EL ESPÍRITU POR LA LETRA. REFLEXIONES SOBRE LA ESTÉTICA EN J. G. FICHTE

MARIANO GAUDIO (UBA)

¿Qué sería de la vida del espíritu si no se manifestara? ¿Qué sería de la letra si no fuese la expresión de un sentido más profundo? ¿Serían el espíritu y la letra dos instancias errantes? En el vestíbulo de esta problemática se cuela el nudo fundamental de la filosofía. La reiterada apelación –por parte de Fichte– a no ser juzgado por la letra, sino por el espíritu, tiene como sustento una concepción metafísica, o más burdamente, una manera de entender la filosofía y la consiguiente articulación de sus ramificaciones. Espíritu y letra, así como verbo y carne, viven inexorablemente entrelazados. Pero esta simbiosis a su vez descansa en uno de los componentes, el espíritu, que se mantiene como sujeto último de todo el proceso. Aquello que se muestra en la letra es el espíritu, y no al revés. Si bien se necesitan mutuamente, la primera es vehículo del último. Del mismo modo, el objeto no es sino el sujeto que se auto-reconoce en relación con un objeto, el sujeto que se toma a sí mismo como objeto; del mismo modo, la carne es el verbo hecho materia, la actividad puesta como pasividad.

En esta perspectiva, el contrapunto entre Fichte y Schiller –más allá de las declaraciones epistolares de ambos, signadas por un dudoso calibre filosófico– concierne, en última instancia, al modo de articular la unidad originaria con la multiplicidad que se sigue de ella. En una estela fielmente kantiana, la función mediadora que Schiller le atribuye a la estética tiene como punto de partida la equiparación contradictoria entre el ámbito de la libertad y el ámbito de la necesidad, mientras que para Fichte la mediación es una instancia intrínseca al mostrarse de la libertad y, por ende, tanto el arte como la naturaleza no son más que circunscripciones –en ese orden, es decir, cada vez más acotadas– de la actividad-una, del sujeto, pues el ámbito de la necesidad (la naturaleza) no podría existir ni ser sin el ámbito de la libertad. El arte y la naturaleza son, para Fichte, formas menores de la libertad. De ahí el reproche schilleriano de subordinar la estética a la ética, de concebir a la primera como purificación moralizante.

Estas consideraciones iniciales sirven como telón de fondo de la obra que

trataremos en este trabajo, *Sobre el espíritu y la letra en la filosofía. En una serie de cartas.* [1] El texto pergeñado por Fichte nace envuelto de una polémica vigente: la relación entre ética y arte. Incluso se podría decir que la cuestión abraza también aquellas posiciones que implícita o explícitamente niegan que exista tal relación. En la época del florecimiento del romanticismo alemán, el asunto se enmarca dentro de una situación de competencia intelectual donde lo que está en juego es precisamente la herencia de Kant, la interpretación más acabada del criticismo. Schiller, uno de los primeros en desandar el ovillo kantiano, era en ese momento el máximo responsable de la revista Las Horas, una publicación orientada al desarrollo de la cultura en general y que intentaba esquivar el tecnicismo del lenguaje filosófico. Previamente a *Sobre el espíritu y la letra…*, Fichte entrega para publicar *Sobre la vivificación y elevación del interés puro por la verdad,* [2] un escrito que fastidia al Schiller editor, porque lo entiende como una subyugación de la estética hacia la moral. Bajo aquel presunto disgusto, la contraofensiva consistió en censurar algunos pasajes valiéndose de la solicitud (por cierto, muy nominal) del autor de que haga las correcciones pertinentes. Pronto Fichte –en sintonía con su carácter poco templado– hizo tronar su voz exigiendo que se respete el original y Schiller respondió con la postergación de la publicación de *Sobre el espíritu y la letra*.[3] Aquí se abriría la polémica brecha entre la autonomía del arte y su inescindibilidad respecto de una esfera más amplia. Schiller quedaría como partidario de lo primero y Fichte como partidario de lo segundo. Pero la historia de la

[1] Citaremos la obra de Fichte *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie. In der Reihe von Briefen*, compilada según *Sämtliche Werke* [en adelante: SW], Hgs. I. H. Fichte, en *Fichte im Kontext-Werke auf CD-ROM*, Berlín, Karsten Worm, segunda edición, 1999 (que reproduce la reedición de I. Fichte aumentada: Berlín, W. De Gruyter, 1965, 11 tomos), Tercera parte, B, tomo VIII, pp. 270-300. Luego, citaremos la página de la traducción española en Oncina Coves F. – Ramos Valera M., *Fichte. Filosofía y Estética. La polémica con Schiller* [en adelante: FE], Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 103-133. Esta traducción incluye en un apartado (pp. 181-206) extractos de la correspondencia entre Fichte y Schiller.

[2] *Über Belebung und Erhöhung des reinen Interesse für Wahrheit*, SW, VIII, pp. 342-352. Con este trabajo se encuentra la traducción castellana de Emiliano Acosta, que celebramos y a la cual referimos más abajo.

[3] Oncina Coves-M. Ramos, "Introducción" a FE, pp. 14 y ss.

filosofía zanjó la disputa ubicando a Schiller como apologista de la estética y a Fichte como un fogonero de la moral. [4] Para colmo, los comentadores del último se debaten sobre la centralidad o marginalidad de la estética, olvidando, paradójicamente, el núcleo fontanal en el que germina el problema, como veremos en breve. [5]

Tal vez la aventura fichteana sobre la pregunta por el arte en buena medida no arroje más que elucubraciones no muy originales, y tal vez sea así por formar parte de un momento ganado por la fermentación. Tal vez el fulgor de la propuesta de Fichte no esté en Fichte mismo, sino en los extremos y en los motivos que su filosofía desata. Por una parte, la *Crítica del Juicio* confiesa un problema que ganará más adeptos para solucionarlo que para seguir la línea establecida por Kant. El problema es el "abismo infranqueable" entre teoría y práctica y, junto con ello, la *epojé* respecto de la unidad de la razón. Éste es un

[4] La lectura que rotula a Fichte en un "idealismo ético" con connotaciones de subjetivismo persistió largamente. E. Cassirer, por ejemplo, afirma: «Como mejor nos acercaremos a una caracterización de la filosofía fichteana es calificando su sistema de *monismo ético*», en *El problema del conocimiento III*, FCE, (reimp. 1993), p. 243. Desde esta perspectiva, la ética se encontraría en la cumbre de un sistema que mantendría independientes a la práctica y a la teoría. Sin embargo, todo el desafío de Fichte consiste en mostrar que no se trata de dos instancias separadas, sino de una misma dinámica articulada en momentos diferentes. Por ende, reducir el idealismo a la concordancia formal del Yo consigo mismo (así como de la máxima con la ley moral) sin dudas empobrece el abordaje de nuestro autor, en cuanto que soslaya la efectividad propia de la práctica (la actividad) al concebirla como un mero acto de reflexión. Por el contrario, el idealismo trascendental de Fichte incluye la realidad, no como correlato ni como una alteridad acabada, sino antes bien como dimensión intrínseca al proceso de realización de la idealidad.

[5] Oncina y Ramos argumentan de modo contundente en favor de una re-consideración de la estética fichteana, contra Renaut y Ferry (FE pp. 75 y ss.). Los últimos, siguiendo a Philonenko, desplazarían la estética en favor de la política. Indudablemente, a Oncina y a Ramos se les puede conceder que subrayen el papel de la estética como la otra cara (es decir, la dimensión interior) de la intersubjetividad jurídica. Pero el litigio central consiste en no reducir la dimensión práctica a un soliloquio del Yo consigo mismo, porque la práctica abarca y atraviesa todas las esferas de las acciones humanas y, en este sentido, la actividad es al mismo tiempo artística y política. En todo caso, la discusión sobre el alcance y la competencia de las esferas o ramificaciones de la filosofía no tiene que perder de vista la organicidad del planteo fichteano.

[6] Con suma agudeza, W. Benjamin (*El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*, cap. I, Barcelona, Península, 1988) distingue entre los conceptos de "reflexión" y "posición" en Fichte, el primero infinito y en relación con la práctica, el segundo finito y en relación con la teoría. Los románticos (en especial F. Schlegel y Novalis) tomarán el concepto de reflexión para el desarrollo de la estética. Benjamin se vale, para ello, de *Sobre el concepto de la Doctrina de la Ciencia* (SW I) como texto donde Fichte desarrolla consideraciones de índole organicista.

extremo. Por otra parte y en el otro extremo, la deriva del concepto "reflexión" en el círculo de los románticos, [6] la elevación de la estética como órgano de la filosofía e instancia sintética de lo consciente y lo inconsciente en Schelling, y finalmente la consideración del arte como manifestación sensible del Espíritu absoluto en Hegel –y, por ende, la certificación de su carácter pasado a raíz del componente sensible–, proporcionan un panorama global que quizá vitalice algunas perspectivas que aquí se verterán.

La filosofía de Fichte, al menos en su intención, se asemeja menos a una máquina cuyos engranajes cumplen una función determinada e independiente del conjunto, que a una suerte de *totum* caleidoscópico donde la disposición de los elementos se torna orgánica, es decir, donde las partes cobran significado a partir de la interrelación mutua. Así, la división disciplinar, la parcialización aislacionista y la disecación conceptual son los vicarios de este sistema, precisamente porque se desentienden de la fluidez que Fichte pretende imprimirle a su árida y pesada exposición, y porque además culminan imponiendo una preponderancia insólita: presentan la parte como la unidad última y constitutiva del todo. Desgraciadamente, las intenciones de nuestro autor tuvieron un efecto contrario, pues sus contemporáneos se encargaron de enterrar aquellas advertencias preliminares sobre el propósito de no aferrarse a una terminología fija y unívoca. Con el resabio platónico de la desconfianza hacia el lenguaje en cuanto falsea la oscilación del significado, Fichte renueva el vocabulario filosófico con la explícita finalidad de que el lector/oyente deje nacer en su interior más profundo el sentido de la filosofía, o mejor aun, de la actividad filosófica. [7] Tal vez por ese motivo Fichte haya elegido durante cierto tiempo la expresión "Yo" (y no, por ejemplo, "humanidad", "razón", "comunidad" u "hombre"). El Yo, que en este texto se llama "espíritu", es un sello interno-universal, el núcleo más íntimo y primero de una conciencia que, lejos de saberse solitaria e individual (pues, en el caso de una preponde-

[7] Véase *Fundamento completo de la Doctrina de la Ciencia*, "Prólogo", SW I, p. 1. Respecto de la fluidez señalada, la variabilidad terminológica de Fichte encuentra, no obstante, ciertos conceptos que resultan siempre centrales. Quizás el más central, por la multiplicidad y variedad de acepciones (y en buena medida en favor de la organicidad sistemática) sea el concepto de "actividad".

rancia semejante, siquiera podría saber-se), descansa en un fondo común, en la actividad originaria donde lo particular resulta anulado y sostenido. Este fundamento impetrificable, sinónimo de la libertad y de la espiritualidad, fusiona lo más propio de cada uno –esa libre decisión de comenzar todo por sí mismo, sin dejarse llevar por lo exterior– en cuanto individuo con lo más propio de la humanidad –esa libre decisión de transformar la naturaleza, de protagonizar la cultura, de activarse frente a lo dado– en cuanto universal. [8] Se trata de la actividad que se potencia a sí misma, de la acción que se genera por sí misma; de la espontaneidad que cada ser finito recrea en contexto.

La querella entre la *letra* y el *espíritu* pone de manifiesto un conjunto de nudos problemáticos. En principio, alude a ciertos pasajes donde Kant solicita que su obra no sea juzgada según la letra fría y muerta, sino según el espíritu de conjunto; esto es, no por el fragmento aislado, sino por la unidad y sentido de la totalidad. Este organicismo, incipiente en la *Crítica de la razón pura*, y más acentuado en la *Crítica del Juicio*, encuentra en Fichte un profundo contenido –ante todo: *práctico*–. Por una parte, remite a la distinción entre apariencia y esencia (fenómeno/noúmeno en Kant), la inaccesibilidad teórica de la cosa-en-sí y la producción absoluta del objeto práctico, o también la dialéctica entre lo real y lo ideal. El *espíritu* es lo ideal que produce realidad: la *letra*. Por otra parte, remite al organicismo vinculante, a la imposibilidad de trocar la parte en unidad suprema y al punto donde se reivindica el drama político moderno: la libertad. Cualquier miembro, tomado por separado, por más que se lo defina como libre e igual, se revela como unidad incompleta si carece de relación. La relación con otro es justamente la condición más propia del individuo y se erige como pilar donde se articulan de modo coherente la libertad y la igualdad. En este sentido, el Yo de la filosofía de Fichte, como

[8] Si bien se puede rastrear y reconstruir el planteo fichteano de la intersubjetividad en distintas obras, éste adquiere una elaboración más o menos acabada en *Fundamento del derecho natural según los principios de la Doctrina de la Ciencia*. En *Sobre la vivificación*…, escribe nuestro autor: «Esta distinción rigurosa y nítida de nuestro puro Mismo respecto de cuanto nosotros mismos no somos, es el carácter verdadero de la humanidad. El vigor y la amplitud de este sentimiento de sí mismo está determinado por el grado de nuestra humanidad; y en éste radica toda nuestra dignidad y toda nuestra felicidad». (SW VIII p. 349).

anticipamos, no es el individuo, sino el todo orgánico en el cual el individuo se espeja y mediante el cual puede saberse; y los principios racionales (la libertad y la igualdad) sólo tienen aplicación respecto de un individuo-miembro en la medida en que se aplican a la organización e interrelación, y no en la medida en que se expongan como connotaciones del sujeto particular aislable y presuntamente completo. En una palabra, la racionalidad es una instancia común articulada de manera orgánica con cada uno de sus elementos componentes. Por último, la letra conduce a un entrelazamiento tan férreo que se convierte en sinónimo de la esclavitud mecánica. La letra no tiene alas. Es la materialidad inerte y sin vida. Sólo el espíritu puede transmitir un contenido sustancial. De esto se sigue que el arte no tendrá como modelo preferido a la naturaleza, sino la auto-referencialidad de lo humano que, por este gesto mismo, se libera de las cadenas empíricas.

Nuestra cuestión inicial consiste en develar qué es el espíritu. Para ello, Fichte alude al ejemplo de una lectura entrecortada, tediosa y esquiva, difícil de seguir sin cierto esfuerzo; un libro que reiteradas veces requiere una nueva puesta de atención. En este ejemplo, ¿sucede que el lector no se encuentra lo suficientemente preparado? No, porque, por contrapartida, ese mismo lector vivió otras tantas lecturas cautivantes y motivadoras, que francamente le generaron pasión y que lo llevaron incluso a perder toda noción de tiempo y realidad:

> Lo mismo que sucede con los libros, sucede con otros productos tanto del arte como de la naturaleza. Una cosa nos deja fríos y sin interés, o incluso nos repele totalmente; otra nos atrae, nos invita a detenernos en su consideración, perdiéndonos a nosotros mismos en ella. (SW, p. 272; FE, p. 105)

He aquí el *factum*: atracción y repulsión. Ciertos objetos nos generan rechazo, o no nos generan nada, y ciertos objetos atrapan nuestra atención. El hombre se comporta de manera muy diferente respecto de lo que tiene delante, y esta actitud de suscribirse al giro copernicano enunciado por Kant modifica radicalmente la concepción del objeto. El objeto (y subráyese lo siguiente: *no sólo* el objeto artístico, *sino también* lo dado por la naturaleza) no es una

instancia independiente y acabada. En efecto, Fichte aclara inmediatamente que la atracción y la repulsión no se encuentran enlazadas con el tema de investigación, como si fueran una cualidad intrínseca de las cosas. Un objeto no nos atrae por ser algo serio, ni nos repele por ser algo frívolo, ni al revés. No reside en la naturaleza del objeto la atracción o repulsión. Puede atraernos o repelernos tanto lo profundo como lo banal. Por tanto, la atracción y la repulsión no son cosas ni están en las cosas, así como tampoco la objetividad constituye un espacio homogéneo donde cada punto es equivalente a otro. La realidad no subsiste en absoluto si no hay quien dé cuenta de ella.

Ahora bien, ¿cómo se justifica la diferencia entre esas dos actitudes? Desde un punto de vista descriptivo, la diferencia entre atracción y repulsión reside en el hecho de que la primera no sólo nos proporciona un objeto, sino que también nos genera una especie de (auto-) actividad interna que lo acompaña, mientras que en la repulsión la actividad se encuentra como desgarrada respecto del objeto y requiere siempre de un nuevo intento de acercamiento. La diferencia reside en la tipología de la actividad en nosotros, en el modo en que el sujeto se relaciona o se dispone en relación con el objeto. La obra atractiva:

> no sólo nos brinda el regalo, sino también la mano con la cual debemos agarrarlo; […] la obra crea simultáneamente el espectáculo y el espectador. (SW p. 273; FE p. 106)

La obra atractiva genera *autoactividad*. Permítaseme la insistencia en que no es el objeto el fundamento de la autoactividad, pues de ser así se presentaría una contradicción insalvable: una situación heterónoma (sujeto pasivo) sería la causa de una situación autónoma (sujeto activo). La obra atractiva contiene la peculiaridad de soslayar y adjudicarse nuestra autogeneración de actividad. Desde el punto de vista de la legitimación, el fundamento de la autoactividad no puede residir sino en la autoactividad misma. Lo que sucede es que, ante una obra atractiva, el fundamento pareciera ser exterior: la obra parece ponerse como sujeto de un proceso donde el ser humano estaría como anulado, ocupando una función prevista por ella (la de espectador). Sin embargo, todo

esto es posible gracias a nuestra entrega, a nuestra decisión de perdernos, lo cual constituye sin dudas un acto de voluntad. Nosotros nos ponemos como si fuéramos doblegados por la obra bella, dejando que la imaginación por sí sola, sin intervención nuestra, componga –al igual que compone el artista–. No nos ponemos como el fundamento de la obra de arte, sino que le concedemos una *fuerza vivificante*, una fuerza que tocaría algún nervio interno nuestro y lo pondría en comunidad con el contenido.

En otras palabras, la obra de arte revela composición, síntesis de elementos por sí dispersos, actividad espiritual; a través de la obra de arte se despierta en el ser humano un sentido universal, una huella de identidad que nos transporta más allá de la relación particular que tengamos con esa obra. La obra de arte se revela, entonces, como un producto extraordinariamente representativo de una instancia común; por ende, la obra no puede ser sino el producto de un genio peculiar, un genio que conoce el fondo del alma. Fichte se pregunta: "Pero, ¿quién le ha revelado [al artista] mi interior, en el que yo mismo era un extraño (*Fremdling*)?" (SW p. 274; FE p. 107). ¿Cómo es que el artista me conoce mejor de que yo mismo? Bien se podría decir que este proceso de búsqueda del fundamento extrínseco, proceso en el cual primero tenemos delante la obra y luego suponemos la mano creadora del artista para concluir finalmente en la capacidad universal de éste, en realidad es un proceso de introyección donde la fuerza vivificante de la creatividad logra disolver el tabique del autoengaño: a través de la obra de arte se nos revela el extrañamiento para con nosotros mismos, el desgarramiento entre el modo de aparecer y la esencia, un interior recóndito pero auténtico, propio y no reconocido. Ahora bien, ¿cómo comprender esta revelación y reconciliación con el sí-mismo, lograda a través de la creatividad extraordinaria del artista y la obra de arte?

En la "Segunda carta", Fichte alude a un presunto interlocutor y arriesga algunas respuestas. De modo romántico, el artista parece captar el *espíritu de época*, pues logra fundir las diferencias humanas en una sola alma:

Por tanto, en la medida en que es un artista, tiene que tener en sí aquello que es común a las almas formadas, y en lugar del sentido individual que nos

separa y nos distingue unos de otros, en él tiene que habitar –a la hora de la inspiración– el, por así decirlo, sentido universal de la humanidad completa. (SW p. 275; FE p. 108)

El artista abandona su individualidad y presenta de modo condensado aquello que une a todos los individuos de acuerdo con la formación cultural que los comunica: el en-sí más interno, la comunidad primigenia a partir de la cual los sentidos se individualizan. Esta dimensión es la que se activa a través del arte. En rigor, las almas no formadas (o no educadas) sólo tendrían en común connotaciones naturales sin ninguna instancia espiritual. El hombre deviene hombre cuando se *hace* a sí mismo, es decir, cuando se *con-forma* libremente como hombre, y tal gesto de constitución de sí resulta imposible sin el espejo y contraste con un otro, de la misma manera que resulta imposible sin un acto de libertad espontáneo. Dicho rápidamente, el hombre aislado no sería hombre, sino que permanecería en la animalidad y con la facultad racional atrofiada. **9** Pero en cuanto se articula socialmente, despliega sus capacidades, se apropia de modo voluntario de la racionalidad que oficia de instancia de universalización y ejecuta esa racionalidad en primera persona.

Además, el artista pone el sentido universal en su obra y la carga de espíritu. "Por este motivo, aquello que lo inspira se llama 'genio'" (SW p. 276; FE p. 109). El genio es la racionalidad (personificada, por cierto) que se realiza, se manifiesta y se presenta en la obra; es la instancia suprema y soberana. De todos modos, la captación del sentido universal no se concreta a través de conceptos que exijan un referente empírico determinado. El origen genético de la captación de la racionalidad reside en una experiencia interna a la cual Fichte denomina "intuición intelectual". Se trata de la autoconcordancia de la

9 En *Sobre la vivificación…* Fichte presenta al hombre como una máquina: «Su espíritu es una máquina, lo mismo que su cuerpo, sólo que de otra especie: una máquina que piensa, determinada exteriormente por afecciones e interiormente por sus leyes naturales y necesarias». (SW VIII, p. 346). En el marco de la consideración cartesiana, lo constitutivo del hombre no es, entonces, el *yo pienso* que subsiste al engaño del genio maligno y se constituye en primera certeza, sino el gesto de actualizar en primera persona esa capacidad racional de autoafirmación, gesto que excede a su propio mecanismo y responde a la voluntad o libertad.

totalidad, de la unidad originaria entre sujeto y objeto o, religiosamente, del *Lógos* haciéndose carne. A partir de semejante elevación, el artista adivina los puntos en los cuales la humanidad aparece como resumida; se instala en la desindividualizada profundidad del alma y capta lo común, lo más interior de lo implícito que, no obstante, una vez ante los ojos resulta familiar. Para ello, no se vale de la experiencia sensible, ni de la acumulación de experiencias, sino que se vuelve sobre su interior y encuentra un brote totalmente independiente e incapaz de determinación extrínseca: el impulso (*Trieb*). Este impulso fundante:

> es el único y supremo principio de la autoactividad (Selbsttätigkeit) en nosotros; únicamente él [el impulso] nos convierte en seres autónomos, en seres que observan y que actúan. Aunque la influencia de las cosas externas a nosotros siempre se pueda extender más, jamás [tal influencia] puede extenderse tanto como para producirnos aquello que ellas [las cosas] mismas no tienen. (SW p. 277; FE p. 110)

El pasaje citado muestra el carácter maleable y amorfo de la experiencia sensible. El sentido y el valor de los objetos no dependen de la experiencia –que, por sí sola, no es nada–, sino de nuestras capacidades en última instancia enraizadas en este movimiento intrínseco. Las cosas podrán influirnos más o menos, pero no pueden producir nuestra libertad, pues sería absurdo decir que las cosas contienen y nos transponen libertad. (Lo mismo vale respecto de la interpretación, que supone la libertad de interpretar.) Entonces, desde el punto de vista descriptivo una obra de arte bella puede generarnos una dosis suprema de autoactividad, y sin embargo desde el punto de vista de la legitimación el fundamento de la actividad reside en el gesto del darse a sí, en la decisión voluntaria de extirpar la individualidad para fusionarnos con el sentido universal. Este volverse sobre sí conlleva la singular nota de autoanulación del sujeto de la operación: no es el individuo quien se hace libre, sino que es la totalidad (el totum) quien se baña y se convierte en el río de la libertad. Por consiguiente, antes de decir "yo", el sujeto dirá "nosotros". En este nosotros su yo está fusionado, y así la libertad tiene un alcance superior.

Una vez inspirado –es decir, sumido en la universalidad–, el artista echa mano del impulso, aunque no para sellar en él su individualidad, sino para

alcanzar genuinamente una expresión que dé cuenta de ese movimiento originario, del cual se desprenderán por análisis (es decir, por descomposición del todo orgánico) las actividades a nivel particular. El impulso es el puntapié de inicio de una actividad, es aquello que comienza por y desde sí mismo, y que en una primera instancia desencadena dos tipos de actitudes: la contemplación teórica de un objeto y la realización práctica de un objeto. Conocemos y actuamos a partir de un impulso.

Ahora bien, dentro de la caracterización del impulso como un orientarse-hacia, como la gestación de una actividad, los impulsos se subdividen según la actitud adoptada, y Fichte procede a la clasificación de los mismos: hay un *impulso cognoscitivo*, un *impulso práctico* y un *impulso estético*. El primero se caracteriza por la presencia de la representación en el sujeto y la exigencia de hacerla concordante con el objeto exterior. En el impulso cognoscitivo, lo interno y lo externo son los extremos de la actividad de enlace. El segundo impulso –que es el fundamental, porque expresa la auto-afirmación (el meollo de la filosofía fichteana), el grado máximo de la autonomía– se caracteriza por la producción del objeto y la exigencia de hacerla concordante con la representación de la ley (el deber-ser). Aquí la actividad consiste en hacer surgir lo externo de lo interno. Por último, al igual que el cognoscitivo, el impulso estético parte de la presencia de la representación, pero no se interesa en la concordancia con el objeto exterior, sino que le concede valor por sí misma:

> En el área de este impulso [estético], la representación es su propio fin: ella no deriva su valor de su concordancia con un objeto […], sino que tiene valor en sí misma; no se pregunta por la réplica (*Abgebildeten*) [de la realidad], sino por la forma libre e independiente de la imagen misma. (SW p. 280; FE p. 113)

En el impulso estético, entonces, la representación no tiene que ser referida a un objeto exterior ni al deber-ser. La imitación de la naturaleza no es lo que motiva al artista; del mismo modo, la representación no requiere de una experiencia o referente.

En esta primera aproximación resulta claro el intento de Fichte por legitimar el impulso estético independientemente del teórico y del práctico, pero

no resulta tan claro qué es el impulso estético mismo. Y nuestro autor no escamotea visos de oscuridad. Por ejemplo, para esbozar de alguna manera el temple estético, apela a la metáfora de un ruiseñor cuyo canto inconsciente expresa la poética armonía universal. Del ruiseñor desprende que la dirección del impulso estético nos está vedada, y que las representaciones no pueden encontrar sino leyes siempre distintas –o, como diría Kant, no pueden encontrar un concepto–. Sin embargo, del horizonte oculto y de la multiplicidad caótica de leyes se sigue la concordia de la totalidad, la sinfonía armónica. En este sentido, Fichte pareciera enfrentarse al complejo problema de tener que explicar el abismo del fundamento, el origen y la creatividad, la gesta primigenia. Se trata, pues, del momento crepuscular de auto-fundación de la libertad que alimenta al impulso estético, de una fuerza que se expande gradualmente desde las tinieblas hacia la claridad. La aurora va produciéndose en mezcla y contraste; por ende, sólo una vez consumado el proceso resultará explícito el agente que lo lleva a cabo.

Ahora, sincerada la oscuridad del impulso estético, examinemos su génesis en busca de alguna precisión. En el desarrollo histórico-conceptual del impulso (es decir, del principio de la autoactividad en cada uno de nosotros) se distinguen tres momentos encadenados dialécticamente en una serie de progresiva realización de la libertad. [10]

En el nivel más primitivo y rudimentario, el impulso se dirige casi exclusivamente a la conservación y a la vida elemental. En buena medida, todo interés cognoscitivo que pueda surgir se encuentra supeditado a la utilidad y al beneficio. En este estadio no hay detenimiento, sino actividad compulsiva y, en todo caso, cálculo instrumental; no hay certidumbre ni contemplación,

10 El problema de la 'necesaria' realización de la libertad, en cuanto esencia contenida en el hombre y a desplegarse progresivamente, recibe un interesante pincelazo en *Sobre la vivificación*: «Pero todas las reglas para el empleo de la libertad suponen ya el empleo de la misma; y, si se mira bien, sólo se puede apostrofar: "usa de tu libertad", a quien ya la ha usado. Este primer acto de libertad, este arrancarse de las cadenas de la necesidad, ocurre sin que nosotros sepamos cómo […]. Desde alguna parte desciende a nuestra alma una chispa, que tal vez arda por mucho tiempo en oscuridad secreta. De pronto se aviva, se propaga, se vuelve llama, hasta inflamar por fin el alma entera». (SW VIII, p. 343).

sino una relación paradójica de simultánea dominación e inseguridad que involucra a opresores y oprimidos:

> En una época así, el oprimido (*Unterdrückte*) ya tiene bastante con mantenerse vivo bajo la bota del opresor (*Unterdrückers*), con procurarse el aire indispensable para respirar y no ser pisoteado del todo; y el opresor [ya tiene bastante] con mantener el equilibrio y no ser derrocado después de múltiples contorsiones y revueltas del primero. (SW p. 287; FE p. 120)

En este caso, el reconocimiento no se ha elevado a la racionalidad filosófica, sino que se ha rezagado en el cálculo costo/beneficio en base a la fuerza, reduciendo con ello la humanidad del otro a un rasgo puramente objetual. (Los contemporáneos que dicen que los modernos piensan al otro meramente como objeto no vislumbran que la ingenuidad de la lectura no compete al contenido leído, sino a la vacuidad del lector.) Opresor y oprimido están conquistados por el esquema de fuerzas en pugna. Aunque con distintos matices, ni el amo y ni el esclavo pueden reconocerse como libres, pues están pendientes de la amenaza de otro. Sin embargo, a través de la propia negatividad del esquema dialéctico se resuelve la paradójica situación donde ni el opresor ni el oprimido pueden asegurar jamás su terreno: sea cual fuere la neutralización de la relación instrumental-dominadora (mediante la distensión gradual o reformismo, o mediante la ruptura abrupta o revolucionaria), de por sí el impedimento de la libertad resulta ser el eje propulsor de la realización de la libertad. Los oprimidos luchan por su libertad, y el opresor lucha por sus privilegios y en contra de su libertad, es decir, sin comprender que la mejor liberación de la inseguridad es la anulación de su condición de opresor. El opresor también es esclavo de su opresión.

Pero en el desarrollo histórico las tensiones conceptuales ganan matices y llevan siglos. Por eso, el segundo estadio concierne a la extensión de la libertad pasiva, al acomodamiento de algunos sectores acólitos y serviciales hacia el poder de turno. Si bien la opresión no se soslaya, abre un espacio donde el desempeño intelectual cumple la función de legitimar el estado de cosas existente. De este modo se reproduce la hegemonía político-cultural de los

sectores dominantes y de sus cómplices:

> Entonces, todo tipo de formación (Bildung) se calcula, con precisión milimétrica, como contraprestación de un futuro servicio (…); se escrutan las novelas y las obras de teatro según su bella moral. (SW p. 288; FE p. 121)

Se trata de una extensión parcial de la libertad que desvirtúa por completo el sentido de la misma, en cuanto implementa la censura y la selección según un criterio utilitarista y puritano. [11] Así, la libertad se encuentra restringida por el capricho de funcionarios que, celosos de su porción de poder y amparados por la indiferencia de las más altas posiciones, se ocupan puntillosamente de retacear el acceso del gran público al resquicio abierto por la distensión de la dialéctica amo-esclavo. La nueva estrategia de dominación consiste en un mezquino ocultamiento de su operar. Por eso Fichte denuncia que esta época resulta más repugnante e inquietante para la creación artística. A pesar de todo, la libertad ya ha prendido y sólo resta que comience a propagarse. El lamento y la condena de nuestro autor provienen del hecho de desperdiciar el momento y querer refrenar esa luz.

Por tanto, el primer y el segundo estado tienen en común la contención o represión, directa e indirecta respectivamente, del germen de libertad depositado en todo ser humano, semilla que tarde o temprano habría de perforar la cáscara y liberar a sus alas del letargo. En efecto, en el tercer estadio:

> se despierta el querer del impulso hacia el conocimiento por el conocimiento mismo. Comenzamos a dejar que nuestro ojo espiritual se deslice hacia los objetos y lo autorizamos a detenerse en ellos. (SW p. 288;

11 Si bien no de modo explícito, sí se podría considerar que implícitamente Fichte alude a su propia época, signada por la censura de funcionarios estatales. En realidad, bajo el rótulo de "bella moral" y en franca desconfianza hacia la filosofía más reciente (el criticismo de Kant), el tema en cuestión resulta ser la religión y su examinación racional. En este sentido, la indiferencia de la época frente a un Goethe o frente a un Homero tiene como telón de fondo la custodia de los valores puros, es decir, de los elementos feudales que siguen defendiendo los adalides de la religión. Sobre el tema de la censura, véanse las referencias de Kant en el "Prólogo" de *El conflicto de las facultades* (trad. E. Tabering), Madrid, Losada, 2004, pp. 9 y ss.

12 «Se apodera de nosotros la única avaricia que es noble: coleccionar tesoros espirituales, por el sólo hecho de tenerlos y deleitarnos ante su contemplación, bajo el supuesto de que no los necesitamos para vivir», y bajo el supuesto de que no es dinero. SW p. 288; FE p. 121.

FE p. 121) **12**

Este detenimiento ya no se rige por el interés de calcular el rédito a extraer de las cosas, sino que la finalidad resulta ser independiente de las necesidades básicas y de la utilidad de los objetos. Por ende, se trata de un giro radical y filosófico; se trata de un redescubrimiento de la realidad:

> Bajo esta contemplación tranquila y desinteresada de los objetos, donde nuestro espíritu está seguro y no en vela sobre sí, nuestro sentido estético se desarrolla sobre el hilo conductor de la realidad sin ninguna intervención nuestra. Pero, después de haber recorrido juntos un amplio trayecto del sendero, el primero [el sentido estético] bien se desprende en una división del camino (Scheidewege) y sigue su curso independiente y sin la indicación de la realidad. (SW p. 289; FE p. 122)

El primer momento del tercer estadio concierne a la recolección y descripción fidedigna de experiencias. El ojo del alma se entrega a las características manifiestas de los objetos. Se trata, digamos, de un impulso estético regido por el impulso cognoscitivo. Pero esta entrega desinteresada conforma también un acto de la voluntad, y no precisamente guiado por un interés utilitario. Por eso el segundo momento consiste en romper con lo dado y gestar una realidad totalmente nueva e independiente de la primera. El bautismo de la época de la libertad consiste en ir hacia los objetos con otra mirada: no para describirlos, no para usarlos, sino para captar el valor del objeto en sí mismo. Este contenido que el espíritu extrae del objeto es precisamente *espíritu*:

> lo que nos concierne ya no es la constitución real de las cosas, sino más bien su concordancia (Uebereinstimmung) con nuestro espíritu; pues la imaginación, educada para la libertad, se eleva pronto a la libertad total. Por cierto, una vez llegada a los terrenos del impulso estético, la imaginación permanece allí, incluso cuando éste se desvía de la naturaleza y presenta formas (Gestalten), no como son, sino como deberían ser según las exigencias de aquel impulso. Y esta libre facultad de creación se llama espíritu. El gusto (Geschmack) juzga lo dado, el espíritu crea (erschafft). El gusto es el cumplimiento (Ergänzung) de la liberalidad, y el espíritu el

> cumplimiento del gusto. Se puede tener gusto sin espíritu, pero no espíritu sin gusto. (SW p. 290; FE p. 123)

El impulso estético nos conduce a una libertad de orden superior; no sólo nos revela nuestro des-encadenamiento respecto de las cosas, sino también un nuevo tipo de actitud conforme a un deber ser que no es estrictamente ético o moral, sino absolutamente recompuesto en sí y orientado hacia la fuerza creadora del espíritu. En este sentido, el impulso estético nos conecta con lo más originariamente humano: su capacidad creadora y productiva, el nervio más íntimo de la autonomía: "Sólo el sentido para lo estético nos da el primer punto de apoyo (*Standpunct*) firme en nuestro interior" (SW p. 291; FE p. 124). No sólo nos revela la capacidad creadora del ser humano en general, sino incluso nuestra capacidad creadora, porque conocer a otro es conocerse a sí mismo.

En otras palabras, la elevación gradual en la esfera de la libertad concierne, en primera instancia, al juicio de gusto y, de modo más completo, al espíritu. Nos elevamos a esta esfera superior precisamente a partir de la consideración de las obras como producciones o fabricaciones o quehaceres del espíritu. De lo que se trata no es simplemente de juzgar sobre lo dado, sino también de llevar a cumplimiento esa libertad inicial y completar la obra del espíritu. Este cumplimiento de parte de la recepción dialectiza el sí-mismo del intérprete con el sí-mismo del genio artístico: la libertad se entreteje como un reconocimiento recíproco donde la propia identidad del sujeto está estructurada en una dimensión común.

El aporte extraordinario del genio artístico consiste en anticiparse a la recepción, porque es aquel que, acompañado por el arte, revela nuestras profundidades más inhóspitas y se reviste de un ropaje material para presentar las formas que su ojo espiritual capta con agudeza. El genio necesita de otros (es decir, de receptores) para comunicar sus sentimientos y para poner a prueba su capacidad de captación. Ahora bien, aquí se dividen las aguas entre aquellos artistas que buscan desparramar inspiración para resguardar su fe creativa y aquellos demagogos que sólo apuestan al asentimiento de la masa (los "escritores sin espíritu"); podemos decir, entre aquellos que confían en su obra y que

verían con complacencia que el público la comparta, pero sin hacer del juicio del último el fundamento de su producción, y aquellos otros que invierten la relación y acomodan su presunta creatividad a la "venta en librerías". El genio es libre plenamente; el escritor sin espíritu es esclavo de lo exterior. En última instancia, el intérprete del genio también es plenamente libre, mientras que el público del escritor sin espíritu revive la relación amo-esclavo. De ahí que la libertad parcial sea una libertad aparente y contradictoria, pues toda exclusión contorsiona su columna vertebral (la universalidad).

El artista pone en una obra su estado de ánimo (*Stimmung seines Gemüts*) y se sirve de la materia para transferir una forma que reproduce en nosotros la misma situación anímica que le dio origen. La forma de la obra, o mejor, su contenido despojado de toda materialidad, es indudablemente *espíritu*, mientras que el vehículo de su expresión lo constituye la *letra*. Para lo último, el artista puede y necesita valerse de la técnica, que en buena medida se enseña y que es mecánica. Sin embargo, no basta sólo con ella. [13] La técnica es un buen instrumento, en tanto subordinado al espíritu, al contenido que se desea expresar. Del mismo modo, el contenido de la obra requiere de técnica, requiere de materialidad en la cual encarnarse, pero su sentido no se agota en ella, ni proviene de un ordenamiento conforme a la letra. Fichte pone el ejemplo de un narrador que, siguiendo la técnica que aconseja generar ilusiones, procura inyectarle espíritu a su obra argumentando una y otra vez que es verídica. Nadie le cree. La letra no puede sustituir la creatividad, pues el espíritu supone un plus respecto de la mera unidad material. Y semejante plus no se consigue con estratagemas mercantilistas.

Por último, ¿debe el arte responder a fines morales?, ¿el artista debe comunicar sentimientos nobles que nos insuflen de bondad y humanidad?:

> El artista inspirado no se dirige en absoluto a nuestra libertad [moral]; más bien la tiene tan poco en cuenta que su encanto comienza a operar

13 «A menudo se ha confundido esta facilidad del arte mecánico con el espíritu mismo; ella es la condición exclusiva de su exteriorización (*Ausserung*), y cualquiera que empiece una obra ya tiene que haberla adquirido; pero ella no es el espíritu mismo». SW p. 295; FE p. 128.

> sólo cuando hemos renunciado a ella. Mediante su arte nos eleva, por unos instantes y sin nuestra intervención, a una esfera superior. No mejoramos en lo más mínimo (Wir werden um nichts besser); pero los campos vírgenes de nuestro ánimo son abiertos y, si un día, por otras razones, nos decidimos a tomarlos en posesión, entonces nos encontraremos con la mitad de la resistencia superada, y con la mitad del trabajo consumada. (SW p. 300; FE p. 133) [14]

No sólo el arte no es edificante, sino que incluso poco de moral y mucho de distancia hacia ella proponen tanto la creatividad del artista como nuestro acercamiento a su obra. La ventaja del arte es que ha despejado de nuestro ánimo las ataduras empírico-utilitarias, abriendo así al espíritu para una mejor disposición hacia la dimensión moral que, igualmente, ingresa por otras razones. En efecto, el planteo de la progresiva realización de la libertad en tres etapas pone de manifiesto que si el arte representara la mediación entre la actitud teórica –condescendiente ante lo dado– y la actitud práctica –productora de realidad–, a modo de distensión de la dialéctica opresor-oprimido, entonces sería no sólo un instrumento ético-moralizante, sino también un condicionante de la libertad. En otras palabras, el germen de la libertad se realiza a partir de la valoración por sí de la libertad misma (o con palabras de

[14] El agregado "moral" se justifica por el comienzo del párrafo: «Ellas…», a saber: las reglas contenidas en los manuales, «tratan de moral pura…»; y continúa anticipando lo que dice al final. Sin dudas, la crítica de Hegel en la *Diferencia* ("Exposición del sistema de Fichte") se conecta directamente con el pasaje citado. Escribe Hegel: «la posición totalmente subalterna, en el cual se presenta la formación estética, indica ya lo poco que cuenta en general para la consumación del sistema. El arte se reducirá hasta tener una relación sumamente eficaz con el fomento del fin racional, en tanto que prepara el terreno a la moralidad, de manera que, cuando la moralidad entra en juego, encuentra ya consumada la mitad del trabajo; concretamente: la liberación de los vínculos de la sensibilidad». En *G. W. F Hegel Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, 1970, tomo II, p. 90. Traducción castellana: M. C. Paredes Martín, *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 107-108. Para concluir este punto de separación de la ética y la estética, conviene reparar en un pasaje de Fichte, *Doctrina de la Ciencia* nova methodo (1796): «El principio de la división entre filosofía teórica y filosofía práctica reside en el diferente punto de vista en el que se considera al Yo. El concepto de mundo es un concepto teorético; la manera como el mundo debe ser hecho reside en nosotros, y es *práctica*. La Estética es, por tanto, *práctica*, pero no coincide en absoluto con la *ética*, pues la consideración estética no depende de mi libertad, sino que es natural e instintiva. La consideración ética, por el contrario, depende exclusivamente de mi libertad», § 19, "Deducción de la división de la Doctrina de la Ciencia", p. 263 de la edición castellana de J. L. Villacañas y M. Ramos, Valencia, Natán, 1987.

Kant: a partir de su despertar), y esta valoración se muestra en el arte, en la ética, en la política, es decir, en las diferentes producciones del ser humano. Y la raíz del planteo que aquí se mostró como la exposición del espíritu a través de la letra no es sino metafísica. Quizá se pueda entrelazar el arte con una función social, con el cumplimiento de la articulación del sí-mismo y el otro. Es el Yo –artista o receptor, genio o intérprete– quien se encuentra a sí mismo "afuera" y retorna para sí, recreando de este modo lo más originario, su esencia. En suma, el arte se revela como un escurridizo componente más del calidoscopio de la práctica, como una nueva faceta de la actividad.

Por último, si bien es cierto que entre el espíritu y la letra no hay contradicción ni exclusión, sino mutua necesidad, asimismo se desprende la contraposición entre la creatividad del primero y la pasividad de la segunda. La letra sin espíritu es ciega, pura concatenación mecánica; el espíritu sin letra es vacío, abstracción sin realidad. La diferencia estriba en que la letra se entrega a un orden técnico y empírico, mientras que el espíritu sobrevuela lo material buscando la manifestación más plena. Más aun, la libertad total del arte lleva a que, en cierto sentido, el espíritu muera esporádicamente en la letra, pero resucite nuevamente, por su idealidad. En última instancia, la carne se mantiene viva y existe como tal gracias al verbo.