



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras,

Grado en Filosofía.

***LA FÓRMULA DE LA VERDAD
CODIFICADA EN EL ARTE:
RETORNO AL SIMBOLISMO DE
NOVALIS.***

Autor: Sofía Martín Asenjo

Tutor: Fernando Calderón Quindós

Presentación: Primera convocatoria, 29 Junio 2016.

ÍNDICE:

- 1- PROPÓSITO DE ESTE TRABAJO
- 2- LECTURA PRELIMINAR: LOS *HIMNOS A LA NOCHE*.
- 3- CONTEXTO HISTÓRICO: EL SUJETO PRERROMÁNTICO Y SU RAZÓN ESCINDIDA.
- 4- LA TESIS DE NOVALIS AL AUXILIO DE LA POSMODERNIDAD.
- 5- INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE NOVALIS.
- 6- EL LENGUAJE NOVALISIANO.
- 7- *EL LENGUAJE DEL ESPÍRITU* COMO ALTERNATIVA AL LENGUAJE DISCURSIVO.
- 8- GENEALOGÍA DE LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA QUE GUÍA ESTE TRABAJO.
- 9- UN NUEVO IDEALISMO: EL HOLISMO CONTEMPORÁNEO Y LA IRRUPCIÓN DE CONCEPTOS ORIENTALES EN EL OCCIDENTE ACTUAL.
- 10- LOS ARTISTAS VISIONARIOS CONTEMPORÁNEOS.
- 11- DESENLACE Y SÍNTESIS.

1. PROPÓSITO DE ESTE TRABAJO:

La preocupación que inspira estas reflexiones es la observación de una profunda brecha que, desde el origen de toda filosofía, marca una distancia entre el “mundo de los conceptos” con que tratamos de abarcar la realidad y la realidad en sí, la cual se presenta ante nosotros como un “mundo de límites desconocidos.”

Para abordar tan polémica cuestión, (Por supuesto, a sabiendas de que cualquier respuesta sólo podrá aspirar a un tipo de validez provisional, parcial y, lamentablemente, incierta), adoptaré como punto de partida la obra de un fiel representante de uno de los movimientos filosóficos que más esfuerzo realizó por solventarla: el prerromántico Novalis (Pseudónimo de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg), y trataré de mostrar la aplicabilidad de su propuesta a nuestra contemporánea forma de enjuiciar la misma escisión entre el estático discurso y la dinámica realidad.

A lo largo de esta búsqueda, partiré de dos principios que estimo elementales:

-Una comprensión de la curiosidad filosófica en calidad de impulso humano innato: Curiosidad que, al carecer de límites naturales, tenderá a avanzar rumbo a lo incondicionado, a las “causas primeras” de la realidad: A lo que excede el concepto. Será Kant quien se esfuerce en dar un asiento racional y una explicación formal a esta postura de inspiración platónica.

-Una definición del arte (También innato, e igual de importante en todas las civilizaciones), como procedimiento que permite al ser humano efectuar el retrato físico de las ideas que nutren tal curiosidad. El arte cubriría, pues, la misma función alusiva a la realidad que el concepto, salvo por una diferencia: Mientras que el discurso conceptual “describe” lo real, la obra artística lo “señala.” Esta diferencia entre “describir” y “señalar” equivale a una distinción entre copiar al plano lingüístico la naturaleza observada e imitar el proceso creador de la naturaleza misma.

Una posible crítica a esta concepción podrá ser que la defensa de la superioridad del arte sobre el discurso significaría argumentar que un sistema capaz de retratar más fenómenos de los comprensibles (Y/o comprobables empíricamente), es preferible al sistema conceptual que nos permite representar exclusivamente aquello que podemos asimilar intelectualmente y, por ende, corroborar o falsar. Sin embargo, ¿Asumir un campo de investigación superior a las capacidades de nuestros recursos, es realmente

más criticable que recortar ilusoriamente la realidad a la medida de nuestros finitos conceptos?

En los próximos apartados, trataré de hacer frente a esta controversia enunciando las razones pertinentes para afirmar que “reconocer la infinitud de la realidad” no debe ir reñido con “admitir la finitud de nuestro entendimiento”; simplemente, porque es en el rescoldo que entre ambas queda, al cual podemos referirnos como “la parte cuantificable del incuantificable todo”, donde se desarrollan toda filosofía y toda ciencia aplicables a la vida empírica. Mi propuesta no es, entonces, una invitación al abuso de lo metafísico en detrimento de lo formal (Caracterizado por su utilidad práctica, además de su certeza), sino una llamada a complementar nuestra ciencia más “cierta” con una curiosidad libre de cadenas; una llamada también a cuestionar los dogmas hieráticos que contradicen el ritmo cambiante de la naturaleza a la que aluden, y a depositar cierta fe en el potencial natural de nuestra razón encomendada al arte.

2. LECTURA PRELIMINAR: LOS *HIMNOS* A LA NOCHE:

Ábrase el presente trabajo de investigación y reflexión con un ejemplo ilustrativo de las ideas que en él se desarrollarán, a fin de situar al lector en el mismo ángulo de visión que un día inspiró el nacimiento del Simbolismo novalisiano, y que aún hoy continúa justificando su defensa.

Conscientes de que la verdad metafísica, en su calidad de creencia no empírica, luego incapaz de arrojar veredictos absolutos, se compone de múltiples opiniones muy distantes en apariencia pero iguales en cuanto al peso de su justificación, trataremos de entender la perspectiva que Novalis eligió, de entre las muchas válidas posibles, a partir de los factores *a priori* que hicieron pertinente su origen, así como de las pruebas *a posteriori* que parecen respaldar su coherencia. Sírvanos, pues, este breve análisis de los *Himnos a la Noche*¹ para descubrir cuáles serían las preconcepciones y expectativas necesarias para poder sostener una opinión como la del autor.

Estilo, temática y forma:

¹ Todas las referencias a esta obra han sido tomadas del libro de Novalis *Hymnen an die Nacht*, 1797-1800. Traducción y notas de Eduardo Barjau (Editora Nacional, Madrid), en *Himnos a la Noche - Enrique de Ofterdingen*, obras de Novalis, *Historia Universal de la literatura* 93, Hyspamerica – Ediciones Orbis S. A., 1982.

Himnos a la Noche se compone de seis poemas ideados a lo largo de dos años, tras una experiencia visionaria que cambió profundamente la cosmovisión del poeta, fechada en el 13 de Mayo de 1797. Aquel día, ante la tumba de su recientemente fallecida esposa y musa, Novalis experimentó una repentina sensación de revelación donde todos los objetos y seres de la realidad física circundante parecieron confesar su pertenencia a una sola unidad superior, en la cual se fundían incluso los opuestos. La lápida de Sophie von Kühn se le presentó, entonces, como la mera representación simbólica de una identidad espiritual que nunca había muerto, y que pertenecía al mismo orden metafísico que él mismo.

La vivencia mística personal del autor, la búsqueda de las causas primeras de la realidad, el estudio de los alcances de la razón y el análisis del tipo de emociones humanas más universales e irracionales, son los tópicos más abordados a lo largo de estas composiciones líricas, siempre compaginados con una minuciosa reflexión acerca de los antagonismos que todo ser humano advierte en el mundo y en sí mismo, y que continuamente enfrentan ante él la razón al sentimiento, la luz a la noche, la libertad a la necesidad... El hecho de que los dos oponentes sean, en todos los casos, igual de irrenunciables, sugiere a Novalis que tal vez exista algo que sujeta a ambos por igual, siendo su antagonismo sólo aparente.

Himnos a la Noche se adhiere a las preocupaciones y técnicas propias del primer Romanticismo, siendo pionera su combinación de prosa y verso, muy frecuente en la obra de artistas posteriores. Cabe mencionar la vertiente cristiana de su metafísica, que alude a la causa primordial de la realidad con el nombre de Dios.

Primer y segundo himno:

Presentación de los antagonismos luz-oscuridad y día-noche como alegoría de la escisión que se da entre la vida y la muerte, entre lo terrenal y lo trascendental. Aquello que empieza como un canto a esa luz que da vida a todo cuanto integra la naturaleza y lo hace visible ante los ojos del científico curioso, acaba transformándose en desengaño, pues el poeta descubre que este plano físico, compuesto de formas materiales finitas y razonamientos empíricos siempre incompletos, es mera representación de un plano abstracto que contiene todos los significados esenciales: el oscuro y confuso plano de la noche, el cual se nos presenta como algo infinito, uniforme e indeterminado; imposible de explicar mediante los conceptos finitos que conocemos.

“(...) Los días de la Luz están contados;
pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche.
—El Sueño dura eternamente. Sagrado Sueño—²

² Novalis, *Himnos a la Noche - Enrique de Ofterdingen*, obras de Novalis, *Historia Universal de la literatura* 93, Hyspamerica - Ediciones Orbis S. A., 1982. P. 6: *Tercer himno*, versos 5-7.

Tercer himno:

Narra la experiencia mística que inspiró la elaboración de esta obra. A través de un trascender el reino de la luz y adentrarse en la verdad universal representada por la noche, Novalis se reúne con su amada en un plano donde ambos están vivos, disolviéndose así el antagonismo que se da entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte.

“(…) Entonces, de horizontes lejanos azules
–de las cimas de mi antigua beatitud–,
llegó un escalofrío de crepúsculo,
y, de repente, se rompió el vínculo del nacimiento,
se rompieron las cadenas de la Luz.
Huyó la maravilla de la Tierra, y huyó con ella mi tristeza
–la melancolía se fundió en un mundo nuevo, insondable
ebriedad de la Noche, Sueño del Cielo–,
tú viniste sobre mí
el paisaje se fue levantando dulcemente;
sobre el paisaje, suspendido en el aire, flotaba mi espíritu,
libre de ataduras, nacido de nuevo.
En nube de polvo se convirtió la colina,
a través de la nube vi los rasgos glorificados de la Amada
–En sus ojos descansaba la eternidad–³

Cuarto himno:

Aquí se expresa la síntesis entre la luz y la noche: un aprendizaje necesario para todo aquel que desee conocer la verdad trascendental que subyace a la realidad empírica. Las múltiples entidades sensibles del reino de la luz existen, pues, tan sólo en cuanto símbolos de la unidad primordial que es la noche.

“(…) Quien ha estado en el monte que separa los dos reinos
y ha mirado al otro lado, al mundo nuevo, a la morada de la Noche
–en verdad–, éste ya no regresa a la agitación del mundo,
al país en el que anida la Luz en eterna inquietud (…)⁴

“(…)¿Qué deleite, qué placer ofrece tu Vida
que suscite y levante los éxtasis de la muerte?
¿No lleva todo lo que nos entusiasma el color de la Noche?
Ella te lleva a ti como una madre y tú le debes a ella todo tu esplendor.
Tú te hubieras disuelto en ti misma,
te hubieras evaporado en los espacios infinitos,
si ella no te hubiera sostenido,

³ *Ibíd.*, P. 7: *Tercer himno*, versos 12-26.

⁴ *Ibíd.*, P. 9: *Cuarto himno*, versos 12-15 (...) 49-57.

no te hubiera ceñido con sus lazos para que naciera en ti el calor
y para que, con tus llamas, engendraras el mundo.”

Quinto himno:

El poeta encuentra un antecedente de su itinerario filosófico en la corriente órfica, y narra cómo también aquellos pensadores antiguos partieron de una veneración ingenua al mundo empírico de la luz: mundo de las ciencias y de los conceptos, pero también de las apariencias y la limitación. Tras advertir la finitud e imprecisión que afectaba a dicha clase de conocimiento, los sabios se apresuraron en la búsqueda metafísica de las esencias; topándose, finalmente, con una única verdad absoluta: la causa primera de todo cuanto existe, o el existir mismo.

Este relato antiguo parece emular, no sólo la experiencia individual de Novalis, sino también la vivencia colectiva que estaba propiciando el surgimiento del Romanticismo como reacción ante el debilitamiento de la razón ilustrada.

“(…) La Luz ya no fue más la mansión de los dioses,
con el velo de la Noche se cubrieron.
Y la Noche fue el gran seno de la revelación (…)”⁵

Sin solución de continuidad, la narración clásica se diluye en una reflexión religiosa que nos presenta a Cristo como paradigma de la cosmovisión novalisiana. Así, el Mesías había descendido al mundo de la luz en calidad de símbolo privilegiado de la noche, que es Dios. Completada su misión evangelizadora, Cristo abandona el reino de la luz y permanece en la noche, la cual nunca ha cesado de estar presente en él, pues es su existir, unificado con el del resto de los seres.

Sexto himno:

Desenlace donde el protagonista logra acceder a la verdad universal y fundirse en ella, a la manera de una redención que implica la muerte de lo terreno. Esta verdad primordial viene representada por Dios, y consiste en la unión definitiva del poeta con su meta filosófica y religiosa, pero también con su amada, y con las esencias de todo cuanto existe.

“Descendamos al seno de la Tierra,
dejemos los imperios de la Luz;
el golpe y el furor de los dolores
son la alegre señal de la partida.
Veloces, en angosta embarcación,
a la orilla del Cielo llegaremos.

⁵ *Ibíd.*, P. 15: *Quinto himno*, versos 69-71 (...) 49-57.

Loada sea la Noche eterna;
sea loado el Sueño sin fin.
El día, con su Sol, nos calentó,
una larga aflicción nos marchitó.
Dejó ya de atraernos lo lejano,
queremos ir a la casa del Padre.

¿Qué haremos, pues, en este mundo,
llenos de Amor y de fidelidad?
El hombre abandonó todo lo viejo;
ahora va a estar solo y afligido.
Quien amó con piedad el mundo pasado
no sabrá ya qué hacer en este mundo.

Los tiempos en que aún nuestros sentidos
ardían luminosos como llamas;
los tiempos en que el hombre conocía
el rostro y la mano de su padre;
en que algunos, sencillos y profundos,
conservaban la impronta de la Imagen.

Los tiempos en que aún, ricos en flores,
resplandecían antiguos linajes;
los tiempos en que niños, por el Cielo,
buscaban los tormentos y la muerte;
y aunque reinara también la alegría,
algún corazón se rompía de Amor.

Tiempos en que, en ardor de juventud,
el mismo Dios se revelaba al hombre
y consagraba con Amor y arrojo
su dulce vida a una temprana muerte,
sin rechazar angustias y dolores,
tan sólo por estar a nuestro lado.

Medrosos y nostálgicos los vemos,
velados por las sombras de la Noche;
jamás en este mundo temporal
se calmará la sed que nos abrasa.

Debemos regresar a nuestra patria,
allí encontraremos este bendito tiempo.

¿Qué es lo que nos retiene aún aquí?
Los amados descansan hace tiempo.
En su tumba termina nuestra vida;
miedo y dolor invaden nuestra alma.
Ya no tenemos nada que buscar
—harto está el corazón—, vacío el mundo.

De un modo misterioso e infinito,
un dulce escalofrío nos anega,
como si de profundas lejanías
llegara el eco de nuestra tristeza:
¿Será que los amados nos recuerdan
y nos mandan su aliento de añoranza?

Bajemos a encontrar la dulce Amada,
a Jesús, el Amado, descendamos.
No temáis ya: el crepúsculo florece
para todos los que aman, para los afligidos.”⁶

3. CONTEXTO HISTÓRICO: EL SUJETO PRERROMÁNTICO Y SU RAZÓN ESCINDIDA:

En la Europa del último tercio del siglo XVIII, parte del ideario ilustrado comienza a perder su fuerza, pues los pensadores de la época advierten que la antes indiscutible omnipotencia de la Razón discursiva empieza a zozobrar. Antes de que una rotunda crítica al sector más dogmático de la Ilustración quede generalizada bajo el nombre de Romanticismo, tendrá lugar un periodo de transición donde el enfrentamiento entre ideas aparentemente antagónicas será tan recurrente como el intento de compatibilizar la vigencia de dos concepciones opuestas en una misma visión del mundo. Así, autores como Novalis creen hallar la misma dosis de verdad en la razón ilustrada y en su contendiente: el idealismo romántico; y centran por ello su esfuerzo filosófico en construir un reino donde ambos puedan reinar por igual.

El sujeto prerromántico, nacido en el seno de la Ilustración y continuador de muchas de sus innovadoras enseñanzas, empieza a percibir las limitaciones de los conceptos discursivos con los que la vertiente más contundente de la filosofía racionalista pretendía capturar la realidad (Describiéndola y comunicándola), y que los hombres ilustrados más dogmáticos habían considerado fidedignos. Observa, pues, que ni la magnitud inabarcable ni el ritmo cambiante del mundo real son del todo apresables bajo esos moldes rígidos y finitos, y su curiosidad, (Guiada por el más primordial de los instintos humanos: La búsqueda de las “causas primeras”), se compromete a estudiar aquellas excepciones que rompen la regla del método racionalista: Lo metafísico, lo emocional y lo azaroso. En Alemania, el cuestionamiento colectivo de una racionalidad endiosada recibirá el nombre de *Sturm un Drang*, con Goethe entre sus principales representantes.

⁶ *Ibíd.*, P. 19: *Sexto himno, o Nostalgia de la muerte.*

La más acusada prueba contra esta versión fanática del ideal ilustrado (Ideal que, no debemos obviar, en su fracción moderada continuará guiando los pasos del hombre de finales del siglo XVIII), será el presunto fracaso del lenguaje discursivo en su intento de construir conceptos “idénticos” a los fenómenos de la naturaleza que pretenden enunciar. Esto explica que los principales augurios de un cambio cultural afecten a la filosofía y la literatura, seguidas de aquellas artes antes destinadas a retratar la realidad, como la pintura, donde la musa pasará a ser “aquello que no es traducible al lenguaje” (Al menos, al lenguaje convencional.) El hecho de que tales contenidos irreducibles a conceptos sí sean, en cambio, pensables por la mente humana, y expresables mediante procedimientos simbólicos, suscitará la fe en un nuevo lenguaje exento de las limitaciones del anterior, abriendo las puertas tanto a una filosofía metafísica como a un arte imaginativo donde la subjetividad del individuo autónomo ha de ser el punto de partida de toda labor intelectual, y la libre iniciativa individual, el sustituto de la ley o tradición colectiva.

Así, la decisión de afrontar los porqués de la realidad abandonando el concepto para sumergirse directamente en ella, seguida del compromiso de divulgar las verdades así aprendidas mediante alegorías que, en lugar de describirlas, las “señalen” (Permitiendo a cada cual interpretar la realidad con sus propia mirada única), se remonta a 1760, con la pionera aportación de autores como Hamann, (Primero en presentar al poeta como visionario y divulgador de verdades universales), Schelling y por supuesto, Novalis.

Esta misma forma de entender la misión de la filosofía inspira el presente proyecto de fin de grado, cuyo objetivo es hallar consenso entre la sed de objetividad común a todos los seres humanos y lo limitado de los recursos disponibles; entre la pesimista epistemología posmoderna y el optimismo innato de nuestra curiosidad, sólo comparable a la también innata e imparable inspiración del artista.

4. LA TESIS DE NOVALIS AL AUXILIO DE LA POSMODERNIDAD:

Entre las diferencias que actualmente nos presentan el Prerromanticismo novalisiano como una escena lejana, dominada por pensamientos hoy difíciles de revivir y de volver a justificar, existe cierto paralelismo que logra, en mayor o menor medida, despertar la empatía del sujeto posmoderno. De nuevo, una razón escindida enfrenta lo discursivo y lo metafísico ante nuestro indeciso pensamiento, sin otorgar la ansiada infalibilidad a ninguno de los dos contendientes, como tampoco el descrédito rotundo. La filosofía y la ciencia han renunciado a sus respectivos pedestales para admitir que sus respuestas no pueden aspirar al tipo de saber atemporal y acontextual que nuestro más antiguo instinto

racional reclama, y nuevas ramas especulativas no empíricas logran abrirse paso entre la incertidumbre y el recelo; algunas, como tentativas de transformar la inconveniente parcialidad de nuestro método en una ventaja, sustituyendo entonces la noción de “rigor objetivo” por la de “rigor subjetivo” y fundando así un relativismo que se preocupa menos por la búsqueda de verdades absolutas y más por el diálogo entre las múltiples perspectivas.

Al lado de este relativismo se desarrolla la llamada “filosofía de la sospecha”, cuya motivación no es otra que suprimir los dogmas vacíos que un día incorporamos a nuestro corpus de conocimiento y hoy sostenemos como efecto de la repetición inconsciente, diríase ritual, propia de las tradiciones. Esta misión parte del cuestionamiento de nuestro propio método para describir lo que nuestros sentidos perciben; el cual, al contener verdades preconcebidas, encauza y restringe nuestra mirada poniendo una lente con la misma graduación a todos los individuos que comparten tradición, pues la tradición opera como una perspectiva epistemológica pactada. Por tanto, el mayor obstáculo que la filosofía ha de afrontar es el hecho de que la llamada “verdad” no tenga tanto que ver con la imagen de la realidad captada como con la intención prefijada de la “cámara”.

Al igual que el sujeto prerromántico, el hombre posmoderno advierte que la acrítica repetición tradicional de conceptos discursivos incapaces de equipararse a la realidad a la que aluden (Considérense también aquellos conceptos que en un pasado fueron pertinentes, y dejaron de serlo después de alguno de los continuos cambios que el mundo ha experimentado), no consigue sino obstaculizar la urgente creación de nuevos sistemas, aun incluso después de que la sociedad contemporánea haya visto demostrada la ineficiencia de sus objetos de apego.

Sin embargo, que el ya generalizado escepticismo ante las promesas filosóficas y científicas de la Ilustración no esté dispuesto a desembocar en un reemplazo de las “verdades” en crisis por otras nuevas, se debe a que esta indecisión paralizante quizás no sea tan indeseable, pues el dogma, cuyo escudo y arma es la tradición, en sus pretensiones de universalidad e inmortalidad, aporta una respuesta incuestionable, frenando así no sólo el impulso de indagación, sino también nuestro temor al azar y a lo desconocido o inaccesible. Que el ser humano decida sustituir la dinámica imagen del mundo real por una falsa apariencia hierática y predecible, parece ser su forma de desear esta misma condición permanente y estable para sí mismo y para su sistema filosófico.

A parte de obligarnos a hacer frente al temible azar, la supresión del dogma nos forzaría a renunciar a la comodidad de pertenecer a un grupo social donde tales males son compartidos, ya que el pensar es una actividad individualista por definición, y de ella se sigue la diferenciación del sujeto: una afirmación de su unicidad que rompería con la homogeneidad necesaria para el consenso. Esto explica que las principales vías de conservación de la homogeneidad hayan sido, hasta el momento, unas veces la represión de las iniciativas subjetivas y otras, la canalización de las mismas hacia un fin

compartido. Mientras que la primera opción se materializó en regímenes políticos despóticos, la segunda es fácilmente compatible con el ideario de sociedades democráticas como la nuestra.

En resumen, nos topamos con que el ser humano elabora, no sólo dogmas para protegerse de lo imprevisible de la realidad, sino también constructos sociales para ocultar lo incontrolable de los individuos, cuyo más ancestral impulso es la creatividad, y consecuencia de esta, la unicidad de cada uno, así como la capacidad de modificar el presente, y sólo de este modo, imitar el ritmo cambiante de la realidad misma; acompañarse a ella. Ahora bien... ¿Estaríamos dispuestos a abandonar la calma que nos proporciona el sistema dogmático para arrojarnos a un Romanticismo donde el sentido de la vida proceda del mismo caos infinito en el que desemboca? ¿Cambiaríamos la pasiva obediencia a la tradición por la soledad creativa del héroe romántico que ha de esculpir su propio mundo y a sí mismo sin reglas dadas?

Las próximas líneas de estas reflexiones tratarán de desentrañar cuáles podrían ser las consecuencias de una respuesta afirmativa a estos dos complejos interrogantes: el mismo asentimiento que Novalis hubo de efectuar antes de partir rumbo a un nuevo lenguaje libre de conceptos discursivos.

5. INTRODUCCIÓN AL PENSAMIENTO DE NOVALIS:

El prosador, poeta, místico e ingeniero civil nacido en 1772 bajo el nombre de Friedrich Leopold von Hardenberg en el castillo de Oberwiederstedt (Sajonia), tomó el seudónimo de Novalis de un antiguo título nobiliario de su familia, la cual descendía de la baja nobleza alemana.

Completada su formación elemental en la escuela luterana de gramática de Eisleben, Novalis estudió derecho en Jena, Leipzig y Wittenberg. Durante aquellos años, tendría ocasión de intercambiar ideas con Schiller, Herder y Goethe.

En 1794, Novalis acepta su primer empleo como actuario para August Coelestin Just, su futuro biógrafo, y conoce a la que será su prometida y musa, Sophie von Kuhn. Dos años después, es elegido auditor para las minas de sal de Weißenfels. En esta etapa de su vida, su pensamiento se halla profundamente influenciado por la doctrina científica de Fichte, la cual tratará de compatibilizar con su fe religiosa.

En 1794, Novalis comienza a estudiar geología, matemáticas y química en la Academia de Minas de Freiberg, sin interrumpir su formación en historia y filosofía. Este diverso

acopio de conocimientos le permitiría reunir el material necesario para afrontar su ambicionado proyecto de enciclopedia universal.

En ese mismo año, muere Sophie antes de que pudieran tener lugar las nupcias: hecho que inaugura la trágica cosmovisión que acompañará al poeta el resto de sus días y exacerbará su refugio en el misticismo cristiano, inspirando una huída de lo empírico en pos de lo trascendental.

La primera publicación de Novalis, *Blüthenstaub*, fue acogida en 1798 por la revista Athenaeum, editada por los también pioneros del movimiento Romántico August Wilhelm y Friedrich von Schegel.

Un año después, prometido con Julie von Charpentier, Novalis regresa a las minas de sal, para pronto convertirse en director y ser nombrado "*Supernumerar-Amtshauptmann*" en el distrito de Thuringia.

En Marzo de 1801, contrae la tuberculosis que provocará su muerte el día 25 en Weißenfels. De sus escritos, sólo llegaría a ver publicadas tres: *Blüthenstaub*, *Fe y amor o el Rey y la Reina* e *Himnos a la Noche*.

La obra de Novalis se despliega en torno al gran dilema que protagonizaría el Prerromanticismo: La búsqueda de un equilibrio entre dos posturas en apariencia tan contradictorias como lo son la Razón Ilustrada y el Idealismo romántico.

Como muchos de sus coetáneos, Novalis creía hallar iguales dosis de verdad en ambas perspectivas, y será lo no-contradictorio de esta fe en dos corrientes enfrentadas, (Una fe que no necesita dividirse para abrazar lo dividido) el indicador, para este autor, de que tal antagonismo es sólo superficial, pues una misma verdad, única e indivisible, sostiene a ambas por igual.

Novalis convierte así su misión filosófica en la superación de las contradicciones aparentes que enfrentan a los ideales de su época, a fin de acceder a la unidad primordial de la cual brotan todos ellos en igualdad. El mismo método le guiará en el análisis de los dualismos metafísicos más recurrentes e inevitables del pensamiento humano; especialmente, la escisión *Naturaleza-Espíritu*, donde la *Naturaleza* comprende las múltiples manifestaciones, en forma de seres materiales, de un único *Espíritu*, que es el "existir" común a todos ellos al mismo tiempo. Para Novalis, el pensar la *Naturaleza* y el *Espíritu* como dos realidades distintas es consecuencia necesaria de la indagación filosófica, pero también debe serlo el retorno a la unidad omniabarcadora.

El sistema propuesto por Novalis para elevar el fragmentario conocimiento discursivo a un conocimiento "del todo" es, pues, un "Idealismo Mágico" donde la función de la materia sería simbolizar el *Espíritu* (Cada ente físico constituiría, entonces, un icono del "existir" universal), y donde el hombre, como el resto de la *Naturaleza*, existiría en tanto que resonancia o, en términos de Novalis, *Stimmungen*: Palabra que alude a

“relaciones anímicas de carácter musical” (...) “*El Stimmungen es aquél cuya melodía y ritmo interiores están acompasadas a la melodía y el ritmo universales*”⁷

El Idealismo Mágico retorna así a la cosmovisión de los antiguos “filósofos de la naturaleza”, sostenida por un arché cuya búsqueda es la misión original de la filosofía, pero también el instinto más propio y necesario de la razón humana.

6. EL LENGUAJE NOVALISIANO:

A continuación, con el propósito de llegar a comprender la obra de este autor desde la misma perspectiva en que fue formulada, se efectuará una breve exposición de algunos de los términos a los cuales Novalis asignó nuevos significados, consolidando el “idioma” propio de su obra:

-*Símbolo*: Todo lo material existe en tanto que representación de algo inmaterial, que es su sentido. Así mismo, los sentidos inmateriales de todas las cosas posibles se hallan unificados en un solo sentido universal: el “existir” o “ser.”

Sólo el artista es capaz de imitar este proceso al lograr que la materia tangible de sus obras remita a lo transcendental de las ideas. Arte y naturaleza se expresan, pues en un mismo lenguaje simbólico.

Adviértase que esta concepción tuvo un gran número de seguidores en la Edad Media, cuando cobró la forma de una epifanía material donde el arte suponía un modo privilegiado de aproximarse a lo divino, más directo cuanto más nobles fuesen los materiales empleados y la intención del autor. Era misión de los artistas crear un lenguaje apto para divulgar y hacer comprensibles verdades tan abstractas como la devoción, el sentido de la vida, lo divino, el pecado, la virtud... En esta vertiente, la tradición franciscana elabora una cosmovisión donde todas las materialidades que pueblan el mundo son símbolos.

-*Espíritu*: Aquello que da razones para existir a todos y cada uno de los seres empíricos. Como el “existir” no se da de forma diferente en cada uno de los diversos seres materiales, Novalis postula que hay un único “existir”, que es el *espíritu*; es decir, la totalidad de la realidad en el sentido más amplio posible.

En el escrito poético *Himnos a La Noche*, El espíritu aparece alegorizado por la “noche”, pues su oscuridad iguala ante nuestros ojos todos los objetos sensibles del entorno, como partes indiferenciadas de un mismo “todo” invisible; mientras que la luz diurna nos los muestra distanciados entre sí, enfrentados en parejas de opuestos.

⁷ Novalis, *Escritos Escogidos*. Ediciones Orbis, 1998.

Este argumento, contrario a la platónica idea de “luz” (“Entendimiento”) como reveladora de verdades antes ocultas en la ignorancia de las tinieblas, puede ser interpretado, bien, como una reivindicación de la *docta ignorancia* por encima de cualquier fe en la capacidad humana para generar tantos conceptos como fenómenos hay en la realidad, (Una llamada a admitir que sólo reconociéndonos “a oscuras”, privados de toda imagen nítida, estaremos contemplando la verdadera “realidad” accesible a nuestras capacidades, desprovista de nuestros ficticios conceptos inventados), o bien como la forma novalisiana de retratar el saber filosófico: Un conocimiento de partes visibles de un “todo” invisible, desconocido.

-*Naturaleza*: Son todos los seres empíricos: Símbolos destinados únicamente a representar el espíritu. Del mismo modo que la arcilla sirve al escultor para otorgar formas palpables a sus intangibles ideas, las criaturas animadas e inanimadas que integran la naturaleza le sirven al espíritu para hacerse manifiesto en el plano sensible; visible ante la percepción del ser humano, quien deberá deducir, a partir de estas “formas” materiales y contingentes, un “fondo” original y permanente que va más allá del sentido de cada cosa concreta, y asciende hasta el sentido global que es el espíritu.

-*Sujeto Trascendental*: Término heredado de la obra de Kant: una de las más notorias influencias de Novalis. Sólo haciendo abstracción de los seres materiales o *naturaleza*; es decir, atendiendo al “existir” común a todos ellos, se accedería a las “condiciones de existencia” de los mismos, o espíritu; mas esto no es posible para el ser humano, pues su capacidad de conocer se haya acotada por los límites de su percepción. El hombre sí puede, en cambio, hacer abstracción de su propia experiencia empírica hasta alcanzar las “condiciones de posibilidad” de su conocimiento o el “principio” de su conocimiento; es decir, al mismo sujeto unificado con su objeto de conocimiento en una realidad que engloba a ambos y trasciende su materialidad. Este individuo que se identifica con su propio saber es el llamado *sujeto trascendental*.

-*Libertad*: Novalis promueve una interpretación aristotélica de este valor según la cual es libre aquello que persigue sin limitaciones su propia perfección (Ideal inalcanzable), la cual es única en cada ser, pues se ajusta a las potencias individuales de cada identidad.

El impulso de conservación y progreso es común a todos los seres, mas el hombre, por estar dotado de la potencia denominada *razón*, tiene entre sus fines el logro de la verdad, entendida como un conocimiento objetivo del mundo y de sí mismo.

Por último, es preciso advertir que Novalis, junto con gran parte de los románticos, defendió expresivamente la unicidad innata de cada ser humano por encima de los

intereses colectivos, adjudicando entonces una libertad irreplicable a cada hombre: Una libertad inspirada en el carácter irreplicable de cada individuo singular.

-Materialismo idealista: Plantea que la única finalidad de la materia es representar el espíritu, y que el espíritu necesita de la materia para expresarse en el mundo material, creando y destruyendo sobre él. La materia son cosas diversas, y el espíritu es una sola común, capaz de conciliar los pares de opuestos como partes necesarias de las mismas realidades. El espíritu es, pues “todo aquello que puede ser”; un equivalente al concepto de Dios en Nicolás de Cusa, cuya tesis de *coincidentia oppositorum* presenta lo divino como el absoluto que, por ser absoluto, no puede albergar contradicción alguna.

Como la ciencia y la filosofía son conscientes de sus limitaciones, esta teoría presume de abarcarlo todo sin la necesidad de entenderlo o conocerlo todo. Al decir “todo” o, en términos de Novalis, espíritu, estamos evitando la parcialidad de las ciencias empíricas, aunque no por ello estamos dando alcance a nuestro objeto de estudio como algo cierto.

Este pesimismo epistémico podría ser criticado, así como la impotencia que tal concepción provoca a cualquier filósofo en lo que respecta a asignar cualidades a ese “todo” sin incurrir en un nuevo dogmatismo donde la noción de espíritu corra riesgo de transformarse en un nuevo concepto discursivo hierático. Sin embargo, cabe señalar que Novalis en ningún momento desautoriza a la filosofía para individualizar y diferenciar entes empíricos: Procedimiento absolutamente necesario para que las investigaciones puedan proveer resultados útiles a efectos de la vida práctica. En su lugar, reivindica un estudio de la naturaleza siempre en tanto que despliegue de esa unidad genuina dada por el “existir” universal, que engloba lo que conocemos junto con aquello que obviamos por sernos inaccesible o inabarcable.

-Idealismo mágico: Es tan representativo el papel de Novalis en este movimiento, que llega a considerársele su fundador y mayor cultivador. El idealismo mágico es una interpretación mística del universo a través de un peculiar método que unifica la filosofía y las ciencias naturales bajo el lenguaje simbólico de la poesía, (Poetización que tiene por fin transformar los conceptos en símbolos que apunten a aquello imposible de reducir a palabras empíricas, dado que no hemos tenido experiencia empírica de ello para haber podido crearlas.) Tal concepción se funda en una analogía entre la naturaleza y el sujeto: Un microcosmos dotado, al igual que ésta, de un *espíritu*: del mismo *espíritu* universal.

-Arte: Modo en que el hombre imita al espíritu al materializar ideas en obras artísticas cuya existencia depende exclusivamente de estar representando tales ideas incorpóreas; las cuales, a su vez, no podrían manifestarse sin la presencia física que las concede el material. Según Novalis, tanto la naturaleza como el arte son un lenguaje destinado a

representar la primera verdad de la realidad: La que contiene todas las demás verdades; aquella que concilia todos los opuestos como partes que se necesitan mutuamente.

Esta verdad universal, anterior a todos los debates entre opuestos con los que se encuentran la filosofía y la ciencia, es la meta de la razón humana, y su búsqueda es un instinto innato. Por tanto, como nos muestran los más antiguos restos arqueológicos, también el arte es una necesidad innata de intentar capturar tal verdad. El artista pretende retratar al espíritu y lograr que su obra comunique a sus semejantes, con la mayor fidelidad y universalidad posible, aquello que él mismo imaginó. Por ello, el arte es un lenguaje filosófico privilegiado, ya que camina por encima de la ambigüedad y limitación de los conceptos, pues no describe sino que señala.

-Artista: A escala limitada, por no poder burlar los límites de lo humano, el artista es un emulador del espíritu, pues su misión también es conceder expresión material a las ideas. El artista sería algo así como una versión finita del espíritu que, como tal, logra comunicar lo abstracto mediante una naturaleza accesible a los sentidos.

Novalis cree que la técnica artística al servicio de las ideas filosóficas podría ser un vehículo comunicador más universal y menos ambiguo que el lenguaje discursivo, pues, a su juicio, el discernimiento necesario para leer un mensaje conceptual es un intermediario no siempre fiel entre la idea original y el receptor; por el contrario, el proceso de evocación instantánea que provee la contemplación de la obra de arte (Como un icono del pensamiento original que no lo describe, sino que nos lo “señala” para que nos conste explicado en nuestras categorías mentales individuales y únicas), podría resultar más libre de equívocos, a la par que universal.

Esta teoría puede ser debatida si presuponemos, lógicamente, que la misma subjetividad del espectador a la hora de entender se dará en el artista a la hora de crear. Para salvar este obstáculo, deberíamos apelar a un rasgo común a todos los seres racionales, que no sólo aunaría sus psiquismos, haciéndolos predecibles entre ellos: Igualando de forma innata la expectativa de unos con la intención de otros; sino que, además, corroboraría la existencia objetiva, “colectiva”, de aquello que el artista narra y el espectador entiende. Por tanto, habríamos de ser cuidadosos en la distinción entre obras de arte alusivas a verdades globales y obras de arte alusivas a sentimientos subjetivos o ficticios.

Por último, cabe resaltar el modo en que Novalis resume el papel del artista: Como el de un visionario capaz de contactar con el mundo de las esencias, decidido a divulgar lo aprendido entre sus semejantes por medio de la representación icónica. El artista es, pues, el arquetipo de filósofo relativista que huye de conceptos discursivos por considerarlos limitados y rígidos en la misión de relatar la ilimitada y cambiante realidad trascendental.

-*Música*: Parece que la música logra simbolizar el espíritu con gran universalidad, materializándolo sin desproveerlo de su carácter etéreo original. La música es lo bastante abstracta para narrar lo sublime, y lo bastante objetiva para exigir una serie de criterios de coherencia, afinación y ritmo más universales incluso que el lenguaje de los colores. La realidad posee sucesión, ritmo, variaciones de intensidad armonizadas entre sí... Y esto lo recrea la música.

-*Stimmung* (“Resonancia”): Una nueva alegoría del *materialismo idealista* novalisiano. Comparando el espíritu con un acorde musical y los seres que integran la naturaleza, como las notas que lo hacen audible a la vez que forman su canon sonoro, podemos dar cuenta de una presencia espiritual simultánea e igual en todos los entes empíricos.

Esta metáfora musical sirve a Novalis para insistir en que el espíritu no sólo da origen y sentido a los seres, sino que lo hace en la medida en que reside en todos y cada uno de ellos de forma simultánea, pues éstos son símbolo suyo.

-*Sublime*: Si lo sublime es, a grosso modo, aquello que puede ser percibido por el ser humano pero no transformado en conceptos, la realidad estaría, según Novalis, sostenida por algo tan sublime como es el espíritu, y nuestra filosofía también. Al mismo tiempo, lo sublime habría de ser lo que todo artista intenta representar por medio de su técnica representativo-simbólica.

-*Matemática*: En los fragmentos inconclusos que Novalis dejó y Edward Wasmuth llegaría a recopilar a modo de enciclopedia, (Los cuales participaban, en su mayoría, de la explicación y ejemplificación de un innovador método sistemático de conocimiento fundado en el Idealismo Mágico), se sugiere que, al igual que los diversos seres integrantes de la naturaleza son entendidos como manifestaciones de un solo espíritu, cada una de las múltiples ramas de la ciencia debería ser comprendida como expresión de una única ciencia canónica y primigenia: la matemática pura, la cual encierra aquellos enunciados lógicos elementales cuyo carácter universal y necesario será defendido por pensadores del siglo XX.

-*Historia*: Novalis hereda la fe en un progreso imparable y necesariamente ascendente que mantuvieron los ilustrados, afirmando: “Evoluciones progresivas que crecen cada vez más, son la materia de la historia.” Sin embargo, polemizó abiertamente con ellos al atribuir al ideal ilustrado de progreso, una creciente aversión a lo espiritual, intuitivo y emocional, así como al arte: “...El odio a la religión se hizo extensivo, de forma natural y consecuente, a cualquier cosa que fuese objeto del entusiasmo; declaró herejía la moralidad y el amor por el arte, la fantasía, el sentimiento, el futuro y el pasado, y

convirtió la infinita música creadora del universo en el crujido monótono de un enorme molino, accionado por la corriente del azar y a su merced. Un molino en sí, sin constructor y sin molinero”⁸

-Religión: Cristiano devoto, Novalis ve en la religión un puente entre la naturaleza y el espíritu que, si bien padece la falta de rigor epistémico propio de las mitologías, estar construido a la medida de los hombres es justamente lo que le convierte en un infalible símbolo capaz de evocar a cualquier sujeto lo trascendental a partir de lo comprensible: de la fábula. Por ello, las Sagradas Escrituras, como cualquier pieza de arte, no deben ser interpretadas literalmente, sino en calidad de símbolo inspirador.

No obstante, Novalis advierte que no es esta función simbólica el rasgo más determinante de la religión, sino su papel de consuelo ante la ausencia de lo dado y la inaccesibilidad de las grandes respuestas a cerca de la existencia. La religión supe el temor de los hombres a la muerte y/o la ausencia de sentido en la vida a la vez que encauza moralmente sus conductas, inspirándolas en un fin superior consistente en el máximo grado del progreso.

-Indagación metafísica: Novalis trata las diferentes ramas de la ciencia y la filosofía como distintos lenguajes igualmente aptos para expresar la misma idea, la cual es, a su vez, la meta del arte: Lo incondicionado. Esto prueba que, como habría anticipado Kant, la búsqueda del primer principio de lo real es un instinto natural al ser humano, obligado por su racionalidad. Por ello, no es de extrañar que este primer principio sea la musa de todas las disciplinas de invención humana.

-Intuición: Novalis equipara la *intuición* al sentimiento, contraponiéndola a la razón, pero sólo a la de tipo discursivo, pues este autor, de formación kantiana, sí cree en la aptitud de la *razón pura* para alcanzar el saber objetivo. La razón pura opera sólo con conocimientos *a priori* que, siendo independientes de toda experiencia, contienen no sólo las normas universales que regulan ésta, sino también las verdades trascendentales (Recordemos que Novalis reduce todo lo trascendental a una única entidad última: el espíritu.) Novalis no dejó ninguna formulación explícita a cerca de la razón discursiva, pero sus usos parecen sugerir que éste es el mecanismo encargado de describir la realidad inmediata o mediata a través de conceptos lingüísticos, y de establecer relaciones entre términos siempre *a posteriori*.

El hecho de que las verdades *a priori* características de la *razón pura* y la clase de intuición metafísica aquí pensada parezcan basarse en el mismo tipo de objetividad

⁸ Novalis en *Europa o la cristiandad*: Una reivindicación del Cristianismo que critica la Ilustración

allende lo empírico, impulsan al autor igualar *razón pura e intuición* sin temor alguno a lo contradictorio de las consecuencias.

Mientras que la racionalidad discursiva se encarga de aventurar lo desconocido reproduciendo las reglas de lo conocido (Sistema que generará resultados erróneos en el muy probable caso de que nuestra previa percepción de lo conocido esté errada), la *intuición* así entendida percibe fragmentos inmediatos y no mediados de la realidad, prescindiendo de toda causalidad. Además, el conocimiento de la razón discursiva se efectúa siempre a través de una lente empañada por los prejuicios propios de cada cultura y cada individuo, mientras que la *intuición* es un sentir espontáneo de algo irrepetible: Tan irrepetible como cualquier fenómeno de la realidad si permitimos que se nos presente desnudo de ficciones discursivas, las cuales no son sino “intenciones” subjetivas fijadas antes del contacto con el fenómeno.

Adviértase cierta analogía entre la idea de “razón discursiva” novalisiana y la noción de *razón instrumental* que Horkheimer aportaría a la Escuela de Frankfurt (Una facultad que, por limitarse al cálculo de medios en vista de fines, tiende a optar por el dogma útil antes que la verdad insondable, y por la dominación antes que por la emancipación.) Entonces, por paradójica conclusión obtendremos que es precisamente el más subjetivo de los procesos: el sentimiento, el más objetivo canal perceptivo de lo real, (O al menos, el menos contaminado por lo subjetivo.)

-*Romanticismo*: Novalis ve en esta corriente un rasgo emancipador próximo al ideal de la posterior *Filosofía de la Sospecha*, pues cree que sus seguidores abogan unánimemente por cesar de transformar la realidad al gusto de la percepción y empezar a adecuar la percepción a la realidad.

La percepción del sujeto distorsiona interesadamente la imagen del objeto en su intento de reducir su magnitud y velocidad naturales (A menudo, inabarcables) hasta la rigidez abarcable de los conceptos discursivos. Sólo el libre albedrío de la facultad trascendental de lo inteligible puede proveer una visión del objeto en su dinamismo real.

Aquí, es función del arte estimular dicha facultad, liberando la imaginación de las estructuras racionales en las que habitualmente permanece enclaustrada y revelando que los conceptos no son sino moldes rígidos incapaces de capturar la cambiante e inconmensurable realidad. Contra dicha forma a veces encubierta de dogmatismo, Novalis proclama: “Es el único modo de oponerse / a la vieja autoridad y su poder: / descubrir sus artimañas, de ese modo / el día de la liberación resplandecerá”⁹

⁹ Novalis, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*. Barcelona, 2000, p. 115

7. EL LENGUAJE DEL ESPÍRITU COMO ALTERNATIVA AL LENGUAJE DISCURSIVO:

Hemos descartado la posibilidad de llegar a comprender la esencia el *espíritu*, no pudiendo prolongar nuestra investigación más allá del instante en que afirmamos su carácter fundacional en todo cuanto nuestros sentidos captan. Detenidos, contra la voluntad de nuestra curiosidad, ante la presencia vaga de un inconmensurable “todo” que vertebra la *naturaleza* comprensible, ¿Cómo podemos convertir ahora esta indagación metafísica en una labor filosófica útil para el materialismo de la vida cotidiana?

- 1- En primer lugar, el establecimiento de los límites de nuestro saber no debe conducirnos a un pesimismo epistémico, sino estimular aún más la investigación de aquello que nos es accesible, ahora que, en verdad, sabemos cuánto nos es accesible, y podemos evitar una gran pérdida de tiempo y energías en perseguir aquello que excede nuestras facultades. Esta aceptación activa de los límites nos permitirá emprender una filosofía libre de dogmas acríticos, abierta a emular el continuo cambio que el mundo real experimenta, dispuesta a reformularse al ritmo en que nuestro conocimiento se reformula, y presta a facilitar el diálogo entre distintas posturas sin salvaguardar a ninguna de la crítica constructiva.

Cuando la perpetuación costumbrista de conceptos estáticos cese de garantizarnos la existencia, en su angosto interior, de verdades incuestionables y completas, se abrirá paso, pues, la necesidad constante de adaptar nuestro lenguaje a la realidad; de igualarlo a su objeto de estudio y de someterlo a todas las clases de crítica disponibles.

- 2- En segundo lugar, tras empezar a entender la realidad en su complejidad original (Como algo móvil, indómito ante nuestra voluntad y muy distante del hieratismo ficticio de los dogmas), debemos comenzar a entendernos a nosotros mismos como parte de esa misma naturaleza dinámica. Sólo así nos acompañaremos a su ritmo hasta hallarnos en armonía con la verdad, que es el eterno presente, (Los dogmas nos estancaban en un pasado cuyas condiciones reinantes eran distintas a las actuales, forzándonos a seguir aplicando, incansablemente, soluciones de ayer a problemas de hoy.)

Este rechazo de lo dado a favor de la libre especulación del individuo, anclada en su presente más inmediato, augura una afirmación del potencial creativo individual de cada ser humano, ya desatado de las tradiciones colectivas que un día ostentaron el disfraz de la verdad universal: Potencial que no optimizará más la labor del artista que el deber de cada sujeto de edificar su propia vida, siempre como protagonista y autor de la misma.

El fin del dogma conlleva, no sólo una erradicación de las filosofías incapaces de responder a los bruscos cambios que agitan el mundo real, sino también la abolición de las convenciones sociales que impiden a cada sujeto afirmarse de acuerdo a su propia naturaleza individual, y sólo así sentirse capaz de aportar a la sociedad su visión particular de la verdad o sus innovaciones técnicas personales.

8. GENEALOGÍA DE LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICA QUE GUÍA ESTE TRABAJO:

Dada la imposibilidad de defender bajo fundamento empírico esta tesis, diríase de talante “semimetafísico”, (La cual podría resumirse como el presupuesto de que todo lo visible existe en tanto que símbolo de una unidad invisible que, de sernos cognoscible, no podría describirse mediante un razonamiento de tipo conceptual, pero sí por el lenguaje alegórico del arte), es preciso recurrir a otro elemento justificante que, aunque no dotado del rigor propio de las ciencias, sí ofrece el tipo de validez exigido a los saberes especulativos y/o provisionales: La pertinencia, aquí entendida como una forma de consistencia que queda expresada cuando varias mentes unidas por la búsqueda de la objetividad universal, y separadas por distintos lugares, épocas y opiniones, parecen desembocar en preceptos semejantes (A los cuales podríamos empezar a llamar, entonces, “tendencias naturales del razonamiento humano”).)

Por supuesto, hemos de aceptar con tolerancia relativista que esta misma clase de “coincidencia” que aúna a los defensores de planteamientos similares al presente, reúne también a los defensores de la postura opuesta, crítica. Mas esta armonía entre opuestos no sólo no es desprestigiante para la propuesta, sino que resulta conveniente, pues expresa un claro ejemplo de su idea vertebral: La invalidez del dogma absoluto cuando se trata de describir fielmente el mundo: una realidad dinámica (Imaginemos un poliedro con múltiples caras, imposibles de abarcar íntegramente por la mirada de un único espectador detenido frente a uno de sus lados, y privado de la visión del opuesto), que exige un método de estudio igual de dinámico, abierto al diálogo entre perspectivas múltiples y tan libre de la fe ciega en el estatismo como del temor al dinamismo.

Con la visión de Novalis como referencia arquetípica, el presente apartado retrocederá a sus antecedentes históricos para, seguidamente, analizar reapariciones futuras de tales ideas. Sirva la siguiente breve genealogía como prueba de su “pertinencia”; de su armonía con el ejercicio espontáneo de la intuición de muy diversos pensadores aspirantes a la meta objetivista de todo saber.

FILOSOFÍA PRESOCRÁTICA: LA BÚSQUEDA DEL *ARCHÉ*:

De los indicios históricos de una fe en una causa común que sujeta por igual a todas las entidades materiales de la naturaleza, el primero datado tiene lugar en la antigua Grecia, en boca de filósofos como Tales de Mileto, Anaximandro, Anaxímenes y Heráclito, para quienes su búsqueda significó una cuestión prioritaria dentro de aquella filosofía que estaba hermanada con la ciencia. Esta concepción monista del universo persistirá en la obra de Sócrates y llegará a ser retomada por Aristóteles, a quien debemos una pionera definición académica de dicho concepto: “(El *arché* es) Aquello de donde salen todos los seres, de donde proviene todo lo que se produce, y adonde va a parar toda destrucción, persistiendo la sustancia misma bajo sus diversas modificaciones, he aquí el principio de los seres (...) Esta naturaleza primera subsiste siempre, porque es indispensable que haya una naturaleza primera, la cual subsistiendo siempre, produzca todas las demás cosas.”¹⁰

Sin tener presencia empírica, el *arché* (Del griego ἀρχή, “Origen” o “fuente”) es, pues, la condición de posibilidad de todo cuanto compone la naturaleza empírica: un principio común a todas las cosas, y presente en todas ellas a la vez en la calidad de su “existir”.

De entre los pensadores presocráticos mencionados, es Anaximandro quien, al ser el primero en definir el *arché* como lo *Ápeiron* (Lo indeterminado, lo ilimitado), más se aproxima a la metafísica visión novalisiana, donde el espíritu goza de propiedades inaccesibles al entendimiento, y magnitudes ilimitables, al menos desde la cuantificación humana. Antes, el *arché* había sido entendido como un elemento empírico (Si bien ilimitado y omniabarcador, siempre sujeto a las leyes físicas del mundo material), aunque nunca llegó a establecerse un acuerdo unánime sobre su esencia. Así, Tales de Mileto (Fundador de la escuela a la que perteneció Anaximandro) habría argumentado que el principio del que brota todo lo real es el agua, mientras que Anaxímenes adjudicó este mismo rol fundacional al aire. Posteriormente, la Escuela Pitagórica identificará el *arché* con los números, conectando la existencia de cada ser material a la de su “fórmula”, la cual estaría contenida en la “dimensión” numérica de lo real, infinita.

En contraposición al monismo, aparecería una defensa pluralista de la idea de *arché*, donde varios elementos distintos (Tampoco compartidos por todos los postulantes), serían responsables de la existencia del universo: Tierra, aire y fuego, según Empédocles; átomos indestructibles y reagrupables, según Demócrito.

PLATONISMO:

Toda la obra de Platón se inspira en una cosmovisión de acuerdo con la cual, la realidad sensible participa de lo real sólo en calidad de representación: Representación de

¹⁰ Aristóteles, *Metafísica*, Trad. Azcárate. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Libro Primero, capítulo III, 983 b 6.

verdades metafísicas que causan y sostienen todas las entidades naturales. Cabe apreciar aquí un nuevo matiz, original de este autor: Las “cosas” participan de “ideas de tales cosas” (Cánones, ideales o fórmulas constitutivas) en niveles diversos, siendo esta la causa de las diferencias que se dan entre los distintos entes, ahora jerarquizables en razón de su perfección o correspondencia con el arquetipo. Así mismo, existe también una jerarquía de ideas, que va desde las más locales (Adjetivos o predicaciones), hasta la más general: La existencia, identificada por Platón con el bien, igual a la verdad universal. Por tanto, cada ente participa simultáneamente de gran número de ideas (Un caballo blanco participaría a la vez de las ideas de ser, cuadrúpedo, equino, belleza, velocidad, y un largo etcétera; cada una, en su medida idónea.)

PSEUDO-LONGINO: LA PRIMERA REFLEXIÓN A CERCA DE *LO SUBLIME*:

Al pensador neoplatónico Cayo Casio Longino (213-273 d.c), debemos la elección de este vocablo para expresar la sensación estética que más atenciones acaparará en épocas posteriores. En su obra *De lo sublime*, también traducida como *De lo elevado*, Pseudo-Longino se propone distinguir la clase de estrategias retóricas y literarias que logran hacer de un discurso o escrito, un símbolo capaz de representar aquello que más conmueve al auditorio, alcanzando como efecto más inmediato la persuasión. Parte de ellas serán habilidades innatas del orador; otras, técnicas aprendidas.

El sentimiento de lo sublime aparece aquí tratado como algo universal que concierne directamente a la racionalidad común a todos los hombres, pues engloba “todo aquello que tolera un análisis profundo. Aquello contra lo cual resulta imposible revelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar. En una palabra, ten por bellas y verdaderamente sublimes aquellas cosas que agradan siempre y a todo el mundo.”¹¹ Además, se distingue de otros contenidos mentales universales al presuponer una superioridad del objeto frente al sujeto, ejercida a modo de poder ilimitado, incontrolable y, por ende, digno de reverencia. Longino describe en todo momento un impacto positivo, en forma de complacencia. Será en el siglo XVIII, de la mano de Burke y Kant, cuando el sentimiento de lo sublime empiece a compararse al asombro propio del terror.

Entre los rasgos inherentes al objeto que provocan en el sujeto la experiencia de lo sublime, Pseudo-Longino menciona la superioridad: Lo sobresaliente en cuanto a magnitud o proporción ante cualquier elemento susceptible de comparación, incluido el propio espectador; un tipo de contradicción capaz de causar asombro, en forma de oposición externa y/o interna, y cierta sensación de complejidad dada por la presencia de múltiples matices en su composición, que hacen del proceso de creación de la obra, un camino imposible de recrear para el espectador.

LA EDAD MEDIA EUROPEA: EL SIMBOLISMO:

¹¹ Longino, *De lo sublime*. Madrid, Gredos, 1979. Cap. VII, p. 56.

Con el advenimiento del Cristianismo, el paradigma del arché (Tanto su versión monista como la pluralista), queda suplantado por el paradigma de Dios, heredando sus atribuciones. La divinidad cristiana es, pues, causa de la realidad; causa que, sin reducirse a ninguno de los seres físicos causados, está presente en todos a la vez.

Cada criatura empírica existe en tanto que alegoría de la divinidad, y el interés antropocéntrico de la época llega a referirse al hombre como un ser creado “a imagen y semejanza de Dios” en cuyo interior, la presencia divina cobra la forma de un alma inmortal. Al mismo tiempo, todas las verdades en torno a las cuáles se reúnen los fieles cristianos, están recogidas en la Biblia, que imita a la misma naturaleza creada al intentar ser, no un texto legible, sino un símbolo interpretable: un icono que, en vez de describir, señale a la divinidad, elevando a los hombres por encima de la ambigüedad propia del razonamiento discursivo. A colación de esto, cabe mencionarse que la existencia o no de los “universales” fue una de las cuestiones más discutidas a lo largo del Medievo: Se debatía si los nombres y categorías más abstractos de nuestro lenguaje poseían una realidad independiente del entendimiento humano, o eran, en su lugar, constructos elaborados por el mismo. Igual proporción de defensores fue alcanzada por ambos bandos.

Tras esta somera lectura de la Edad Media, el ideal comunicativo simbolista, universal y libre de restricciones lógico-lingüísticas que Novalis atribuye al arte “visionario”, parece presentársenos aquí como una probable secularización de la comprensión medieval de las Sagradas Escrituras, o incluso como herencia directa de pensar estético de uno de los mayores exponentes de esta época: Santo Tomás de Aquino, quien afirma: “El arte imita a la naturaleza (...) La obra de la naturaleza parece obra de la inteligencia, al proceder por determinados medios para fines concretos; por tanto, también en la manera de actuar, el arte imita a la naturaleza.”¹² No obstante, la hipótesis de que Novalis se inspirara en el Cristianismo medieval, resulta tan consistente como la opción de una fortuita coincidencia, suscitada por la misma clase de anhelo de verdad trascendental y comunicabilidad de tal verdad que siglos atrás habría inspirado a los llamados Padres de la Iglesia.

Antes de concluir esta breve reflexión sobre la Edad Media, sería ilustrativo explicar su concepción artística a través del más emblemático de sus ejemplos: el arte sacro, donde queda patente la idea del arte como réplica de la naturaleza, pero también la extensamente aceptada tesis según la cual, toda naturaleza existe en tanto que símbolo de Dios. En conformidad con el pensar dominante, la pintura, escultura y arquitectura de aquellos siglos se basaba más en la expresión que en las formas, y perseguía más lo didáctico que el virtuosismo, sacrificando a veces el realismo en beneficio del simbolismo.

Dentro de las múltiples ramas pictóricas de la época, la arquitectura románica adquiere un especial cariz simbólico, pues el templo alegoriza con gran nitidez la dualidad entre

¹² St. Tomas Aquinas, *Commentary on the Metaphysics of Aristotle*. Dumb Ox Books, UND, 1995. *Sententia Super Physicam*, II, 4.

lo divino y lo terrenal desde la cual son comprendidos todos los seres de la naturaleza con el protagonismo del hombre, ya que su construcción material está destinada a albergar la presencia de la divinidad. Las subdivisiones canónicas en toda iglesia románica: la cabecera y la nave, cooperan entre sí para simbolizar el nexo entre estos dos planos, siendo la nave, con sus cuatro lados, representante de la Tierra (Son cuatro los puntos cardinales, los elementos, las estaciones...), y la cabecera circular, como lo son también las cúpulas y bóvedas inaccesibles al visitante por su altura, emblema del cielo, pues lo perfecto se asocia al círculo por su semejanza con los cuerpos celestes visibles. Un añadido posterior, de igual peso simbólico, será la estructuración del edificio en forma de cruz latina.

La presencia de la divinidad en lo terrenal de la construcción, no podría ser mejor explicada que mediante el concepto de luz. Respetando dicha analogía, el altar se construía siempre del lado donde brotaban los primeros rayos de luz del alba, pues Dios debía manifestarse desde la parte más privilegiada del monumento. Siglos atrás, en distintas religiones antiguas a la vez, la luz ya había sido relacionada con la deidad: Religiones como el Baal semítico, el Raegipcio, el Ahura Mazda iranio y el primer Cristianismo, cuyo texto sagrado se abre con la frase: “Hágase la luz.”

Empatizando con esta postura, Plotino había asociado el mundo de las ideas de Platón a un Uno que, con las propiedades de una luz, emana en la realidad física, otorgándola su razón de ser. El Neoplatonismo será reinterpretado e incorporado al pensamiento medieval por el teólogo bizantino Pseudo-Dionisio Areopagita, cuya actividad se desarrolló entre los siglos V y VI d.C. Este pensador equiparó la luz al bien según insta el modelo hipostático de Plotino, y reconoció las entidades sensibles como depositarias de la luz de su causa primordial, que es Dios.

El tránsito del orden Románico al Gótico fue, según el experto Otto von Simson, una de las más radicales rupturas estilísticas de la historia de la arquitectura occidental. Tan brusco giro es achacado a un drástico cambio en la mentalidad medieval en su juicio del conocimiento humano de lo trascendental, provocado por el destrono del Idealismo platónico que San Agustín de Hipona había trasladado a aquella actualidad, y la irrupción de un nuevo Aristotelismo fundado en la autoridad de lo empírico, de la mano de autores como Santo Tomás de Aquino. Así, la idea neoplatónica de que lo sensible es el superfluo y engañoso envoltorio de la verdad, inmaterial, se vio reemplazada por la opinión de que el conocimiento sensorial es el necesario paso previo a la posesión de la verdad.

El filósofo escolástico Robert Grosseteste (1175-1253) aportó un pionero análisis de la idea metafísica de luz, que partía de una diferenciación entre tres tipos de luz: *Lux* o Dios, fuente primordial; *Radium* o “emanaciones de Dios”, que dan lugar al Universo siguiendo un orden matemático donde la luz se convierte en objetos en consonancia con los diversos grados de resistencia que puede oponer su material, y *Lumen* (Propiedad de los objetos de resplandecer cuando son iluminados.) Así mismo, equiparó la luz a la visibilidad en una metáfora que no entendía distinciones entre conocimiento y existencia. También unificó belleza y luz para alegorizar, en este caso, la Gracia de Dios.

Mientras que la expresión arquitectónica del Neoplatonismo altomedieval se correspondía con el geometrismo simétrico Románico, el renovado Aristotelismo que la sucedió veía cumplida su materialización en un virtuosismo gótico dispuesto a imitar lo prolijo de las formas naturales, donde el rigor racional quedaba suplantado por la espontaneidad de los organismos vivos. Prevalece, sin embargo, el simbolismo de la luz, ahora enriquecido con el color de la vidriera, que le confiere un impacto visual aún mayor. Consciente de este fenómeno, el liturgista Francés Guillermo Durando escribe en su tratado *Rationale Divinorum Officiorum*, a finales del siglo XIII: “Las pinturas y los ornamentos que están en las iglesias son las lecturas y las escrituras de los laicos” (...) “Las vidrieras son las Escrituras que esparcen la claridad del sol verdadero, de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de los fieles”.

EL HOMBRE DEL RENACIMIENTO:

El llamado “hombre del Renacimiento” entiende la polimatía como un efecto natural del impulso creador de cualquier artista; natural, porque todas las ramas y técnicas representativas no son sino herramientas al servicio de la misma fuerza invisible. Al mismo tiempo, el polímata complementa este vasto número de disciplinas expresivas con la filosofía y la diversidad de ciencias disponibles, aunando conocimiento y arte bajo una misma categoría: la de los impulsos innatos de la razón.

Aproximándose a esta visión Renacentista, Novalis confió en la complementariedad del arte y el saber, llegando a proponer una cooperación activa entre los mismos como método emancipador de la razón. Para poder creer en la capacidad simbólica de la obra artística que señala a la verdad filosófica, es lógico partir de un presupuesto fundamental: la comunión entre todas las formas de conocimiento como distintas perspectivas acerca de una misma realidad, y la de todas las ramas del arte como distintos lenguajes destinados a relatar las mismas verdades, dada por el carácter natural y necesario común.

De entre las aportaciones filosóficas que contribuirán al desarrollo posterior de concepciones como la de Novalis, es notorio el término *espíritu de finura*, introducido por Pascal. Mientras que el *espíritu de geometría* es la facultad encargada de procesar datos empíricos de un modo científico, por lo que su aplicación no tiene lugar en todas las circunstancias de la vida humana, el *espíritu de finura*, presente en cualquiera de las actividades cotidianas imaginables, se relaciona con la intuición y la libertad, dando lugar a un tipo de conocimiento que aspira a la generalidad y al sentimiento de quien percibe en vez de a la precisión objetiva en el análisis del detalle, como sí pretende el *espíritu geométrico*.

A juicio de Pascal, aunque una sabiduría genuina exige el equilibrio y la cooperación entre ambas facultades, sólo el *espíritu de fineza* es libre de limitaciones en el intento de conocer la realidad en su globalidad. La intuición, equiparada por Pascal al sentimiento, está, pues, capacitada para el acceso a los primeros principios de lo real, los cuales

nunca podrán ser comprendidos o descritos por el intelecto: órgano propio de las ciencias y lo discursivo, rectamente ejercitado cuando asume sus propias limitaciones, y ello frena su necesidad de formular dogmas.

Pascal no sólo logró satisfacer algunas de las demandas intelectuales de su época, sino que anticipó diversas cuestiones posteriores, tales como la subjetividad del saber, forzada por la falibilidad de nuestra percepción, o el gran peso de la voluntad sobre la vida humana, como pulsión insaciable hasta el momento en que abandona su propia ambición: idea que será revitalizada por Schopenhauer.

EDMUND BURKE Y LO SUBLIME:

La originalidad de este autor brota de una forma particular de entender la contemplación estética: Como una clase de percepción capaz de suspender temporalmente el estado “normal” de la mente humana, que es la apatía o indiferencia propia del “término medio” de cualquier emoción, despertando en ella cierto sentimiento exaltado. Burke distingue dos cualidades de la obra de arte capaces de provocar emociones estéticas distintas: La belleza, que es causa de un deleite y/o apego fundado en propiedades armoniosas totalmente aprehensibles por los sentidos, nunca superiores a los límites perceptivos del observador, y *lo sublime*.

El tratado *A philosophical enquiry into the origin of ours is of the sublime and beautiful*, se abre con la afirmación: “Lo sublime es una palabra en situación, no una situación de las palabras. Lo sublime señala un sentido originario de la palabra que tiene en el concepto persuasión a su alcance y elaboración.” Así, Edmund Burke subraya el carácter trascendental, no discursivo, de la experiencia de lo sublime, la cual es anterior al concepto y sólo puede ser invocada por éste cuando es utilizado de modo simbólico. De ello se deduce que también los principios *a priori* del conocimiento pertenecen a la misma categoría estética. Estos últimos son ideas que, como “espacio”, “tiempo”, “eternidad” e “infinitud”, no se aprehenden a través de la percepción empírica, sino que la anteceden como el escenario donde cobra sentido.

El sentimiento con que lo sublime rompe la apatía de la mente humana posee las mismas connotaciones que el terror, por ser el impacto más profundo que la psique humana puede sufrir, pues el objeto que lo inspira parece exceder todas las facultades y mecanismos de defensa del individuo, llegando a representar la irresolución de su propia identidad. También algunas clases de asombro conducen a dicha clase de estupefacción negativa, opuesta al control racional y a la autoafirmación del sujeto frente al objeto. La impresión provocada por la contemplación de lo sublime se convierte así en una información incomunicable a otros seres humanos, imposible de traducir al lenguaje convencional, aunque sí “señalable” gracias a los mismos recursos simbólicos que la crean. Burke deposita una gran confianza en el potencial expresivo del lenguaje, mas cree pertinente una diferenciación entre sus usos más superfluos y sus aplicaciones más elevadas.

Una vez esbozada esta teoría, Burke indagará sobre algunos de los fenómenos de la vida real que la confirman, descubriendo que, si bien el arte imita a la naturaleza, muchas conductas humanas imitan al arte, utilizando las leyes de la estética al servicio de fines políticos y sociales. Nace así una innovadora concepción de lo “subliminal” como naturalización aparente de lo artificial, que es en realidad una estetización de dicho artificio: al igual que la obra de arte, una construcción humana a la cual se dota de atributos capaces de inspirar sentimientos estéticos y, con ellos, la “naturalidad” propia de lo real.

El más relevante ejemplo de objeto sublime creado con fines no artísticos, es la ideología: una estetización del poder que proporciona a la autoridad que lo ostenta, la capacidad de generar en sus súbditos la ya descrita clase de estupefacción paralizante. El material artístico aquí empleado es la oscuridad: una ambigüedad que oculta al sujeto los límites del objeto, disfrazando su lado oculto de la fascinación propia de lo desconocido, y su lado visible, del terror propio de lo ilimitado.

LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA PRESENTE EN LA CRÍTICA DEL JUICIO DE KANT:

Para Kant, la innata facultad humana de juzgar desempeña un activo papel mediador entre el “entendimiento”, por él denominado *razón pura*, que es la herramienta encargada de descubrir y asimilar las leyes universales que ordenan el universo ajustando la libertad del entendimiento a los límites de la realidad dada, y la “razón” (*Razón práctica*, en el lenguaje kantiano), cuya labor es la elaboración de veredictos éticos, siendo su albedrío libre. Esta facultad de juicio capaz de conciliar conocimiento y moral se ejercita en dos ámbitos, explicados a lo largo de la *Crítica del juicio* (1790): El *juicio estético* y el *juicio teleológico*.

A cerca del *juicio estético*, Kant señala que éste no depende de ningún interés externo a la contemplación del objeto: Que la belleza es un fin en sí mismo, lo cual supone una pionera distinción entre las nociones de “belleza” y “bien”, las cuales aparecían fusionadas en las filosofías de raíz platónica. Emancipándose de esa postura, Kant entiende que, si lo bello es aquello que agrada a los sentidos por lo que es en sí mismo, entonces, lo bueno será aquello que satisfaga la valoración objetiva de la razón práctica. Además el juicio estético procede, según Kant, de principios *a priori* no influenciados por la experiencia empírica del contemplador, y no ofrece conocimiento del objeto.

Dentro de la contemplación estética de la belleza, Kant distingue dos categorías, caracterizada cada una por su forma particular de relacionarse con nuestro sentido del gusto: Lo bello y lo sublime. Dado que el autor descarta la posibilidad de una regla objetiva que sirva de canon, este sentido se funda siempre e inevitablemente en criterios subjetivos nunca más universales que el “arquetipo” propio de cada individuo, influenciado en mayor o menor medida por la cultura imperante; así que lo estético no

es un rasgo del objeto, sino el sentimiento del espectador. Sin embargo, el hecho de que el gusto sea un sentido común a todos los sujetos, universal, hace que cada subjetiva experiencia de contemplación provea información comunicable.

En su *Crítica del Juicio*, Kant presenta la belleza como algo que el sujeto reconoce sin intervención alguna de conceptos, y que se convierte en objeto inmediato de una complacencia necesaria. También en esta obra introduce la innovadora noción de lo sublime, que repercutirá intensamente en el pensamiento de los románticos, y perfilará la idea de arte simbólico hasta aquí traída.

Lo sublime, al igual que lo bello, produce una complacencia desinteresada en el sentido del gusto del espectador; sin embargo, la experiencia de lo sublime no es una forma de agrado; es una conmoción o impacto que esta vez no viene inspirado por la belleza, sino por la inmensidad o exageración (Entiéndase esta inmensidad como superioridad respecto al sujeto.) Así, un objeto bello es dominable por quien lo contempla, pues puede ser física o intelectualmente poseído, comprendido; mientras que los objetos sublimes exceden nuestras facultades intelectuales y/o físicas, alzándose ante nosotros como realidades inaccesibles, que suscitan una fascinación a veces cercana al terror, e incluso a la melancolía de un deseo sin objeto. Esta sensación es tan provocada por la inmensidad como por la incomunicabilidad de lo sublime, que, al superarnos racionalmente; es decir, al superar nuestro bagaje de experiencias previas cuando ninguna experiencia de lo sublime es susceptible de ser comparada con otras, nos impide hallar conceptos capaces de capturar con rigor nuestras propias impresiones.

Novalis se centra en las connotaciones metafísicas de lo sublime tomando como ejemplos de este concepto, aquellos casos en los que la descrita inmensidad no viene dada por una grandeza empírica de alguna clase, sino por una “supra-naturalidad” sólo posible cuando el objeto de contemplación debe la fascinación que produce al hecho de pertenecer a un plano de la realidad superior al físico, y a un ámbito de conocimiento superior al empírico: el ilimitado plano del espíritu. Además, es la comunicación de esta idea de lo sublime, la misión que este autor asigna al arte simbólico: es deber del artista visionario plasmar sus experiencias filosóficas de modo que la contemplación de su obra permita al mayor número de individuos posible, percibir eso mismo que el sintió, creándose así un lenguaje apto para describir las causas primeras de la realidad.

El rol del artista que imita a la naturaleza usando su mismo lenguaje, aparecía ya en la *Crítica del Juicio* bajo el nombre de *genio*, donde queda definido como una capacidad innata a través de la cual, la naturaleza da regla al arte. Son dos las cualidades que integran el genio: La imaginación, que crea ideas por encima de los límites experiencia, y el entendimiento, que supervisa el juego de la imaginación obligándole a adecuar sus construcciones a las reglas de la razón.

EI IDEALISMO TRASCENDENTAL DE SCHELLING:

Ningún otro autor romántico defendió con tanta vehemencia y convicción la importancia del arte en la vida humana y, por consiguiente, en la filosofía. A este pensador se le atribuye toda una cosmovisión donde los entes empíricos no son sino símbolos de una única causa absoluta, la cual se sirve de una fuerza creadora inconsciente idéntica a la que el artista humano ejerce conscientemente. A juicio de Schelling, sólo imitando a la naturaleza mediante el arte, al dar forma material a las ideas abstractas, lograremos explicar la realidad allá donde la filosofía y la ciencia se estancan, y nuestra capacidad de percepción tropieza con sus propios límites. Será este terreno metafísico, allende lo sensible, el campo de estudio predilecto de este filósofo en su primera etapa.

La más original aportación de Schelling tiene que ver con la definición de esta causa primordial de la realidad, también llamada absoluto, que permanece en todos los seres físicos simultáneamente, siendo su sentido y su “existir”. Para Schelling, el hecho de que un mismo significado pueda encarnarse en varias entidades distintas, incluso opuestas entre sí, sólo puede significar una cosa: que su diferencia u oposición es meramente aparente, luego afirmarla no sería filosóficamente correcto, sino superficial. Guiado por tal premisa, Schelling observa una serie de conceptos que, en su entorno, aparecen injustamente contrapuestos, pues cada uno de los pares es tan indispensable como el otro, pero el ideario de la época asocia la aceptación de uno al rechazo de su presunto antagonista: La idea de sujeto, enfrentada a la de objeto; la necesidad, desligada de la libertad; la razón, contrapuesta al sentimiento, etc. Este autor centrará sus esfuerzos en la formulación de una sutura que permita al ser humano abrazar por fin la realidad en su totalidad, sin ver contradicciones entre los distintos símbolos que alegorizan la misma causa.

La reunión de todos los opuestos en el absoluto común original, perdida a causa de errores discursivos que fueron perpetuados por la tradición dogmática, será una tarea encomendada a la figura del artista, quien, obrando al servicio de la filosofía, “anula la oposición entre sujeto y objeto, entre forma y materia, porque su tarea consiste en proyectar una idea sobre el material del que parte e ir modelándolo hasta impregnarlo de tal manera de su propia subjetividad que ese objeto que está frente a él deja de ser una cosa para adquirir intención y finalidad, características propias del sujeto.”¹³ Se deduce, por tanto que el arte se encarga de conceder un plano material a las mismas verdades que la filosofía procesa a un nivel abstracto, dentro de una concepción donde verdad y belleza equivalen: ambas definidas por Schelling en sus *Lecciones sobre el Método de los estudios Académicos* como “identidad” entre lo subjetivo y lo objetivo, entre necesidad y libertad.

Como complemento, Schelling cree que cierta parte de la elaboración artística es inconsciente (“Conforme el artista va avanzando, van apareciendo en la obra elementos en los que no había pensado, y pareciera que la obra se hace a sí misma, como si

¹³ López Domínguez, Virginia, *Schelling*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1995, p. 36.

obtuviera entidad propia; es decir, se observa en la obra la presencia de una actividad inconsciente, que le otorga una infinidad de intenciones y permite interpretarla indefinidamente sin que su contenido se agote.”¹⁴) lo cual refuerza su opinión de que el arte es la actividad primigenia del absoluto canalizada por el alma humana, capaz de expresar una universalidad que excede los límites del conocimiento sensorial y del lenguaje discursivo.

OTROS ESTETAS DEL ROMANTICISMO:

La exaltación de la subjetividad individual que trae consigo este movimiento se manifiesta en una nueva misión encomendada al arte: La expresión de las emociones del autor. Al mismo tiempo, la más recurrente forma de definir la belleza en este periodo guarda cierta continuidad con la propuesta kantiana, y revela especial veneración hacia la categoría de lo sublime, por encerrar muchas de las cualidades propias de los sentimientos humanos más dramáticos, tales como la inmensidad, lo incontrolable, la imprevisibilidad, lo irracional... Convertida así la obra en encarnación material de las abstractas emociones del autor, la interpretación simbólica del arte goza de un revitalizado apogeo.

En *El mundo como voluntad y representación* (1819), Arthur Schopenhauer parte del Idealismo de Kant, no sin dar cuenta de los abundantes puntos de acuerdo que esta filosofía sostiene con ciertas ramas del Hinduismo y el Budismo, sus otras musas, para elaborar una original tesis que incluye una ontología, una estética y una ética, congregadas todas bajo dos fundamentos esenciales: Que la realidad cognoscible a la que llamamos mundo es representación, porque ningún sujeto puede adoptar un punto de vista externo a su propia conciencia para ver con imparcialidad aquello que es distinto a él mismo. El objeto de conocimiento se presenta ante el espectador con la apariencia impuesta por su subjetiva lente, desmintiendo toda esperanza en un saber universal y objetivo.

A la vez que representación, el mundo es también voluntad, pues la existencia del objeto de conocimiento, que Schopenhauer sí considera una verdad objetiva con independencia de la subjetiva descripción que el sujeto pueda efectuar, viene representada por la única fuerza primordial que rige el universo: la “pulsión de vivir”, la cual no está sometida a las leyes del plano empírico, que son la causalidad, la espacialidad y la temporalidad.

La estética de Schopenhauer puede ser fácilmente catalogada como una “metafísica de lo bello” que pretende acceder al significado de la belleza desde dos ángulos: el del sujeto que contempla, y el del objeto que inspira tal experiencia. Esta metafísica, al igual que la kantiana, se propone, en primer término, fijar una distinción entre lo bello como fin en sí mismo y el resto de complacencias; todas ellas, satisfacciones de una voluntad individual. Schopenhauer defiende aquí que el goce de *lo bello* como fin en sí mismo consiste en el conocimiento total y genuino del objeto: “Cuando el sujeto no considera ya el dónde, cuándo, porqué y para qué de las cosas sino única y

¹⁴ Schelling, Friedrich, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Barcelona: Anthropos, 2005, p. 87

exclusivamente el qué, y entrega a la intuición todo el poder de su espíritu, se sumerge totalmente en ella y llena toda su conciencia con la tranquila contemplación del objeto natural que en ese momento se presenta (...) Olvida su individualidad, y queda como puro sujeto, como claro espejo del objeto (...) Entonces, lo así conocido no es ya la cosa individual en cuanto tal sino la idea, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en ese grado: y precisamente por eso, el que está sumido en esta intuición no es ya un individuo, pues el individuo se ha perdido en ella: es un puro, avolitivo, exento de dolor e intemporal sujeto de conocimiento.”¹⁵ En conclusión, la belleza es una cualidad objetiva, universal, que, al implicar una desarticulación de la relación sujeto-objeto, va referida al ser humano en general en vez de a la voluntad del individuo. Lo bello es, pues, el único objeto de conocimiento que no representa una encarnación individual de la voluntad global: Nuestro único contacto con la parte inmutable de la realidad.

Seguidor de Schopenhauer en su primera etapa, Nietzsche proporcionará un giro definitivo a la concepción estética de la época, y lo hará a través de un severo cuestionamiento de las verdades hasta entonces sostenidas como absolutas: un cuestionamiento de la tradición occidental. Así mismo, este autor trata de hacer compatible el ser, lo inmutable de la realidad, con el devenir, que es la temporalidad donde queda incluida todo lo circunstancial, los hechos históricos antes considerados necesarios, los valores tradicionales disfrazados de dogmas, etc. Nietzsche conserva una noción de voluntad, mas le otorga una significación diferente, pues la llamada *voluntad de poder* nietzscheana representa un querer ser autoafirmativo, el cual, lejos de permanecer en el plano de las ideas, necesita hacerse patente en un “querer hacer” que vaya más allá del pasivo instinto de conservación expuesto por Schopenhauer, entrañando una fuerza activa y consciente que el sujeto ejercerá como una mezcla de autodomínio y afán de cambiar el mundo externo y a sí mismo, aunque no por ello es libremente elegida, pues sigue tratándose de una pulsión innata.

Dado que la *voluntad de poder* abarca un “querer ser” siempre afirmativo y negativo a la vez (Una afirmación del *ser* paralela a una pulsión de cambio que a veces dicta la destrucción del orden presente para la creación de uno nuevo), el mundo es, para Nietzsche, una realidad dinámica, regida por el eterno cambio. Esta transgresora idea de que lo real “es” en la medida en que se afirma mediante la existencia y se destruye a través del cambio, será retomada en la revitalización del Simbolismo novalisiano propuesto en este trabajo, bajo el fin de alcanzar una cosmovisión autocrítica que, en lugar de perseverar en ilusorias verdades fijas, adquiera conciencia tanto de los límites de nuestro lenguaje como de la complejidad del objeto de estudio no idealizado, irreducible a verdades permanentes. Sin embargo, esta opción no quedará satisfactoriamente realizada hasta que el nihilismo que sugiere deje de ser entendido como una barrera a nuestra sed de conocimiento, y se convierta una apertura a la multiplicidad de posibilidades, a la creación de verdades provisionales en constante diálogo. Esto es, en términos de Nietzsche, un nihilismo activo, donde la indeterminación no plantea para el sujeto sino una libertad de autodeterminación, y la ausencia de lo dado, la autoridad para crearse y crear, a imitación de la naturaleza.

¹⁵ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Akal, 2005. Libro I, p. 34.

En armonía con la metafísica de Nietzsche se desarrolla su teoría estética, organizada de acuerdo a unos innovadores principios: En primer lugar, que la vida y el arte son las dos estructuras más transparentes de la voluntad de poder porque, al ser una imitación de la *voluntad de poder* de la naturaleza, el arte nos permite entender la vida a una escala controlable e identificar la lente a través de la cual se filtra el *ser* objetivo, haciendo manifiestos los parámetros que rigen nuestra percepción. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche insta a “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida” (Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 28)

En segundo lugar, que el arte es el acontecimiento fundamental del ser, y ello le convierte en el movimiento opuesto al nihilismo. Así, frente al derrumbamiento de las verdades históricas, presas del descrédito, el arte nunca cesa de brindar nuevas visiones inspiradas en el ser, lo cual conduce a la rotunda afirmación de que el arte es más útil que la verdad; pues, en un mundo sin verdades absolutas ni conceptos objetivos, es el potencial creativo, como expresión de la *voluntad de poder*, el encargado de formular los valores útiles para cada individuo en su circunstancia particular y en cada instante irrepetible.

Equivalentes a los conceptos kantianos de lo bello y lo sublime, se desarrollan las nociones nietzscheanas de *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*: Mientras que Apolo simboliza la belleza propia de la ilusoria simetría, la inalcanzable perfección y las artificiales estructuras racionales del discurso, el dogma y la ética, Dionisio encarna el sublime exceso, el caos y lo imprevisible; lo inapresable dentro de los límites de la razón y del lenguaje: la *voluntad de poder* que rige la naturaleza auténtica.

En su obra *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche define lo que entendemos por vida como apariencia, pues no sólo niega la posibilidad de que el conocimiento humano alcance a captar su sentido profundo, sino que rechaza la existencia de tal sentido. Esta afirmación nihilista no es debida a que el autor rehúse aceptar toda especulación ajena a la percepción empírica, sino, sencillamente, a su descrédito en la presencia de un orden fijo en el universo. El mundo aparente se nos presenta a través de nuestra propia necesidad de crear perspectivas, quedando así la naturaleza equiparada al arte.

Sin apenas mutuo conocimiento, las estéticas de Nietzsche y Oscar Wilde coincidieron en una amplia gama de aspectos; todos ellos, ordenados en torno a una fe en la soberanía del arte en la vida humana. En *El crítico como artista* (1891), Oscar Wilde llega a revelar que, si sumamos la tesis según la cual el arte emula la naturaleza, a la opinión de que ningún ser humano es capaz de contemplar realidad objetiva alguna más allá de sus propias construcciones subjetivas, la indudable conclusión será que el arte tiene mayor protagonismo en nuestra cosmovisión que la naturaleza misma; luego, al menos ante nuestros ojos, la naturaleza no parece ser imitada por el arte, sino imitadora del mismo.

De modo más drástico que Nietzsche, Oscar Wilde insiste en reemplazar el interés clásico de la filosofía: la búsqueda de la verdad universal, por el estudio de la ineludible lente que filtra nuestra percepción del mundo, llegando a expresar que, si no hay más objeto de conocimiento accesible que tal visión, ésta merece ser denominada “realidad”. La *filosofía de la sospecha* arranca así como una radicalización del rechazo al saber

indemostrable, pero también como una arqueológica labor de revisión de los conceptos heredados; especialmente, de aquellos protegidos de toda crítica por la tradición.

Oscar Wilde enriquece el romántico ideal del “artista visionario” con una nueva exigencia: La necesidad, para todo creador, de poseer una facultad crítica que gobierne su dote creativa. Esta crítica no tiene tanta importancia en la elaboración de la obra como en su contemplación, pues el tipo de respuesta o sanción inspirada al público, completará el significado de la obra y también el rol de quien mira, enfatizando aún más la idea de que el arte construye realidades e identidades. No obstante, este sentido crítico nada tiene que ver con calificativos morales, pues el autor declara la independencia del ámbito artístico con respecto a todas las demás esferas: Lo ético, lo epistémico... e incluso lo histórico, siendo cada obra autónoma de su periodo de producción, como fruto del azar: azar que corresponde a la voluntad de un genio.

Parafraseando a Oscar Wilde: genio es aquel que crea su vida como si de su propia obra maestra se tratase, y lo hace en respuesta a una pulsión que, siendo natural a todos los hombres, busca individualizar a cada uno: hacerle único. El genio, al igual que el *superhombre* nietzscheano, ha de obrar como individuo autócrata, fiel al dictado de su individualismo y libre de todo pensamiento organizado, así como de cualquier misión ajena a su propio egoísmo constructivo.

9. UN NUEVO IDEALISMO: EL HOLISMO CONTEMPORÁNEO Y LA IRRUPCIÓN DE CONCEPTOS ORIENTALES EN EL OCCIDENTE ACTUAL:

Analizar el presente desde el propio presente no permite, como en lo anterior de este apartado historicista, reducir la época a su corriente de pensamiento más emblemática. Sin embargo, esta nueva perspectiva invita a valorar la complejidad real de cada instante cultural; a advertir lo mucho que dista una visión actual, integrada en su mismo objeto de estudio, de una interpretación “a vista de pájaro” del pasado; la cual, a cambio de brindarnos descripciones más arquetípicas y rotundas, nos oculta su heterogeneidad real.

Sírvanos el hecho de hallarnos sumidos en la misma época que nos disponemos a estudiar, para dar cuenta de modelos de pensamiento que, si bien no pasarán a la historia como los más idiosincráticos de estos días, o los que contribuyeron a un cambio de paradigma de la forma más obvia, al menos servirán para mostrarnos cómo es realmente el ciclo vital de las ideas. Sin crearse ni destruirse en los sucesivos movimientos, cada una de ellas se conserva en desarrollo y permanente convivencia con otras posturas, siendo en unas eras más dominante que en otras, mas nunca invisible o estanca. Entendamos, pues, todo tiempo pasado o futuro con el mismo dinamismo y la misma pluralidad con que percibimos el presente más inmediato, donde la misma subjetividad que nos impide hallar calificativos absolutos, nos ofrece la posibilidad de ver el mundo en su “caos sublime” más auténtico, abandonando las mentiras piadosas de la tradición dogmática en su intento por calmar nuestra incertidumbre existencial mediante un orden ilusorio: un orden que nos garantiza un sentido fabulado, y niega nuestra propia precariedad en el reinado de lo imprevisible y lo múltiple.

Pues bien, si entre la gran variedad de opciones filosóficas que podemos cotejar en este “aquí” y este “ahora”, eligiésemos aquellas que parecen guardar continuidad con la doctrina novalisiana (En muchos casos, sin haber tomado inspiración directa de ella, o siquiera saber de su existencia), nos topáramos, en especial apogeo, con una revitalización de la metafísica de corte holista propiciada por algunas vertientes de la influencia oriental adquirida durante los últimos años de la globalización. Aunque también el Cristianismo occidental contemporáneo se aproxima a esta cosmovisión donde toda pluralidad visible remite a una causa invisible y abstracta, la cual permanece en todos los seres que son sus efectos, ciertas variedades del Budismo, el Hinduismo y el Taoísmo, lo hacen desde un laicismo fruto de la mezcla del ateísmo nihilista posmoderno y nuevas esperanzas importadas de Oriente, algunas cercanas a un nihilismo activo que afirma el potencial de quienes optan por la introspección para contactar con su propia voluntad individual, y la reflexión autónoma en lugar del seguimiento pasivo de tradiciones organizadas. No obstante, es preciso conservar el juicio crítico ante estas nuevas ideologías, a fin de poder discriminar aquellas que, si bien presumen de haber destronado dogmas pasados, no han logrado sino diseñar sustitutos con otra apariencia y exactamente las mismas atribuciones. Cabe aquí recordar las implicaciones que tuvo el cambio de la “diosa razón” a la “diosa ciencia” con el advenimiento del Positivismo decimonónico, sucesor del pensamiento Ilustrado: el paso de la fe ciega en un intelecto humano sin límites, a una devoción acrítica en una ciencia omnipotente. Este incesable nacimiento de mentiras piadosas, cada vez bajo una nueva forma, da cuenta de la urgencia con que el hombre necesita sentirse determinado: una necesidad que le hace olvidar su propia capacidad de determinación.

La invitación al pensamiento introspectivo y autónomo que el Budismo promulga, admite sin contradicciones una lectura novalisiana donde el lenguaje discursivo queda reemplazado por una serie de sentimientos universales, comunes a todos los seres humanos, que constituyen la única clase de conocimiento objetivo compatible con la forzosa subjetividad de las lentes con que juzgamos el mundo. Esta exaltación de la experiencia individual conlleva una visión relativista y/o hermenéutica de la verdad, según la cual, no hay realidad en sí, sino interpretaciones múltiples. Tampoco hay teorías filosóficas y científicas definitivas, sino soluciones provisionales que parten de que su objeto de estudio no sólo es inabarcable en su total extensión y en lo inagotable de sus dispares perspectivas posibles, sino que además tiene impreso el continuo cambio.

En paralelo a esta opción relativista, se desarrolla una postura holista cuya idea principal es, de nuevo, la creencia en un origen invisible común a todos los objetos visibles, que está presente en todos ellos a la vez, en la medida en que comprende su “existir”. Puede advertirse un nuevo Simbolismo en aquellas variantes de este movimiento que hacen especial hincapié en la inmanencia de la causa superior, asignando a la metafísica, la misión de acceder a dicha causa a través de sus efectos empíricos: las entidades materiales, representaciones múltiples de la unidad primordial.

La filosofía y algunas ramas de la ciencia aún perseveran en el irresoluble debate a cerca de la naturaleza de esta unidad primordial, en busca de aquello en que debe consistir su universalidad, su generalidad absoluta. A esta indagación se le suman doctrinas emergentes catalogadas como metafísicas posmodernas, pensamiento alternativo, o incluso pseudociencias.

Una de las pseudociencias holísticas que mayor crecimiento ha experimentado en los últimos años, es la práctica espiritual inaugurada por el budista japonés Mikao Usui en 1922 y conocida como “Reiki”, que identifica la causa primera de la realidad con el *ki* o “energía vital universal” de la cual participan todos los seres sensibles. No obstante, es preciso señalar que el interés de esta doctrina no es prioritariamente filosófico, sino terapéutico, pues el sanador tan sólo pretende restaurar el equilibrio natural del paciente asegurando que los mecanismos racionales que distinguen al ser humano de los seres instintivos, carentes de libre albedrío, no están obstaculizando el flujo de *ki*.

La más preponderante forma de expresión de lo abstracto a la manera simbolista, ya sea de lo metafísico universal o lo emocional subjetivo, continúa siendo el arte, ahora reforzado por las características expresionistas de estilos contemporáneos tales como el Surrealismo de los pintores Salvador Dalí y Magritte, la poesía metafísica, el movimiento literario y pictórico conocido como “Simbolismo” que pioneramente cultivaron Gustave Moreau, Odilon Redon y M.C. Escher; la música conceptual, etc.

Puede afirmarse, entonces, que los intereses del arte actual orbitan con más vehemencia que en épocas anteriores en torno a la expresión de lo no-empírico, de lo no reducible al concepto, mas no por ello menos urgente ante nuestra curiosidad filosófica.

10. LOS ARTISTAS VISIONARIOS CONTEMPORÁNEOS:

Las últimas líneas de este proyecto serán dedicadas a algunas de estas manifestaciones pictóricas, literarias y musicales, que hoy parecen ver realizado el ideal del “artista visionario” novalisiano:

El Arte Simbolista:

Así se identifica al movimiento surgido en Europa a finales del siglo XIX que Jean Moréas calificaría en 1886 como “enemigo de la enseñanza, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva” (Una crítica al materialismo a favor de la búsqueda de verdades universales.) En armonía con el Simbolismo de Novalis, esta vanguardia define el mundo como un enigma que el artista debe descifrar y divulgar revelando las relaciones ocultas que unen los objetos sensibles, símbolos, con sus significados trascendentales; es decir: otorgando apariencia física a las ideas espirituales por medio del material artístico. Los recursos estéticos más utilizados para facilitar al espectador esta deducción de lo invisible, de lo incierto, a través de lo visible o “cierto”, son la sinestesia y la metáfora.

Entre sus más célebres exponentes literarios, destacan Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe, quienes se rebelaron contra el movimiento realista, alegando que éste situaba erróneamente el concepto por encima de la idea, y la razón, sobre la intuición. Sin embargo, fue Arthur Rimbaud el principal precursor del Simbolismo, pues la mayor parte de su obra consistió en la búsqueda de la *alquimia del verbo*: un lenguaje capaz de

expresar la verdad metafísica, no sólo trascendiendo la realidad empírica, sino también destruyendo todo aprendizaje empírico previo, al redefinirlo ante el sujeto como falsa apariencia, o como discurso finito a cerca de un universo infinito.

En el campo pictórico, Pierre Puvis de Chavannes se esfuerza por retratar la abstracción con una clásica nitidez figurativa, mientras que Odilon Redon se aproxima al tipo de expresión surrealista. En la escultura, la siempre inconclusa misión simbolista se abre con Rodin y Aristide Maillot.

El Surrealismo:

Movimiento plástico y literario surgido en la década de 1920, en Francia. El término fue acuñado por Guillaume Apollinaire con motivo del estreno del musical *Parade* en 1917, al advertir en dicha obra “una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Alianza que ha dado lugar, en *Parade*, a una especie de surrealismo”. Esta primera visión del Surrealismo, como un movimiento donde las distintas ramas artísticas no son sino expresiones sinónimas de las mismas ideas, simpatiza con el Simbolismo novalisiano al plantear que el tipo de material empleado en la construcción de la obra es un factor meramente accidental, pues cumple una función alegórica, siempre al servicio del significado abstracto.

Desde una óptica semejante, André Breton, en su *Manifiesto Surrealista* de 1924, definirá el nuevo concepto como un “automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento (...) sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (...) El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida.”¹⁶

La teoría de Novalis cobra especial actualidad en esta defensa de un lenguaje artístico que trasciende los límites del lenguaje discursivo: un lenguaje apto para representar la porción metafísica de la realidad que los conceptos racionales y/o empíricos no logran describir, e incluso para destruir dogmas conceptuales aprendidos, mostrada su limitación. No obstante, existe una diferencia esencial entre la realidad metafísica a la cual Novalis se refirió como espíritu, y el tipo de realidad abstracta considerada por los surrealistas: un contenido ya no universal objetivo, sino psicológico subjetivo, el cual redefine al hombre como un microcosmos dotado de la misma dimensión trascendental, irracional, que el Universo.

El Surrealismo parte, pues, de la premisa de que la obra de arte no describe, sino que apunta a una realidad anterior a toda elaboración discursiva, y esta realidad no racionalizada es el inconsciente humano: órgano del intelecto donde el sujeto, en vez de objetivar la realidad, forma un todo con ella. La vía de acceso a ese todo es el

¹⁶ André Breton, *Primer Manifiesto del Surrealismo*. Arturo Ramoneda, “Antología de la Literatura Española del siglo XX”, SGEL, Madrid, 1988.

automatismo, o libre asociación de ideas a espaldas tanto de la censura de la conciencia como de cualquier experiencia previa.

Paralela a la dimensión creativa de este movimiento camina una faceta destructiva, encargada de desarticular dogmas aprendidos, prejuicios y hábitos tradicionales, arrebatándoles sus formas conceptuales para dejar a la luz una ausencia de fondo estable y, en su lugar, el reinado del caos sublime, dionisiaco, del inconsciente.

Entre los mayores representantes del Surrealismo, destaca el pintor catalán Salvador Dalí, quien interpretó esta conexión entre el inconsciente y el todo como un vínculo entre la mente liberada del artista y el mundo de los sueños, que se hace efectivo cuando la mente observa sin seguir ninguno de los patrones empíricamente aprendidos, ni obedecer a interés prefijado alguno. Ello hace de cada obra una representación no descriptiva, sino icónica, diseñada para transportar al espectador, mediante la empatía, a su propio inconsciente. Por ello, son tantos los significados de la obra como el número de contempladores, dotado cada uno de una psique única, pero también de rasgos comunes, diríase universales e inherentes a la condición humana. Así, Dalí logra representar sentidos objetivos en la medida en que apela a un inconsciente presente en todo individuo, aunque emisor de juicios distintos en cada uno.

En el campo literario, fueron varios los poetas de la *generación del 27* que aplicaron el método surrealista a su composición, denominándolo escritura automática o, en el caso de Vicente Aleixandre, poesía superrealista. Escritos emblemáticos de esta corriente son *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, y *Sermones y moradas* de Rafael Alberti.

El Arte Visionario:

Apoyado en los mismos fundamentos que vertebran el Surrealismo, el Arte Visionario se distingue de éste en su fuente de inspiración, pues, en lugar de los contenidos no racionalizables del inconsciente humano, es la dimensión metafísica de la realidad externa lo que pretende representar, encarnando así el ideal novalisiano, donde el arte sirve a las ambiciones objetivistas de la filosofía y la espiritualidad. El Arte Visionario es, en consecuencia, un lenguaje simbólico cuyos significados trascienden el plano empírico: significados que se vuelven físicos, y sólo entonces juzgables para la razón discursiva del espectador, cuando el artista los dota del material tangible de la obra.

A día de hoy, existen severas dificultades a la hora de discernir qué expresiones artísticas son puramente “visionarias”; es decir, cuáles se inspiran en un plano metafísico común a cualquier ser humano y cuáles son subjetivas, o incluso mero producto de un azar técnico, como el propio de algunas pinturas abstractas. Este problema guarda cierta semejanza con el que aqueja a la metafísica moderna, donde la imposibilidad de métodos empíricos de verificación, se traduce en dudas en torno a lo objetivo o azaroso de sus teorías.

La más precoz muestra de Arte Visionario se encuentra, quizás, en la variada obra pictórica de El Bosco. En el Romanticismo, cabe destacar la aportación del literato y pintor William Blake, autor de la sentencia: “Si las puertas de la percepción se

purificaran, todo se le aparecería al hombre como es, infinito.”¹⁷ Tal purificación conlleva, a su juicio, una supresión del dogma aprendido y una apertura de la intuición al eterno presente, poblado de fenómenos inmediatos, sin precedentes e irreducibles a conceptos.

El grupo musical The Doors (1965-1973) toma su nombre del anterior verso de William Blake, heredando con él parte de su compromiso visionario, que se hace manifiesto no sólo en su evocadora atmósfera musical, sino también en unas letras simbolistas tan cercanas a la tradición romántico-esteticista de Novalis, Schelling y Nietzsche, como al Existencialismo y a la poesía de los simbolistas franceses Verlaine y Rimbaud. Entre los rasgos más distintivos de la banda, destacó su ensalzamiento de la misión simbólica del arte al aunar e igualar poesía, teatro y música como expresiones sinónimas, junto con la promoción de un pensar crítico, revolucionario a la manera de los filósofos de la *sospecha*, que permitiera al espectador zafarse de las tradiciones y prejuicios aprendidos para elaborar los suyos propios, de acuerdo a un nihilismo activo. Sus miembros defendieron que el arte podía, y debía, recrear lo dionisiaco de la realidad misma.

La Poesía Metafísica:

Género aún en desarrollo que alcanzó su apogeo en la Europa del siglo XVII, de la mano de autores como Francisco de Quevedo y John Donne. La mayor parte de los poemas concebidos en esta corriente, suelen expresar una angustia existencial fruto de la constatación de que la realidad trascendental es un caos imposible de doblegar ante los deseos del hombre. Por ello, entre sus temáticas más recurrentes destacan la insignificancia de lo humano, lo limitado del conocimiento, lo desordenado de las pasiones, la caducidad de la vida y los dualismos contradictorios presentes en la vida cotidiana, algunos de los cuáles serán posteriormente tratados a un nivel más filosófico por Schelling, como la escisión “libertad-necesidad”, o el binomio “razón-intuición.”

Su método pretende aunar conceptos racionales y sensaciones intuitivas bajo una misma estructura legible, capaz de evocar en el espectador las mismas percepciones que inspiraron al autor, por tratarse de problemas existenciales que, aunque irresolubles, son comunes a todos los seres humanos, y reconocibles por todo aquel que interprete simbólicamente la obra. De nuevo, el factor físico de la pieza artística, o como en este caso, de la palabra escrita, se convierte en materialización alegórica de ideas que el lenguaje discursivo no podría abarcar.

11. DESENLACE Y SÍNTESIS:

Analizada la propuesta de Novalis, se ha intentado defender su “pertinencia” como alternativa a la falsación empírica que nuestros medios no alcanzan, mostrando que sus

¹⁷ William Blake en *El matrimonio del cielo y el infierno*, 1793: Libro que presenta el infierno no como un lugar de castigo, sino como una fuente de energía dionisiaca que se resiste a acatar las represiones discursivas impuestas por el apolíneo cielo.

preocupaciones centrales son recurrentes a lo largo de la historia, como lo son también muchas de las soluciones adoptadas. Hemos encontrado precedentes del Simbolismo novalisiano en opiniones tan anteriores como la cosmovisión de Anaximandro, la estética de Pseudo-Longino, la metafísica de la Edad Media y la comprensión renacentista del arte y el genio; pero también hemos podido constatar la incombustibilidad de tales ideas remontándonos a nuestro más inmediato presente para analizar algunos de los compromisos de la tendencia *new age*, o las intenciones expresivas que guiaron la pintura de artistas como Salvador Dalí y la música de bandas como The Doors.

Una vez comprobado que la visión de Novalis captura, en efecto, una serie de inquietudes humanas comunes a todos los sujetos, aun aislados entre sí por grandes diferencias culturales y temporales, fue preciso aplicar la misma clase de evaluación “por recurrencia” a las respuestas o modos de afrontar dichas inquietudes, a fin de descubrir cuáles de ellas han sido, y son, respaldadas por un mayor número de individuos y corrientes. Su Pertinencia se hace mayor cuanto más separación y mutuo desconocimiento existe entre sus defensores.

Sólo así hemos podido concluir con suficiente rigor que es el Simbolismo la solución metodológica más imparcial al más acusado de todos los problemas universales: el uso de un lenguaje que, al ser incapaz de retratar fielmente la verdad, no sólo provee juicios erróneos por lo reduccionista de su criterio, sino que, además, estimula una observación empírica convenientemente reduccionista. Este lenguaje conceptual, surgido como herramienta al servicio del pensamiento y/o la percepción, ha acabado condicionando al propio pensamiento y a la propia percepción, pues ha decretado una ley de “no pensar o percibir aquello que no vaya a poder ser reducido a conceptos”, destinada a salvaguardar la fe de los hombres en un universo ordenado apolíneamente.

Alcanzada tal aseveración, el camino se divide en dos posibles senderos: la perpetuación de esta fe en un apacible cosmos libre de azares, sinsentidos y/o cualquier clase de fenómeno superior al entendimiento humano, y la opción aquí elegida: La búsqueda de un modo de lidiar con el cosmos tal y como es fuera de dicha ficción apolínea, la cual fue inventada en el momento en que decidimos situar nuestro lenguaje por delante de nuestro entendimiento.

¿Cómo aprender a vivir en un dionisiaco cosmos cuyos fenómenos son imposibles de encerrar en el interior rígido e inmóvil de los conceptos, sin por ello renunciar a la misión empírico-descriptiva de la ciencia y la filosofía? Tras el derrocamiento del sistema discursivo, sólo mediante la implantación de un nuevo lenguaje empírico-descriptivo, esta función humana ancestral parece seguir siendo plausible. ¿Qué condiciones ha de reunir un lenguaje para poder aspirar a describir la realidad en su auténtico dinamismo? La renuncia a lo descriptivo es, precisamente, la más elemental de las condiciones de un lenguaje simbólico como el propuesto por Novalis: un lenguaje que no describe, sino que “señala”, logrando que el lector entre en contacto directo con el fenómeno referido sin la mediación de ningún discurso.

Obsérvese la autonomía de juicio que así se otorga al sujeto, bien en calidad de observador de la naturaleza, o bien como lector de teorías acerca de la misma. Las limitaciones propias de un constructo humano finito, el discurso, en ningún caso se convertirían en limitaciones ilusorias de la materia de estudio que es la naturaleza, proporcionando entonces no sólo una imagen de la realidad más imparcial y menos pretenciosa, sino también una antropología con mayores dificultades a la hora de legitimar cualquier forma de dominación entre seres humanos.

Eliminada la principal fuente de creación de dogmas (Llamemos “dogma” a cualquier concepto que resulte más rígido y limitado que el sentido que pretenda expresar), será más complicado incorporar a los usos cotidianos, discursos que no guarden una conexión directa con el presente inmediato: Un presente que sólo podrá consistir en la imagen que tenga ante sí cada sujeto en su individualidad aquí y ahora, sin mediaciones ni preconcepciones posibles: En última instancia, un presente que deslegitimará la aceptación acrítica de aquellas verdades que no se presenten como verdades ante el mismo sujeto que se esté planteando acatarlas, y que permitirá desacreditar cualquier uso pasado erróneo y/o aceptar la destrucción o el cambio para responder satisfactoriamente al futuro.

Cambiada la forma de investigar la naturaleza por medio de una ampliación del lenguaje como alternativa a la tradicional reducción del objeto de estudio a la medida del lenguaje, el modo de entender al ser humano habrá quedado igualmente transformado. El sujeto que juzgue la realidad sin mediaciones discursivas, tenderá a obrar como un individuo autónomo, crítico y lo bastante activo para autodeterminarse, no sintiendo jamás la necesidad de determinar a otros.

Puede decirse, entonces, que el reemplazo del lenguaje discursivo por uno de tipo simbólico traerá, entre sus consecuencias más inmediatas, la instauración de una filosofía más preocupada por armonizar con el presente que por anticipar lo válido para el incierto futuro, o negar la caducidad de dogmas que fueron verdades en un contexto ya extinto. Idealmente, la observación dejará de ser un buscar coincidencias entre lo percibido del objeto y alguno de los prejuicios de los que el sujeto disponga en su bagaje personal, para convertirse en un observar puro de quien concibe su propia mente como una *tabula rasa*; y la tarea del filósofo empezará a efectuarse a la manera de una improvisación constante, donde toda respuesta será provisional y, por ende, susceptible de las necesarias críticas y reformulaciones que aproximarán las teorías cada vez más a la realidad de sus objetos de estudio.

Otra consecuencia no menos importante de este cambio de pensamiento propiciado por un cambio de lenguaje, será una nueva actitud del hombre frente al hombre, inspirada por una nueva forma de ver el propio “existir” que entraña distintas misiones para con el mundo y para con uno mismo. En primer lugar, el deber de aceptar acríticamente las tradiciones dictadas por terceros con autoridad dogmática, sumado al compromiso de prolongarlas en el tiempo, quedará sustituido por una tarea individual de autoconstrucción; pues, si nuestro equipaje de prejuicios y tradiciones se convirtiese en

una *tabula rasa*, en lugar de su dictado, escucharíamos el de nuestra propia identidad individual aquí y ahora. Entiéndase por identidad, al menos en este caso, la unicidad particular de cada sujeto: aquello que hace a cierto sujeto ser él y no otro, lo cual sólo puede empujarlo a una autorrealización que actualice sus potencias individuales. Retomamos así la idea de realización y progreso común a Aristóteles y Novalis, ya explicada en el glosario de términos novalisianos.

Pese a defender fervientemente la autonomía de cada sujeto en su “sano egoísmo” de autodeterminación, no hemos obviado en ningún momento que la cooperación entre individuos es indispensable para que los grandes avances humanos puedan tener lugar, pues sin ella no sería concebible diálogo alguno que transmitiera y falsara el conocimiento, como tampoco una innovación tecnológica coordinada. Si el diálogo, al cual sigue cualquier forma de consenso para la supervivencia común, es, junto con la libertad de autorrealización, uno de los más innatos instintos del hombre en su irrenunciable calidad de *zoon politikon*, ¿Cómo conciliar ambas necesidades, en apariencia opuestas? ¿Cómo conjugar el ideal de sujeto que no necesita a nadie más que a sí mismo, con un proyecto de avance común donde cada individuo necesita de sus semejantes?

Si egoísmo y cooperación pertenecen a una misma naturaleza humana, no pueden ser opuestos: Su oposición es aparente en el mundo de los conceptos, mas no patente en el reino de las esencias. Si la misma naturaleza humana puede sostener a estos dos contendientes por igual, debe existir el modo de hacer efectivos ambos sin incurrir en contradicciones, y este modo sólo puede consistir en la propia definición de naturaleza humana en un lenguaje anterior o superior al discursivo, responsable del aparente antagonismo. En esta definición original no mediada, contemplaremos el egoísmo y la cooperación unificados bajo un único propósito que aúna progreso individual y progreso colectivo: un egoísmo que impulsa a cada sujeto a donar parte de sus logros a cambio de ciertos logros ajenos que le son tan necesarios para su crecimiento autónomo como inalcanzables mediante su sola iniciativa autónoma. Así, egoísmo y cooperación convergen en un único fenómeno: el intercambio.

Autonomía en la vida humana e improvisación en la filosofía serían, en definitiva, las consecuencias del utópico cambio propuesto a lo largo de estas páginas, donde la adopción de un lenguaje simbólico promete, no sólo mostrarnos el mundo en el eterno presente que le es propio, sino también lograr que ni lo inconmensurable, ni lo cambiante, ni lo paradójico de él quede fuera de los límites de nuestra capacidad de conocer, ya que los límites del discurso dejarán de presentársenos como los límites de la realidad.

12. BIBLIOGRAFÍA:

Libros (En orden alfabético):

-Aristóteles, *Metafísica*, Trad. Azcárate. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

-André Breton, *Primer Manifiesto del Surrealismo*. Arturo Ramoneda, “Antología de la Literatura Española del siglo XX”, SGEL, Madrid, 1988.

-Longino, *De lo sublime*. Madrid, Gredos, 1979.

-López Domínguez, Virginia, *Schelling*, Biblioteca Filosófica, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

-Novalis, *Escritos Escogidos*. Ediciones Orbis, 1998.

-Novalis *Hymnen an die Nacht*, 1797-1800. Traducción y notas de Eduardo Barjau (Editora Nacional, Madrid), en *Himnos a la Noche - Enrique de Ofterdingen*, obras de Novalis, *Historia Universal de la literatura* 93, Hyspamerica – Ediciones Orbis S. A., 1982.

-Novalis, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*. Barcelona, 2000.

-Schelling, Friedrich, *Sistema del Idealismo Trascendental*, Barcelona: Anthropos, 2005.

-Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Akal, 2005.

-St. Tomas Aquinas, *Commentary on the Metaphysics of Aristotle*. Dumb Ox Books, UND, 1995.

Recursos online:

-Wikipedia.org: Biografía de Novalis: <https://es.wikipedia.org/wiki/Novalis>

-Artespana.com: Arte simbolista: www.artespana.com/simbolismo.htm

