

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

35

JULIO-SEPTIEMBRE

1949

IMPRESA UNIVERSITARIA

FILOSOFIA Y LETRAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

35

JULIO-SEPTIEMBRE

1949

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

LIC. LUIS GARRIDO

Secretario General:

LIC. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR-FUNDADOR:

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$7.00
Exterior	dis. 2.00
Número suelto	\$2.00
Número atrasado	\$3.00

S u m a r i o

ARTICULOS

	Págs.
José Gaos	<i>La "cura" en Goethe y Heidegger</i> 9
José M. Gallegos Rocafull	<i>Ideas del "Fausto" para una filosofía de la historia</i> 27
Eduardo Nicol	<i>El mito fáustico del hombre</i> 47
Francisco Monterde	<i>Aspectos de la elaboración del "Fausto"</i> 65
Rudolf Steiner	<i>Goethe como fundador de una nueva estética</i> 79
Iso Brante Schweide	<i>Goethe, masón</i> 99

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Augusto Salazar Bondy	<i>Sentido y sinsentido</i> . (Blumenfeld Walter.) 121
Francisco López Cámara	<i>¿Qué es la Ciencia?</i> (Szilasi Wilhem.) 126

	Págs.
Javier Tavera Alfaro	<i>El optimismo nacionalista como factor de la Independencia de México.</i> (Luis González y González.) 130
Juan Hernández Luna	<i>Epistolario y papeles privados.</i> (Justo Sierra.) 134
Elena Orozco	<i>Las corrientes literarias en América hispánica.</i> (Pedro Henríquez Ureña.) 139
Félix Gil Mariscal	<i>Los senderos fantásticos.</i> (Jaime Fernández Gil de Terradillos.) 145
J. H. Luna	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras.</i> 149
Publicaciones recibidas	157
Registro de revistas	159

GOETHE COMO FUNDADOR DE UNA NUEVA ESTETICA *

El número de escritos y ensayos que aparecen en nuestra época con el objeto de determinar la relación existente entre Goethe y los ramos más diversos de las ciencias modernas, y de la vida espiritual moderna en general, es sencillamente abrumador; la mera mención de los títulos podría llenar un volumen. Este fenómeno se debe al hecho de que nos vamos dando cuenta de que con Goethe nos encontramos ante un factor cultural del que debe necesariamente formarse un juicio todo aquel que quiera participar en la vida espiritual contemporánea. Pasarle por alto equivaldría en este caso a renunciar a la base de nuestra civilización, a revolverse en lo bajo sin la voluntad de elevarse hasta la altura diáfana de donde emana toda la luz de nuestra civilización. Sólo aquel que en un punto cualquiera es capaz de hacer causa común con Goethe y su época, puede percibir claramente qué camino emprende nuestra civilización, y adquirir conciencia de los fines que debe perseguir la humanidad moderna; quien no encuentra dicha relación con el espíritu más formidable de la nueva época, se deja arrastrar sencillamente por el prójimo y conducir como un ciego. Todas las cosas aparecen con un nuevo contexto al contemplarlas con la mirada que se ha aguzado en esta fuente de civilización.

Pero si bien el mencionado afán de los contemporáneos de referirse a Goethe en un punto u otro es muy satisfactorio, no puede, sin embargo, afirmarse que sea en todo punto feliz la forma en que esto tiene lugar.

* Rudolf Steiner (1861-1925) inició con esta conferencia, que sostuvo en Viena el 9 de noviembre de 1888 y que aparece aquí por primera vez en traducción castellana, sus extensos estudios sobre Goethe, entre los cuales se destacan las obras: *La Weltanschauung de Goethe*, *Introducción a los Escritos de Goethe sobre las Ciencias Naturales*, *Comentarios sobre Fausto*.

Con demasiada frecuencia se incurre en falta de imparcialidad, tan necesaria para adentrarse en las profundidades del genio goethiano antes de emitir algún juicio crítico. Goethe es considerado anticuado en muchas cosas, sencillamente porque no se reconoce toda su significación e importancia. Se cree haber dejado a Goethe muy atrás, mientras que en la mayoría de los casos lo acertado consistiría en aplicar sus amplios principios, su modo grandioso de observar las cosas, a nuestros hechos y medios científicos actualmente más avanzados. Con Goethe no se trata nunca de saber si el resultado de sus investigaciones concuerda más o menos con el de la ciencia actual, sino siempre de saber cómo ha enfocado Goethe el asunto. Los resultados llevan el sello de su época, esto es, van solamente hasta donde alcanzaban los recursos científicos y la experiencia de su tiempo; pero su modo de pensar, su manera de plantear los problemas, es una conquista *permanente* con la que se comete la mayor injusticia al mirarla de soslayo. Pero nuestra época posee la peculiaridad de que casi no atribuye importancia alguna a la facultad espiritual productiva del *genio*. ¿Cómo podría ser de otro modo en un tiempo en que, tanto en la ciencia como en el arte, es mal visto exceder el límite de la experiencia física? Para la mera observación sensoria no se necesitan sino sentidos sanos, y para *este fin* el *genio* es algo de que muy bien se puede prescindir.

Pero tanto en las ciencias como en el arte el verdadero progreso nunca se ha obtenido por medio de esa observación o imitación servil de la naturaleza, puesto que se da el caso de que miles y miles de personas pasan por alto una experiencia hasta que viene uno y hace en la misma experiencia el descubrimiento de una ley científica formidable. No cabe duda de que antes de Galileo más de uno habrá visto oscilar una lámpara de iglesia; pero tenía que venir este genio para descubrir en ella la ley del movimiento pendular tan importante para la física. "Si el ojo no fuese de esencia solar, ¿cómo podríamos ver el sol?", exclama Goethe; con lo cual quiere decir que *sólo puede ver en lo profundo de la naturaleza, aquel que posee la disposición necesaria así como la facultad productiva de ver en lo real más que los meros hechos exteriores*. Y esto es lo que no se quiere comprender. No hay que confundir los logros formidables que debemos al genio de Goethe, con las deficiencias inherentes a sus investigaciones como consecuencia de la limitación de las experiencias en aquel entonces. El mismo Goethe ha caracterizado, en una imagen

muy acertada, la relación entre sus resultados científicos y el progreso de la investigación científica; considera dichos resultados como peones con los que quizás se ha aventurado demasiado lejos en el tablero, pero en los que debe reconocerse el plan del jugador. Si tomamos en consideración esas palabras, se impone para nosotros la siguiente elevada tarea en el dominio de la investigación goethiana: ésta debe inquirir cuáles fueron las tendencias de Goethe. Lo que él da como resultados puede que no sirva sino de ejemplo de cómo procuraba resolver sus grandes problemas con medios limitados. Nosotros debemos procurar resolverlos *de acuerdo con su espíritu*, pero con nuestros medios más amplios y sobre la base de nuestra experiencia más copiosa. De esta manera podrán fructificar todos los ramos de la investigación hacia los cuales Goethe dirigió su atención, y, *lo que es más*, llevarán un sello uniforme y serán, bajo todo punto de vista, eslabones de una gran concepción homogénea del mundo. La mera investigación filológica y crítica, cuya justificación sería una locura negar, debe encontrar de este lado su complemento. Debemos posesionarnos de la abundancia de pensamientos e ideas que se encuentran en Goethe y, partiendo de los mismos, continuar el trabajo científico.

Mi tarea consistirá ahora en mostrar hasta qué punto los principios en cuestión son aplicables a una de las ciencias más recientes y a la vez más discutidas, esto es, a la estética. La estética, o sea la ciencia que se ocupa del arte y de sus creaciones, cuenta 200 años de existencia. El primero que se destacó en este respecto, con plena conciencia de haber inaugurado un nuevo dominio científico, fué Alexander Gottlieb Baumgarten, en el año 1750. A la misma época pertenecen los esfuerzos de Winkelmann y Lessing para llegar a un fundado juicio sobre cuestiones de principio en el arte. Todo lo que anteriormente se ha intentado en ese campo no puede considerarse siquiera como el comienzo más elemental de esta ciencia. Hasta el gran Aristóteles, ese coloso espiritual que ha ejercido una influencia tan decisiva en todos los ramos de la ciencia, ha sido completamente estéril para la estética. Excluyó completamente de su campo de observación las artes plásticas, mostrando así que, en realidad, no poseía el concepto del arte; además, el único principio que conocía era el de la imitación de la naturaleza, lo cual nos muestra una vez más que nunca comprendió la misión del espíritu humano en sus creaciones artísticas.

El hecho de que la ciencia de lo bello haya nacido tan tarde, no es ninguna casualidad. Esta ciencia no era posible antes por la sencilla razón de que faltaban las condiciones propicias. ¿Cuáles son esas condiciones? El hecho de que el hombre necesite el arte es tan antiguo como la humanidad, pero la necesidad de comprender su misión no pudo nacer sino mucho más tarde. El espíritu griego, que en virtud de su organización feliz encontraba su satisfacción en la realidad que nos rodea de un modo inmeditato, creó una época del arte que significa una cuspide; pero lo hizo con ingenuidad primaria, sin la necesidad de crearse en el arte un mundo que nos ofreciera una satisfacción que no puede venirnos de ninguna otra parte. El griego encontraba en la realidad todo lo que buscaba; la naturaleza satisfacía generosamente todos los deseos de su corazón, todas las exigencias de su espíritu. No podía darse el caso de que naciese en su corazón la nostalgia de algo que en vano buscamos en el mundo que nos rodea. El griego no se elevaba sobre la naturaleza; por esta razón ésta salía al encuentro de todas sus necesidades. Formando todo su ser una unidad inseparable con la naturaleza, ésta obraba en él y sabía muy bien lo que le era permitido crear en él para luego poder satisfacerlo. De este modo, en ese pueblo ingenuo, el arte no era sino una continuación de la vida *dentro de* la naturaleza, habiendo nacido directamente de esta última. Le satisfacía las mismas necesidades que su madre, solamente que en un grado más elevado. Esta es la razón por la cual Aristóteles no conocía ningún principio artístico más elevado que el de la imitación de la naturaleza. No era necesario rebasar la naturaleza, puesto que ya *en* ésta se encontraba la fuente de toda satisfacción. Lo que a nosotros nos parecería vacío y falto de significado, a saber, la *mera* imitación de la naturaleza, era entonces completamente suficiente. Nosotros hemos dejado de considerar la mera naturaleza como lo más elevado que pueda ansiar nuestro espíritu; por tanto, *a nosotros* jamás podría satisfacernos el *mero* realismo, el cual nos ofrece la realidad desprovista de aquel elemento más elevado. Esa época tenía que venir; era una necesidad para la humanidad que se desarrolla hacia grados cada vez más elevados de perfección. El hombre podía mantenerse completamente dentro de la naturaleza sólo mientras no tenía conciencia de ese hecho. En el momento en que reconoció su propio ser con toda claridad, en el momento en que se dió cuenta de que en su interior vive un

mundo cuando menos igual al mundo exterior, debía desembarazarse de las cadenas.

Ahora ya no podía someterse completamente a la naturaleza para que *ésta* dispusiera de él a su antojo, creando en él necesidades, y, a su vez, satisfaciéndolas. Ahora tenía que hacerle frente, con lo cual, de hecho, ya se había emancipado de ella, creándose en su interior un mundo nuevo; de *éste* emana ahora su anhelo, de *éste* proceden sus deseos. El que estos deseos no creados ya por la naturaleza, puedan ser satisfechos por ella, queda naturalmente al acaso. De todos modos, un abismo profundo separa ahora al hombre de la realidad, y éste debe restablecer la armonía que anteriormente existía en una perfección natural. Con lo cual nacen los conflictos entre el ideal y la realidad, entre lo que se quiere y lo que se alcanza; nace, en una palabra, todo aquello que conduce al alma humana a un verdadero laberinto espiritual. La naturaleza se encuentra frente a nosotros sin alma, desprovista de todo aquello que nuestro interior nos anuncia como algo divino. La consecuencia inmediata consiste en apartarse de todo lo que es naturaleza, en huir de lo inmediatamente real. Esto es exactamente lo contrario del helenismo. Mientras que éste lo ha encontrado *todo* en la naturaleza, aquella concepción del mundo no ha encontrado *nada* en ella. Bajo esta luz debemos considerar el cristianismo de la Edad Media. Así como el helenismo no podía reconocer la esencia del arte porque no era capaz de comprender ni el hecho de que éste rebasara la naturaleza, ni la creación de una naturaleza superior frente a la inmediata, tampoco la ciencia cristiana de la Edad Media podía llegar a un conocimiento del arte, puesto que éste no podía trabajar sino con los medios de la naturaleza, y los eruditos no podían concebir que dentro de la realidad profana pudiesen ser creadas obras capaces de satisfacer al espíritu que aspira a lo divino. Aquí tampoco el desamparo de la ciencia ha podido poner trabas al arte. Las obras más maravillosas del arte cristiano se crearon mientras que aquella no sabía qué opinar acerca de ellas. La filosofía, que en aquella época era remolcada por la teología, no sabía asignar al arte un lugar en el progreso cultural, como tampoco lo sabía el gran idealista de Grecia, el "divino Platón". Este declaró sencillamente que el arte plástico y la poesía dramática son perjudiciales. Platón carece del concepto de la misión independiente del arte hasta tal extremo, que sólo fue indulgente con la música porque ésta estimula la bravura en la guerra.

En la época en que el espíritu y la naturaleza se hallaban tan íntimamente unidos no podía nacer la ciencia del arte, como tampoco lo podía en aquella época en que ambos se encontraban frente a frente en contraste irreconciliable. Para que naciese la estética era necesaria aquella época en que el hombre, libre e independiente de las trabas de la naturaleza, veía el espíritu en toda su pureza, pero en la cual volvía a ser posible una fusión con dicha naturaleza. El hecho de que el hombre se eleve sobre el punto de vista del helenismo tiene una razón muy fundada. En efecto: en la suma de contingencias de que se compone el mundo en que nos sentimos colocados, no podemos de ningún modo encontrar lo divino, lo absoluto, puesto que en torno nuestro no vemos más que hechos que también podrían muy bien ser distintos; no vemos más que individuos, mientras que nuestro espíritu tiende a lo genérico, a lo arquetípico; no vemos sino lo finito, lo transitorio, en tanto que nuestro espíritu aspira a lo infinito, a lo imperecedero, a lo eterno. Si, por lo tanto, el espíritu humano, distanciado de la naturaleza, tuviese que volver a ésta, tendría que ser a algo distinto de aquella suma de contingencias. Y Goethe significa esta vuelta a la naturaleza, pero una vuelta con toda la riqueza del espíritu desarrollado, con el nivel de civilización de la nueva época.

La separación fundamental de naturaleza y espíritu no corresponde a las ideas de Goethe; él no quiere ver en el mundo sino un gran todo, una sucesión homogénea en el desarrollo de los seres, *dentro de* la cual el hombre constituye un eslabón, si bien el más elevado. “¡Naturaleza! Ella nos rodea y nos envuelve; incapaces de salirnos de ella, tampoco podemos penetrar más adentro en su interior. Sin pedirnoslo y sin advertirnos nos coge en el giro de su danza, y continúa con nosotros hasta que nos cansamos y nos desprendemos de sus brazos.” (Véase Goethes Werke. Naturwissenschaftliche Schriften”. Editado por Rud. Steiner en Kürschner's Deutsche Nat. Lit. Tomo II, pp. 5 y sig.) Y en el libro sobre Winkelmann dice lo siguiente: “Cuando la naturaleza sana del hombre obra como *un todo*, cuando él se siente en el mundo como en *un todo* grande, bello y digno, cuando el deleite armonioso le brinda un encanto puro y libre, entonces el universo, si pudiese sentirse a sí mismo, se regocijaría como habiendo logrado su fin, y admiraría la cumbre de su propio ser y devenir.” En eso consiste el hecho genuinamente goethiano de salir de la naturaleza *en una forma amplia*, sin alejarse por eso en lo más mínimo de lo que constituye *la esencia de la naturaleza*. A Goethe

le es ajeno algo que él encuentra hasta en muchas personas de altas prendas: "la particularidad de sentir una especie de miedo ante la vida real, de retraerse en sí mismo, de crear en sí mismo un mundo propio, de modo que lo más excelente lo llevan a cabo en el interior." Goethe no huye de la realidad para crearse un mundo intelectual abstracto que no tiene nada de común con aquélla, sino que ahonda en la misma para descubrir leyes inmutables en su transformación eterna, en su movimiento y en su devenir, y se coloca frente al individuo para contemplar en él al arquetipo. Así es como nacieron en su espíritu los arquetipos de la planta y del animal, que no son sino *las ideas del animal y de la planta*. No se trata de conceptos generales vacíos, pertenecientes a una teoría oscura, sino que son las bases esenciales de los organismos, con un contenido rico y concreto, vivientes y evidentes. Por supuesto que no son evidentes para los sentidos exteriores, pero sí para aquella facultad perceptiva más elevada, de que habla Goethe en su disertación sobre el *juicio perceptivo*. Las ideas, en el sentido goethiano, son tan objetivas como los colores y las formas de las cosas, pero sólo son perceptibles para aquel cuya facultad mental está organizada para ello, del mismo modo que los colores y las formas existen solamente para el vidente y no para el ciego. En efecto: lo objetivo no se nos revela si no vamos a su encuentro con un espíritu receptivo. Sin la facultad instintiva de percibir las ideas, éstas serán siempre para nosotros un campo cerrado. Schiller ha visto más profundamente que nadie la estructura del genio goethiano.

El 23 de agosto de 1794, Schiller se dirige a Goethe en la forma siguiente para tratar de esclarecer la entidad en que se basa su espíritu: "Usted junta toda la naturaleza para poner en claro lo particular, y busca en la universalidad de sus manifestaciones la explicación del individuo. Partiendo de las simples, se eleva usted paso a paso a las organizaciones más complicadas para construir por último genéricamente, y con los materiales del edificio total de la naturaleza, la más complicada de todas, esto es, el hombre. Creándolo de nuevo, por decirlo así, según las leyes de la naturaleza, procura usted penetrar en su técnica secreta." En esta nueva creación, en este crear imitativo, se encuentra una *clave* para la comprensión de la cosmovisión goethiana. Si queremos realmente ascender a los arquetipos de las cosas, a lo inmutable en la eterna mutación, no debemos contemplar lo acabado, puesto que ya no corresponde completamente a la idea, sino que tenemos que remontarnos al devenir

y escuchar a la naturaleza en su creación. Este es el sentido de las palabras de Goethe en su ensayo sobre el juicio perceptivo: "Si ya en lo moral, mediante la fe en Dios, en la virtud y en la inmortalidad, debemos elevarnos a una región superior y acercarnos al ser primordial, lo mismo tendría que ser en lo intelectual, haciéndonos dignos de la participación espiritual en las producciones de la naturaleza mediante la observación de ésta en su creación continua. Por esto he insistido sin cesar en lo arquetípico." Los arquetipos goethianos no son, por lo tanto, espectros vanos, sino que son las fuerzas impelentes detrás de los fenómenos.

Esta es la "naturaleza superior" en la naturaleza, de la cual quiere posesionarse Goethe. De lo cual se desprende que la realidad tal como se presenta a nuestros sentidos, no es en ningún caso algo en que pueda permanecer estacionario el hombre que ha alcanzado un grado superior de civilización. Sólo traspasando dicha realidad, rompiendo la cáscara y penetrando en el núcleo, se revela al espíritu humano qué es lo que mantiene unido a este mundo en su interior. Jamás podremos encontrar satisfacción en el fenómeno natural aislado, sino sólo en la ley natural; como tampoco en el *individuo particular*, sino sólo en la generalidad. Éste hecho se manifiesta en Goethe en la forma más perfecta que imaginarse puede. Lo que también se afirma en él es el hecho de que, para el espíritu moderno, la realidad, el individuo aislado, no ofrece ninguna satisfacción, porque no es *en él*, sino sólo elevándonos por encima de él, donde encontramos aquello en que reconocemos lo más elevado, lo que veneramos como divino y que en la ciencia llamamos idea. Así como la simple experiencia no puede llegar a conciliar los contrastes si, poseyendo la realidad, *todavía no* posee la idea, de igual manera la ciencia tampoco puede realizar esta conciliación si, poseyendo la idea, *ya no* posee la realidad. Entre estos dos reinos, el hombre necesita uno nuevo; un reino en que ya lo particular, y no solamente el todo, represente la idea, un reino en que ya el individuo se presente en forma tal, que en él se encuentre latente el carácter de la generalidad y de la necesidad. Pero un mundo de esta especie no se encuentra en la realidad sensible; el hombre debe creárselo él mismo, y *este mundo* es el mundo del arte, mundo que es un tercer reino necesario junto al de los sentidos y al del entendimiento.

GOETHE FUNDADOR DE UNA NUEVA ESTETICA

La estética debe considerar como su misión la comprensión del arte como tal tercer reino. El hombre debe implantar en los objetos de la naturaleza lo divino de que éstos se hallan desprovistos, y en esto consiste la elevada misión del artista. Este debe, por decirlo así, hacer descender a este mundo el reino de Dios. Esa que bien podemos llamar misión religiosa del arte, se halla caracterizada admirablemente en las siguientes palabras de Goethe (en el libro sobre Winkelmann): "Al encontrarse el hombre colocado en la cúspide de la naturaleza, se considera a su vez a sí mismo como una naturaleza entera, que debe de nuevo producir en sí misma una cúspide. Progresar en esa dirección compenetrándose de todas las perfecciones y virtudes, apelando a la selección, al orden, a la armonía y a la significación, hasta elevarse, por fin, a la producción de la obra de arte, que pasa a ocupar un puesto esplendoroso entre sus demás obras y actos. Una vez creada, y encontrándose ante el mundo en su realidad ideal, produce un resultado duradero, y hasta el más elevado, puesto que, desarrollándose espiritualmente del conjunto de facultades, comprende todo lo espléndido, lo venerable y lo amable, y dando aliento a la forma humana, eleva al hombre sobre sí mismo, pone término al círculo de su vida y de sus actos y lo diviniza para el presente, en que se halla comprendido el pasado y lo futuro. Sentimientos semejantes dominaban a los que contemplaban a Júpiter Olímpico, tal como podemos imaginárnoslo por las descripciones, noticias y testimonios de los antiguos. Dios se había hecho hombre para convertir al hombre en un Dios. El hombre contemplaba la más alta dignidad y se sentía entusiasmado por la belleza más sublime."

De este modo se atribuye al arte su alta importancia para el progreso cultural de la humanidad. Y es un signo característico del formidable sentido estético del pueblo alemán el hecho de haber sido éste el primero en descubrir dicha importancia, y que desde un siglo a esta parte todos los filósofos alemanes luchan por encontrar la forma científica más digna para explicar el modo peculiar en que en la obra de arte se fusionan lo espiritual y lo natural, lo ideal y lo real. La misión de la estética consiste, en efecto, en comprender esta fusión y estudiar las formas particulares en que se manifiesta en los diversos dominios del arte. El mérito de haber sido el primero en insinuar el problema en la forma que hemos indicado, y de haber encauzado los principales problemas estéticos, recae en Kant con su *Crítica del juicio* aparecida en 1790, cuyas explicaciones

despertaron inmediatamente la simpatía de Goethe. Pero a pesar de la seriedad con que se trabajaba en esta tarea, debemos convenir actualmente en que todavía no poseemos una solución completamente satisfactoria de los problemas estéticos.

El patriarca de nuestra estética, el pensador y crítico perspicaz Friedrich Theodor Vischer, ha perseverado hasta el fin de su vida en su convicción de que "la estética se encuentra todavía en sus comienzos." Con lo cual ha confesado que todos los esfuerzos en ese dominio, incluso los cinco tomos de su *Estética*, no son sino caminos más o menos extraviados. Y así es en efecto. Esto se debe, si es que se me permite expresar mi convicción, al hecho de que no se hayan tomado en consideración los gérmenes fructíferos de Goethe en este dominio, y de que no se le ha considerado como un científico cabal. De no haber sido este el caso, se habrían ido desarrollando sencillamente las ideas que surgieron en el espíritu de Schiller al contemplar el genio goethiano, y que Schiller ha expuesto en sus *Cartas sobre la educación estética*. En muchos casos, tampoco estas cartas son consideradas como suficientemente científicas por los estéticos sistematizantes, y, sin embargo, forman parte de lo más notable creado por la estética hasta hoy. Schiller parte de Kant. Este filósofo ha precisado la naturaleza de lo bello en muchos respectos. Investiga en primer lugar la causa del placer que sentimos ante las obras de arte, y encuentra que esta sensación de placer es completamente distinta de todas las demás. Comparémosla con la sensación de placer que nos proporciona un objeto que nos es provechoso de un modo cualquiera. Este placer es completamente diferente, pues se halla íntimamente relacionado con el deseo de la presencia del objeto en cuestión. El placer que nos causa lo útil desaparece tan pronto como lo útil deja de existir. No es así con el placer que sentimos ante lo bello. Este placer no tiene nada que ver con la posesión ni con la existencia del objeto, y, por lo tanto, no está ligado al objeto, sino sólo a la representación del mismo. Mientras que con lo práctico, con lo útil, nace inmediatamente la necesidad de convertir la representación en realidad, al tratarse de lo bello estamos satisfechos con la mera imagen. Por esta razón dice Kant que la satisfacción que nos procura lo bello no está influida por ningún interés real, que es una "satisfacción desinteresada". Sin embargo, sería completamente falso creer que por esto lo bello necesariamente debe ser sin finalidad; lo que se excluye es solamente el fin exterior. De lo cual

se desprende la segunda explicación de lo bello, a saber: "Es algo formado en sí con finalidad, pero sin servir para un fin exterior." Al percibir otro objeto de la naturaleza o un producto de la técnica humana, nuestro entendimiento se pregunta cuál es su utilidad, y no está satisfecho hasta haber encontrado una respuesta a su pregunta: "¿para qué?". En lo bello, el "¿para qué?" se encuentra en el objeto mismo, y el entendimiento no necesita salir de éste. Aquí es donde Schiller aborda el problema. Y lo hace introduciendo en su ideario la idea de la libertad en una forma que honra a la naturaleza humana en el más alto grado. Schiller empieza confrontando dos instintos o impulsos humanos que se hacen valer continuamente. El primero es el llamado *impulso sensible* o la necesidad de mantener nuestros sentidos abiertos al mundo exterior. Por ahí penetra en nosotros un abundante contenido, pero sin que podamos ejercer una influencia determinante en su naturaleza. Ahí sucede todo con una necesidad inalienable. Lo que percibimos está determinado desde el exterior; ahí no somos libres, sino que nos encontramos atados y debemos obedecer simplemente a *la ley de la naturaleza*. El segundo instinto o impulso es el *formal*. Este no es sino el juicio o entendimiento que pone orden y ley en la confusión caótica del contenido de la percepción. Por la labor del juicio la experiencia es sistematizada. Pero, según Schiller, tampoco aquí somos libres, puesto que, al realizar esa tarea, el juicio se encuentra sometido a las leyes inmutables de la lógica. Así como en el primer caso nos encontramos bajo el imperio incondicional de la naturaleza, nos encontramos en este segundo bajo el imperio de la razón. Ante esta alternativa, la libertad busca un refugio. Schiller le asigna el dominio del arte, haciendo resaltar la analogía del arte con el juego del niño. ¿En qué consiste la esencia del juego? Se toman objetos de la realidad para transformarlos en sus relaciones en una forma discrecional. En esta transformación de la realidad, no es regulativa una ley de la necesidad lógica, como cuando, por ejemplo, construimos una máquina, en cuyo caso debemos someternos rigurosamente a las leyes del entendimiento, sino que se obedece sencillamente a una necesidad subjetiva. El que juega establece entre los objetos una relación que le causa placer, y no se somete a ninguna presión. No hace caso del curso inevitable de la naturaleza, puesto que se sobrepone a la presión de ésta empleando a su antojo los objetos que ella le trasmite; pero tampoco se siente dependiente del imperativo de la razón, puesto que el orden que

él introduce en las cosas es de *su invención*. Así pues, el que juega imprime en la realidad su subjetividad, dando a ésta a su vez un valor objetivo. Ha cesado la acción separada de ambos impulsos; éstos se han confundido en uno solo, y de este modo se han hecho libres: lo natural es algo espiritual y lo espiritual es algo natural. Así pues, Schiller, el poeta de la libertad, ve en el arte solamente un *juego libre* del hombre en un plano superior, y exclama con entusiasmo: "El hombre es completamente hombre sólo cuando juega, y juega solamente cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra." Al instinto o impulso en que se basa el arte lo llama Schiller *impulso del juego*. Este hace al artista crear obras cuya existencia sensible ya de por sí satisface nuestra razón, y cuyo contenido racional a la vez se pone de manifiesto en esa existencia sensible. Y, en este plano, la esencia del hombre obra en forma tal que su naturaleza se presenta al mismo tiempo espiritualmente, y su espíritu en forma natural. La naturaleza es elevada hasta el espíritu, y el espíritu se sumerge en la naturaleza. Con lo cual ésta es ennoblecida, y aquél descende de su altura invisible al mundo visible. Se comprende que las obras que se crean de este modo no son completamente copiadas del natural, puesto que en la realidad el espíritu y la materia no coinciden en parte alguna. Por esta razón, si comparamos con las de la naturaleza las obras del arte, éstas se nos representan como *mera apariencia*. Pero tienen que ser apariencia, ya que de lo contrario no serían verdaderas obras de arte. Con este concepto de la apariencia, Schiller, como estético, es único, sin par, jamás superado. Aquí es donde debiera haberse continuado insistiendo, para que, apoyándose en la contemplación goethiana del arte, se hubiera llevado más adelante la solución del problema de la belleza, por de pronto solamente parcial. En lugar de esto, aparece en escena *Schelling* con una tesis completamente equivocada e inaugura un error del que la estética alemana no ha podido ya librarse. Como toda la filosofía moderna, también Schelling considera como la misión del esfuerzo humano más elevado la comprensión de los arquetipos eternos de las cosas. El espíritu pasa por encima del mundo real y se eleva a las alturas donde reina lo divino. Ahí se le revelan la verdad y la belleza plenamente. Sólo lo que es eterno es verdadero y a la vez bello. Por lo tanto, según Schelling, la belleza propiamente dicha sólo puede contemplarla quien se eleva a la verdad suprema, pues ambas no son sino una misma cosa. La belleza sensible, en efecto, no es sino un pálido reflejo

de aquella belleza infinita que jamás podremos percibir con los sentidos. De lo cual resulta que la obra de arte no es *bella en sí misma, ni por sí misma*, sino porque reproduce la *idea de la belleza*. Y es sólo una consecuencia de esta tesis la afirmación de que el contenido del arte es el mismo que el de la ciencia, puesto que tanto el uno como la otra se basan en la verdad eterna, que es al mismo tiempo belleza. Para Schelling, el arte no es sino una ciencia hecha objetiva. Lo que ahora importa saber es lo siguiente: ¿a qué se debe nuestro placer ante una obra de arte? Simplemente a la idea que ésta expresa. La imagen sensible es solamente un medio de expresión, la forma en que se manifiesta un contenido suprasensible. Y aquí es donde todos los estéticos siguen la orientación idealista de Schelling. Por mi parte no puedo estar de acuerdo con Ed. v. Hartmann, el más moderno historiógrafo y sistemático de la estética, cuando afirma que, en *este punto*, Hegel ha ido mucho más lejos que Schelling. Digo que en este punto, porque hay muchos otros en que le es infinitamente superior. Hegel dice, en efecto, que "lo bello es el resplandor sensible de la idea". Con lo cual confiesa también que ve en la idea expresada aquello que es esencial en el arte. Esto aparece todavía más claro en las siguientes palabras: "La dura corteza de la naturaleza y del mundo de todos los días, pone al espíritu más trabas para abrirse paso hacia la *idea* que las *obras del arte*." Aquí, pues, está expresado muy claramente que el fin que persigue el arte es el mismo que el de la ciencia, esto es, abrirse paso hacia la *idea*.

El arte, según esa escuela, trata de ilustrar de un modo inmediato lo que la ciencia expresa en forma de pensamiento. Friedr. Theod. Vischer llama a la belleza "la manifestación de la idea", con lo cual equipara también el contenido del arte con la verdad. Contra esto se podrá objetar lo que se quiera; quien en la idea expresada vea la esencia de lo bello, jamás podrá separarlo de la verdad. Pero entonces no se comprende qué misión independiente pueda todavía tener el arte junto a la ciencia, puesto que lo que ésta nos ofrece llega a nosotros por la vía del pensamiento en una forma más pura, más limpia, y no cubierto con un velo sensible. Colocándose en el punto de vista de esta estética, sólo por medio de un sofisma se podrá pasar por encima de la consecuencia comprometedora de que las formas artísticas más elevadas sean, en las artes plásticas, la alegoría, y la poesía didáctica en la poesía. Esta estética no pudo comprender la significación independiente del arte, y por eso ha resultado

estéril. Pero tampoco hay que ir demasiado lejos y abandonar todo esfuerzo hacia una estética sin contradicciones. Y, en esa dirección, van demasiado lejos los que quieren reducir la estética a una historia del arte. En efecto: sin la base de principios auténticos, esta ciencia no puede ser sino un punto de convergencia para compilaciones de apuntes sobre los artistas y sus obras, complementadas con observaciones más o menos ingeniosas, pero que, procediendo completamente de la arbitrariedad del razonamiento subjetivo, no tienen ningún valor. Por otro lado, se ha abordado la estética enfrentándola con una especie de fisiología del gusto. En ella se quieren investigar los casos más simples, más elementales, en que experimentamos una sensación de placer, para luego ascender a casos cada vez más complicados, oponiendo así a la "estética desde arriba" una "estética desde abajo". Este es el camino que ha seguido Fechner en su *Propedéutica de la estética*. Es de veras incomprensible que una obra de esta especie haya encontrado adeptos en un país que ha poseído a un Kant. Afírmase en ella que la estética debe partir de la investigación de la sensación del placer; como si toda sensación de placer fuese estética, y como si pudiésemos hacer la distinción entre el carácter de una sensación de placer y el de otra mediante algo que no sea el objeto que las produce. Sabemos que un placer es una sensación estética solamente cuando reconocemos el objeto como *bello*, puesto que psicológicamente, como placer, la sensación estética no se diferencia en nada de otra. Se trata siempre del conocimiento del objeto. ¿Qué es lo que hace que un objeto sea bello? Este es el problema fundamental de toda estética.

Mucho mejor que los "estéticos desde abajo" nos acercamos al problema si nos apoyamos en Goethe. En cierta ocasión, Merck caracteriza la producción de Goethe con estas palabras: "Tú trabajas en una forma completamente distinta de la de los demás; éstos tratan de dar forma corpórea a lo llamado imaginativo, de lo que no resultan sino tonterías; mientras que *tú te esfuerzas por dar a lo real una forma poética.*" Con lo cual se expresa, poco más o menos, lo mismo que con las palabras de Goethe en la segunda parte del *Fausto*: *¡Reflexiona sobre el qué pero más sobre el cómo!* Con esto se indica aquello que importa en el arte: no dar forma corpórea a algo suprasensible, sino transformar lo sensible-efectivo. Lo real no debe rebajarse a ser un medio de expresión, sino seguir en su completa independencia; pero debe adquirir una forma nueva, una forma en que nos satisfaga. Si sacamos de su círculo

ambiente a un ser particular cualquiera y lo colocamos ante nuestros ojos en este estado de separación, inmediatamente muchos rasgos en él nos parecerán *incomprensibles*. No podemos hacerlo concordar con el concepto o idea que necesariamente debemos darle como base. Es que precisamente su organización en la realidad no es *solamente* la consecuencia de su propia ley, sino que la realidad limítrofe es codeterminante de un modo inmediato. Solamente si el objeto en cuestión hubiera podido desarrollarse independiente y libremente, sin influencia ajena, expondría ese objeto la idea que le es propia. De esta idea, base del objeto, pero que ha sido estorbada en su desenvolvimiento libre en la realidad, debe posesionarse el artista y desarrollarla. Debe encontrar en el objeto el punto partiendo del cual una cosa puede ser llevada a su máxima perfección, hacia la cual ella no puede desarrollarse dentro de la naturaleza misma. En ningún objeto particular la naturaleza realiza completamente sus intenciones; junto a *esta* planta crea *otra y otra*, y así sucesivamente; ninguna de ellas lleva la idea total a una vida concreta, sino solamente una u otra parte, según las circunstancias. Pero el artista debe remontarse a lo que se le revela como tendencia de la naturaleza. Y esto es lo que Goethe quiere decir al caracterizar su actividad con las siguientes palabras: "En todo busco un punto desde el cual mucho puede ser desarrollado." En el artista, todo lo exterior de su obra debe poner de manifiesto todo lo interior; en el producto de la naturaleza, lo exterior, como si dijéramos, se rezaga de lo interior y el espíritu humano inquisidor debe reconocerlo primero. Así pues, las leyes según las cuales el artista opera no son sino las leyes eternas de la naturaleza, pero puras, no influidas por ningún impedimento. Las creaciones del arte se basan, por consiguiente, no en *lo que es*, sino en *lo que podría ser*. No en lo real, sino en lo posible. El artista crea según los mismos principios que la naturaleza; pero se ocupa, conforme a dichos principios, de los individuos, mientras que, para hablar como Goethe, a la naturaleza los individuos no le importan. "Construye y destruye siempre", porque quiere alcanzar lo perfecto no en el individuo, sino en el todo. El *contenido* de una obra de arte es algo real y manifiesto — esto es el *qué* —; en la forma que el artista le da, su esfuerzo tiende a sobrepasar la naturaleza en concordancia con sus propias tendencias, y a conseguir, pero en un grado superior, lo que la naturaleza es capaz de alcanzar en la medida de sus recursos y leyes.

El objeto que el artista coloca ante nosotros es más perfecto que en su existencia natural; pero no lleva en sí más perfección que la suya propia. En este hecho de sobrepasarse el objeto a sí mismo, aunque sobre la base de lo que ya se encuentra escondido en él, reside lo *bello*. Lo bello no es, por tanto, nada antinatural, y Goethe puede decir con razón: "Lo bello es una manifestación de leyes naturales ocultas que, sin ello, hubieran permanecido eternamente escondidas", o, en otra ocasión: "Aquel a quien la naturaleza revela su secreto manifiesto suspira por su intérprete más digno: *el arte*." En el mismo sentido en que se puede decir que lo *bello* es algo irreal, ficticio, una mera apariencia, ya que lo que representa no se encuentra en ninguna parte en la naturaleza con esta perfección, puede decirse también que lo bello es más verdadero que la naturaleza, por el hecho de que presenta lo que ésta *quiere* pero no puede ser. Acerca del problema de la realidad en el arte, dice Goethe lo siguiente: "El poeta —y podemos hacer muy bien extensivas sus palabras al arte en general— depende de la presentación. Esta alcanza su nivel más elevado cuando rivaliza con la realidad, esto es, cuando sus descripciones a través del espíritu son tan vívidas, que todo el mundo las puede tener por presentes." Según Goethe, "no existe en la naturaleza nada bello que, por leyes naturales, no esté motivado como verdadero". (*Coloquios con Eckermann*, III, 79.) Y el otro lado de la apariencia, el hecho de que un ser se supere a sí mismo, lo encontramos, como modo de ver de Goethe, en sus *Proverbios en prosa*, Núm. 978: "En la flor, la ley vegetal se manifiesta en su forma más elevada, y la rosa no sería, a su vez, sino la cúspide de esta manifestación. El fruto nunca puede ser bello, puesto que en él la ley vegetal se retira en sí misma (en la mera ley)." Aquí se nos dice claramente que donde la idea se desarrolla y despliega su contenido, donde percibimos la ley de un modo inmediato en la manifestación exterior, allí aparece lo *bello*. En cambio, donde, como en el fruto, la manifestación exterior es *informe* y tosca, porque no revela nada de la ley en que se basa la formación de la planta, allí deja de ser *bello* el objeto natural. Por esto continúa diciendo Goethe en el mismo proverbio: "La ley que se manifiesta en su mayor libertad, conforme a sus condiciones más propias, crea lo bello objetivo, que, como es natural, debe encontrar sujetos dignos que lo comprendan." Este modo de ver de Goethe aparece en su forma decisiva en la siguiente sentencia que se encuentra en los *Coloquios con Eckermann* (III, 106): "Claro está que, en detalle,

el artista debe reproducir la naturaleza con fidelidad y devoción... pero en las altas regiones del procedimiento artístico, por el cual una pintura es realmente una pintura, es completamente libre y hasta le es permitido servirse de ficciones." Goethe considera que la misión más elevada del arte consiste en "dar por medio de la apariencia la ilusión de una *realidad superior*. Pero es un empeño falso realizar la apariencia hasta tal punto que al fin no quede sino algo real *ordinario*." (*Poesía y verdad*, III, 40.)

Preguntémosnos ahora cuál es la razón del placer que nos proporcionan los objetos del arte. Ante todo, debemos convencernos de que el placer que nos proporcionan los objetos por lo que tienen de bello, no es en nada inferior al placer puramente intelectual que nos produce lo espiritual puro. Significa siempre una pronunciada decadencia del arte el que su misión se busque en la mera diversión, en la satisfacción de un placer inferior. Por consiguiente, la causa del placer que nos proporcionan los objetos del arte no puede ser otra que la que, ante el mundo de las ideas, nos hace experimentar aquella exaltación jubilosa que eleva al hombre entero por encima de sí mismo. Ahora bien: ¿qué es lo que en el mundo de las ideas nos da una satisfacción de esta especie? Es, ni más ni menos, aquel sosiego celestial interior, aquella perfección que dicho mundo encierra. Ninguna contradicción, ninguna disonancia se hace sentir en el mundo de las ideas que asciende en nuestro interior, porque este mundo es en sí infinito. Todo aquello que hace que esta imagen sea perfecta, se encuentra en ella misma. Esta perfección innata del mundo de las ideas es la causa de nuestra exaltación al encontrarnos ante el mismo. Para que lo bello nos proporcione una exaltación semejante, debe estar organizado según el mismo modelo que la idea. Y esto es algo completamente distinto de lo que quieren los estéticos idealizantes alemanes. Esto no es la "idea en forma de manifestación sensible", sino precisamente lo contrario, una "manifestación sensible en forma de idea". El contenido de lo bello, la substancia que le sirve de base es, por lo tanto, siempre algo inmediatamente real, y la forma de su aparición es la forma *ideal*. Como puede verse, lo verdadero es precisamente lo contrario de lo que afirma la estética alemana; ésta ha puesto las cosas al revés. Lo bello no es lo divino en un ropaje real-sensible, sino lo real-sensible en un ropaje divino. No es haciéndolo fluir en el mundo, como el artista trae lo divino a la tierra, sino elevando el mundo a la esfera de la divinidad. Lo bello es apariencia porque, por arte de magia, produce ante nuestros sentidos una

realidad que, como tal, se presenta *como* un mundo ideal. ¡ Reflexiona sobre el *qué*, pero más sobre el *cómo*!, puesto que en el *cómo* se encuentra lo que importa. El *qué* continúa siendo algo *sensible*, pero el *cómo* de la presentación se convierte en algo *ideal*. Donde mejor aparece en lo sensible esta manifestación ideal, allí es también donde la dignidad del arte aparece en su más alto grado. Goethe dice a este respecto: "En la música es donde la dignidad del arte se manifiesta quizá del modo más eminente, porque *no tiene ningún material* que deba descontarse. Es todo *forma y contenido*, y eleva y ennoblece todo lo que expresa." Ahora bien: la estética que parte de la definición de que "lo bello es algo real sensible que aparece *como si fuese idea*" *no existe todavía y deberá ser creada*. Se le puede dar, sin duda alguna, el nombre de *Estética de la Cosmovisión Goethiana*. Y ésta es la *estética del porvenir*. También uno de los autores más recientes en el dominio de la estética. Eduard von Hartmann, que en su *Filosofía de lo bello* ha creado una obra excelente, comete el antiguo error de creer que el contenido de lo bello es la *idea*. Afirma con razón que el concepto fundamental del que debe partir toda ciencia de lo bello es el concepto de la *apariencia estética*. Muy bien, pero ¿es que la aparición del mundo de las ideas, como tal, podrá alguna vez considerarse como apariencia? No, sin duda, puesto que la idea es la verdad más excelsa; cuando aparece precisamente como verdad y no como apariencia. Pero sí es una *apariencia real* el que lo natural, lo individual, aparezca en un ropaje eterno, imperecedero, *dotado del carácter de la idea*, puesto que en realidad esto no le es propio.

En este sentido el artista nos aparece como el continuador del espíritu universal; continúa la creación en el punto en que éste la suelta de sus manos. El artista nos aparece en *íntima confraternidad* con el espíritu universal, y el arte como la continuación libre del proceso natural. Con lo cual el artista se eleva por encima de la vida real corriente, elevando consigo a los que nos absorbemos en sus obras. No crea para el mundo finito, sino que se extiende más allá. En su poesía "Apotheosis del artista", Goethe expresa este su modo de ver con las siguientes palabras que la musa dirige al artista:

Así influye poderosamente el hombre noble
 Durante siglos en sus semejantes;
 Porque lo que un hombre bueno puede alcanzar
 No se logra en el estrecho espacio de una vida.
 Por esto continúa viviendo después de su muerte.

Y es tan activo como cuando vivía;
 La buena acción, la palabra bella,
 Luchan inmortales, como él, mortal, luchaba.
 Así también vives tú (el artista) un tiempo ilimitado;
 Disfruta la inmortalidad.
 (So wirkt mit Macht der edle Mann
 Jahrhunderte auf seines Gleichen:
 Denn was ein guter Mensch erreichen kann,
 Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen
 Drum lebt er auch nach seinem Tode fort,
 Und ist so wirksam, als er lebte;
 Die gute Tat, das schoene Wort,
 Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.
 So lebst auch Du (der Kuenstler) durch ungemessene Zeit;
 Geniesse der Unsterblichkeit.)

Esta poesía expresa en substancia y de un modo perfecto la opinión de Goethe acerca de la, digamos, *misión cósmica* del artista.

¡Quién como Goethe ha comprendido el arte tan profundamente!; ¡quién ha sabido dignificarlo en esta forma! Sus palabras: "Las grandes obras del arte, obras que son a la vez las más excelentes de la naturaleza, son producidas por el hombre según leyes *verdaderas y naturales*. Todo lo arbitrario, quimérico, desaparece; ahí existe necesidad, ahí está *Dios*", expresan plenamente toda la profundidad de sus ideas. Una estética modelada de acuerdo con su espíritu, ciertamente no puede ser mala. Y esto se podrá aplicar de seguro a muchos otros capítulos de nuestra ciencia moderna.

Al morir el último descendiente del poeta, Walter von Goethe, el 15 de abril de 1885, y ya al alcance de la nación los tesoros de la casa de Goethe, más de uno se habrá encogido de hombros al presenciar con qué celo los eruditos se interesaron hasta por los restos más insignificantes de la sucesión, considerándola como una preciosa reliquia que, en vista de la investigación científica, no había que tener en poco. Pero el genio de Goethe es algo inagotable que no se abarca de una ojeada; sólo podemos acercarnos a él más y más, partiendo de lados diversos. Y para este fin debemos poder servirnos de todo. Hasta lo que por separado aparece sin ningún valor, adquiere importancia si lo consideramos en relación con la extensa cosmovisión del poeta. Sólo recorriendo toda la riqueza de las manifestaciones vitales en que este espíritu universal ha desplegado sus energías, se nos revela su ser, como también su tendencia, de la que en él

todo procede, y que representa una cúspide de la humanidad. Goethe habrá llenado su misión sólo cuando esta tendencia pase a ser patrimonio general de todos los que se esfuerzan espiritualmente, cuando sea general la creencia de que no sólo debemos comprender el concepto goethiano del mundo, sino que debemos vivir en él y él en nosotros. Este concepto del mundo debe ser para todos los miembros del pueblo alemán, y aun mucho más allá de éste, el emblema, el esfuerzo común en que se *encuentren* y *reconozcan*.

OBSERVACIONES

Págs. 81 y ss. Hablamos aquí de la estética como de una ciencia independiente. Claro está que se pueden encontrar explicaciones sobre las artes en los espíritus prominentes de la antigüedad. Pero un historiógrafo de la estética podría ocuparse de todo esto solamente de la manera como se estudia objetivamente todo el esfuerzo filosófico de la humanidad, anterior al verdadero comienzo de la filosofía en Grecia con Tales.

Pág. 83. Podría extrañar que en este estudio se diga que el pensamiento medieval no encuentra "absolutamente nada" en la naturaleza. Podrían mencionarse en contra, los grandes pensadores y místicos de la Edad Media. Sin embargo, una objeción de esta especie se basa en un error completo. Aquí no se afirma que el pensamiento medieval no haya estado en condiciones de formarse conceptos relativos al significado de la percepción, etc., sino solamente que, en aquella época, el espíritu humano se orientaba hacia lo espiritual como tal, en su forma primordial, y no se sentía inclinado a analizar los hechos particulares de la naturaleza.

Pág. 90. Con la "tesis completamente equivocada" de Schelling no nos referimos a la elevación del espíritu "a las alturas donde reina lo divino", sino a su aplicación al estudio del arte por parte de Schelling. Queremos hacer resaltar este punto muy especialmente, a fin de que lo que aquí se dice contra Schelling no sea confundido con las críticas que actualmente circulan contra este filósofo y contra el idealismo filosófico en general. Se puede muy bien, como el autor de estas líneas, tener una opinión muy elevada de Schelling y, sin embargo, oponer muchos reparos a ciertos detalles en sus obras.

Págs. 92 y 93. En el arte, la realidad sensible se glorifica y transfigura por el hecho de que aparece como si fuese espíritu. En ese sentido, la creación artística no es la imitación de algo ya existente, sino la continuación del suceder universal, originada en el alma humana. La mera imitación de lo natural no crea nada nuevo, como tampoco lo crea la simbolización del espíritu ya existente. No da la sensación de ser verdaderamente un gran artista aquel que produce en el espectador la impresión de una reproducción fiel de algo real, sino aquel que obliga a acompañarle al continuar en sus obras, como creador, el suceder universal.

RUDOLF STEINER