítica literaria, contagiada por esa misma simpatía, en sus comentarios hacía alusiones a las condiciones sociales que impidieron volver realidad los sueños románticos.

No se puede negar que el carácter de Stavroguin conserva muchos rasgos de un héroe romántico. Es un hombre bien parecido, culto, siempre rodeado de cierta atmósfera de misterio; él prefiere padecer de ociosidad y de hastío en lugar de contentarse con los placeres mundanos que le puede proporcionar su rango social. Sin

embargo, este heredero dostoyevskiano del “alma romántica” no se ajusta a los estereotipos cursis de un *dandy* byrónico como un hombre de nobles principios que lucha contra los prejuicios sociales y acaba consumido por la desilusión y la frustración. Estos estereotipos, derivados de una asimilación superficial de la concepción romántica, se constituyeron en torno a la conocida oposición entre la vida interna del hombre, espontánea y fecunda en su creatividad, y el mundo externo, aferrado a lo dado, lo estático, lo normativo. De ahí surgió la figura de un solitario buscador de “todo lo bello y sublime”, un auténtico caballero de la libertad, ansioso por superar la existencia mediocre y prosaica, y abrir la mirada hacia lo absoluto.

Las reflexiones de Dostoyevski sobre la libertad, como ya sabemos, eran diferentes y mucho más profundas. Podemos decir con J. González que, para él, la libertad era una aventura radical donde el hombre sin apoyos ni seguridades de ninguna clase se juega su propio ser.¹ El riesgo que encierra esta aventura consiste en la posibilidad de llegar a una desintegración de la identidad personal que se manifiesta, entre otras cosas, como la pérdida total de las convicciones y del sentido de la vida. Stavroguin es uno de estos aventureros dostoyevskianos poseídos por la ambición de conquistar su libertad sin importar las consecuencias ni los riesgos. Por eso, el escritor calificó su personaje como figura siniestra y al mismo tiempo trágica; en sus notas preparatorias a la novela, lo caracterizó también como un hombre “sombrio, apasionado, demoníaco”.² Stavroguin es la encarnación artística de la tragedia de la libertad incondicionada que tanto elogiaban los románticos.

¹ González, J. *Ética y libertad*, p. 265.

² Véase, *Los diarios creativos de Dostoyevski*. Moscú: Ciencia, 1981, p. 196.

Según la trama de la novela, la herencia romántica fue transmitida a Stavroguin por Stepán Trofimovich Verjovensky, un viejo idealista consentido y mimado por la madre de Stavroguin, quien en su vida no hizo absolutamente nada más que soñar con los ideales elevados y nobles. En su calidad de preceptor, Stepán Trofimovich supo contagiar a su discípulo una mezcla de los principios y valores de corte romántico que estaban muy a la moda en los tiempos de su juventud:

Stepán Trofimovich logró tocar el corazón de su amigo hasta las más profundas fibras y despertar en él una primera, aún indefinida sensación de esa nostalgia eterna y sagrada que algunas almas elegidas, habiendo probado y conocido, después ya no lo cambiarán jamás por una satisfacción barata (hay algunos aficionados que aprecian más esa nostalgia que la satisfacción más radical, incluso si ésta fuera posible).³

Se puede observar que la última frase, escrita entre paréntesis, no sólo resalta la cómica discrepancia entre ser y pensar del perezoso Stepán Trofimovich, sino que alude a una de las principales características de la personalidad romántica. Se trata de la ironía, como un estado de ánimo que representa una apertura a lo absoluto. Un hombre que aspira a trascender todo lo finito y limitado para acceder a la belleza goza precisamente ese deseo de trascendencia más que de cualquier forma concreta en la que se plasma su aspiración.

Así pues, para Stavroguin la libertad se presenta con vestimenta estética. Gracias a la educación recibida, llega a pensar que “estilo y sentido de la existencia

³ Dostoyevski, F. M. *Besi (Los Demonios)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение. (Есть такие любители, которые тоской этой дорожат более самого радикального удовлетворения, если бы даже таковое и было возможно)”.

son perfectamente intercambiables”,⁴ y lo que puede otorgar la verdadera elegancia y el estilo a su vida es la progresiva afirmación y conquista de la libertad como “poder ser”. En este caso, ser libre significa ser bello y ser bello, a su vez, implica estar situado en la dimensión imaginaria de lo posible desde donde se definen los papeles que asume el *yo* romántico en su autoafirmación. En otras palabras, la libertad se manifiesta como la capacidad de elevarse por encima de lo ya realizado y adquirir una nueva forma, “ser-de otro-modo”. Por eso, Stavroguin adopta una posición irónica para tener acceso privilegiado a la belleza. Y, como cualquier irónico, experimenta la sensación de la plenitud de su vida mientras dura la acción creadora.

Precisamente esa incesante búsqueda de placeres, que se desvanecen justo en el momento cuando el objetivo perseguido es alcanzado, origina, según Hegel, la personalidad nihilista. El acto de autoafirmación parte de la nada y termina sin proporcionar un resultado sólido; lo absoluto sigue siendo inalcanzable, ya que la libertad se acredita cuando se realiza, pero no se resuelve en ninguno de los actos concretos. Por eso, el nihilista disfruta su juego de creación y anulación de lo creado, en otras palabras, disfruta su capacidad creadora que en este caso se manifiesta como la proyección constante de su propio *nihil*.

Una de las facetas de esa personalidad nihilista fue descrita por Kierkegaard en sus “estudios estéticos” (conjunto de obras que forman parte de *O lo uno, o lo otro*) bajo el nombre “personalidad inmediata”. Respecto a Stavroguin, podemos decir que él también poseía esa inmediatez, basta recordar su escandalosa conducta y sus escapadas que Stepán Trofimovich solía interpretar como “los primeros arranques

⁴ La expresión está tomada de la descripción de la personalidad estética hecha por S. Givone en su libro *Historia de la nada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001, p. 151.

impetuosos de una naturaleza demasiado pujante” y la comparaba con las travesuras del joven príncipe Harry, salido de la “crónica inmortal” de Shakespeare.

El joven comenzó de improviso a parrandear de manera escandalosa. No era que jugara o bebiera demasiado; se hablaba sólo de cierto desenfreno salvaje, de personas atropelladas por los caballos que montaba, de su conducta brutal con una dama de la buena sociedad con quien había estado en relaciones y a quien después había insultado públicamente. Pero algo francamente muy repugnante había, sin duda, en este asunto. Agregaban además de eso que era pendenciero que provocaba e insultaba por el simple placer de insultar.⁵

Aparentemente esa conducta indecente y burda no se apega a la imagen de un héroe romántico que anhela una elevación espiritual. Pero no olvidemos que la libertad concebida como *poiesis* es una fuerza capaz de arrancar a todo lo siniestro y lo trágico “una carcajada de placer” (Hoffmann). La búsqueda de placeres cada vez más y más sofisticados consume a Stavroguin y, como consecuencia, aparece la sensación de vacuidad de la existencia. En la confesión que hace después, al recordar su juventud, Stavroguin menciona que lo más notable fue su “hastío de vivir, un hastío mortal”.⁶ En el momento cuando suceden los acontecimientos descritos en la novela, Stavroguin ya experimenta ese cansancio insuperable de vivir, se siente completamente agotado, no desea absolutamente nada.

⁵ Dostoyevski, F. M. *Besi. (Los Demonios)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En original ruso: “молодой человек как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил; рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично. Что-то даже слишком уж откровенно грязное было в этом деле. Прибавляли сверх того, что он какой-то бретер, привязывается и оскорбляет из удовольствия оскорбить”.

⁶ En el texto de la confesión podemos leer lo siguiente: “Мне и вообще тогда очень скучно было жить до одури” (en ese entonces para mí en general era aburrido hasta el embrutecimiento). Dostoyevski, F. M. *Besi. (Los Demonios)*. *La confesión de Stavroguin*. Apéndice, cap. 9. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

Así pues, Dostoyevski descubre el mismo fenómeno que Kierkegaard, a saber, la descomposición de la personalidad en una multitud de elementos. El intento de acceder a la belleza mediante de la autolimitación fracasa, el alma bella totalmente encerrada en sí misma se abisma en la indiferencia y tiende a desaparecer en la inmensidad oceánica de su propia libertad.

Sin embargo, existe otra faceta del nihilismo que constituye una especie de trasfondo de la “personalidad inmediata” y puede definirse como lo demoníaco. El propio Kierkegaard descubrió el fenómeno de la personalidad demoníaca casi al inicio de sus reflexiones y dedicó a su análisis varios artículos de sus “escritos estéticos”. Así, por ejemplo, en la ya mencionada *Diapsálmata* podemos leer lo siguiente:

El verdadero placer no está en lo que se goza, sino en la representación correspondiente. Si cuando le pido un vaso de agua a mi criado, éste, movido por el espíritu más servicial, me trajese deliciosamente mezclados en una copa los vinos mas caros del mundo, le despediría enseguida y no le volvería a admitir hasta que aprendiera que *el placer no está en lo que yo goce, sino en que se haga mi voluntad.*⁷

Queremos señalar que precisamente esa idea de que el placer no está en lo que yo goce, sino en que se haga mi voluntad adquiere el papel decisivo en la configuración de la personalidad demoníaca. El deseo de conquistar la libertad incondicionada significa que el hombre pretende imponer su voluntad por encima de la realidad, del ser mismo. Pero en esta empresa el hombre tiene un rival: Dios, cuya voluntad puede crear de la nada.⁸ Por eso, cuando el hombre se atreve, en un acto

⁷ Kierkegaard, S. *Diapsálmata*. Buenos Aires: Aguilar, 1977, p.74. (Cursivas nuestras)

⁸ Cabe reconocer que la raíz filosófica más profunda de la interpretación romántica de la libertad se puede rastrear en la corriente nominalista de la escolástica medieval, donde Dios fue concebido como

libre, a afirmar su voluntad, cruzando la frontera entre el ser y la nada, él desafía el poder creativo de Dios y, por consecuencia, inevitablemente comete un crimen contra el Ser supremo. De ahí surge el “miedo a la estética”, que impide al hombre convertirse en un auténtico hombre-artista, cuya voluntad no reconoce ninguna ley más que el capricho de su propio ego.⁹

Raskólnikov, como recordamos, no pudo vencer este miedo, es decir, en el fondo de su alma no llegó a creer que realmente es bello aquel que piensa y actúa de acuerdo con el principio “todo está permitido”. Y, por eso, surge un grito desesperado del fondo de su alma: “¡No maté a una persona, maté el principio! Maté el principio y de todos modos no pude cruzar los límites, me quedé de este lado”.¹⁰

Por lo que respecta a Stavroguin, él comprende que la conquista de la libertad no puede llevarse a cabo si no se logra vencer el “miedo a la estética”. Para no “quedarse de este lado”, hay que borrar el crimen, el pecado, matando a Dios. Si no existe Dios, no hay pecado y no hay nada que temer. Realmente, el dilema que

Voluntad Pura, la cual con sólo su querer crea cualquier ser, produce las leyes o las puede abolir. Así, por ejemplo, según Duns Escoto la única razón por la que Dios ha querido tal o cual cosa, la única causa de la elección que ha hecho es su Voluntad y no se puede remontarse más allá. La única condición que respeta la voluntad divina es la inmutabilidad del principio de contradicción, tal como ha sido decretado una vez. La afirmación de la primacía de la voluntad legisladora de Dios está expresada en la tesis: *Nihil aliud a voluntate est causa totalis volitionis in voluntate*. Véase, Gilson, E. *La filosofía de la Edad media*. Madrid: Gredos, 1995, pp. 584-585. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que en la filosofía de Duns Escoto no se disuelve la frontera entre lo humano y lo divino, pese a todas las acusaciones de panteísmo que habían sido formuladas contra su doctrina. Por eso, la interpretación de la voluntad divina como potencia pura que determina su esencia no conduce a la afirmación que la voluntad humana tiene los mismos derechos legisladores que posee el Creador.

⁹ Esta aspiración de los personajes dostoyevskianos se puede ilustrar con palabras de Nietzsche, quien preconiza a los hombres fuertes cuya grandeza consiste “en querer una cosa grande y los medios indispensables para conseguirla. La libertad de toda clase de convicciones forma parte de la fuerza de su voluntad”. Nietzsche, F. *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF, 1998, p. 513.

¹⁰ Dostoyevski F. M. *Prestuplenie i nakazanie (Crimen y castigo)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “я не человека убил, я принцип убил! Принцип-то я убил, а переступить-то не переступил, на этой стороне остался”.

enfrenta Stavroguin es o el uno –él– o el otro –Dios–, ya que los dos no caben en este mundo.¹¹

Tanto para Kirílov como para Stavroguin, el punto central de su interpretación de la libertad consiste en la tesis de que el ser es lo que se contrapone a la personalidad. La personalidad es libertad y la libertad es la no-determinación; no está enraizada en el ser sino en la nada.¹² Dentro de semejante interpretación, la libertad adquiere un carácter demoníaco, se convierte en creatividad divina, fascinación por lo ilimitado, por la conciencia de que “todo puedo” y, lo principal, puedo crear el mal, cruzar la línea colocada por Dios, violar sus mandamientos. En esto consiste la tragedia de la libertad humana que constituye el eje filosófico central de la problemática de la novela *Los Demonios*.

Este tema de la rivalidad con Dios, que encontró su expresión artística en el personaje de Stavroguin, también resuena en las reflexiones de Kierkegaard, en particular, en su análisis del “Don Juan” de Mozart. En el ensayo *Los estadios eróticos inmediatos o El erotismo musical*, Kierkegaard escribe que Don Juan es la “expresión de lo demoníaco definido como sensualidad”. Cabe preguntarse ¿de qué manera la sensualidad adquiere la naturaleza demoníaca? La respuesta del pensador danés es la siguiente: cuando la sensualidad se concibe como principio, ella adquiere

¹¹ Como prueba de que la cuestión se plantea de esta manera para Stavroguin está la posición de Kirílov, bajo cuya influencia se formaron sus ideas, pero no está relacionada con ideas de la estética.

¹² Es interesante señalar que posteriormente el filósofo ruso N. Berdiaev, en el contexto de su pensamiento existencialista, desarrolló esa concepción romántica de la libertad, cuya principal idea fue la afirmación de que el ser se contrapone a la creatividad. Así por ejemplo, Berdiaev afirma que “[...] En la filosofía escolar el problema de la libertad comúnmente se ha identificado con “la libertad de la voluntad”. La libertad se concibió como libertad de elección, como posibilidad de voltearse a la derecha o a la izquierda. La elección entre el bien y el mal presupone que el hombre está puesto frente a la norma que distingue el bien y el mal. [...] Para mí la libertad siempre significó algo distinto totalmente. La libertad es mi independencia, es determinar mi personalidad desde el interior; la libertad es mi fuerza creativa, no la elección entre el bien y el mal puestos ante mí, sino mi creación del bien y el mal”. Berdiaev, N. *Autoconocimiento*. Moscú: Kniga, 1991, p. 61.

el significado negativo, se convierte en la negación del espíritu. Desde la perspectiva de la elevación espiritual, es algo que debe ser suprimido. El mundo antiguo desconoce la tensión entre lo espiritual y lo sensual, ya que la sensualidad se entiende como *physis* o *natura* que debe ser penetrada e iluminada por el espíritu, pero no excluida.¹³ Por eso, afirma Kierkegaard, la idea de Don Juan sólo podría originarse dentro de la cultura cristiana debido a que el cristianismo introdujo la sensualidad en el mundo.

la sensualidad, bajo la categorización del espíritu, quedó puesta por primera vez con el cristianismo. Es muy natural, pues el cristianismo es espíritu y éste es el principio positivo que el cristianismo trajo al mundo. Así pues, al enfocar la sensualidad bajo la categoría del espíritu, se ve claramente que su significado consiste en que sea excluida. Pero cabalmente por tener que ser excluida, queda determinada como principio, como fuerza.¹⁴

Desde luego, la interpretación de la figura de Don Juan que propone Kierkegaard está subordinada a la lógica de su propia concepción filosófica. Por eso la proyección sobre la leyenda medieval de Don Juan, las ideas cuyo origen se halla en la problemática de la metafísica post-kantiana, puede ser cuestionada. Lo mismo sucede, por ejemplo, con la interpretación kierkegaardiana de la personalidad de Sócrates, pero tales cuestionamientos críticos rebasan los límites del presente trabajo. Para nosotros, la importancia de las reflexiones de Kierkegaard en torno a la figura de Don Juan reside precisamente en esa proyección, donde se articula el esteticismo romántico como la postura filosófica y su interpretación existencial.

¹³ Respecto a esto podemos leer lo siguiente: “la sensualidad ya ha existido antes en el mundo, pero no determinada espiritualmente. Entonces ¿cómo ha existido? Ha existido determinada anímicamente. [...] Ahora bien, la sensualidad determinada de esta última forma no es ninguna antítesis ni algo excluido, sino armonía y sintonización”. Kierkegaard, S. *Estudios estéticos I. (Diapsálmata. El Erotismo musical)*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1996, p. 115.

¹⁴ Kierkegaard, S. *Estudios estéticos I*, p. 114.

Situar, como lo hace Kierkegaard, la figura de Don Juan dentro del contexto de la filosofía romántica significa que la sensualidad de este personaje no puede ser identificada con la espontaneidad natural o inmediatez que se deriva de la natura, es decir, de la organización psico-biológica del ser humano. Las predisposiciones y capacidades naturales en su conjunto determinan la identidad física de cada individuo, pero estas predisposiciones y capacidades carecen de forma propiamente humana y deben formarse. La puesta en forma, o sea, la formación, constituye el tránsito de una identidad originaria como un “ser-en-si” hacia una identidad como el “ser-para-si” y, según Kierkegaard, este tránsito representa un salto que la psicología no puede explicar (agregamos, por nuestra parte, que ninguna ciencia particular puede hacerlo). Si la formación se realiza en virtud de autolimitación, lo sensual está elegido como tal por el hombre, está afirmado por su voluntad y aparece bajo la determinación valorativa. ¿Desde donde se hace esta determinación? Desde la Nada, de otro modo no se puede hablar de la libertad como autolimitación, tal como la entendieron los románticos y como lo sigue entendiendo Kierkegaard. Recordaremos una vez más, que libertad no consiste en la elección entre dos opciones ya dadas, es decir, entre lo uno o lo otro; la libertad es pura posibilidad, es “poder ser” que se ejerce ante una situación dada, ante una realidad constituida y consiste en una acción que disuelve lo dado y proyecta lo imaginario como algo nuevo.

Considerando que dentro de la cultura cristiana lo sensual se concibe como algo impuro originado por las pasiones bajas, reafirmar la sensualidad, como lo hace Don Juan, significa cometer un sacrilegio, desautorizar lo divino (la eternidad, la universalidad, el Ser en cuanto Ser), y elegir lo humano (la temporalidad, la incertidumbre, la muerte); lo que significa que el precio que hay que pagar por esa

libertad es el “pecado”, que convierte lo sensual en la negación del espíritu. Cabe reconocer que el pensamiento kierkegaardiano es paralelo a las reflexiones de Schelling quien escribía en sus *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*:

Éste es pues el comienzo del pecado: el instante en que el hombre pasa del auténtico ser al no ser, de la verdad a la mentira, de la luz a las tinieblas, a fin de convertirse él mismo en fundamento creador y gobernar sobre todas las cosas gracias al poder del centro que tiene dentro de sí.¹⁵

Para definir la sensualidad concebida como principio, Kierkegaard introduce el concepto de la seducción. Don Juan, según las palabras del pensador danés, “es un seductor de raíz”¹⁶ que conquista las mujeres seduciéndolas. Pero conquistar el amor de una mujer no es lo mismo que seducirla. ¿Cuándo, entonces, la búsqueda del amor se convierte en la seducción? Según las palabras de Kierkegaard: “el concepto de seductor se modifica esencialmente en el caso de Don Juan, toda vez que el objeto de sus deseos es la sensualidad y sólo la sensualidad”.¹⁷

Así pues, Don Juan no goza el amor de una mujer como resultado de su conquista y objeto de su deseo, sino su propia capacidad de desear. Cada vez que conquista una mujer, al mismo tiempo conquista su poder autogenerador. Y precisamente esa conquista resulta ser más placentera que cualquier relación amorosa. En el ensayo *Tracés d'ombres* Kierkegaard termina su interpretación de la figura de Don Juan, analizando su relación con doña Elvira. Para entender qué significa para ella el amor hacia Don Juan es necesario tomar en cuenta la alternativa que se presenta ante ella: él o la salvación de su propia alma.

¹⁵ Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas...*, pp. 241-243.

¹⁶ Kierkegaard, S. *Estudios estéticos I*, p 161.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 167.

Ella es religiosa, Don Juan la saca de la paz de un convento. Esto mismo indica la enorme intensidad de su pasión. No se trata de una parlanchina saliente de un internado para jovencitas quien desde la escuela aprendió a amar y flirtear en los bailes; no importa que tal jovencita fuera seducida. Elvira fue criada en la disciplina de convento donde no pudo suprimir sus pasiones, pero le enseñaron bien a reprimirlas y por eso ellas vuelven más violentas en cuanto que puedan abrirse el paso. Ella es la presa segura de Don Juan; él sabrá como hacer brotar la pasión, salvaje, indomable, desenfrenada, que solamente se dejará satisfecha con su amor. Don Juan representa para ella todo y lo pasado no es nada; si la abandona ella perdería todo, incluyendo el pasado. [...] Cuanto más grande era lo que ella abandona, tanto más firmemente debe aferrarse a él; cuanto más firme ella aprieta, tanto más terrible será su desesperación ya que él la abandona. Desde el principio su amor es una desesperación, nada, ni en el cielo, ni en la tierra, tiene para ella la importancia, excepto Don Juan.¹⁸

Lo que ejerce el poder seductor sobre doña Elvira es la belleza de Don Juan, es bello, como si fuera un Dios, porque aspira la infinita plenitud de su autorrealización y esto resulta ser lo más atractivo, algo que no se puede resistir, pero doña Elvira sabe que ceder ante el cortejo de Don Juan significa cometer un pecado, es decir, significa romper su lazo con el cielo, convertirse en el cómplice del crimen en que incurre Don Juan.¹⁹ Don Juan también sabe esto, sabe que no busca el amor de

¹⁸ Kierkegaard, S. *Ou bien ...ou bien*. Paris: Gallimard, 1943, p. 149. "Elle était religieuse, Don Juan l'a arrachée à la paix d'un couvent. Cela même indique l'énorme intensité de sa passion. Il ne s'agissait pas d'une bavarde sortant d'une pension pour jeunes filles, qui dès l'école avait appris à aimer et à flirter aux bals; peu importe qu'une telle jeune fille soit séduite. Elvire, elle, a été élevée sous la discipline du couvent, qui n'a pas pu supprimer les passions, mais lui a bien appris à les réprimer et par cela même à les rendre plus violentes encore, dès qu'elles peuvent se faire jour. Elle est la proie sûre d'un Don Juan; il saura faire jaillir la passion, sauvage, indomptable, effrénée, qui ne se laissera satisfaire que par son amour. Don Juan représente pour elle tout, et le passé n'est rien; en le quittant elle perdrait tout, le passé aussi. [...] Plus l'importance de ce qu'elle quitte était grande, plus elle doit s'accrocher fermement à lui; plus elle l'enserme fermement, plus son désespoir sera terrible lorsqu'il la quitte. Dès le commencement déjà, son amour est un désespoir; rien, ni dans le ciel, ni sur terre, n'a d'importance pour elle, excepté Don Juan".

¹⁹ Podemos recordar al respecto el "Don Juan" de Hoffmann, un cuento inspirado en la música de Mozart. Don Juan aparece bajo la pluma del poeta alemán como un auténtico héroe romántico, cuya belleza ejerce el poder fatal sobre las mujeres: "Su porte es poderoso y soberbio, el rostro de viril belleza, la nariz noble, los ojos penetrantes, los labios delicadamente trazados; el juego singular de un músculo en la frente, encima de las cejas, otorga a la fisonomía, en el tiempo de un segundo, algo de mefistofélico que, sin quitarle al rostro su belleza, provoca un involuntario escalofrío. Es como si

doña Elvira, sino la seducción. Precisamente el hecho de que él pierde el alma de Elvira, de que es él a quien ella prefiere frente al mismo Dios, es lo que le proporciona el placer, por eso, la sensualidad de Don Juan es la sensualidad demoníaca; no es el amor de una mujer lo que él goza, sino su rivalidad con el Creador mismo. Ese es el crimen sobre el que se habla en la Biblia: “Todo pecado y blasfemia se perdonará a los hombres, pero la blasfemia contra el Espíritu no será perdonada” (Mt. 12 31). Así pues, la libertad que disuelve la frontera entre lo humano y lo divino inevitablemente tiende, como escribe Schelling, “a romper la palabra, a violar el fundamento de la creación y a profanar el misterio”.²⁰

3.5.2. La tragedia de la libertad indeterminada: el demonio del nihilismo. “De mí sólo ha salido la simple negación”

Regresando a Stavroguin, pensamos que no será exagerado decir que su figura representa la personificación de la idea de Don Juan. Dotado de los rasgos de un héroe romántico, Stavroguin también “es un seductor de raíz” que ejerce una irresistible atracción sobre las mujeres. ¿En qué consiste el secreto de esta atracción? La respuesta es sencilla: en su belleza. Como ya hemos mencionado, es guapo, pero

supiera ejercer el mágico arte del crótalo, como si las mujeres, ante su mirada, no pudieran ya desprenderse de ella y, presas de su fatal poder, consumieran su propia pérdida”. Este poder seductor, según escribe Hoffmann, proviene del conflicto entre las fuerzas divinas y demoníacas que lleva dentro de su alma Don Juan: “Cada vez que ama y pasa a ser el seductor de una mujer que es ya novia de otro, cada vez que destruye la felicidad de los amantes mediante un choque terrible y para siempre funesto, registra un triunfo sobre ese poder enemigo y se eleva así, siempre más, por encima de la estrechez de miras de la vida, por encima de la Naturaleza, por encima del Creador”. Hoffmann, E.T.A. *Don Juan*. Cfr. *El entusiasmo y la quietud*. (Antología del romanticismo alemán). Barcelona: Tusquets editores, 1979, pp. 247, 257.

²⁰ Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas...*, pp. 241-243.

se trata de algo más que la belleza física. Stavroguin busca la belleza del alma y, para él, la belleza interna o la “dignidad humana” se encuentra en la libertad, con todo cuanto ésta conlleva.²¹

Este aspecto de su personalidad conquista a las personas, tanto mujeres como hombres; quienes llegan a estar cerca de él lo aman, lo veneran y casi lo adoran como un dios; de él realmente esperan las hazañas heroicas que los demás no están en sus fuerzas realizar. Stepán Trofímovich lo compara con el príncipe Harry, Peter Verjovensky lo llama *zarevich* (el príncipe), la Coja (Marya Lebiádkina) lo llama príncipe y gavián. Él despierta amor hacia sí en muy distintas mujeres, como la linda y altiva aristócrata Lisa, la serena y comprensiva Darya Shátova, la humilde y limitada en su mente Marya Lebyadkina y hasta la pequeña Matriosha de tan sólo doce años.

Sin embargo, las relaciones amorosas con las mujeres le atraen a Stavroguin no por sí mismas, no es el lado sensual del amor lo que le causa satisfacción, sino la posibilidad, por medio de las conquistas amorosas, de transgredir los límites y afirmar su voluntad. Este encantamiento de la libertad ilimitada, que proviene de la conciencia “yo todo puedo, a mí me está permitido todo”, se manifiesta más claramente, por un lado, en su decisión de casarse con Marya Lebyadkina, una joven

²¹ Cabe reconocer que Stavroguin no sólo puede ser considerado como heredero del alma romántica, sino también como heredero del humanismo renacentista. Basta recordar a Pico de la Mirándola y su célebre oración *De hominis dignitate* cuyo contenido descansa sobre la idea básica del pensamiento renacentista, según la cual, en el hombre está puesto el sentido de todas las cosas y el sentido de su propia vida. Como escribió este pensador, al hombre, por ser el último de la creación, no le quedó disponible ninguno de los bienes que ya habían distribuido entre otras criaturas, por eso Dios dispuso que si el hombre no tiene un puesto determinado, ni un aspecto propio, ni prerrogativa alguna, es porque debe por sí mismo elegir y asumir el puesto, el aspecto y la prerrogativa que desea. Esa indeterminación de la naturaleza humana permite al hombre escoger libremente su ser y realizar de esta manera diferentes posibilidades existenciales colocándose frente a la alternativa de degradarse en las cosas inferiores o elevarse hacia Dios.

enferma y de origen humilde; por el otro, en su conducta con Matriosha, la hija de la casera. La seducción de esa niña no es un crimen pasional, sino igual que el crimen de Raskólnikov, es la realización del deseo de apropiarse de los atributos divinos y ser el dueño absoluto de todo lo que es y lo que no es.

En efecto, la “rubia y pecosa” Matriosha con su “cara común y corriente”, que tenía un aspecto infantil, difícilmente podía interesar a un conquistador profesional que estaba acostumbrado a gozar de las mujeres más bellas como Stavroguin. Si la tentación de poseer a Matriosha hubiera sido originada por las inclinaciones naturales Stavroguin, lo habría controlado. Como él mismo reconoce, “soy siempre dueño de mí mismo cuando quiero serlo. Por lo tanto, que se sepa que no quiero buscar la irresponsabilidad de mis delitos en el medio ambiente en que he vivido o en la enfermedad”.²²

Como podemos ver, la sensualidad de Stavroguin, al igual que la sensualidad de Don Juan, no puede identificarse con la *natura*, él seduce no con la finalidad de obtener placer sensual, sino para su propia autoafirmación. Dostoyevski solía llamar este tipo de sensualidad como voluptuosidad. El mismo Stavroguin admite en su confesión que no quiere que se lo juzgue irresponsable de sus delitos, atribuyéndolos al medio ambiente o a la enfermedad. Por eso, la seducción solamente existe gracias a la voluntad, es el resultado de una elección libre y consciente, y no de las circunstancias ajenas a la voluntad. No se puede decir sobre Stavroguin que él no sabe lo que hace. Por medio de la seducción, Stavroguin se comprende a sí mismo,

²² Dostoyevski, F.M. *Besi. (Los Demonios). La confesión de Stavroguin*. Apéndice, cap. 9. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En original ruso: “Я всегда господин себе, когда захочу. Итак, пусть известно, что я ни средой, ни болезнями безответственности в преступлениях моих искать не хочу”.

forjando de esta manera su propia personalidad.²³ En otras palabras, él se elige a sí mismo como un seductor y se deleita de esa elección. Sobre esto podemos leer su confesión:

Toda situación extremadamente vergonzosa, completamente degradante, ruin y, sobre todo, ridícula, en las que me ha tocado estar en mi vida ha despertado siempre en mí, junto con una cólera desmedida, un deleite inmenso. Lo mismo he sentido en los momentos en que cometía un delito y en los momentos en que mi vida ha estado en peligro. Si hurtaba algo, sentía al cometer el hurto una embriaguez provocada por la conciencia de la profundidad mi infamia. No era que la infamia me atrajese (en esto mi juicio se mantenía completamente cuerdo), sino que me agradaba la embriaguez provocada por la torturante conciencia de bajeza. [...] Cuento esto para que todos sepan que esa sensación nunca se enseñoreó de mí por completo, sino que siempre conservaba la conciencia, la más completa (¡y en realidad, todo estaba fundamentado en la conciencia!). Y, aunque se apoderaba de mí hasta la locura, nunca hasta perder la conciencia. Llegaba dentro de mí hasta un incendio total, pero al mismo tiempo lo podía superar completamente, incluso detenerlo en el punto culminante; sólo que yo mismo nunca quise detenerlo. Estoy convencido que podría vivir toda la vida como un monje, a pesar de la voluptuosidad bestial de que estoy dotado y que siempre he provocado.²⁴

²³ Recordaremos una vez más que la palabra *bild* se traduce como “imagen-con-sentido”; es una sensibilidad penetrada por la idea; dar sentido a lo sensible significa definirlo en términos valorativos.

²⁴ Dostoyevski, F.M. *Besi (Los Demonios). La confesión de Stavroguin*. Apéndice, cap. 9. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En original ruso: “Всякое чрезвычайно позорное, без меры унижительное, подлое и, главное, смешное положение, в каких мне случалось бывать в моей жизни, всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение. Точно так же и в минуты преступлений, и в минуты опасности жизни. Если бы я что-нибудь крал, то я бы чувствовал при совершении кражи упоение от сознания глубины моей подлости. Не подлость я любил (тут рассудок мой бывал совершенно цел), но упоение мне нравилось от мучительного сознания низости. [...] Все это для того, чтобы всякий знал, что никогда это чувство не покоряло меня всего совершенно, а всегда оставалось сознание, самое полное (да на сознании-то все и основывалось!). И хотя овладевало мною до безрассудства, но никогда до забвения себя. Доходя во мне до совершенного огня, я в то же время мог совсем одолеть его, даже остановить в верхней точке; только сам никогда не хотел останавливать. Я убежден, что мог бы прожить целую жизнь как монах, несмотря на звериное сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал”.

El capítulo llamado “Con Tíjon”, que contiene la confesión de Stavroguin, no fue aprobado por la censura oficial y, por eso, no fue incluido en la versión original de *Los Demonios* publicada durante la vida del escritor. Este capítulo fue descubierto en 1921 entre los papeles recogidos por la viuda de Dostoyevski, que posteriormente fueron depositados en el Archivo Central del Estado. El texto del capítulo existe en dos versiones: una consiste en las galeras que el escritor recibió de la revista *El mensajero Ruso* antes de que se tomara la decisión de no publicarlo; la segunda es una copia, transcrita

El inteligente y, a su modo, enamorado de Stavroguin, Shátov (uno de los personajes de *Los Demonios*), logra penetrar en las profundidades del alma de su ídolo. La pregunta que él hace a Stavroguin en realidad ya contiene la respuesta que vislumbra el origen de la sensualidad demoníaca de Stavroguin:

¿Es cierto que aseguraba usted que no reconocía diferencia en cuanto a belleza entre un acto voluptuoso y brutal y una hazaña heroica cualquiera, aunque fuera incluso el sacrificio de una vida en bien de la humanidad? ¿Es cierto que hallaba usted igual belleza e igual placer en ambos extremos?²⁵

Stavroguin no tiene “miedo a la estética” como Raskólnikov, por el contrario, disfruta su libertad ilimitada que le permite hallar belleza en ambos extremos. Hablando más precisamente, para Stavroguin no existen extremos como puntos o criterios fijos, no existe ningún límite que él no pudiera cruzar y no existe ningún valor que él no fuera capaz de pasar por encima, burlar y desautorizar.

El desdoblamiento de la belleza es el reflejo de la personalidad desdoblada de Stavroguin. Y el placer se encuentra en la oscilación continua entre los puntos extremos: de lo más bajo hacia lo más elevado, de un acto voluptuoso hacia una hazaña heroica, y viceversa. Su amigo Kirílov definió muy bien la posición de Stavroguin: “Stavroguin, si cree, no cree que cree. Si no cree, no cree que no cree”.²⁶

por su esposa y corregida por Dostoyevski en su esfuerzo por satisfacer las exigencias de los editores. El hecho que el propio Dostoyevski no incluyó este capítulo en ediciones posteriores de la novela ha despertado en los críticos dudas acerca de su importancia. No obstante, nosotros estamos de acuerdo con Joseph Frank quien en su libro sobre Dostoyevski señala que nosotros no debemos permitir que nos limiten los obstáculos que impidieron a Dostoyevski darnos el libro tal como lo había originalmente concebido. Véase sobre esto Frank, J. *Dostoyevski. Los años milagrosos 1865-1871*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp.481-486.

²⁵ Dostoyevski, F. M *Besi (Los Demonios)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En original ruso: “Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастною, зверскою шуткой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения?”

²⁶ *Ibíd.* En el original ruso: “Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует”.

Esa actitud de volar por encima de los extremos sin aterrizar en uno de ellos, ese doble movimiento de “afirmación-negación”, es la divina genialidad que Hegel veía como rasgo distintivo de la personalidad romántica. Precisamente, en este estado, Stavroguin experimenta la sensación de su omnipotencia; su argumentación es semejante a la siguiente: “Dios ha muerto” y, por lo tanto, mi voluntad es *causa sui*; todo lo dado, lo verdadero, lo bello, lo bueno es el producto de mi voluntad y soy libre de crear y disolver lo creado cuando quiera.

De hecho, otro personaje de los *Demonios*, Kirílov, quien fue inspirado por las ideas de Stavroguin, también persigue este sueño de convertirse en hombre-dios. Como él mismo declara, su credo consiste en lo siguiente:

Si Dios existe, todo es Su Voluntad y yo no puedo sustraerme de Su voluntad. Si no existe, todo es mi voluntad y estoy obligado a declarar mi voluntad.

Y más adelante, aclarando su posición agrega:

Porque toda la voluntad llegó a ser mía. ¿Acaso no hay nadie en todo el planeta que, después de deshacerse de Dios y creyendo en su propia voluntad, tenga la valentía de expresar esa voluntad en su más alto nivel? [...] Yo quiero poner de manifiesto mi voluntad. Quizá sea el único que lo haga, pero lo haré.²⁷

Esta declaración de Kirílov es interesante en tanto que su estructura y su lógica explícita no corresponden a la lógica subyacente de sus reflexiones. Él reflexiona: Dios no existe, por lo tanto, soy libre y puedo hacer lo que quiera. Sin embargo, su primera premisa es discutible fácticamente, no es un hecho obvio que Dios no existe. Precisamente, debido a que Kirílov desea declarar su voluntad, él debe partir de que Dios no existe. En otras palabras, él tiene, como lo expresa, que

²⁷ *Ibíd.* En el original ruso: “Потому что вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете, кончив Бога и уверовав в свое своеволие, не осмелится заявить своеволие, в самом полном пункте. [...] Я хочу заявить своеволие. Пусть один, но сделаю”.

deshacerse de Dios para afirmar su voluntad y, de esta manera, convertirse en hombre-dios.

Ahora bien, Kirílov, a diferencia de Stavroguin, es completamente fiel a su idea, la toma muy en serio. Para este personaje, el demostrar por medio de su suicidio que Dios ha muerto significa sustituir una idea falsa por una verdadera, o sea, producir un contenido sólido, algo sustancial. Él tiene un fin: beneficiar a la humanidad, para que todos estuvieran felices y para ese fin quiere utilizar su libertad; mientras para Stavroguin la libertad consiste en la ausencia de cualquier compromiso.

Cabe reconocer que Kirílov no es el único quien entendió que la libertad empieza con el crimen. Eso lo comprendieron todas las mujeres seducidas por Stavroguin, incluida la pequeña Matriosha. Resulta que el seductor no comete el pecado él solo, sino involucra a los otros, a los inocentes, contagia de su crimen. Así, por ejemplo, cuando Matriosha accedió a tener relaciones con Stavroguin, sintió una breve exaltación, pero luego fue abatida por una profunda desesperación que la condujo a la decisión de suicidarse. Como confiesa Stavroguin, todo lo ocurrido debía parecerle “infinitamente abominable”, “un delito terrible”; la misma Matriosha, estando enferma, en su delirio se culpaba a sí misma, diciendo que había matado a Dios.

Aparentemente las palabras de Matriosha parecen no tener sentido, ella fue seducida y, objetivamente, puede ser considerada como víctima del crimen cometido por Stavroguin. Es él quien había matado a Dios con su pretensión de arrancarle el poder creativo. No obstante, el dolor y la desesperación que experimenta Matriosha significan que en la profundidad de su alma ella se sintió cómplice de Stavroguin.

Para comprender mejor, recordaremos nuevamente a Kierkegaard y su interpretación de la figura de Don Juan. El pensador danés afirma que

Don Juan puede transfigurar muy bien, aunque en un sentido infinitamente más profundo, a cualquier muchacha con la que entable una relación esencial. Y ésta es la razón de que para él se desvanezcan todas las diferencias particulares ante el hecho principal: ser mujer. A las viejas las rejuvenece de tal suerte que entran a formar parte de los bellos coros medios de la feminidad, y las casi niñas las torna maduras en un abrir y cerrar de ojos.²⁸

La mujer se logra comprender a sí misma como mujer sólo en la relación con Don Juan; la hace mujer no en el sentido vulgar, sino espiritual. La mujer se forma mediante la relación amorosa, pero no se puede conocer el amor sin amar. Es importante señalar que Stavroguin no violó a Matriosha en el sentido de tomarla por la fuerza; ella aceptó su cortejo, entonces, fue de su parte un acto voluntario; quiso conocer el amor, pero no sabía antes nada de esto, era inocente y decidió abandonar ese estado, lo que significa que se convirtió en cómplice de Stavroguin, ya que cruzó el límite o, en otras palabras, mató a Dios.²⁹

La situación se torna paradójica: la conciencia de la culpa se concentra en un polo, y la fascinación y el encantamiento de la libertad en el otro. Ambas fuerzas resultan ser destructivas para la personalidad. Mientras Matriosha no aguanta su culpa, no ve ninguna salida y decide suicidarse, Stavroguin reacciona de una forma particular, sobre la que es necesario hablar de manera más detalladamente.

Al fin y al cabo, Stavroguin también se suicidó, pero en este caso no se trata de que se quitó la vida en el sentido físico, sino de un suicidio espiritual. Finalmente,

²⁸ Kierkegaard, S. *Estudios estéticos I*, p. 170.

²⁹ Recordaremos una vez más que Kierkegaard compara el acto de nacimiento de la libertad con la debilidad femenina. El hombre cede ante la *nada* y se da a la libertad.

la libertad como oscilación entre los polos opuestos es aniquiladora, no produce ningún resultado y, por eso, Stavroguin se siente vacío por dentro. En su carta a Dacha, él mismo reconoce esto:

He puesto a prueba mi fuerza en todas partes. Usted me aconsejó eso para que llegara a “conocerme a mí mismo”. Cuando hacía esas pruebas para mí mismo o para impresionar a otros, esa fuerza parecía infinita, como antes lo había sido en toda mi vida. Antes los ojos de usted recibí una bofetada de su hermano; reconocí públicamente mi matrimonio. Pero en qué emplear esa fuerza es algo que nunca he visto ni ahora veo [...] Yo también puedo, como siempre he podido, querer hacer algo bueno, y sentir placer de ello; pero junto a eso deseo hacer algo malo, y eso también me causa placer. Pero uno y otro sentimiento son y han sido siempre muy pequeños; nunca han sido vigorosos.³⁰

Como podemos ver, el desdoblamiento de su personalidad que se manifiesta como capacidad de encontrar la belleza en los polos opuestos y desear lo bueno y lo malo sintiendo satisfacción elimina el interés por la vida; esta última no tiene ningún sentido y Stavroguin no puede otorgarle ninguno, ya que eso implica aceptar la validez de algo, pero al mismo tiempo su contrario también es válido. La libertad ilimitada conduce a la aniquilación de las opciones y, por lo tanto, a la aniquilación o a la desintegración de la personalidad. Stavroguin siente que lo asecha la enfermedad mental, la descomposición de su *yo*. Según Berdiaev, la pérdida de la identidad personal del personaje de los Demonios está relacionada precisamente con su deseo de conquistar la libertad como “poder-ser”:

³⁰ Dostoyevski, F.M. *Besi (Los Demonios)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, “чтоб узнать себя”. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказалась беспредельною. На ваших глазах я снес пощечину от вашего брата; я признался в браке публично. Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь [...] Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает”.

Nikolai Stavroguin es una personalidad que ha perdido los límites, se ha perdido a sí misma por la desmedida afirmación de sí mismo. Incluso cuando Stavroguin experimenta su fuerza a través de la autorepresión, a través de un particular ascetismo (le dio una bofetada a Shátov, quería dar a conocer su matrimonio con la Coja y muchas otras cosas), él parte y se consume en lo desmedido de esa prueba. Su ascetismo no es formación, cristalización de la personalidad; en él hay voluptuosidad. La depravación de Stavroguin es el paso de la personalidad de las fronteras a la inmensidad del no ser.³¹

Podemos recordar la idea de los griegos de que todo lo que no tiene límites no está formado, se pierde, no existe. Stavroguin no tiene forma, por lo tanto, no es bello. Es interesante señalar que en ruso la palabra “feo” безобразный (bezobrazny) literalmente significa “sin imagen”. No por casualidad, al describir la apariencia externa de Stavroguin, Dostoyevski señala que su rostro parecía ser una máscara. La personalidad desdoblada de Stavroguin se refreja incluso en su apariencia física:

su cabello era como que muy negro, sus ojos claros eran como que muy serenos y brillantes, la piel de la cara era algo muy delicada y blanca, sus mejillas eran demasiado radiantes y limpias, los dientes como perlas, los labios como el coral. Parecía que era el modelo del hombre hermoso, pero al mismo tiempo como que era repulsivo. Se decía que su rostro hacía pensar en una máscara.³²

En efecto, si Stavroguin ha perdido la identidad personal, entonces todas las imágenes en que aparece son máscaras; él no tiene imagen propia, ya que su personalidad está desdoblada y des-integrada. El desdoblamiento y la oposición entre

³¹ Berdiaev, N. “Stavroguin”. En Berdiaev, N. *Filosofía tvortchestva, kulturi i iskusstva* (Filosofía de la creatividad, de la cultura y del arte). Moscú: Iskusstvo, 1994. En dos tomos. T 2. pp. 180-181. En el original ruso: “Николай Ставрогин – это личность, потерявшая границы, от безмерности утверждения себя потерявшая себя. И даже когда испытывает Ставрогин свою силу через самообуздание, через своеобразную аскезу (он вынес пощечину Шатова, хотел объявить о своем браке с Хромоножкой и многое другое), он исходит, истощается в безмерности этого испытания. Его аскеза не есть оформление, не есть кристаллизация личности, в ней есть сладострастие. Разврат Ставрогина есть перелив личности за грани в безмерность небытия”.

³² Dostoyevski, F. M. *Besi (Los Demonios)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En el original ruso: “волосы его что-то очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, - казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску”.

la hermosura y la fealdad que lleva Stavroguin dentro de su *yo* se manifiesta en su apariencia física.

El hecho de que no sea bello es la verdad que él no puede soportar y se niega a reconocer. No teme nada, ninguna acusación de sadismo o de libertinaje puede tener efecto; él se encuentra más allá del bien y del mal, pero su intención fue cruzar el límite para convertirse en hombre-artista; para acceder a la belleza, no alcanza su propósito. De ahí que no se resigne a comprender su error, lo aterroriza la idea de que pudo estar equivocado y descubrir que finalmente no alcanzó el objetivo deseado: ser bello.

Dentro de la trama de la novela, un momento central de ese descubrimiento es el diálogo que sostiene con Liza. Como ya hemos dicho, Liza no quiere mantener la relación amorosa porque también descubre que su amado es un “impostor”, un hombre ridículo. Después de pasar una noche con Stavroguin, Liza se siente desilusionada, ya que comprendió que este hombre no puede amar ni a ella, ni a ninguna otra mujer. Stavroguin sabe amar (basta leer el diálogo entre él y Lisa), pero también sabe convertir el amor profundo y elevado en una diversión voluptuosa y nove, como dice Shátov, ninguna diferencia entre los extremos, sino encuentra una belleza y placer idénticos en cada uno de ellos. Asimismo, como Shátov, Lisa comprendió todo esto y prefiere romper su relación con Stavroguin; ella no teme los sufrimientos, pero no puede soportar que el amor que surgió entre ella y Stavroguin en realidad esté a punto de convertirse en mera anécdota, en pura frivolidad. Ella dice a Stavroguin: “Siempre me pareció que usted me llevaría a un lugar donde vive una

araña enorme y maligna, del tamaño de un hombre, y que allí pasaríamos toda la vida mirándola y temiéndola. Haciendo eso es como transcurriría nuestro amor”.³³

Limitada en su mente, pero sabia en su corazón, Marya Lebiádkina también percibe intuitivamente el desgarramiento que lleva adentro su esposo, la imagen que ella tiene de Stavroguin es desdoblada y confusa. La pobre mujer se niega a aceptar esa dualidad y, por eso, no reconoce a Stavroguin como su amado príncipe, lo llama “impostor”: “Te pareces mucho, sí, mucho; y hasta puede que seas pariente suyo, ¡qué gente tan astuta! Pero mi hombre es un hermoso halcón y un príncipe, mientras que tú no eres más que un lechuzo y un comerciantillo”.³⁴

Como podemos ver, Stavroguin no puede ocultar a otras personas ni a sí mismo que se esfuerza por representar un papel que no le corresponde. En el capítulo “Con Tijon”, suprimido por la censura de la publicación inicial de la novela *Los Demonios*, Dostoyevski hace a Stavroguin realizar ese triste descubrimiento y, al mismo tiempo, trata de hallar, aunque sea de la forma más general, la posibilidad de evitar la muerte espiritual que se aproxima a Stavroguin. Así, por ejemplo, después de leer la confesión de Stavroguin, Tijon sugiere a éste realizar algunas correcciones en el estilo. Cuando Stavroguin, sorprendido por esas palabras, contesta que escribió sinceramente y pide aclaraciones, Tijon explica que encuentra en lo escrito una especie de “desafío orgulloso que lanza el reo al juez”. Por medio de este estallido de orgullo, Stavroguin quiere disimular el miedo ante la verdad que él guarda en el fondo de su alma; él sabe que es un impostor, pero no quiere aceptar esto porque le

³³ *Ibíd.* En el original ruso: “Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться. В том и пройдет наша взаимная любовь”.

³⁴ *Ibíd.* En el original ruso: “Похож-то ты очень похож, может, и родственник ему будешь, - хитрый народ! Только мой – ясный сокол и князь, а ты – сыч и купчишка!”.

duele. Tijon entiende todo esto y no quiere herir más, por eso, trata a Stavroguin con mucha delicadeza. Veremos a continuación el siguiente diálogo entre ellos.

Stavroguin pide perdón a Tijon, diciendo

–Le diré toda la verdad: deseo que me perdone usted; y junto con usted otro, un tercero. Pero que todos los demás mejor me odien Y lo quiero para poder sobrellevarlo con humildad.

–¿Y la compasión general por usted no podría sobrellevarla con esa misma humildad?

–Puede que no pudiera. Usted las coge al vuelo. Pero... ¿por qué hace eso?

Siento el grado de su sinceridad y, por supuesto, soy muy culpable de no saber acercarme a la gente. Siempre he sentido que ése es mi mayor defecto –dijo Tijon sincera y cordialmente, clavando sus ojos en los de Stavroguin. –Lo digo sólo porque temo mucho por usted –agregó. Ante usted se encuentra un abismo casi infranqueable.

¿Que no aguantaré? ¿Que no sobrellevaré con humildad el odio de los demás?

–No sólo el odio.

–¿Qué otra cosa?

–Su risa - dijo Tijon casi a la fuerza, en un murmullo apenas perceptible. Stavroguin se turbó y su rostro expresó alarma.

–Ya lo había presentado –replicó–. ¿Así que, al leer mi “documento” le parecí un personaje muy cómico a pesar de toda la tragedia? No se preocupe ni se azore, ya le digo que yo mismo lo había previsto.³⁵

³⁵ Dostoyevski, F.M. *Besi (Los Demonios). La confesión de Stavroguin*. Apéndice, cap. 9. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.* En original ruso: “- Я вам всю правду скажу : я желаю, чтобы вы меня простили, вместе с вами другой, третий, но все - все пусть лучше ненавидят. Но для того желаю, чтобы со смирением перенести ...

- А всеобщего сожаления о вас вы не могли бы с тем же смирением перенести?

- Может быть, и не мог бы. Вы очень тонко подхватываете. Но... зачем вы это делаете?

- Чувствую степень вашей искренности и, конечно, много виноват, что не умею подходить к людям. Я всегда в этом чувствовал великий мой недостаток, - искренне и задушевно промолвил Тихон, смотря прямо в глаза Ставрогину. - Я потому только, что мне страшно за вас, - прибавил он, перед вами почти непроходимая бездна.

- Что не выдержу? что не вынесу со смирением их ненависти?

- Не одной лишь ненависти.

- Чего же еще?

- Их смеху, - как бы через силу и полупшепотом вырвалось у Тихона.

Ставрогин смутился; беспокойство выразилось в его лице.

- Я это предчувствовал, - сказал он. - Стало быть, я показался вам очень комическим лицом по

Y, más adelante, cuando Stavroguin insiste preguntando si Tijon halla algo ridículo solamente en el estilo, éste contesta: “Y también en la esencia. La fealdad lo matará”.³⁶

Cabe reconocer que a primera vista Stavroguin no parece ser un personaje cómico, ya que no hay nada ridículo en la seducción de una niña (el mismo Tijon admite que no hay ni puede haber mayor crimen que el que Stavroguin cometió con Matriosha). No obstante, la preocupación de Tijon de que Stavroguin no aguante la risa esconde una profunda verdad. Stavroguin puede aguantar todo: el odio, el desprecio, la indignación de otros cuando se enteren de sus actos; de todos modos él se sentirá superior; él pudo cruzar los límites, pudo escogerse a sí mismo como hombre-artista, pudo conquistar su libertad. Sin embargo, descubrir que todo fue en vano, que no se convirtió en hombre-artista, que no es lo que pretendió ser, es como encontrarse ante un “abismo casi infranqueable”. La preocupación de Tijon era completamente justificada. Stavroguin le confiesa que quiere perdonarse a sí mismo y, por eso, busca el sufrimiento como expiación de sus delitos. Considerando que estos delitos se derivan de su libertad como transgresión de los límites, se debe expiar este crimen. Stavroguin habla del sufrimiento como de contra-peso para su libertad ilimitada, al inicio de su conversación con Tijon, él dice que padece alucinaciones, ve por las noches junto a sí un ser maligno, burlón y “racional”. Se trata de su doble, de la parte oscura de su alma, de lo demoniaco que nunca podrá suprimir, si no encuentra el perdón (“Se que sólo entonces desaparecerá la visión”). No obstante,

прочтении моего “документа”, несмотря на всю трагедию? Не беспокойтесь, не конфузйтесь ... я ведь и сам предчувствовал”.

³⁶ [ibíd. En el original ruso: “И в сущности. Некрасивость убьет”.

Stavroguin no está seguro de si se puede encontrar la expiación del pecado de la libertad y, de esta manera, restablecer la integridad de su personalidad.

En efecto, como ya hemos mencionado, para eso hay que encontrar un punto de apoyo, algo firme, serio, que pudiera otorgar un sentido positivo a su autoafirmación. Pero ¿dónde se encuentra este punto de apoyo? Tíjon sugiere que en la fe, en Dios. Se deben rechazar las pretensiones de una libertad ilimitada, sólo Dios puede crear de la nada; la libertad de la criatura debe tener un fundamento, un arraigo; en otras palabras, el hombre debe admitir un primado ontológico y axiológico del ser sobre su voluntad. No obstante, esta aceptación se hace sin garantías, sin seguridades de que se está en lo correcto. Stavroguin tiene duda, ¿qué tal si no existe Dios, no existe el Ser en cuanto ser y todo es pura apariencia? Todo esto es un “*voditel* de diablos”. Él debe afirmar la fe por su voluntad y no puede hacerlo no porque le falta la fuerza, sino porque no puede superar su duda. Para Stavroguin el nihilismo resulta ser la última y la única palabra ante la vida, él está obligado a reconocer que el “porvenir carece de finalidad”, que la existencia humana no puede “interpretarse en su conjunto, ni con ayuda del concepto de “fin”, ni con la ayuda del concepto de “unidad”, ni con ayuda del concepto de “verdad” y, por consiguiente, su propia existencia no tiene ningún valor.³⁷ Esta incredulidad que origina la sensación de vacuidad de la existencia representa el aspecto más acentuado en el texto final de la novela, donde no hay mención de las intenciones de Stavroguin de buscar el sufrimiento y el perdón. En su última carta a Dacha, este personaje

³⁷ Nosotros referimos a la característica del nihilismo dada por Nietzsche quien, basándose en la lectura de la novela de Dostoyevski, escribió: “Se había alcanzado el sentimiento de la falta de valor cuando se comprendió que ni con el concepto “fin”, ni con el concepto “unidad”, ni con el concepto “verdad” se podía interpretar el carácter general de la existencia”. Nietzsche, F. *La voluntad de poderío*. Madrid: EDAF, 1998, p. 37.

cuenta su deseo de pasar el resto de su vida en un lugar aislado de Suiza. El mismo Stavroguin admite que esa decisión no cambiará nada; él no tiene esperanzas de su propio renacimiento, no le importa a donde ir; él se siente extraño en cualquier lugar. Esa indiferencia proviene del nihilismo que se manifiesta como pérdida total del sentido de la vida. No hay sentido más que lo puesto, creado por el hombre, y el hombre es libre de tomar o rechazar y crear algo nuevo, según su deseo. Pero Stavroguin ya no tiene deseos, él ya conquistó su libertad, pero no sabe para qué le sirve esa conquista. Su destino es estar desdoblado, desgarrado por dentro, oscilando entre los extremos sin ninguna esperanza de llegar a tierra firme donde cimentar los valores, los ideales, el sentido de la vida. En esta incapacidad de superar el nihilismo consiste la tragedia de Stavroguin.

Nos atrevemos a sugerir una página de *Fausto* de Goethe que puede ilustrar el significado de esta tragedia. En la primera parte de la obra, al empezar la escena titulada “Una selva con una cueva”, Fausto, solo, reflexiona sobre el alcance de su aventura y reconoce que ha tenido experiencias maravillosas:

Espíritu sublime, tú me otorgaste todo cuanto pedí. No en balde volviste hacia mí tu faz en medio de la llama. Me diste la espléndida Naturaleza por reino, y a la vez, poder para sentirla y gozar de ella. No sólo me permites contemplarla con frío asombro, sino que me concedes la facultad de mirar en su profundo seno como en el pecho de un amigo. Haces desfilar ante mí la serie de los seres vivientes, y me enseñas a conocer mis hermanos en el tranquilo matorral, en el aire y en el agua. Y cuando ruge la tormenta y estalla en la selva; cuando el pino gigante, al desplomarse, troncha y arrastra consigo ramas y troncos cercanos, y a su caída trueno la montaña sordamente en sus concavidades; entonces me guías a la segura cueva, me muestras a mí mismo, y se manifiestan las recónditas, profundas maravillas de mi propio pecho.”³⁸

³⁸ Goethe, J. W. von. *Fausto*. México: CONACULTA, Océano, s/a. pp. 111-112.

No obstante, hay una gran sombra que empaña toda esa satisfacción de Fausto: Mefistófeles le es ya imprescindible. El conocimiento implica la ignorancia, la creación implica la destrucción, el momento mágico de posesión implica la pérdida y la frustración.

Me doy ahora cuenta de que al hombre nada perfecto se le ofrece. A la par que este arrobamiento que me transporta cada vez más cerca de los dioses, me diste el compañero de quien no puedo ya privarme, a pesar de que, frío y procaz, me humilla a mis propios ojos y con un soplo de su palabra reduce tus dones a la nada. Con empeño atiza en mi pecho un violento fuego que me arrastra hacia aquella hechicera imagen. Así, ando vacilante del deseo al goce, y en el goce suspiro por el deseo.³⁹

A Stavroguin, al igual que a Fausto, le fue dado mucho, se le otorgó fuerza, inteligencia, tenía deseos elevados; podía ser el legendario Príncipe Iván de los cuentos o un héroe que realiza grandes hazañas; podía inspirar a las personas la idea del mesianismo ruso; podía amar a Liza con un profundo, tierno y hermoso amor. Pero, en realidad, él no pudo hacer eso, no tuvo fuerza para ello. Stavroguin podría hacer todo esto y mucho más si se hubiera liberado de su inseparable acompañante, su doble, Mefistófeles. En otras palabras, si se hubiera liberado del encantamiento de la libertad, de ese embelesamiento de mirar al abismo que convierte su autorealización en la proyección del *nihil*, Stavroguin hubiera encontrado la salvación. Pero nada de esto sucedió.

Podemos dudar con justicia de la posibilidad de un final feliz, esto es, de la posibilidad de la eliminación del desdoblamiento y la superación del pecado de la libertad. Dostoyevski, quien en varias ocasiones a lo largo de su obra intentó representar lo “hermoso-positivos”, nunca realizó ese proyecto. En sus obras, incluso

³⁹ Ibid.

los profundamente creyentes *starets* saben por propia experiencia qué es ese desdoblamiento y por eso comprenden tan bien lo que sucede en las almas de aquellos como Stavroguin.

Reflexiones finales.

Después de todo lo dicho en los capítulos precedentes llegó el momento de hacer (pasar a) algunas reflexiones finales comenzando con la precisión de rasgos y tendencias que en su conjunto se pueden considerar como concepción filosófica del romanticismo.

La herencia filosófica del movimiento romántico, cuyo nacimiento y desarrollo se sitúa entre finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, nunca fue olvidada pese a todos los cambios científicos y tecnológicos que vinieron con el siglo XX. Por el contrario, con el paso de tiempo se hizo más claro que nuestra cultura edificada sobre la ciencia y la tecnología, no puede prescindir de las contribuciones que hicieron los románticos en el pensamiento filosófico. Y que estas contribuciones no son menos valiosas que sus creaciones artísticas.

El romanticismo, con su repugnancia a toda clase de dogmas y de limitaciones a la libertad humana, fue capaz de hacer revelaciones tan profundas sobre el hombre y *su puesto en el cosmos* que el espíritu romántico continúa vivo en el pensamiento filosófico actual. Sobre esto queremos una vez más recordar las palabras de A. Béguin mencionadas en el primer capítulo: “nuestras tendencias intelectuales, nuestras corrientes de pensamiento están demasiado mezcladas con elementos románticos para que, a pesar de todo, no experimentemos la necesidad de conocer mejor la naturaleza de esta herencia”.¹

Precisamente esa necesidad de conocer mejor la herencia filosófica del romanticismo se convirtió en la fuente de inspiración para realizar este trabajo en el

¹ Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 478.

cual nosotros hemos intentado abordar solamente los aspectos fundamentales de la rica y compleja problemática filosófica del romanticismo.

El romanticismo, como un determinado modo de *ver* el mundo y como una determinada concepción de la vida, es un fenómeno complejo y polifacético que ha encontrado su mayor y más completa expresión en el arte. No obstante, el romanticismo, como ninguna otra corriente artística, estuvo estrechamente vinculado con el pensamiento filosófico. El espíritu romántico penetró profundamente en el cuerpo de las disciplinas filosóficas, por lo que no sólo se puede hablar de la estética romántica, sino también de la filosofía de la historia, la filosofía de la religión, la filosofía del lenguaje, entre otras, orientadas por el romanticismo. La cuna del romanticismo filosófico era Alemania, donde el círculo de Jena formado por los pensadores y artistas reunidos en torno a los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel, se convirtió en el núcleo generador de las ideas románticas. Tanto los miembros del círculo de Jena, como otras figuras no relacionadas directamente con este grupo forjaron una nueva visión del mundo que debería superar las barreras entre arte y filosofía, entre arte y ciencia, entre arte y realidad.

Las reflexiones filosóficas de los románticos, aunque en su mayoría fragmentarias y poco sistemáticas, muestran sin embargo un rasgo común que en los estudios dedicados al romanticismo se define como la nostalgia o la sed de infinito. Dotados de una extraordinaria sensibilidad estética, los románticos tenían la esperanza de alcanzar un conocimiento "mágico", un conocimiento que hubiera permitido trascender los límites de lo dado, de lo finito y captar la luz de la belleza absoluta. Este proyecto radical, impulsado por la fuerza poetizante de la imaginación artística, daría lugar a una nueva concepción del hombre, que representaría la ruptura

no sólo con el racionalismo ilustrado, sino también con toda la problemática clásica del saber humanístico.

En sus reflexiones filosóficas, los románticos retoman la idea renacentista de que la auténtica “dignidad humana” está puesta en la libertad, concebida esta última como el poder productor y autogenerador del hombre. Los humanistas del Renacimiento estaban convencidos de que la tarea fundamental del hombre consiste en conseguir su condición humana, su *humanitas*, lo que implica conquistar la libertad como “poder-ser”. Por ejemplo, para Pico de la Mirándola, ser libre no significa realizar las posibilidades determinadas previamente, ya que la libertad del hombre no tiene limitaciones externas; el hombre debe encontrar por sí mismo su propia imagen. Se puede decir que la libertad o el libre albedrío, tal como lo comprende Pico de la Mirándola en su célebre discurso sobre la dignidad del hombre, es una actividad formadora que se cifra en la indeterminación originaria del hombre, por la cual él es capaz de realizar diferentes y incluso contradictorias posibilidades existenciales. Desde esta perspectiva “lo humano”, como señala J. González, está por igual “en todos los rostros del hombre, buenos y malos, nobles e innobles, apolíneos y dionisiacos, y tan ‘humana’ es, por tanto, la ‘virtud’ como el ‘vicio’”.²

Se puede considerar a los románticos como auténticos herederos del espíritu renacentista, por su afán de reafirmar la dignidad del ser humano precisamente como ser libre. Los románticos rehusaron aceptar que la personalidad humana se configura bajo el dominio de los factores externos, cambiantes y azarosos, cuya fuerza ciega moldea el “rostro” humano. La concepción romántica, a diferencia de esta visión

² González, J. *El ethos, destino del hombre*. México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1996, p 21.

determinista, parte de la idea de que el hombre logra adquirir su condición propiamente humana cuando aprende a poner los límites a sí mismo y por sí mismo. Esta capacidad creadora que posee el hombre, en cuanto ser libre, le permite superar la resistencia de la naturaleza e introducir en el mundo natural su propia "medida", la "medida" humana. De esta manera, según el enfoque romántico, la condición humana radica en la capacidad del hombre de dotar de sentido a la realidad externa y a su propia vida.

Esta concepción del hombre emerge de la problemática filosófica que fue desarrollada por el núcleo teórico del movimiento romántico. En primer lugar, se debe señalar a Friedrich W. Schelling, uno de los más destacados representantes del pensamiento romántico, cuyos trabajos proporcionaron una sólida fundamentación teórica a la perspectiva filosófica del romanticismo.

La concepción filosófica de Schelling, plasmada en su *Sistema del idealismo trascendental*, es una versión estética de la metafísica post-kantiana que surgió a raíz de la "revolución copernicana" de Kant. El descubrimiento kantiano de la actividad productora del sujeto, su comprensión del objeto como creación de la subjetividad trascendental, ha motivado a Schelling a infringir la principal prohibición del método kantiano, a saber, la prohibición de realizar el tránsito del conocimiento humano al saber absoluto. Siguiendo las huellas de Fichte quien fue el primero en atreverse a salir de los límites de la filosofía de Kant, Schelling y los románticos otorgaron el privilegio de realizar este tránsito a la actividad creadora de la imaginación.

La concepción de Schiller sobre la "educación estética", donde la actividad estética se concibe como *praxis* que conduce al hombre a la auténtica realización de su propio ser ayudó a los románticos a realizar este paso. Retomando esta idea,

Schelling, sin mayor dificultad, superó el dualismo kantiano entre la razón teórica y la razón práctica y se dirigió resueltamente hacia una concepción metafísica, cuyo punto clave es el acto de la intuición intelectual, en virtud de la cual la inteligencia o el *Yo* se pone a sí mismo. "Lo que el *Yo* es, sólo se sabe produciéndolo, pues sólo en el *Yo* se da originariamente la identidad del ser y del producir".³ Este acto de autoposición del *Yo*, que Schelling interpreta como un acto originario de la libertad, se lleva a cabo mediante tres fases. En la primera, la conciencia se objetiva, es decir, se pone a sí misma en cuanto objeto; en la segunda, la conciencia se reconoce a sí misma como conciencia del objeto; y en la tercera fase, se produce la síntesis de los dos momentos opuestos y la conciencia se transforma en autoconciencia donde ser y conocer, o ser y producir vuelven a coincidir nuevamente. Esta última fase del proceso de autorrealización de *Yo* absoluto requiere la participación del hombre, quien tiene la capacidad de re-crear la armonía originaria entre sujeto y objeto en la obra de arte. El arte, dice Schelling, refleja "lo que de otro modo no sería reflejado por nada: eso absolutamente idéntico que ya se ha escindido en el *Yo*".⁴

El reconocimiento de la intuición intelectual permitió a Schelling comprender el mundo en su totalidad como producto de la misma actividad creadora —el *Yo* absoluto—. En su dimensión originaria, el *Yo* absoluto representa la unidad indiferenciada de lo subjetivo y lo objetivo, de lo finito y lo infinito, de la libertad y la necesidad. No obstante, esta unidad no puede permanecer intacta, inmóvil; el concepto de la inteligencia implica la existencia "para-sí", es decir, implica que el *Yo* acceda a la comprensión de sí mismo, por eso, la unidad mencionada no es un mero

³ Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, p. 180.

⁴ *Ibíd.*, p. 423.

hecho, sino un acto. Este acto denominado la "intuición intelectual" consiste en la autocomprensión que se produce a partir de la autoposición. Pero no se puede entenderse sin referirse a algo. Por consiguiente, la autoposición implica la posición del objeto. De ahí se puede concebir la Naturaleza como el Espíritu visible, mientras que el Espíritu es la Naturaleza invisible. De esta manera, Schelling llega a rescatar la antigua visión del mundo como *cosmos*, la naturaleza responde al principio de la finalidad y, vista en su totalidad, se revela como "pasado trascendental" del espíritu; pero es el espíritu inmaduro que todavía no tiene conciencia de la fuerza creadora que él mismo es. Recobrar esa conciencia es permitido por la actividad estética del hombre, quien ejerciendo su libertad como *poiesis*, disuelve la frontera entre lo finito y lo infinito aportando así una dimensión simbólica a la realidad. El impulso para crear una obra artística proviene de la oposición entre lo ideal (el espíritu) y lo real (la naturaleza); el artista está consciente de esta oposición que origina en él los sentimientos de dolor y el deseo de superarlos. Este deseo se cumple en la creación de la obra de arte que acaba siendo "una representación finita de lo infinito".

El arte es, pues, representación o expresión de lo infinito en lo finito; cada uno de sus productos representa lo infinito y la belleza, en cuanto la característica fundamental de toda obra de arte, es precisamente "lo infinito expresado de modo finito".⁵ Por eso, la belleza se puede definir como *forma viva*; la belleza es la manifestación de la vida entendida esta última no sólo como realidad natural, sino también como realidad espiritual. Esto significa que mediante la creación artística el

⁵ Ibid., p. 418.

hombre llega a encontrar un vínculo originario que une su existencia, temporal y fugaz, con la realidad suprema.

Esa realidad suprema o infinita no aparece en la obra de arte como una mera copia de lo que es, sino lo que el artista desea, imagina que sea. La imaginación artística otorga al hombre un misterioso poder, un poder idéntico al que los filósofos suelen otorgar a la divinidad: el poder de crear un objeto a imagen y semejanza de su creador. Resulta que dando forma a una forma natural, el hombre se da forma a sí mismo, configura su vida artísticamente. Por eso, el arte es el lugar de donde emerge la libertad, que en el sentido ontológico se concibe como indeterminación originaria, como "poder-ser". Asimismo, la experiencia estética es una experiencia de formación; es una experiencia por la cual el hombre llega a adquirir su condición humana en cuanto condición ontológicamente indeterminada. Es así como la reflexión romántica sobre el destino del hombre se integra en la búsqueda del saber profundo e inagotable que supera la barrera de lo finito y abre la mirada hacia lo infinito.

Así pues, el "hombre romántico" nació en el momento mismo en que la libertad concebida como *poiesis* se convirtió en la fuerza creadora universal y originaria, en virtud de la cual el *yo* se reconoce a sí mismo reflejándose y objetivándose en el mundo exterior. Por eso, según la perspectiva romántica, los factores externos no tienen y no pueden tener patente de exclusividad en la formación de la personalidad humana; el hombre, como persona, surge en el acto de autoposición que rompe con la cadena de las determinaciones naturales y crea una segunda naturaleza: la naturaleza humana. El hombre, entonces, se encarga a formar su propio "rostro" a través de comprensión y apropiación de los productos que él

mismo crea. Considerando que esta segunda naturaleza se cifra en la indeterminación ontológica de la libertad humana, el proceso formativo puede realizarse de manera positiva o negativa. Precisamente la libertad, concebida como autodeterminación o autolimitación, sitúa al hombre frente a la alternativa que establece en su discurso Pico de la Mirandola, a saber, de degradarse en las cosas inferiores o elevarse hacia Dios.

En la libertad, pues, reside la causa de la ambivalencia, de la dualidad que, desde los pensadores griegos, solía ser comprendida como oposición "cuerpo-alma". Dentro del contexto de la filosofía romántica, es difícil sostener la visión dualista de corte platónico; si el hombre consigue su condición humana en el acto de autolimitación, entonces el cuerpo o la corporeidad no es *physis* o *natura* tal como lo entendían los pensadores antiguos. El desdoblamiento y la tensión de los contrarios que origina la actividad autolimitadora encuentran su comprensión más adecuada en términos de la tradición cristiana como oposición entre el cielo y el infierno. Resulta que los románticos, con su interpretación de la libertad como "poder ser", situaron en el interior del alma humana estas dos dimensiones opuestas, que para los pensadores medievales eran realidades objetivas. Este fue el descubrimiento desolador bajo cuyo peso se derrumbó el mundo mágico con todas sus bondadosas hadas, sus bellas princesas y sus valerosos caballeros, y el noble héroe romántico mostró su parte oscura, su "rostro" demoníaco.

Uno de los primeros que se percató del peligro ha sido Schiller. El autor de las *Cartas sobre la educación estética*, que anticiparon el nacimiento del espíritu romántico, pudo comprender que su deseo de reafirmar la capacidad creadora de la libertad abrió la "caja de Pandora". Resulta que el ejercicio de la libertad como

autoposición o autoformación introduce en el mundo lo que en términos del pensamiento cristiano se llama pecado, o sea, el mal volitivo que proviene (depende) de los deseos y las acciones humanas. El origen de este mal volitivo se debe buscar precisamente en la libertad que, en su afirmación real, tiende a manifestarse como la ambición de poder absoluto. En este caso, la experiencia de la libertad se convierte en un verdadero delirio de omnipotencia cuando "todo está permitido". El hombre romántico que se considera un alma superior, un aristócrata del espíritu, vive su libertad como una fascinante aventura de elevación o divinización que lo hace sentirse todopoderoso y omnisciente. Se abre así en el seno del alma humana la vía de la autonegación o autoalienación que pone en peligro la integridad del yo. Los románticos no dudaron en recorrerla hasta el fin, pero no fueron capaces de reconocer en el genio demoníaco, el cual piensa y actúa de acuerdo con el principio "todo está permitido", su propio doble.

Comprender la tragedia del hombre romántico, quien no fue capaz de resistir el encantamiento nihilista de la libertad, les tocó a otros pensadores, entre los cuales destacan el filósofo danés S. Kierkegaard y el escritor ruso F. M. Dostoyevski. Ambos autores llegaron a su madurez intelectual en la atmósfera profundamente influida por el arte y la filosofía romántica, por lo que es difícil de analizar la problemática desarrollada por ellos si su pensamiento filosófico no se sitúa dentro del contexto de la tradición romántica. Esta fue la hipótesis que nos servía como hilo conductor para elaborar el contenido del segundo y tercer capítulo dedicados al pensador danés y al escritor ruso respectivamente.

Tanto Kierkegaard como Dostoyevski compartían el entusiasmo romántico por la libertad y la nostalgia romántica de lo infinito, sin embargo, los autores

mencionados transformaron las ideas que fueron el objeto de la especulación filosófica, en una posición existencial del hombre, el cual además de todo, podía ser un artista romántico. En otras palabras, Kierkegaard y Dostoyevski tomaron como punto de partida para sus reflexiones filosóficas la exigencia *realizar existencialmente aquello sobre lo que especulan*. Desde esta perspectiva, el poder proteico del hombre romántico que le permite convertirse en "todo lo que ve y todo lo que quiere" no se veía como su condición humana, por el contrario, se manifestaba como sacrilegio o profanación de todo lo noble y sagrado que da sentido a la vida del hombre. El ser humano es un ser finito, cuya existencia tiene límite —la muerte—. Y, precisamente, es esto lo que otorga el sentido a su existencia o, en otras palabras, le pone en forma. La pretensión de asumir el papel del Sujeto Absoluto conduce a la pérdida de este límite, a la disolución o aniquilación de lo finito en lo infinito. Sin embargo, el hombre sigue siendo el hombre, es decir, sigue siendo un ser finito y, abandonando su condición humana, no consigue ninguna otra, por el contrario, según las palabras de Kierkegaard, pierde lo único y lo más valioso que tiene, esto es, la integridad de su propio *yo*. Esta disolución del *yo*, en lugar de evocar por vía negativa la realidad infinita, origina los sentimientos de extrema soledad y de indiferencia absoluta ante el mundo. El hombre se siente hastiado, atrapado en un callejón sin salida. La situación se torna paradójica: para conseguir su condición humana, el hombre debe conquistar su libertad, pero conquistando su libertad, el hombre pierde su "naturaleza humana".

Así pues, la interpretación existencial de las ideas que formaron el espíritu romántico ha revelado que la ambición de transgredir la frontera entre lo finito, lo humano y lo infinito, lo divino, conduce al hombre a rendir culto a la belleza sin

importar la diferencia entre un “acto voluptuoso y brutal y una hazaña heroica por el bien de la humanidad”. ¿Hasta qué punto es acertado el diagnóstico de enfermedad del alma romántica? ¿Puede o no el hombre ser libre sin caer en la tentación de apropiarse de los atributos divinos? Estas son las interrogantes que plantea el análisis existencial de la cosmovisión romántica.

Se debe reconocer que tanto el pensador danés como el escritor ruso no encontraron, para las preguntas mencionadas, una respuesta concluyente, lo que fue el motivo para considerar la obra de estos autores como contradictoria y carente de una postura filosófica sostenible. La naturaleza antinómica del pensamiento de Kierkegaard y Dostoyevski, las tensiones extremas y las dualidades irremediables que constituyen el contenido de sus reflexiones filosóficas, la falta de la solución “suprema”, todo esto provoca la tentación de “corregir” a estos pensadores, eliminar los signos de interrogación que prevalecen en sus reflexiones. La forma más sencilla y más común de lograr esto consiste en atribuir a los autores, sin reserva alguna, el punto de vista de uno de sus personajes. En este sentido, Kierkegaard y Dostoyevski corrieron la misma suerte, los dos con frecuencia reaparecían bajo la pluma de sus “descubridores” como pensadores religiosos, quienes con ayuda de nuevos recursos estilísticos anunciaban las antiguas verdades bíblicas. No obstante, se sabe muy bien que las interpretaciones concluyentes, aunque facilitan en mucho la comprensión, tienden a simplificar las ideas que se pretenden analizar.

Por nuestra parte, queremos mencionar que la postura metodológica adoptada para el presente trabajo permite, según nuestro punto de vista, conservar la credibilidad en los contenidos de la obra de Kierkegaard y Dostoyevski sin necesidad de recurrir a las correcciones simplistas. Asimismo, cabe señalar que los problemas

revelados por el análisis existencial de la cosmovisión romántica requieren una investigación específica y, por eso, no fueron abordados en este trabajo. En las reflexiones finales, solamente nos limitaremos a esbozar algunas ideas que podrían indicar el camino hacia las soluciones posibles.

Como ya hemos dicho, la comprensión existencial de la tesis romántica sobre la doble pertenencia del ser humano a lo finito e infinito ha dejado muy claro que la condición propiamente humana es una condición ambigua, por la cual el hombre llega a adquirir no sólo un "rostro" celestial, sino también un "rostro" infernal, demoníaco. Los románticos hallaron en esta dualidad, en esta oscilación continua entre el cielo y el infierno, una fuente inagotable del placer estético que atestigüa la conquista por parte del hombre de su poder autogenerador y de su condición "divina". Kierkegaard y Dostoyevski, por su parte, descubrieron que el hombre a causa de la indeterminación originaria de su libertad, no sólo no llega a conseguir su condición "divina", sino termina por perder su condición humana. El camino hacia la perdición inicia con el anhelo de conquistar la libertad, lo que implica cometer un crimen, esto es, transgredir el límite entre el Ser y la *nada*. Con esta transgresión, el hombre arriesga su propio ser, porque, para una criatura finita, aquella *nada* que Dios puede convertir en algo representa un vacío existencial, un "agujero negro" que absorbe todo lo que da valor y sentido a la existencia humana.

En la obra de Kierkegaard, la figura del estético representa la encarnación de esta libertad nihilista. El estético que juega a ser Dios y como tal cree que tiene "toda la vida por delante" no está comprometido consigo mismo ni tampoco con el otro. Él se hizo prisionero de una tensión paralizante que despoja cada momento presente de su valor único. Para recuperar su personalidad, el hombre debe reconocer el pecado

cometido y aceptar la culpa por haber querido convertirse en el dueño absoluto de su “ser” y su “no ser”. En otras palabras, el estético debe reconocer que la capacidad creadora del ser humano no es absoluta; ella debe estar arraigada en el Ser y no en la *nada*. De otra manera, la libertad se convierte en la autonegación, en “el goce de sí misma” que condena al hombre a la angustia y la soledad extrema.

Cabe preguntarse, sin embargo, ¿cómo el ser humano puede encontrarse con el Ser en cuanto la realidad suprema o infinita y reconocerla como fundamento de sus acciones, si lo finito y lo infinito, según Kierkegaard, son dos dimensiones distintas y el libre tránsito de una hacia la otra es imposible? Considerando el carácter existencial de la filosofía de Kierkegaard, la pregunta planteada no tiene y no puede tener una respuesta definitiva, aunque varios escritos reflejan los intentos del pensador danés por encontrar la manera de superar la ambivalencia de la libertad “desde dentro”, desde la posición de un ser finito. En el segundo capítulo del presente trabajo, fue analizada una posible salida que propone al estético su amigo el juez Wilhelm, uno de los personajes de la obra kierkegaardiana *O lo uno o lo otro*. Sintetizando las ideas desarrolladas por este personaje, se puede concluir lo siguiente: el ser humano tiene la posibilidad de tocar lo trascendente; el lugar donde se da ese encuentro no es su pensamiento, sino su existencia. Dentro de esta relación, la existencia individual recobra su autenticidad mediante la participación en el ser. Esto significa que el hombre puede otorgar sentido a la existencia, pero no puede crear esa existencia; ahí está el límite de sus posibilidades creativas y ahí se encuentra el criterio que permite valorar lo que fue creado. En este caso, no puede ser visto el ser, ni el suyo propio, ni el de la otra persona, como objeto del que el individuo pueda disponer según su deseo. La existencia se convierte de este modo en el eslabón que

enlaza al hombre en cuanto ser finito con lo infinito, con la totalidad del Ser. De ahí se puede decir que el hombre tiene la posibilidad de trascender la ambigüedad originaria de su libertad y crear a nivel individual lo que generalmente se llama sentido del ser. Dicho en otras palabras, es la creación del sentido del ser para el ser humano.

De este modo, se puede hablar de la expiación del “pecado” de la libertad. Ejerciendo su libertad como “poder ser”, el hombre se pone por encima de la realidad y también se pone por encima de sí mismo, aniquila su finitud generando en el corazón de su propio ser una abertura por donde entra la *nada*. Este “estar abierto” lo condena a la posibilidad y con esto a la angustia porque “lo que “angustia” no es esto ni aquello [...] sino la posibilidad”. Y entre todas las posibilidades existenciales, la más “propia” y la más posible para un ser finito es la muerte que es tan “real”, tan “auténtica”, que anula cualquier esperanza de trascender la finitud y alcanzar la “plenitud infinita”. El hombre se siente culpable del pecado cometido y busca el perdón para poder superar la angustia, esta enfermedad mortal, como la llama Kierkegaard. El arrepentimiento es la cura contra la enfermedad de la angustia; es un acto de afirmación existencial de un ser finito. El hombre se toma culpable por conquistar su libertad y, al mismo tiempo, exonerado de esta culpa, purificado por el arrepentimiento. Esta implicación recíproca de culpa y arrepentimiento genera una especie de conciencia “circular” que obliga al hombre a una búsqueda incansable de su condición humana, para que ésta, a su vez, haga posible la síntesis de lo humano con lo divino, de lo finito y temporal con la eternidad. La angustia, en este caso, no sólo es la vivencia de la soledad, del abandono y de la fugacidad de la existencia humana, sino también es la expresión propiamente humana de la responsabilidad que

conlleva la libertad. Podemos recordar una vez más las palabras de Kierkegaard sobre la realidad, que “entra *en relación* con el sujeto *de dos maneras*: por un lado, como *un don* que no admite rechazo, y, por otro lado, como una *tarea* que se ha de realizar”.⁶

Las reflexiones filosóficas de Dostoyevski se desarrollan en torno a la misma problemática que constituye el núcleo del pensamiento kierkegaardiano. El escritor ruso, asimismo como Kierkegaard, no creyó que el hombre puede abandonar su condición humana, sacrificar su finitud y convertirse en Dios. Este intento convierte el ejercicio de la libertad en la proyección incesante del *nihil* que a nivel existencial se manifiesta como indiferencia absoluta de *lo uno o lo otro*. Esta indiferencia o anulación de las opciones “no se detiene, –como señala M. Malishev– ante ningún peligro, ni se somete a ninguna prohibición y no se reverencia ante ninguna autoridad por sagrada que sea”.⁷

Ahora bien, si la libertad conduce a la dualidad de la personalidad, ¿cómo puede el hombre recuperar su identidad? Una posible respuesta es regresar al estado inicial de total inocencia, pero para eso es necesario que alguien o algo quite la libertad y se convierta en el guía y tutor de los seres humanos. Pero ¿quién tomará sobre sus hombros el pesado cargo de ser el tutor de la humanidad? Puede ser Dios, que se manifiesta a través de milagros y consigue formar un “rebaño” de seres sin voluntad. Pero Dostoyevski niega esa posibilidad; podemos recordar el episodio de los *Hermanos Karamazov* relacionado con la muerte del *Starets Zózimo*, donde el escritor ruso se burla de los monjes que esperan un milagro después de la muerte del

⁶ Kierkegaard, S. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, p. 299.

⁷ Malishev, M. *Entre vivencias e ideales (Ensayos filosóficos y literarios)*, p. 16.

religioso porque consideraban que un santo, incluso después de morir, debe realizar milagros en el servicio de la fe. Por eso, a Dostoyevski le interesaba no una fe nacida por efectos de milagros, sino una que fuera capaz de hacer milagros. El *pathos* de la Leyenda del Gran Inquisidor (*Los hermanos Karamazov*) consiste precisamente en que “Cristo no bajó de la cruz y no hizo el milagro esperado”, porque no quería privar al ser humano del derecho de elegir libremente.

Si esa primera posibilidad debe ser descartada, entonces queda una segunda: es el mismo hombre quien debe tomar esa responsabilidad y convertirse en el Legislador. Ese papel lo pueden cumplir sólo unos cuantos elegidos, fuertes, sin miedo a las responsabilidades inmediatas, dispuestos a sufrir por el bien de la humanidad la incomprensión, la soledad, pero con la conciencia tranquila y orgullosa de estar ocupando el lugar destinado a Dios.

Pero sucede una cosa curiosa e interesante, todos los aspirantes para convertirse en el Legislador de la letra mayúscula no soportan su propia superioridad y tienden a sentir los remordimientos de conciencia. Así, por ejemplo, Iván Karamazov, quien se creía orgulloso y soberbio, uno de los elegidos, incluso sin cometer un crimen real, termina enfermo, con alucinaciones, las cuales se le presentan no con la magnificencia del arrogante y sufriente del Gran Inquisidor, sino en la figura de un diablo sin nada extraordinario y con el aspecto “de un hombre de buen tono, en precaria situación”, en pocas palabras “un pobre diablo”, que ni siquiera es capaz de cometer crímenes, sino solamente travesuras feas. Karamazov sabe que esa alucinación es una personificación de su propia personalidad, pero se niega a aceptar ese hecho.

Raskólnikov quería ser Napoleón, es decir, ser una persona que soporta con altivez el sufrimiento, pero después de su acto también cae enfermo y al borde de la locura surge un grito desesperado del fondo de su alma: “¡No maté a una persona, maté la idea! Maté la idea y de todos modos no pude cruzar los límites, me quedé de este lado”.

Raskólnikov percibe su sufrimiento como su incapacidad de ser un hombre fuerte, su incapacidad de convertirse en Napoleón. Él cree que, si no hubiera permanecido de este lado, estaría sano. Pero en realidad para Dostoyevski esa enfermedad tiene otro significado y nos habla de otra cosa. El sentido de esos estados enfermizos consiste en que los aspirantes a sustitutos de Dios no pueden soportar el hecho de que “el ideal de Sodoma” es obra de sus manos; dicho en otras palabras, no soportan la libertad como la posibilidad de ser y no ser. Aunque, al mismo tiempo, esa enfermedad testifica que su espíritu está vivo, si no sintieran nada, serían simplemente unos cínicos como, por ejemplo, Pétienka Verjovensky (*Los Demonios*), para cuya personalidad “cruzar o no cruzar la frontera” no representa ningún problema; él no experimenta sentimientos de dolor y sufrimiento al plantearse y resolver esa disyuntiva, por lo que podemos decir que su libertad es un crimen en el sentido auténtico de esta palabra; es un cruzar los límites sin preguntarse por las consecuencias.

Así pues, el sentido filosófico de los sentimientos de culpa que experimentan los personajes dostoyevskianos consiste en que el hombre “sufre” su libertad como crimen y castigo, donde no puede separar uno de otro. Por un lado, el hombre, para poder seguir siendo hombre, debe tener libertad, debe tener la posibilidad de actuar, de elegir (incluso el no ser) sin determinaciones externas; pero, por otro lado, el

sentimiento de culpa lo detiene de la caída en el no ser, de lo contrario, si se elige el no ser, es necesario, para aceptarlo y poder vivir en él, ser un cínico. El hombre debe ser libre y al mismo tiempo debe sentirse culpable por ser libre. El sentimiento de culpa como sentimiento de responsabilidad, incluso por los actos que personalmente el hombre no realizó, es el único medio de expiación de esa ambivalencia de la libertad y de conservar la identidad personal. Sobre este punto, podemos recordar las palabras del religioso Tijon (*Los Demonios*), quien pidió perdón a Stavroguin que había ido a verle para confesarse con él, y explicó su conducta de la siguiente manera: “Al pecar, cada hombre ya pecó contra todos y cada hombre, aunque sea en algo, es culpable del pecado ajeno. No existe un pecado individual”.⁸ La ausencia de sentimiento de culpa en el ser humano es, desde el punto de vista de Dostoyevski, un privilegio muy dudoso que muestra que el hombre completamente perdió lo que se ha dado por llamar *humanitas*.

De este modo, Dostoyevski en su análisis de la libertad parte de una paradoja y termina con una paradoja: resulta que la libertad consiste en no tener libertad, no en que alguien me la quite, sino en que yo, voluntariamente, libremente, renuncio a ella: “en eso consiste mi voluntad, en no tener voluntad, ya que el ideal es bello”, es decir, con palabras de Fedor Mijáilovich “como si destruyera mi yo, entregándolo completamente a todos y a cada uno”.

Lo anterior, según nos parece, indica que la libertad no se interpreta como resultado exclusivamente de la actividad humana, sino, al contrario, la libertad surge de una condición de carácter ontológico y permite que se den los actos libres

⁸ Dostoyevski, F. M. *Los Demonios*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Op. cit.*

humanos, pero sin permitir caer en lo inhumano. No sería exageración decir que precisamente, gracias a esta condición ontológica, el ser humano es capaz de experimentar el sufrimiento porque el “ideal de Sodoma” es producto de su creación. La libertad como autolimitación que devenía del sujeto finito y mortal surgía de la nada y, por lo tanto, no pudo originar sentimientos de culpa. En este caso, el “ideal de la Virgen” no tenía ninguna ventaja sobre “el ideal de Sodoma”; el hombre puede crear uno u otro en dependencia de cualquier circunstancia o simplemente de su deseo, no es culpable de nada y no tiene nada que lamentar. Pero si se entiende la libertad como autolimitación motivada por el ser, el hombre puede soportar su libertad como culpa que aparece por traicionar algo que supera su finitud. No se pueden transgredir sin ser castigado los límites impuestos por el ser, ya que siempre dicha transgresión se convierte en destrucción de los valores humanos y, como resultado de ello, el ser humano se convierte no en un simple animal, sino en algo peor —en un ser inhumano—. Como escribió Dostoyevski: “Lo inconmensurable y lo infinito es necesario al ser humano, de la misma manera que este pequeño planeta donde él habita”.

BIBLIOGRAFÍA

Abrams, M. H. *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral, 1975.

Adorno, T. *Kierkegaard*. Monte Avila Editores, Caracas, 1969. Traducción castellana de R. J. Vernengo, 285p.

Allison, Henry E. *El idealismo trascendental de Kant: una interpretación y defensa*. Prólogo y traducción de Dulce María Granja Castro. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma metropolitana – Iztapalapa, 1992, 525 p.

Amorós, Célia. *Sören Kierkegaard o la subjetividad del caballero. (Un estudio a la luz de las paradojas del patriarcado)*. Anthropos, Barcelona, 1987, 265p.

Arban, Dominique. *Dostoievski*. Paris: Écrivains de toujours/Seuil, 1962, 188 p.

Argullol, R. *El héroe y el único: El espíritu del romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982.

Aristóteles. *Metafísica*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, primera edición, 1970; segunda edición revisada, 1982; tercera reimposición, 1998, 830 p.

Aristóteles. *Poética*. Traducción de salvador Mas. México: Colofón, 2001.

Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*. Madrid: Edición Visor, 1990, 284 p.

Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, primera edición en español, 1982; décima edición, 1999, 396 p.

Bajtín M. M. *Problemi poétiki Dostoiévskogo* (Problemas de la poética en Dostoyevski). Moscú: Sovietskaia Rossia, 1979.

Bajtín, M. *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova. México: Taurus, 2000, 172 p.

Ballestero, M. *El principio romántico*. Barcelona: Anthropos, 1990.

Bayer R. *Historia de la estética*. México: Fondo de cultura económica, 1965, 476 p.

Béguin, A. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Traducción de Mario Monteforte Toledo. Revisado por Antonio y Margit Alatorré. Primera edición en francés, 1939. primera edición en español (Fondo

de Cultura Económica, México), 1954. Primera reimpression (Fondo de Cultura Económica, Colombia), 1994.

Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.

Berdiaiev, N. A. *Samopoznanie. (Autoconocimiento)*. Moscú: Kniga, 1991, 445 p.

_____ *Stavroguin*. En Berdiaev, N. A. *Filosofía tvortchestva, kulturi, iskysstva*. (Filosofía de la creación, de la cultura y del arte). En dos tomos. Moscú: Iskysstvo, 1994. T. 2, pp. 176-186.

_____ *Mirosozertsanie Dostoievskogo (La concepción del mundo de Dostoyevski)*. En Berdiaev, N. A. *Filosofía tvortchestva, kulturi, iskysstva*. (Filosofía de la creación, de la cultura y del arte). En dos tomos. Moscú: Iskysstvo, 1994. T. 2, pp. 9-150.

_____ *Otkrovenie o tcheloveke v tvortchesve Dostoievskogo*. (Revelación sobre el hombre en la obra de Dostoyevski). En Berdiaiev, N. A. *Filosofía tvortchestva, kulturi, iskusstva*. (Filosofía de la creación, cultura y arte). 2 tomos. Moscú: Iskusstvo, 1994. T. 2, pp. 151-176.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Edición de Henry Ardí. Traducción de Silvina marí. Madrid: Taurus, 2000, 226 p.

Beuchot, M. *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM, 1993.

Brandes, G. *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, 1946.

Bravo-Villasante, Carmen. *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*. Palma de Mallorca: Hesperus-Biografía, José J. de Olañeta, Editor, 1992, 144 p.

Brion, M. *La Alemania romántica*. Vol. I (Heirich von Kleist, Ludwig Tieck). Traducción Fernando Santos Fontela; (edición original, 1962). Barcelona: Barral Editores, 1971, 167 p.

_____ *La Alemania romántica*. Vol. II (Novalis – Hoffmann – Jean Paul). Traducción María Luz Melcón; (edición original, 1963). Barcelona: Barral Editores, 1973, 355 p.

Carilla, E. *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1958.

Carr, Edward Hallet. *Dostoievski 1821-1881*. (lectura crítico-biográfica). Versión castellana de Arturo Licetti. Barcelona: Editorial Laia, 1972, 296 p.

Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. I “El lenguaje”. Traducción de Armando Morones. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en alemán, 1964; primera edición en español, 1971; segunda edición en español, 1998, 311 p.

_____ *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, vol. III, 1986.

_____ *Kant, vida y doctrina*. Traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en alemán, 1918; primera edición en español, 1948; quinta reimpresión, 1993, 497 p.

Colomer, Eusebi. *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo primero: *La filosofía trascendental: Kant*. Barcelona: Herder, tercera edición, 2001, 333 p. Tomo segundo: *El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*. Barcelona: Herder, segunda edición, 1995, 449 p. Tomo tercero: *El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger*. Barcelona: Herder, 1990, 686p.

Collins, J.D. *El pensamiento de Kierkegaard*. México: Fondo de cultura económica, 1970, 325 p.

D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Traducción Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor Dis., 1999, 268 p.

De Meeus, A. *Le romantisme*. Paris: Librairie artheme Fayard, 1948, 313 p.

De Paz, A. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos, 1992, 437 p.

Díaz Plaja, G. *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, 1967.

Dilthey, W. *Vida y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1945; segunda edición en español, 1953, 429 p.

_____ *Crítica de la razón histórica*. Barcelona: Península, 1986.

Dimitriev, A. S. *Problemi ienskogo romantizma* (Problemática del romanticismo de Jena). Moscú: MGU, 1975.

Dobrojótov, A. L. *Kategoriia buitii v klassiticheskoj zapadnoevropeiskoi filosofii* (La categoría del ser en la filosofía clásica de Europa occidental). Moscú: MGU, 1986, 247 p.

El entusiasmo y la quietud. (Antología del romanticismo alemán). Edición de Antoni Marí. Barcelona: Tusquets editores, 1979, 331 p.

Dostoyevski, F. M. *Skvernii anekdot* (Una anécdota ruin). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Besi* (Los Demonios). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Zapiski iz podpolia* (Apuntes del subsuelo). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Dnevnik pisatelja, 1881 god* (Diario del escritor, año 1881). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Krotkaya* (La Mansa). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Bratia Karamazovi* (Los hermanos Karamazov). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

_____ *Prestuplenie i nakazanie* (Crimen y castigo). En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

Espinar, J. *El romanticismo*. Buenos Aires: Atlántida, 1947.

Ferraris, M. *La hermenéutica*. Traducción de José Luis Bernal. México: Taurus, 1999, 179 p.

“Filosofía de la Ilustración: comienzo del romanticismo”. En *Historia del pensamiento*. Madrid: Sarpe, 1988. Vol. 4.

“Filosofía del romanticismo”. En *Historia del pensamiento*. Madrid: Sarpe, 1988. Vol. 5.

Fragments para una teoría romántica del arte. (Antología y edición de Javier Arnaldo). Madrid: Tecnos, 1987, 279 p.

Frank, J. *Dostoievski. Las semillas de la rebelión, 1821-1849*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984. (Traducción Celia Haydée Raschero), 486 p.

Frank, J. *Dostoievski. Los años milagrosos 1865-1871.* traducción de Mónica Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en inglés, 1995; primera edición en español, 1997, 575 p.

Freud, S. “Dostoievski y el parricidio”. En Freud, S. *Psicoanálisis del arte.* Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 219-238.

_____ *El malestar en la cultura.* Traducción de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, primera edición en “Biblioteca de autor”, 1999; segunda reimpresión 2000, 261 p.

_____ *Tótem y tabú.* Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, primera edición en “Biblioteca de autor”, 1999, 206 p.

Gadamer, H.-G. *Verdad y método, I.* Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, séptima edición, 1997, 697 p.

Gadzhiev, A. A. *Romantizm i realizm. (Teoria literaturno-judozhestvennij tipov tvortchstva).* (El romanticismo y el realismo. Teoría literaria y de los tipos literarios y del arte de la creación). Baku: Elm, 1972.

Gaidenko, P. P. *Proriv k transzendentnomu. Novay ontologiya XX veka. (Apertura hacia lo trascendental: Nueva ontología del siglo XX).* Moscú: Respública, 1997, 495p.

Goethe, J. W. von. *Fausto.* México: CONACULTA, Océano, s/a.

Gilson, E. *La filosofía de la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV.* Versión española de Arsenio Pacios y Salvador Caballero. Madrid: Gredos, segunda edición, 1965; sexta reimpresión, 1995, 770 p.

Givone, Sergio. *Historia de la estética.* Madrid: Tecnos, 1990.

Givone, Sergio. *Historia de la nada.* Traducción de Alejo González y Demian Orosz. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2001, 289 p.

Goic, C. *Del romanticismo al modernismo.* Barcelona: Crítica, 1991.

González, J. *El malestar en la moral. Freud y la crisis de la ética.* México: UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 1997, 294 p.

_____ *Ética y libertad.* Primera edición (UNAM), 1989. Segunda edición (UNAM/FCE), 1997, México, 345 p.

Gorky, M. *O karamazovshshine (Sobre lo karamásov)*. En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

Gras Balaguer, M. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Primera edición, 1983. Barcelona: Montesinos, segunda edición, 1988, 160 p.

Guliaev, N. A. "Sistémnost v romantizme i eio osnova" (Sistematicidad en el romanticismo y su fundamento). En *Miroponimanie i tvortchestvo románikov (La comprensión del mundo y la obra de los románticos)*. Colección temática de trabajos científicos entre Instituciones de Educación Superior. Kalinin, 1986.

Gukovsky, G. A. *Pushkin i russkie romániki*. (Pushkin y los románticos rusos). Moscú, 1965.

Hauser A. *Historia social de la literatura y del arte*. Guadarrama, 412 p.

Heidegger, M. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. México: Fondo de cultura económica, segunda edición revisada, 1971; octava reimpresión, 1999, 478 p.

Heidegger M. *Kant y el problema de la metafísica*. México: Fondo de cultura económica. Primera edición en alemán, 1929. Primera edición en español, 1954. Cuarta edición en alemán, aumentada, 1973. Segunda edición en español, de la cuarta en alemán, 1981. Segunda reimpresión, 1996, 231 p.

Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra. México: Fondo de Cultura Económica, undécima reimpresión, 1998, 483 p.

_____ *Lecciones sobre la historia de la filosofía, III*. México: FCE, 1979. (Primera edición en alemán, 1833; segunda edición en alemán, 1842; primera edición en español, 1955; primera reimpresión, 1977; segunda reimpresión, 1979), 534 p.

_____ *lecciones de Estética*. Traducción de Alfredo Llanos. Primera edición en Ediciones Coyoacán, 1997, 133 p.

_____ *introducción a la estética*. Traducción de Ricardo Mazo. Barcelona: Península, tercera edición, 1997, 156 p.

Historia de la filosofía política. Leo Strauss y Joseph Cropsey (compiladores). México: Fondo de Cultura Económica. Primera edición en inglés, 1963. Segunda edición en inglés, 1972. Tercera edición en inglés, 1987. Primera edición en español de la tercera en inglés, 1993, 904 p.

Hernández-Pacheco, Javier. *La conciencia romántica*. (Con una antología de textos). Madrid: Tecnos, 1995, 286 p.

Hoffmann. *Contes. Fantaisies à la manière de Callot.* Traduccions d'Henri Egmont, Alzir Hella, Olivier Bournac, Madeleine Laval, André Espiau de La Maëstre. Paris: Gallimard, 1969, 442 p.

Holmes Hartshorne, M. *Kierkegaard, el divino burlador. (Sobre la naturaleza y el significado de sus obras pseudónimas).* Traducción de Elisa Lucena Torés. Madrid: Cátedra, 1992, 180 p.

Huizinga, J. *Homo ludens.* Madrid: Alianza, primera edición en "El libro de bolsillo": 1972, octava reimpresión 1998; primera edición en "Área de conocimiento: Humanidades": 2000, primera reimpresión 2000, 287p.

Innerarity, D. *Hegel y el romanticismo.* Madrid: Tecnos, 1993, 212 p.

Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega.* Traducción de Joaquín Xirau (libros I y II), Wenceslao Roces (libros III y IV). México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en un volumen, 1957; decimotercera reimpresión, 1998, 1151 p.

Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie.* Flammarion, 1964, 186 p.

Jaspers, Karl. *Conferencias y ensayos sobre historia de la filosofía.* Versión española de Rufino Jimeno Peña. Madrid: Editorial Gredos, 1972, 459 p.

Jenofonte. *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología.* Introducción, versión y notas de Juan David Garía Bacca. México: UNAM, 1993, 537 p.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura I.* México: Colofón, primera edición, 1986; segunda edición, 1989; tercera edición, 1996, 200 p.

_____ *Crítica de la razón pura II.* México: Colofón, primera edición, 1986; segunda edición, 1989; tercera edición, 1997, 210 p.

Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón práctica.* Traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce maría Granja Castro. México: UAM (Unidad Iztapalapa), Miguel Ángel Porrúa, 2001, 200 p.

Kant, Emanuel. *La crítica del juicio.* México: Editores Mexicanos Unidos, 2000, 283 p.

Karelsky. A. V. *Ot gueroia k tcheloveku. Dva veka zapadnoevropeiskoi literaturi.* (Del héroe al hombre. Dos siglos de literatura europea occidental). Moscú: Sovietyky pisatel, 1990.

_____ *Drama niemiétskogo romantisma* (El drama del romanticismo alemán). Moscú: Medium, 1992.

Kierkegaard S. *Diapsálmatala*. Traducción del danés de Javier Armada. Prólogo de Carlos Martín Ramírez. Buenos Aires: Aguilar. Primera edición: 1961. Cuarta edición: 1977, 56 p.

_____. *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*. Edición a cargo de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonia Saez Tajafuerce. Traducción de danés de Darío González y Begonia Saez Tajafuerce. Madrid: Editorial Trotta, 2000, 366 p.

_____. *El concepto de la angustia*. México: Espasa-Calpe, Mexicana, decimoquinta edición, 1994, 159 p.

_____. *Estudios estéticos I. (Diapsalmata. El Erotismo musical)*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1996.

_____. *Étapes sur le chemin de la vie*. Traduit du danois par F. Prior et M.-H. Guignot. Paris: Gallimard, 1948; renouvelé en 1975, 424 p.

_____. *Journal (Extraits) 1834-1846*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1963, 446p.

_____. *Journal (Extraits) 1846-1849*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, cinquième édition, 1954, 405 p.

_____. *Journal (Extraits) 1849-1850*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, setième édition, 1955, 422 p.

_____. *Journal (Extraits) 1850-1853*. Traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, troisième édition, 1957, 475 p.

_____. *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Edición y traducción de Rafael Larrañeta. Madrid: Editorial Trotta, primera edición, 1997; segunda edición, 1999, 113p.

_____. *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*. Traduit du danois et préfacé par Paul Petit. Paris: Gallimard, 1949; ouvrage reproduit, 1989, 428 p.

_____. *Ou bien ... Ou bien...* Traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot. Paris: Gallimard, 1943, 627 p.

_____. *Temor y temblor*. México: Ramón Llaca y Cía, 1996, 212 p.

_____. *Tratado de la desesperación*. Traducción Juan Enrique Holstein. Barcelona: Edicomunicaciones, 1994, 158 p.

Kirkpatrick S. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1880.* Caterdra, 1991, 300 p.

Kjetsaa, Geir. *Dostoyevski. La vida de un escritor.* Javier Vergara Editor, S.A. Wuenos Aires, 1989, 410p.

Kogan, J. *Filosofía de la imaginación. (Función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía.* Buenos Aires: Piados, 1986, 270 p.

Labrada, María Antonia. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel.* EUNSA (Barañáin-Pamplona), 1990, 204 p.

Lapoujade, María Noel. *Filosofía de la imaginación.* México: Siglo XXI, primera edición en español, 1988, 265 p.

Lauth, R. *Filosofía Dostoevskogo. (La filosofía de Dostoyevski).* Moscú: Respublika, 1996, 447 p.

Lazo R. *El romanticismo. Fijación sicológico-social de concepto.* México: Porrúa, 1971, 235 p.

Lorenz, Konrad. *Sobre la agresión: el pretendido mal.* Madrid: Siglo veintiuno, 1994, 342p.

Lóciev, A. F. *Istoria antitchnoi estétiki. Itogui ticiatchelétnego razvitiia.* (Historia de la estética antigua. Resultados de un desarrollo milenario). Moscú: Iskusstvo, 1994, 604 p.

Lovejoy O. Artur. *La gran cadena del ser. Historia de una idea.* Barcelona: Icaria, 1983, 430 p.

Malishev, Mijail. *Entre vivencias e ideales. (Ensayos filosóficos y literarios).* Universidad Autónoma del Estado de México, 1997, 179 p.

Marí, Antonio. *Euforion. Espíritu y naturaleza del genio.* Madrid: Tecnos, 1989, 220p.

Martínez Marzoa, Felipe. *De Kant a Hölderlin.* Madrid: Edición Visor, 1992, 151 p.

Maiórov, G. G. *Formiravaniie srednevekoboi filosofii (Latinskaia patrística).*(La formación de la filosofía medieval. La patrística latina). Moscú: Muisl, 1979, 431 p.

Mèlich, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud.* Barcelona: Herder, 2002, 183 p.

Mijailovsky, N. K. *Zhestokii talant. (Talento cruel).* En Dostoyevski, F. M. Obras completas. Moscú : IDDK. CD-ROM.

Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poderío.* Traducción Aníbal Froufe. Madrid: Editorial EDAF, 1998. – 555 p.

Ortiz-Osés, Andrés. *Amor y sentido. (Una hermenéutica simbólica).* Barcelona: Antropos, 2003. – 255 p.

Ovsiannikov, M. F. *Istoria estetitcheskoi muisli* (Historia del pensamiento estético). Moscú, Vuisshaia shkola, 1984.

Pallardó, F. G. *Los orígenes del romanticismo.* Barcelona: Labor, 1968.

Pierre, Henri. *Qué es verdaderamente el Romanticismo.* Traducción Marcial Suárez. Madrid: Editorial Doncel, 1972, 281 p.

Písariev, D. I. *Lucha por la vida.* En *Klassika. Dostoyevski, Fedor Mijailovich. Polnoe sobranie sochinenii* (Obras completas). Moscú: IDDK. CD-ROM.

Platón. *La República. Diálogos (Górgias, El banquete, Fedón).* Madrid: EDIMAT Libros, 2000, 667 p.

Praz, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Versión castellana Jorge Cruz. Caracas: Monte Avila Editores, 1969, 548 p.

Ricoeur, P. *Del texto a la acción. (Ensayos de hermenéutica II).* México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Ricoeur, P. *Historia y narrativa.* Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Traducción de Gabriel Aranzueque Sauquillo. Barcelona: Paidós, 1999, 230 p.

Ricoeur, P. *Historia y Verdad.* Traducción Alfonso Ortiz García. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, 318 p.

Roger, R. *El romanticismo social.* Versión española de Blanca Chacel. Primera edición en francés, 1944. México: Fondo de Cultura Económica, 1947, 363 p.

Roy, Claude. *Les soleils du Romantisme. (Essai).* Paris: Gallimard, 1974, 349 p.

Ruitenbeek, Hendrik M. *psicoanálisis y Literatura.* Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, primera edición en inglés, 1964; primera edición en español, 1973; tercera reimpresión, 1994, 453 p.

San Agustín. *De las costumbres de la Iglesia católica y de las costumbres de los maniqueos.* – En *Los filósofos medievales.* Selección de textos por Clemente Fernández. Tomo I. Madrid: BAC, 1979.

_____ *De la naturaleza del bien contra los maniqueos*. En *Los filósofos medievales*. Selección de textos por Clemente Fernández. Tomo I. Madrid: BAC, 1979.

Santo Tomás de Aquino. *Suma contra los gentiles*. En *Los filósofos medievales*. Selección de textos por Clemente Fernández. Tomo II. Madrid: BAC, 1979.

_____ *Suma teológica*. En *Los filósofos medievales*. Selección de textos por Clemente Fernández. Tomo II. Madrid: BAC, 1979.

Schelling, F. W. J. *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Edición y traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte; introducción de Arturo Leyte y Volker Rühle. Barcelona: Antropos; Madrid: Ministerio de educación y Ciencia, 1989, 330 p.

Schelling, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*. Traducción, prólogo y notas de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Barcelona: Antropos, 1988, 478 p.

Schelling, F. W. J. *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid: Tecnos, 1999, 523 p.

Schenk, H. G. *El espíritu de los románticos europeos: Ensayo sobre historia de la cultura*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

Schestov, L. "Kierkegaard – religiozny filosof" (Kierkegaard como filósofo religioso). En Kierkegaard, S. *Naslazhdeniie i dolg*. (El deleite y el deber). Kiev: AirLand, 1994.

Schiller F. *Escritos sobre estética*. Traducción de M.García Morente, M.J.Callejo Hernanz, J.González Fisac. Edición y estudio preliminar de J.M. Navarro Cordon. Madrid: Tecnos, 1990, 249 p.

Schiller F. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe. Estudio introductorio de Jaime Feijóo. Traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Antropos y Ministerio de Educación y Ciencia. Primera edición 1990. Reimpresión 1999, 397 p.

Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca. Versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó. Madrid: Alianza, 1994, 170p.

Selma, José Vicente. *El Rayo en Tinieblas. Novalis y el saber romántico*. Valencia: FernandoTorres Editor, 1980, 116 p.

Souto Alabarce, A. *El romanticismo*. México: Editorial Patria, 1955.

Steiner, George. *Tolstoi o Dostoievski.* Ed. Era, S.A. México, 1968. Trad. Agustí Bartra, 310p.

Taine H. *Filosofía del arte.* Madrid: Aguilar, 1957, 749 p.

Tatarkiewicz, W. *Historia de la estética.* Madrid: Akal, v.2, 1989, 326 p.

Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas. (Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética).* Madrid: Tecnos, 1995, 422 p.

Tollinchi, E. *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX.* Puerto Rico: Universidad De Puerto Rico, 1989.

Turtchin, V. S. *Epoja romantisma v Rossii (La época del romanticismo en Rusia).* Moscú: Iskusstvo, 1981.

Tsvetaeva, M. *Ob iskusstve. (Sobre el arte).* Moscú: Iskustsstvo, 1991.

Van Tieghem, P. *La era romántica: el romanticismo en la literatura europea.* Traducción José Almoína. México: Editorial Hispano-Americana, Unión Tipográfica, 1958, 429 p.

Yáñez A. *Los románticos: nuestros contemporáneos.* México: UNAM, Alianza, s/a, 125 p.

Zamotin, I. I. *Romantizm dvadtsátij godov XIX veka v russkoi literature (El romanticismo de los años 20 del sigl XIX en la literatura rusa).* T. II. Sant-Petersburg-Moscú, 1913.

HEMEROGRAFÍA.

Sánchez Meca, Diego. *Friedrich Schlegel y la ironía romántica.* En Er. Revista de Filosofía, Sevilla/Barcelona, 26, 1985, pp. 85-114.