



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

El proyecto estético de Friedrich Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento

Tesis para optar por el título de licenciada en Filosofía
que presenta la bachiller

Carla Di Franco Ochoa

Lima, 2009



Para Alberto y Carmen, mis padres, por su infinito amor y por elegir vivir desde una alegría virtuosa.

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1	8
Antecedentes estéticos de Schiller: del nacimiento de la estética a la apoteosis del arte	
1.1. Baumgarten: nacimiento de la estética y prefiguración del hombre integrado	14
1.2. Kant, el iniciador estético de Schiller: autonomía estética y complicidad subjetiva entre el hombre y la naturaleza.	21
1.3. Schiller y el <i>Sturm und Drang</i>	38
1.4. Schiller y el Romanticismo e Idealismo alemán: elevación del arte y búsqueda de síntesis	45
Capítulo 2	
“Kallias”: La belleza como apariencia de libertad	58
2.1 La búsqueda de la piedra filosofal: la ilusión de objetividad en la belleza	62
2.2 Belleza y autonomía: la belleza como <i>apariencia</i> de libertad	72
2.3 La belleza y la técnica: la belleza del organismo	75
2.4 Belleza moral: la acción espontánea e integrada del espíritu	79
Capítulo 3	
“Gracia y Dignidad”: del alma bella a la belleza del <i>pathos</i>	84
3.1 El cinturón de Venus: la gracia como cualidad adquirida	87
3.2 Schiller y el “Dracón” de Kant: la falsa disputa por el sentimentalismo moral	98
3.3 El alma bella y la belleza de juego: la armonía ingenua	104

3.4 La dignidad, lo sublime y la tragedia: la armonía disonante	114
3.5 La anunciación: aparición del proyecto de humanidad	
Capítulo 4	
“Cartas sobre la educación estética del hombre”: lo bello y lo sublime como propedéutica hacia la virtud. 128	128
4.1 El antagonismo de las fuerzas: crítica a la cultura moderna	135
4.2 Teoría de los impulsos: hacia la armonía del juego	143
4.3 La necesidad trascendental de la belleza	157
4.4 Educación estética: la cultura de la bella comunicación	163
4.5 Lo sublime en la educación estética: reelaboración del conflicto y afirmación de la voluntad.	169
4.6 El mundo de los artistas y la educación estética	181
Anexos	
1.1 Poemas filosóficos	189
1.1.2 “Los dioses de Grecia”	
1.1.3 “Los artistas”	
1.2 Cuadro cronológico sobre la obra general de Schiller	193
Conclusiones	197
Bibliografía	207

INTRODUCCIÓN

Al escribir en cualquier buscador de Internet las palabras “belleza” y “estética” aparecen inmediatamente cientos de resultados, todos ellos referidos a una sola dimensión: la del cuerpo. Así, entonces, emergen términos como salón de belleza, estética integral, centro de estética, cirugía estética y hasta estética natural. ¿Qué otra época ha elevado el culto a la belleza y lo estético a niveles tan extremos como este? La belleza es uno de los grandes tópicos de la sociedad postmoderna. Hay una ansiedad por hacerla perfecta y no dejarla ir: la belleza se paga, se estira, se alarga. Su carácter efímero nos asusta. La belleza se ha hecho plástica, no necesariamente por su ductilidad ontológica, sino porque ha adquirido, quizás como nunca antes, un carácter de mercancía. Ahora bien, para dirigirnos hacia nuestro objetivo, hagamos un ejercicio de contraste, utilicemos estas mismas palabras, “estética” y “belleza” en otro sentido. ¿Consideraríamos posible hacer de la belleza y lo estético expresiones de la redención humana? O desde una perspectiva menos pretenciosa, ¿formas de educación de nuestro espíritu? Es probable que no. La belleza y lo estético han adquirido connotaciones algo más pragmáticas y bastante menos solemnes.

Sin embargo, no siempre fue así, Friedrich Schiller (1759-1805) el dramaturgo, historiador y filósofo alemán del siglo XVIII, construyó un proyecto filosófico, en el cual la dimensión estética, constituida por lo bello, aunque también por lo sublime, fue concebida como una revolución en el espíritu del hombre, cuyo fin era hacerlo libre y virtuoso. Schiller imaginó que la belleza y lo sublime, ambas categorías estéticas, que se expresan en la naturaleza, pero especialmente en el arte, nos ayudarían a integrar la escisión en la cual vive el hombre moderno. Por un lado, su razón le exige el cumplimiento incondicionado del deber y, por otro, sus sentimientos actúan coaccionados en función de este. Los sentimientos y los sentidos aparecen como fuentes de engaño para el conocimiento y, a su vez como

fuentes de distorsión para la acción moral. Esta fragmentación al interior del hombre se reproduce en su relación con la naturaleza: aparece la libertad como fuente de autodeterminación y dignidad humana, pero, a la vez, se encuentra la naturaleza como un frío mecanismo de relojería que actúa independientemente del hombre. Logrando adquirir casi, un tono profético, Schiller extiende esta fragmentación, a la dimensión laboral de la vida así como a su dimensión política. Entre el Estado y el ciudadano hay una profunda brecha, los intereses públicos no son representados por la maquinaria estatal y, a su vez, el trabajo se ha vuelto un fin y el hombre su instrumento. Para Schiller, la cultura moderna está enferma y la herida más profunda se halla en el espíritu del hombre. Schiller cree poder restaurar esta herida a través de la educación estética, la cual busca desarrollar no únicamente fragmentos de hombre, sino su humanidad, término que Schiller utiliza para referirse al desarrollo armónico de las facultades.

No obstante, antes de proseguir, quizás, deberíamos preguntarnos, ¿por qué estudiar Schiller y no Kant o más bien a Hegel, ya que ambos hicieron propuestas estéticas que marcaron la tradición filosófica occidental en mucho mayor medida que Schiller? Esta es una pregunta válida, porque tal como señala George Steiner, en la celebración por el aniversario de Schiller, este es un autor que ha sido mil veces homenajeado, pero pocas veces leído. ¿Por qué? En la producción dramática de Schiller el lenguaje arde, hay una exuberante celebración de la palabra, que a nosotros los lectores contemporáneos, que somos bastante más escépticos, nos infunde algo de sospecha. Preferimos frases más cortas, desnudas, como Kafka o Becket o aquellas retóricas que nos recomiendan que callemos como Wittgenstein¹. La producción filosófica de Schiller ha contado incluso con menos suerte que la dramática. Esto se debe, primero, a que fue eclipsada precisamente por las estéticas kantiana y hegeliana, de las cuales es puente y, segundo, porque la lectura de sus obras requiere algún conocimiento de la estética alemana, francesa e inglesa del siglo XVIII. Pero, entonces, ¿por qué deberíamos insistir en su lectura? Su lugar en el canon no parece ser razón suficiente, intentaremos dos respuestas sencillas: primero, Schiller influyó profundamente en el Romanticismo e Idealismo Alemán, pero además brindó una serie de interesantes reflexiones alrededor de la conexión entre lo bello y la moralidad, el valor del arte, la cualidad estética del dolor a través de la tragedia, el arte y su conexión con lo político. Asimismo, como intentaremos probar, muchos de los

¹ Cfr. Steiner, George. *Para animar a las musas. Lo clásico ha perdido credibilidad. Por qué, a pesar de esto, debería haber una celebración de Schiller en el año 2055.* En: <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/03/george-steiner-sobre-schiller.html> [Consultado: Marzo, 2008].

planteamientos de Schiller son absolutamente actuales, sólo por dar un ejemplo nos referiremos a lo estético como ecología.² Gran parte del desastre ecológico que estamos generando en el planeta, cambiaría si desarrollamos una actitud estética ante la vida. Es decir, pasar de un paradigma de posesión a uno de pertenencia. La actitud estética nos religa con la vida, desde una contemplación actuante, pertenecemos a la tierra, pero ella no nos pertenece.

El objetivo de la presente investigación es analizar el proceso de evolución en el pensamiento de Schiller en relación a su concepto de humanidad, que significa la formación completa de la naturaleza humana, entendida como la armonía entre sensibilidad y razón. Este proceso, a su vez, produce la libertad en el espíritu del hombre. En general, los estudios alrededor de Schiller suelen construir juicios determinantes teniendo como único referente las *Cartas sobre educación estética del hombre*. Efectivamente, en ellas, se encuentra condensado parte sustancial de su proyecto estético, sin embargo, sólo remitiéndonos a ellas no es posible rastrear la génesis de sus conceptos principales, como por ejemplo: humanidad o la prefiguración del impulso de juego. No obstante, dos son sus vacíos más saltantes: sus posiciones en relación a la moral kantiana y el concepto de lo sublime. A nuestro modo de ver, ambos son temas vitales para comprender el proceso de integración en Schiller. Por estos vacíos conceptuales, el objetivo mismo de la investigación busca analizar su proyecto estético de integración del individuo, como parte de un proceso de evolución a lo largo de su producción filosófica. Por ello, se tendrá en cuenta también las primeras obras filosóficas de Schiller *Kallias* y *Gracia y Dignidad*. El análisis de cada una de estas obras representará un capítulo de la investigación. Además de las obras canónicas de Schiller, se analizarán también sus ensayos menores en los cuales, se delinea el concepto de lo sublime. Se ha optado, así, por un análisis diacrónico de la obra de Schiller. La estructura de la presente investigación se divide en función de los siguientes capítulos.

El primer capítulo contextualiza los pensamientos de Schiller en relación a sus dos principales tradiciones: el Kant de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* y el romanticismo e idealismo del *Sturm und Drang* y el Círculo de Jena. Este primer capítulo nos mostrará la complejidad de un autor como Schiller, este aparece como un autor que permite establecer un puente entre el subjetivismo kantiano y el romanticismo e idealismo alemán.

² Cfr. Maillard, Chantal, *La razón estética*, Barcelona: Laertes, 1998, pp. 229-246.

Este capítulo busca también formarnos una imagen menos maniquea y más real de este pensador, Schiller no será un romántico o idealista que busque elevar el yo a categorías megalómanas, el mundo no desaparece con el sujeto. Como veremos, Schiller recogerá mucho del espíritu de época del romanticismo, pero tendrá una relación ambivalente con este movimiento. De igual forma, este capítulo muestra que su proyecto de integración no es absolutamente innovador, de hecho reelabora un espíritu de época que ya había empezado a delinearse con Baumgarten en su concepto del *felix aestheticus*. Para el objetivo general de la investigación, el capítulo 1 deja en claro que Schiller, como sus coetáneos, ven en la Ilustración y la modernidad, expresiones de la fragmentación del individuo, por ello, sus proyectos estéticos intentarán restaurar esta escisión. Ahora bien, hacer una especie de palimpsesto de sus aseveraciones filosóficas, es poder ver la tradición que habla detrás de sus textos, pero no se trata, de ninguna forma, de realizar un resumen de la época, lo cual excede absolutamente las posibilidades y el objetivo del trabajo.

En el segundo capítulo se analizará *Kallias*, esta es la primera obra filosófica de Schiller y está fuertemente influenciada por Kant, de hecho, nace en principio como respuesta a la estética subjetivista kantiana. ¿Cuál es la importancia de *Kallias* en el corpus filosófico de Schiller? Esta es una obra inconclusa, pero su importancia radica en dos aspectos, en *Kallias* Schiller expone las bases gnoseológicas sobre las cuales se asentará su teoría estética, pero además establecerá las relaciones entre belleza y libertad, así como belleza y moralidad. En *Kallias* ya podemos ver la prefiguración tímida de su proyecto de integración.

En el tercer capítulo se analizará la obra *Gracia y Dignidad*. En esta obra, la belleza de los objetos artísticos o la belleza de la naturaleza se traslada al espíritu del hombre. Schiller propone dos conceptos: gracia (belleza) y dignidad (sublime), en los cuales quedará más claro el concepto de integración o armonía de las facultades. Esta búsqueda estará marcada, por dos etapas: una ingenua y otra, más bien, romántica, donde se introduce el concepto de sublimidad y se logra una *armonía disonante*. Sin embargo, esos dos conceptos cobran su sentido más profundo, ubicados dentro de la discusión que Schiller mantiene con la moral kantiana. Sin duda, este es el nudo de la investigación, porque a partir de esta discusión queda claro que Schiller se halla más cerca de un paradigma de la eticidad, antes que el de moralidad. En *Gracia y Dignidad*, Schiller deja asentado sus

presupuestos éticos: no se trata del cumplimiento riguroso de la acción moral, sino de la formación total del espíritu, para ello es necesario precisamente un proceso formativo, la educación estética.

En el cuarto y último capítulo, se analizará *Cartas sobre educación estética del hombre*, esta es la obra cumbre de Schiller porque en ella se termina por construir su proyecto estético, elevando al arte como el instrumento esencial de este cambio. Schiller hará un lúcido y desconsolado análisis de la modernidad en donde quedará establecido que la fragmentación es la herida esencial de la cultura moderna. Esto lo llevará finalmente hacia el concepto de *impulso de juego*, sin duda, uno de los aportes más importante de Schiller en las concepciones estéticas posteriores. El juego, es el medio por el cual se llevará a cabo, en el interior del individuo, la armonización entre la razón y el sentimiento, entre el deber y la inclinación. Schiller introduce el movimiento dialéctico, asumiendo la antítesis – aparente contradicción- para transformarla en identidad. En el *impulso de juego* se reelaboran las diferencias, logra que el devenir del espíritu sensible sea también el deseo de absoluto del espíritu formal, logra en la variación la identidad y en la identidad la variación, esto dará como resultado la libertad del hombre. A pesar que *Cartas*, parece una obra destinada a la teoría de lo bello, en este capítulo también introduciremos el concepto de sublimidad. A través de este queda claro cómo en Schiller lo sustancial es una educación de la voluntad, Schiller dirá que *el hombre es el ser que quiere*. En este mismo capítulo también buscaremos analizar, cómo el proceso de integración del hombre revoluciona no sólo su espíritu, sino también sus relaciones intersubjetivas: el proyecto estético de Schiller tiene una clara intención política-moral. Por último, quedará establecido que lo estético no se restringe para Schiller a lo artístico, aún cuando esta será su forma más elevada, lo estético se refiere a una actitud, la belleza o la sublimidad existe aún en lo más nimio o cotidiano, dotar de carácter simbólico o trascendente a los hechos, profundiza nuestra experiencia vital y nos hace responsable de nuestros actos.

Por último, quisiera agradecer a algunas de las personas que me han ayudado y alentado en la escritura de la tesis. Primero, a mi madre, Carmen Ochoa, porque desde niña me leía hermosos cuentos ilustrados con pinturas de Picasso, Balthus, Matisse, Rousseau. Mi madre es la belleza de la armonía, ella creó en mí –quizás sin saberlo o quizás queriéndolo- una mirada estética. También le quiero agradecer por hechos más prosaicos, pero no menos importantes, como las almendras que compró durante un año para ayudar

a mi sinapsis y, favorecer a que mi relación con Schiller, fuese intelectualmente creativa. Ver las almendras todos los lunes, durante un año, fue una muestra de su amor. A mi padre, Alberto Di Franco, por su insaciable pasión por aprender, por su alegría de vivir, por su tenacidad para lograr todo lo que se propone y también por preguntarme más de quinientas veces en menos de un año: “¿cuánto te falta para terminar?”. Mi papá, *Babar*, me motivaba siempre a seguir leyendo y escribiendo.

Al padre Bernardo Haour s.j. por su elegancia mental, por su pasión por aprender, pero en especial por su desprendida generosidad: por los innumerables sábados en que me recibía en su *humilde celda jesuita* a leer la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Leer a Kant fue a veces como orar. Además, ahora ya sabemos, qué son los hipogrifos y las hipotiposis.

Al JALC, Jimena Villarán, Adriana Arrunátegui y Lucía Villarán mis tres amigas de *La Casa de Cartón* desde los ocho años de edad, en especial a Lucía por su lucidez y nobleza.

A los *Chorlos*, Vania Portugal, Kati Mansilla y Micaela Chirif, mi cofradía de amigas de la universidad, por apoyarme y darme ánimos en esta empresa.

A Pável García porque desde que decidí dedicarme a hacer la tesis me recordó que debía disfrutar y gozar de su escritura, incluso en los momentos de más tedio, había que encontrar el lado lúdico.

A Rosa Ruiz porque todos los jueves de 7:45 a 8:30 de la mañana creamos un espacio de confianza que me permitió escribir la tesis. Hablar cura.

A Emily Henderson, mi hermana apócrifa, porque su trabajo como ingeniera agrícola en Sudán me hace recordar lo que a veces olvidamos: la belleza es un lugar, una forma de estar, una lengua, un tiempo, una disposición particular para ver el mundo. A Emily que es una *bella chica occidental*, en Sudán, las mujeres nubas, le pidieron que engordara, que se hiciese marcas en el rostro, que sacara sus dientes hacia afuera. Las mujeres nubas *reclamaban* belleza en ella, *su* belleza.

A Julio del Valle, mi asesor, las gracias totales. Por su perspicacia y claridad, por todas las correcciones y comentarios que hizo a lo largo del proceso. Pero en especial, le agradezco porque fue él quien me propuso estudiar a Schiller y la experiencia ha sido largamente gratificante.

Y finalmente a Raschid Rabí, mi hermano *apócrifo* también, por su inmensa paciencia y confianza en mí. Por la lectura acuciosa de los borradores, por todos sus comentarios lúcidos, pero sobre todo, por su gran nobleza.



CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES ESTÉTICOS DE SCHILLER: DEL NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA A LA APOTEOSIS DEL ARTE

Friedrich Schiller será testigo y partícipe de uno de los siglos más complejos de la historia europea, el siglo XVIII. Nace en 1759 en la ciudad de Marbach bajo la protección de Karl Eugen duque de Württemberg, del cual su padre será un funcionario de mediano rango y morirá en Weimar en 1805. Durante su vida se producen tanto la Revolución Francesa e Industrial que serán hechos que quiebran las estructuras monárquicas y feudales del Antiguo Régimen, para ser reemplazadas por jóvenes republicas y una naciente burguesía. Schiller “vive” la Revolución Francesa, se mantiene informado de sus acontecimientos con mucha pasión, de hecho las *Cartas sobre educación estética del hombre* es una obra que tiene como punto de partida el análisis de este acontecimiento. Como veremos en el capítulo dedicado a *Cartas* Schiller tiene primero fuertes esperanzas en este proceso, pero hacia el final, la barbarie del terror jacobino, lo termina por desilusionar. La revolución es un cambio radical en la concepción misma del hombre, las estructuras del Antiguo Régimen como el estado monárquico y la Iglesia empiezan a perder su poder, es la razón la que emancipa el destino del hombre y no un destino celestial o político prefijado. Junto a esto, se producen movimientos filosóficos y culturales como la Ilustración, el Idealismo Trascendental de Kant y, posteriormente, el Romanticismo e Idealismo Alemán, así como en la historia del arte se expresa el tardo Barroco, el Rococó y el Neoclásico¹.

1 Como bien señala Umberto Eco, refiriéndose particularmente a los estilos artísticos del siglo XVIII, es un error común caracterizarlo como una etapa racional, fría, coherente, matematizante. Por el contrario, en este siglo conviven el gusto exuberante, fatuo y mundano del tardo Barroco y Rococó -éste último nace en Francia a partir de 1730 y se irradia especialmente a Italia y España- con el gusto sobrio, racional y calculador del Neoclásico –movimiento posterior al Rococó que nace aproximadamente en 1750 y también procede de Francia-. Sin embargo, cada estilo manifiesta también signos contradictorios. Así como existe un lado

En términos generales, se ha convenido en llamar a este período el *siglo de las luces* por el uso clarificante y libertario de la razón que se expresa en el Kant de *¿Qué es la ilustración?* Schiller, en un sentido, fue un hombre ilustrado, celebró el nacimiento de una razón autónoma, que se sostiene sobre su propia autofundamentación: no recurre a ningún otro principio –ontológico, teológico, tradicional o natural- para asegurar su soberanía. Pero Schiller es también conciente que, sobre los logros del moderno proyecto ilustrado, se proyecta su propia trampa. La filosofía moderna se constituye sobre la base de la autonomía de los ámbitos –la moral, la ciencia, la religión y el arte- pero el costo de su autonomía será la instrumentalización de sus fines. La conquista de la razón empieza a mostrar también un aspecto frío y calculador, las leyes del entendimiento expresadas en explicaciones científicas y matematizantes como las de Descartes no daban cabida a la sensibilidad o los sentimientos del sujeto. Como respuesta a este fenómeno, surgieron una gran cantidad de escritos y discusiones acerca del valor de la sensibilidad, la imaginación, la fantasía, la empatía, así como el interés por determinar el estatuto del juicio estético o juicio de gusto como una forma de conocimiento. Se eleva también la figura del genio, representada principalmente en el artista. Se revalora el placer como sentimiento estético; los filósofos se preguntan si lo bello es una cualidad intrínseca del objeto o una proyección del sujeto, analizan también lo sublime como expresión de nuestras limitaciones físicas y nuestras capacidades morales: lo sublime nos impone un límite, desde el punto de vista físico (la muerte, el dolor) y gnoseológico (lo indecible, lo irrepresentable) Será precisamente por la intensa discusión de estos tópicos que también se ha convenido en llamar al siglo XVIII el *siglo del gusto*. Estas discusiones filosóficas van de la mano con cambios culturales muy profundos: se llevará a cabo la definición moderna del sistema de bellas artes², haciendo cada vez más notoria la diferencia entre

luminoso de la razón que se expresará como libertad del pensamiento, también la razón se muestra rígida, reduccionista, dispuesta a imponer cánones de creación, por otro lado, así como el Rococó expresa un alegría por los placeres vida es también expresión de un gusto cortesano decadente. Cfr. Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, pp. 238-239.

2 La constitución de un nuevo concepto de Bellas Artes, es un hito esencial en la concepción moderna del arte y el artista. En el caso del arte supone la autonomía frente a la ciencia y la religión y, en el caso del artista termina por diferenciarlo del artesano, mientras éste realiza un trabajo mecánico, aquél crea una obra única ligada a la imaginación. El concepto de bellas artes se asentó definitivamente con la clasificación que realizará Charles Batteaux en 1747 con la publicación de la obra *Les beaux arts réduits a un meme (seul) principe*. En ella Batteaux establece dos grandes ámbitos: las artes bellas y las artes mecánicas, las primeras estaban dedicadas a deleitar, mientras que las segundas tenían como fin la utilidad. Las bellas artes estaban compuestas por: música, pintura, poesía, escultura y danza. La división de Batteaux no es del todo novedosa, ya la pintura y la escultura eran vistas desde el Renacimiento como artes del diseño. Históricamente la clásica división entre artes liberales y artes vulgares (serviles) se produce en la época tardo helenística. Las artes liberales incluían aquellas actividades de corte intelectual como la gramática, la retórica, la dialéctica, así

la producción artesanal y la artística, pero además como señala Schiner en su fabulosa obra *La invención del arte*, este siglo elevará la estética y la creación artística a niveles institucionales nunca antes vistos: los salones de arte³, los críticos, los museos, las salas de teatro y las salas de concierto, así como las revistas culturales y literarias son formaciones culturales del siglo XVIII. Finalmente, en el ámbito filosófico se producirá un hecho sustancial, de la mano con esta creciente autonomía del arte y la sensibilidad, Baumgarten fundará una nueva rama del conocimiento filosófico conocida como Estética.

En este sentido, Schiller es un personaje absolutamente dieciochesco, en él se consuma la elevación del arte tanto en su vida como en su obra. Schiller será fundador de dos de las revistas más importantes de la Alemania romántica: *Die Horen* y el *Almanaque de las Musas*. Principalmente *Die Horen* será el vehículo de expresión de las ideas románticas, se publicarán algunas de las obras de Goethe, reseñas y artículos de los jóvenes románticos del Círculo de Jena, así como también sus propias obras filosóficas y la mayoría de sus dramas. Asimismo, hacia el final de su vida Schiller se habrá convertido en el dramaturgo más conocido de la Alemania dieciochesca. Como señala Safranski en su biografía, los teatros se disputan sus piezas y los editores le pagan suculentos honorarios.⁴ Schiller representa la nueva figura del artista moderno: produce con libertad el contenido de sus obras, puede vivir holgadamente de ellas y a su vez goza del reconocimiento de un nuevo público ilustrado.

Ahora bien, como señala Franzini en su *Historia estética del siglo XVIII*, no es posible reconstruir un espíritu de época uniforme, por el contrario, este siglo se explica gracias a innumerables caminos que resaltan su expresión dialógica y viajera.⁵ El viaje como hecho y metáfora describe con claridad el pensamiento errante del siglo XVIII: los filósofos viajan, se producen nuevos descubrimientos geográficos, se conocen nuevas formas de

como las artes matemáticas, tales como: aritmética, astronomía, geometría y música. El logro de Batteaux como menciona Kristeller es que "...la separación entre artes y ciencias en el sentido moderno presupone no solo el progreso de la ciencia en el siglo XVIII, sino también la reflexión sobre por qué algunas de las actividades intelectuales a las cuales llamamos bellas artes no participan o no podrían participar en el mismo tipo de progreso". Cfr. Kristeller, Paul O., *The modern system of the arts* (II), En: *Journal of the history of ideas*, New York: College of the City of New York, 1951.

3 Shiner señala como uno de los grandes hitos históricos en la historia del arte la apertura de los salones por parte de la Academia Francesa en 1737. Estos salones anuales fueron las primeras exposiciones de arte abiertas, de entrada libre, donde se mezclaban todo tipo de público: burgueses, funcionarios, artesanos, etc. Esto es parte de un proceso de democratización del arte que lo alejaba cada vez más de su ámbito monárquico. Cfr. Schiner, Larry, *La invención del arte*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 137.

4Cfr. Safranski, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona: Tusquets, 2006, p. 503.

5 Cfr. Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor, 2000, pp. 236-237.

vivir y pensar, por ende, se empieza a insinuar el relativismo cultural y, con ello, el nacimiento de la antropología. El viaje tiene un componente esencial para la estética: refuerza los conceptos de analogía, sentido común y relativiza el concepto de belleza. El viajero, como el esteta requiere desarrollar una nueva serie de capacidades, su sensibilidad, su empatía, su apertura hacia el otro y el uso de su imaginación.⁶

El carácter dialógico del *siglo del gusto* se expresa en la confluencia de tradiciones disímiles, que en general coinciden con discursos estéticos nacionales. En Francia tendremos un racionalismo extremo como el de Batteaux que pretenderá a través de su obra *Les beaux arts réduits a un meme principe* (1746) trasladar los criterios de claridad y precisión de la ciencia al arte. En Inglaterra, el empirismo representado por Hume señala en sus *Ensayos morales, políticos y literarios* (c. 1745), que la belleza no es una cualidad de las cosas y que existe sólo en la mente de quien las contempla, a su vez, cada mente contempla la belleza de manera distinta.⁷ Este descubrimiento será esencial en el campo de la estética, porque introduce la subjetividad en los juicios de gusto. Según el empirismo no será posible acceder a un criterio de valoración objetivo e intrínseco sobre lo bello, compartido por todos los sujetos sobre el mismo objeto. A partir del empirismo la pregunta estética cambia, no se busca definir el estatuto ontológico de la belleza, sino más bien discernir qué tipo de juicios produce y qué sensaciones nos genera. Frente a esta escisión, entre pensar la belleza como cualidad de los objetos o como una proyección de los sujetos, se encuentra la figura más notable del siglo XVIII, Kant. Éste publicará la *Crítica del Juicio* (1790) obra que articula las posiciones racionalistas y empiristas alrededor de la estética. El juicio de gusto no será un juicio de conocimiento como

6 Cfr. Franzini, Elio, *óp. cit.*, pp. 52- 70. Sobre el tópico del viaje resultan interesantes las declaraciones que hace Goethe precisamente en su obra autobiográfica *Viaje a Italia*: **"Este viaje maravilloso no responde al deseo de formarme falsas ideas sobre mí mismo, sino al de conocerme mejor.** Cuando llegué aquí, no aspiraba a nada. Y ahora sólo persigo que nada siga siendo para mí un mero nombre, una simple palabra. Quiero ver y descubrir con mis propios ojos todo aquello que se considera bello, grandioso y venerable". Cfr. Goethe, *Viaje a Italia*. Así como lo que le comenta a Schiller en la correspondencia que éstos mantienen: "He hecho en mi mismo un estudio algo atento de lo que constituye el estado espiritual del viajero que observa y he comprendido en donde reside muy a menudo el error de los relatos de viaje. **Cualquiera sea el punto de vista que se elija, es fatal en el curso de una viaje [que] las cosas se las vea desde uno de sus aspectos y se las juzgue demasiado pronto; pero en cambio se toma este aspecto de las cosas con vivacidad particular, y en cierto sentido el juicio que se formula es exacto"** Goethe, *La amistad entre dos genios. Su correspondencia*. Buenos Aires: Elevación, 1946, p. 509. El viaje se convierte en un espacio para el autodescubrimiento y también desarrolla nuestra capacidad para relativizar los juicios personales sobre la cultura de otro país y, a su vez, reconocer la importancia del prejuicio. Herder por ejemplo, se hizo llamar el *filósofo viajero*, sin duda, un tópico del s. XVIII.

7 Eco, Umberto, *óp. cit.*, p. 24.

hubiesen querido los racionalistas, pero en contraposición a los empiristas Kant expresará que sí será posible hacer de lo bello una experiencia universal y necesaria. Del mismo modo, este siglo es también expresión del *Sturm und Drang* y del Idealismo Alemán, que inauguran una época que podríamos llamar como apoteosis del espíritu y del arte. Estos movimientos, aunque en distinta época y de distinto modo, se erigen contra una razón reduccionista que piensa la verdad únicamente como un producto de la ciencia. Así, introducen la idea de la historia frente a un racionalismo homogeneizante, consideran a la experiencia estética superior a la experiencia producida por la ciencia y la moral e introducen la imaginación y los sentimientos como facultades que enriquecen nuestra vida y nuestra capacidad creadora.

Estas mismas tensiones culturales conviven y dialogan en la obra filosófica de Schiller. En su primera época de estudiante en la *Karlsschule* estará fuertemente influenciado por la ilustración alemana a través de Lessing y también por el movimiento prerromántico *Sturm und Drang* liderado por Herder⁸. Asimismo, estará particularmente impresionado por el filósofo inglés Shaftesbury⁹, así como por Rousseau y Ferguson, filósofo de la escuela moralista escocesa. Posteriormente, leerá la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant que,

8 La *Karlsschule* era una escuela superior dirigida por el duque y protector de Schiller, Karl Eugen. En ella se ofrecía formación profesional en las áreas de medicina, ciencia política, educación militar, etc. El ambiente de la escuela era severo: la disciplina, la subordinación y la absoluta lealtad al duque primaban. La *Karlsschule* era al mismo tiempo una especie de cuartel, universidad y convento. Cuando Schiller ingresa su vida cambiará radicalmente, deja los estudios de leyes por los de medicina y conoce a Jakob Friedrich Abel (1751-1829) quien será su profesor e influenciará fuertemente la vida del joven Schiller. Abel, un hombre muy bien formado, introdujo a Schiller en la lectura de Shakespeare, así como a los filósofos de la Ilustración Francesa como Rousseau y de la escuela escocesa como Adam Ferguson; a la lectura de los empiristas ingleses como Hobbes, Locke, Hume; la ilustración alemana de Lessing, Winckelmann. Shaftesbury, será un personaje especial porque será admirado y leído por los integrantes del *Sturm und Drang*. Abel será, sin duda, el personaje más influyente en la juventud de Schiller, se convertirá en el profesor líder del centro de formación introduciendo importantes cambios en el sistema de enseñanza. Abel estaba convencido que los alumnos debían aprender a pensar por sí mismos y no sólo memorizar, por ello fomentó la lectura de obras literarias de manera individual, lo cual no era usual en la época, y en especial propuso la filosofía como eje de la formación de los jóvenes. Para Abel, la filosofía debía ser entendida desde un enfoque integral, formar tanto el espíritu como el corazón de los jóvenes. Abel presentó un programa pedagógico para la *Karlsschule* cuyo elocuente título era: *Proyecto de una ciencia general o filosofía de la sana razón para la formación del gusto, del corazón y de la razón*. Sin duda, este proyecto de clara influencia *stürmer* marcaría el rumbo del joven Schiller hacia la integración del individuo.

9 Anthony Ashley Cooper, conde de Shaftesbury (1671-1713) será una figura excepcional para los románticos porque a pesar que su estética se asemeja mucho a la del clasicismo francés (identifica la verdad y la belleza, el arte como imitación de las acciones humanas ejemplares, defiende el orden, la fidelidad a las reglas, así como la supremacía del modelo antiguo), sin embargo, también introdujo una serie de tópicos estéticos que los románticos retomarán: la complacencia desinteresada, el *sensus communis*, el artista como hombre virtuoso o nuevo Prometeo y en su forma de concebir la imaginación creativa o la originalidad del artista. Los románticos vieron en él un genio rebelde y visionario del *Sturm und Drang*. Sin duda, Shaftesbury influenciará decisivamente a Schiller en su concepción del artista como hombre virtuoso, en la apuesta por la necesidad de una educación estética, en su crítica a la filosofía moderna y en especial en su apuesta por el desarrollo de individuos integrados. Volveremos sobre Shaftesbury en los capítulos dedicados a *Gracia y Dignidad* y *Cartas*, donde es explícita su influencia. Cfr. Llorens, Núria, *Shaftesbury y el modelo clásico*. En: *Locus Amenus*, n° 6.

sin duda, será su gran referente filosófico. Sea para adoptar sus postulados o para disentir de ellos, Schiller tiene una intensa relación con la filosofía kantiana. Del Kant estético tomará principalmente su subjetivización de la estética y su mirada anti-metafísica, pero tendrá fuertes diferencias en relación a lo que él llama su rigorismo moral. Ya hacia la mitad de su vida, en la ciudad de Jena, cuando es reconocido como el famoso historiador y dramaturgo alemán, Schiller tiene la fortuna de ser parte de uno de los momentos más fecundos y creativos de la filosofía representados en el Romanticismo e Idealismo Alemán. Para Schiller, como para los jóvenes románticos de Jena, la filosofía moderna está compuesta de falsas divisiones, de *telarañas conceptuales* que no reflejan la realidad viviente y cambiante sino que la desintegran en categorías, géneros, clases, facultades que no hacen más que escindir la naturaleza humana. De un lado, en la naturaleza se expresa el reino de la necesidad, y de otro, en nuestras acciones el reino de la libertad, que será moral únicamente si actúa en función de la razón, dejando de lado nuestros sentimientos. Schiller, como los demás románticos, verán en el arte la expresión más elevada de la redención y síntesis del espíritu.

Como vemos, el dramaturgo alemán se encuentra a mitad de camino entre la Ilustración y el Romanticismo, entre el Idealismo Trascendental de Kant y el Idealismo Romántico, Schiller dialoga con ambas tradiciones, quizás en muchos casos de forma inconciente, modelando su propia teoría. De hecho estas tensiones se harán evidentes en su concepción sobre la belleza y lo sublime. Realizar la génesis de su pensamiento nos ayudará a entender sus posiciones teóricas y a construir una imagen de Schiller más real y menos maniquea. Así, el objetivo de este capítulo será analizar los principales antecedentes estéticos de Schiller, haciendo notar cómo este pensador es un filósofo de transición. Es importante aclarar que no se busca realizar un análisis minucioso de las principales corrientes filosóficas y culturales de la época, se trata de un panorama en exceso amplio y complejo que excede absolutamente los límites temáticos de este trabajo. Nos limitaremos entonces a sus expresiones estéticas y más aún aquellas que afectaron directamente a Schiller. El capítulo se estructura alrededor de cuatro ejes que se sucederán en sentido diacrónico: el primero referido a Baumgarten, el segundo momento referido a Kant y, el tercero, en relación al *Sturm und Drang* y luego al Romanticismo e Idealismo alemán alrededor del Círculo de Jena.

1.1 Baumgarten: nacimiento de la Estética y prefiguración del hombre integrado

No podemos asegurar que Schiller leyese directamente a Baumgarten (1714-1762), pero lo que sí es claro es que reconocía perfectamente su trascendencia. Hay dos argumentos para probarlo. El primero y más contundente, es que lo menciona explícitamente en *Kallias* refiriéndose a él de forma sarcástica como el “*amante de la perfección*”. Schiller ve en Baumgarten el representante de una estética que él llama racional-objetiva. El segundo argumento está relacionado con la labor docente que Schiller desarrolló en la Universidad de Jena en la cátedra de *Lecciones de Estética*. Éste se vio obligado a estudiar las principales teorías estéticas de la época, y siendo Baumgarten fundador de esta nueva rama del conocimiento filosófico, es altamente probable que Schiller lo estudiase.

Baumgarten será importante para la comprensión del proyecto estético de Schiller en la medida en que el fundador de la estética introduce muchos de los tópicos que Schiller retomará. Franzini señala que el problema gnoseológico del valor de la sensibilidad y la imaginación nace en Alemania, antes incluso que Francia e Inglaterra; Baumgarten recoge este *espíritu de época alemán*.¹⁰ En este sentido, la presencia de Baumgarten relativiza en parte la “originalidad” de los románticos y del propio Schiller, en relación a la valoración de la sensibilidad, la imaginación y la capacidad creadora.

Los vínculos entre Schiller y Baumgarten se pueden constatar en tres aspectos, pero especialmente uno de ellos resulta sustancial para su proyecto de integración del individuo. El primer aspecto está relacionado con la autonomía y el valor creciente que se le confiere a la sensibilidad y la imaginación, el segundo con el concepto de analogía que será la puerta para establecer posiciones regulativas y no constitutivas en la relación bello-bueno -que también retomará Kant- y, finalmente la influencia más importante resulta del concepto de Baumgarten del *felix aestheticus*. Es inquietante notar como este

¹⁰ Es importante notar cómo Franzini remarca la importancia de los filósofos alemanes en la autonomía de la sensibilidad y, por ende, la creación de la Estética: “La cuestión estética, mucho más que en otros países europeos, nace en Alemania en un contexto en el que predomina el problema gnoseológico: no se trata sólo de una referencia indirecta, como sucede en Francia con Descartes o en Inglaterra con el empirismo, sino de la verdadera pertenencia a una tradición en la que el tema de la sensibilidad implica una emancipación creativo poética de la imaginación y de su fuerza productiva, complicando, de tal modo, las cuestiones acerca del gusto, del sentimiento, de la expresividad o del genio”. Cfr. Franzini, Elio, *op.cit.*, p. 201.

concepto será la prefiguración de las nociones de *alma bella* e *impulso de juego* en Schiller.¹¹

Es ya una opinión de consenso nombrar a Baumgarten fundador de la estética como una rama independiente del conocimiento filosófico.¹² Cuando Schiller empieza su vida de estudiante en la Karlsschule, Baumgarten era ya un reconocido filósofo en los medios alemanes, había publicado *Reflexiones filosóficas en torno al poema (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus)* de 1735, *Metaphysica* de 1739, *Aesthetica* entre 1750-1758 y finalmente la póstuma *Philosophia generalis* publicado en 1770. Baumgarten fue alumno y seguidor de Christian Wolf y estudió profundamente a Leibniz. Kant lo consideraba uno de los grandes metafísicos de la época y de hecho, adoptó sus obras *Metaphysica* y *Ethica philosophica* como textos de lectura de sus clases en Königsberg.¹³ Sin duda, la mayor contribución de Baumgarten está relacionada con la posibilidad de considerar a la percepción sensible como una forma de conocimiento o saber independiente y particular, al que llamará Estética. Baumgarten derivó el término del griego *aesthesis*, percepción, convirtiendo el adjetivo griego *aesthetiké* en sustantivo, para referirse precisamente a una determinada disciplina filosófica que se dedicaría al estudio del conocimiento sensible, enfatizando su diferencia y autonomía frente a la lógica. Baumgarten hace uso del término por primera vez en *Reflexiones filosóficas en*

11 Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración* no llega a desarrollar un paralelo entre Schiller y Baumgarten pero reconoce brevemente que entre el Schiller de *Cartas* y el fundador de la estética existen puntos en común. Cfr. Cassirer, Ernst *Filosofía de la Ilustración*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 387.

12 Ofrecemos algunas referencias textuales de quienes también lo consideran fundador. Gadamer sostiene “Ahí radica el gran logro de Kant, con el cual sobrepasó ampliamente **al fundador de la estética** racionalista prekantiano Alexander Baumgarten”. Gadamer, *La actualidad de lo bello*. p. 50. Ernst Cassirer señala: “En la doctrina de Baumgarten, **la primera en que la estética se plasma como una ciencia aparte**, aparece el concepto de bello, supeditado al concepto de lo perfecto” Ernst Cassirer *Kant, vida y doctrina*, p. 380. ” Larry Shiner “[...] Baumgarten hizo tres cosas: asignó al sentimiento un papel más importante en la panoplia de las facultades mentales; suministró un término técnico cuya gama de significado podía ser estimulada más fácilmente que con la palabra “gusto”, que tenía inevitables connotaciones fisiológicas y sociales; y por último, abrió el camino **para que el término “estético” designara un modo especial de conocimiento”** *La invención del arte* p. 207. Franzini señala “Ciertamente, y en primer lugar, Baumgarten introduce la estética en un contexto filosófico determinado, intenta establecer su propio objetivo, precisando que éste está constituido por una pluralidad de temas conectados en torno a un gnoseológico denominar común, y finalmente en el momento en que encara la elaboración de un sistema, no se limita a un genérico impresionismo evaluativo” Elio Franzini, *op. cit.*, p. 205-206. Andrew Bowie explicita: “Es el primer estético, que elaboró un dogma de la belleza estética y que separó esta ciencia de lo bello, a la que le dio el nombre de la estética, de las otras ramas de la filosofía” Andrew Bowie, *Estética y subjetividad*, p.16. Raymond Bayer señala: “En las dos partes de la *Aesthetica* de Baumgarten, la 1º de 1750 y la 2º de 1758 y en la *Aesthetica in nuce* de Hamann, de 1762, ya empieza a perfilarse la importancia del surgimiento de la estética como una rama independiente de la filosofía” Raymond Bayer, *Historia de la estética*, p. 183-184.

13 Cassirer, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 87.

*torno al poema*¹⁴ un texto de 1735 y luego utilizará el concepto como título de una de sus principales obras *Aesthetica*. En *Reflexiones* Baumgarten diferencia el conocimiento de las *cosas conocidas*, al que llama Lógica, frente al conocimiento de las *cosas percibidas* al que denomina *Estética*. Esta rama no se circunscribe sólo a las percepciones sensibles, sino también a las representaciones imaginarias, un poema, por ejemplo. Luego, en la primera sección de la *Aesthetica*, Baumgarten define la Estética de la siguiente forma:

“Estética (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la razón análoga) es la ciencia del conocimiento sensible”.¹⁵

Esta definición está colmada de contenidos: Baumgarten vuelve a reivindicar el valor del conocimiento sensible (gnoseología inferior), introduce al arte dentro del campo de la Estética (teoría de las artes liberales) y, por último, eleva a la Estética un nivel análogo al de la razón (arte de la razón análoga). Si bien Baumgarten se sostiene sobre la estructura gnoseológica de Wolff¹⁶, este toma distancia al considerar la sensibilidad como un tipo de conocimiento, que a pesar de ser cambiante y particular, es igualmente valioso, porque amplía las posibilidades de la naturaleza humana. Esto se hará evidente en el concepto de *analogon rationis*: la sensibilidad puede actuar de manera análoga a la razón, en la medida en que vincula representaciones.¹⁷

14 Esta será la primera aparición del término estética: “Existiendo la definición, el término definido puede forjarse fácilmente. Los filósofos griegos y los Padres de la Iglesia ya distinguieron siempre cuidadosamente entre cosas percibidas y cosas conocidas, y es bastante evidente que no equiparaban las cosas percibidas únicamente con las cosas sensibles (las representaciones imaginarias, por tanto) se honraban con este nombre. **Por consiguiente, las cosas conocidas deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica; las cosas percibidas deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción o ESTÉTICA.**” Cfr. Baumgarten, G. *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, § CXVI. En: *Belleza y verdad: sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba, 1999, p.78 [Las negritas son nuestras] El término “estética” fue rápidamente difundido gracias a la labor de Georg Friedrich Meier (1718-1777), alumno de Baumgarten.

15 El texto original señala: “Die ästhetik (theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) its die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis”. Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, § 1, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007. p. 11

16 Wolff en su obra *Psycología empírica* (§ 29 y § 233) distingue tres tipos de niveles de conocimiento: la facultad inferior, (compuesta por los sentidos, los imaginación, la facultad poética y la memoria), y luego las facultades superiores compuestas por el entendimiento (que supone la atención comprensiva, la reflexión, la facultad de la abstracción y la comparación) y por la razón que es la facultad de la conexión, o vinculación entre representaciones y que, como tal, genera objetividad. Es por ello que, mientras que el entendimiento llega a la verdad lógica, la razón nos introduce en el ámbito de la metafísica o trascendental. Baumgarten parte de esta estructura gnoseológica, pero en lo que se refiere a la facultad inferior introduce una serie mayor de capacidades, una de ellas, por ejemplo, la perspicacia. Cfr. Ferry, Luc, *Homo Aestheticus, The invention of Taste in the Democratic Age*, London: Chicago Press, 1993, p. 71.

17 Luc Ferry plantea que el *analogon rationis* es el principal concepto de Baumgarten porque supone el inicio de la síntesis entre una estética racionalista y empirista, la belleza está a mitad de camino entre lo racional y lo sensible. Este concepto sería una prefiguración de la estética kantiana. *Ibíd.* p.71-72.

El proyecto estético de Baumgarten buscará fundar una teoría de la sensibilidad, a través de los juicios confusos¹⁸, afirmando que las cogniciones sensibles no deben ser entendidas como fallas o formas incompletas de lo racional. Por el contrario, la comprensión de un objeto confuso, debe ser considerada como un logro específico del alma¹⁹ o como un conocimiento distinto²⁰. Así entonces la *claridad* y *distinción* son categorías de la Lógica, mientras que la *claridad confusa* es una categoría de la Estética. Baumgarten le confiere al juicio confuso una nueva interpretación:

“La confusión es condición irrenunciable para poder descubrir la verdad, ya que la naturaleza no da saltos pasando de la oscuridad a la distinción”²¹.

Baumgarten, entonces, definirá a la Lógica como una *facultad cognoscitiva superior*, que nos guía hacia la verdad y a la Estética como una *facultad perceptiva inferior*, que nos

18 Baumgarten toma el concepto de *juicios de confusos* de Leibniz. Este plantea que existen conocimientos oscuros y claros, sobre los oscuros no podremos tener un concepto, sino sólo *pequeñas percepciones*. El *conocimiento claro*, por el contrario, es conciente y nos permite reconocer al objeto. Sin embargo, se divide a su vez en *confusos* y *distintos*. Serán *claras* y *distintas* las percepciones de la ciencia, es decir, aquellos conocimientos sobre los cuales podemos enumerar y distinguir todas las formas sensibles del objeto y dar una completa definición de él. Sin embargo, serán *claros* y *confusos*, aquellos objetos que poseen una serie de formas sensibles, pero que no podemos mencionarlos o describirlos de forma separada. Estas percepciones existen, pero podemos fallar si queremos listarlas de forma independiente. Es en estos juicios donde Leibniz sitúa la belleza y el arte y, por ello, son los que le interesan a Baumgarten. El juicio *claro* y *confuso*, al captar todas las formas sensibles del objeto, se muestra rico, complejo, multifacético e incluso posee una carga emocional, que se expresa en los juicios de gusto y disgusto. Sin embargo, aún en Leibniz los juicios *claros* y *confusos* son una forma incompleta y defectuosa de conocimiento humano. Sin embargo, para Baumgarten esto no será así. Cfr. Hammermeister, Kai, *The German Aesthetic Tradition*, London: Cambridge University Press, 2002, p. 5-6. Tanto en *Reflexiones* como en la *Aesthetica* Baumgarten defiende el juicio confuso: “El juicio confuso acerca de la perfección de los sentidos se llama JUICIOS DE LOS SENTIDOS y se adscribe a aquel órgano sensorial que es afectado por la sensación. Al juicio confuso sobre la perfección de las sensaciones se le llama juicio de la sensibilidad, que está adscrito al órgano sensorial que afecta a la sensación”. Cfr. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, p. 67. Y luego en *Aesthetica* dice: “Se puede decir que la confusión es la madre del error, pero mi respuesta es esta: es la condición necesaria para descubrir la verdad, porque la naturaleza no da saltos pasando de la oscuridad a la distinción” Cfr. Baumgarten, *Aesthetica* § 7.

19 Cfr. Baumgarten, *Metaphysica*, § 520 En: <http://www.ikp.uni-bonn.de/Kant/agb-metaphysica/II3Ba.html> <http://www.ikp.uni-bonn.de/Kant/agb-metaphysica/II3Ba.html> [Revisado: 3 de noviembre de 2008]

20 Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, § 7.

21 El texto original dice: “[...] sed conditio, sine qua non, inveniendae veritatis, ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem” Cfr. Baumgarten, *op.cit.* § 7. p. 14. Esta tarea, sin embargo no será sencilla porque la tradición racional, ejemplificada en Descartes, utiliza como criterio de verdad la claridad y la distinción, que proviene casi exclusivamente de las ideas innatas, como es la idea de Dios. Por el contrario, del conocimiento sensible según Descartes obtendremos sólo datos confusos, a no ser que se trate de cualidades matemáticas como la extensión del objeto, una cualidad que deberá ser universal y cuantificable. Recordemos el famoso pasaje del pedazo de cera en las *Meditaciones Metafísicas*, en donde Descartes señala, que lo queda de un pedazo de cera no será su olor, su color, su figura, es decir sus características particulares y cambiantes, sino su cualidad como objeto extenso, flexible y mudable, es decir sus características generales e inmutables. En este sentido, para Descartes las ideas facticias, producidas por la propia conciencia mediante la imaginación (la idea de minotauro, por ejemplo), y las ideas adventicias que nos vienen del exterior, a través de los sentidos (la idea de azul, por ejemplo) son fuente de error y confusión. El testimonio variable de los sentidos, así como los juicios engañosos de la imaginación nos llevan hacia el error. Un espíritu atento y sano debe guiarse únicamente por la luces de la razón.

guía hacia el conocimiento del objeto sensible. Al elevar la sensibilidad al nivel de una facultad Baumgarten le otorga el nivel de *logos*; lo sensible es también un tipo de saber que es, además, autónomo de la ciencia.

Baumgarten logra diferenciar la naturaleza gnoseológica de la ciencia por un lado y del arte y la filosofía por otro, estableciendo que aquella goza de *claridad intencional* (es decir, *distingue* y *divide*), mientras que el arte y la filosofía gozan de *claridad extensional* (es decir *asocia*, *acumula*, *integra*). Si la ciencia busca la distinción y la claridad de los conceptos, la naturaleza poética –entiéndase en general la sensibilidad creativa - está constituida de una infinidad de representaciones sensibles particulares que incluso podrían parecer contradictorias o confusas.²² Por ello, Baumgarten dirá que las “representaciones singulares son muy poéticas”²³, es decir mientras los juicios de la ciencia encuentran su finalidad en la generalidad de los conceptos, los juicios provenientes de la percepción sensible serán más poéticos en la medida en que puedan recoger lo variable, lo cambiante, lo singular. Frente a lo universal y eterno de lo intencional, se establece lo particular y cambiante de lo extensional, esto deja ser percibido como un error para convertirse en riqueza semántica. Pero además los sentidos, generan dos tipos de representaciones: las sensuales y las imaginarias (*phantasmas*) que son “imágenes (representaciones) rehechas (reproducidas) de las cosas sensibles”²⁴ Lo interesante del concepto de “representación imaginaria” es que Baumgarten le confiere, precisamente a la imaginación el valor de una facultad y ésta encontrará en la poesía el “discurso sensible perfecto”²⁵. Precisamente, *Reflexiones filosóficas en torno al poema* es un texto donde Baumgarten analiza un ámbito distinto del conocimiento lógico y científico: la verdad poética.²⁶ Sin duda, estamos frente a la inauguración de nuevo tipo de saber que la confiere a la imaginación, la percepción y los sentimientos un espacio singular. Frente a la definición de verdad de la Lógica, Baumgarten logra definir una nueva forma de verdad para la Estética: la *verosimilitud*²⁷ (*Wahrscheinlichkeit*) aquello que parece verdadero, sin necesidad de ser probar que lo es. De algún modo, lo que cambia es el sentido mismo de la verdad. La verosimilitud aplicada al arte no se sujeta a reglas, como

22 Cfr. Del Valle, Julio, *El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la estética de Alexander Baumgarten*. Lima: 2008. [Artículo inédito, leído en el Coloquio de Estudiantes de Filosofía en la PUCP]

23 Cfr. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas en torno al poema*, § XVII, p. 33.

24 Ibid., p. 39.

25 Ibid., p. 28.

26 Ibid., § CXV p. 77.

27 Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, § 473.

en el caso de la Lógica y no necesita *comprobarse*, como en las ciencias experimentales. Los contenidos de una obra de arte, podrían diferir mucho de la “realidad”, pero eso no la haría falsa, es una especie de coherencia interna la que la hace verosímil, me produce un sentimiento o mueve mi imaginación de una forma que produce un sentido creíble o significativo para mi.²⁸

Hemos establecido la importancia de la sensibilidad y la imaginación en Baumgarten, pero también debemos mencionar el concepto de analogía que, sin duda, tendrá una fuerte resonancia en Kant, y por ende, en Schiller. La estética es la ciencia del conocimiento sensible pero deberá buscar la perfección: “Aesthetics finis est *perfectio cognitionis sensitivae qua talis*”²⁹. En esta medida será también un *anologon rationis* o un *ars analogía rationis* (arte de pensar análogamente a lo racional). ¿Qué entiende Baumgarten por perfección estética? La aprehensión intuitiva de la totalidad en lo particular es lo que Baumgarten definirá como perfección y será, a su vez, sinónimo de belleza. Cuando los sentidos logran encontrar unidad en la diversidad, se produce belleza, se trata de lograr la abstracción sensible de lo particular en un todo coherente, armonioso. La perfección en el conocimiento sensible es la belleza y la imperfección la fealdad.³⁰ Y, ¿en qué sentido esta perfección es análoga con la razón? La cohesión o la unidad, es una característica del conocimiento intelectual, por ende de la razón. En la medida en que la facultad inferior o sensitiva logra esta unidad que se explicita en la belleza, Baumgarten denomina a la estética *análogon de la razón*: la belleza produce un efecto cohesionante que es el mismo que realiza la razón. Ahora bien, la analogía consiste en la forma de proceder más no el contenido. Lo sustancial en el concepto de analogía es que reconoce una racionalidad especial en lo estético, no se trata de la razón de la ciencia, sino de una racionalidad estética que funciona a través de los sentidos pero que produce un tipo particular de conocimiento. Kant utilizará también el término analogía en varios pasajes de la *CdJ* para explicar el concepto de belleza natural, la belleza es una conformidad a fin formal (subjetiva) análoga a la conformidad a fin real (objetiva) de los productos de la naturaleza,

28 Schiller en el ensayo *Sobre lo Patético* (1793) señala este mismo significado de verosimilitud en relación al arte: “Nuestro agrado por los caracteres ideales no sufre en nada con el carácter con el recuerdo de que son ficciones poéticas, pues es en la verdad *poética*, y no en la histórica, en la que se basa todo efecto estético. **Y la verdad poética no consiste en que algo hay sucedido realmente, sino que puede suceder, o sea, en la posibilidad intrínseca del asunto**” Cfr. Schiller, *Sobre lo patético*, Sevilla: Doble J, 2004. [Las negritas son nuestras]

29 *Ibid.*, § 14.

30 Baumgarten sostiene la teoría clásica del *pulchrum* por la cual el universo es una bella creación divina y cada objeto bello es un bello reflejo de ese todo. La representación del reflejo es una idea que asume de la Monadología de Leibniz en donde existe una equivalencia lógica entre el mundo y el sujeto.

es análoga en la medida en que ambos atribuyen una relación entre el mundo y el sujeto, sin embargo, las facultades desde las cuales se juzga son distintas, la primera mediante el sentimiento de placer y la segunda a través del entendimiento y la razón. En este sentido, la analogía es una forma de conocimiento simbólico, por la cual le atribuyo a un objeto la forma de proceder de otro más no su contenido. Esto sucede cuando Kant señala que *la belleza es símbolo de la eticidad*. El contenido de la belleza no son las proposiciones imperativas de deber, pero la expresión de la belleza suscita en el estado de ánimo sensaciones análogas a los juicios morales.³¹ Aunque en un sentido distinto de Kant, Schiller acoge completamente el término analogía en *Kallias*, expresando que los juicios de gusto son análogos a los juicios prácticos en la medida en que su forma de aparición es la libertad. Como vemos el término analogía será esencial en el desarrollo de la estética porque permite reapropiarse de algunos conceptos de la lógica pero dotándolos de una especificidad particular.

Por último, veamos el concepto de *felix aestheticus*³² que, como veremos, representa parte de un espíritu de la época que Schiller recoge. Como se ha señalado la instauración de la Estética, como una nueva rama filosófica, supone legitimar lo sensible y la imaginación como nuevas facultades del conocimiento humano que nos permiten entender mejor creaciones como un poema, una pintura o una pieza musical, pero además, nos permite construir una imagen más completa del ser humano. En este sentido el proyecto estético de Baumgarten no sólo genera una nueva teoría del conocimiento, sino también – en sentido amplio- una nueva antropología. El *felix estheticus* es aquella persona que logra un equilibrio, una feliz convivencia entre su capacidad cognitiva y su capacidad sensible. La tradición ilustrada de la cual Baumgarten proviene no niega en absoluto que la racionalidad sea un componente esencial del hombre; sin embargo, no está dispuesto a asumir que este sea el componente determinante. El *felix aestheticus* da cuenta de la complejidad del alma humana, somos razón y pasión, violencia y sosiego, fanatismo y tolerancia. Por ello, frente a los racionalistas que consideran al entendimiento como la facultad distintiva del ser humano y los empiristas que ven en el entendimiento un reflejo de los sentidos, Baumgarten deja ver en su *Aesthetica* una imagen de ser humano que se construye a través de la diferencia y la complementariedad entre verdad lógica y verdad estética. Hay para Baumgarten una unidad metafísica de fondo que supone el

31 Cfr. Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas: Monte Ávila, 1991. Prefacio a la primera edición, AXLVIII y § 59.

32 Cfr. Baumgarten, *Aesthetica*, §§ 28-77.

principio de unidad detrás de la multiplicidad. Ahora bien, la unidad del *felix aestheticus* no será la suma de sus componentes, sino la feliz relación que se produce entre los sentimientos, la imaginación y el pensamiento lógico.³³ El *felix aestheticus* tampoco es la imagen de la perfección lograda, sino más bien del ser humano completo en donde se pueden ver incluso sus propias tensiones. Desde un lado el ser humano puede dejarse llevar por la uniformización del entendimiento o diluirse en las pulsiones de la sensibilidad. Como veremos en el capítulo dedicado a *Cartas* el proyecto de Schiller recoge esta misma preocupación de la época: el hombre moderno debe encontrarse a sí mismo a través del juego armónico de sus facultades.

1.2 Kant, el iniciador estético de Schiller: autonomía estética y complicidad subjetiva entre el hombre y la naturaleza.

Schiller leerá *La Crítica de la Facultad de Juzgar* cuando es ya un personaje consagrado de la Alemania del siglo XVIII. Si bien, como dramaturgo no goza aún del éxito apoteósico que tendrá con *Guillermo Tell*, *La novia de Mesina* y *La doncella de Orleans*, en esta etapa, será más bien su faceta como historiador la que le proveerá grandes éxitos. Su obra *La Guerra de los Treinta Años* se convirtió en uno de los primeros libros domésticos alemanes: toda familia germana cultivada debía tener un ejemplar en casa.³⁴ Por otro lado, la Universidad de Jena invita a Schiller a dictar la cátedra de *Lecciones de estética* producto precisamente de sus lecturas de la Tercera Crítica. Por último, como veremos en el capítulo 2, producto de la lectura de Kant nacerá *Kallias*, su primera obra filosófica, en la cual se deja ver claramente la influencia kantiana –que Schiller, además, reconoce abiertamente-, pero también el inicio de sus diferencias.

Schiller se sentirá intimidado primero y fascinado después, por la arquitectura trascendental de la *Tercera Crítica* del filósofo de Königsberg. Ahora bien, la influencia de Kant sobre Schiller se extiende en dos grandes ámbitos principalmente, evidentemente el

33 Cfr. Del Valle, Julio, *op.cit.*, tercera parte.

34 Tal como cuenta Safranski, Schiller tenía grandes ambiciones en relación a su papel como historiador. Por ello, le comenta a su amigo Körner su intención de convertirse en el historiador más importante de Alemania. Sin duda, Schiller lo logra. Sobre sus ambiciones como historiador véase Safranski, *op. cit.*, p. 335 Lo sustancial de su faceta como historiador, al menos para la presente investigación, es que desestima las tesis de quienes ven en Schiller una especie de nostálgico deseoso de regresar al paraíso griego. Schiller no será Winckelmann, no podrá serlo después de leer los textos de Herder sobre filosofía de la historia. Schiller admira la Antigüedad, pero reconoce que es una época pasada. Sobre el particular véase María del Rosario Acosta, *Filosofía y Tragedia: la teoría sobre lo sublime* de Friedrich Schiller, 2005, <http://www.filosofiyatragedia.com/textos/caracas.html> [Consulta: 7 de enero de 2009]

estético, pero también el moral porque, aunque con claras diferencias e intensidades, para ambos autores lo estético será un camino para lo moral. Del Kant ilustrado (recordemos que el filósofo de Königsberg publica *¿Qué es la Ilustración?* en 1783, y es muy probable que Schiller lo hubiese leído), rescata su exigencia al hombre moderno para que renuncie a su minoría de edad y empiece a pensar por sí mismo. No será el Estado, ni la Iglesia, ni un tutor quienes dirijan nuestra vida, debemos tener el valor de autodeterminarnos. Esto se podrá ver en las *Cartas* de Schiller, en especial en aquellas secciones donde analiza todos los aspectos contradictorios de la Ilustración. Desde el lado más bien estético, adoptará totalmente la autonomía del juicio de gusto frente a los juicios teóricos y prácticos, así como las posturas trascendentales y críticas principalmente aquellas de corte anti-metafísico que se expresan en los conceptos de *analogía, como si, conformidad a fin*, en donde se remarca el carácter regulador y no constitutivo de los juicios estéticos. Si bien ambos autores encuentran una relación de colaboración de lo bello hacia lo bueno, Schiller criticará las posturas rigoristas de Kant, en este sentido, el dramaturgo estará más cerca de las posiciones románticas e idealistas que intentan unir razón y sentimiento. Veamos brevemente cuál fue el *giro copernicano* que estableció la estética kantiana y que en que aspectos marcó a la estética schilleriana.

Kant utilizará primero el término estética en la sección de la “*Estética Trascendental*” de *Crítica de la Razón Pura* para designar el análisis de las formas a priori de la sensibilidad (espacio y tiempo) y, después, en la *Crítica del Juicio* para referirse a la teoría de lo bello y de lo sublime en la naturaleza, y en el arte a través del juicio estético. Precisamente en la *Crítica de la Razón Pura*, Kant critica a Baumgarten de querer introducir a la Estética dentro del campo de la filosofía cuando es claro que los juicios estéticos, que se basan en reglas empíricas, no tienen la misma fuerza vinculante que las reglas a priori de la ciencia. Esto cambiará, como veremos en la *CdJ* Kant estará mucho más cerca de Baumgarten al querer acercar la necesidad natural y la libertad humana.³⁵

35 Kant señala en una nota de la Estética Trascendental: “**Los alemanes son los únicos que emplean la palabra estética para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten.** Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar a rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo a **sus fuentes [principales], meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer [determinadas] leyes a priori por las que debiera regirse nuestro juicio de gusto**” Cfr. Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid: Taurus, p. 66 [A21] Las negritas son nuestras.

Con la *Crítica del Juicio* queda completa, según Kant, la parte crítica de su filosofía. La *Crítica de la facultad de juzgar* será el tercer pilar del sistema kantiano en la medida en que se propone como mediación entre las otras dos facultades de conocimiento: el entendimiento y la razón. Sin embargo, Kant no sólo parece estar interesado en completar el sistema, sino también en dar respuesta a la tercera antinomia kantiana planteada en la *Crítica la razón pura*. Así, en la introducción de la *CdJ*, señala *que si el entendimiento es legislador a priori para la naturaleza, como objeto de los sentidos, con vista a un conocimiento teórico de esta; la razón es un conocimiento a priori para la libertad, como lo suprasensible en el sujeto, en vista a un conocimiento práctico incondicionado*. Kant confirma que, entre estas dos partes del sistema, existe un *gran abismo*: el concepto de libertad no determinada nada en relación al conocimiento teórico de la naturaleza y, del mismo modo, el concepto de naturaleza en relación a la libertad, explícitamente Kant señala que no hay manera de *establecer un puente* entre estas dos legislaciones.³⁶ Kant es conciente que ha creado un abismo, entre las esferas de la libertad y la naturaleza, pero, al mismo tiempo, sabe que la naturaleza del hombre es sensible y racional, y que su libertad, en el caso de ser realizada, debe poder desplegarse también en el campo de la naturaleza. Desde el *mundo fenoménico* el hombre sabe que puede conocer el mundo como un hecho compuesto por leyes naturales, donde todo parece ocurrir de forma mecánica, independientemente de él. Y en el *mundo nouménico*, sabe que debe actuar bien, pero que eso no necesariamente lo hace un sujeto moral, la ley le exige al ser humano actuar, de alguna forma, en contra de sí mismo. Entonces, la pregunta que surge es: ¿qué debo esperar para mi vida? Si yo soy un ser libre en relación a la determinación de mis actos, por qué la naturaleza me hace sentir o parece funcionar como si en ella todo sucediese independientemente de mi voluntad. ¿Cómo puede el hombre hacer que la naturaleza sea conmensurable con su libertad? Kant, así, abre un nuevo espacio de reflexión filosófica, que sin pretender dar respuestas desde la moral o el conocimiento, intentará crear un nuevo sentido en la relación libertad / naturaleza.

La *Crítica de la Facultad de Juzgar* está dividida en dos grandes secciones: la primera, parte llamada “Crítica de la Facultad de Juzgar Estética”; y la segunda, denominada

36 Kant señala: “El dominio del concepto de naturaleza bajo [la primera] legislación, y el del concepto de libertad bajo la otra, están completamente segregadas a pesar de toda influencia recíproca que por sí mismos pudiesen tener, por el gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos. El concepto de la libertad no determina nada con respecto al conocimiento teórico de la naturaleza; nada, igualmente el concepto de la naturaleza en vista de las leyes prácticas de la libertad, y en tal alcance no es posible tender un puente de un dominio al otro” Cfr. Kant, *CdJ.*, IX, BLIV-ALII,105.

“Crítica de la Facultad de Juzgar Teleológica”. Antecedes a ambas secciones, la primera introducción que lleva el nombre de “La filosofía como un sistema” y, finalmente, el prefacio a la primera edición de 1790. En ambas introducciones Kant explicará básicamente las características de la facultad de juzgar reflexionante –más adelante se explicará la diferencia entre reflexionante y determinante- y su relación con el conocimiento de la naturaleza.

En las introducciones Kant se acerca al estudio de la naturaleza de una forma distinta de la que se plantea en la primera Crítica. En la *Crítica de la Razón Práctica*, Kant plantea que los principios categoriales (es decir los conceptos del entendimiento) son los que hacen posible la unidad a priori de la naturaleza, sin ellos no sería factible tener una experiencia de conocimiento de la naturaleza. Estos principios categoriales son *leyes generales*, es decir necesarias y sin las cuales la naturaleza no podría ser pensada, un ejemplo de esto es la ley de la causalidad. Pero en la *CdJ* Kant habla también de *leyes empíricas*, éstas son las determinaciones múltiples y diversas en las cuales la naturaleza se hace presente. La preocupación de Kant en las introducciones de la *CdJ* es poder entender cómo es posible el conocimiento de la naturaleza como sistema en su infinita diversidad. Las leyes empíricas son contingentes para las leyes generales determinadas por el entendimiento. Esto sucede en la medida en que el entendimiento conoce subsumiendo los hechos de la naturaleza en conceptos, pero no garantiza nuestra expectativa de tener una experiencia sistemática, desde la diversidad de sus formas particulares. Entonces, además del principio a priori de las leyes generales, es decir de los principios categoriales del entendimiento, se necesita otro principio a priori que es lo que Kant llama *conformidad a fin o finalidad de la naturaleza* en su diversidad, que, a su vez, presupone la concordancia de la naturaleza con nuestra facultad de conocer. Este es el principio a priori de la facultad de juzgar reflexionante. Así, Kant sostiene, que *tiene* que existir un fundamento supransensible que también pueda verse en la naturaleza y que permita el tránsito de un dominio hacia el otro. Esta será:

[...] La facultad de juzgar, suministra el concepto mediador entre los conceptos de la naturaleza y el concepto de libertad, que hace posible el tránsito de la [legislación] teórica pura a la práctica pura, de la conformidad a ley según la

primera, al fin final de la segunda, en el concepto de una conformidad a fin de la naturaleza”³⁷

Sin embargo, la suposición necesaria que hace pensar a la naturaleza como un sistema de leyes empíricas, es trascendental. Aquí trascendental se opone a lo empírico y se refiere a la condición de posibilidad del conocimiento, en este caso un sistema de experiencia particular. Los principios a priori, es decir la conformidad a fin, no son más que determinaciones subjetivas necesarias para el conocimiento de la naturaleza. Ahora bien, su carácter regulativo se opone a lo constitutivo, pero no niega su carácter de validez.

Es precisamente la facultad de juzgar que estará encargada de generar una experiencia de la naturaleza desde su diversidad. La facultad de juzgar se dividirá, entonces, en lo que podríamos entender como dos funciones u operaciones de la facultad de juzgar: la determinación y la reflexión. A su vez, esta última determinación reflexionante contiene al juicio estético o de gusto y al juicio teleológico. Empecemos por la distinción determinación/reflexión.

Los juicios determinantes, son juicios lógicos o de conocimiento, en la medida en que subsumen bajo conceptos hechos particulares, estos juicios son constitutivos en la medida en que determinan un conocimiento en el objeto. Los juicios reflexionantes, son juicios de gusto/estéticos o teleológicos, a la inversa de los juicios determinantes ascienden de lo particular a lo general y son únicamente juicios regulativos, es decir no buscan la determinación del objeto, sino la manera de reflexionar sobre el objeto para llegar al conocimiento. Kant intentará explicar esta nueva relación con la naturaleza a través de la incorporación de un nuevo tipo de juicio, el *juicio reflexionante*, en éste prima una visión orgánica de la naturaleza, mientras que en el juicio determinante una visión más bien mecánica.

El juicio determinante, que es la base para el conocimiento científico y moral, subsume lo particular bajo lo general, dicho de otra forma, el juicio determinante sólo reconoce lo particular como un agregado de lo general, la expresión de lo particular es sólo visible no en su unicidad, sino formando parte de un conjunto general. En este sentido, lo particular es visto como pieza integrante, más que como un fenómeno único e irrepetible. El juicio

37 Cfr. *Ibid*, IX, BLV- ALIII, 106.

determinante tiene el mandato de conformar la realidad, bajo esquemas organizados, expresado en reglas, principios, leyes; lo particular no existe, sino que quien construye la realidad de forma activa, es la regla. En el juicio reflexionante, en cambio, son los fenómenos particulares que, a través, del juicio buscan lo general. No se trata entonces de subsumir a partir de la regla lo particular, sino que lo particular busca decididamente su espacio en lo general, el juicio reflexionante tiene la tarea de darse una regla y buscar un espacio donde pueda manifestarse también como un todo. Esto es lo que Kant llamará, en contraposición a lo mecánico, *técnica*. El juicio reflexionante es *técnico*, es decir que tiene que darse una regla a sí mismo (igual que los organismos) para actuar sobre la naturaleza.

Del mismo modo que la libertad se regula a sí misma, el sujeto debe suponer que la naturaleza hace lo propio logrando darse reglas a sí misma, esta suposición es sólo un principio subjetivo para el sujeto. Esta suposición necesaria, es lo que Kant llamaría la conformidad a fin y es el principio rector de la facultad de juzgar reflexionante. Así dirá:

“La conformidad a fin de la naturaleza, es por tanto, un concepto a priori especial, que tiene su origen exclusivamente en la facultad de juzgar reflexionante”³⁸

Algunas secciones después, agrega:

“A pesar de que nuestro concepto de una conformidad a fin subjetiva de la naturaleza en sus formas, según leyes empíricas, no es de ningún modo un concepto del objeto, sino un **principio de la facultad de juzgar para procurarse conceptos en esta excesiva diversidad** (para poder orientarse en ella), con ello le atribuimos no obstante, [a la naturaleza] una consideración, por así decir, hacia nuestra facultad de conocimiento **por analogía a un fin**; y así podemos considerar **la belleza natural como presentación del concepto de una conformidad a fin formal (meramente subjetiva) [...]**”³⁹

La conformidad a fin, entonces, es únicamente un concepto de la facultad de juzgar reflexionante que no inaugura ningún conocimiento, pero que nos sirve para guiarnos ante la infinita multiplicidad de la naturaleza, sin embargo, se trata de exclusivamente de una

38 Cfr. *Ibid*, IV, BXXVIII- AXXVI, 92.

39 Cfr. *Ibid.*, BL, AXLVIII, 103. [Las negritas son nuestras]

necesidad subjetiva. La belleza natural es la representación más patente que la libertad del hombre está en consonancia con la naturaleza.

En este sentido, la *CdJ* supone un cambio de enfoque sobre la naturaleza. En la *Crítica de la Razón Pura*, Kant está pensando en la naturaleza como un *mecanismo*, que respondería, por ejemplo, a la ley de la causalidad. Kant intuye en la *CdJ* que nuestro conocimiento de la naturaleza no pasa únicamente por el hecho de subsumir intuiciones bajo reglas. La naturaleza entonces podría ser vista más bien como un *organismo*⁴⁰ que responde a diversas leyes empíricas y en donde el componente de lo particular, contingente, variable, no captado por las leyes generales del entendimiento, es muestra de una intencionalidad interna de la naturaleza pero también de una necesidad del sujeto. En el organismo la naturaleza es vista como un cuerpo viviente, donde la particular no es un agregado para lo general, sino donde lo particular da muestras de la complejidad de lo viviente, formando una unidad multidimensional. A su vez, y aquí radica una diferencia sustancial, ver la naturaleza como organismo supone una manera distinta de entender la relación hombre/naturaleza. La naturaleza parece funcionar como si fuese conmensurable con nuestras facultades, es decir la naturaleza parece confluir con nuestra libertad, ella nos devuelve algo que nosotros buscamos: belleza y, por ende, esto genera placer. Para decirlo claramente, en la metáfora del mecanismo es el entendimiento, que en la aplicación de sus categorías, nos devuelve una naturaleza que responde a las preguntas de la ciencia: frente al color intenso de una orquídea, la ciencia me podría decir por qué mi retina capta esos colores, pero no podría responder por qué esos mismos colores me producen placer, estas son las explicaciones que intenta responder la estética. De alguna forma, pensar la naturaleza como un mecanismo nos hace ajena a ella, pensarla como un organismo supone más bien una especie de extraña complicidad entre el sujeto y la naturaleza, una complicidad que Kant dice no se puede explicar, sino sólo suponer como una necesidad subjetiva.

40 Korner define así la noción de organismo: “La noción de organismo se caracteriza como sigue. Primero, una cosa es un organismo sólo si la existencia y la forma de sus partes es posible únicamente a través de su relación con el todo, la descripción es verosímil, la existencia y la forma de, por ejemplo, una mano, puede ciertamente considerarse imposible separada del cuerpo al que pertenece. Segundo –y de nuevo la descripción de Kant parece convincente–, las partes de un organismo constituyen “la unidad de un todo al ser entre sí la causa y el efecto de su forma”. Finalmente, muchos organismos, y sólo ellos, tienen el poder de reproducirse ellos mismos. Un organismo es, pues, no sólo una cosa organizada, sino también una cosa que reorganiza ella misma. En un mecanismo las partes son condiciones de la función de las otras. En un organismo existen también a través de las otras y en un sentido se producen entre sí. Una hoja de hierba es totalmente diferente de un reloj, que no hace crecer ni produce otros relojes” Korner, S., *Kant*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, 3ª ed., p. 184.

Esta regla no constituye un conocimiento teórico o práctico sobre el objeto, sino que se trata más bien de una máxima o principio subjetivo, que Kant llama, como hemos visto, *conformidad a fin formal o conformidad a fin sin fin*⁴¹. Este postulado subjetivo establece que existe una conmensurabilidad entre los fenómenos de la naturaleza y las facultades del sujeto⁴². Esta concordancia entre las formas de conocer del sujeto y las formas de revelarse del mundo, es una correspondencia (que no puede reducirse únicamente en términos intelectuales) que funda un sentido, el sentido de la belleza. La belleza natural nos revela una forma de intencionalidad, que es armónica con nuestra propia intencionalidad. En este sentido, la belleza es un guiño de complicidad entre el hombre y la naturaleza. Por ejemplo, la puesta de sol tenía el género de belleza que Kant habría visto como un tipo de finalidad, aunque no pudiéramos asignarle ningún fin específico. Kant creía que la belleza natural nos aseguraba, de alguna forma, que la vida tiene algún sentido y que el mundo no es indiferente a nuestros fines.⁴³ Ahora bien, esta relación de concordancia entre nuestras facultades y la naturaleza es únicamente *regulativa*, es decir guía nuestra manera de acercarnos a la naturaleza pero no establece un conocimiento teórico sobre el objeto, en este sentido no es *constitutivo*. No podemos *saber* si esa sensación de armonía y unificación tiene algún fundamento, lo que sí podemos comprobar es que nos produce placer y, a esa sensación, la llamamos, belleza.

Desde el lado de la belleza artística, esta conformidad con la naturaleza, se traduce en el concepto de genio.⁴⁴ Así como los organismos se dan reglas así mismos, el genio es el talento, es decir la disposición congénita por la cual él se dicta sus propias reglas, no sigue reglas ajenas. El genio crea obras ejemplares, así como la naturaleza procrea versiones únicas. El genio no podrá explicar teóricamente cómo nace la obra de arte, el producto artístico está más bien creado para ser comprendido desde la imaginación. El concepto de genio, por un lado, reivindica la capacidad del hombre de darse reglas así mismo, frente a las explicaciones preestablecidas de la ciencia o frente a las

41 Como lo expresa Kant claramente la conformidad a fin no supone en absoluto el concepto de un fin, así como la belleza es la expresión de una intencionalidad a la que no se le puede atribuir ninguna intención particular. Cfr. Kant, *op.cit.*, X, 49, § 17, 61 y § 15, 44.

42 Cfr. Kant, *op.cit.*, VI, BXLII.

43 Cfr. Danto, Arthur, *La madona del futuro*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 384.

44 Cfr. Kant, *op.cit.*, § 46. En *Verdad y Método* Gadamer afirma que se introduce la figura del genio para dar al arte el mismo status que los productos de la naturaleza, pero también como afirma Bowie en *Estética y Subjetividad* se trata de defender la autonomía del artista frente a la imposición de las reglas. Sin duda alguna aquí ya se encuentra la prefiguración del genio romántico.

explicaciones de autoridad (Iglesia, Estado); pero, al mismo tiempo, Kant señala que el genio es una capacidad que se reduce a unos cuantos, pasando por alto, como señala Bowie, que los productos artísticos podría ser, más bien, producto de una nueva organización social y no la expresión de individuos disgregados.⁴⁵

Después de ambas introducciones en donde Kant esclarece el carácter regulativo y reflexionante del Juicio estético y teleológico, y establece la función trascendental del principio a priori de la *conformidad a fin*; Kant inicia la primera parte de la *CdJ* llamada *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética*. Esta contiene una crítica de los juicios de lo bello y de lo sublime; la idea es construir una fundamentación trascendental de ambos juicios. Los juicios sobre lo bello, actúan bajo la suposición subjetiva y necesaria de la *conformidad a fin* entre la naturaleza y nuestra facultad de conocer. En términos epistemológicos los juicios sobre lo bello, como lo veremos más adelante, tienen las siguientes características: no se fundan sobre conceptos, es decir no es un juicio lógico, se funda en bases subjetivas; segundo, la determinación de lo bello es desinteresada, a diferencia de lo agradable y lo bueno, no deseamos la existencia del objeto, sino que es una satisfacción meramente contemplativa; tercero, lo bello, a pesar de no tener conceptos, es representado como un objeto de satisfacción universal; y la cuarta característica ligada estrechamente a la anterior, es su pretensión de necesidad. La belleza vendría a ser un guiño de complicidad entre la naturaleza y el hombre; el placer que se genera en el hombre al ver una manifestación bella es la constatación de complicidad subjetiva.

Ahora bien, de la misma forma en que la belleza de un paisaje nos hace suponer necesariamente la existencia de un fin en la naturaleza, que concuerda con nuestras facultades produciéndonos placer; de esa misma forma, la regularidad interna de ciertos de organismos naturales (plantas, animales, formaciones cristalinas, árboles, etc.) nos hace suponer también que en la naturaleza existen organismos que se dan fines a sí mismos, es decir, seres que se autoorganizan y de los cuales depende su propia creación y continuidad. Precisamente la segunda parte de la *CdJ* llamada “Crítica de la Facultad de Juzgar Teleológica” trata sobre el uso de juicios teleológicos para juzgar la naturaleza orgánica o en sistemas particulares de la naturaleza. Kant piensa que en la naturaleza existen productos que son contingentes a las leyes mecánicas. Para tener una

45 Cfr. Bowie, *op.cit.* p. 45.

experiencia de estos productos es necesario el uso de un juzgar teleológico, aunque sólo actúe como un principio de juzgar reflexionante y no como un concepto del entendimiento y la razón. Kant parte de la premisa por la cual las causas físico-mecánicas no dan cuenta de la organización y producción de los cuerpos orgánicos. Kant tiene en mente dos sistemas de la naturaleza que están oponiéndose, de un lado, el agregado –causalidad mecánica y, de otro, el sistema-causalidad final. Kant entiende que en la naturaleza no hay únicamente meros agregados, sino que también hay sistemas: formaciones cristalinas, todo tipo de formas de flores o la constitución interna de plantas y animales. Frente a estos organismos, la causalidad mecánica es ciega, no puede dar cuenta de su propia autoorganización.⁴⁶ La naturaleza en los organismos aparece como todo organizado, en donde cada parte, no es un agregado, sino un fragmento constitutivo del nuevo ser.

Kant introduce una clara división (frente al mecanicismo de Descartes, que reduce los cuerpos a máquinas) entre los seres organizados y los artefactos humanos. En los § 64 y § 65 Kant se dedica a examinar el carácter peculiar de los organismos vivos. ¿Cuál es la característica principal de un ser vivo? Kant señala que se trata de un ser organizado y organizándose a sí mismo. Lo que se remarca es su autoorganización, que se evidencia de tres formas: la reproductibilidad, el crecimiento y la autoreparación. Ahora bien, Kant niega tajantemente que el organismo pueda ser comparado por un objeto artístico, en la medida en que el arte remite a un ser exterior, en este caso el artista.

La importancia de los juicios teleológicos es que Kant termina por pensar en la naturaleza como una especie de organismo que obra sobre sí mismo en vista de sus propios fines, pero esta forma de legalidad es subjetiva, es decir, en último término es una reflexión de la naturaleza desde la libertad. A pesar que el mismo Kant propone algunas analogías para entender el juicio teleológico (su parecido con la vida, con el modelo de Estado Republicano), Kant acaba concluyendo que dicho principio no tiene nada en común con las demás causalidades que conocemos, no es pensable ni explicable con ninguna

⁴⁶ Kant establece una clara diferencia entre un ser organizado y uno mecánico, el reloj: “En un reloj, una parte del instrumento del movimiento de las otras, más no una rueda la causa eficiente de la producción de la otra; una parte existe, sin duda, para otra, pero no por ella. De ahí también que la causa productiva suya y de su forma no esté contenida en la naturaleza (de esa materia), sino fuera de ella, en un ser que puede efectuar todo lo posible por medio de su causalidad. [...] Un ser orgánico, pues, no es mera máquina, que tiene exclusivamente fuerza motriz, sino que posee en sí fuerza formadora, y una que él comunica a materias que no la tienen (las organiza); posee pues, una fuerza formadora que se propaga, la cual no puede ser explicada por la sola facultad del movimiento (el mecanismo).” Cfr. Kant. *op.cit*, 293, p. 305.

analogía referida a alguna facultad física que conocemos. Kant termina sugiriendo que la base de determinación de este tipo de organismos debe ser suprasensible.

Volvamos nuevamente ahora con más detalle a la primera sección, con el fin de desarrollar las características del juicio estético o juicio de gusto, nos guiaremos por las categorías de la sección *Analítica de lo bello* que reproducen la forma de las categorías de la *Crítica de la Razón Práctica*: cualidad, cantidad, relación y modalidad.

Según la *cualidad* lo bello produce placer pero no genera interés, es decir el placer estético es un status autónomo: no sirve más que para sí mismo, no está al servicio de nada ajeno a él. Cuando se pregunta si algo es bello –dice Kant- no importa si al que juzga le interesa la existencia del objeto, sino cómo lo juzgamos en la mera contemplación.⁴⁷ De este modo, Kant aprovecha para diferenciar lo bello, tanto de lo agradable (empiristas) como de lo útil y lo bueno (racionalistas). En el caso de lo agradable, se produce un deseo y una inclinación por el objeto productor del placer y, en el caso, de lo útil y de lo bueno, también están acompañados de un interés, en la medida en que van acompañados del concepto de un fin a ser realizado.⁴⁸ El desinterés refuerza el carácter subjetivo de los juicios de gusto, en la medida en que el placer es un placer de sí mismo, que no está produce, ni está precedido por interés.

Según la *cantidad* es subjetivo pero es a la vez universal. ¿Cómo esto posible? Kant considera que el acuerdo que se alcanza con los juicios de gusto da fe de algún tipo de *sensus communis*, en el cual, decir que algo es bello no significa que sea bello sólo para mí. Pero, este acuerdo o universalidad de los juicios estéticos, no se basa sobre un concepto, sino sobre la posibilidad subjetiva de poder comunicar un sentimiento o estado de ánimo que resulta del juego libre entre el entendimiento y la imaginación. Esta universalidad es contingente y libre, parece *como si* siguiese una regla, pero una regla que no proviene de un concepto⁴⁹. En este juego libre de las facultades, como Kant lo

47 Cfr. Kant, *op.cit.* § 2, 6,122.

48 Cfr. Kant, *op.cit.* § 3,9,124 [agradable] y § 4,10,124-125 [bueno y útil].

49 Acerca de la universalidad Kant piensa que se trata solo de una exigencia de universalidad subjetiva. En el § 6 Kant dice: “Por consiguiente, al juicio de gusto, junto con la conciencia de que en él hay apartamiento de todo interés, debe estarle asociada una pretensión de validez para todos, sin que la universalidad esté apoyada en objetos, es decir, debe estarle ligada una pretensión de universalidad subjetiva”. En el § 8 haciendo diferencia con la validez universal objetiva Kant dice: “Pero de una validez universal subjetiva, es decir, de la validez universal estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede inferir la validez universal lógica, pues esa clase de juicios es inconducente respecto del objeto. Precisamente por eso la validez universal estética que le es atribuida a un juicio debe ser también de una particular especie, porque el

señala desde el inicio de la *CdJ*, parece ser más decisivo el rol que juega la imaginación en la medida en que para saber si algo es bello nos referimos a la imaginación y dice Kant, *quizá*, al entendimiento⁵⁰. Autores como Guyer, señalan que quien realmente define lo bello es la imaginación, en la medida en que ella actúa libre del entendimiento engarzando, las representaciones sin las restricciones del entendimiento. Hay más bien otros autores, que señalan que la belleza se determina en la *armónica concordancia* de las facultades.⁵¹ En todo caso lo que queda claro, es que Kant le confiere un poder mayor a la imaginación, como una facultad que puede lograr *la unidad indeterminada en la multiplicidad*, eso que los románticos buscarán denodadamente. Lo segundo que es remarcable, es que la libertad que nace de este libre juego entre la imaginación y el entendimiento, no es la libertad del imperativo categórico, es una inauguración distinta de la libertad, ya que esta nace de un entendimiento armónico entre las facultades, lo que supone en principio, que Kant, como lo retomará más adelante Schiller, toma en cuenta al sujeto como un ser racional, pero también sensible.

Según la relación actúa en función de una *conformidad a fin sin fin*, es decir, lo bello no contiene ningún fin teórico o práctico. Kant subraya en innumerables ocasiones que el juicio estético es un juicio que habla de la experiencia subjetiva del sujeto, pero que no dice nada del objeto, el juicio estético no es un juicio de conocimiento. Lo que se recalca aquí, como en el cuarto momento, son los conceptos de *autonomía* y *heautonomía* del juicio de gusto que se retoman especialmente en los § 32 y §33. El juicio de gusto no se deja imponer la valoración de nadie sobre los objetos, pero tampoco existe un argumento probatorio que me haga cambiar de parecer, en esta medida será autónomo; pero además, el juicio de gusto, se da una regla a sí mismo, es decir, la regla –en este sentido técnico- por la cual la diversidad de la naturaleza aparece conmensurable con mis facultades. La heautonomía es un tipo de libertad radical, es decir no sólo no carezco de determinaciones externas, sino que el sujeto mismo construye su regla indeterminada. Lo interesante también de este tercer momento, es que Kant, con el propósito de mantener la

predicado de la belleza no se enlaza con el concepto del objeto del objeto, considerado en su total esfera lógica, y sin embargo lo hace extensivo a toda la esfera de los que juzgan". La universalidad del juicio estético será entonces sólo una posibilidad, en la que el acuerdo de todos se atribuye pero no se postula.

50 Cfr. Kant, *op.cit.* § 1, 4,121.

51 Cfr. Acosta, María del Rosario, *Estética como puente: la belleza como encuentro entre la libertad y la naturaleza*, 2005. En: <http://www.filosofiaytagedia.com/textos/estetica.html> [Consultado febrero 2009] Acosta menciona en este artículo la posición de Guyer sobre la imaginación (Veáse Guyer, Paul, *Kant and the claims of taste*. Cambridge: Harvard, 1979.), y la posición de otros autores que sostienen, que es más bien, la relación armónica o la recíproca concordancia entre la imaginación y el entendimiento lo que determinan la belleza.

pureza del juicio de gusto, lo despoja de sus características “materiales”. En la *CdJ*, no aparece el objeto bello definido en sus formas particulares. Sin duda, Kant está más interesado en definir las condiciones de conocimiento del juicio, en este sentido es trascendental, y no las condiciones del objeto, como veremos en el segundo capítulo dedicado a *Kallias*, precisamente esto es lo que criticará Schiller de Kant.

Y, por último, según la *modalidad* lo bello es necesario pero su necesidad proviene del sujeto. Nuevamente Kant recalca el carácter regulativo de los juicios de gusto, es decir se trata de una necesidad subjetiva, el hombre necesita suponer que entre él y la naturaleza hay una especie de concordancia porque eso establece un sentido a su propia vida.

Schiller tomará, casi en su totalidad, la concepción de los juicios de gusto de Kant. Apostará totalmente por el carácter trascendental de la belleza, estará de acuerdo también con la autonomía de los juicios estéticos frente a los juicios de conocimiento y los juicios morales, en *Cartas* la separación de ámbitos entre moralidad, ciencia y arte se hace absolutamente evidente. Schiller asumirá también el deseo de universalidad de lo bello y, sin duda, estará de acuerdo que el valor de lo bello natural y artístico no está puesto en ningún fin ajeno a sí mismo. Sin embargo, paradójicamente en *Kallias*, aunque sólo de forma temporal, tendrá interés en discutir la subjetividad del juicio de gusto, creyendo poder encontrar un criterio de objetividad para la belleza.

Pero sin duda, el interés mayor que Schiller retoma de Kant será la vinculación que existe entre lo bello y lo moral. Kant dirá en la parágrafo § 59 de la *CdJ* que la belleza es el símbolo⁵² de la moralidad⁵³ (*das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten*). De esta forma,

52 La palabra símbolo proviene del griego *symbolon*, cuyo significado originario es el de “marca”, “seña”, “contrato”. La expresión se construye a partir de la partícula *sún*, junto con, y el tema *bálo*, lanzar o despedir. Como es sabido el término se usaba en griego para designar una especie de “tablilla de recuerdo” como muestra de hospitalidad. El anfitrión rompía la tablilla en dos, guardaba una mitad y le regalaba la otra al huésped –la llamada *tessera hospitalis*–, tiempo después este mismo huésped o un descendiente al volver a casa podían reconocerse juntando los pedazos. Kant busca reunir el mundo de lo suprasensible –el de la libertad– con el mundo sensible de la belleza.

53 Gadamer en *Verdad y Método* reconoce que el concepto de representación simbólica es uno de los resultados más brillantes del pensamiento kantiano y reconoce a Schiller como su sucesor. “Este concepto de la representación simbólica es uno de los resultados más brillantes del pensamiento kantiano. [...] descubre [Kant] que el lenguaje trabaja simbólicamente, y finalmente aplica el concepto de la analogía en particular para describir la relación de lo bello con lo éticamente bueno, que no puede ser ni de subordinación ni de equiparación. “Lo bello es el símbolo de lo moralmente bueno”: en esta fórmula tan prudente como pregnante Kant reúne la exigencia de la plena libertad de reflexión de la capacidad de juicio estética con su significación humana; es una idea que está llena de consecuencias históricas. En esto Schiller fue su sucesor. Al fundamentar la idea de una educación estética del género humano en analogía de belleza y moralidad que había formulado Kant, pudo seguir una formulación expresa de éste: “El gusto hace posible la transición de la

lo bello sería una analogía⁵⁴ o un símbolo de lo bueno, en la medida en que su forma de proceder se parece a lo moral.⁵⁵ ¿A qué forma nos referimos? A la forma de proceder según fines, es decir a la capacidad de proceder en función de nuestra libertad. El hombre es un fin final –un ser moral- en la medida en que hace uso de su libertad: una buena voluntad es la única en virtud por la cual su existencia puede tener un valor y en referencia al cual la existencia del mundo [puede tener] un *fin final*.⁵⁶ Las máximas morales se sustentan en el hecho que el hombre es el único ser capaz de darse fines a sí mismo en la medida que la finalidad de su existencia es él mismo.⁵⁷ De la misma forma, el juicio de gusto hace uso de su libertad al suponer la máxima de la conformidad a fin que inscribe belleza y placer, en donde antes sólo había fines mecánicos pre-establecidos.⁵⁸ De este modo, la belleza es un símbolo de lo bueno, en la medida en que los juicios estéticos, como los juicios morales se sustentan finalmente en la intencionalidad del sujeto para darse fines a sí mismo. El gusto se dirige hacia lo inteligible, esto significa que la facultad de juzgar no se ve sometida a las leyes de la experiencia, sino que ella se da la ley a sí misma. A pesar que la intencionalidad de los fines es distinta, en ambos casos se celebra la libertad como expresión ineludible de lo humano y, de esta forma, una supuesta, concordancia del mundo físico con nuestro mundo interior. Ahora bien, queda claro que para Kant, la libertad, en un sentido moral y la belleza, son dos cosas

estimulación de los sentidos al interés moral habitual sin necesidad de un salto demasiado violento” Cfr. Gadamer, *Verdad y Método*, p. 113.

54 Kant explica cómo funciona analógicamente el símbolo a través de dos ejemplos: un Estado gobernado «por leyes populares internas» —hoy lo llamaríamos democrático— puede ser imaginado como un cuerpo animado, en el que todas sus partes actúan solidariamente, obedeciendo a sus propias leyes, fuerzas y conveniencias. En cambio, un Estado absolutista podría ser representado por una simple máquina, un molinillo gobernado por una única voluntad. En este caso, el molinillo es la hipotiposis —la metáfora— de una dictadura, a pesar -como expresa Kant- que entre un estado despótico y un molinillo no hay ningún parecido, sí lo hay en la regla o forma de reflexionar.

55 Ser símbolo de la moralidad supone, que a pesar de la probada independencia frente a fines lógico-teóricos o práctico-utilitarios, la belleza parece mantener una relación indirecta o analógica con lo moral. Recordemos que para Kant la hipotiposis, es decir la forma en que nos representamos un concepto tiene dos posibilidades, es esquemática o simbólica. Se trata de la primera, si son conceptos del entendimiento que reciben a priori una intuición, y son simbólicas cuando se trata de conceptos de la razón, que no encuentran una intuición correspondiente. Mientras que en el esquema la relación entre la intuición y el concepto es discursiva, determinante, demostrativa, en el símbolo es intuitiva, reflexionante y analógica, correspondientemente. El símbolo entonces nos permite representarnos los conceptos puros de la razón —en este caso la moralidad- aún cuando no exista para ellos una intuición, convocando únicamente a su forma o regla de la reflexión y no a su no a su contenido. Lo analógico del símbolo radica precisamente en que, a pesar que no existe una intuición directa, se lo asemeja con otro concepto que en su forma de reflexión es similar. Pero también, el símbolo — haciendo referencia a su origen griego *symboláein*, reunir o juntar- se refiere a la capacidad de reunir o aproximar realidades de naturalezas distintas. Por ello, el símbolo al mismo tiempo hace coincidir o reconstituye la unidad de dos realidades distintas, pero en las que subyace un parecido: la belleza sensible y la moralidad inteligible.

56 Cfr. Kant, *op.cit.*, § 86, 407-412.

57 Cfr. *Ibid.*, § 17, 56.

58 El juicio estético es una forma de juicio teleológico, es decir, estos juicios suponen que todo en el mundo es bueno para algo; nada en él es en vano, nuevamente esto revela la intencionalidad del sujeto de ofrecerle un fin a la existencia. Cfr. *Ibid.* § 67, 301.

radicalmente distintas, por ello mismo lo bello no es lo ético, sino simplemente un símbolo. Como veremos inmediatamente después de esta sección, serán los románticos en donde la teoría del símbolo será mucho más reconciliatoria con lo simbolizado. Es decir, los románticos trasladarían la analogía: lo bello sería el símbolo de la libertad, dado que la belleza es la encarnación de lo infinito y la libertad su finitud, es la belleza la que hace posible la realización de la libertad.

La función formativa que los románticos e idealistas, vieron en el arte, ya estaba en Kant. Kant en los § 50 al §53 estudia la naturaleza de las bellas artes, entre las que considera, la ópera, la música, la poesía, la tragedia, siendo para Kant el arte poético la expresión artística de más alto rango. El filósofo de Königsberg está convencido que estas expresiones no deben únicamente *embotar el espíritu de sensaciones*, sino que, además, deben ayudar a *templar el ánimo para ideas*. La bella naturaleza o los bellos objetos artísticos, contienen *algo análogo a la conciencia de un estado de ánimo efectuado por juicios morales*. Así, entonces, el gusto o la facultad de juzgar hace posible sin un salto muy violento pasar del atractivo sensorial al interés moral habitual.⁵⁹ Y más aún dirá, que la propeudeútica a todo arte bello, no reside en preceptos (recordemos que el genio se da regla así mismo) sino en la posibilidad de formar nuestras fuerzas de ánimo, en especial aquellos saberes previos, que Kant llama humanidad, como son: primero, el *sentimiento de simpatía* y, segundo, la posibilidad de *comunicarse íntima y universalmente*.⁶⁰ El bello arte podría generar en un pueblo el arte de la *recíproca comunicación*, donde las partes más formadas y las más rudas puedan armonizar entre ellas. Kant dirá, finalmente, que el gusto o el juicio de reflexión, es en el fondo una forma de presentar sensibilizadas las ideas morales, pero sólo como analogía, como cuando decimos que un color es inocente, que una campiña es alegre, etc. Sin duda, estas ideas serán de una fuerza arrolladora para Schiller, en las *Cartas*, nos sorprenderá notar las similitudes. Sin embargo, una las diferencias sustanciales entre Kant y Schiller estará ligada a la importancia que le conceden a la belleza natural y artística. Kant dirá que, *en general*, la belleza natural, es más compatible que la belleza artística para generar un estado de ánimo compatible con la ideas de la razón⁶¹. Schiller, por el contrario, como los demás románticos e idealistas, tenderán a ver, más bien, en el arte el medio más noble. Porque lo que se eleva, como en el caso del genio, es la libertad creativa del espíritu, el genio crea sin normas, ni reglas, el

59 Cfr. *Ibid.*, § 59, 257, 260.

60 Cfr. *Ibid.*, § 60, 259-264, 260-261.

61 Cfr. *Ibid.* §53, 212-215, 234.

mismo como la heautonomía se da sus propias reglas, es la victoria del espíritu libre, frente a una naturaleza mecánica.

Otro de los aspectos de la *CdJ* que tendrá una influencia decisiva sobre Schiller, será la teoría de lo sublime, que corresponde al libro segundo de la crítica: la *Analítica de lo sublime*. Tanto lo bello, como lo sublime, dice Kant, son juicios de reflexión, es decir, no son juicios donde la complacencia depende de una sensación (agradable) y tampoco de un concepto (bueno), depende entonces de un concepto indeterminado, que se presenta, primero, como una intuición a la imaginación y, que, luego, en concordancia con el entendimiento, genera una representación. Ambos juicios son singulares, pero a la vez se pronuncian como universales⁶². Sin embargo, existen claras diferencias entre lo bello y lo sublime. Lo bello parece genera un sentimiento, dice Kant, de *promoción de la vida*, la imaginación adquiere un carácter lúdico; mientras que en lo sublime el sentimiento será de respeto o admiración, porque se produce una especie de *momentáneo impedimento de las fuerzas vitales*, la imaginación no aparece jugando, sino con seriedad. Mientras que lo bello, es una aparición armoniosa entre el mundo y mis facultades, lo sublime más bien es una representación que violenta a la imaginación, pareciera que nuestras facultades no concuerdan con lo sublime. Lo sublime, en este sentido, no es susceptible de una representación sensible, sólo atañe a las ideas de la razón, porque se manifiesta a la razón desde la inconformidad para ser representado. Mientras que en la belleza suponemos a la naturaleza como un sistema orgánico que nos produce placer, en lo sublime más bien la naturaleza aparece como *caos, desorden o devastación*. Kant define dos tipos de sublime, el matemático y el dinámico.

Para Kant lo *sublime matemático* se produce en los fenómenos de la naturaleza cuya intuición nos lleva a la idea de infinitud (la cuantificación de la vía láctea o la medición del universo), que se opone a la percepción real de un espacio limitado. Frente a esta situación somos concientes de nuestras limitaciones como seres pensantes. Nada que pueda ser objeto de los sentidos es sublime, por ello, lo sublime no ha de ser buscado en las cosas de la naturaleza, sino en la representación que se hace el sujeto. Lo que resulta sublime es la tendencia de nuestra imaginación hacia la progresión de lo infinito y, también, la pretensión de totalidad de nuestra razón, de la inadecuación entre la pretensión y lo real, surge en nosotros lo suprasensible. ¿Por qué? Kant explica que es

62 Cfr. *Ibid.* § 23, 74-73, 158.

claro que no podemos *conocer* lo infinito, pero sí somos capaces de *pensarlo*, entonces existe algo en nosotros supransensible, es decir, existe en nosotros la posibilidad de pensar y esperar más allá de lo que se nos presenta en la naturaleza, es un sentido no visible, que está a la base misma de nuestra facultad de juzgar, y sin duda, para Kant, de nuestra posibilidad para ser seres morales. Lo sublime matemático produce un sentimiento de respeto, que a su vez, produce placer y displacer, displacer porque somos concientes de nuestros límites y placer porque se despiertan ideas suprasensibles.

Lo *sublime dinámico*, a diferencia de lo sublime matemático, nos muestra nuestras limitaciones como seres físicos, es decir, la naturaleza expone su absoluta potencia. Un ejemplo de esto son los *huracanes y la desolación que dejan tras de sí, los volcanes con toda su violencia devastadora, así como un océano enfurecido*. De un lado, como seres físicos, nos sentimos impotentes frente a ella, nos produce un fuerte sentimiento de temor, pero a la vez, nos muestra nuestra potencia como seres racionales para alcanzar lo suprasensible. Sin embargo, Kant es claro en decir, que lo sublime no es la naturaleza que se nos presenta como atemorizante, sino más bien la fuerza que invoca en nosotros. Lo sublime habita en nosotros en la medida en que podemos sobreponernos al temor de la naturaleza y situarnos por encima de ella.⁶³ Resumiendo, lo verdaderamente sublime es el espíritu que se afirma a través de su razón, en este sentido, el sentimiento de lo sublime es también una la celebración de nuestra libertad como seres racionales en el mundo de la naturaleza.

Lo sublime dirá Kant requiere de alguna forma más temple de ánimo que lo bello, dado que la razón obliga a la imaginación a ampliar su dominio y dejarla atisbar hacia el infinito, lo cual le resulta aterrador. Frente a la destrucción de la naturaleza podemos vernos disminuidos, aterrorizados, pero también puede conectarnos con un sentimiento moral, en la medida, en que nos conecta con nuestros límites sensibles, nos fuerza a representarnos lo supransensible en nosotros mismos: la libertad. Por ello, dirá Kant que lo sublime tiene relación con las máximas, en la medida en que lo sublime es la supremacía de las ideas de la razón sobre la sensibilidad⁶⁴. Precisamente en este punto Schiller tomará distancia de su maestro, si bien en un primer momento, lo sublime –en tanto razón- se impone sobre lo sensible, posteriormente y, a través de la tragedia, sólo

63 Cfr. Kant, *op.cit.* § 28, 104, 175.

64 Cfr. *Ibid.* Comentario general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes, 123, 186.

será posible derrotar el abismo naturaleza/ libertad a través del procesamiento del dolor, la razón reelabora el dolor (sentimiento) y fortalece la voluntad, así, no hay superioridad, sino complemento.

Como señalaba Hannah Arendt, en relación a la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, en esta obra se encuentra la filosofía política que no escribió⁶⁵. De alguna forma esto puede decirse también, como señala Acosta⁶⁶, sobre la libertad que aparece en la *CdJ*. Se trata de un nuevo tipo de libertad, en la cual el hombre aparece más complejo, la libertad estética supone un hombre que necesita de la belleza. Esta belleza inaugura una nueva relación con la naturaleza (se trata de un organismo que es cómplice con nosotros) y también una nueva relación consigo mismo. Los sentimientos del hombre no son necesariamente fuente de error, no han de subordinarse necesariamente, sino que pueden entrar en comunicación con la razón, para generar eticidad. Tal como señala, Arendt y Acosta, la *Crítica de la Facultad de Juzgar* fue más de lo que el propio Kant creyó o quiso. La recepción de la obra por parte de los románticos e idealistas alemanes, habla de ello. Schiller será –aunque el término no se ajuste del todo– el romántico más kantiano de Jena. Schiller y sus coetáneos, pero en especial aquél, encontrarán en la *CdJ*, mucho más que en su filosofía moral, una posibilidad para comprender la libertad del hombre. Como veremos ellos “profundizarán” el giro subjetivista de Kant: elevarán el espíritu, la belleza y el arte como nunca antes se había hecho en la historia de Occidente y retomarán varios de los planteamientos de la *CdJ*: el sentido orgánico de la naturaleza, su concepción del genio y lo sublime.

1.3 Schiller y el *Sturm und Drang*

Schiller conocerá el *Sturm und Drang* (1767-1785) en su etapa como estudiante de la Karlsschule a través de su profesor Abel, quien en algunos discursos de apertura del ciclo académico hace mención a la figura de Herder (1744-1803) como el nuevo genio moderno.⁶⁷ En 1770, el encuentro en Estrasburgo entre Johann Gottfried von Herder y

65 Cfr. Arendt, Hannah, “El juicio apéndice” En: *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós, pp. 453-470.

66 Cfr. Acosta, María del Rosario, *op.cit.*, s/p.

67 Herder encarnará la figura del genio que no se atiene a las reglas y normas de creación. Al principio de la década de 1770, Herder viajó, desde Königsberg hasta Francia, por barco y, luego, por tierra a Estrasburgo. El viaje suponía una forma de rebeldía, contra las antiguas formas académicas de aprendizaje, centradas en el estudio de libros y aburridas lecciones. Lo que buscaban los *stürmer* era estar en la vida desde la experiencia,

Johann Wolfgang von Goethe (1749 –1832), producirá la creación de un breve pero intenso movimiento *Sturm und Drang* (*Tempestad e Impulso*)⁶⁸, que sembrará las primeras raíces del posterior romanticismo alemán. Como movimiento no será especialmente significativo. Isaiah Berlin sostiene, que la única obra importante que dejó, en términos de producción literaria, fue el *Wether* de Goethe⁶⁹. En todo caso, este movimiento es un claro reflejo del espíritu de época: los *stürmer* reemplazarán una razón calculadora por una creadora, elevaran la poesía como perfecta expresión del arte, la figura del artista a la del genio. Goethe y Herder, publicarán conjuntamente, *Sobre la peculiaridad alemana y el arte alemán*, una especie de manifiesto del movimiento, que plantea la necesidad de instaurar un espíritu alemán de creación. Esto se volverá también una característica del posterior romanticismo, pero en Herder esto tomará un matiz esencial, más que transformarlo en un nacionalista, se trataba de un golpe contra el criterio cosmopolita de la Ilustración. Para Herder cada cultura tiene una *gestalt* común y absolutamente particular. Ser alemán o ser francés supone una manera especial de ser, esto se evidencia, especialmente, en las creaciones colectivas (las canciones folclóricas), porque en ellas se traduce el espíritu particular de un pueblo.

El *Sturm und Drang*, como ya es común afirmar, se rebela, efectivamente, contra la Ilustración; pero, con una faceta especial de la Ilustración, con su carácter axiomático. Es decir, una cara del movimiento ilustrado pensaba que era posible encontrar respuestas válidas y objetivas para todo tipo de pregunta que se planteara: cómo vivir, qué es el bien, qué es el mal, qué es lo bello y qué lo feo. Las respuestas a estas preguntas eran obtenidas a través de un *método* y su aplicación nos llevaría a un estado ideal, perfecto e inamovible.⁷⁰ Precisamente para los *stürmer*, no habrá nada inamovible, la vida del espíritu es la vida de lo transitorio, lo cambiante, lo particular. Existe ese otro lado luminoso de la Ilustración, con la cual los románticos estarían de acuerdo: el hombre se

el conocimiento no estará únicamente en el frío saber de la ciencia, sino en las cambiantes manifestaciones de la vida. Herder mismo se hacía llamar “el filósofo en el barco”: deja la seguridad del escritorio para aventurarse al viaje como metáfora de lo desconocido, lo inestable, lo cambiante, para captar la *natura naturans*, la naturaleza creadora.

68 El movimiento toma su nombre de la obra teatral *Sturm und Drang* escrita por Friedrich Maximilian Klingler. Klingler, además, escribirá “*Los Gemelos*”, obra que introducirá uno de los tópicos de la época, la pelea entre hermanos, las disonancias dentro de una misma familia. Schiller en “*Los bandidos*” reproduce este mismo tópico, entre los personajes principales de la novela: los hermanos Moor.

69 Schiller leyó el *Wether* cuando aún estaba en la Karsschule, esta obra lo impulsó a escribir un drama que no se ha conservado llamado *El estudiante de Nassau*. Cfr. Safranski, *op.cit.*, p. 524

70 Berlin, Isaiah, *Los rutas del romanticismo*, Madrid: Taurus, 2000, p. 92.

revela contra las antiguas estructuras para empezar a pensar por sí mismo, pero no sólo desde la razón, sino también desde la imaginación, la sensibilidad y la fantasía.

La influencia del *Sturm und Drang*, se evidencia en Schiller en especial, en su obra *Los bandidos* (1781) y, en los poemas, *Los Dioses de Grecia* (1788) y *Los Artistas* (1789). Estas obras expresan, respectivamente, tres sentimientos claros de este movimiento: la opresión frente a la sociedad moderna, la añoranza del mundo griego –esta añoranza luego pasará a ser admiración- y el arte como esperanza de salvación. El sentimiento de opresión podemos verlo claramente en su obra *Los bandidos* y, el de añoranza, influenciada, sin duda, por Winckelmann, en el poema *Los Dioses de Grecia*. Resulta significativo señalar que su tesis doctoral para obtener el grado de médico en la *Karlsschule* llevara como título *Ensayo sobre la conexión de la naturaleza animal del hombre con la espiritual*⁷¹. A pesar que está lejos de tener una sustentación estética, es claro que la tesis reviste ya los primeros intentos de Schiller de búsqueda de integración. El joven estudiante está influenciado por Herder quien ve la naturaleza humana como expresión de lo orgánico, es decir, una unidad compuesta viviente, frente a los fragmentos desarticulados de lo mecánico.

En esta sección también nos referiremos a la influencia que tuvo sobre Schiller, el Herder de *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1791), obra que Schiller leyó en varias ocasiones. No nos referiremos a Goethe porque, sin duda, su influencia más patente se halla en su creación como dramaturgo, de la cual no nos ocuparemos. Schiller conoce personalmente a Herder cuando tiene 28 años y se siente fuertemente impresionado por él; no duda en considerarlo la figura más importante de la época.⁷² Pronto se dio cuenta que Herder admiraba a Goethe y odiaba a Kant; este tuvo como profesores en Königsberg a Kant y Hamman, pero con el transcurso de los años se volverá un “anti-Kant”. Varias de sus obras sobre filosofía de la historia son respuestas al cosmopolitismo de su maestro y a las fronteras, cada vez más marcadas que Kant creó, según Herder, entre entendimiento e intuición.⁷³ Este distanciamiento se manifiesta en las obras *Otra filosofía de la historia* (1774), en la que expone su postura contraria al cosmopolitismo de su maestro Kant y en *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*.

71 Cfr. Safranski, *op. cit.* p. 84.

72 Cfr. *Ibid.* p. 262.

73 Cfr. Franzini, Elio, *op. cit.* p. 219.

Schiller empieza a escribir su obra *Los bandidos* cuando aún se encuentra en la Karlsschule, esta especie de escuela militar y convento, donde lo que primaba era un sentimiento de opresión y subordinación al duque. Schiller percibe esta educación opresiva como pobreza vital; es su libertad la que se pone en juego. La obra *Los bandidos* parece ser una forma de sublimación de su propia falta de libertad. Los hermanos Karl y Franz Moor, personajes principales de este drama, son seres que hacen sentir su profunda desazón y rabia por la sociedad. Karl, es el hombre idealista, que busca volver a la armonía del seno paterno, pero su fe en el orden del mundo se ve quebrada a causa de las felonías de su hermano. Así, entonces, la pérdida del amor paterno, hace que encuentre en una banda criminal el hogar que ha perdido. Mientras que Franz, es desde el inicio un ser decadente, es el malvado calculador, “un bribón razonante” como lo llama Schiller, que goza utilizando su refinado entendimiento para construir maldad. Ambos personajes están quebrados, el primero, porque su fe en el mundo ha desaparecido y, Franz, porque nunca tuvo fe. Ambos se sienten arrojados a un universo frío y calculador. Frente a esto, lo único que queda es la violencia, la ruptura de las cadenas de la normalidad y la opresión. En *Los bandidos*, por ello hacemos hincapié en esta obra dramática, empieza a quedar claro el anhelo de integración de Schiller, o por lo menos, su preocupación por un mundo que lo único que procura es escisión. La pérdida de la inocencia se halla claramente ejemplificada en la figura de Karl Moor:

“Mi inocencia, mi inocencia [...] –exclama Moor- ¡Ojalá que yo pudiera volver al seno maternal! [...] Escenas del Eliseo de mi niñez! ¡Jamás volveréis! ¡Jamás, con vuestro soplo vivificante, aliviaréis el ardor de mi pecho! ¡Llora conmigo Naturaleza! ¡Perdidas, pérdidas para siempre!”⁷⁴

Y luego también dirá:

“Es tan divina la armonía que reina en la naturaleza inanimada, ¿por qué debe haber tal desacuerdo en los dominios de la razón?”⁷⁵

Karl Moor es la representación del hombre moderno, conciente de su tragedia: los dioses se han ido, el Estado parece un frío mecanismo, el mundo y la naturaleza parecen seguir

74 Cfr. Schiller, *Los bandidos*, Barcelona: Sopena, 1978, p. 99-100.

75 Cfr. *Ibid.* p. 97.

un curso indiferente a los deseos del hombre. Por otro lado, en la naturaleza parece regir una interna armonía, mientras que la razón todo lo divide y fragmenta. La razón nos lleva al exilio; o te sometes a ella o la violentas. El final de la tragedia también anuncia la preocupación fundamental de Schiller por la libertad. Karl no se suicida como su hermano, porque hacerlo sería la victoria de la muerte frente a la libertad. Así entonces Karl decide entregarse a la justicia y hacerse responsable de sus actos, es *fiel así mismo*, tal como expresa el personaje. El mundo de *Los bandidos* no se reestablece, ni recobra su armonía perdida, pero la entrega de Karl Moor a la justicia es, de alguna forma, el triunfo de la razón y, al mismo tiempo, paradójicamente, el triunfo de la libertad. Schiller entiende aquí libertad como responsabilidad, aún en este personaje no se halla la integración de los opuestos, pero sí se prefigura la disonancia. El hombre moderno es un ser disonante, esa será su tragedia, y a la vez, su posibilidad.

El horizonte de la historia tocará a Schiller una vez que ha leído a Herder. Esto se puede notar muy claramente en su cambio de concepción sobre la Antigüedad Clásica que se evidencia en dos etapas: la primera nostálgica, ejemplificada en el poema *Los Dioses de Grecia*⁷⁶ y, la segunda, realista, expresada en *Cartas*.⁷⁷ En principio, Schiller tendrá una mirada nostálgica, influenciada básicamente por Winckelmann, quien en su obra *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas* (1755) define el mundo griego como de “noble sencillez y silenciosa grandeza”. La Antigüedad Clásica se configura como la patria ideal, el modelo de toda auténtica *Bildung* de formación cultural que logra el despliegue armónico de todas nuestras facultades. Sin embargo, en *Cartas* se establece una clara ruptura frente a una idealización ingenua de lo griego. Schiller es conciente que el horizonte histórico supone transformación, no es posible eternizar la *patria griega* y desear volver sobre ella, el hombre moderno deberá rescatar el ideal de armonía de la cultura helenística, pero hacerlo suyo desde sus propias condiciones. Pero es aquí donde la influencia de Herder sobre Schiller tiene sus límites. Como ya hemos dicho, Schiller leyó *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad*. En esta obra Herder trabaja algunos de sus principales tópicos: la naturaleza y el hombre se conjugan, la naturaleza, entendida como el clima y la geografía, influye en la elección de las actividades

⁷⁶ Sobre la visión nostálgica de Schiller en relación a la Antigüedad véase el Anexo 1 donde se analiza su poema *Los Dioses de Grecia*.

⁷⁷ Gadamer señalará precisamente las diferencias entre Winckelmann y Herder en relación a la Antigüedad Clásica. Mientras aquel mira a Grecia como un modelo a repetir, Herder es conciente que no se puede describir el presente, en función de una etapa modélica, los pueblos no “imitan” en el contenido de otros, sino que los “reelaboran”. Cfr. Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1991, p. 256

productivas, así como también, en la formación del carácter. La naturaleza influye, pero no determina. Mucho más importante son las características culturales que los pueblos comparten: la lengua, las costumbres, los símbolos, los valores. Así, Herder introduce la idea de *Volkgeist* algo así como el “alma del pueblo” o “espíritu nacional”. Ello explica su interés por la recuperación de la literatura popular y el folclore alemán, por las sagas nórdicas, las narraciones bíblicas, las fábulas, los cuentos de hadas, así como por los mitos griegos. Herder piensa que el lenguaje es un organismo vivo, que identifica el espíritu de cada pueblo, por ello, rescatar estas particularidades enriquece la historia humana. En contra de la Ilustración, identifica estas creaciones no como expresiones de irracionalidad, sino más bien, como fuentes de saber. Herder, como señala Berlin, es el primero en desarrollar el concepto de pertenencia. Frente a las explicaciones cosmopolitas y homogeneizantes de la Ilustración, éste señala que no existen sujetos universales y puramente racionales, existen personas encarnadas en una lengua, un país en particular, una tradición cultural. No hay una *Bildung* universal, sino nacional.

Ahora bien, volviendo sobre Schiller, ¿qué tanto influye esta visión herderiana sobre su obra estética? Poco. Esta respuesta se vuelve más compleja, cuando recordamos que Schiller será uno de los grandes historiadores alemanes. De hecho en esta misma época Schiller escribirá su gran obra histórica, *La historia de la independencia de los países bajos*. La historia será para Schiller un medio para documentar mejor sus dramas históricos, la historia le es útil, ordena su pensamiento y, encuentra en ella una fuente segura, tanto, en el plano económico, como en el psicológico. La historia parece exigir más de su entendimiento, que de sus sentimientos. Schiller no remarca en la historia la *Volkgeist* herderiana, sino más bien, el espacio en donde el hombre rectifica su libertad, a través del uso de la razón. La historia, de alguna forma, es la concordancia entre el “hilo conductor” de la naturaleza y la libertad del ser humano, en este camino el hombre debe, como especie, desarrollar al máximo sus capacidades, en esta posición Schiller está más cerca de *Idea para una historia en sentido cosmopolita* de Kant.

En términos filosóficos, Schiller apelará a un fundamentación trascendental de la belleza. La belleza es una condición subjetiva, pero a la vez universal y necesaria, que es independiente de la constitución histórica de cada pueblo; en este sentido Schiller será más bien kantiano. Precisamente, por ello, Herder manifiesta sus distancias frente a las

Cartas de Schiller, donde este realizará una deducción trascendental de la belleza.⁷⁸ En *Cartas* la belleza no aparece determinada en función una característica nacional particular, la belleza no adquiere condiciones culturales particulares, es una necesidad subjetiva de cualquier hombre, en cualquier país y cualquier cultura.

Pero en su obra dramática, la historia cobra dimensiones distintas, será una fuente de datos para sus obras teatrales, pero a la vez, un instrumento de cohesión del pueblo alemán. Esta característica lo acerca más al *Sturm und Drang*. Los *stürmer* estaban convencidos de la importancia de delinear un espíritu alemán a través del arte. Esto se ejemplifica en los últimos dramas schillerianos, en especial, en *Guillermo Tell* y *La doncella de Orleáns*, Schiller construye figuras heroicas que deberán servir como modelo y motivación para la construcción de una futura nación alemana. La Alemania del s. XVIII está ansiosa de tener sus propios héroes nacionales. En este sentido, Guillermo Tell y Juana de Arco son los héroes ejemplares de la nación suiza y francesa, que la disgregada Alemania necesita. La necesidad de héroes no es casual, la coyuntura alemana es particular en relación al resto de Europa, en especial frente a Francia e Inglaterra. Alemania afronta una coyuntura de atraso, producto precisamente de su fragmentación en reinos, principados y ducados. Todas estas estructuras cortesanas y semif feudales no propiciaron una articulación económica y social en sentido moderno. En la Alemania del siglo XVIII existía una profunda desarticulación que impidió el desarrollo de las revoluciones burguesas.⁷⁹

Finalmente, ya con el *Sturm und Drang* el culto a la personalidad del artista empieza a cobrar nuevas dimensiones. El artista mismo se convierte en una obra de arte, porque lo que se celebra es ante todo el espíritu creador más que la obra misma. El genio-artista,

78 Schiller le comenta irónicamente a Goethe la opinión de Herder sobre las *Cartas*: “[...] me consuela la desaprobación de Herder, que parece no llega a perdonarme mi kantismo. [...] Pero a mi parece este rasgo [el rigor de la filosofía kantiana] le hace honor, porque muestra hasta qué punto es incompatible con la arbitrariedad. Es por esto que no se desembaraza uno de una filosofía semejante por simples cabeceos” Cfr. *Goethe y Schiller, su correspondencia*. Buenos Aires: Elevación, p 55. [Las negritas son nuestras]

79 El atraso de Alemania en relación a Francia e Inglaterra es notable, mientras que este último país inicia la Revolución Industrial a mediados del siglo XVIII, en Alemania empezará a partir de la década de 1830, así como la conformación de un estado-nación se producirá recién en 1871 teniendo al reino de Prusia como la región más importante. En la época de Schiller, Alemania estaba constituida por los reinos de Baviera, Hannover, Sajonia, Württemberg -al cual Schiller pertenecía- y el reino de Prusia, así como el Imperio Austriaco. Tanto Schiller como Goethe tendrán -al menos teóricamente- una opinión nada favorable a los regímenes monárquicos. Sin embargo ambos vivirán bajo el registro de los modos cortesanos, en especial Goethe que llegará a ser funcionario de alto nivel de la corte de Sajonia-Weimar. Del mismo modo, Schiller será primero “hijo” del duque Kart Eugen, quien pagará sus estudios y luego recibirá una mesada mensual del príncipe Von Augustenberg para sus investigaciones estéticas. Lo cierto es que se trataba de cortes educadas que favorecían -bajo ciertos criterios- el nacimiento de las artes.

que ya había anunciado Kant, no sigue reglas sino construye las suyas propias, es la manifestación de un espíritu libre que responde a su imaginación, su fantasía y su inconciente como fuerzas para la creación. Los nuevos genios de la escena no serán los filósofos teóricos o los políticos de ministerio, sino por el contrario una especie de figura carismática y genial que construye, alrededor de su personalidad, un mito. Los artistas serán para los *stürmer* los nuevos genios de la modernidad. Esta influencia se ve claramente en el poema de Schiller *Los Artistas*⁸⁰ donde ejemplifica al artista como el guardián de la dignidad, como el hijo de la libertad. El artista tiene el poder de hacer nacer la armonía y la conjunción, ahí donde el entendimiento o la técnica han generado escisión.

La elevación del artista, conlleva también a la elevación del arte. Con Goethe la Estética empieza ya a ser considerada más que una teoría de la sensibilidad, una teoría del arte, éste pensaba que la Estética no podía ser únicamente una construcción conceptual, llena de categorías taxonómicas alrededor de la sensibilidad o la razón, sino más bien una *teoría del arte viva* que pueda dar cuenta de la influencia que ejerce el arte en los sentidos y en el corazón. Esto llegará a su punto de expresión máximo con el "*Primer programa de un sistema de idealismo alemán*" de 1796, cuya autoría parecen compartir Hegel, Schelling y Hölderlin y, luego, en la obra *Estética* de Hegel, en donde éste deja en claro que la estética es la rama que estudia únicamente las bellas producciones del espíritu y no las de la naturaleza.

1.4 Schiller y el Romanticismo e Idealismo alemán: elevación del arte y búsqueda de síntesis

Schiller vivirá un período de la historia alemana absolutamente singular. Durante aproximadamente seis años (1794-1799) en la ciudad de Jena, se reunirían casi todas las cabezas del romanticismo e idealismo alemán: figuras como Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, así como los hermanos Schlegel, Friedrich Schlegel, editor de la revista *Athenäum* (1798-1800), y su hermano August Wilhelm Schlegel, sin duda, el más perturbador y mordaz de los románticos. Se encuentra también Friedrich von Hardenberg (Novalis), que escuchará las lecciones de historia de Schiller en la

80 Sobre la visión de Schiller en relación al carácter y papel del artista véase el Anexo 1 donde se analiza su poema *Los Artistas*.

Universidad de Jena. Estará también Hölderlin, que será en aquel momento, un joven y tímido poeta al cual Schiller ayuda y orienta en su trabajo poético.⁸¹ Además, configuran este panorama personajes como el dramaturgo y traductor Ludwig Tieck, así como el poeta y novelista Clemens Brentano y la escritora Sophie Mereau. Y, por supuesto, Goethe, que, sin bien no residía en Jena, sino en Weimar, vivía intensamente lo que sucedía en aquel círculo de jóvenes románticos, sin duda, era la figura que más consenso y admiración generaba. Schiller logrará reunir a estos sobresalientes personajes alrededor de la revista *Die Horen* de la cual él es editor, ésta se transforma en el instrumento de expresión del idealismo alemán. En ella se publicarán las obras de los jóvenes románticos, las de Goethe, y por supuesto, las de Schiller mismo. Sus relaciones serán intelectualmente fructíferas, pero también muy complejas, se producirán disputas que provocarán fuertes enemistades, como será el caso de Schiller con los hermanos Schlegel⁸² y también con Fichte, a quien verá como un filósofo brillante, pero que ha llevado a un extremo insostenible sus posturas idealistas. Este no será simplemente un tema anecdótico, su distanciamiento con el círculo de Jena, deja traslucir hasta qué punto Schiller compartió algunos presupuestos románticos e idealistas.

Isaiah Berlin señala claramente la idea, que tanto Schiller como Goethe, compartían de los románticos: los consideraban “bohemos desarraigados, artistas de tercera, personas de vidas inconsecuentes y desordenadas”.⁸³ Sin duda, la relación de Schiller con el movimiento romántico, fue, por decir lo menos, ambivalente. De hecho, algunos estudiosos del romanticismo, como de D’Angelo, llegan a afirmar que, tanto Schiller como Goethe, no podrían ser considerados autores románticos.⁸⁴ Desde nuestro punto de vista, plantearse la pregunta misma de si Schiller era o no romántico es improductiva, en la

81 Schiller ayudará a Hölderlin en la corrección de sus poemas, los cuales también envía a Goethe. Además, lo pone en contacto con la editorial Cotta para que pudiese publicar su *Hiperión*. Entre Schiller y Hölderlin, nunca llegará a existir una amistad profunda: el joven poeta siempre se sintió intimidado por Schiller, mientras este vio en Hölderlin un muchacho de personalidad compleja “un sentimental vehemente” con el cual era difícil entrar en contacto. Cfr. Goethe y Schiller, *La amistad entre dos genios (su correspondencia)*, p. 466. [Cartas 334 y 335].

82 Schiller llama a los hermanos Schlegel, “personas sin corazón”. La relación entre estos y Schiller fue, desde un inicio, tensa. Schiller consideraba que Friedrich era un joven “arrogante y sin gracia”. Por su parte, a Friedrich le resulta dudosa la fama de Schiller y lo percibe como filósofo poco audaz y como un dramaturgo algo “torpe y retórico”. Schiller no permitirá que Friedrich Schlegel participe en *Die Horen*, en la cual sí participará, como traductor, su hermano Wilhelm. La disputa llegará a su punto máximo cuando Friedrich critica *Die Horen*. Los Schlegel obrarán tácticamente, no pelearán con Schiller para guardar la amistad y el favor de Goethe. La disputa con éstos marca una etapa importante en la vida de Schiller, en la medida en que se distancia cada vez más del círculo romántico. Cfr. Goethe y Schiller, *op. cit.* p. 592-594 [Cartas 389 y 390] Sobre el particular véase también, Safranski, *op.cit.* p. 415-419.

83Cfr. Berlin, Isaiah, *op.cit.* p.150.

84 Cfr. D’Angelo, *La estética del romanticismo*, Madrid: Visor, 1999, p. 35.

medida, como señala Isaiah Berlin, que no existe una definición única sobre el romanticismo. El romanticismo alemán no fue un fenómeno cultural monolítico, si bien existe un espíritu de época que los unifica alrededor de claras preocupaciones intelectuales, cada autor romántico desarrollará un mundo particular. Berlin sostiene que el romanticismo podría ser tanto lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven, el hombre en su estado natural; pero también la palidez, la fiebre, la enfermedad y la decadencia; así como también, lo exótico, lo grotesco, lo extraño; y al mismo tiempo, lo antiguo, lo histórico, las raíces profundas; pero también, lo nuevo, lo revolucionario, la inocencia feliz y el gusto por lo pasajero, etc.⁸⁵ Podríamos seguir enumerando características, lo cierto es que tenemos una tensión. Por un lado, es imposible llegar a una definición única y total del romanticismo; sabemos que las generalizaciones son siempre peligrosas. Pero, por otro lado, como señala Berlin, es necesario llegar a construir algunas rutas de sentido que nos permitan entender este espíritu de época. Aplicando esta misma argumentación sobre Schiller, no sería sensato responder de forma categórica, si era o no romántico, más bien buscaremos encontrar aquellas rutas de sentido que inaugura o comparte con el espíritu de su época, en especial con Friedrich Schlegel, Novalis, y Hölderlin. Para efectos de esta investigación nos interesa definir aquellas características que están relacionadas con su proyecto estético de integración del individuo.

A pesar que no es el tema de investigación, es importante señalar que el romanticismo y el idealismo, a pesar, que comparten varias características, no son fenómenos comparables. El romanticismo, en términos generales, puede ser entendido como un espíritu de época que se traduce en diversas manifestaciones culturales, las cuales, como hemos visto, no son necesariamente homogéneas. El idealismo, más bien, sí se circunscribe a una tradición filosófica de la cual podemos dar cuenta, a través, de los siguientes tres períodos: primero, con el cuestionamiento de la filosofía kantiana por parte de Fichte, luego con la publicación del *Sistema del Idealismo Trascendental* de Schelling y finalmente, con el sistema hegeliano, que en términos estéticos se expresa en el *Primer programa de un sistema de idealismo alemán*⁸⁶ y, finalmente, en su *Introducción a la*

85 Berlin, Isaiah, *op.cit.*, p. 37. [En el capítulo 1 del libro, "En busca de una definición", Berlin analiza si es posible definir el romanticismo]

86 Aún no ha quedado del todo definida la autoría de este tratado, que, en todo caso, parecen compartir, Hölderlin, Hegel y Shelling, cuando eran estudiantes en la universidad de Tübinga. Cfr. Szondi, *Poética y Filosofía de la Historia I. Antigüedad Clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe*. Madrid: Visor, 1992, p. 125.

estética⁸⁷. Otra de las acotaciones importantes, es que, en los manuales o historias sobre el romanticismo e idealismo alemán, se suele ver a Kant como un enemigo acérrimo del romanticismo. Si bien, como señala Berlin, Kant no les tenía mucho aprecio, tanto el movimiento romántico como el idealismo, desarrollan más a fondo el giro subjetivista que Kant había iniciado, pero tratando de cerrar las escisiones que este proyecto había dejado entre el reino de la necesidad y el reino de la libertad. Desde esta perspectiva, Berlin llega a afirmar, que tanto Herder como Kant, son los padres del romanticismo.⁸⁸

Ahora bien, ¿cuál es el espíritu romántico que Schiller comparte con sus coetáneos? Schiller será romántico, en su conciencia absoluta de la modernidad, que se expresa básicamente en la sensación de vivir en un mundo fragmentado, donde el Estado se ha transformado en un frío mecanismo. También en su crítica hacia la filosofía y la ciencia, como espacios que resecan la imaginación y los sentimientos, desarrollando únicamente el entendimiento. En la elevación del arte y la belleza como la nueva utopía redentora moderna y, en la intención de encontrar en ellas la posibilidad de integración del espíritu humano. Y finalmente, en su búsqueda de la armonía a través de la disonancia, esto quedará claro, aunque no lo desarrollaremos en este capítulo, en su concepto de lo sublime y la tragedia.

El término “moderno” es utilizado por Schiller y Schlegel, en dos acepciones, una para referirse a una etapa histórica en particular marcada por la Revolución Francesa, pero también para referirse a un estilo literario, como queda claro, en la obra de Schiller *Poesía Ingenua y Sentimental* (1793) y, luego, en el *Estudio de la Poesía Griega* (1795) de Schlegel. Desde el punto de vista histórico, es especialmente en *Cartas* donde Schiller se quejará de su condición de hombre moderno frente al hombre griego. Como veremos en el capítulo 4 con más extensión, el hombre moderno es un ser fragmentado, los dioses se ha ido de la ciudad, el trabajo esclaviza al hombre, la ciencia y la filosofía resecan su

87 Hegel en la *Ciencia de la Lógica* (1812-1816) describe qué podríamos entender por idealismo. Éste dirá que el idealismo es aquella forma de filosofía que ve en lo “finito lo ideal” y en lo “infinito lo real”, expresa que el mundo, por el cual a veces nos sentimos extremadamente condicionados, es en realidad producto de una “idea”, que carece de absoluta realidad, a no ser la que le confiere el propio pensamiento. Es decir, el sujeto humano sería el fundamento último de lo “real” y, en último caso, el puente de unión entre lo “ideal” y lo “real”. El término idealismo señala al espíritu como la fuente de determinación de lo real, como el espacio para alcanzar lo absoluto y lo infinito. Siguiendo en esta línea, Szondi remarca la búsqueda de unidad de la filosofía idealista: “Podría decirse de forma aproximada que la filosofía del idealismo alemán intentó volver a ganar por la vía de la especulación aquello que la crítica de Kant había tenido que renunciar: la unidad de sujeto y objeto, de mente y naturaleza” Cfr. Szondi, Peter, *op. cit.* Madrid: Visor, 1992.

88 Cfr. Berlin, Isaiah, *op. cit.* p. 85.

corazón, y el Estado lo transforma en un ser sin características particulares, el resultado es la fragmentación. Schiller lo explicita así:

“¡Pero qué distinto todo entre nosotros, los modernos! También en nuestro caso se ha proyectado, ampliada, la imagen de la especie en los individuos...pero en fragmentos aislados sin posible combinación, de manera que hemos de indagar individuo por individuo para componer la totalidad de la especie”⁸⁹

Para Schiller cada hombre griego es un representante de la especie, en la medida en que ha desarrollado todas sus facultades, mientras que los modernos son sólo un fragmento, sobre el cual no es posible lograr una combinación armónica.

En el ámbito literario, en *Poesía Ingenua y Sentimental*, Schiller también hará referencia a lo moderno como un estilo literario al que llama sentimental, mientras que a lo antiguo lo llamará ingenuo. Para nuestra argumentación lo que interesa resaltar es que Schiller considera lo moderno, como el género literario que conmueve a través de las ideas, mientras que lo ingenuo lo hace a través de los sentidos⁹⁰. En lo sentimental la naturaleza ha ido *desapareciendo como experiencia y ahora sólo nos aparece como objeto*, mientras que en la poesía ingenua hay un sentimiento de pertenencia y continuidad entre el sujeto y la naturaleza. Influenciado por Schiller, dos años más tarde en su *Estudio de la Poesía Griega*, Schlegel, denomina a la poesía griega, natural y a la moderna, artificial. En todo caso, el interés de Schiller, como queda establecido en *Poesía Ingenua y Sentimental* es la unión de ambos estilos literarios: si una obra sólo nos conmueve a través de los sentimientos, entonces se volverá pura sensiblería, no confrontará al corazón y al espíritu; mientras que si una obra sólo nos transmite ideas entonces le faltará vida, por ello, ningún estilo vale más que el otro. De lo que se trata es del *íntimo enlace* que pueda mantener una obra entre su capacidad para hacernos sentir y pensar.⁹¹

En este contexto, podemos entender la nueva definición que Schlegel ofrece de la poesía “romántica”. Esta definición aparece en 1798 en la revista *Athenäum*. Lo romántico,

89 Cfr. Schiller, *Cartas*, p. 145.

90 Lo moderno y lo antiguo no necesariamente se refieren a épocas, sino a estilos literarios, así podía ser ingenuo Homero y Sófocles, pero también podía ser ingenuos Dante, Cervantes y Shakespeare. Es decir, lo ingenuo y lo sentimental son dos formas de hacer poesía o drama, que podría coexistir en una misma época histórica. Cfr. Szondi, *op.cit.* pp. 98-99.

91 Cfr. Schiller, *Sobre poesía ingenua y sentimental*, Barcelona: Icaria, 1982, p. 115.

pasará a ser expresión de una poesía viva, donde se sintetiza prosa y poesía, arte y naturaleza, razón y sentimiento, además no se agota en ninguna teoría y no se somete a ninguna ley, el artista o poeta romántico busca representar lo infinito, por ello, en cada fracción hay una muestra de la totalidad y en la totalidad un fragmento.⁹² En este sentido, desean rescatar la unidad de forma y contenido que encuentran en la Antigüedad, pero sin someterse a sus normas de creación, y frente a lo moderno rehúsan sus extremas divisiones conceptuales⁹³. Así, Schlegel dirá que los modernos aspiran a la totalidad cuando en realidad, lo único que hay es una simulación de totalidad. Si esta simulación viene del entendimiento mucho peor; lo que los modernos desean es lo que los antiguos ya han conquistado.⁹⁴ En términos generales, podríamos decir que lo moderno es considerado, como sinónimo de escisión. En el ámbito poético, lo moderno se relaciona con lo racional, con las ideas, y en términos históricos, el individuo moderno es visto como un fragmento que no logra desarrollar su completa humanidad.

Veamos ahora el tema del arte. ¿Por qué los románticos le confieren al arte tal poder? Porque si las relaciones causales y las observaciones supuestamente objetivas de la ciencia determinan nuestro actuar, entonces los seres humanos no tendríamos capacidad para autodeterminarnos, estaríamos en un mundo sin sentido. Es así, que la obra de arte se transforma en un símbolo sensible de la libertad. El espíritu puede introducir su libertad en el mundo de la necesidad: con el arte rompe el ardid mecánico de la naturaleza. Para la mayoría de ellos, como por ejemplo, para Schlegel y Novalis, la poesía será el género artístico por excelencia. Novalis, en *Sobre el poeta y la poesía*, señala que la poesía es la realidad absoluta, que el poeta comprende mejor la naturaleza que el mismo científico, que en la poesía se mezcla en un mismo momento el placer y el dolor, la salud y la enfermedad, el placer y el displacer. El poeta, dice Novalis, es el médico trascendental, es decir, nos hace vivir el infinito desde la conciencia de la finitud⁹⁵. Así mismo, Schlegel dirá que la poesía es un instrumento infinito, en la medida en que revela la infinitud del espíritu

92 Schlegel define así la nueva poesía romántica en el fragmento 116 de la revista *Athenäum*: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [...] Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y; poéticas la vida y la sociedad, poetizar el Witz y llenar y saciar las formas del arte con todo tipo de materiales de creación genuinos, y darles aliento por las vibraciones del humor” Cfr. J. Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987, p. 137.

93 Cfr. Arnaldo, Javier, “El movimiento romántico”, p. 207. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, volumen I, Valeriano Boza (ed), Visor: Madrid, 2000.

94 Cfr. Schlegel, *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1994, p. 84 y 103.

95 Cfr. Novalis, *Escritos escogidos*, Madrid: Visor, 1984, p. 105- 107.

del hombre.⁹⁶ Para Schiller la poesía no será necesariamente el género más perfecto, pero sí encuentra en el arte, como veremos en *Cartas*, la capacidad para unir el pensamiento y el sentimiento. Como los demás románticos, contrapone la filosofía al arte, ve en ella especie una especie de saber arrogante y frío que pretende explicar el mundo desde categorías reduccionistas. Después de haber escrito las *Cartas*, le comenta a Goethe:

“No sabría expresare cuán penoso me resulta volver sobre la filosofía, seca, severa, rígida, en cambio en el arte es luminoso, viviente, humanamente verdadero, en la naturaleza todo es síntesis y en la filosofía todo antítesis”⁹⁷

El arte se parece a la naturaleza, es un organismo viviente donde los fragmentos adquieren su sentido en el todo y viceversa. Por ello, en el arte todo es síntesis; mientras que la filosofía es antítesis, porque busca la diferencia no para enriquecer, sino para fraccionar y dividir el flujo de la vida. Un comentario similar tendrá Schlegel: *la filosofía no puede enseñarnos sobre el arte, esto es una pretensión irreflexiva y arrogante*⁹⁸ y Novalis dirá que la vida del erudito es la vida del fragmento. La pérdida del poder de la filosofía, frente al arte, quedará mejor ejemplificada en la búsqueda de una nueva mitología de parte de los románticos.

Los artistas, entonces, se convierten para los románticos, en las figuras más sobresalientes de la época: sustituyen al científico y al propio filósofo. Schlegel, llegará a decir, que los artistas son una casta superior, no por nacimiento, sino por la propia consagración de su espíritu. En todo caso, tanto Schiller como Schlegel, y el propio Hölderlin, verán en los artistas los seres destinados a formar el espíritu. Ellos ennoblecen y amplifican el alma humana, en la medida en que trabajan con la sensibilidad y la imaginación. Ahora bien, la labor del artista no es la de divertir o lisonjear el ánimo del ciudadano lo que se busca, es más bien, transformar el espíritu del hombre. Lo que se entiende por transformación variará en función de cada autor, pero lo que sí termina siendo un denominar común es ver en el artista y el arte, la posibilidad de una nueva esperanza contra una Ilustración que tiende a reducir la vida del hombre a la lógica del

96 Cfr. Schlegel, *op.cit.* p.59.

97 Cfr. Goethe y Schiller, *op.cit.* p.77. [Carta 40]

98 Schlegel, *op.cit.* p. 66.

entendimiento. El artista es el nuevo maestro, pero no de academia, sino de la vida, que buscará integrar el espíritu del hombre moderno.

La fundación de *nueva mitología*, fue una de las características esenciales del proyecto romántico. Schiller no estuvo exento de esta motivación. La creación de una nueva mitología alrededor del arte y la belleza está relacionada con la fractura del proyecto ilustrado, con el resquebrajamiento del poder aglutinador de la religión, así como también, el interés de algunos románticos por vincular lo estético con lo político.⁹⁹ Será necesario crear nuevos relatos que produzcan la sensación de pertenencia e identidad a un proyecto común: si la ciencia, el Estado, ni la religión lo han logrado, entonces se necesitan ideas estéticas, que puedan expresar las intenciones colectivas de un pueblo, sin olvidar la expresión de lo individual. Los románticos tienen como ideal los mitos griegos, éstos atribuían a la mitología griega un gran poder comunicativo e integrador. Se trataba, entonces, de imitar la función de estos relatos antiguos, pero introduciendo contenidos modernos. Schlegel en su *Discurso sobre la mitología*, señala:

“Yo mantengo que a nuestra poesía (*Poesie*) le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos, y todo lo esencial por lo que la poesía (*Dichtkunst*) moderna queda por detrás de la antigua se puede resumir en estas palabras: **nosotros no tenemos ninguna mitología**. Pero añado estamos cerca de tener, una, o mejor, es el tiempo en que debemos seriamente colaborar para crear una [...] La nueva mitología debe, por el contrario, formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu; debe ser la más artística de las obras de arte [...] **Que pueda una nueva mitología surgir sólo de la profundidad más honda del espíritu por sí misma**: de ello encontramos un indicio muy importante y una notable confirmación para lo que buscamos, en el gran fenómeno de la época, el Idealismo”¹⁰⁰

Schlegel, como los demás románticos, no ven en las mitologías fabulas recreativas, sino la posibilidad de encontrar un nuevo discurso: el del espíritu. Pero se trata de un espíritu en el cual se recoge la totalidad de lo real. Por ello, si en la conciencia (conciencia como sinónimo de un espíritu que actúa sólo bajo el entendimiento), lo real aparece

99 Cfr. Jarque, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, p. 224. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Vol. I, Valeriano Bozal (ed), Madrid: Visor, 2000.

100 Cfr. Schlegel, *op.cit.*, p. 118-119.

fragmentado, en la mitología el espíritu habla desde el cuerpo y el alma. La mitología es el nuevo tejido que los románticos necesitan para unir el escindido mundo moderno. Como señala Schlegel, en la mitología todo es relación y metamorfosis, informado y transformado, la mitología es la obra de arte del espíritu y, por tanto, la búsqueda del Idealismo.

En el *Primer programa sistemático del idealismo alemán*, la creación de una nueva mitología tiene un tinte más ético-político que en Schlegel. En el *Programa* se habla de una nueva narrativa, que es la “mitología de la razón”¹⁰¹, se trata de una nueva razón, que no es objetiva, es decir no está determinada por la *cosa en sí*, pero tampoco el objeto es creación de la razón, en todo caso se trata de una razón, que actúa en contra de todo dualismo, la razón es la manifestación de un espíritu orgánico. Así, dado que el Estado funciona como una máquina que no responde a la humanidad particular de cada individuo, es necesario entonces crear un nuevo discurso, el de la belleza y el arte.¹⁰²

Schiller adopta la nueva mitología de dos formas. De un lado, recurre a mitos griegos para explicar sus propias posiciones filosóficas, ya que los mitos pueden dar cuenta desde la imaginación aquello que la razón no logra explicar, en ellos subsiste una explicación orgánica de lo real: mientras que la razón tiende a disgregar, el mito crea una realidad total, esto lo veremos en el capítulo 2, destinado al estudio de *Gracia y Dignidad*. Y de otro lado, la fundación de una nueva mitología tendrá en Schiller su forma más definida en *Cartas*. Si bien Schiller no se refiere a su proyecto estético a partir de un relato mítico, Schiller sí entiende al arte y por ende a la belleza como el nuevo relato de la modernidad que producirá en el hombre la acción de síntesis entre sentimiento y razón, entre impulso formal y sensible. Más cercano a Hegel y Schelling, Schiller sí entiende al arte y la belleza como una nueva mitología que le permitirá al hombre sentir que su bien particular es el bien de la comunidad. La belleza y lo sublime, introducen al hombre en una nueva acción comunicativa, aquí su conexión con la dimensión política. La belleza se vuelve entonces

101 Cfr. Hegel, *Escritos de juventud*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

102 Finalmente para el Hegel de la juventud, la razón será estética o no será. La nueva mitología de la razón termina siendo una mitología estética, porque precisamente en la belleza, se anulan todas las escisiones. Este es el célebre pasaje donde esto se afirma: “Finalmente, la idea que unifica a todas las otras, la idea de la belleza, tomando la palabra en un sentido platónico superior. Estoy ahora convencido de que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven fuertemente hermanadas sólo en la belleza. El filósofo tiene que poseer tanta fuerza estética como el poeta [...] la filosofía de espíritu es una filosofía estética. No se puede ser ingenioso, incluso es imposible razonar ingeniosamente sobre la historia, sin sentido estético”¹⁰² Cfr. Hegel, *op.cit.*, p. 220.

el símbolo perfecto de la síntesis romántica, porque logra terminar con la escisión entre las leyes generales del entendimiento y mi libertad. La belleza logra insertar otro tipo de sentido en la naturaleza, un sentido que es un triunfo de un espíritu libre que no está coaccionado por un mecanismo aparentemente exterior a él.

Si trasladamos esta categoría al ámbito de lo estético nos quedará claro por qué para los idealistas alemanes, lo estético será antes que nada la belleza artística y no la belleza natural. Es el espíritu del genio quien únicamente a través de su “idea” configura lo real; esto significa que para los idealistas la subjetividad tiene una capacidad mucho más ilimitada que lo que el mismo Kant hubiese aceptado. Cuando Hegel define en su *Introducción a la Estética* el campo de acción de esta rama, dice claramente que se trata de una ciencia de lo bello que se ocupa de lo bello artístico con exclusión de lo bello natural.¹⁰³ Hegel lleva a un extremo lo que Schiller ya había prefigurado en *Cartas*, cuando entiende el arte como el instrumento por excelencia para lograr la unidad del espíritu. Sin embargo, es importante señalar que en Schiller la belleza natural no desaparece, pero sí cobrará un rol secundario.

Volvamos hacia atrás en la vida de Schiller, para mencionar la figura de Fichte, anterior evidentemente, a Hegel. Este será una de las figuras más sobresalientes y controvertidas de esta época. Schiller lo invita a enseñar en la Universidad de Jena, para reemplazar la cátedra de Reinhold sobre *Filosofía Crítica*, Fichte aceptará porque, según lo que le comenta a Humbolt, Schiller *marca una nueva época en la filosofía*.¹⁰⁴ Fichte es importante en el *viaje* filosófico de Schiller porque tomará de él, como veremos en el capítulo 4, los conceptos de *acción recíproca* de las facultades, así como la *teoría de los impulsos*. Sin embargo, frente a Fichte, Schiller marca de manera clara hasta qué punto estuvo dispuesto a trazar con un idealismo que él considero extremo y por momentos descabellado y, más bien, como se mantuvo, en este sentido, fiel a las posiciones regulativas de Kant.

103 Cfr. Hegel, *Introducción a la Estética*, Barcelona: Península, 1971, p. 7.

104 Safranski expresa de esta manera la admiración de Fichte por Schiller: “Aceptó –se refiere a Fichte- la invitación a enseñar en Jena por la razón de que veneraba a Schiller, y encontraba atractiva la perspectiva de trabajar junto a él en la universidad. Le dice a Humboldt que Schiller significa “muchísimo para la filosofía”, que en el plano filosófico puede esperarse de él “simplemente una nueva época” Ahora bien, Fichte era suficientemente vanidoso para enlazar la esperanza de una nueva época con su propia aparición.” Cfr. Safranski, *óp. cit.* pp. 375-376.

Fichte radicaliza el giro kantiano hacia el sujeto, no sólo considerando al mundo un “producto” del sujeto, sino en especial analizando la autoconciencia sin las categorías que la filosofía había creado para el mundo-objeto. Sobre lo primero, Fichte señala que la conciencia de una cosa fuera de nosotros, no es sino el producto de nuestra propia capacidad de pensar. Sería absurdo pensar que el mundo, señalaría Fichte, puede existir independientemente del sujeto. El sujeto entonces constituye la verdad, en la medida en que constituye el objeto como objeto de verdad, sin embargo, no constituye la existencia del objeto. Este matiz es importante porque el idealismo alemán no es igual al de Berkeley, es decir no niega la realidad empírica. Lo que niega, como en el caso de Fichte, en contraposición a Kant, es la “cosa en sí” es decir la pretensión que en la naturaleza hayan leyes que sean autosuficientes y absolutas y sobre las cuales no tengamos acceso. En último caso expresa Fichte si se postula una cosa en el yo, es porque antes el yo tiene que haber sido postulado.¹⁰⁵

El principio que está de base es la libertad. La “cosa en sí” como substrato inalcanzable del pensamiento no podría ser posible, porque la base de la realidad se sitúa en el pensamiento del cual la “cosa en sí” es su producto. Quizás por falta de distancia, Schiller no pudo intuir la fuerza del pensamiento de Fichte. De hecho, como le comenta a Goethe, la filosofía fichteana le parece descabellada en la medida en que hace desaparecer el mundo, para convertirlo en un globo que el yo proyecta fuera de él.¹⁰⁶ Schiller veía en Fichte el peligro de un idealismo que endiosa al Yo a niveles casi delirantes. Junto con Kant, Schiller sí aceptará, la existencia del noúmeno: la libertad no es posible conocerla, sino recurriendo a analogías. Precisamente la belleza – a la que sí podemos percibir- será una analogía de la libertad. Ahora bien, en lo que sí coincidirá Schiller con Fichte, es que no es posible mantener la escisión kantiana entre necesidad natural y libertad humana, el *impulso de juego* logra precisamente ese puente de unión.

105 Cfr. Bowie, Andre, *óp. cit.*, pp. 74-75.

106 En la correspondencia que mantiene con Goethe, Schiller le comenta: “Según la enseñanza oral de Fichte, pues no ha dicho palabra en su libro, el yo es creador hasta en sus representaciones, y toda realidad reside únicamente en el yo. El mundo no es, a sus ojos, sino un globo que el yo proyectó fuera de él, y que vuelve a tomar en la faz de la reflexión. El habría proclamado la divinidad del yo, según lo esperábamos” Cfr. Goethe y Schiller, *óp.cit.* p.56. [Carta 21, 28 de Octubre de 1774]. Y más tarde lo sentencia: “De aquí no tengo casi noticia interesante que darle, pues la partida de nuestro querido amigo Fichte ha agotado la fuente de absurdos más fecunda que sea posible de imaginar” Cfr. Goethe y Schiller, *óp. cit.*, p. 103. [Carta 64, Schiller a Goethe, Jena, 15 de mayo de 1775]

Schiller anunciará, con el concepto de *alma bella e impulso de juego*, uno de los tópicos más importantes del idealismo, la búsqueda de síntesis, que tiende a excluir las contradicciones entre finito/infinito, naturaleza/libertad, razón/ imaginación, fragmento/totalidad.¹⁰⁷ Una de las preocupaciones sustanciales del movimiento romántico fue precisamente hacer ver que la totalidad depende del fragmento y el fragmento es la representación de la totalidad. Sin duda, la noción de organismo, que ya Kant había propuesto sobre la naturaleza, fue un paso decisivo en esta noción de síntesis. De hecho, Hegel reconoce en *Introducción a la Estética* ese rasgo del idealismo en Schiller:

“Fue un hombre dotado a la vez de una gran sentido artístico y de un profundo espíritu filosófico quien se pronunció el primero contra esa acepción de la infinidad abstracta del pensamiento, del deber por el deber, del entendimiento amorfo (que ve en la Naturaleza y en la realidad, en la vía de los sentimientos, una barrera que conviene eliminar), **y reivindicó la totalidad y la conciliación antes de que la filosofía haya reconocido su necesidad. Este fue el mérito de Schiller, el de haber superado la subjetividad y la abstracción del pensamiento kantiano y de haber intentado concebir por medio del pensamiento y realizar en el arte la unidad y la conciliación como la única expresión de la verdad**”¹⁰⁸

Finalmente, el reconocimiento de Hegel en relación a Schiller pone en evidencia las rutas filosóficas que este abrió y, por otro lado, las escisiones –que, según, Hegel- logró cerrar. Schiller, como señala Hegel, es un autor que buscó siempre la conciliación, la búsqueda de integración, pero esta búsqueda está íntimamente ligada, al igual que su maestro Kant, a la libertad. Schiller, como sostiene Berlin, está “intoxicado” con la idea de la voluntad, de la libertad, de la autonomía del hombre. La diferencia estará en cómo Schiller concibe la libertad.¹⁰⁹ Como reconoce Hegel, Schiller fue un pensador polifónico: dramaturgo, filósofo e historiador. Ahora bien, en su producción filosófica, estuvo bastante lejos de ser un pensador sistemático como su maestro Kant; Schiller produjo una serie de obras de

107 Uno de los conceptos que refleja con más claridad la búsqueda de síntesis se expresa en el concepto de *Witz*, que utilizan comúnmente los románticos e idealistas. “El *Witz*, que se traduce la mayoría de las veces por ingenio, expresa la inteligencia creativa y combinatoria, que capta las semejanzas en los aspectos más diversos y las fija en el fragmento”. Véase nota 1 En: Schlegel, *op.cit.*, p. 48. De este modo, el fragmento se convierte en un sistema en miniatura que refleja en sí, como en un microcosmos, la unidad sistemática del universo. Schlegel fue uno de los autores que más utilizó este término, mientras que “el entendimiento es espíritu mecánico, el *Witz* es espíritu químico, y el genio espíritu orgánico”. Por ejemplo, en Schlegel, el *Witz* como infinito, no es algo ya existe sino una meta constante.

108 Cfr. Hegel, *op.cit.* p. 106. [Las negritas son nuestras].

109 Cfr. Berlin, *op.cit.* p. 110-111.

una gran lucidez, pero no parece haber tenido una ambición arquitectónica. Por ello, el uso que hace de los conceptos será bastante más laxo que el de su maestro. En los capítulos que siguen, entonces, tenemos el objetivo de *demostrar* cómo Schiller va gestando su proyecto de integración a través de lo estético. Lo estético aparecerá primero, en su versión inicial como *aisthesis*, es decir, en la revaloración de los sentidos, la percepción, y los sentimientos, y posteriormente, en su giro romántico, en su versión de arte.



CAPÍTULO 2

KALLIAS: LA BELLEZA COMO APARIENCIA DE LIBERTAD

Kallias (Kalliasbriefe), escrita entre enero y febrero de 1793, es considerada la primera obra filosófica de Schiller. Se compone de un conjunto de seis cartas dirigidas a su íntimo amigo Gottfried Körner¹. *Kallias* es producto de un período singular en la vida de Schiller, que empieza en 1791 con el minucioso estudio de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (en adelante *CdJ*) de Kant. Schiller le comenta con entusiasmo a Körner los sentimientos que le produce la primera lectura de Kant:

“No adivinarías qué leo y estudio ahora. Nada menos que a Kant. Su *Crítica del Juicio*, que yo mismo he comprado, me arrebató con su luminoso e ingenioso contenido, y ha despertado en mí un gran deseo de madurar poco a poco en la comprensión de su filosofía (3 de marzo de 1791).”²

Como la cita lo hace notar, Schiller está cautivado por la *CdJ* y manifiesta su deseo de comprender pacientemente la filosofía kantiana. Casi un año más tarde, el 1 de enero de 1792, Schiller le vuelve a comentar a Körner:

¹ Körner y Schiller se conocieron en julio de 1785, cuando Schiller tenía 20 años y Körner 23. Esta amistad será tan leal y fructífera, como la que establece algunos años más tarde con Goethe. Christian Gottfried Körner procedía de una prestigiosa familia patricia de Leipzig. Körner realiza una serie de estudios (lenguas antiguas, filosofía, cosmología, matemáticas y jurisprudencia, será magíster en filosofía y doctor en derecho) y se desenvolverá como funcionario público (primero como juez y, finalmente, como consejero del consistorio superior y miembro de la Comisión económica de su país) A pesar de sus cargos públicos y de la férrea moral luterana de su padre, quien desdeñaba sus intereses artísticos, Körner se encontraba absolutamente atraído hacia el arte y tenía una gran sensibilidad para poder interpretar y enriquecer las obras de otros. Por ello, Goethe habla de él como un “genio de la recepción”. Cfr. Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona: Tusquets, 2006, p.206.

² *Ibid.*, p.342.

“Ahora me dedico con gran celo a la filosofía kantiana, y tendríamos mucha materia si cada noche pudiera hablar contigo sobre ello. Es irrevocable mi decisión de no abandonarla hasta que la haya comprendido a fondo, aunque necesite tres años para lograrlo. Por lo demás, he sacado ya mucho para mí de esta obra y lo he transformado en mi propiedad.”³

Schiller no es el mismo después de leer a Kant: leerá la *CdJ* pacientemente durante dos años y su lectura concienzuda lo ayudará a discernir muchas de sus propias preocupaciones estéticas. Si bien algunos años antes había intentado tener contacto con la obra kantiana⁴, será a partir de la lectura de la *CdJ* que Schiller inicia un proceso de reflexión sistemático alrededor de los conceptos de belleza, arte, moralidad, gracia y sublimidad, que se extenderá hasta el año 1801 con la publicación de su última obra filosófica, *Sobre lo Sublime*. En *Kallias*, Schiller se apropia y reelabora algunos postulados kantianos para plantear su propia preocupación estética: ¿es posible encontrar un criterio de objetividad para la belleza? o, como plantea Kant, el juicio de gusto es únicamente un juicio subjetivo. El objetivo inicial de Schiller con *Kallias* es encontrar un concepto de objetividad para la belleza. Schiller asume esta tarea para rebatir la tesis kantiana según la cual la belleza es estrictamente una cualidad subjetiva. El filósofo de Jena buscará entonces determinar aquellas cualidades que determinen el carácter objetivo de la belleza. Esta, será sin duda, una de las diferencias esenciales con Kant, éste niega tajantemente que sea posible encontrar un criterio objetivo mientras que Schiller asegura que sí⁵. Schiller dialoga constantemente con Kant, sea para rebatir o adoptar sus postulados; por ello, para analizar el tratado de *Kallias* es indispensable referirse a los

³ *Ibid.*, p.343.

⁴ Hacia 1788, Körner, quien ya había leído *La Crítica de la Razón Pura (en adelante CdJ)*, anima a Schiller a leer esta obra. Sin embargo, Schiller le comenta que de los pocos libros filosóficos que ha leído sólo toma en cuenta aquellos donde el contenido “pueda sentirse y tratarse en forma poética”. En aquel momento, Schiller ve en Kant un autor que realiza un estudio del “conocimiento humano seco y frío”. Para esta fecha, Kant aún no había publicado la *CdJ* y, a pesar, que ésta obra está lejos de tener un lenguaje poético, sí se encargará de aquellos temas a los que Schiller dedico parte de su vida: la belleza, la imaginación, el arte, entre otros. Cfr. Safranski, *op. cit.*, p. 217.

⁵ Cfr. Kant, *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, § 57, 238. “**Dar un principio objetivo determinado del gusto según el cual pudieran ser derivados, probados y demostrados los juicios del mismo es absolutamente imposible**, pues no sería entonces un juicio de gusto. El principio subjetivo, a saber, la indeterminada idea de lo suprasensible en nosotros, puede ser señalado como la clave única del desciframiento [del enigma] de esta facultad, oculta para nosotros mismos en sus fuentes [...]” Véase Kant, *Ibid*, § 33, 141 “No hay, pues, ningún argumento probatorio empírico para imponer a alguien el juicio de gusto”. Véase también Kant, *Ibid*, § 34, 143 “Por principio de gusto habría de entenderse un principio bajo cuya condición se subsumiera el concepto de un objeto, y entonces, se llegara a establecer a través de una inferencia que ese objeto es bello. Esto sin embargo es absolutamente imposible” [Las negritas son nuestras].

principales postulados estéticos de la *CdJ*, algunos de los cuales ya hemos hecho referencia en el primer capítulo.

A través de la correspondencia que Schiller mantiene con su mecenas, el duque von Augustenberg, a quien sin duda Schiller buscaba fascinar, observamos las desmedidas aspiraciones filosóficas que éste deposita en el tratado de *Kallias*. Schiller sostiene que Kant ha socavado las bases de la metafísica tradicional en la *Crítica de la Razón Pura*, y ha trazado las bases para una nueva ética en su *Crítica de la Razón Práctica*. En este contexto, Schiller se percibe a sí mismo como el *filósofo de la armadura brillante* que sentará las bases de una nueva estética objetiva.⁶ A pesar de las excesivas pretensiones iniciales que Schiller deposita en *Kallias*, esta será una obra inconclusa. Esto se explica por varios factores: su precario estado de salud, su nuevo proyecto de dramaturgia, *Wallenstein*, pero, en especial, la conciencia de Schiller de la dificultad, sino imposibilidad de fundar una estética objetiva. Quizás esto explica por qué *Kallias o sobre la belleza (Kallias, oder ubre die Schönheit)* nunca fue publicado mientras Schiller vivió.⁷ Dentro del corpus filosófico schilleriano *Kallias* ha sido considerada una obra menor, en parte porque fue una obra inconclusa, pero también porque la tesis que Schiller pretende defender, la objetividad de la belleza, parece ser un despropósito metafísico, en especial teniendo en cuenta el antecedente trascendental kantiano.

Sin embargo, su argumentación lejos de recurrir a algún artificio escolástico, establece una creativa argumentación: la objetividad de la belleza se sostiene en la relación regulativa entre la razón práctica y los juicios de gusto. Schiller no está planteando un valor o utilidad moral para la belleza. Traza una analogía entre la forma de aparición de los juicios morales y los estéticos: en ambos casos la forma de aparición es la libertad. Por ello, el valor de *Kallias* excede a su primera intención de fundar una estética objetiva y, en ello, radica su importancia para la presente investigación. En esta obra, se prefiguran algunos de los principales conceptos de *Gracia y Dignidad* y de *Cartas*. Por ejemplo, Schiller establece desde *Kallias* una ambigua e intrínseca relación entre lo bello y lo moral. El filósofo alemán habla de *belleza moral* y plantea, como lo hará más adelante en *Gracia y Dignidad*, que las acciones morales sólo serán bellas si son producto de la libertad, una libertad que supone también la integración de la sensibilidad. Existe también

⁶ Cfr. Beiser, Frederick, *Schiller as a Philosopher*, New York: Oxford University Press, 2005, p. 48.

⁷ *Kallias* fue publicada recién en 1848 por Theodor Danzel. Cfr. Frederick Beiser, *Ibid.* p. 47.

en *Kallias*, aun cuando de manera inaugural, una dimensión política de la belleza como propedéutica para la vida en comunidad. Schiller llama a esto *mundo estético*, una prefiguración del concepto de *estado estético* en *Cartas*. Finalmente, existe también en *Kallias*, aunque referida a la belleza natural, una apuesta por la belleza como símbolo de la totalidad: lo bello es perfecto porque no requiere de nada excepto de su existencia. En este sentido, si bien la búsqueda de objetividad de la belleza sitúa a *Kallias* como una obra sin continuidad dentro del corpus schilleriano, por el contrario, estas últimas preocupaciones sí serán parte de los posteriores análisis estéticos de Schiller.

Con el fin de poder comprender la estructura de *Kallias*, ofrecemos un breve resumen de las seis cartas que componen esta obra. En la primera carta, Schiller plantea el objetivo de la obra: encontrar un concepto objetivo de belleza. Para ello, Schiller analizará otras teorías filosóficas sobre la belleza y definirá la suya como *empírica-objetiva*. Esta carta es importante porque sitúa a Schiller frente a las posiciones racionalistas, empiristas y kantianas. En la segunda carta, Schiller describe la estructura epistemológica bipartita de *Kallias*, de un lado la razón práctica y, de otro, la teórica. Determina los juicios que pertenecen a cada uno de estos ámbitos, estableciendo al juicio de gusto dentro del ámbito de la razón práctica. Sin duda, este es el argumento central sobre el que se sostiene *Kallias*: un fenómeno natural o un objeto artístico será bello si aparece libre, si su forma de aparición es análoga a la forma de la libertad. En las cartas tres y cuatro, hay un quiebre en el hilo argumentativo de *Kallias*. Schiller introduce el concepto de belleza moral: las acciones morales son bellas –dirá Schiller– si es que se llevan a cabo en absoluta libertad, sin determinación de ningún principio externo y en conjunción con nuestra sensibilidad. En la quinta carta, Schiller retoma la relación entre belleza y libertad; el objetivo principal será determinar las condiciones de representación de la objetividad de la belleza. Schiller cree que estas condiciones son la autonomía y la heautonomía. En esta misma carta Schiller plantea la relación belleza moral y belleza natural, así como introduce el concepto de mundo estético. Finalmente, en la carta seis, la más desestructurada de *Kallias*, está dedicada a analizar la belleza artística y al análisis del lenguaje poético. Esta sección es importante porque el tratado de *Kallias* se centra en su primera sección alrededor de la belleza natural, tal como lo habría hecho Kant, sin embargo hacia el final del tratado las categorías de autonomía y heautonomía, que se aplica a los organismos, se aplicará también al espíritu del artista. Aquí empieza a notarse en Schiller la inspiración romántica. El arte sigue siendo una imitación de la naturaleza,

pero su autonomía se halla en la libertad absoluta del espíritu, en el espíritu se conjuga la libertad y la necesidad, la creación artística empezará a ser la *síntesis* mayor.

El presente capítulo se dividirá en las siguientes tres secciones: la primera dedicada a explicar brevemente la deducción del principio de objetividad de la belleza. Lo interesante de esta sección es que nos permitirá ver que la fallida ilusión de Schiller de construir una ciencia de lo bello, trajo como consecuencia una interesante relación entre belleza y libertad. Pero además nos permitirá señalar cuáles son las bases kantianas sobre las cuales Schiller se asentará y, que además, seguirán presentes –con algunos matices- en sus siguientes obras. La segunda parte del capítulo estará dedicada a analizar los vínculos entre los conceptos de libertad y belleza. Schiller planteará que la belleza se encuentra del lado de la razón práctica, esto tendrá repercusiones tanto desde el lado estético, pero también desde el lado moral. Por último, analizaremos el concepto de belleza moral que a pesar de ser desarrollado de forma embrionaria demuestra que desde sus primeras reflexiones filosóficas existe en Schiller un deseo de integración del ser humano entre su razón y sus sentimientos y, al mismo tiempo, de pensar la belleza como una dimensión irrenunciable de la vida. Sin duda, esto se desarrollará de forma más profunda en *Sobre la Gracia y la Dignidad* y, por supuesto, en *Cartas*.

2.1 La búsqueda de la piedra filosofal: la ilusión de objetividad en la belleza

Antes de escribir *Kallias* y después de casi dos años de estudio de la *CdJ*, Schiller considera haber encontrado un ***principio objetivo de la belleza***⁸ que rebatirá la tesis kantiana según la cual la belleza no establece ningún conocimiento a partir de las

⁸ “Han venido a mi mente muchas luces sobre la naturaleza de lo bello, de modo que espero poder conquistarte con mi teoría. Creo haber hallado el **concepto objetivo de lo bello**, que por ello mismo se cualifica como **principio objetivo de gusto**, por más que Kant dude de este concepto. Ordenaré mis pensamientos en torno a esto y en la próxima Pascua los editaré en un diálogo: *Kallias o sobre la belleza*” Cfr. Rüdiger Safranski, *op.cit.*, p. 350 y Frederick Beiser, *op.cit.* p. 45. [Las negritas y cursivas son nuestras] Schiller está influenciado precisamente por Körner, quien al haber leído la *CdJ* piensa: “Kant escribe únicamente sobre el efecto de la belleza en el sujeto. A pesar de la diferencia entre los objetos bellos y los feos, recae en los objetos mismos...sin embargo él –Kant- no se molesta en investigarlo. Este tipo de investigación no es fructífera dado que él -Kant- no ofrece una prueba, por ello, uno todavía se pregunta si es posible descifrar la piedra filosofal” Cfr. Frederick Beiser, *op. cit.*, p. 52 “Kant writes **only of the effect of beauty on the subject**. The difference between beautiful and ugly objects, wich lie in the objects themselves...he does not bother to investigate. That such an investigation is fruitless he asserts with no proof, and one ask wether it is still possible to find this philosopher’s stone” Beiser utiliza el texto de Peterson Julios, ed. *Lettres Werke, Nationalaugabe*. Weimar: Böhlauverlag, 1943f [sic], 42 vols. [Las negritas y cursivas son nuestras].

cualidades del objeto, sino que se trata únicamente de una “relación con el sentimiento de placer y de displacer, por medio del cual nada es designado en el objeto, sino en el cual el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por la representación”⁹. Efectivamente, Kant expresa que el juicio de gusto, no es un juicio de conocimiento sobre el objeto, sino más bien una representación del sujeto que produce un sentimiento vital de placer, a través de la libre relación entre imaginación y entendimiento, esto es lo que Kant llama el *libre juego de las facultades*. Kant señalará en repetidas ocasiones que la representación que surge en el juicio de gusto, no produce conocimiento alguno alrededor del objeto, sino que se refiere únicamente al sentimiento que se produce en el sujeto.¹⁰ La estética de Kant es una estética que analiza primordialmente las condiciones de posibilidad del juicio estético (en último caso las condiciones de nuestra subjetividad) y no las condiciones del objeto bello.

Con el objetivo de ubicar su propia teoría, Schiller define a su vez las tesis racionalistas, empiristas y kantianas a través de la oposición entre dimensiones que articula en un par de conceptos empírico-racional y subjetivo-objetivo. Empecemos con Kant, Schiller definirá su teoría como *racional-subjetiva*. Subjetiva en la medida en que el juicio estético únicamente hace referencia al sentimiento de placer que se produce en el sujeto, no determina ningún grado de conocimiento del objeto¹¹. ¿Ahora bien, de qué forma podría ser racional la teoría estética de Kant? Si nos remitimos al contenido de la *CdJ*, Kant no afirma que la belleza pueda ubicarse en el reino de la razón práctica o teórica. En el primer caso, lo bello sería un producto moral y en el segundo uno teórico y precisamente la fuerza de la teoría kantiana radica en la absoluta autonomía de lo bello. Por el contrario, las ideas estéticas, dirá Kant, son de alguna forma complemento de las ideas de la razón.¹²

⁹ Cfr. Kant, *op.cit.*, § 1, 4-4.

¹⁰ Cfr. *Ibid.* § 1, 4-5.

¹¹ Cfr. *Ibid.* § 6 18-18.

¹² Por ello, no es posible hablar de racionalidad estética en Kant, al menos no en esos términos. Kant en el § 33 menciona que al asistir a un espectáculo de teatro no hay manera que nadie nos pueda persuadir –ni los críticos más perspicaces menciona a Lessing y Batteaux- sobre la calidad de una obra, dado que el juicio sobre belleza no se basa en reglas determinadas “**puesto que ha de ser un juicio de gusto y no del entendimiento o de la razón**”¹². En el § 39 Kant afirma que el placer por lo bello “**no es un placer del goce ni de una actividad legal, ni aún de la contemplación racionante según ideas, sino de la mera reflexión**”. Los juicios de gusto o juicios estéticos son reflexionantes, en la medida en que subsumen los fenómenos particulares bajo un universal, pero sin la mediación de un concepto, sino a través de la constatación de una conformidad a fin entre el entendimiento y la imaginación. Sí sería posible hablar de una razonabilidad estética, si por ella entendemos el uso regulativo y no constitutivo de la razón. Si la racionalidad está mediada por la pertenencia a un tipo de razón, la razonabilidad sería más bien la exigencia subjetiva de un sentido compartido. Podríamos sostener que esto es lo que sucede en los juicios estéticos cuando la

Ahora bien, ¿qué toma Schiller de Kant?, ¿cuáles son los postulados estéticos que hará suyos para sostener precisamente su propia teoría? Recordemos que Schiller hace un uso de los conceptos bastante más laxo que Kant. Schiller no es un filósofo de academia, no está necesariamente interesado en construir un sistema filosófico. En relación a las facultades, Schiller dirá que la imaginación trabaja con las intuiciones; un objeto será bello si se nos presenta directamente ante la imaginación determinado por sí mismo.¹³ Por su lado, el entendimiento es la facultad de los conceptos. En el caso del objeto bello, no debe aplicar conceptos, sino únicamente reconocer la ausencia de reglas, es decir la autodeterminación del objeto. Por último, la razón es para Schiller, la facultad que logra cohesionar: los sentidos brindan diversidad y la razón cohesionar mediante sus leyes.¹⁴ Este concepto amplio de la razón lo ayudará a construir su teoría de la objetividad de la belleza.

Señalaremos cuáles son las posiciones kantianas que Schiller asume acerca de las características del juicio de gusto.¹⁵ El filósofo de Jena sostiene la naturaleza no conceptual de un juicio de gusto¹⁶ y al mismo tiempo su naturaleza no moral. Una obra de arte que pretendiese ser moral no beneficiaría en absoluto a su belleza. Por ejemplo, si un poeta excusara la falta de belleza en sus versos, por una pretendida intención

imaginación y el entendimiento juegan libremente, su exigencia de universalidad y necesidad proviene únicamente de una pretensión subjetiva. No es posible saber si Schiller lo interpretó de esta forma, en todo caso el uso del término racional para referirse a los juicios estéticos en Kant, es erróneo y confirma, más bien, el uso laxo que Schiller hace de los conceptos.

¹³ “La facultad de las intuiciones es la imaginación. Diremos entonces que un objeto está expuesto, cuando la representación que tenemos del mismo es conducida sin mediación alguna ante la imaginación” Cfr. Schiller, *Kallias [Kallias oder Über die Schönheit]*. Barcelona: Anthropos y Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, 10, p. 91. [Jena 28 de febrero de 1793].

¹⁴ “Los sentidos proporcionan la diversidad; la razón (en su más amplia acepción) da lugar a la cohesión, puesto que la razón es la facultad de cohesionar. Es decir, cuando una diversidad se presenta ante los sentidos, la razón intenta darle su propia forma, esto es, cohesionarla según sus leyes. La forma de la razón es la manera en que se manifiesta su fuerza de cohesión” Cfr. Schiller, *Ibid.*, 5-7, p. 9. [Jena 8 de febrero de 1793]

¹⁵ Nuevamente recordemos las características del juicio estético, señaladas ya en el primer capítulo, de la mano de una eficaz y concisa definición de Eco. “Para Kant las características de lo bello son: placer sin interés, finalidad sin objetivo, universalidad sin concepto y regularidad sin ley. Lo que quiere decir es que se disfruta de la cosa bella sin desear por ello poseerla, se la contempla como si estuviese organizada perfectamente para un fin concreto, cuando en realidad su único objetivo es su propia subsistencia y, por tanto, se disfruta de ella como si encarnase perfectamente una regla, cuando ella misma es la regla” Cfr. Umberto Eco, *Historia de la Belleza*, Barcelona: Lumen, 2005, p. 294.

¹⁶ “Bella será, pues, una forma que se explique a sí misma; explicarse a sí mismo significa en este caso explicarse sin la ayuda de un concepto. [...] Bella, puede decirse entonces, es aquella forma que no exige ninguna explicación, o más bien aquella que se explica sin concepto” Cfr. Schiller, *op. cit.*, 5, p. 27. [18 de febrero de 1793]

moralizante, ésta no sería igualmente una obra bella.¹⁷ La belleza entonces no nace en función de una finalidad teórica o práctica. Por otro lado, *la experiencia de lo bello produce un placer sin interés*: la experiencia de la belleza se sostiene sobre ella misma, no hay nada externo que la justifique. De este modo, cualquier tipo de determinación, sea conceptual o moral, supone heteronomía, la dependencia frente a una determinación externa, niega la naturaleza misma de la belleza.¹⁸ La belleza supone entonces autonomía, entendida como ausencia de reglas externas y heautonomía que supone la organización interna del objeto bello: existe una regla que surge de sí mismo. Schiller también asegura que la belleza es un hecho que afecta a nuestra sensibilidad, produce una sensación de placer, que, según él, es la misma que se produce cuando vemos que un objeto es libre. Por último, Schiller, al igual que Kant, exige del juicio de gusto que sea universal y necesario, una *universalidad sin concepto*, es decir una universalidad que no se sostenga sobre una determinación externa.¹⁹ Sin embargo, la diferencia sustancial entre ambos autores radica en la naturaleza misma del juicio de gusto. Schiller sostiene que el fundamento de la belleza es la libertad y, por ende, sitúa al juicio estético dentro de la razón práctica. La belleza y las acciones morales se parecen en su forma de aparición: la autoderminación. A pesar que la relación que establece Schiller entre razón práctica y belleza es únicamente regulativa, Kant niega tajantemente la posibilidad de establecer una conexión entre el juicio estético y la razón práctica. El juicio estético es desinteresado y contemplativo, mientras que en el juicio moral es interesado –intervienen conceptos como utilidad y bondad- y está destinado a una acción de mi voluntad.²⁰ La intención de Kant en la *CdJ* era introducir la libertad en la naturaleza, porque ésta era considerada como un mecanismo, Schiller ya no ve en la naturaleza un mecanismo sino un organismo vivo. Por ello, desde la belleza natural está interesado en definir las condiciones objetivas de la belleza y desde el lado de la belleza artística está interesado en hacer notar que la objetividad es el triunfo del espíritu.

¹⁷ “Un poeta excusaría en vano la falta de belleza de sus versos, si adujera la intención moral de la obra. Lo bello está referido siempre a la razón práctica, porque la libertad no puede ser nunca un concepto de la razón teórica –pero únicamente con respecto a la forma y no con respecto a la materia.” Cfr. Schiller, *op. cit.*, 9, p. 30-31 [18 de febrero de 1793].

¹⁸ “Toda estricta finalidad (especialmente la *utilidad*, porque se refiere siempre a algo distinto) es también una forma heterónoma, dado que nos recuerda la determinación y el uso del objeto, por lo cual se destruye necesariamente la autonomía en la apariencia” Cfr. Schiller, *op. cit.*, 8, p. 29 [18 de febrero de 1793].

¹⁹ “[...] esta representación ha de ser necesaria, porque nuestro juicio de lo bello contiene necesidad y exige el asentimiento general” Cfr. Schiller, *op.cit.*, 5, p. 45 [Jena, 23 de febrero de 1793].

²⁰ Sobre la relación entre el juicio de gusto y los juicios morales Kant expresa: “Pues bien, de parecido modo ocurre con el placer en el juicio estético; sólo que aquel es aquí simplemente contemplativo y no despierta ningún interés por el objeto, mientras que el juicio moral por el contrario, es práctico” Cfr. Kant, *op. cit.*, §12, 36. Véase también §5, §7 y §12.

Frente a las posturas empiristas y racionalistas, Schiller sostiene que cada una de estas teorías expresan una parte de la experiencia y contienen, por ende, una parte de verdad. Los representantes del racionalismo -Wolf, Baumgarten y Mendelssohn- a quienes los llama irónicamente, *amantes de la perfección*, tendrán a su cargo la teoría *racional-objetiva*. Será racional en la medida en que definen lo bello únicamente a través de determinados conceptos como perfección, finalidad, orden, proporción, etc., suponiendo – expresa Schiller- que aquello que “era lógicamente bueno, pasó a ser bello”²¹. Bajo esta teoría la belleza aparece como una cualidad lógica antes que estética. Para Schiller la belleza podría *aparecer* perfecta, pero nunca *ser* la perfección.²² Será objetiva en la medida en que la noción de lo bello parte de conceptos de razón que todos compartimos, esto aseguraría la universalidad del juicio estético. Contra los amantes de la perfección, Schiller negará, al igual que Kant que la belleza deba ser definida en términos conceptuales.²³

A la postura empirista representada por Burke, Schiller la denomina como *empíricamente-subjetiva*²⁴. Empírica en la medida en que los juicios estéticos se construyen a partir de los datos sensibles que emanan de la experiencia y no a partir de conceptos a priori de la razón. Será subjetiva en la medida en que la belleza se sitúa en el mero “carácter emocional de la sensibilidad”. Frente a la postura empirista de Burke, Schiller está dispuesto a asumir que la belleza es un hecho que se produce en la experiencia; es un hecho aparecido, acaecido en el mundo espacio-temporal y que al mismo tiempo produce placer. Sin embargo, para Schiller el que sea un hecho de la experiencia, no significa que no pueda contar con un criterio de determinación a priori.

²¹ Hacia el final de la carta del 23 de febrero –la más importante de *Kallias*- Schiller vuelve a diferenciarse de los “amantes de la perfección: “Me doy cuenta de que, en general, todo el error de aquellos que buscaron la belleza en la proporción o en la perfección residía en este hecho: les pareció que la trasgresión de estas cualidades hacía feo al objeto, y ahí, sacaron contra toda lógica, la conclusión de que la belleza estaba contenida en la estricta observación de estas cualidades” Cfr. Schiller, *op.cit.*, 38, p. 71 [Jena, 23 de febrero de 1793] Aunque la diferencia que establece Schiller en relación al *ser* y *aparecer* de la belleza será desarrollado después en este capítulo, Schiller examina la relación entre perfección y belleza a la luz de esta diferencia. Asegura que la belleza podría *aparecer* como perfecta, aun cuando de ninguna manera la belleza podría *ser* lo mismo que la perfección, entendiéndose perfección como un sinónimo de verdad o deber.

²² Schiller también coincide en esto con Kant, quien en el § 15 niega que el juicio de gusto y la perfección estén ligados.

²³ Cfr. Kant, *op. cit.*, §6, 18-18.

²⁴ Schiller habría leído la famosa obra de Burke *A philosophical enquiry into the origine of our ideas on the sublime and the beatiful*, publicada en 1756 y que fue el tratado estético que representó las tesis empiristas acerca de la belleza del siglo XVIII.

Schiller definirá su teoría como *empíricamente-objetiva*. Cuando se refiere a empírico, Schiller enfatiza el carácter fenoménico de la belleza: la belleza -expresa Schiller- *habita sólo en el campo de las apariencias*²⁵, es un hecho del mundo espacio – temporal, no una abstracción teórica. Sin embargo, la pregunta esencial que debemos hacernos es: ¿cuál es la noción de objetividad en Schiller, cuando menciona que su teoría intentará determinar un principio objetivo de belleza? Qué es precisamente lo que entiende Schiller por este término, no es punto que genere consenso entre los intérpretes²⁶. Sin embargo, intentaremos proponer una interpretación de este término, para poder comprender el objetivo inicial de *Kallias*. Schiller brinda la siguiente definición:

“Estarás también de acuerdo conmigo en que esta naturaleza y esta heautonomía son cualidades objetivas de las cosas a las cuales atribuyo, puesto que siguen estando en ellas aunque prescindamos completamente del sujeto que las representa.”²⁷

Según la cita, lo objetivo hace referencia a cualidades ontológicas en el objeto, es decir, cualidades que habitan en él incluso si el espectador no está presente. Schiller está convencido que la *autonomía* y la *heautonomía*, son condiciones objetivas de la belleza que preexisten en el objeto independientemente de la representación del sujeto. De la misma forma que la verdad y el deber están regidos por la razón, la belleza lo estará también por la razón práctica. A pesar que aún no hemos explicado la relación entre razón práctica y belleza, así como tampoco los conceptos de autonomía y heautonomía, era necesario adelantar el concepto ontológico de objetividad para evidenciar las posibles fallas del argumento. En cualquier caso no se trata de la objetividad del juicio, porque el

²⁵ Schiller, *op.cit.*, 4, p. 25. [Jena 18 de febrero de 1793].

²⁶ Existen dos tipos de interpretaciones alrededor de la objetividad en *Kallias*, una de corte más fenomenológico como las de Jaime Feijóo y María del Rosario Acosta y otras de corte más objetivo como la de Frederick Beiser. Las apreciaciones fenomenológicas, tanto la de Feijóo como la de Acosta, aunque con diferente énfasis, señalan que la objetividad de *Kallias* se sustenta en la relación entre el objeto y el sujeto. Es decir, la objetividad es definida como un movimiento donde el sujeto es receptivo al recibir las formas del objeto y es activo al aplicar sus propias categorías subjetivas. Aún cuando sea cierto que en el hecho estético se produce una relación de interdependencia entre el sujeto y el objeto, eso no explica de ninguna forma en qué sentido Schiller pretendía, como él lo declara explícitamente, hacer una “ciencia de lo bello” empíricamente- objetiva. En el contexto de *Kallias*, la objetividad, no se puede explicar como objetivación de una relación entre sujeto-objeto, sino más bien como un proyecto (ciertamente inconcluso, y del cual después el mismo Schiller se retracta) de fundamentación estética que pudiese ofrecernos algunas certezas sobre las cuales el juicio de gusto podría exigir necesidad y universalidad: es así como lo interpreta Beiser y con la posición con la que estamos de acuerdo. Cfr. Beiser, pág. 54-55; Feijóo, Estudio introductorio de *Kallias*, pág. XXXI-XLII; María del Rosario Acosta, *Filosofía y Tragedia: la teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller*, 2005, <http://www.filosofiaetragedia.com/textos/caracas.html> [Consulta: 7 de enero de 2009]

²⁷ Schiller, *op.cit.*, 29, p. 63. [Jena 23 de febrero de 1793].

acento está puesto en las condiciones del objeto y no en las facultades de conocimiento del sujeto²⁸.

¿Cómo hará Schiller para fundamentar su criterio de objetividad? En la primera carta de *Kallias*, Schiller expone el método y la dificultad del mismo:

“[...] establecer objetivamente un concepto de belleza y de legitimarlo completamente a priori partiendo de la naturaleza de la razón, de tal manera que la experiencia confirme por completo ese concepto, pero sin tener que pronunciarse necesariamente sobre su validez, esa dificultad es poco menos que insuperable. He intentado llevar a cabo una deducción de mi concepto de belleza, pero para ello **es imposible prescindir del testimonio de la experiencia.** [...] Dirás que eso es demasiado pedir, pero mientras no se haya logrado, el gusto continuará siendo empírico, tal y como Kant lo tiene por inevitable. Pero es precisamente esa inevitabilidad de lo empírico, de esa imposibilidad de establecer un principio objetivo de gusto, de lo que no acabo de convencerme.”²⁹

A partir de la primera carta de *Kallias*, Schiller es consciente de la dificultad de su tarea: desea fundar un criterio de objetividad a través de una deducción, pero aplicado a un concepto –la belleza– que no puede prescindir de la experiencia. La deducción le permitiría validar a priori la necesidad y universalidad de su principio, sin embargo, como él mismo lo señala, la belleza no le permite pasar por alto a la experiencia: ésta deberá *confirmar* el principio, pero sin *pronunciarse* sobre su validez. La estrategia argumentativa de Schiller consistirá en delimitar el rol de lo empírico: la experiencia –expresa el filósofo alemán– *confirma* el concepto de la deducción, pero no se pronuncia sobre su *validez*. Schiller está desde el inicio de su argumentación en una encrucijada teórica: o es fiel a la naturaleza empírica de la belleza y toma en cuenta los datos de la experiencia o es estricto en la aplicación formal de su deducción y deriva su criterio de objetividad únicamente de principios a priori. Es probable que Schiller creyese que su método podría funcionar como un principio *sintético a priori*: ofrecer una regla para la experiencia, pero

²⁸ La posición contraria, es decir la objetividad del juicio, común entre algunos pensadores ilustrados, plantea más bien que si todos los hombres sentimos frío, calor, dolor, placer y otras emociones físicas en iguales circunstancias, ¿por qué no podría ocurrir lo mismo con las emociones estéticas? Esta posición defiende que todos los hombres, excepto los enfermos o locos, poseemos básicamente las mismas capacidades de sensibilidad e incluso de racionalidad, entonces es lógico suponer que tengamos juicios estéticos similares.

²⁹ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 1, p. 3. [Jena 25 de enero de 1793] Las negritas y cursivas son nuestras.

sin derivarse de ella misma. Esta postura, genera un círculo vicioso, aún cuando la verificación del principio no depende de la experiencia, éste sí debe ser aplicado en la experiencia, por lo tanto, su validez no se confirma en ella, pero sí su falsabilidad.³⁰

Ahora bien, es necesario volver sobre la relación entre belleza y razón práctica para poder entender las falencias de la deducción. Esta relación parte de la estructura epistemológica sobre la que se asienta *Kallias*. Schiller plantea un sistema bipartito que se compone de razón teórica y práctica, a su vez, cada razón contiene dos tipos de juicios. A la razón teórica le pertenecen los juicios lógicos y teleológicos y, por su parte, a la razón práctica le corresponden los juicios morales y estéticos. Sin duda, Schiller toma esta división de Kant, sin embargo la diferencia sustancial radica en que mientras éste establece en la *CdJ* a la facultad de juzgar como una facultad que media entre razón teórica (naturaleza) y razón práctica (libertad).³¹ Schiller, por el contrario, sitúa al juicio de gusto en el reino de la razón práctica. Esto es sustancial, porque mientras Kant trata de establecer un puente entre la mecánica naturaleza y nuestra libertad, Schiller lo que intenta remarcar es la autodeterminación de la belleza. Así se lo comenta a su amigo Körner:

“Supongo que repararás con sorpresa el hecho de no encontrar la belleza bajo la rúbrica de la razón teórica, y que esto te inquieta muy mucho. Pero esta vez no puedo ayudarte, la belleza no puede hallarse de ninguna manera en el campo de la razón teórica, porque es absolutamente independiente de los conceptos; y puesto que hay que buscarla sin duda en la *familia de la razón*, no existiendo al lado de la razón teórica otra que la práctica, **habrá que buscarla entonces en el seno de la razón práctica**, y es ahí donde lo encontraremos. Y además pienso que habrás de convencerte, al menos en lo sucesivo, de que ese parentesco no lo deshonra para nada”³²

Este pasaje brinda dos argumentos resaltantes: primero, Schiller sitúa a la belleza en el campo de la razón práctica **a diferencia** de los *amantes de la perfección*, éste cree que la belleza no puede representarse conceptualmente. Segundo, Schiller no duda en hacer de la belleza un *pariente de la razón*, esa es su familia. Pertenecer a la razón lo sitúa en el

30 Cfr. Beiser, *op. cit.*, p. 57.

31 Cfr. Kant, *op.cit.*, IX, BLIII- BLV.

32 Cfr. Schiller, *op.cit.* p. 17.

campo de lo universal y necesario, se trata de un facultad que todos compartimos, y por ende, nos demanda compartir criterios comunes.

Ahora bien, ¿por qué los sitúa en el campo de la razón práctica? Porque Schiller desea recalcar el carácter de autodeterminación de la belleza. Así como los juicios morales se determinan únicamente en función de sí mismos, la belleza imita la forma de aparición de la libertad. Decimos imita porque la libertad es un hecho suprasensible y nunca podrá aparecer en los objetos sensibles. La belleza dirá Schiller es un *analogon* de la forma de aparición de la razón, Schiller entonces está planteando una relación de carácter regulativo y no constitutivo entre razón práctica y belleza. La razón práctica sólo le presta su forma de aparición, pero no determina su contenido. Es por ello que Schiller señala que los principios objetivos de la belleza son la autonomía, entendida como la ausencia de determinación de externa y, la heautonomía, como la capacidad para darse reglas a sí mismo. Como veremos más adelante el uso de estos dos conceptos para describir la belleza está cargado de una gran cuota kantiana.

Hemos desarrollado ya todas las piezas conceptuales de la deducción de Schiller, podemos analizar ya si ésta se sostiene argumentativamente. Schiller mismo fue conciente que no. Su gran debilidad se halla en el concepto de objetividad que propone, junto con el carácter regulador de la relación razón práctica y belleza. Desarrollaremos tres de las falencias de su deducción.

Podríamos aceptar que la autonomía y la heautonomía son cualidades que hacen bello a un objeto, sin embargo lo que no hay forma de probar es su preexistencia. Schiller considera que si hace ontológicas éstas características entonces se está salvando del juicio cambiante de los sujetos. Pero esta misma objetividad ontológica requiere del juicio de los sujetos, es decir el acuerdo común entre ellos sobre el mismo objeto produciendo la misma sensación y/o pensamiento. Schiller no se salva del sujeto, la belleza es un hecho que se confirma en una relación entre un espectador y un mundo. De este modo, el sujeto no tiene la capacidad de determinar la preexistencia de la heautonomía y la autonomía, no puede dar cuenta de un mundo anterior a él. Como le hace notar Körner, estas podrían ser condiciones objetivas del juicio, pero no condiciones ontológicas del objeto. Schiller presupone aquello que no puede probar.

Schiller intenta además plantear un *canon* de aparición para las condiciones objetivas de la belleza, la autonomía y la heautonomía, en especial para la belleza natural. Percibiremos belleza si la forma (es decir las condiciones objetivas) prima sobre la materia. Por ejemplo, expresa Schiller, serán bellos aquellos animales en donde se manifiesta su capacidad para vencer las ataduras de la naturaleza y autodeterminarse. Así el pájaro es el ejemplo más claro de belleza porque venciendo la fuerza de la gravedad, emprende vuelo dando muestra de su libertad. Schiller no podrá salir de esta encrucijada: si la belleza adquiere formas definidas será necesario brindar una forma de representación y un criterio de aplicación. Un criterio de aplicación que determine no solo la universalidad del juicio estético, es decir todos los sujetos teniendo un mismo sentimiento, sino además compartiendo ese sentimiento en relación a los mismos objetos.

Pero la falencia más evidente resulta de la siguiente contradicción: si la relación entre la razón práctica y la belleza es sólo regulativa, ¿cómo sus formas de aparición podrían ser intrínsecas al objeto mismo? Schiller sostiene que la belleza adopta de forma analógica la libertad; la razón práctica le presta su forma de aparición, pero no la transforma en un producto de la moralidad. El carácter regulativo se sostiene sobre un acuerdo intersubjetivo, decidimos que es necesario suponer una relación, pero no hay forma de probarla.

Schiller hace un análisis posterior sobre la debilidad de su teoría en *Kallias* y en octubre de 1793 le comenta a Körner:

“La belleza no es un concepto de la experiencia pero sí es imperativo. Es efectivamente objetivo, pero simplemente como una tarea necesaria de nuestra naturaleza sensible-razional”³³

Schiller no está negando que la belleza sea un hecho que se manifieste en los sentidos, pero reconoce la imposibilidad de definir características empíricas y generalizarlas a través de un único criterio, aplicable a todos los casos. Más bien, en esta cita Schiller se acerca a sus posiciones de *Cartas* cuando manifiesta a la belleza como un ideal del hombre que tiende a considerar nuestras dos naturalezas: la racional y la sensible.

³³ El texto original señala: “The beautiful is no concept of experience but rather than imperative. It is certainly objective, but merely as a necessary task for our sensible –rational nature” Cfr. Beiser, *op. cit.*, p.75.

Por último, si bien Schiller es conciente hacia el final de *Kallias* sobre lo ilusorio de su búsqueda, se trata de una ilusión fructífera, en la medida en que la relación entre belleza y libertad que plantea en *Kallias* tomará matices muy interesantes en sus posteriores ensayos. Que la belleza esté marcada por la libertad, significa la rectificación de la tesis kantiana de la absoluta autonomía de lo estético, pero también de lo bello como una esperanza de lo ético.

2.2 Belleza y autonomía: la belleza como *apariencia* de libertad

Lo interesante de *Kallias* se halla precisamente en la relación que plantea entre belleza y libertad, así como en el aprovechamiento del doble valor semántico del término *apariencia* (*Erscheinung*) y también en el uso del concepto de técnica (*Technik*). Presentaremos las dos definiciones que sostienen el tratado y luego pasaremos a explicarlas. Schiller dirá que el *fundamento* de la **belleza es la “libertad en la apariencia”** (*Freiheit in der Erscheinung*) y, luego agregará que su forma de *representación* es la técnica; así, su segunda definición será la **belleza es “naturaleza en la técnica”** (*Natur in der Technik*) o **“libertad conforme a las reglas del arte”** (*Freiheit in der Kunstmäßigkeit seit*).

Examinemos primero los dos valores de la palabra *apariencia*. *Apariencia* significa, por un lado, *apariencia sensible*, aquello que un objeto muestra exteriormente y, por otro lado, significa el carácter *apariencial* y no real de los objetos, es decir la posibilidad de imitar o adoptar una forma que no corresponde con su ser o la realidad. En el contexto de *Kallias* esta segunda acepción de *apariencia* no tiene el sentido de engaño o simulacro, sino más bien de analogía, es decir, “tomar prestado la forma de” o “imitar la forma de”.³⁴

Analicemos entonces la primera afirmación de Schiller, a saber: “el fundamento de la belleza es siempre la libertad en la apariencia” (*Der Grund der Schönheit ist überall Freiheit in der Erscheinung*)³⁵. Haciendo uso de la primera acepción de *apariencia*, en el sentido de suceso sensible, Schiller deja claro que la belleza *habita sólo en el campo de*

³⁴ En el Kant de la primera crítica sí se establece la diferencia entre el concepto de fenómeno (*Erscheinung*) como hecho aparecido o manifestado en los sentidos para diferenciarlos del concepto de cosa en sí, por ello el término *apariencia* (*Schein*) es más bien identificado con ilusión o engaño. Cfr. Giusti *Alas y Raíces*. Lima: PUPC, p.60. En la *CdJ* el término *apariencia* parece tener los dos significados que utilizará Schiller en *Kallias*. Así llama a la pintura *apariencia de los sentidos*, es decir aparece al sentido de la vista, pero también el término *apariencia* cobra el sentido acuerdo subjetivo. Cfr. Kant, *op. cit.*, §51, 207-209 y § 90, 444.

³⁵ Schiller, *op.cit.*, 14, p. 49, [Jena 23 de febrero de 1793].

*las apariencias*³⁶, se trata de una apariencia que afecta nuestra sensibilidad (*Sinnlichkeit*) y produce un sentimiento (*Gefühl*) de placer. Esto es lo que acoge de los empiristas por ello mismo, denomina su teoría como empírica-objetiva. Ahora bien, es la segunda acepción de apariencia la que resulta más interesante. Para ello será necesario volver a recordar que Schiller sitúa la belleza en el campo de la razón práctica; ya hemos adelantado que esta relación era únicamente regulativa. Schiller lo expresa así:

“Si el objeto al que la razón práctica aplica su forma no existe por medio de la misma razón práctica [...]. Le presta a ese objeto (**de manera reguladora y no constitutiva**, como sería el caso de juicio moral) la facultad de determinarse a sí mismo, le presta una voluntad, y lo contempla entonces bajo la forma de esa voluntad del objeto (y no bajo la forma de su *propia* voluntad, porque, en ese caso, el juicio pasaría a ser un juicio moral) [...] La razón práctica exige *imperativamente* de una *acción de la voluntad* o acción moral, que exista mediante la forma pura de la razón. De un *efecto de la naturaleza* puede sin embargo desear (no exigir) que exista por sí mismo, que manifieste autonomía [...] Si al contemplar un ser natural, la razón práctica descubre que está determinado por sí mismo, **le atribuye entonces a éste [...] una semejanza con la libertad, o libertad sin más**. Pero como **esta** libertad es tan solo un préstamo de la razón, *dado que no puede ser libre nada más que lo suprasensible y que la libertad como tal no puede caer nunca en el terreno de los sentidos*, en resumen, ya aquí lo único que importa es que un objeto aparezca libre, y no que lo sea realmente, así pues, esta analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad de hecho, sino solo *libertad en la apariencia, autonomía en apariencia*”³⁷

En esta extensa cita, tres pasajes resultan esenciales: la naturaleza reguladora de la razón práctica, la semejanza de la belleza con la libertad, y la definición final de la belleza. Schiller expresa que en una acción moral, la razón exige imperativamente que la voluntad sea producto de la razón, es decir, el resultado de la acción no sólo debe parecer moral, sino serlo. Por el contrario, en relación a los *efectos de la naturaleza* –entre los cuales se encuentran los juicios de gusto- la razón práctica no puede exigir *conformidad*, sino simplemente *semejanza* con la libertad. Esto le permite a Schiller justificar la analogía

³⁶ Cfr. Schiller, *op.cit.*, 4, p. 25, [Jena 18 de febrero de 1793].

³⁷ Cfr. Schiller, *op.cit.*, 19, p.17, [Jena 8 de febrero de 1793].

entre libertad y belleza. Éste es conciente que la libertad es una idea suprasensible, y que por lo tanto, su representación antes los sentidos es imposible, a no ser, como en la belleza, donde lo que aparece no es la libertad, sino su forma. Por ello, Schiller expresa que en la belleza lo que cuenta no es que sea *realmente* libre, sino que *aparente* serlo. Así llegamos entonces a la primera definición de belleza en *Kallias*: la belleza es *libertad en la apariencia o autonomía en apariencia*. La relación que establece la belleza con la libertad es solo una relación formal, no constitutiva. Lo bello debe *parecer* libre aunque en verdad no lo sea; la razón le presta su *forma*, atribuyéndole una únicamente una semejanza con la libertad.

Ahora bien, es claro que no se trata de la libertad en sentido moral, entonces, ¿a qué forma de la libertad se refiere Schiller? El dramaturgo alemán lo señala así:

“Razón práctica y determinación de la voluntad a partir de la pura razón son una misma cosa. La *forma* de la razón práctica es la cohesión inmediata de la voluntad con representaciones de la razón, es decir, la *exclusión de todo principio externo de determinación [...]*”³⁸

Y luego precisa:

“la belleza es analogía de una apariencia con la forma de la voluntad pura o de la libertad”³⁹

La forma de la razón práctica es la autodeterminación, es decir, se determina únicamente en función de su propia naturaleza, la razón. Cualquier ingerencia de un factor externo, terminaría con su finalidad moral. Precisamente esta es la forma de la libertad que la belleza adopta. Será bella entonces aquella forma que se determine a sí misma y que al manifestarse en la intuición, no sea posible ver algún de tipo de fuerza física o finalidad inteligible, sea esta teórica o moral, que determine su aparición. Por el contrario, la forma dejará de ser bella si su aparición está determinada por una finalidad exterior a sí misma.⁴⁰

³⁸ Cfr. Schiller, *op.cit.*, 18, p.16, [8 de febrero de 1793].

³⁹ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 22, p. 21, [8 de febrero de 1793].

⁴⁰ Por ello, en el reino animal, la belleza aparece cuando la materia está enteramente dominada por la forma. En relación al arte Schiller afirma que la obra será bella en la medida en que la materia (es decir los

¿Qué logra Schiller con esta analogía entre razón práctica y juicios de gusto? Pues sin duda, Schiller se está acercando a su proyecto posterior. Lo bello estará cerca de lo moral en la medida en que no está al servicio de nada más que de sí mismo, pero además porque desde su mirada antropológica lo moral debe integrar también el sentimiento y la belleza, que representa la dimensión sensible en el ser humano.

Finalmente, si bien la autonomía es el fundamento de la belleza, es decir es una aparición que no depende de ningún hecho externo a sí misma, sin embargo, su carencia de heteronomía no supone, paradójicamente, carencia de determinación. Schiller, planteará que la belleza sí necesita un tipo de determinación o regla. A diferencia de los objetos de la ciencia donde la determinación está mediada por las leyes o reglas del entendimiento, en el caso de la belleza la determinación nace de sí misma. Esto es lo que Schiller llamará heautonomía, una especie radical de libertad que lo acercará más bien a su inspiración romántica.

2.3 La belleza y la técnica: la belleza del organismo

¿Cuál es la relación entre la belleza y la técnica? La utilización del concepto de técnica proviene de la palabra griega *téchne*. A pesar que los antiguos griegos tenían una distinción precisa para muchos conceptos, carecían de un concepto similar al nuestro de arte bello. La palabra que con frecuencia traducimos por arte se refería a *téchne*, que lo mismo que la *ars* romana, era un término bastante más amplio que el arte bello. Así *téchne* / *ars* abarcaba cosas tan diversas como la carpintería y la poesía, la fabricación de zapatos y la medicina, la escultura y la hípica. De hecho, *téchne* y *ars* no se referían tanto a una clase de objetos como a la capacidad o destreza humanas de hacerlos o ejecutarlos⁴¹ Es por ello, como señala Bowie, que tanto en Schiller como en Kant el término técnica⁴² y arte, cobran el sentido de producción intencionada, frente a la

elementos físicos de la obra) se diluyan o se pierdan en la forma de lo imitado. Es relevante mencionar que en el tratado de *Kallias* Schiller maneja un esquema representacionista del arte, su valor no se determina en su propia aparición, sino en la relevancia de lo imitado o en la pericia para representarlo, la belleza del arte se halla fuera de la obra misma. Es por esto que la forma, es decir la idea de lo que se va a representar, tiene que estar por encima de los elementos físicos de los cuales se compone la obra.

⁴¹ Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós: Barcelona, 2004, p. 46.

⁴² Sin duda, Schiller toma el término técnica o arte de Kant quien lo utiliza para referirse a la forma en la cual procede la facultad de juzgar reflexionante cuando supone un principio que nos ayuda a representarnos la naturaleza como un sistema o un organismo acorde con nuestra forma de conocer. La característica esencial en Kant de esta forma técnica, es la capacidad de subsumir lo particular (el caso) bajo lo general (la regla).

producción mecánica de la naturaleza. Sin embargo, en ambos autores el término cobra matices distintos. Es importante mencionar que Schiller utiliza indistintamente el término técnica y arte, pero también hace uso del término regla⁴³. En cualquiera de los tres casos se hace referencia a una forma e organización del objeto que parece provenir de él mismo. Schiller establece la relación entre belleza y técnica en las siguientes dos formulaciones: “El fundamento de nuestra representación de la belleza es la técnica en la libertad” (*Der Grund unsrer Vorstellung von Schönheit ist Technick in der Freiheit*) y, luego agregará, “belleza es naturaleza en conformidad con el arte” (*Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit*).

A pesar que Schiller ha afirmado que los objetos bellos tienen que *aparecer* libres de reglas, de facto no están ausentes de ellas.⁴⁴ El punto se encuentra en el origen de la regla. La regla no puede ser exterior al objeto. Por ello, la ausencia de determinación externa o reglas se conoce como autonomía, mientras que aquellas reglas que nacen del objeto mismo como heautonomía⁴⁵. Schiller lo explicita de la siguiente forma:

“La forma, en su sentido más propio, ha de ser a la vez, determinante de sí misma y estar determinada por sí misma; lo que ha de darse no es mera autonomía sino heautonomía”⁴⁶

Y luego precisa:

“La técnica misma ha de aparecer, a su vez, determinada por la naturaleza del objeto, lo cual podría denominarse el **consenso voluntario del objeto con su técnica**”⁴⁷

Cfr. BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999. (falta página)

⁴³ “La forma que a su vez alude a una regla (que se deja tratar según una regla) se denomina forma sometida a las reglas del arte, o bien forma técnica.” Cfr. Schiller, *op. cit.*, 10, p. 47 [Carta 23 de febrero de 1793]

⁴⁴ “El producto bello puede, y debe incluso, estar sometido a reglas, pero tiene que *aparecer libre de reglas*” Cfr. Schiller, *op. cit.*, 3, p. 25 [18 de febrero de 1793]

⁴⁵ Tanto el concepto de *autonomía* y *heautonomía* lo toma Schiller también de Kant. La *heautonomía*, es un principio reflexionante (regulativo) de la facultad de juzgar que supone que el sujeto puede darse reglas subjetivas a sí mismo para pensar la naturaleza. Kant declara: “Tiene, pues, la facultad de juzgar ella misma también un principio a priori para la posibilidad de la naturaleza pero solo en respecto subjetivo, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como autonomía), sino a sí misma (como heautonomía) para la reflexión sobre aquella [...]” Cfr. Kant, *op.cit.* V, BXXXVII. [Segunda introducción]

⁴⁶ Cfr. Schiller, *op. cit.* 27, p. 61 [23 de febrero de 1793]

⁴⁷ Cfr. Schiller, *op.cit.* 25, p. 57 [Carta 23 de febrero de 1793]

Una figura matemática también puede aparecer determinada por una técnica, la diferencia radica en que la técnica de la belleza proviene de su propia naturaleza. Se trata en último caso de la figura de un organismo, es decir, una existencia que se regula a sí misma.⁴⁸ Precisamente, el consenso voluntario habla de ello, la técnica es en último caso la naturaleza misma del objeto bello adquiriendo una forma de representación. Ahora bien, ¿cómo reconocer esta regla? La belleza se presenta ante la imaginación como intuición, mientras que el entendimiento debe cohesionar las impresiones sin construir un concepto. Por ello, en el caso de la heautonomía no es necesario que el entendimiento *reconozca* esas reglas. Si el entendimiento se percata de *ausencia de determinación externa*, esto lo conduce necesariamente a la representación de una *determinación interna* o libertad. Reconocer la libertad en el campo de los sentidos sería una contradicción a la naturaleza misma de la libertad y, de otro lado, acabaría con la belleza, al ser evidente su dependencia. Por ello, si la libertad es la regla de la belleza esta no puede ser *conocida*, sino sólo *pensada*.

Sin embargo, Schiller hace un uso ambiguo del concepto de técnica, que lo diferenciará del uso exclusivamente regulativo que le confiere Kant. La diferencia se encuentra en el significado que Schiller le otorga al concepto naturaleza, cuando expresa “belleza es naturaleza en conformidad con el arte” (*Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit*), éste le otorga un doble significado al concepto de Naturaleza. Por un lado, hace referencia al campo sensible en donde se expresa la belleza, pero además la naturaleza cobra un significado similar al de sustancia: *lo que existe por sí mismo*. Así, la naturaleza del objeto no es un representación subjetiva, expresada en la técnica, sino más bien una cualidad intrínseca. Así lo expresa Schiller:

“Sólo se designa con el término *naturaleza* aquello por lo cual un objeto determinado llega a ser lo que es”⁴⁹

Schiller ontologiza el concepto de técnica que en Kant era un mero acuerdo subjetivo. Esta libertad o autonomía no es ya un principio regulador otorgado por una idea estética como en el caso de Kant, sino que el principio de heautonomía corresponde más bien con el principio spinoziano de *natura naturans*, es decir la naturaleza pasa a ser como un

⁴⁸ Schiller pondrá el ejemplo de la hoja de un árbol es imposible pensar que su diversidad interna haya sido ordenada así por casualidad y sin reglas. La naturaleza misma del objeto lo provee de esas reglas. Cfr. Schiller, *op.cit.* 9, p. 47 [23 de febrero de 1793].

⁴⁹ Schiller, *op. cit.*, 18, p. 51.

principio o necesidad interna, como una especie de sustancia o causa primera. Sin duda, el objetivo de Schiller fue también terminar con el dualismo entre necesidad y libertad, pero haciendo de la técnica no un acuerdo subjetivo, sino una sustancia. Así la belleza se produce cuando el objeto individual encuentra la determinación en su propia naturaleza y el sujeto confirma que esa aparición es conmensurable con su propia subjetividad. La diferencia con Kant, radica que la aparición del objeto organizado deja de ser técnica (acuerdo subjetivo) para ser naturaleza.

La organización interna del objeto bello no proviene de una necesidad subjetiva, sino más bien de su propia naturaleza. En este sentido, es que Schiller señala que la técnica debe acomodarse a la naturaleza del objeto y no al revés. La belleza de un objeto radica en que su naturaleza es la libertad, el objeto aparece como bello cuando la fuente de su determinación es el mismo. En este sentido, expresa Schiller, lo bello es un símbolo de la totalidad: no necesita de ninguna finalidad exterior para ser bello, ordena y obedece su propia ley.

Apliquemos este concepto a la belleza natural y la belleza artística. Sin duda, la concepción de la naturaleza como un organismo vivo, que es causa de sí mismo, es parte de la tradición romántica de Schiller. La naturaleza es una armonía misteriosa, pero esta armonía no es únicamente una suposición subjetiva, es la forma de su ser. La bella naturaleza es un ser viviente, que se organiza a sí mismo, y en su organización se produce una síntesis donde lo particular no es un agregado sino parte actuante de la totalidad.

Al inicio de *Kallias* la belleza natural cobra más importancia que la belleza artística. En el reino animal y vegetal el concepto de heautonomía se entiende como *forma*. El concepto de forma adquiere una importancia singular en este tratado, porque representa en contraposición a la materia, el ser o causa del organismo bello. Schiller dirá así que en el reino animal y vegetal percibimos belleza donde la materia está enteramente dominada por la forma, por ello, como ya se ha mencionado, los pájaros son la representación de la belleza, la gravedad (materia o determinación externa) ha sido reemplazada por su forma (el vuelo). Al contrario, aquellos animales donde la materia, es decir, las determinaciones externas primen serán los animales menos bellos, Schiller menciona ingenuamente al

oso, el elefante, el toro. Los organismos son bellos no sólo si se muestran organizados por sí mismos, sino cuando han logrado vencer las determinaciones de su materia.

Este mismo criterio se traslada al arte pero esta naturaleza ontologizada pasa a estar del lado del artista. El artista es la naturaleza, por ello el arte será *la forma de una forma*, es decir la forma alude a lo sensible, pero también a la capacidad del espíritu para dar forma. La forma, en este contexto, es sinónimo de espíritu y será la forma idealizada no la forma sensible la que determine si un objeto es bello.

La belleza del arte tiene para Schiller dos componentes esenciales: la belleza de la elección y la belleza de la representación. El artista debe saber *elegir* lo que va a representar; no todo lo que existe en la naturaleza es digno de imitarse: lo “feo” en esta época no es aún contenido para la obra artística. Por otro lado, la calidad del artista se mide por su capacidad de *representación*. En ella se juegan tres elementos el artista, la materia física con la cual se va a representar la obra y la materia elegida (el tema) a ser representado. Para Schiller el genio es aquel que logra hacer desaparecer la materia física para hacer aparecer únicamente el tema de lo representado. Por ejemplo, en una escultura dejará de ser bella si la fuerza de la representación está puesta en el mármol y no en la figura que busca ser representada. Esto sucede por ejemplo, en las esculturas de Rodin, donde las hermosas figuras femeninas desnudas nos hacen olvidar que se trata de una materia fría y “muerta” como el mármol. En ella no vemos el mármol, sino una mujer desnuda. Para Schiller esto sería el triunfo de la forma sobre la materia, la heautonomía absoluta expuesta en el espíritu del artista.

2.4 Belleza moral: la acción espontánea e integrada del espíritu

Como habíamos adelantado en la sección inicial del capítulo lo que nos interesa analizar en esta última sección es la relación que Schiller establece entre estética y moralidad. Cuando Schiller habla de *belleza moral* hay una prefiguración del concepto de *alma bella* que desarrollará en *Gracia y Dignidad*. Finalmente, existe también en *Kallias*, aun cuando de manera inaugural, una dimensión de la belleza, que al igual que en *Cartas* tiene una connotación política: la belleza como propedéutica para la vida en comunidad.

Después de haber definido la belleza natural como apariencia de libertad, es decir como un organismo que se regula en función de sus propias leyes, trasladará este mismo concepto al hombre. Así, Schiller señala:

“No obstante, el concepto de belleza se aplica también en sentido impropio a lo moral, y esa aplicación no carece ni mucho menos de sentido. Aunque la belleza sólo está ligada a la apariencia, belleza moral es, sin embargo, un concepto que tiene su correspondiente en la experiencia”⁵⁰

La belleza moral puede ser confirmada en las acciones humanas⁵¹; estas serán bellas si el deber se expresa como naturaleza, es decir si la acción moral es producto de una acción espontánea y no coaccionada. Por ello, un acto moral será bello si la sensibilidad participa en la acción, es decir si la acción es producto de unos sentimientos educados hacia el deber. Esto es sin duda una prefiguración del concepto de alma bella que Schiller desarrollará en *Gracia y Dignidad*. Así Schiller dirá:

“Por este motivo la belleza moral es el grado máximo de perfección del carácter humano, pues sólo se presenta cuando el deber pasa a formar parte de su naturaleza”⁵²

De alguna forma Schiller vuelve aquí a ontologizar el término naturaleza, refiriéndose a una cualidad del ser. Pero además adquiere también el sentido de totalidad, el ser humano actúa por deber únicamente si hace caso a su naturaleza racional, pero actúa conforme a su naturaleza si logra hacer que su sensibilidad en conjunción con la razón participen de la acción moral. Schiller expresa:

“Es por esto que una acción moral no podrá ser nunca bella, mientras seamos testigos de la operación por la cual se coacciona a la sensibilidad [*Sinnlichkeit*]”⁵³

⁵⁰ Schiller, *op.cit.* 10, p. 31 [Jena 18 de febrero de 1793].

⁵¹ Schiller introduce a través de un largo ejemplo el concepto de belleza moral. Nos ofrece el ejemplo de un hombre que ha sido ultrajado y abandonado en un camino desierto. A lo largo del camino pasarán cinco viajeros, que representan grados de perfección en relación a una acción moral. Sólo un viajero, el último, hace el bien de forma espontánea, es decir su naturaleza desea el deber. Los cuatro viajeros anteriores lo ayudan, pero en función de otros intereses: por caridad, en función de su provecho personal, por la ley pero coaccionando su sensibilidad y por orgullo, a pesar que algunas se acercan más que otras a una acción moral, ninguna realmente lo es.

⁵² Cfr. Schiller, *op. cit.*, 3, p. 39 [Jena 19 de febrero de 1793].

⁵³ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 4, p. 39 [Jena 19 de febrero de 1793].

La belleza aquí adquiere una nueva connotación. La relación belleza y libertad es clara: será bello el objeto natural o el sujeto moral que se determine en función de su propia naturaleza (heautonomía). Pero en el caso del sujeto se agregan dos características adicionales a esta belleza. Primero, lo bello supone la introducción del elemento sensible, así como los objetos bellos nos producen placer, realizar una bella acción moral supone tener en cuenta nuestros sentimientos. En segundo lugar, lo bello no representa únicamente lo sensible sino que además representa la capacidad de integración de nuestras dos naturalezas: la sensible y la racional. En este sentido lo bello adquiere la connotación de totalidad, de completitud, en ella se conjugan armónicamente sus elementos, precisamente como en un organismo.

Siguiendo la argumentación de la belleza como expresión de totalidad, Schiller establece otra analogía interesante entre belleza natural y belleza moral. Por ejemplo, la belleza de un paisaje –expresa- reside en la capacidad de cada elemento de hacer manifiesta su individualidad y, a la vez, respetar la singularidad de cada elemento que compone el paisaje. Este tipo de belleza genera una sensación de totalidad, en donde las partes participan del todo y el todo acoge a cada una de las partes. Schiller lo expresa así:

“Un paisaje está compuesto con belleza, cuando cada una de las partes de que consta hace juego con las demás, de tal manera que cada una se impone un límite a sí misma, y el conjunto es, así, el resultado de la libertad de lo singular. **Todos los elementos de un paisaje han de estar referidos al conjunto** y cada uno en particular ha de parecer, sin embargo, como si estuviera sometido a su propia regla, como si cumpliera su propia voluntad. No obstante, es imposible que la armonía del conjunto no requiera ningún sacrificio por parte de lo singular, puesto que la colisión de las distintas libertades es inevitable”⁵⁴

Y más adelante agrega:

“¿Pero adónde iría a parar la armonía del conjunto, si cada uno se preocupara sólo de sí mismo? En eso consiste precisamente la armonía, en el hecho de que cada

⁵⁴ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 45, p. 77- 78 [23 de febrero de 1793]

uno impone, por su libertad interior, justamente aquella restricción que el otro necesita para manifestar su libertad”⁵⁵

La belleza natural, en analogía con el mundo moral, exige dos movimientos, por un lado, actuar *nuestra propia libertad*, y en segundo término, *respetar la libertad ajena*. Esto supone que la percepción de totalidad o unidad en la belleza natural se manifiesta con la expresión de la singularidad de cada elemento, y a su vez con que cada elemento sea capaz de adecuar su libertad al conjunto. En esto consiste, dirá Schiller, la expresión de la armonía, “en el hecho de cada uno se impone por su libertad interior, justamente aquella restricción que el otro necesita para manifestar su libertad”. Así es como Schiller afirma que la armonía que se representa en la belleza natural es el símbolo de un mundo moral:

“Por ello el reino del gusto es un reino de la libertad –el bello mundo sensible es el feliz símbolo de cómo ha de ser el mundo moral, y todo ser natural bello a mi alrededor es un ciudadano feliz que me increpa sé libre como yo. [...] No deja de llamarnos la atención el hecho de que el buen tono (la belleza del trato) pueda desarrollarse a partir de mi concepto de belleza. La primera ley del buen tono es: *Respetar la libertad ajena*. La segunda: *Da muestra de tu propia libertad*”⁵⁶

La naturaleza en su perfecta manifestación es un símbolo de la eticidad, su forma armónica de representarse, su perfecta capacidad para congeniar lo individual y lo diferente nos señala que nuestras acciones pueden también tener esa misma forma. La naturaleza es de alguna forma una promesa de felicidad, en ella el mundo nos confirma que la belleza es posible, no sólo como hecho instituido sino como hecho a instituir. La naturaleza es una promesa y a la vez un guiño de hacia dónde debemos caminar.

Finalmente, Schiller expresa por primera y única vez en *Kallias* el concepto de *mundo estético* que será una prefiguración del concepto de *estado estético* en *Cartas*. Aquí revela de qué forma su proyecto estético es también un proyecto político.

“La belleza, o más bien, el gusto considera todos los objetos *como fines en sí mismos* y no tolera en absoluto que uno sirva de medio al otro, o que esté sometido

⁵⁵ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 45, p. 79 [23 de febrero de 1793]

⁵⁶ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 53, p. 85 [23 de febrero de 1793]

a su yugo. En el **mundo estético**, todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad, sino que él mismo ha de consentir decididamente en todo.”⁵⁷

Esta belleza está más cerca de *Cartas* porque se trata de una belleza que funciona a la vez como ideal. La belleza en un fin en sí mismo, no está supeditada a ningún tipo de utilidad, sea teórica o práctica. Del mismo modo si la belleza se traslada a la vida comunitaria, si hubiese una bella ciudad, en ella todos los ciudadanos deberían poder expresar su singularidad y no verse sometidos o coaccionados; una bella ciudad es también como un bello paisaje donde la libertad del otro permite la mía. En el mundo estético, como en un bello paisaje, el noble ciudadano convive en armonía con los demás.



⁵⁷ Cfr. Schiller, *op. cit.*, 41, p. 75 [23 de febrero de 1793]

CAPÍTULO 3

SOBRE GRACIA Y DIGNIDAD: DEL ALMA BELLA A LA BELLEZA DEL PATHOS

Inmediatamente después de escribir *Kallias*, Schiller redacta en seis semanas la obra *Gracia y Dignidad (Anmut und Würde)*¹ que aparecerá publicada en junio de 1793 en la revista *Neue Thalia*. De este mismo periodo serán los tratados *De lo Sublime, Sobre lo patético y Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte. Gracia y Dignidad*², representa dentro del corpus schilleriano uno de los tratados filosóficos más importantes, ya que construye las bases para poder entender el proyecto estético que desarrollará en *Cartas*. Como veremos algunos de los conceptos principales de *Cartas* se prefiguran en *Gracia y Dignidad*.³ Este tratado puede ser visto como una obra bisagra entre *Kallias* y las *Cartas*. Mientras en *Kallias* la preocupación inicial fue epistemológica, es decir, cómo establecer un concepto universal y necesario de lo bello, en *Gracia y Dignidad* habrá más bien un acercamiento moral y, finalmente, en *Cartas*, la aproximación será

¹ Los conceptos que componen el título del ensayo, “gracia” y “dignidad”, son parte del legado clásico que Schiller introduce en sus obras. Los términos *gratias* y *dignitas* o su correspondiente en latín *venustas* y *gravitas* fueron términos utilizados por la antigua crítica de arte para referirse precisamente a las cualidades estéticas de un cuadro, una escultura, una obra arquitectónica o incluso una obra literaria. *Gratias* y *venustas* hacen referencia a algo encantador, hermoso, agradable; es decir a la belleza exterior. Esta se oponía a *pulchritudo* que significaba belleza en un sentido más trascendente, relacionado con perfección. Por otro lado, *dignitas* o *gravitas* se utilizaban para juzgar la calidad de una obra en un sentido intelectual o moral. Como veremos Schiller utilizará estos conceptos para referirse principalmente a acciones morales. Cfr. Frederick Beiser, *Schiller as Philosopher*, pp. 86-87.

² A pesar de su importancia, el destino de este tratado no ha sido feliz. La publicación de *Cartas* en 1795 opacó completamente la importancia de *Gracia y Dignidad*, ello explica el desinterés de los estudiosos por analizarlo. Será recién hacia 1859, en el primer centenario de Schiller, que la academia alemana recuperará nuevamente este tratado, sin embargo, estos mismos estudios no recibieron la atención necesaria.

³ Veamos algunos ejemplos: el concepto de *alma bella* es la prefiguración del concepto de *acción recíproca* de las facultades en *Cartas*; el concepto de *belleza de juego* puede ser interpretado como el antecedente del *impulso de juego* y, finalmente, el concepto *humanidad* que Schiller desarrolla en *Cartas* es el punto de conclusión en *Gracia y Dignidad*.

fundamentalmente estética-antropológica.⁴ En *Gracia y Dignidad* el poeta abordará la relación de naturaleza y libertad a través de dos conceptos que integrarán, a su vez, las dos grandes secciones de la obra: la gracia (*Anmut*) dedicada a la primera parte del tratado y la dignidad (*Würde*), a la segunda. Ambos conceptos pueden ser entendidos como categorías morales. Mientras la gracia será una forma de belleza moral que genera benevolencia y amor, la dignidad es una forma de sublimidad moral que produce respeto. La dignidad genera respeto porque la relación entre el sentimiento y la razón será de conflicto, mientras que en la gracia será de armonía.

Ahora bien, esta etapa será especialmente fructífera para Schiller porque evidencia un proceso de evolución en su pensamiento. Su interés fundamental, en el análisis de los conceptos de gracia y dignidad, estará destinado a lograr la reconciliación entre libertad y naturaleza, razón y sentimiento. Desde nuestro punto de vista este proceso estará marcado por dos etapas: una primera que llamaremos *ingenua*, que se desarrolla en la primera parte de *Gracia y Dignidad*, a través del concepto de gracia y, una segunda, que llamaremos estética, más cercana a *Cartas*, donde introduce los conceptos de tragedia y sublimidad. Esta segunda etapa se encuentra en la última sección de *Gracia y Dignidad* dedicada al concepto de dignidad, así como en los tratados que redacta Schiller en esta misma época.

Sin embargo, este proceso de evolución en el pensamiento de Schiller se evidencia también en otro eje sustancial. En *Gracia y Dignidad*, Schiller vuelve a debatir con Kant, ya no sobre el estatuto epistemológico del juicio estético, sino sobre su sistema moral. Schiller considera que la moral kantiana es en exceso rigorista y, por ende, marca una clara escisión entre deber y sentimiento, entre naturaleza y libertad. Schiller desea reformular el concepto moral de Kant y liberarlo de su rigidez dualista. Para ello propone, el concepto de *alma bella* o *belleza de juego* donde Schiller intentará reconciliar ambas naturalezas humanas. Este tratado causó resonancias en Kant. De hecho el filósofo de Königsberg responde brevemente a Schiller, en *La religión dentro de los límites de la razón*, lo cual expresa la relevancia de Schiller en su época, así como también el impacto del tratado en Kant. Éste se refiere al tratado de forma elogiosa, expresando explícitamente que ha sido escrito con *mano maestra*. Analizar esta disputa es esencial

⁴ Esto no supone que estas tres aproximaciones sean excluyentes en las obras de Schiller; por el contrario aparecen conjugándose, a pesar que una mirada puede tener más relevancia sobre la otra.

para la argumentación de la presente investigación por dos motivos. Primero porque el análisis de esta disputa ha generado, erróneamente en nuestra opinión, la imagen de Schiller como un apóstol rousseauiano del bien original, como un naturalista moral que defiende los sentimientos en contra de la razón, el análisis del discurso de Schiller nos mostrará que no es así.⁵ Segundo, en la disputa con Kant queda claro que la fuente moral de la cual bebe Schiller está más relacionada con el ideal griego de virtud en contraposición al ideal moral de la modernidad. Schiller se nutrió de esta tradición principalmente a través de Shaftesbury y también de Rousseau, ciertamente, pero, sin duda, esto habla más bien de su distanciamiento cada vez más visible de Kant y su acercamiento a las posiciones románticas.

De esta forma, el objetivo de este capítulo será hacer visible esta evolución en el pensamiento de Schiller. Los dos ejes sustanciales del capítulo se encuentran, primero, en la introducción del concepto de virtud en contraposición al de moral, ya que esto nos ayudará a entender la génesis de su ideal de reconciliación; y segundo, en la introducción de lo sublime. Este concepto nos ayudará a entender que el ideal de reconciliación necesita pasar inevitablemente primero por el conflicto. Artísticamente lo sublime encuentra su mejor vehículo en la tragedia, el *pathos* del héroe trágico, es su destino pero también su posibilidad. Únicamente de esta forma podremos entender la complejidad del concepto de humanidad que Schiller anuncia en *Gracia y Dignidad*, pero que desarrollará ampliamente en *Cartas*.

En función de este objetivo el capítulo se dividirá en las siguientes cuatro secciones. La primera parte del capítulo se centrará en el desarrollo del concepto de *gracia* que se desarrollará a través de la teoría de los movimientos voluntarios e involuntarios, que no son otra cosa que la representación de la razón y el sentimiento, respectivamente. Lo importante de esta sección es que Schiller plantea explícitamente que en las acciones morales no es posible evitar el sentimiento o la inclinación. La convivencia armónica de razón y sentimiento produce necesariamente belleza, lo que Schiller llama *belleza de juego* para contraponerla a la belleza natural. Esto finalmente nos llevará al concepto de *alma bella* que resume el estado espiritual al cual nos conduce la gracia. Podríamos decir

⁵ El concepto de *alma bella* que Schiller desarrolla en *Gracia y Dignidad* fue analizado erróneamente siguiendo los postulados de Rousseau; por ello, tanto Hegel, Goethe y Nietzsche vieron en este concepto una forma pura de inocencia moral que debía alejarse de la corrupción del mundo para dirigirse a un reino moral ideal. Como veremos esta interpretación está lejos de ser fiel a lo que Schiller explícitamente expresa en el tratado. Cfr. Beiser, *op.cit.* p. 78.

que aún en este momento la argumentación, Schiller se haya en una etapa *ingenua*, en el sentido antes expresado.

La segunda parte del capítulo está destinada al análisis de la disputa con Kant, en donde lo esencial será desenmascarar el mito del sentimentalismo moral de Schiller y analizar la génesis de su tradición ética. Veremos como éste coincide en lo principal con Kant: la causa de una acción moral no es el sentimiento sino el deber.

La tercera parte del capítulo estará destinada a analizar la transición de una posición ingenua a una estética. Para ello nos remitiremos al concepto de dignidad que se expresa en *Gracia y Dignidad*, y también al concepto de sublime y de tragedia que se expresa en los tratados *De lo Sublime y Sobre lo Patético*. En *Gracia y Dignidad*, la dignidad no produce belleza, sino un sentimiento de sublimidad que se manifiesta de dos formas: primero, hace evidentes las limitaciones de nuestra condición como seres sensibles y, segundo, revela nuestra superioridad como seres morales. Sin embargo, esta superioridad de la razón muestra sus matices y complejidades en la tragedia. El dolor que nos produce nuestra lucha con la naturaleza nos recuerda nuestra absoluta dependencia frente a lo sensible, el *pathos* debe ser integrado y reelaborado por la razón, ya que sólo una razón *sintiente* será una razón ética.

La última parte del capítulo analizará brevemente el concepto de *humanidad* que al igual que los conceptos de *alma bella* o *belleza de juego* suponen estados de integración. En *Gracia y Dignidad* este concepto aparece presentado la mayoría de veces como efecto de la gracia y no de la dignidad. Sin embargo, hacia el final del tratado Schiller confirma que la humanidad encierra ambos procesos: por un lado, la belleza como integración de la sensibilidad y, por otro, lo sublime como integración de una razón sensible.

3.1 El cinturón de Venus: la gracia como cualidad adquirida

Schiller inicia su exposición sobre la gracia utilizando un mito griego: el mito del cinturón de la diosa Venus. La utilización del mito como recurso alegórico le permite eliminar, al menos simbólicamente, las contradicciones que encuentra el entendimiento cuando pretende explicar, a través de los fenómenos mecánicos de la naturaleza, hechos que se hallan en el reino de la libertad. Schiller menciona que los mitos en la civilización griega

tuvieron el poder de expresar, a través de imágenes sensibles, aquello que el entendimiento no puede capturar a través de los conceptos. En la siguiente cita Schiller explica el poder de las imágenes que genera la fantasía:

“El delicado sentir de los griegos diferenció, ya en tiempos muy remotos, lo que la razón no era capaz de precisar aún, y en busca de una expresión, prestó de la fantasía imágenes, ya que el entendimiento no podía ofrecerle conceptos. Por ello, aquel mito merece el respeto del filósofo, quien debe contentarse en cualquier caso con la averiguación de los conceptos correspondientes a las intuiciones en las que el mero sentido natural retiene sus descubrimientos, o, en otras palabras, con explicar la escritura en imágenes fijadas en sensaciones”⁶

En esta cita queda claro que el mito de Venus nos ayuda a remediar las contradicciones que la razón filosófica no logra resolver. Las imágenes aparecen como intuiciones sensibles que prefiguran la verdad; el filósofo deberá confiar y respetar este recurso como una forma de revelación. Por ejemplo, en el caso de la gracia, el entendimiento no cuenta con un concepto que explique de qué forma la belleza puede convivir en el mundo moral. Ahora bien, el mito de Venus es un recurso que apoya su argumentación, pero es también una crítica al modo de proceder de la filosofía. En la siguiente cita Schiller defiende la sensibilidad y la poesía como medios de conocimiento:

“Hasta ahora me he limitado a desarrollar el concepto de gracia a partir de la fábula griega y, como espero, sin haberla forzado. Permítaseme ahora que trate de ver lo que puede averiguarse al respecto por el camino del examen filosófico, y si también en este caso, como en tantos otros, es verdad que la razón, al filosofar, puede atribuirse el mérito de pocos descubrimientos que la sensibilidad no haya *adivinado* ya oscuramente y que la poesía no haya *revelado*”⁷

A pesar que Schiller decide tomar el camino filosófico, no limita sus críticas en relación a esta práctica. Schiller nunca se sentirá un filósofo de academia y rechaza aquellas explicaciones unidimensionales de la razón. Sin duda, su relación cercana con el arte hace que valore especialmente el poder de la sensibilidad como medio de conocimiento.

⁶ Schiller, *Gracia y Dignidad*, Barcelona: Icaria, 1985, p. 10.

⁷ Schiller, *op. cit.*, p. 13.

Por ello -dice Schiller- la sensibilidad y la poesía *adivinan* o *revelan* contenidos de la vida misma sobre los cuales la razón no puede dar una explicación. El mito de Venus –como la poesía- en este caso ayuda a revelar contenidos que el entendimiento no puede descifrar.

Ahora bien, ¿cuál es la narración del mito de Venus? Schiller no hace una descripción detallada del mito griego. Señala brevemente que Venus, la diosa de la belleza, tiene bajo su poder un cinturón, que, al ser usado, transfiere a quien lo posee la cualidad de la gracia. Juno, la diosa de los cielos, deberá utilizarlo si desea conquistar el corazón de Júpiter. Lo primero que expresa Schiller sobre la gracia es que se trata de una cualidad humana:

“El sentido explícito del mito griego es que la gracia se transforme en una cualidad de la persona y que la portadora del cinturón sea realmente amable y no solo lo parezca.”

Es entonces una cualidad humana que nos confiere un modo de ser y no sólo una apariencia. Pero, además, Schiller expresa que se trata de una cualidad humana objetiva:

“En primer lugar es objetiva y pertenece al objeto mismo, no sólo al modo como lo percibimos. En segundo lugar, es algo accidental en el mismo, y el objeto permanece cuando lo pensamos sin esta cualidad.”

Schiller entiende aquí por objetivo una condición que no depende de la percepción singular de un sujeto. Se trata, más bien, de un estado que pertenece a la persona. Sin embargo, su objetividad no supone, al menos en Schiller, un carácter de necesidad, su existencia en el sujeto no está garantizada por nacimiento. En esa medida se trata de una cualidad accidental que puede estar o no presente en la persona. Veamos de qué depende su aparición.

La gracia se representa en el mito a través de un atributo: el cinturón de Venus. El símbolo no es casual, el cinturón es un adorno accidental y exterior, portarlo no es un evento de la casualidad, sino de la voluntad. No aparece con nosotros, sino que decidimos llevarlo: supone el movimiento de la voluntad para poseer o adquirir la gracia. A

diferencia de aquellas cualidades del sujeto que son determinadas por la naturaleza, la gracia se adquiere, no se hereda. Es por ello que Schiller llama a la gracia una cualidad *accidental*, a diferencia de las cualidades de la naturaleza que son *necesarias*. Schiller lo determina de esta forma:

“Gracia es una belleza no dada por la naturaleza sino producida por el sujeto mismo”⁸

Hasta este momento la gracia posee las siguientes características: se trata de una cualidad humana objetiva, es decir, que nos confiere una manera de ser y no sólo una apariencia, pero es, además, accidental, esto significa que se adquiere a través del movimiento de la voluntad. Sin embargo, aún no hemos resuelto la relación que se establece entre la belleza y la gracia. Recordemos que el cinturón pertenece a la diosa Venus.

“La gracia es una belleza en movimiento; es una belleza que puede surgir casualmente en su sujeto y cesar de igual manera. Es en eso en que se distingue de la belleza permanente que, necesariamente, está dada junto al sujeto mismo”⁹

En esta cita Schiller no explica la relación de la belleza con la gracia, pero en todo caso deja en claro que la belleza de la gracia es transitoria y no permanente. Por ello se trata de cualidad en movimiento. Schiller ya ha explicado esto simbólicamente a través del recurso del cinturón de Venus.

Ahora bien, si la gracia es accidental y esto se expresa como un bello movimiento, debemos preguntarnos si en el hombre todos sus bellos movimientos producen gracia. Por ejemplo, ¿podríamos decir, acaso, que los movimientos de unos labios hermosos o de unos ojos vivaces, tienen gracia? Schiller manifestará dos posiciones: por un lado, la gracia no puede ser aquello que el hombre tiene en común con la naturaleza. Los labios hermosos y los ojos vivaces expresan una belleza en movimiento que proviene de la naturaleza, pero no de la gracia. El que los labios o los ojos sean bellos no es una cualidad adquirida, como lo exige ser la gracia, sino producto de la naturaleza y el azar.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

Pero Schiller va más lejos: dado que los fenómenos de la naturaleza también pueden ser juzgados con criterios estéticos, cabe preguntarnos si la gracia como *belleza en movimiento* podría ser extensiva, por ejemplo, a las ramas de un árbol, las olas del mar, las flores de un jardín, el vuelo de un pájaro. ¿Comparten también estos fenómenos naturales la cualidad de la gracia? En la siguiente cita Schiller delimita la belleza de la gracia:

“Huelga decir que la leyenda griega limita la gracia tan solo a la humanidad [...] Ahora bien, si la gracia es sólo una prerrogativa de la forma humana, no puede pretenderla ninguno de aquellos movimientos que el hombre tiene en común con lo que es mera naturaleza. Porque si los bucles de una cabeza hermosa pudiesen moverse con gracia, ya no hubiera ninguna razón para que no pudiesen moverse igualmente con gracia las ramas de un árbol, las olas de un río, las espigas de un tragal, las extremidades de los animales”¹⁰

Los bellos movimientos accidentales de la gracia, no abarcan entonces ni los movimientos humanos que actúan como naturaleza¹¹, ni los movimientos mismos de la naturaleza. No tendrán gracia ni el parpadeo de unos ojos, así como tampoco las olas del mar. Es el origen el que las hace distintos. En la belleza de la gracia hay un movimiento voluntario, mientras que en la belleza natural del hombre y la belleza de la naturaleza actúa la necesidad.

Volvamos nuevamente sobre las características de la gracia. Se trata de una cualidad adquirida que se manifiesta únicamente en la humanidad y no en la naturaleza; esta cualidad es objetiva, es decir se trata de una manera de ser y no de una forma de percepción particular y, a la vez, es accidental, es decir, es producto de una voluntad. Adicionalmente la gracia es necesariamente una forma bella. Sin embargo, hasta ahora

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Schiller se refiere por ejemplo a los movimientos mecánicos del cuerpo humano: la respiración, los latidos del corazón, el parpadeo de los ojos. Estos movimientos no son producto de una elección, sino de la necesidad, en ellos queda claro que no hay posibilidad de gracia. Ahora bien, existen otro tipo de movimientos que no son mecánicos, en los cuales cuesta más saber si se trata de gracia o no, el movimiento de unos labios, de unas hermosas manos e incluso las expresiones faciales en general. Schiller está haciendo referencia a aquellos movimientos voluntarios donde la gracia podría ser aprendida o imitada, en este caso los movimientos no serían auténticos, sino más bien producto del artificio y la mentira. Por ello, a pesar que la gracia es una actitud producto de la voluntad, reconocemos su verdadera intención precisamente cuando el sujeto parece no ser conciente de ella. Los movimientos con gracia más que provenir de un refinado planeamiento surgen de una especie de hábito espontáneo.

no queda claro cuál es la finalidad de esa voluntad, cuál es el contenido de su acción, qué es lo que la gracia elige y qué la mueve a actuar: una finalidad moral o una estética o ambas a la vez.

Con el fin de explicar la finalidad que mueve a la acción, Schiller introducirá en *Gracia y Dignidad* su teoría sobre los movimientos voluntarios e involuntarios. Ésta es esencial a lo largo del tratado de *Gracia y Dignidad*, ya que a través de ella explica los dos tipos de naturaleza que conviven en el hombre –razón y sentimiento- y de qué forma la interacción armoniosa entre ellas genera un ser humano completo. Schiller expresa el rol de los movimientos voluntarios en la gracia:

“[...] la gracia no es otra cosa que una bella expresión del alma en los movimientos voluntarios”¹²

Luego, Schiller define los movimientos voluntarios como:

“La persona [...] prescribe al cuerpo los movimientos, o por su voluntad, si quiere realizar un efecto imaginado en el mundo sensible, y en este caso los movimientos se llaman voluntarios o deliberados”¹³

Los movimientos deliberados o voluntarios nacen a partir de la razón; en ellos dejamos de ser un sujeto pasivo para transformarnos en persona.¹⁴ La voluntad regida por la razón tiene como único objetivo el cumplimiento del deber; en esta medida coacciona al apetito sensible para que el espíritu moral pueda aparecer libre. El origen del movimiento deliberado en la gracia es ético. Se trata de una cualidad humana que tiende hacia la virtud. Sin embargo, debemos preguntarnos qué sucede con aquellos movimientos que no están sujetos a la razón:

“[...] o bien los movimientos suceden sin la voluntad de la persona, según una ley de la necesidad, pero motivados por una sensación; a estos movimientos los

¹² Schiller, *op. cit.*, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴ El término “persona” (*Person*) adquiere en Schiller una connotación especial a lo largo del tratado. En contraposición a criatura, se refiere precisamente a un sujeto moral, alguien que puede cambiar el cerco de la necesidad natural a través del uso de su razón. Así, persona hace mención al hombre como creador, el hombre es responsable de su destino, un destino que debe construir tomando en cuenta su capacidad moral y su dimensión estética. Cfr. Schiller, *op. cit.* pp. 24 y 34-35.

denomino simpáticos. Aunque estos últimos son involuntarios y están fundados en una sensación, no deben confundirse con los que son determinados por la facultad de la afectividad sensorial y el instinto natural: pues el instinto natural no es un principio libre, y lo que lleva a cabo no es una acción de la persona. Bajo movimientos simpáticos, que son los que aquí tratamos, entiendo, pues sólo aquellos que sirven de acompañamiento al sentimiento moral o al sentido moral”¹⁵

La definición que Schiller hace de los movimientos involuntarios es bastante más compleja que la anterior. Se trata de movimientos donde no actúa la voluntad, pero a su vez Schiller los diferencia de los instintos naturales donde el hombre es capturado por sus apetitos. A pesar que no actúa la voluntad de la razón, se trata de todas formas de una acción libre en la medida en que no está coaccionado por los apetitos. De esta forma, los movimientos involuntarios están relacionados con estados afectivos, que Schiller llama indistintamente sensación (*Empfindung*), sentimiento (*Gefühl*) y también inclinación (*Neigung*). El término “sensaciones” podría generarnos confusión. Sólo con fines argumentativos aceptemos que podríamos agrupar estas tres categorías bajo el término “sensibilidad”. La sensibilidad adquiere en Schiller dos acepciones: una sensibilidad entendida como percepción meramente física del mundo, en la cual hacemos uso de nuestros sentidos. El tacto, el olor, el oído, adquieren aquí una dimensión más funcional, nos proporcionan datos del mundo sensible. Pero también, el término sensibilidad adquiere la connotación de percepción interna, es decir conciencia de nuestra propia vida psíquica. Nuestra relación con el mundo exterior no sólo nos procura datos sensibles, sino que además nos produce sentimientos de alegría, dolor, nostalgia. Entonces, podemos decir que cuando Schiller hace referencia al término sensación, contraponiéndolo a instinto natural (*Naturtrieb*) o apetito (*Trieb*), se refiere precisamente a esta última acepción de sensibilidad, entendida como sentimiento.

Por lo tanto, la belleza de la gracia en Schiller tiene la capacidad de movilizar dos dimensiones en el ser humano: nuestros sentidos, pero también nuestros sentimientos. La belleza parece generar una mirada interna que nos conecta con nuestros estados afectivos, pero lo que es aún más importante: tiene la capacidad de integrarlos. De esta forma, la belleza aparece en *Gracia y Dignidad* como una fuerza integradora que permite generar un trasfondo de sentido en nuestros actos, de la misma forma en que la voluntad

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

debe integrar en su acción el querer y el deber. Por ello, en la siguiente cita, Schiller sostiene que la voluntad debe también poder escuchar la voz del sentimiento:

“La voluntad está de todos modos en conexión más inmediata con la facultad de sentimiento que con la de conocimiento y, en muchos casos, malo sería si tuviera que empezar por orientarse según la razón pura. No me predispone favorablemente el hombre tan incapaz de confiar en la voz del instinto que está obligado, en cada caso, a ajustarla a la diapason de la moral; en cambio, se le tiene en alta estima si se fía con cierta seguridad de esa voz sin peligro de ser mal dirigido por ella.”¹⁶

Schiller hace una afirmación arriesgada: expresa que los movimientos voluntarios que parecían estar ligados necesariamente a la razón pura parecen estar más cerca del sentimiento de lo que creíamos. El hombre que obliga a su alma para que actúe en concordancia con el deber no ha hecho de la virtud un hábito sino una obligación; por el contrario, si el hombre aprende a confiar en sus sentimientos la relación con el deber estará más cerca de su naturaleza. Sin embargo, es necesario hacer una precisión: Schiller no expresa que la finalidad de la acción moral sea el sentimiento y no el deber, lo que expresa es que la voluntad parece estar más cerca del sentimiento. Esto requeriría entonces una educación de la sensibilidad como quedará claro en *Cartas* y sólo se insinúa en *Gracia y Dignidad*.

Definidos ambos movimientos, Schiller formula esquemáticamente la participación de cada movimiento en la gracia: mientras que los movimientos voluntarios expresan la *finalidad* de una acción, enunciada a través de la razón, los movimientos involuntarios expresan la *forma* de la acción a través de un sentimiento o estado afectivo¹⁷. Podríamos deducir que esta razón expresa precisamente el reino de lo moral; mientras que la forma como sentimiento, es el reino de la belleza. El movimiento involuntario o acompañante está necesariamente ligado a un sentimiento, mientras que el movimiento voluntario lo está solo accidentalmente. En los movimientos voluntarios, el sujeto actúa por encima de sus instintos naturales o apetitos para determinar racionalmente y en el uso de su libertad una finalidad a sus actos. Sin embargo, para Schiller esto sólo representa una parte de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

naturaleza humana. Si bien la razón y el uso de su libertad es lo que hace a la persona un sujeto moral, su comportamiento ético no se puede llevar a cabo mediante la coacción de sus estados afectivos. Por el contrario, la afectividad será vital en la realización de una acción ética, a través de su participación logramos que lo ético pase de ser una acción restrictiva a un hábito de nuestro espíritu.

Ahora bien, al igual que el concepto de sensibilidad, el concepto de forma debe ser analizado con detenimiento porque su lectura puede sugerir dos tipos de significado. Schiller relaciona el concepto de forma con el de belleza, lo cual nos podría llevar a pensar que la gracia exige ciertas características exteriores o lo que podríamos llamar una belleza física. Algunos pasajes de *Gracia y Dignidad* son ambiguos: a pesar que Schiller destierra de la gracia tanto la belleza natural como aquella belleza de la estructura humana, existen pasajes donde aparentemente la belleza de la gracia es una belleza que necesita de una representación física especial.¹⁸ Sin embargo, Schiller sostiene que la gracia no es una categoría que necesite un canon de aplicación en la realidad física; la gracia puede aparecer incluso en aquellas formas que carezcan de belleza arquitectónica,¹⁹ no se trata de una forma exterior, sino de una belleza del alma.²⁰ En este sentido, el concepto de forma relacionado con el de belleza hace referencia a una belleza interior, aquella que nace precisamente de la integración de los afectos o sentimientos. En esta línea, Schiller entiende:

“Gracia es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, es aquella belleza de los fenómenos que la persona determina. La belleza arquitectónica honra al Creador de la naturaleza; la gracia, a su poseedor. Aquella es un don innato; ésta es un mérito personal”²¹

¹⁸ En algunos párrafos de *Gracia y Dignidad* Schiller expresa que los movimientos involuntarios en tanto sentimientos se evidencian en gestos o movimientos corporales; algunos de ellos podrían ser incluso bellos, pero su belleza no asegura en absoluto la aparición de la gracia. Es más, Schiller no está del todo convencido en asegurar que, por ejemplo, los gestos de una boca o unos labios puedan considerarse con gracia. En todo caso, si fuese así, estos gestos o movimientos podrían acompañar a la gracia sólo en la medida en que sean actos espontáneos y no producto de un minucioso estudio; todos aquellos bellos gestos corporales que sean producto de un artificio no tendrán una belleza real, sino cosmética, y por lo tanto, no podrán acompañar a la gracia. Cfr. *Ibid.* p. 28 y p. 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10 y 45.

²⁰ Schiller plantea una doble naturaleza del concepto de belleza, que veremos luego hacia la parte final de esta sección dedicada a la dignidad. Mientras en que otros momentos, la belleza aparecerá como un ideal regulativo que permite integrar tanto la sensibilidad como la razón, como en el concepto de alma bella o belleza de juego.

²¹ Cfr. Schiller, *op.cit.*, p. 22.

Esta cita expresa con más claridad la relación de la gracia con la belleza y, en ella podemos también ver la continuidad del pensamiento de Schiller con lo que se planteaba en *Kallias*. La gracia es un movimiento de nuestro espíritu que hace uso de su libertad. Así la gracia será bella, pero también será moral si su determinación proviene de ella misma. Schiller lo resuelve con esta comparación: la belleza de la gracia honra a su poseedor y la belleza de la naturaleza a su Creador. Entendida la belleza como un estado interior de la persona, queda claro que la forma de la gracia no hace referencia a una belleza física (belleza arquitectónica). Por el contrario, se trata de una belleza interior que la persona determina, y en esa medida se trata de un mérito que honra a quien ejecuta esta forma.

A pesar de la integración de los sentimientos en la belleza, pareciera que la teoría de los movimientos plantea un nuevo tipo de escisión en el individuo: por un lado su naturaleza sensible, y por otro, su naturaleza racional. Sin embargo, para Schiller estas divisiones son irreales:

“Lo que al filosofar debe necesariamente separarse, no por eso está siempre separado también en la realidad. Así, rara vez se encuentran los movimientos deliberados sin los simpáticos, porque la voluntad, en cuanto causa de los primeros, se determina según sentimientos morales, de los cuales surgen los segundos.”²²

Esta es una afirmación recurrente en Schiller, la filosofía suele hacer divisiones que en la vida real no existen. Claramente, la *causa* de la voluntad moral son los movimientos deliberados (razón), pero estos no pueden separarse de los movimientos simpáticos o involuntarios (sentimientos) que acompañan la acción de la voluntad. La acción moral no puede estar reñida con el sentir. Básicamente esta argumentación se sostiene sobre la afirmación de Schiller que la sensibilidad no es una carga o un agregado de nuestra naturaleza, sino parte esencial de ella. Aunque no es un eje esencial de *Gracia* y *Dignidad*, en la cita anterior Schiller realiza nuevamente una crítica a un tipo de filosofía que tiende, a través del análisis, a diseccionar la naturaleza humana, cuando en realidad se trata de una unidad mucho más compleja. Las distinciones entre sensibilidad y razón, naturaleza y libertad son divisiones que establecemos para nombrar las cosas, para

²² *Ibid.*, p. 24.

hacerlas visibles, pero no reflejan a cabalidad, según Schiller, la naturaleza unitaria del ser humano. Schiller hace filosofía, pero actúa frente a ella con cierta distancia, la observa como un arma poderosa de análisis pero también como un instrumento de artificio intelectual que plantea divisiones estrictas donde hay más bien relaciones complejas y sutiles. La percepción que tiene Schiller de la filosofía nos ayuda a construir una visión más completa de su proyecto: mientras la filosofía tiende a dividir, la estética se esfuerza en vincular. En este sentido, la belleza como representación de lo estético tiende a integrar los sentimientos a la acción moral.

Por ello, a pesar que Schiller expresa en algún momento de *Gracia y Dignidad* que:

“Únicamente a los movimientos voluntarios puede, por tanto, corresponder gracia; más, entre ellos, también sólo aquellos que son expresión de **sentimientos morales**.”²³

Luego dirá de forma más clara:

“Un movimiento voluntario que no esté enlazado a uno simpático o con otras palabras, si no está mezclado con algo involuntario que tenga su fundamento en el **estado afectivo moral** de la persona, nunca puede manifestar gracia para la cual requiere siempre como causa un estado de ánimo”²⁴

Es importante observar como Schiller en las dos últimas citas, al definir la gracia como un movimiento o una acción voluntaria, se refiere siempre a lo moral como un sentimiento, el mismo que se define como un concepto unitario: *sentimiento moral*. Es decir, hay una intención explícita de hacer de lo moral un espacio vinculado a nuestros estados afectivos. Tan es así que declara que los únicos movimientos que muestran gracia son aquellos que exteriorizan al mismo tiempo un sentimiento. Por ello la gracia produce no sólo una acción en términos externos, sino también un cambio interior en el estado afectivo de la persona. En este sentido, la gracia supone tanto el movimiento de la *voluntad*, así como el movimiento del *afecto*.

²³ *Ibid.*, p. 12. [Las negritas son nuestras]

²⁴ *Ibid.*, p. 25. [Las negritas son nuestras]

En relación a la gracia existe un último punto por resolver. Si, como hemos visto, la gracia es una acción que voluntariamente decidimos efectuar, podría ser también una acción imitada. ¿Cómo reconocer la autenticidad de la gracia? Schiller manifiesta que no es posible imitar la gracia ni en la vida real, pero tampoco en una representación artística²⁵: la gracia será falsa si actúa en función de la coacción, sea tanto de la razón como del sentimiento. Si vemos que un hombre cumple de manera forzada con el deber o si la aparición de un afecto es sólo un artificio y no una manifestación real la gracia no podrá aparecer. La gracia será genuina entonces, cuando el deber moral y el sentimiento se transformen en naturaleza; es decir cuando la voluntad que efectúa la gracia lo hace desde su querer.

3.2 Schiller y el “Dracón”²⁶ de Kant: la falsa disputa por el sentimentalismo moral

Como habíamos adelantado en la primera sección del tratado, destinada a la gracia, Schiller expone sus diferencias, pero también sus acuerdos con Kant a quien llama mordazmente el *Dracón de su época*, haciendo alusión a su rígido sistema moral. Para Schiller la búsqueda kantiana por la perfección moral se parece a un camino *tenebroso y monacal*: la ley moral aparece con tal severidad, que en vez de hacernos sentir libres, parece hacernos sus esclavos. Schiller crítica que la ley trabaje en función del temor y no de la confianza hacia el espíritu sensible. Así, la acción moral parece más una obligación que un acto de libertad. Según Schiller, la moral kantiana ahuyenta a la gracia, en la medida en que la coacción del sentimiento no hace posible la aparición de la belleza. Si la naturaleza sensible nos fue dada, es necesario poder integrarla a las acciones morales. En este sentido, la crítica fundamental de Schiller hacia Kant está relacionada con la desintegración del ser humano. Para Schiller sólo será posible desplegar nuestra humanidad si somos capaces de dar espacio a todas nuestras naturalezas. Veremos cuál

²⁵ Schiller exige de una representación teatral verdad y belleza.

²⁶ Dracón fue un legislador ateniense que alrededor de 624 a.C. Se sabe que era uno de los seis jóvenes arcontes atenienses, conocidos como tesmotetas, encargados de crear un código de leyes para la ciudad, que hasta entonces eran transmitidos oralmente. Atenas se hallaba bajo el poder ejercido por un tribunal, el Areópago (consejo integrado por miembros de la aristocracia), pero la crisis sobrevino hacia el 632 a.C., lo que motivó que Dracón, dada la persistencia de la agitación social opuesta a la primacía aristocrática, fuera encargado en el 621 a.C. de dictar un código legislativo que restituyera la normalidad pública. Dichas leyes, limitaban el poder judicial de la nobleza, pero asimismo contenían rasgos de rigurosidad en la aplicación de las penas. El rigor del código, que contemplaba penas muy severas aún para infracciones menores, dio origen a la expresión *draconiano* para indicar un sistema riguroso de castigos; sin embargo, y pese a la duradera asociación de su nombre, Dracón fue autor sólo de una muy pequeña parte de estas normas, centrándose al parecer, en el Derecho común, y las penas contra el homicidio, como forma de terminar con las venganzas familiares.

es el planteamiento de Schiller en relación al sentimiento en la acción moral y, luego, la breve respuesta de Kant al tratado. Adicionalmente, el análisis de la posición de Schiller nos mostrará que una de las interpretaciones equívocas más recurrentes es ver en Schiller un sentimentalista moral²⁷. Esto supondría que la acción moral tiene como causa el sentimiento y no la razón. Sin embargo, pensamos que esta interpretación es errónea. Como veremos, Schiller no buscará remplazar el sentimiento por el deber.

Anteriormente hemos señalado la importancia que tiene para Schiller la presencia del sentimiento en la gracia. Éste llega a decir que los únicos movimientos que pueden mostrar gracia son aquellos que corresponden a un sentimiento, más aún que todos los movimientos voluntarios deben estar acompañados de uno involuntario. Por ello, en un deseo de unión de ambas naturalezas, habla de *sentimiento moral*²⁸ como la fuerza que moviliza la gracia. Precisamente este tipo de planteamiento condujo a algunos críticos a interpretar a Schiller como un sentimentalista moral. Veamos lo que él mismo dice en contra de esta posición:

“Porque **como en la acción moral lo que importa no es el ajuste de los hechos a la ley, sino exclusivamente el ajuste de la disposición de ánimo al deber**, no se atribuye, con razón, ningún valor a la consideración de que, para ese ajuste a ley, sea por lo general más ventajoso que la inclinación que se encuentre del lado del deber”²⁹

En la cita quedan claros dos principios. Por un lado, Schiller es categórico al señalar que lo primordial en la acción moral es la disposición hacia el deber y, segundo, Schiller establece una diferencia entre los hechos que *coinciden con la ley* y el ánimo que tiene una *disposición frente al deber*. En el primer caso, las acciones del hombre (lo que Schiller llama hechos) *aparecen* como favorables a la ley, pero su apariencia no determina necesariamente la autenticidad de la intención. Por el contrario, será una acción moral si lo que determina la acción es únicamente la disposición del ánimo hacia el deber. En este sentido, aun cuando el sentimiento acompaña a la acción moral, no es la causa de la misma. Schiller expresa que los *rigoristas de la moral* no podrán acusarlo de disipado o licencioso, dado que la elección última de la acción moral no depende de la

²⁷ Cfr. Beiser, *op.cit.*, p.11.

²⁸ Schiller, *op. cit.*, pp. 24- 25.

²⁹ *Ibid.*, p. 40. [Las negritas son nuestras]

sensibilidad. Sin embargo, sólo será posible la perfección moral del hombre en la medida en que se considere la participación del sentimiento. En la siguiente cita, Schiller deja en claro que el problema no se zanja en la elección de una de las dos naturalezas, sino en la capacidad para integrarlas:

“Con la misma certeza con la que estoy convencido –y justamente porque lo estoy– de que la participación de la inclinación en un acto libre no prueba nada con respecto al simple ajuste de esa acción al deber, así creo poder deducir precisamente de ello que la perfección moral del hombre puede sólo dilucidarse por ese participar de su inclinación en su conducta moral. **Porque al hombre no está destinado a ejecutar acciones morales aisladas, sino a ser un ente moral. Lo que le está preescrito no son virtudes, sino la virtud, y la virtud no es otra cosa que “una inclinación al deber”**”³⁰

El concepto de perfección moral está relacionado nuevamente con la integración de las distintas naturalezas humanas. La discusión que establece con Kant es interesante en la medida en que revela, en nuestra opinión, qué entiende Schiller por el carácter estético de lo moral. La importancia de la cita radica en la diferencia que plantea Schiller entre la *ejecución* y la *inclinación* de las acciones morales. En este contexto, la ejecución supone un nivel de desvinculación en el sujeto, dado que las acciones morales no tienen un trasfondo afectivo que las aglutine. Entendido de esta forma, realizar acciones morales no nos hace necesariamente personas virtuosas. ¿Qué actitud o disposición sí lo haría? Parece necesario no sólo realizar acciones morales, sino además desearlas. Esto es lo que Schiller llama inclinación, es decir la participación del sentimiento en la acción moral. Su participación promueve que las acciones morales no respondan sólo al uso de la coacción sino del deseo, esto es lo que Schiller llama virtud. En este sentido, la acción virtuosa aparece como si fuese naturaleza, la persona realiza el deber como un hábito en el cual participan la razón y el sentimiento, es lo que Schiller acertadamente llama la *alegre obediencia a la razón*. Como ya hemos visto, Schiller no reemplaza el sentimiento por el deber y tampoco niega que la causa de la acción sea exclusivamente del deber; pero es enfático al decir que el hombre es sólo virtuoso en la medida en que puede armonizar en su interior, el sentimiento y el deber.

³⁰ *Ibid.*, p. 41

Es precisamente en este contexto, donde es necesaria para la argumentación, introducir la diferencia entre los conceptos de ética y moral. Conviene hacer una explicación de tipo semántico sobre estos dos conceptos. Tanto eticidad como moralidad provienen de una raíz semántica similar, “moralidad” viene del latín, “mos, moris” y eticidad del griego “ethos”; tanto “mos” como “ethos” significan “costumbre”, “hábito”. Es decir, se trata en ambos casos de proponer una fundamentación racional de dichas costumbres. Su diferenciación no es pues etimológica, sino fundamentalmente histórica, la diferencia se asienta sobre una concepción distinta de los fines. De esta forma, nombraremos como moralidad a la concepción moderna o ilustrada y como eticidad a la concepción antigua, en especial la tradición aristotélica.³¹

Definiremos la moralidad a través de las siguientes características: primero, la idea de auto-fundamentación de la razón, es decir esta se sostiene sobre sí misma, no sobre la teología, la tradición, ni por un supuesto orden intrínseco de la naturaleza; segundo, esta razón tiene un carácter normativo actúa sobre la voluntad a modo de “imperativo categórico”; tercero, no hay una definición concreta o positiva de bien o mal, la acción moral es aquella que se construye por medio de la libertad, en absoluta autonomía; cuarto, nuestras máximas –metas subjetivas construidas en nuestro entorno social- deben poder adecuarse al imperativo categórico; quinto, el acento está puesto sobre la motivación y no sobre la acción moral (recordemos que podemos hacer actos altruistas por placer o interés); sexto, y la más importante para nosotros, trabaja con una oposición muy marcada entre ser y deber ser, entre realidad y razón. La razón es absolutamente autónoma de la naturaleza, historia o tradición sobre la cual se funda. Eso hace también que el valor de los sentimientos en la acción moral no sea relevante, en la medida que éstos una supondrían falta de autonomía en la acción moral.

Delimitaremos la noción de eticidad -desde la tradición aristotélica- a través de las siguientes características: primero, en contra del intelectualismo moral, que sostiene que para la vida buena es suficiente que la razón nos sepa mostrar la conducta justa, Aristóteles indica que si la voluntad de una persona no es buena, es decir, si no ha sido disciplinada y entrenada para la realización de lo correcto, aunque la razón le enseñe qué debe hacer, no lo hará; segundo, se trata de una ética que intensifica el valor de la acción (por ello toma en cuenta las distintas nociones de bien) antes que la intención, en este

³¹ Giusti, Miguel, *Alas y Raíces*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 179.

sentido la distinción entre deber ser y ser, razón y naturaleza no está tan marcada; tercero, en la tradición de la eticidad hay un marcado énfasis en la educación (*paideia*), es decir, la virtud no es una condición innata sino una condición aprendida, se asienta en el espíritu a base del ejercicio y la repetición hasta que se transforme en un hábito del espíritu; cuarto, ser virtuoso es una forma de *aretê*, no se trata únicamente del cumplimiento recto de la acción, sino de la formación del carácter o del alma. Se trata de una concepción más compleja y armónica de lo humano.

Es claro que hacemos un uso algo maniqueo y simplista quizás de los conceptos de moral y eticidad. Sin embargo, el objetivo no es un análisis minucioso de ambos conceptos, sino más bien hacer evidente la tradición a la cual Schiller se encuentra más cercano y desde la cual toma distancia con Kant. Así entonces, planteamos que Schiller está más cerca del paradigma de la eticidad, antes que el de la moralidad. ¿De dónde tomó Schiller esta tradición antigua? Como se ha explicado en el Capítulo 1, esto se produce a través de dos fuentes: la primera serán sus lecturas de Shaftesbury en la Karsschule³² y, luego, la tradición romántica en donde es clara la admiración que sienten por la Grecia antigua.

Tanto Schiller como Shaftesbury parten del ideal griego de la *kalokagathia*, que se ejemplifica en el caso de Schiller en los conceptos de alma bella y belleza moral, que significan alguien que es bueno (*kagathos*) y bello (*kalos*) al mismo tiempo, esto es, el ideal de excelencia humana o lo que Schiller llamará simplemente humanidad.³³ Schiller tomó entonces de Shaftesbury el ideal griego de reconciliación entre deber e inclinación, razón y sentimiento. Este autor inglés plantea en muchas de sus obras la admiración por el desarrollo de una humanidad completa precisamente a través de una educación

³² Beiser hace notar, sin embargo, que uno de los mitos más dañinos en relación a Schiller ha sido creer que la noción ética de Schiller es una fusión entre la supuesta ética holística de Shaftesbury y la ética del deber de Kant. Según Beiser, a pesar que ambos autores sí se sostienen sobre el ideal griego de la *kalokagathia*, hay claras diferencias entre ellos, con lo cual no es posible hacer una semejanza simbiótica entre Schiller y Shaftesbury. En todo caso, para nuestra argumentación lo que interesa resaltar es que ambos están más cercanos a un ideal griego de armonía, antes que a un ideal moderno de escisión, del cual ambos son críticos. Sobre las diferencias entre Schiller y Shaftesbury Cfr. Beiser, Frederick, *op. cit.* p. 11 y 91-94. Sobre la crítica al ideal moderno en Shaftesbury Véase Nuria, *Shaftesbury y el modelo clásico*, Locvs Amoenvs, N° 6, pp. 343-368.

³³ Originalmente el concepto de *kalokagathia* fue un concepto aristocrático, el privilegio de alguien con nacimiento noble, un derecho de nacimiento de aquellos que provenían de las familias correctas. En principio, *kalokagathia* significó una “clara y delicada percepción de lo correcto así como un apropiado comportamiento en cualquier situación”, así como, un “sentido de proporción y control”, todo esto bajo una “libertad de espíritu”. Sin embargo, en el siglo IV antes de Cristo este ideal se democratizó, lo cual significó que cualquiera con esfuerzo y educación podría acercarse a este ideal. El término continuó teniendo el significado original de excelencia, pero además se le añadió el de virtud civil, lo que coincide con su proceso de democratización. Cfr. Beiser, *op.cit.*, p. 85-86.

estética.³⁴ Shaftesbury “creará” la figura del *virtuoso*, se trata de un persona que a diferencia del erudito moderno, donde todos los saberes se hayan divididos, más bien, las esferas, éticas, estéticas y religiosas se hayan armoniosamente entrelazadas. El virtuoso es la figura del sabio: su saber corresponde tanto a un saber teórico como a un saber hacer y a un saber vivir.³⁵ En la siguiente cita, Schiller deja en claro cómo su ideal ético está más cerca de la tradición antigua:

“Para el griego la naturaleza no es nunca naturaleza: por ello, no ha de sonrojarse al honrarla; para él la razón nunca es sólo razón: por eso nunca ha de temer someterse a su norma. Naturaleza y moral, materia y espíritu, tierra y cielo confluyen con prodigiosa hermosura en sus obras poéticas. La libertad que solo habita en el Olimpo también la introdujo en las ocupaciones de la sensorialidad, y, a cambio, se le perdonará que haya transplantado la sensorialidad al Olimpo”³⁶

El ideal griego es sin duda la integración, la naturaleza no es únicamente fuente de datos sensibles, es también una armonía misteriosa. De la misma forma, la razón no es únicamente sinónimo de rigor, sino también de sensatez. Es posible entonces unir aquellos extremos que la modernidad ha intentado separar. La libertad, la máxima fundamentación de la moralidad moderna, puede, dice Schiller, habitar junto con la sensorialidad.

¿Qué responde Kant frente a las imputaciones de Schiller? No nos detendremos especialmente en la respuesta de Kant dado que excede los objetivos del presente capítulo. Sin embargo, señalaremos las dos principales respuestas que Kant formula.³⁷ Kant cree coincidir en lo sustancial con Schiller, es decir que la causa de la acción moral es únicamente el deber. Sin embargo, subraya que el deber no puede ser representado ni determinado por la gracia. Porque mientras la gracia para Kant es representación del sentimiento y, por ende del placer, el deber es la manifestación de la coacción

³⁴ Sobre la influencia de Shaftesbury en Schiller Cfr. Llorens, Nuria, *Shaftesbury y el modelo clásico*, Locvs Amoenvs, N° 6, pp. 343-368. Véase también Esteve Montenegro, *Kant y Schiller. Sobre el deber y la inclinación*. p. 131 y Beiser, Frederick, *op.cit.*, p. 91-94.

³⁵ Como menciona Pierre Hadot en *¿Qué es la filosofía antigua?* “[...] en la tradición griega el saber o *sophia* es menos un saber puramente teórico que un saber hacer, un saber vivir, y reconoceremos su huella en la manera de vivir, no el saber teórico de Sócrates filósofo, que Platón evoca precisamente en el banquete” Cfr. Hadot, Pierre, *¿Qué es la filosofía antigua?* México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 57.

³⁶ Schiller, *op. cit.*, p. 13

³⁷ Kant, “Sobre el tratado de Schiller de la gracia y la dignidad” en *La religión dentro de los límites de la mera razón*. En: *Sobre la Gracia y la Dignidad pp. 163-166*.

incondicionada. Para el filósofo de Königsberg no es posible plantear el cumplimiento del deber por placer: éste es un mandamiento que debe ser cumplido independiente del placer o inclinación que produzca. Definir la causa de la acción es lo relevante: puede ocurrir que realicemos actos de deber con placer, pero el placer no puede ser la causa del deber. Sin embargo, en defensa del rigorismo y el ánimo tenebroso que Schiller le atribuye, Kant afirma que para el cumplimiento del deber sí es *beneficioso* que las inclinaciones estén del lado del deber, es decir las inclinaciones pueden *facilitar* el cumplimiento del deber. Kant señala que es mejor aquel que cumple el deber desde un temple de ánimo alegre, que aquel que ve en el deber un “yugo tiránico”. Kant lo expresa claramente: la gracia es beneficiosa para el deber dado que *fomenta* su cumplimiento. Cultivar alegremente la virtud es mejor que consumarla desde un ánimo sombrío, pero la gracia no *determina* la causa de la acción moral sólo la *fomenta*. La interpretación de Kant sobre *Gracia y Dignidad* no es del todo precisa: Schiller no expresa que la gracia determina al deber, tampoco que uno cumple el deber por placer, sino que ambas naturalezas deben actuar juntas. No es posible anular la naturaleza sensible porque forma parte de nuestra humanidad, es necesario educarla, pero no eliminarla. Parece ser que la diferencia sustancial está puesta en el objetivo de sus proyectos filosóficos: mientras que Kant desea subrayar la autonomía de lo moral, Schiller busca la unidad de la naturaleza humana.

Finalmente, si la filosofía kantiana aparece ante los ojos de Schiller como una búsqueda ascética y tenebrosa hacia la perfección moral y la filosofía es percibida como un artificio intelectual, Schiller necesita introducir un concepto que reúna precisamente la libertad y la belleza, este será el concepto de *alma bella* (*schöne Seele*).

3.3 El *alma bella* y la *belleza de juego*: la armonía ingenua

Recordemos que hacia el principio del capítulo se mencionó que la belleza tenía hasta tres dimensiones distintas en relación a lo moral. Una de ellas, como se ha señalado, es la relación que existe en la gracia entre belleza y sensibilidad, entendida esta última como estados afectivos o sentimientos. Para Schiller, la *gracia es la belleza de la forma* en la medida en que la belleza representa la cualidad que introduce lo afectivo en el acto moral.

En la discusión con Kant, ha quedado más claro que la participación del sentimiento, en este sentido de lo estético, tiene la capacidad de generar un horizonte de cohesión a nuestras acciones morales. Nuestra voluntad consciente alegremente las exigencias de la razón. Ahora bien, aún no queda claro cómo la belleza puede participar también de lo moral si pertenecen a ámbitos distintos y, en esta medida, como la belleza puede cumplir con la segunda propuesta de Schiller, que atribuye a la belleza la posibilidad de ser una fuerza integradora de la razón y del sentimiento. Recordemos que una de las primeras definiciones de la gracia es que se trata de una belleza producida por el sujeto y no por la naturaleza. Para poder entender esta doble naturaleza de la belleza será necesario diferenciar a la belleza natural de la belleza de la gracia. La belleza natural es la que Schiller llamará *belleza arquitectónica o belleza de la construcción*, mientras que la belleza de la gracia tiene el nombre de *belleza de juego*. ¿Cuál es el origen de estas bellezas? y ¿qué relación guardan con la gracia?

Schiller definirá la *belleza arquitectónica o de la construcción* de la siguiente forma:

“Me permito designar esta mera naturaleza según la ley de la necesidad, con el nombre de belleza de construcción (belleza arquitectónica), a diferencia de la que se orienta en las premisas de la libertad. Lo que quiero designar con este nombre es aquella parte de la belleza humana que no sólo ha sido realizada por fuerzas naturales (lo que vale para todo fenómeno) sino también está determinada únicamente por fuerzas naturales”³⁸

La *belleza arquitectónica* entonces se rige a través de la ley de la necesidad, esto significa para Schiller dos cosas: por un lado, su origen o existencia depende únicamente de la naturaleza, pero además su representación o determinación depende también exclusivamente de ella. ¿Qué tipo de existencias calzan con esta descripción? Schiller se refiere a una tez delicada, una piel fina, un talle esbelto, una voz melodiosa, es decir a creaciones en las cuales sólo interviene la naturaleza y el azar, en absoluto la determinación humana. Sin embargo, la belleza de la piel, el talle y la voz como hechos no sólo responden a leyes mecánicas, sino a una necesidad técnica (subjetiva) de hacer de la naturaleza un fenómeno conmensurable a nuestras facultades. El hombre le

³⁸ Schiller, *op.cit.*, p. 14.

finas para hacerla comprensible, para darle un *finalidad* que precisamente termine con el cerco de la *necesidad natural*.³⁹

Ahora bien, Schiller es enfático en decir que la *belleza arquitectónica o belleza natural* es anterior al sujeto. El sujeto a través de la técnica sólo puede *pensar* la naturaleza pero de ninguna forma *hacerla aparecer*, es decir, no *crea* la belleza, sólo la hace *posible* para sí mismo como fenómeno. Es por ello que Schiller expresa que mientras la belleza de la gracia honra al hombre, la belleza arquitectónica honra al *Creador*. En la siguiente cita, Schiller establece claras diferencias entre ambos ámbitos: en la belleza natural el sujeto es criatura y en la belleza de la gracia el sujeto es creador.

“El destino del hombre como ser inteligente participa, pues, en la belleza de su estructura sólo en la medida en que su representación, es decir, su expresión en cuanto fenómeno, coincide al mismo tiempo con las condiciones bajo las que se produce lo bello en el mundo sensible. Pues la belleza misma debe seguir siendo en todo momento un libre afecto natural, y la idea racional que determino a técnica de la estructura humana nunca puede darle la belleza sino sólo permitirse la”⁴⁰

La cita nos demuestra que el concepto de conformidad a fin aparece en la *coincidencia* entre la representación del sujeto y el mundo sensible. La *belleza natural o arquitectónica* no es creación del hombre, pero su representación para transformar una intuición en concepto es una determinación del espíritu humano. Para decirlo de otra forma, la *coincidencia* no es “mágica”, es un movimiento del espíritu para apropiarse del mundo, ese movimiento produce belleza.

Ahora bien, la *belleza natural o arquitectónica* es para Schiller un mero producto de la naturaleza, es decir ella crea la belleza y su representación se produce únicamente en el mundo sensible. Aún cuando el entendimiento defina la forma técnica de la belleza, este no puede crearla. Si la belleza es sólo un producto del mundo sensible ¿de qué forma la

³⁹ La introducción de la técnica en *Gracia y Dignidad* no es un tópico nuevo en la obra de Schiller. En *Kallias*, como ya se ha analizado, recurre a este mismo argumento cuando menciona que la *belleza es naturaleza en conformidad con el arte* (arte, funciona aquí como sinónimo de técnica). Este argumento que como hemos visto Schiller toma de Kant, reivindica su posición en contra de cualquier posición ontológica de la belleza tanto natural como artística. Para Schiller no existe una belleza anterior eterna e inmutable, la belleza del hombre es la que él mismo puede representarse. Bajo esta misma argumentación vuelve a aparecer, aunque de forma implícita, el concepto de *conformidad a fin* en *Gracia y Dignidad*.

⁴⁰ Schiller, *op. cit.*, p. 16.

gracia en tanto *sentimiento moral* puede también ser bello? o ¿de qué forma una acción moral puede ser bella? Es decir, si la belleza pertenece al reino sensible y la razón al reino de la libertad, ¿cómo es posible que puedan convivir juntos en la gracia?

Schiller tendrá como reto plantear un tipo de relación entre lo bello y lo bueno que no sea de subordinación o simbiosis. De lo contrario su proyecto crítico podría transformarse en un planteamiento moralista. Así como la aplicación de la técnica en tanto representación fenoménica del mundo hace aparecer la *belleza natural o arquitectónica*, Schiller intentará plantear que la razón introduce de forma regulativa lo bello en lo moral.

Para ello, Schiller se preguntará de forma retórica, si la razón manifiesta algún interés por lo bello. Es decir, si la *belleza arquitectónica* es una creación de la naturaleza y nuestra capacidad de conocerla se realiza en la facultad sensible, cómo podríamos afirmar que la razón se interesa en lo sensible. Schiller en la siguiente cita asegura que sí:

“Por lo dicho hasta aquí, podría aparecer ahora que la belleza no tuviera absolutamente ningún interés para la razón, ya que nace únicamente del mundo sensible y se dirige, asimismo, sólo a la capacidad cognoscitiva sensible. [...] No obstante, es tan indudable que lo bello agrada a la razón, como es indiscutible que no se apoya en ninguna cualidad del objeto que la razón por sí sólo pudiera descubrir”⁴¹

A pesar que la belleza corresponde al mundo sensible, la razón sí tiene interés en ella. En el caso del entendimiento la representación de la belleza *coincide* con su manifestación sensible. Sin embargo, en el caso de la razón no existe una coincidencia, sino una voluntad expresa de intervenir en el reino de la naturaleza. Sin embargo su intervención no depende de una cualidad del objeto, sino más bien de su capacidad para introducir ideas en los fenómenos sensibles.

Antes de poder resolver el problema de la actuación de la razón, expongamos la contradicción que Schiller encuentra en la naturaleza de la gracia:

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

“Aquí es, pues, donde se presenta la gran dificultad. Ya del concepto de movimientos expresivos se desprenden que deben tener una causa moral que está por encima del mundo sensible; así también del concepto de belleza resulta que no pueden tener sino una causa sensorial [...]. Pero si la razón última de los movimientos morales expresivos está necesariamente fuera del mundo sensible, y la razón última de la belleza está, con igual necesidad, dentro de este mundo, parecería que la gracia, que debe enlazar lo uno con lo otro, contuviera una manifiesta contradicción”⁴²

La contradicción nace de la doble naturaleza de la gracia; por un lado, pertenece al reino de lo sensible en la medida en que exige ser bella y, por otro, pertenece al reino de la libertad como lo exige el concepto mismo de moralidad. Schiller se pregunta de qué forma es posible que convivan en la gracia tanto el sentimiento moral como el sentimiento estético cuando su origen es diametralmente distinto.

El recurso trascendental de Schiller será el siguiente: la razón tiene dos formas de relacionarse con los fenómenos para hacerlos sus objetos y expresar con ellos ideas. En la primera forma, la razón *encuentra* el concepto en el fenómeno, es como si sólo tuviese que recibirlo; en el segundo caso la razón *convierte*, por iniciativa propia, un fenómeno que era meramente sensorial como si fuese suprasensorial. En el primer caso, la razón actúa *extrayendo* ideas de los fenómenos, ya que estas se hallan ya en los fenómenos; mientras que en el último caso la razón *introduce* en los fenómenos una idea que no estaba naturalmente en ellos. Aquí, donde la razón tiene un papel más activo, la relación que se crea entre el fenómeno y la idea es sólo subjetivamente necesaria, mientras que cuando extrae, la idea está ligada al fenómeno de manera objetivamente necesaria.

Al *convertir* un fenómeno sensible en una expresión de lo moral, la razón hace un uso subjetivo de sus cualidades, esto es precisamente el uso regulativo: convertir lo bello *como si* fuese un hecho necesario de lo moral. Para Schiller el estado de aptitud moral contiene las condiciones propicias para el surgimiento de lo bello; pero esto no significa que la razón cree la belleza, sino que hace de lo bello un hecho a fin a lo moral. Ahora bien, desde el lado del objeto sensible la relación que la razón establece con él es absolutamente *accidental*. Es decir, es accidental para el objeto que exista una razón que

⁴² *Ibid.*, p. 35.

enlace una de sus ideas con una representación, sin embargo desde el lado del sujeto la belleza es una *necesidad* de la razón.

Así, la razón establece un vínculo regulativo con la realidad cuando *convierte subjetivamente* los fenómenos de la naturaleza en hechos simbólicos; por ello la belleza que aparece en principio como una experiencia sensible, puede ser también de forma subjetiva el símbolo de lo moral. La razón tiene el poder de introducir en los hechos mecánicos de la naturaleza un sentido suprasensible de la realidad, así entonces hace de la belleza un símbolo de lo moral. La introducción de lo bello en la gracia supone también la manifestación de la libertad del espíritu: la razón no se encuentra determinada por las leyes de la naturaleza, sino que puede elevarse por encima de ellas a través del uso de su libertad. Justamente somos *personas* en la medida en que podemos convertir los fenómenos sensibles en expresiones conformes a las necesidades subjetivas de nuestra razón.

La razón al convertir los fenómenos sensibles en un hecho moral hace un uso *trascendente* de sus cualidades, es decir le imprime a los objetos sensibles una idea que no se deriva de ellos. De esta forma lo bello puede ser trasladado, aunque sólo sea de manera subjetiva, al mundo inteligible. Esto es lo que dará pie a la teoría de Schiller acerca de la doble naturaleza de la belleza, es decir su capacidad para participar tanto del mundo sensible como del mundo racional. Es uno de los argumentos más poderosos de *Gracia y Dignidad*, porque precisamente a través de este argumento Schiller defiende la convivencia de lo estético y lo moral en la gracia. Schiller lo expresa de la siguiente forma:

“De ahí que hemos de considerar la belleza como ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por *nacimiento* y al otro por *adopción*; su existencia la recibe en la naturaleza sensible, la ciudadanía la adquiere en el mundo inteligible”⁴³

Schiller asume que la belleza participa de ambos mundos, aunque no de la misma forma. La belleza es un fenómeno sensible por *nacimiento*. Schiller lo reconoce desde *Kallias* coincidiendo con los empiristas, pero se niega a aceptar que sea únicamente un

⁴³ *Ibid.*, p. 18.

fenómeno sensible; será así que la razón *adopte* la belleza dotándola también de características suprasensibles. Sin embargo, la adopción de la belleza no la hace un producto de la razón; recalca, más bien, la dimensión regulativa de la razón: la belleza no es un hecho racional, sino que su aparición puede ser conforme con los hechos morales. Dicho de otra forma, la razón no *crea* la belleza, sino que la hace *posible* en lo moral. La belleza por *adopción* acaba con el cerco de la necesidad natural, para abrir la posibilidad de la belleza como símbolo de la libertad. Podemos decir entonces que existen hechos *moralmente bellos* considerados como subjetivos, y hechos *físicamente bellos*, considerados como objetivos. Este nuevo tipo de belleza es la belleza del alma a diferencia precisamente de la belleza natural.

Este argumento es problemático al menos por un motivo. Si existe una distinción tan marcada entre distintos tipos de belleza, por un lado una belleza moral y, por otro, una belleza física, entonces pareciera que la belleza no puede ser un factor que medie entre ambos reinos. Es decir, si el proyecto de Schiller buscaba hacer de la belleza un espacio que armonice nuestras distintas naturalezas, pareciera que este proyecto puede verse seriamente afectado. Sin embargo, Schiller podría responder insistiendo en que lo bello es sólo una metáfora y que no es reducible de ninguna forma a la belleza física. Estos dos reinos el moral y el estético tienen naturalezas distintas, pero entre ellos hay una afinidad en la medida en que ambos son formas de armonía. Schiller manifiesta lo siguiente:

“Así resulta ahora que la libertad rige a la belleza. La naturaleza ha dado la belleza de estructura; el alma da la belleza de juego. Y ahora sabemos también que se ha de entender por gracia. Gracia es la belleza de la forma bajo la influencia de la libertad, es aquella belleza de los fenómenos que la persona determina. La belleza arquitectónica honra al Creador de la naturaleza; la gracia, a su poseedor.”⁴⁴

Aquí vemos entonces cómo la razón introduce en los fenómenos sensibles el concepto suprasensible de libertad que hace de la belleza no sólo un mero efecto sensible sino también un efecto moral. ¿Por qué el hombre está destinado a actuar así? Para Schiller la introducción de la libertad supone la responsabilidad del hombre de asumir su destino moral. Lo que diferencia al hombre de las demás criaturas es precisamente su capacidad de ser creador, es decir de dictarse fines a sí mismo. En este sentido, expresa Schiller, el

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

hombre no ha de limitarse a reflejar los rayos de una razón ajena, aún sea esta divina, sino por el contrario ha de asumir su libertad como la conciencia de su destino moral. Schiller también lo expresará de esta forma:

“La gracia es siempre y sólo la belleza de la forma movida por la libertad”⁴⁵

Volvamos sobre la argumentación anterior. En esta sección del capítulo teníamos interés en desarrollar el concepto de *belleza de juego*⁴⁶ en contraposición al de *belleza arquitectónica*, porque introducir el argumento sobre la doble naturaleza de la belleza nos permite entender de qué forma lo bello puede participar en lo moral. Se trata, dirá Schiller, de una necesidad subjetiva de la razón: la belleza de la gracia es la belleza del espíritu. Schiller responde a través de un argumento regulativo; la razón necesita subjetivamente hacer de lo moral un hecho que coincida con lo bello. Sin embargo, esta división sobre la doble naturaleza de la belleza no hace más que generar una escisión entre lo sensible y lo moral. La belleza por adopción parece ser una preocupación de la razón, pero no queda claro en qué medida la participación de los estados afectivos o los sentimientos está presente. Para ello, Schiller introduce precisamente el concepto de belleza de juego, en donde la belleza adquiere el segundo contenido que habíamos propuesto al principio del capítulo: la belleza como posibilidad de integración. Schiller expresa este contenido de la siguiente forma:

“...la condición bajo la cual se produce la belleza de juego será (y no cabe otra alternativa) aquel estado de ánimo en que armonicen la razón y la sensorialidad, el deber y la inclinación”⁴⁷

La belleza de juego supone para Schiller un estado especial del alma. Por ello introduce lo que él considera los tres únicos estados posibles que pueden desarrollarse en el espíritu. El primero en el cual el hombre reprime las exigencias de su naturaleza sensible para conducirse en función de lo racional, el segundo en donde subordina su parte racional en

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ El concepto de juego es esencial para entender el proyecto estético de Schiller. Sin embargo, el análisis detallado del concepto, así como el seguimiento de su origen se harán recién en el capítulo cuatro. Simplemente por una razón: el concepto de juego adquiere en *Cartas* una significación mucho mayor que en *Gracia y Dignidad*, una significación que está relacionada con su crítica a la modernidad.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

función de su necesidad natural; finalmente, el tercero y último es aquello donde lo sensorial puede concordar con las leyes de lo racional.

El primer estado es lo que Schiller llama con ironía *pupilos de la regla*, éstos son quienes establecen una estricta disciplina frente a la sensorialidad: siguen los preceptos morales coaccionando la sensorialidad. Esta actitud no los hace más virtuosos, sino por el contrario más limitados. Un acto moral que no tenga en cuenta la sensibilidad será percibido como un acto forzado y no producto de la libertad. El segundo tipo de relación es lo que Schiller llama un *estado de animalidad*: la voluntad del sujeto está suprimida y sometida por la fuerza de los deseos. La última condición es la representación del concepto de belleza de juego donde se expone uno de los objetivos más importantes de la obra de Schiller: la síntesis o conjunción armoniosa de las distintas naturalezas humanas. Como veremos este tercer estado de feliz convivencia entre la razón y los sentimientos es el paso necesario para el concepto de *alma bella*. Schiller lo define así:

“Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre, que puede abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca peligro de estar en contradicción con sus decisiones”⁴⁸

Un alma bella es un alma virtuosa. Dado que el sentido moral confía la acción de la voluntad no sólo a la razón, sino también al sentimiento o afecto, en este estado del alma no hay temor a que las inclinaciones actúen en contra del deber. En el alma bella, al igual que en la gracia, la obediencia a la razón se transforma en un hábito del espíritu. Schiller menciona que, a diferencia del adepto a la regla moral, que buscará escrupulosamente dar cuenta del cumplimiento de la ley, el alma bella no tiene conciencia de su belleza, su actuación no es premeditada, es simplemente producto de su ser. En esta medida podríamos decir que su obrar y su sentir actúan como si fuesen necesidad. Es por ello, que Schiller concluirá que en el alma bella armonizan sensibilidad y razón, inclinación y deber. La belleza del alma reside en su virtuosidad; sin embargo, esta no se limita al cumplimiento del deber moral, sino a la integración de lo moral como un sentimiento o afecto que nos produce regocijo; por ello Schiller expresará que en el alma bella *no sea en rigor morales las acciones, sino el carácter todo*. La voluntad de un alma bella está

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

integrada con sus deseos; no actúa en contra de sí misma sino en conjunción con su querer.

Finalmente, además de introducir lo sensible y de armonizar la razón con la sensibilidad, es finalmente un ideal regulativo. A pesar de la evolución por la que pasa el pensamiento filosófico de Schiller, este sostiene a lo largo de sus obras la tradición crítica-trascendental en Kant en relación al presupuesto regulativo de la belleza como *apariencia de libertad*, que como hemos visto, se expresa en Kant cuando este menciona que “que lo bello es símbolo de lo moral” (*das schönen ist das Symbol des Sittlichguten*)⁴⁹. Tal como lo ha mencionado en *Kallias* al contraponer el carácter constitutivo de los juicios lógicos frente al carácter regulativo de los juicios estéticos, Schiller dirá en *Gracia y Dignidad* que:

“Pero esta belleza de carácter, el fruto más maduro de su humanidad, es sólo una idea a la que él puede con incesante vigilancia procurar ajustarse, pero a pesar de todos los esfuerzos nunca logra alcanzar por entero. La razón de esta imposibilidad es la inmutable organización de su naturaleza. Son las condiciones físicas de su existencia las que se lo impiden”⁵⁰

La belleza de carácter que es finalmente el *alma bella*, o la gracia como su representación fenoménica, es finalmente para Schiller sólo una idea a la que podremos acercarnos, pero nunca asir del todo. La conjunción de razón y sensibilidad es la expresión de nuestra más lograda humanidad, es el punto final del desarrollo de la especie, pero sin embargo, es solo una señal de nuestro camino ideal. ¿En dónde está la imposibilidad? Schiller se refiere a las condiciones físicas de nuestra existencia: nuestra naturaleza sensible nos hace seres limitados. Por sensible entiéndase tanto nuestros sentimientos (como reflexiones de nuestros estados interiores) como nuestros instintos que defienden nuestro estado de autoconservación. Los primeros, si no van de la mano de la razón, podrían volverse afectos permisivos o dañinos, y los segundos, podrían anteponer nuestras necesidades físicas a las morales.

Esta última posición es un salto sustancial en Schiller porque supone una evolución en su pensamiento. La concepción de Schiller sobre el alma bella refleja hasta cierto punto un

⁴⁹ Cfr. Kant, *CdJ*, § 59.

⁵⁰ Cfr. Schiller, *op.cit.*, p. 60.

grado de ingenuidad. La domesticación de los sentimientos, como afectos razonables, no es estado humano natural. Si bien Schiller es claro en decir que se trata de un ideal regulativo, el proceso para poder alcanzarlo no parece ni siquiera tener en cuenta la compleja naturaleza humana. Para decirlo claramente, qué sucede con aquellos sentimientos que no nos generan placer y que son producidos por hechos que escapan a nuestra voluntad como la muerte, la enfermedad, las catástrofes naturales, etc. ¿Qué sucede cuando la razón nos exige actuar en contra de nuestros afectos? o desde el otro lado, ¿qué sucede cuando los sentimientos no ven en la razón, razonabilidad sino una imposición autoritaria?

Frente a este dilema Schiller introducirá en la última sección de *Gracia y Dignidad*, el concepto de dignidad, que es entendida como una acción moral sublime. La introducción de lo sublime en *Gracia y Dignidad*, seguirá aún en la línea de lo que otros intérpretes han llamado *heroísmo trascendental*, refiriéndose a este Schiller kantiano que representa a una razón victoriosa reprimiendo los sentimientos. Sin embargo, esto empieza a cambiar en ensayos como *De lo Sublime y Sobre lo Patético*, ambos escritos en 1793 el mismo año de publicación de *Gracia y Dignidad*. Schiller va dejando de lado este *heroísmo trascendental* para asumir un *heroísmo trágico* en donde se amplía el concepto de lo sublime: lo muestra menos severo que en *Gracia y Dignidad* y nos da luces sobre su dimensión estética.

3.4 La dignidad, lo sublime y la tragedia: la armonía disonante

Si en la gracia parece lograrse la unidad entre la razón y la sensibilidad, ¿por qué sería necesario introducir el concepto de dignidad? Schiller está convencido que nuestra relación con lo moral es más compleja que la gracia donde los estados afectivos acceden a interactuar de manera espontánea con las exigencias de la razón. ¿Qué añade este concepto a la relación entre libertad y naturaleza? Al introducir lo sublime, especialmente a través de la tragedia, Schiller se acerca más al movimiento romántico y se aleja de las posturas kantianas: el conflicto o lo negativo debe ser tomado en cuenta si lo que se quiere es la reconciliación de fuerzas contrarias. Como lo expresará Hölderlin, después de leer las *Cartas* de Schiller: la verdadera armonía es aquella que ha sabido integrar la disonancia. Y como lo expresará también el joven Hegel: la reconciliación es producto de la lucha de contrarios. Lo sublime abre una brecha entre la naturaleza y la libertad del

hombre, la brecha de su dolor, de su finitud física, de la contingencia del destino, pero al hacerlo no se complace en reconocer el conflicto, sino en integrarlo, primero desde la superioridad de la razón y luego desde una razón que trabaja con el dolor, que lo acepta como parte de sus decisiones. Veamos el proceso.

La primera definición que hace Schiller de la dignidad la relaciona desde ya con lo sublime.

“Así como la gracia es la expresión de un alma bella, la dignidad lo es de un carácter sublime”⁵¹

Un alma es bella cuando las fuerzas interactúan armónicamente en ella. Mientras que un alma será sublime, si una de las fuerzas logra dominar a la otra: la razón contra los instintos. Schiller lo expresa claramente en la siguiente cita:

“En efecto: en la dignidad se nos ofrece un ejemplo de la subordinación de lo sensible a lo moral, ejemplo cuya imitación es para nosotros ley, pero que al mismo tiempo sobrepasa nuestra capacidad física. El conflicto entre la necesidad de la naturaleza y la exigencia de la ley, cuya validez sin embargo admitimos, pone en tensión la sensibilidad y despierta el sentimiento que se llama respeto y que es inseparable de la dignidad”⁵²

Lo sublime adquiere la forma del imperativo categórico. Schiller confirma esto cuando señala que su imitación en nuestro actuar es ley. Una ley que nos hace ver nuestras limitaciones como seres físicos y nuestra sublimidad como seres morales. Schiller señala que se percibe la dignidad del hombre en función de la forma en que afronta el horror y la desgracia. Su ser físico es limitado, pero su ser moral es infinito. Precisamente esta sensación de *poder* frente a lo contingente es lo que produce el sentimiento de respeto. Es importante hacer notar que en el contexto de lo sublime la sensibilidad adquiere un sentido distinto que en la gracia. Mientras que en la gracia prevalece el significado de sentimientos o estados afectivos que acompañan a lo moral, en lo sublime predomina el sentido de *instinto natural* ¿Cómo podemos entender esta acepción de sensibilidad? Con

⁵¹ Cfr. Schiller, *op.cit.* p. 47.

⁵² Cfr. Schiller, *op.cit.* p. 60.

este término Schiller se refiere a la capacidad del hombre para asegurar su existencia en el mundo sensible. El instinto natural es un instinto de conservación o sobrevivencia. El hombre debe defenderse y mostrar autonomía frente a una naturaleza que, a veces, le es hostil. El instinto, dirá Schiller, genera dos tipos de sentimientos: dolor, cuando el hombre en su lucha con la naturaleza no logra obtener lo que desea, y placer, cuando lo obtiene. En términos morales, el problema del instinto surge cuando éste lucha contra las determinaciones de la voluntad y se transforma en mero apetito. Así ya no se trata defender la vida sino de entregarse al deseo irracional. El instinto entonces puede tener dos acepciones: si está regido por la voluntad se manifiesta como un poder del hombre para sobreponerse a la adversidad de la naturaleza, pero si adquiere la connotación de apetito el hombre podría compararse a un animal. Es precisamente esta acepción la que prima en el concepto de dignidad en la obra *De la Gracia y la Dignidad*:

“La dominación de los instintos por la fuerza moral es *libertad de espíritu y dignidad* se llama su expresión en lo fenoménico”⁵³

A lo largo de *Gracia y Dignidad* existen varios pasajes similares a éste, en donde la autonomía del hombre se refuerza quebrantando el poder del apetito. Mientras que en la gracia el sentimiento acompaña la voluntad de la razón, en la dignidad se coacciona el instinto aplicando la ley de la razón, que es en todos sus casos, incondicionada y absoluta. Este poder genera un sentimiento de *respeto*. Schiller es claro en decir que este sentimiento no es agradable porque nos hace notar la distancia que existe entre la voluntad empírica y la voluntad pura. El respeto en la dignidad no es sinónimo de estimación, sino de distancia. La ley de la razón se muestra lejana a nuestras propias posibilidades y deseos. Por el contrario, en la gracia la concordancia de la sensibilidad con la razón produce un sentimiento de regocijo, una alegría del alma que celebra la armonía y es favorable a la belleza.

Como hemos visto hasta ahora, el acercamiento a lo sublime remarca dos consideraciones, por un lado, el conflicto, y por otro la imposición. Conflicto, porque el hombre se enfrenta con el poder de la naturaleza y sus propias limitaciones físicas, pero a la vez en este enfrentamiento la razón demuestra su poder imponiéndose frente al desorden de los apetitos. Así, dirá Schiller:

⁵³ Cfr. Schiller *op.cit.* p. 52.

“Llamamos sublime al objeto cuya representación pone de manifiesto los límites de nuestra condición sensible y, a la par, la superioridad de nuestra naturaleza racional, y su independencia de toda contricción. Así pues, podemos elevarnos moralmente –es decir mediante las ideas- sobre lo que físicamente nos coloca en situación de inferioridad. Sólo somos seres dependientes como seres sensibles. En cambio, como seres racionales somos libres”⁵⁴

Esta definición proviene del ensayo *De lo sublime*, donde el elemento de la tragedia, aparecerá recién hacia el final del tratado. En esta cita, se remarca la escisión: por un lado, la limitación de nuestra naturaleza sensible y, por otro, la superioridad de nuestra naturaleza moral. La razón no reelabora la limitación, sino que considera a la naturaleza sensible como una limitación de sus determinaciones. Al final de la cita, Schiller remarca incluso que la racionalidad es la única condición para nuestra libertad. Recién empezaremos a ver una evolución en este tratado cuando define lo sublime patético. No ahondaremos en los distintos tipos de sublimidad que Schiller define, pero sí es necesario mencionar que en el ensayo *De lo Sublime* Schiller sigue el mismo esquema kantiano de lo sublime. Así, Schiller introducirá la división entre lo *sublime práctico* y lo *sublime teórico*, que corresponde, respectivamente, a lo *sublime dinámico* y lo *sublime matemático* de Kant⁵⁵. La diferencia más marcada con su maestro estético radicará en la introducción del concepto de lo sublime patético. En lo sublime teórico, un objeto será teóricamente sublime cuando lleva consigo la idea de *infinitud* que la imaginación no puede reproducir. En este caso la naturaleza como objeto de conocimiento entra en contradicción con nuestra *capacidad de representación*; pero a la vez lo sublime teórico nos permite *pensar* más de lo que podemos *conocer*. En lo sublime práctico, un objeto será prácticamente sublime si entraña la idea de un peligro que nuestra fuerza física no se siente capaz de vencer. La naturaleza como objeto de la sensibilidad se halla en pelea con nuestro *instinto de conservación*, con nuestra propia existencia. Mientras que en lo sublime teórico el objeto nos reta a través de la idea de infinitud, en lo sublime práctico se nos atemoriza a través de un objeto *terrible*; si lo sintiésemos directamente nos produciría *dolor*, pero el solo imaginarlo nos produce *espanto*. Schiller sostiene que la diferencia

⁵⁴ Cfr. Schiller, *De lo Sublime*, p. 73.

⁵⁵ Como hemos visto en el capítulo 1, en esta división Schiller sigue siendo absolutamente kantiano. En el tratado *De lo Sublime* Schiller no aporta muchas luces nuevas sobre el concepto de sublime, sino hacia el final del ensayo, donde inserta aún de manera preliminar el concepto de la tragedia.

entre ambos tipos de sublime radica en su relación con la sensibilidad, ya que en relación a la razón, queda claro que ambos tipos de sublime cifran su relación en la conciencia de libertad. Frente a lo infinito somos capaces de *pensar* más de lo que podemos *conocer* y frente a las desgracias naturales *nuestra superioridad no será física*. Al contrario, debe quedar claramente establecida nuestra limitación o debilidad física pero, sin embargo, debe afirmarse nuestra *superioridad moral*.⁵⁶ Ahora bien, frente a nuestra naturaleza sensible, Schiller piensa que nos conmueve mucho más lo *terrible* que lo *infinito*, por una razón muy simple: la sensación de infinitud no afecta nuestra sobrevivencia, lo terrible sí. Nuestro instinto de conservación se siente mucho más afectado o violentado frente a lo terrible, que nuestra capacidad de representación frente a lo infinito. Por ello, Schiller dirá que, en términos estéticos, la representación de lo terrible nos conmoverá mucho más profundamente, que la representación de lo infinito. Es así que hacia el final del tratado Schiller divide lo sublime práctico en dos tipos de sublime: el contemplativo y el patético. En el primero, el sujeto produce voluntariamente la *idea* del sufrimiento en sí mismo, pero en el segundo el *sentimiento* de sufrimiento está presente. No necesariamente lo padece el sujeto, sino que se exterioriza en otros; precisamente porque se exterioriza en otros, lo sublime patético actúa en la tragedia:

“Lo *sublime patético* exige, pues, dos condiciones principales. En *primer lugar*, la representación viva del *sufrimiento*, para despertar la emoción compasiva con la debida intensidad. En *segundo lugar*, la idea de *resistencia* al sufrimiento, para tomar conciencia de la libertad interior del espíritu. Gracias a lo primero, los objetos se tornan *patéticos*. Merced a lo segundo, lo patético mismo deviene en *sublime*. De ese principio deriva las dos leyes fundamentales del arte trágico: la representación del sufrimiento de la naturaleza y de la autonomía moral en el mismo”⁵⁷

⁵⁶ Es importante recalcar esta idea sobre nuestra superioridad en relación a lo sublime. Schiller señala que una actitud sublime de parte del hombre excluye cualquier medio natural, empleado por el hombre, para oponerse al poder de la naturaleza. Por ejemplo, no es sublime un hombre que lucha con una fiera salvaje a la que vence por la fuerza física; tampoco es sublime cuando mediante la superioridad de su entendimiento logra, por ejemplo, dirigir la fuerza del río Nilo a través de diques y canales, transformando la fuerza de su caudal en un medio útil para la agricultura. Entonces, no es sublime ni la superioridad de su fuerza física, pero tampoco, la superioridad de su ingenioso entendimiento. En ambos casos, el hombre muestra cierta grandeza, pero de ninguna forma sublimidad. Lo sublime se manifiesta únicamente cuando efectivamente hemos sucumbido como seres físicos ante el poder de la naturaleza, pero nos mostramos independientes frente a ella, como seres racionales.

⁵⁷ Cfr. Schiller, *De lo sublime*, Sevilla: Doble J, 2004, p. 100

La representación del sufrimiento se llama patético y su resistencia se denomina sublime, estas son las dos leyes de la tragedia. Ahora bien, Schiller es de un gran sentido común, se trata de la viva *representación* del sufrimiento, no del sufrimiento mismo; dado que el auténtico temor, la real desgracia aniquila, según Schiller, toda libertad. Para que el dolor o el sufrimiento de la tragedia sea sublime, debemos paradójicamente sentirnos seguros. Pero Schiller no se refiere únicamente a una *seguridad física*⁵⁸; sino también a una *seguridad interior o moral*, por ejemplo, frente a las enfermedades, las pérdidas irreparables y la propia muerte, no hay nada que nos salve de estos hechos, lo único que puede cambiar es nuestra manera de afrontarlo, y esto supone una constitución espiritual difícil de conseguir, que, sin embargo, la tragedia parece alentar. Volvamos sobre la cita: el dolor que se representa en lo sublime patético sólo es estético en la medida en que es sublime, es decir, no se busca un regodeo en el dolor, sino más bien, confirmar nuestra independencia espiritual. Asimismo, como ya hemos señalado, será estético en la medida en que el dolor no nos afecte *directamente*, sino sólo *simpatéticamente*. Schiller expresa que sólo cuando es mera ilusión o pura ficción, es decir, cuando se presenta a la imaginación, el sufrimiento puede llegar a ser sublime. ¿Cuál es la relevancia de lo sublime patético? A diferencia de las demás definiciones acerca de lo sublime, en donde se resalta el poder de la razón, aquí se introduce el dolor como un factor esencial. Éste sensibiliza al espectador, despierta nuestra *simpatía*, nos *compadecemos* y llegamos incluso a *comprender* el padecimiento de otro.⁵⁹ De esta forma, en la representación del sufrimiento -dice Schiller- nuestro espíritu se eleva, no porque podamos sustraernos del dolor, sino porque demostramos nuestra capacidad para sobreponernos a él. Es así que Schiller empieza a introducir el sentimiento, al menos estéticamente, como un hecho que la razón también debe tener en cuenta.

Volvamos sobre *Gracia y Dignidad* y su relación con lo sublime, como hemos mencionado su primer acercamiento hacia lo sublime remarca el poder de la razón por encima de los sentimientos, sin embargo, vista en términos globales la obra insiste sobre la posibilidad de acercarnos a la armonía:

⁵⁸ Schiller se refiere a seguridad física cuando vemos un profundo abismo desde una balaustrada elevada y protegida o cuando se contempla el mar embravecido desde una colina.

⁵⁹ Schiller lo expresa así: "Lo compasión no significa únicamente compartir la aflicción del otro o conmoverse por la desgracia ajena, sino también comprender sus tristezas, sean las que sean" Cfr. Schiller, *De lo Sublime*, p. 97

“Si a su naturaleza puramente racional le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura; no, sino para unirla hasta lo más íntimo con su yo superior. **La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional a la vez, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido [...]** Sólo cuando su carácter moral brota de su humanidad entera como efecto conjunto de ambos principios y se ha hecho en él naturaleza, es cuando está asegurado; pues mientras el espíritu moral sigue empleando la violencia, el instinto natural ha de tener aún una fuerza que oponerle. El enemigo simplemente derribado puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido”⁶⁰

Este es uno de los pasajes más importantes de *Gracia y Dignidad*, dos ideas son esenciales. La primera en la cual Schiller afirma que la naturaleza sensible no se trata de una carga o envoltura: y segundo, cuando menciona que la humanidad nace precisamente de la acción conjunta de ambos impulsos. La violencia del instinto moral no habla de una fuerza espiritual, sino más bien de la debilidad del espíritu. La voluntad moral es la voluntad que quiere, no la voluntad violentada. Precisamente la sensibilidad será un enemigo si lo que oponemos es la fuerza y no la reconciliación, este será el eje sustancial de *Cartas*. Sin embargo, la pregunta sigue pendiente: ¿cómo se llega a esta armonía?, ¿es posible para el hombre moderno volver a la anhelada unidad griega? Es aquí donde Schiller pasará de una posición ingenua a una estética.

La transición de la fase ingenua hacia la estética está relacionada con la forma en la cual Schiller y los clasicistas del siglo XVIII -especialmente Winckelmann- perciben la situación del sujeto moderno en comparación con el hombre de la Antigüedad Clásica. Como ya se ha mencionado en el capítulo 1, Schiller, en efecto, admira la Antigüedad pero es consciente que se trata de un pasado que no volverá. Sin duda, sus primeros dramas y poemas están marcados por un sentimiento de añoranza: Grecia es la patria perdida, el seno materno al que el hombre moderno no regresará. El poema *Los Dioses de Grecia* es un buen ejemplo de esa etapa marcada por la nostalgia, Grecia es la infancia de la humanidad, un mundo habitado por dioses, donde la poesía cantaba la verdad, donde la naturaleza protege al hombre con su manto. A diferencia de este panorama idílico el hombre se haya en un mundo escindido: el hombre moderno mira a la naturaleza como

⁶⁰ Cfr. Schiller, *Gracia Dignidad*, p. 41. [Las negritas son nuestras]

un frío mecanismo, los dioses no habitan más la tierra, el hombre se halla en medio de un mundo ajeno a sí mismo donde no se siente protegido. En el drama *Los Bandidos*, Karl Moor, el protagonista, expresa con inquietante lucidez la escisión del hombre moderno, al decir: “Es una armonía tan divina la de la naturaleza inanimada, ¿por qué esa disonancia en lo racional?” Si la razón le confiere un poder, asimismo le tiende una trampa: lo exilia del mundo de los sentidos y lo repliega a su propia subjetividad. Lo racional nos coloca fuera de la naturaleza, ella es nuestro objeto al que tenemos que conquistar. Mientras que el hombre griego no ve en la naturaleza un riesgo para su autonomía, el hombre moderno lucha contra la naturaleza e incluso contra los mismos dioses. Hace de la razón su tabla de salvación, sacrificando sus instintos, quebrando su relación de complicidad con la naturaleza, exiliándose de sus propios sentidos. Allí, entonces, donde la ingenuidad se ha perdido se encuentra la tragedia. Cuando Schiller introduce la tragedia, más que reflexionar sobre un género poético, lo que está haciendo es enfrentarse a la escisión moderna entre sentimiento y razón, precisamente contra la creencia ingenua winckelmanniana en la armonía clásica.

Schiller entonces introduce la tragedia, porque ve en ella el vehículo artístico que logra la mejor puesta en escena de la escisión moderna. El hombre moderno se haya en una lucha contra la naturaleza que le impone un destino (en sentido de fatalidad, de determinación final). En esa disputa la tragedia encarna el padecimiento del hombre, su dolor; pero al mismo tiempo su decisión voluntaria de hacer frente a este dolor. Schiller dirá en *Sobre lo Patético* que quien es presa del dolor es un animal atormentado y no un ser humano doliente, al ser humano se le exige resistencia moral frente al sufrimiento, en ello radica la fuente de su libertad⁶¹. Schiller define así, en el texto *Sobre lo Patético*, las dos leyes de la tragedia:

“La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza doliente. La segunda es la representación de la resistencia moral frente al sufrimiento”⁶²

Es interesante notar cómo la introducción del dolor en la tragedia cambia completamente el sentido de lo sublime que hemos visto en *Gracia y Dignidad*. La dignidad del hombre moderno se representa, en último caso, como el triunfo de la razón sobre su sensibilidad,

⁶¹ Cfr. Schiller, *Sobre lo Patético*, p. 5

⁶² Schiller, *Sobre lo patético*, p. 4

pero si Schiller lo que busca es la armonía de ambas fuerzas, estamos entonces ante una situación de derrota. El poder que le confiere la razón es ambiguo, lo sitúa por encima de la naturaleza, pero lo exilia asimismo de sus sentidos, de su capacidad para conectarse con él mismo. Este se puede ver claramente en el famoso cuadro de Caspar David Friedrich *El caminante sobre un mar de niebla* (1818, Museo Kunsthalle, Hamburgo). En este lienzo el hombre se sitúa en la cima de la montaña y contempla orgulloso lo que domina con la mirada; el mundo yace a sus pies. Pero al mismo tiempo ese paisaje imponente se nos muestra con niebla; hay algo de ese paisaje que se nos oculta, que se mantiene en el misterio. El hombre de la pintura no aparece gozoso compartiendo su vida en medio de la naturaleza, sino se trata de un hombre que se halla fuera de la naturaleza: la posee con su mirada, pero en el fondo hay algo de ella que se le escapa, que le resulta insondable. Esta ambigüedad parece resolverse estéticamente en la tragedia, nuestra resistencia moral, no nace de una razón victoriosa que elimina el sufrimiento, como sentimiento, sino es una razón que debe procesar sus limitaciones precisamente para hallar su libertad. Así Schiller dirá cuál es la función de la tragedia:

“La representación del sufrimiento como tal, sin más, no puede ser jamás la finalidad del arte, pero como medio para esa finalidad es extremadamente importante. La finalidad última del arte es la representación [*Darstellung*] de lo suprasensible [*Übersinnliches*] y el arte trágico especialmente lleva a cabo esta tarea haciéndonos perceptible dentro de un estado de conmoción, la independencia moral respecto a las leyes naturales”⁶³

Esta cita es esencial porque revela el paso de una fase que calificamos como ingenua hacia una fase que llamaremos estética. Schiller ve en el arte la capacidad para exorcizar nuestros demonios, para procesarlos a través de su puesta en escena. El padecimiento en sí mismo no es el fin del arte. A lo largo de *Sobre lo Patético*, Schiller insistirá que aquellos dramas que sólo provocan la compasión y la pena del espectador no son sublimes: Schiller expresa con cierta ironía que la *descarga de los sacos lagrimales*, es decir, la recreación de personajes *lánguidos y exangües* sólo mueve al hombre exterior, pero no moviliza su espíritu. La representación del dolor es lo que Schiller llama patético, pero este dolor sólo será estético cuando se transforma en sublime. Es decir, “sublime” aquí adquiere la connotación de autonomía moral; el dolor mismo no es estético, lo es

⁶³ Schiller, *Sobre lo patético*, p. 1.

nuestra capacidad para enfrentarlo. Volvamos sobre la cita. Schiller señala que la finalidad del arte es la representación de lo suprasensible. Entendemos por suprasensible la *libertad*, y por representación el hacer *sensible* algo, el hacerlo aparecer en el mundo⁶⁴. En la tragedia la representación del dolor, no nos genera compasión, sino precisamente admiración; el animal sufre pero el hombre decide enfrentar el dolor. Lo interesante entonces es que lo sensible, es decir, el dolor, no se muestra como un escollo, como una debilidad, sino como la capacidad misma para obtener nuestra libertad. Es en la conciencia de su finitud, de su escisión de la naturaleza donde el hombre llega a su libertad. No es la superioridad de la razón contra el sentimiento, sino es la integración del sentimiento la que acompaña la autonomía de la razón. Es a partir de su condición sufriente que el hombre descubre su libertad, es decir logra la *independencia moral* respecto de las leyes naturales.

Cuando decidimos llamar a esta fase “estética”, es precisamente por la función de la tragedia. Para Schiller este género dramático logra que el mundo de la sensibilidad y el mundo suprasensible, que estaban condenados a no encontrarse, puedan confluir en un mismo sentido. ¿Cómo? La tragedia genera una conmoción en el espectador, lo conecta con sus sentidos y en el mismo movimiento hace visible lo suprasensible, es decir la libertad, su capacidad para determinarse así mismo asumiendo su completa humanidad. Podríamos por supuesto, preguntarle a Schiller cómo se representa la libertad en la tragedia, es el mismo problema que afronta en *Kallias* cuando *asevera que la belleza es la forma de la libertad*, Schiller dirá que la libertad forma parte de aquellos fenómenos que no pueden derivarse del mundo de los sentidos, por lo tanto, su representación será siempre de forma indirecta o negativa.⁶⁵ Schiller menciona que uno los íconos de una representación indirecta de la libertad es el Laocoonte.⁶⁶

⁶⁴ Esta es la interpretación que propone María del Rosario Acosta en *Filosofía y Tragedia: La teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller*, 2005. En: <http://www.filosofiyatragedia.com/textos/estetica.html>. Consultado: Enero, 2009.

⁶⁵ Ya desde *Kallias* ha quedado claro que la libertad no tiene su correspondencia en el mundo fenoménico. Sin embargo en la tragedia, la representación indirecta o negativa de la libertad está relacionada con la forma en la cual se representa nuestra relación con el dolor. En la tragedia se representa indirectamente la libertad cuando el ser humano se dirige contra el instinto o no está dirigido por él de ningún modo. El héroe trágico pasa de ser un animal violentado por el dolor, a ser una persona que elige reelaborar el dolor a través de su razón. El personaje de la tragedia hace *sensible* su libertad, en la representación de su voluntad.

⁶⁶ El conjunto escultórico del Laocoonte (del siglo I a.C) representa el momento en que el sacerdote troyano, que había intentado advertir a sus compatriotas del engaño que contenía el caballo, es devorado, junto con sus hijos, por dos horribles serpientes enviadas por Minerva. Cfr. Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007, p. 271.

En *Sobre lo Patético*, Schiller señala que el Laocoonte es la representación perfecta de lo sublime patético. Los clasicistas del s. XVIII la conocen a través de la descripción que hace Virgilio en el libro segundo de la *Eneida*. De hecho Lessing en su obra *Laocoonte* (1766) y, por supuesto, Winckelmann en su *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764), analizan esta escultura.⁶⁷ En esta figura estatuaria se representa el profundo dolor y desasosiego de un padre que trata de defender a sus hijos de las crueles bestias representadas en las serpientes; se trata de un castigo injusto, pero al cual el hombre resiste con absoluta dignidad. El Laocoonte despierta en nosotros un sentimiento de temor frente a la naturaleza, pero al mismo tiempo tomamos conciencia de lo suprasensible, de nuestra independencia como seres morales.

Ahora bien, ¿Schiller piensa en la tragedia como un medio moralizante?, es decir, ¿sería correcto afirmar que el fin de la tragedia es moralizante? En el tratado *Sobre lo patético* Schiller explica claramente que es su cualidad estética la que nos conduce a la libertad y no un sentido imperativo de lo moral. En la tragedia, como en la poesía, dice Schiller lo que interesa no es la moralidad, sino únicamente la libertad. Es decir, la fuerza estética con la que nos atrapa lo *sublime del carácter* no descansa en el interés de la *razón* porque *actuemos rectamente* sino en el interés de la *imaginación* porque ese *actuar rectamente sea posible*. Las exigencias de la imaginación que se despliegan en la tragedia, no son las mismas de la razón. Esta prescribe de modo *imperativo* que la voluntad actúa conforme a la ley, mientras que para la imaginación esto es sólo una *posibilidad*. Por ello dice Schiller que mientras en los juicios morales nos sentimos aprisionados, coaccionados, en los juicios estéticos sentimos que nuestro espíritu se vuelve más profundo, más pleno. La tragedia, dice Schiller, no podrá aconsejarnos, ni luchar junto a nosotros, tampoco hacer por nosotros ningún trabajo. Sin embargo, sí podrá llamarnos a actuar y armarnos de fuerza para todo aquello que estamos destinados a ser. Este es un punto esencial a ser analizado, porque la tragedia señala las limitaciones y las posibilidades del arte en el proyecto estético de Schiller. En relación a la relación belleza-moralidad, Schiller deja en claro que los fueros de la imaginación y los de la razón son completamente distintos. En *Sobre lo Patético*, el filósofo alemán recalca una y otra vez

⁶⁷ Lessing se muestra escéptico acerca de las posibilidades estéticas de representar el dolor, en especial en la escultura y la pintura (artes del espacio), según Lessing la fealdad no puede ser un tema en sí del arte bello, porque no necesariamente refuerza otras sensaciones más elevadas. Cfr. Ibid. pp. 273-272. Por el contrario, Winckelmann sí cree que en la representación del dolor del Laocoonte es posible encontrar belleza, en la lucha entre el dolor y la resistencia humana se produce el hecho estético, sin duda, Schiller está más cerca de la posición de Winckelmann a quien de hecho cita en su tratado *Sobre lo patético*.

que persiguen fines distintos, en el caso del arte la imaginación persigue la libertad del espíritu y en el caso de la moral se busca el cumplimiento incondicionado del deber. La libertad de la fantasía se verá dañada si se le exige como fin la moralidad y la necesidad de lo moral se verá quebrada si se deja llevar por la arbitrariedad de la fantasía. Pero entonces, ¿en qué sentido el arte logra humanizar al hombre? Schiller plantea una explicación sencilla, pero muy poderosa. En la moralidad, en general, nos sentimos humillados, aprisionados porque la mayoría de las veces la distancia que existe entre la voluntad ideal y la voluntad empírica es abismal; mientras que en el arte, aún si se exponen los modelos morales más perfectos lo que se busca es el deleite, el placer, el acrecentamiento de nuestras facultades espirituales, no el cumplimiento de una acción moral. El arte es para Schiller el espacio de lo *posible* no de lo necesario y la imaginación es el reino de la libertad, pero de una nueva libertad, donde lo que prima es la fuerza de la voluntad y no el mero cumplimiento del deber.⁶⁸ El arte –Schiller señala a la poesía- no busca generar una acción determinada, no genera un efecto aislado en el espectador, sino que su radio de influencia es la totalidad de la naturaleza humana. Nos interesa remarcar especialmente la idea del arte como el espacio de lo posible, mientras lo moral muchas veces nos señala nuestros límites, el arte nos muestra nuestras infinitas capacidades, al arte amplía nuestro espíritu y en esa medida nos humaniza.⁶⁹

Finalmente, en la obra *Sobre lo Patético* Schiller termina por delinear el objetivo al cual también quería llegar en *Gracia y Dignidad*, pero para el cual necesitaba la tragedia:

“La primera exigencia para el ser humano habrá de proceder eternamente de la naturaleza, y jamás debe ser rechazada; pues el ser humano es un ser sensible antes que cualquier otra cosa. **La segunda exigencia se la plantea la razón, pues el ser humano es un ser racionalmente sensible**, una persona moral que

⁶⁸ Schiller señala que lo que nos agrada en términos estéticos no necesariamente es lo correcto en términos morales. Así, por ejemplo, un ser pervertido que deba arriesgar su vida y su fortuna para imponer su voluntad vil, nos conmueve más que un ser virtuoso donde su felicidad y las condiciones favorables lo obligan a un buen comportamiento. En el juicio estético nos impresiona más una expresión vigorosa de fuerza y libertad antes que ver respetada la ley moral, a costa de la fuerza y la libertad. El espectador siente una clase especial de placer estético derivado de la dignidad: sobreponernos a la fatalidad fortalece nuestro yo, eleva nuestro espíritu, *mejora nuestro yo* dice el filósofo alemán. Por ello, en la tragedia mientras mayor sea la adversidad con la que el héroe trágico se enfrenta más intensa será su condición estética. Cfr. Schiller, *Sobre lo patético*, p. 24-25.

⁶⁹ Schiller lo expresa así: “En el juicio estético ascendemos oscilantes de lo real a lo posible, del individuo a la especie; en el moral; por el contrario, descendemos de lo posible a lo real, y confinamos a la especie dentro de los límites del individuo. Por todo ello no es extraño que en los juicios estéticos nos sintamos acrecentados; en los morales, por el contrario, aprisionados y atados” Cfr. Schiller, *Sobre lo patético*, p. 21.

tiene ante sí la obligación tanto de no dejarse dominar por la naturaleza como de dominarla”⁷⁰

Schiller termina por confirmar la complejidad de la naturaleza humana. Las exigencias de su ser sensible son igualmente esenciales que los imperativos de su espíritu racional. Es verdad que la cita habla de *dominación*, pero antes hemos visto como Schiller menciona ya en *Gracia y Dignidad* la palabra *reconciliación*, una reconciliación que necesitaba del conflicto para ser más real. En todo caso, lo que nos interesa resaltar de la cita es que la razón misma establece una naturaleza para el ser humano una naturaleza sensible-racional. En la sección que vemos Schiller anuncia esto en el concepto de humanidad.

3.5 La anunciación: la aparición del proyecto de humanidad

Hacia el final de *Gracia y Dignidad*, Schiller anuncia lo que será su nuevo proyecto: la humanidad, que se desarrollará más ampliamente en *Cartas*. A través de la gracia, Schiller buscaba refundar el concepto de moralidad de Kant al que encontraba en exceso severo. Así, expresa Schiller, un acto moral debe transformarse en un hábito del espíritu no en un acto desvinculado, por ello, no se trata de coacción sino de educar a elegir. Como postulado ético sin duda resultaba más integrador, pero no se evidenciaba ningún proceso para llegar hacia este estado. El *alma bella* podría ser una epifanía, pero no un logro del espíritu, no hay historia detrás de ella. Por ello, Schiller introduce el concepto de sublime, en donde en principio se realza únicamente nuestra superioridad como seres racionales, pero al introducir lo sublime patético, logra hacer el ver el conflicto, la escisión. Es la aceptación de esta sombra, lo que lo hará conciente de nuestra libertad. Schiller está pensando en el hombre como expresión de todas sus posibilidades, pero también de todas sus limitaciones. Limitaciones que debe integrar para lograr la humanidad. Es precisamente el proyecto de integración de la gracia -belleza- y la dignidad -sublime- es lo que Schiller llamará *humanidad*:

“Si la gracia y la dignidad, la una apoyada todavía por la belleza arquitectónica, la otra por la fuerza, se encuentran reunidas en una misma persona, **es perfecta en ella la expresión de la humanidad**, y aparece entonces justificada en el mundo

⁷⁰ Cfr. Schiller, *Sobre lo patético*, p. 4. [Las negritas son nuestras]

nouménico y absuelta en el fenoménico. Ambas legislaciones entran aquí en contacto tan íntimo, que sus fronteras se confunden”⁷¹

El hombre justifica su existencia en el mundo nouménico si es capaz de elevarse a través de la razón y la voluntad de las limitaciones que le tiende la naturaleza, y será absuelto en el mundo sensible si el cumplimiento de la ley se ha transformado en naturaleza. Schiller también llamará a este estado de armonía *belleza de juego*⁷² como un anuncio de lo que será el concepto de impulso de juego en *Cartas*.

Sin embargo, a este ideal de humanidad Schiller le confiere no el poder de un hecho sino el poder de una posibilidad. En este sentido, al igual que Kant con el concepto de *conformidad a fin*, Schiller hace de la humanidad un ideal regulativo:

“Es verdad que al hombre le ha sido impuesto establecer íntima armonía entre sus dos naturalezas, ser siempre un todo armónico y obrar con su total y plena humanidad. Pero esta belleza de carácter, el fruto más maduro de su humanidad, **es sólo una idea a la que él puede con incesante vigilancia procurar ajustarse, pero que a pesar de todos los esfuerzos nunca logra alcanzar por entero**”⁷³

Aquí Schiller estará más cerca de Kant al adoptar una concepción más prudente de la razón y más lejos de los idealistas alemanes que tienen una visión más pretenciosa. Schiller no cree en la posibilidad del espíritu absoluto como realidad, sino más bien en la posibilidad de caminar hacia esa armonía como promesa. Como veremos en *Cartas* el camino hacia esta promesa se realiza a través del arte.

⁷¹ Cfr. Schiller, *Gracia y Dignidad*, p. 58. [Las negritas son nuestras]

⁷² Schiller expresa: “La condición bajo la cual se produzca la belleza de juego será [...] aquel estado de ánimo en que armonicen la razón y la sensorialidad, el deber y la inclinación” Cfr. Schiller, *Gracia y Dignidad* p. 40.

⁷³ Cfr. Schiller, *Gracia y Dignidad*, p. 47. [Las negritas son nuestras]

CAPÍTULO 4

CARTAS SOBRE EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE: LO BELLO Y LO SUBLIME COMO PROPEDEÚTICA HACIA LA VIRTUD

Las *Cartas sobre educación estética del hombre*¹ (*Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*) también llamadas *Cartas Estéticas* (*Ästhetische Briefe*) es la obra filosófica más conocida de Schiller. Fue escrita en 1795, dos años después de *Gracia y Dignidad*. En *Cartas*, Schiller logra sistematizar gran parte de sus cuestionamientos estéticos reformulando o retomando los principales temas de sus anteriores obras. Como el mismo Schiller reconoce, esta obra está aún fuertemente influenciada por la estética kantiana², aunque, sin duda, esta será una obra en donde las diferencias con el filósofo de Königsberg se harán más evidentes. El origen de las *Cartas* es, por decir lo menos, muy adverso. Esta obra nace a partir de la correspondencia que mantuvo Schiller, desde febrero hasta diciembre de 1793, con su mecenas, el príncipe de von Augustenburg, que serán conocidas como *Sobre la filosofía de lo bello* o *Augustenburger-Briefe*. Estas primeras cartas desaparecerían en enero de 1794 al incendiarse el palacio del príncipe en Copenhague.³ En septiembre de este mismo año,

¹ En adelante se las denominará simplemente *Cartas*. Para las citas a pie de página de esta obra, se utilizará la numeración románica para las cartas y la numeración arábrica para los párrafos. A lo largo del capítulo se utilizarán varias obras de Schiller. Por ello, para confirmar el origen de la fuente el lector tendrá que tener en cuenta el año de publicación de la obra.

² Schiller no busca en absoluto ocultar la influencia que ejerce Kant sobre él: "No he de ocultaros que los principios en que se fundamentan las afirmaciones que siguen son en su mayor parte principios kantianos; pero si en el curso de estas investigaciones hallaseis algún tipo de referencia a una determinada escuela filosófica, atribuidlo antes a mi incapacidad que a esos principios." Cfr. Schiller, Friedrich *Kallias* (a) / *Cartas sobre educación estética del hombre* (b). Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. Estudio introductorio de Jaime Feijoo. Carta I, 3.

³ Cfr. SAFRANSKI, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 2006, p. 533. También véase, Feijoo, Jaime, Estudio introductorio, en: Schiller, *Ibid*, p. XLIX. Véase también BEISER, Frederick, *Schiller as a philosopher. A Re-Examination*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 121. De estas cartas iniciales, que al parecer fueron por lo menos siete, sólo cinco se recuperaron y fueron publicadas en 1875.

Schiller retoma la escritura de las *Cartas* que constituyen una profunda transformación de las primeras.⁴ Las *Cartas* finalmente serán publicadas íntegramente en *Die Horen* y empezarán a aparecer desde enero de 1795. Como explica claramente Beiser, *Cartas* será una obra llena de enmiendas y correcciones. Schiller no tenía claro cuál sería el objetivo principal de la obra, sus vacilaciones e incertidumbres, en relación a los tópicos que él desea profundizar, se reflejan en la estructura misma de la obra.⁵

Cartas ejerció una gran influencia en la generación posterior de idealistas alemanes, como hemos visto en el capítulo 1, Hölderlin, Schelling y Hegel vieron en esta obra un documento fundacional de la modernidad. Por ello, retomaron algunos de sus temas, como la unidad de los opuestos, el estado estético y, por supuesto, el valor del arte. Posteriormente, será la Escuela de Frankfurt a través de Marcuse y Adorno, en donde el legado filosófico de Schiller se retome. Marcuse en *Eros y Civilización*, al igual que Schiller, realiza una severa crítica a la cultura: la alienación del hombre a través del trabajo, el imperio de la razón instrumental, la crítica a una Ilustración artificial. Marcuse concibe la cultura como la realización del *eros*. El *eros* entendido como la posibilidad del hombre para desarrollar su imaginación, su capacidad de juego y reivindicar su sensibilidad. De esta forma, Marcuse rescata los ejes principales de la teoría de la educación estética de Schiller⁶.

La actualidad de *Cartas* reside en que anuncia con absoluta claridad las consecuencias de la modernidad. Schiller logra intuir y traducir en discurso los principales problemas de su época: fragmentación del individuo, nacimiento de una racionalidad del provecho, escisión entre el Estado y los ciudadanos, especialización cada vez más mayor del saber y el trabajo. Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* reconoce que *Cartas* es el primer escrito programático de la modernidad, en cuento señala las fracturas de ésta valiéndose de conceptos de la filosofía kantiana y atribuyendo al arte un papel revolucionario.⁷ Señala asimismo, valiéndose de Weber, que el carácter fundacional de

⁴ Las nueve primeras cartas sí reproducen, esencialmente, lo que se conoce como las *Augustenburger-Briefe*, no así las *Cartas* de XI-XV y XVIII-XXII, ni la mayor parte de las *Cartas* XXIII-XXVII.

⁵ El primer interés de Schiller tal como se lo revela al príncipe von Augustenburg sería hacer una filosofía de lo bello, es decir una especie de fundación de la estética, que Schiller llama al estilo kantiano “analítica de lo bello”. Sin embargo, en las primeras cartas recuperadas no existe rastro de este tema, expone más bien sus tesis sobre la educación estética. A lo largo de 1794 podemos ver -a través de su correspondencia con amigos- cómo Schiller cambia de objetivo constantemente: pasa de una analítica de lo bello hacia una propuesta de educación estética del hombre y, viceversa. Cfr. Beiser, *op. cit.*, p. 121- 123.

⁶ Sobre la influencia de Schiller en la estética contemporánea puede verse el estudio introductorio de Feijoo, Jaime, “La pervivencia de Schiller en la estética contemporánea” En: Schiller, *op.cit.*, pp. XCII-CX.

⁷ Habermas, Jürgen *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1989, p. 62.

Cartas se evidencia en la absoluta autonomía entre la ciencia, la moralidad y el arte. El análisis que Schiller realiza en relación al factor trabajo es especialmente agudo, Marx cincuenta años después –aunque con objetivos totalmente distintos- tendrá, en relación al factor trabajo, la misma posición que Schiller: se trata de una actividad enajenante en la medida en que desconecta al hombre de su propio espíritu.⁸

Dentro del corpus schilleriano *Cartas* es una obra sustancial porque logra reelaborar los intereses de sus anteriores obras. En *Kallias*, como hemos visto, Schiller logra principalmente instituir la relación *belleza - libertad* a través de una analogía regulativa con la razón práctica. Desde el lado estético esto le permite recalcar la autonomía de lo bello y su carácter de organismo heautónimo. El arte y la belleza natural son formaciones que dependen únicamente de sí mismas. En el caso de la belleza natural ontologizará sus condiciones bellas acudiendo a una causa interna, mientras que en la belleza artística, la libertad se encuentra en el espíritu del genio. La relación belleza- libertad también ha tenido en *Kallias* una resonancia moral que se adelanta en el concepto de *belleza moral*. Esta misma preocupación será retomada y profundizada en *Gracia y Dignidad*, donde la relación *belleza-eticidad*, quedará explicitada como integración la integración de la gracia y la dignidad. Esta integración cobra un matiz singular al introducir la disonancia: lo sublime, será la representación de nuestro poder racional y, a la vez, de nuestra limitación física, el vehículo de esta integración será la tragedia.

Ahora bien, en *Cartas* se retomará el tópico de la autodeterminación de la belleza, así como la relación belleza-eticidad, pero lo singular de esta etapa se revela en la introducción de dos nuevas dimensiones: la política y el arte. Introduce la dimensión política en la medida que su proyecto estético no sólo analiza las relaciones individuales del espíritu con la belleza, sino que la belleza –a través del arte- inaugurará una nueva

⁸Schiller tiene un análisis del trabajo, similar al joven Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844). Éste señala el espíritu enajenante del trabajo: “¿En qué consiste, entonces, la enajenación del trabajo? Primeramente en que el trabajo es *externo* al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. Su trabajo no es, así, voluntario, sino forzado, *trabajo forzado*. Por eso no es la satisfacción de una necesidad, sino solamente un medio para satisfacer las necesidades fuera del trabajo.” Cfr. Marx, Karl, *Manuscritos economía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1985, p.108-109. Compárese con Cfr. Schiller, *Cartas*, Carta VI, 7-9. Habermas señala también este parecido en *El discurso filosófico de la modernidad*, éste dice: “Los términos que utiliza recuerdan el joven de Marx. La mecánica de una complicada obra de relojería sirve de modelo, así para el proceso reificado de la economía que establece una separación entre goce y trabajo, entre medio y fin, entre esfuerzo y recompensa como para el aparato estatal autonomizado que se extraña de los individuos los “clasifica” como objetos de la administración y los subsume bajo frías leyes” Cfr. Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 63.

dimensión de lo comunitario: el *estado de bella comunicación*. La belleza no sólo transmuta al sujeto, sino también sus relaciones inter-subjetivas. Schiller le confiesa a Goethe, cómo estas *Cartas* son muestra de sus preocupaciones más íntimas:

“[...] confieso que estas *Cartas* traducen lo más íntimo de mi pensamiento. Hasta ahora siempre me abstuve de escribir lo que se relacionara con **la miseria de la situación política** presente, y lo que he dicho acerca de ello en estas cartas lo hice con el propósito de no volver sobre el asunto nunca más, hasta la consumación de los siglos, pero creo que la **declaración de principios** que hago no es completamente inútil”⁹

Este fragmento de su correspondencia con Goethe confirma que en *Cartas*, Schiller expresa una de sus grandes preocupaciones: la situación política de su época, a la que él califica de miserable.¹⁰ Asimismo, cuando Schiller señala que se trata de una *declaración de principios*, rectifica el carácter de manifiesto de *Cartas* antes que su carácter programático.

Hemos adelantado que la segunda dimensión que integra *Cartas* es el arte. Schiller mismo se pregunta por qué debería ocuparse de las bellas artes, si en el terreno de lo político suceden episodios aparentemente más relevantes:

“Pero, ¿acaso no debería aprovechar mejor la libertad que me concedéis y ocupar vuestra atención con otro tema distinto al de las bellas artes? ¿No es cuando menos extemporáneo preocuparse ahora por elaborar un código para el mundo estético, cuando los acontecimientos del mundo moral atraen mucho más nuestro interés, y cuando el espíritu de investigación filosófica se ve

⁹ Goethe y Schiller, *La amistad entre dos genios (su correspondencia)*, Buenos Aires: Elevación, 1946, p. 51 [Carta de Schiller a Goethe, Jena, 20 de octubre de 1794]. [Las negritas son nuestras] La amistad de Schiller y Goethe se inicia precisamente un año antes que Schiller empezará a escribir *Cartas*. Su intensa relación epistolar se desarrollará de 1794 a 1797, en ella se revelan contenidos de su pensamiento que en las obras filosóficas quedan escondidos.

¹⁰ También en su obra dramática podemos notar el interés de Schiller por lo político: *María Estuardo*, *Wallenstein*, *Guillermo Tell* y *La doncella de Orleans*. Por ejemplo, en el caso de estas dos últimas obras Schiller construye figuras políticas, revolucionarias y, en cierto sentido, hasta místicas. Luchan contra la tiranía y por el logro de la libertad política, pero en especial, son caudillos carismáticos sobre los cuales se genera un sentimiento de nación, eso que Schiller tanto buscaba para una fragmentada Alemania. Cuando Schiller menciona la *miseria de la situación política* se refiere nada menos que a la Revolución Francesa, a pesar que Schiller era abiertamente republicano y defendía los valores de la revolución, despreciaba sus formas violentas.

impelido de modo tan insistente por las actuales circunstancias a ocuparse de la más perfecta de las obras de arte, **la construcción de una libertad política?**”¹¹

Schiller plantea, únicamente con fines retóricos, una falsa oposición entre el mundo moral y el mundo estético, precisamente para remarcar la presencia y convergencia de ambos en su proyecto. Por acontecimientos del mundo moral se refiere, sin duda, a la Revolución Francesa en donde se debate la construcción de la libertad política, Schiller era abiertamente republicano y veía en la Revolución la posibilidad de los hombres de dirigir su propio destino. No es casual que Schiller hable de la libertad política como la *más perfecta obra de arte*, en ella se cifra la autonomía y autodeterminación del ciudadano, así como hace el genio en la obra de arte. Así entonces Schiller expresa el segundo gran horizonte de *Cartas*:

“Me concedéis, pues, el honor de **exponeros en una serie de cartas los resultados de mis investigaciones sobre la belleza y el arte**. Siento vivamente el peso de esta tarea, pero también su encanto y dignidad. Me dispongo a hablar de un tema que está directamente relacionado con la parte más noble de nuestra felicidad, y que no es nada ajeno a la nobleza moral de la naturaleza humana”¹²

Si bien en su ensayo *Sobre lo Patético*, anterior a *Cartas*, empieza a delinarse ya la importancia del arte, especialmente a través de la tragedia, en *Cartas* quedará claro que el vehículo para remediar la escisión del hombre será el arte. Lo interesante de esta cita es que revela el interés de Schiller por unir el mundo estético y el mundo moral. La belleza y el arte están directamente relacionados con nuestra felicidad y nuestra nobleza moral. Su proyecto estético-político, adquiere desde el inicio una connotación de integración; el arte y la belleza tienen objetivos que trascienden su función alrededor del sistema de las bellas artes. Ambas sin ser categorías morales, fomentan la construcción de una vida buena. Lo político y lo estético se encuentran como las dos caras de una misma moneda. En ambos casos lo esencial será la búsqueda por la libertad. Schiller entonces logra unir en las *Cartas* dos de sus preocupaciones principales: como filósofo y dramaturgo, le interesa analizar el fenómeno de lo bello, pero, a su vez, como historiador y ciudadano, le interesa denunciar el estado de fragmentación de la sociedad moderna.

¹¹ Schiller, *op.cit.*, Carta II, 1 [Las negritas son nuestras]

¹² Schiller, *op.cit.*, Carta I, 1.

Como nunca antes en la historia de la filosofía se eleva al arte, al nivel de la Religión y del Estado. *Cartas* es la primera obra de Schiller donde la belleza artística y no la belleza natural adquiere absoluta preeminencia. La belleza que produce el hombre refleja el poder de su espíritu. El arte restaura la escisión del hombre moderno, tiene el poder de armonizar lo que la modernidad ha disgregado: su “limitada” naturaleza sensible y su “infinita” capacidad racional. Schiller intuye que el arte es la única construcción cultural de la modernidad que podría salvar al hombre de su ruptura interior. Está libre de los dogmas y de la culpa de la religión y, a su vez, está a salvo de las frías abstracciones de la ciencia. En el arte el hombre juega.

Sin embargo, desde ya podemos afirmar que *Cartas* no es un tratado sobre educación estética; si entendemos por educación estética una especie de propuesta formativa que sistematice una serie de saberes prácticos y teóricos, relativos al arte o la sensibilidad, que todo educando debería integrar en su formación.¹³ Si bien Schiller declara en la carta IX que el ennoblecimiento del carácter humano se llevará a cabo a través del arte, no concreta esto en un plan instructivo. En las *Cartas* Schiller explicará por qué considera al arte como el mejor camino para lograr la integración de nuestras facultades y qué actitud espera del artista. Sin embargo, estas reflexiones no conducirán a un programa educativo o político alrededor del arte. Schiller era un hombre preocupado por lo político, pero no era un estadista. La intención de *Cartas* no era ofrecer una reformulación programática del Estado y la cultura moderna, más bien adquiere el tono de un *manifiesto*: es una *declaración de principios* y a la vez un instrumento de denuncia.

¹³ Será más bien Rudolf Steiner (1861-1925) quien creará la propuesta pedagógica Waldorf basándose en gran parte en los postulados filosóficos de Schiller. Steiner pasó parte de su juventud en Viena, pero sobre todo en Weimar, donde conoció a filósofos como F. Brentano, Eduard von Hartmann, el mismo Nietzsche y Max Scheler. En Weimar Steiner será el encargado de la dirección del Archivo Goethe-Schiller donde conoce el pensamiento de ambos autores. Steiner desarrolla la Pedagogía Waldorf que lleva este nombre porque la primera escuela Waldorf creada en Stuttgart en 1919, fue inicialmente para los hijos de los empleados de la fábrica de cigarrillos Waldorf-Astoria. Steiner planteaba que la educación era un proceso que tenía como objetivo restaurar la fragmentación humana, de este modo planteaba que en la escuela todos los conocimientos teóricos debían ser desarrollados a través de alguna habilidad o actividad. El currículo escolar enfatizaba la necesidad de integrar todas nuestras facultades. De esta forma, el desarrollo de las habilidades no se diferenciaba en función de las materias. En una clase de francés se podía cantar o pintar, así como en matemáticas se podía aprender las tablas a través de un juego de palmas o en una clase de historia teatralizar la Revolución Francesa. Para Steiner la educación era un ejercicio que apostaba por la integración de todas las facultades: físicas, intelectuales, artísticas y también sentimentales; la educación formaba para la libertad. Por último, al igual que Schiller, Steiner pensaba que la educación nos conducía a un desarrollo moral, que no debía entenderse únicamente como el cumplimiento de la ley, sino como la educación del carácter. Cfr. Steiner, Rudolf *¿Qué pretende la Escuela Waldorf?*, México: Waldorf, 60 p.

A pesar que resulta complejo tratar de encontrar un hilo conductor a lo largo de las *Cartas*, creemos que es posible dividir su lectura en tres grandes secciones. De las cartas I a VIII Schiller realiza principalmente una crítica a la modernidad, alrededor de la Ilustración, el Estado Moderno y la Revolución Francesa. Schiller considera que la cultura moderna está enferma, a causa de lo que él denomina el *antagonismo de las fuerzas*. Es decir, el desarrollo unilateral de una de nuestras facultades en detrimento de las demás. De la carta IX hasta la XV Schiller plantea al arte como la solución contra el antagonismo de las fuerzas, desestimando la solución vía el Estado. En esta sección Schiller realiza la deducción trascendental de la belleza. Es decir, la belleza será un concepto puro de la razón y, por ende, una condición necesaria para la humanidad. A su vez desarrolla ampliamente su teoría de los impulsos, introduciendo los conceptos de *impulso de juego* y *acción recíproca*. En la última sección de *Cartas*, a partir de la carta XVI hasta la XXVII, Schiller parece tener la intención de aplicar en la experiencia tanto la deducción de la belleza, así como su teoría de los impulsos. De esta forma, realiza una aproximación empírica de la belleza, dividiéndola entre *enérgica* y *relajante*. Pero lo sustancial será el desarrollo del concepto de *Estado estético* al que también llama *cultura estética* o *estado de la bella apariencia* que tendrá como instrumento principal del cambio al arte.

Este capítulo final tiene como objetivo principal señalar que el fin mayor del proyecto estético de Schiller se cifra en la formación de ciudadanos integrados. Esto se logra a través de la educación estética, que tiene en el arte su instrumento pero no su fin. El arte ayuda a formar la voluntad, en ella debería integrarse la razón y la sensibilidad, sólo así se logrará la libertad política, que, según Schiller, empieza antes por la libertad del espíritu. Para cumplir con tal objetivo, el capítulo se desarrollará a través de tres secciones. La primera sección está destinada a desarrollar la crítica que realiza Schiller a la modernidad, porque en ella queda establecida que el mayor problema de la cultura moderna es la fragmentación del individuo. La segunda sección analizará su teoría de los impulsos y la deducción trascendental de la belleza, porque en ambos casos queda establecido que la belleza o la armonización de nuestras naturalezas se sostiene sobre una máxima subjetiva, que funciona a la vez como exigencia y esperanza. Finalmente, la tercera sección está destinada a analizar las características del Estado Estético, el rol de los artistas y el arte, así como la importancia de tener en cuenta para la educación estética no únicamente la belleza sino también lo sublime. Mientras lo bello logra la armonía sin pasar por el conflicto, en lo sublime el conflicto es la única forma para situarnos hacia el camino de la integración. Lo sublime nos conecta con lo suprasensible,

si nuestra constitución física y la propia naturaleza nos señalan nuestras limitaciones, lo sublime expresado en la razón nos permite pensar lo inalcanzable para la imaginación y lo incomprensible para el entendimiento. La inadecuación de nuestras facultades intelectivas y de nuestra constitución física produce dolor, pero la elevación por medio de la razón nos procura dignidad y un sentimiento de gran felicidad.

Para el desarrollo de este capítulo nos apoyaremos también en otros ensayos filosóficos de Schiller. Estos son: *Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas* de 1795, *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas* de 1796 y *Sobre lo Sublime* de 1801.¹⁴

4.1 El antagonismo de las fuerzas: crítica a la cultura moderna

Para quien se introduce por primera vez en las *Cartas* llama poderosamente la atención el hecho que en las primeras nueve no se examine en absoluto el tema de la belleza o la educación estética, sino más bien se desarrolla un análisis desconsolado y agudo de la época moderna. No es para menos. En 1794 cuando Schiller escribe las *Cartas*, queda lo peor de la Revolución Francesa: el terror jacobino¹⁵. La conquista por la libertad empieza a mostrar su rostro más siniestro. Por otro lado, la Ilustración como fenómeno cultural manifiesta su incapacidad para gestar un proyecto viable que integre a todos los sectores de la sociedad. De un lado, están las clases ilustradas y de otro, una nueva clase constituida por artesanos, campesinos, comerciantes, que acaban de conquistar su libertad política, pero son incapaces de gobernar la libertad de su propio espíritu. Schiller inicia sus *Cartas* asumiendo una actitud de denuncia frente a su contexto. Reconoce que

¹⁴ *Sobre lo Sublime* es el último texto filosófico de Schiller que fue publicado recién en 1801, aunque muchos intérpretes señalan que su escrito ya existía desde antes, probablemente desde 1795. Como señala María del Rosario Acosta, el escrito presenta una clara diferencia conceptual respecto de *Cartas* (1795) y *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1796), lo cual probaría que al menos una parte del tratado fue redactada entre 1800 y 1801 antes de su publicación. Este tratado será utilizado hacia el final del presente capítulo. Cfr. Acosta, María del Rosario, *Tragedia como libertad y teodicea: Acerca de una relación entre Schiller y Hegel En: <http://www.filosofiaytagedia.com/textos/estetica.html>* [Sobre el particular véase nota 4].

¹⁵ Mientras Schiller escribe las primeras cartas para el príncipe lo que queda de la revolución es el Reinado del Terror de Robespierre. La Convención Nacional al mando de éste pronuncia la sentencia de muerte contra Luis XVI, junto a otras miles de ejecuciones públicas contra quienes eran considerados enemigos de la revolución. Tal como consta en la biografía de Safranski, en términos personales la Revolución fue un suceso que movilizó fuertemente a Schiller. Éste seguía con mucha atención los sucesos de París y al principio muestra simpatía con los primeros pasos: la supresión del sistema feudal, la declaración de los derechos del hombre. Sin embargo, después, en su correspondencia personal con Körner comentará que se siente asqueado por la ola de violencia y llama a los revolucionarios “miserables siervos desolladores”. A diferencia de muchos de sus coetáneos, Schiller se mantuvo cauto en relación al resultado final de la Revolución. No estaba seguro que el pueblo recién liberado, así como las clases ilustradas tuvieran la virtud suficiente para llevar a un buen término este proceso. Cfr. Safranski, *Schiller o el idealismo alemán*, p. 321-324.

sería imposible negar que es ciudadano de una época y de un Estado en particular. Para él, como para algunos otros románticos, era imposible no tener en cuenta la dimensión política de la vida.¹⁶

La crítica que realiza Schiller a la modernidad se expresará en el análisis de tres espacios: la Revolución Francesa, la Ilustración y, finalmente, el Estado Moderno, como garante de la vida en comunidad. En función de las fracturas y falencias que suscitan cada uno de estos procesos e instituciones en el hombre moderno Schiller construirá su propuesta estética.

En la carta V, Schiller se refiere a la Revolución como un *instante propicio*¹⁷: fue un momento pleno para lograr la libertad política, pero fracasó ante la imposibilidad moral de los individuos. La debilidad principal –precisa Schiller- radica en que se llevó a cabo con una generación de hombres que aún no estaba preparada para asumir su libertad política. De un lado, la *gran masa* de hombres conquistó su libertad externa pero no su libertad de espíritu, Schiller remarca constantemente la necesidad de un proceso formativo: el logro de la libertad no es un acto repentino, sino el resultado de un proceso; precisamente el objetivo de la educación estética es lograr la integración del espíritu. De otro lado, las *elites cultivadas*, expuestas al espíritu de la Ilustración, se han purificado del engaño y el fanatismo: son capaces de pensar por sí mismas, pero han educado únicamente la parte racional de su espíritu, pero no la voluntad: viven en una absoluta apatía. Así, Schiller encuentra el fracaso de la Revolución en la falta de capacidad de sus ciudadanos. Las clases populares no han logrado educar sus emociones y, de otro, la elite ilustrada no tiene voluntad para conducir este proceso. La Revolución no cuenta con los ciudadanos que sus ideales necesitan.

Schiller también ve en la Ilustración un proceso contradictorio, dado que no es un movimiento social integrador, sino principalmente un proceso de las elites educadas. En

¹⁶ Cfr. Schiller, *op.cit*, Carta II, 2.

¹⁷ A pesar de las críticas frente a la Revolución Francesa y la Ilustración, Schiller piensa que ambos son procesos de suma importancia porque permitirían pasar de un estado de necesidad natural, basado en la ley del más fuerte, a un estado de razón, basado en la ley moral. La *voluntad* ha ejecutado estos conceptos “ideales de la razón” encarnándolos en un cambio concreto: pasar de una monarquía absoluta a la proclamación de la República. Schiller añade que tanto la Ilustración como la Revolución Francesa podrían haber sido los procesos ideales por los cuales el hombre desde su individualidad se transformaba en un ciudadano universal; lo que se decide en estos momentos se decide para la humanidad. Queda claro nuevamente que Schiller tenía grandes esperanzas en la Revolución, pero el espíritu del hombre no estuvo a la altura de sus circunstancias. De otro lado, queda claro también, como Schiller se encuentra más cerca de Kant que de Herder, el sujeto de la Revolución no es el ciudadano francés, sino un sujeto universal.

varios pasajes de *Cartas* Schiller reconoce los logros de la Ilustración: el hombre ha ganado ya la mayoría de edad y es capaz de pensar por sí mismo.¹⁸ La ciencia y la técnica han obtenido niveles de desarrollo sin igual. Sin embargo, la crítica principal del filósofo alemán está relacionada con el modo unilateral en que la Ilustración concibe al individuo. La creación de una cultura teórica –como la llama Schiller- ha puesto énfasis en el desarrollo del entendimiento, dejando de lado la sensibilidad. La crítica principal es que se trata únicamente de una *Ilustración del entendimiento* y no una educación del carácter. El desarrollo unilateral de la razón teórica reseca la imaginación, le resta fuerza a la fantasía y transforma al individuo en un *corazón frío*. El sujeto no ve la vida desde su flujo incesante, sino a partir de abstracciones ideales que lo alejan del impulso de vida. Si los conceptos se muestran unidimensionales; la fantasía y la imaginación gozan con la diferencia y a la aparente contradicción. Las clases ilustradas son la expresión más clara de un *corazón frío*: gozan de una erudición vacía donde los conocimientos que poseen son sólo un medio para afirmar su poder y no para transformar la humanidad del individuo. Estos seres están fragmentados porque no logran armonizar su saber teórico con su saber hacer; el saber se desvincula de su capacidad transformadora, creadora, para convertirse en una erudición desvinculante, en un artificio que asegura su *status*. Schiller entonces resume la escisión del sujeto moderno al tipificarlo en dos tipos. El hombre Ilustrado de *corazón frío*, dominado por el espíritu especulativo y alejado del sentimiento, y el hombre sencillo –no ilustrado- un *corazón rígido* dominado por un espíritu práctico y alejado de la imaginación. El sujeto moderno se desvincula entonces precisamente de sus fuentes de vida: los sentimientos y la imaginación.

La modernidad tampoco es una época favorable para las expresiones del espíritu –la música, la pintura, el teatro- ya que estas son hijas de la libertad y no de la necesidad material. El nuevo ídolo de la modernidad es el provecho, a él *se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos*¹⁹. Así la modernidad sólo valora aquellas facultades en donde se premia lo instrumental, el valor de uso o cambio de las mercancías. En la carta V Schiller menciona explícitamente la existencia de una moral materialista, que tiene como sus efectos más nocivos, un egoísmo refinado –refiriéndose

¹⁸ Como se ha mencionado en el capítulo 1, es probable que Schiller haya leído el texto *¿Qué es la Ilustración?*

¹⁹ Ni la filosofía con sus fríos análisis de la realidad, pero tampoco el provecho material permiten el desarrollo del arte: “El provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinde tributo todos los talentos. El mérito espiritual del arte carece de valor en esta burda balanza, y, en privado de todo estímulo, el arte abandona el mercado ruidoso del siglo. Incluso el espíritu de investigación filosófica arrebatada a la imaginación un territorio tras otro, y las fronteras del arte se estrechan a medida que la ciencia amplía sus límites” Cfr. Schiller, *op.cit.*, Carta II, 3.

a las clases ilustradas-, una sensación de orgullosa autosuficiencia, en la cual cada uno procura *salvar la devastación de su miserable propiedad*.²⁰ El culto a la utilidad y el insaciable deseo de reproducción material relegan al arte a un último escalafón. Pero no sólo el provecho relega al arte, sino también la filosofía y la ciencia. La filosofía tiende a ver en la imaginación el producto del engaño, y la ciencia con sus criterios de objetividad, claridad y distinción elimina la singularidad creativa del arte²¹. Ahora bien, para Schiller el ejemplo más perverso de la nueva racionalidad del provecho se halla en el factor trabajo²². El hombre se transforma en un instrumento de su oficio, el valor está puesto únicamente desde el lado de la producción y no en el sentido gratificante de la acción. El trabajo se ha desvinculado de su noción formativa y placentera, el oficio ha sido deificado y ahora el hombre es su instrumento.

Ante este panorama tan desolador Schiller se pregunta, ¿quién podría entonces proteger o representar los intereses ciudadanos?, ¿quién organiza las relaciones sociales? Schiller ve en el Estado una posibilidad. Imagina un *Estado ideal* como un intérprete de la naturaleza humana. La relación que establece el individuo al interior suyo, entre sensibilidad y razón tendría que verse reflejada en el Estado. Su labor no será únicamente honrar el carácter objetivo y genérico de los individuos²³, sino precisamente rescatar la

²⁰ Cfr. *Idem.*, Carta IV, 5.

²¹ Como se ha mencionado en el capítulo 1, al igual que la mayoría de románticos, Schiller percibe en la filosofía moderna la práctica de una técnica, más que la búsqueda de la verdad. El trabajo con conceptos termina construyendo un universo rígido, severo que establece una enorme distancia de la vida. Al describir la filosofía antigua, comparándola con la moderna. Schiller dice: “la especulación filosófica [antigua] todavía no se había envilecido con sofismas”, por ello, piensa Schiller, en la Antigüedad la poesía y la filosofía estaban más cerca. Cuando las *Cartas* aparecen por primera vez en *Die Horen*, en enero de 1795, Schiller le escribe a Goethe, refiriéndose a la lectura de una de sus novelas (posiblemente *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*): “Aquí todo es tan luminoso, tan viviente, tan armoniosamente resuelto y tan humanamente verdadero; allí –refiriéndose a la filosofía- todo es tan severo, tan rígido y abstracto y tan prodigiosamente extraño a la naturaleza, pues toda naturaleza es pura síntesis y toda filosofía antítesis [...] Sin embargo, no puedo dejar de sentir con vivacidad la distancia inmensa que separa la vida del razonamiento [...] Sólo puedo atribuir a una insuficiencia de mi propia naturaleza lo que en las horas serenas sé muy bien que hay que considerar como consecuencia lógica de la naturaleza misma del asunto”. Este comentario a Goethe, no hace más que confirmar, lo que en *Kallias* y *Gracia y Dignidad* también se expresa: la filosofía moderna parece haberse convertido en una técnica desvinculada de la vida. Cfr. Goethe y Schiller, *La amistad entre dos genios (su correspondencia)*, Buenos Aires: Elevación, 1946, p. 77. [Carta de Schiller a Goethe, Jena, 7 de enero de 1795].

²² Como mencionamos anteriormente, el análisis del factor trabajo como reflejo de su enajenación ya estaba presente en Schiller: “...**el placer se desvinculo del trabajo**, el medio de su finalidad, el esfuerzo de la recompensa. Ligado eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo, **el hombre mismo evoluciona sólo como fragmento**; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar, nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, **el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia**” Cfr. Schiller, *op.cit.*, Carta VI, 7.

²³ El estado moderno parece despersonalizar al ciudadano, olvidando su carácter subjetivo: “El Estado –dice Schiller- no puede honrar sólo el carácter objetivo y genérico de los individuos, sino que ha de honrar también su carácter subjetivo y específico; y ha de procurar no despoblar el reino de los fenómenos para ampliar el invisible reino de lo moral” Cfr. *Idem.* Carta IV, 3.

humanidad subjetiva. Esto significa atender la singularidad de los ciudadanos, por encima de su condición de especie. Schiller cree que el Estado actual, al no interpretar las necesidades del ciudadano, ve en él una creación ajena a sus intereses. Es claro que un Estado no podría tener en cuenta la especificidad de cada ciudadano. Schiller entiende más bien esta singularidad como la tarea por lograr un hombre integrado: el Estado debe alentar un ciudadano que puede desarrollar todas sus facultades en armonía. Sin embargo, este Estado deberá elevarse por encima de las particularidades y lograr que su organización del conjunto le permita al ser humano salir de su primera naturaleza egoísta, para cumplir la ley moral que habita en él.

Sin embargo, para Schiller el Estado moderno ha sucumbido también ante la fragmentación²⁴: la complejidad de las relaciones sociales, la especialización cada vez mayor del saber, la enmarañada organización de las tareas públicas, deja como resultado hombres incompletos. El Estado moderno para Schiller ha caído en una mecánica *burda* y *vulgar*; en vez de progresar hacia una vida orgánica –en el sentido de articulada– ha degenerado en un artificioso *mecanismo de relojería* donde el individuo empieza a ser visto como una pieza más del engranaje de producción, alentando el desarrollo de ciertas actividades o destrezas por separado: la memoria, el entendimiento, las destrezas físicas. La representación histórica del Estado ideal se encuentra para Schiller en el estado griego. Los griegos son el perfecto ejemplo de la unidad de forma y contenido, de razón y sensibilidad, de entendimiento e imaginación. El ciudadano griego es tanto filósofo como artista, científico como poeta. Los estados griegos al ser estructuras menos complejas han podido ayudar al desarrollo armonioso de todas las facultades humanas; las jóvenes repúblicas griegas son estructuras multiformes²⁵, es decir capaces de responder a la singularidad de las distintas formas de estar en la polis y al mismo tiempo mantener una sana autonomía frente al Estado.²⁶ Por el contrario, el Estado moderno empieza a

²⁴ La sociedad moderna ha dejado de ser un organismo multiforme, para pasar a ser un mecanismo donde las actividades humanas pierden su fin para convertirse en instrumento del provecho: "...el mecanismo cada vez más complejo de los Estados obligaba a una separación más rigurosa de los estamentos sociales y de los oficios, también se fue **desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna fatal dividió sus armoniosas fuerzas**. El entendimiento intuitivo y el especulativo se retiraron hostilmente a sus respectivos campos de acción, cuyas fronteras comenzaron a vigilar entonces desconfiados y recelosos [...] Estado e Iglesia, leyes y costumbres, fueron separadas entonces violentamente; el placer se desvinculó del trabajo, el medio de su finalidad, el esfuerzo de la recompensa". Cfr. *Idem*. Carta VI, 6-7.

²⁵ El estado griego responde a la naturaleza compleja de su ciudadano: "Aquella naturaleza multiforme de los Estados Griegos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente y, cuando era necesario, podía llegar a identificarse con el todo..." Cfr. *Idem*. Carta, VI, 6.

²⁶ Schiller es consciente que la Grecia orgánica no volverá pero al mismo tiempo ve en ellos el modelo de una cultura que propicia la integración: "...si prestamos un poco de atención al carácter de nuestro tiempo, nos sorprenderá el contraste existente entre la forma actual de la humanidad y la forma que tuvo en épocas pasadas, especialmente en la de los griegos [...] Los griegos no nos avergüenzan tan sólo por una sencillez

simplificar la multiplicidad de los ciudadanos. Hemos de juntar distintos tipos de individuos para poder encontrar un representante de la humanidad, mientras que en el estado griego cada hombre es representante de un carácter complejo.²⁷

Sin embargo, Schiller precisa que visto en términos de evolución incluso la civilización griega habría tenido que prescindir de su totalidad. Desde el punto de vista del entendimiento²⁸, la superioridad del hombre moderno es mayor que la del griego. Aunque Schiller hace una precisión mayor, es la especie moderna la que es superior, pero no el individuo. *¿Por qué la inferioridad de los individuos [modernos], si la especie en su conjunto es superior?*²⁹ Como especie hemos dado un salto cualitativo, ya que el entendimiento se ha visto obligado a separarse de la sensación y la intuición, para arribar a la ciencia. No había otro medio que oponer las facultades entre sí, y lograr el desarrollo privilegiado de una de ellas: afrontar el entendimiento a la sensibilidad, la razón frente a la imaginación³⁰. Este desarrollo unilateral lleva al individuo al error; sin embargo, lleva a la especie hacia la verdad.³¹ Este el gran instrumento, y al mismo tiempo el gran pecado de la cultura moderna: el *antagonismo de las fuerzas*³², un artificio de la cultura donde una de las facultades legitima su poder por encima de la otra.³³ Ahora bien, este instrumento es

que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo [...] Vemos a los griegos plenos tanto de forma como de contenido, a la vez filósofos y a la vez artistas, delicados y enérgicos, reuniendo en una magnífica humanidad la juventud de la fantasía con la madurez de la razón” Cfr. *Idem.*, Carta VI, 2.

²⁷ Schiller, al igual que muchos románticos, piensa que el error de la modernidad, en especial de la Ilustración es haber entendido el desarrollo del ser humano únicamente a través de su entendimiento. El problema no es el entendimiento, sino el uso que hace de él: “¿Por qué cada uno de los griegos puede erigirse en representante de su tiempo, y no así el hombre moderno? Porque al primero le dio forma la naturaleza, que todo lo une, y al segundo el entendimiento, que todo lo divide” Cfr. *Idem.* Carta VI, 5.

²⁸ Schiller utiliza el término entendimiento en sentido kantiano para referirse a la facultad que procesa, a través de conceptos, la diversidad sensible de la realidad; sin embargo, en este contexto, hay sobre el término una carga simbólica mayor. El entendimiento representa al saber especulativo que da lugar a la ciencia y la técnica, aquellos conocimientos que sin duda, Schiller admira, pero cree que han alejado al hombre de sus sentimientos, de su saber intuitivo, de la capacidad creadora de la imaginación. El entendimiento es sinónimo en este contexto de un *corazón frío*, es un espíritu que en búsqueda de posesiones eternas olvida el mundo sensible y construye lo real según la medida de su pensamiento.

²⁹ Cfr. *Idem.*, Carta VI, 5. Los corchotes son nuestros.

³⁰ Schiller establece una distinción entre el individuo y la especie. Por ejemplo, para el desarrollo de la ciencia quizás sea necesario, al menos por un tiempo, sacrificar una facultad por otra, en términos de especie los logros de la ciencia nos benefician a todos, pero en términos individuales el individuo termina desarrollando únicamente un fragmento de sí mismo: “Una práctica unilateral de las facultades humanas lleva al individuo inevitablemente al error, pero conduce a la especie hacia la verdad.” Cfr. Schiller, *Cartas*, Carta VI, 13.

³¹ Cfr. *Idem.*, Carta VI, 15.

³² Schiller es claro, el antagonismo de las fuerzas es únicamente un medio temporal para arribar a determinados hallazgos científicos, pero en términos de formación del individuo, el trabajo aislado de las facultades a la larga nos conduce al error: “Este **antagonismo de las fuerzas** es el gran instrumento de la cultura, pero sólo el instrumento; pues mientras persista, no estaremos sino en el camino que conduce hacia ella. Cuando cada una de las facultades humanas se aísla y pretende imponer su legislación exclusiva, entra en conflicto con la verdad de las cosas...” Cfr. *Idem.*, Carta VI, 12. [Las negritas son nuestras]

³³ Cfr. *Idem.*, Carta VI, 7.

sólo un artificio y no una forma natural. A través suyo, lograremos *hombres extraordinarios, pero no felices*. Por ello, al final de la carta sexta Schiller concluye:

“Tiene que ser falso que el desarrollo aislado de las facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad; y por mucho que la ley de la naturaleza tienda hacia el fin, debemos ser capaces de reestablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada”³⁴

Finalmente, Schiller desestima, incluso en nombre del progreso, el desarrollo desigual de nuestras facultades. La cultura moderna nos muestra humanamente empobrecidos, su herida más profunda se muestra en su carácter fragmentario, de un lado el entendimiento y de otro la imaginación, de un lado la razón y de otro el sentimiento. Sin embargo, Schiller guarda una esperanza: la posibilidad de engendrar una *cultura más elevada*. ¿El Estado moderno será capaz de generar esta nueva cultura? Schiller expresa, tajantemente, que no. Existen dos claras razones, de un lado, el Estado es la causa de la fragmentación, y de otro, el Estado ideal debería fundarse antes en una humanidad mejor, Schiller expresa que *hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre* no será posible que el Estado se encargue del ciudadano. La posición de Schiller es compleja, no propone la anulación del Estado, pero sostiene que el origen del cambio empieza en el individuo, es éste quien garantiza la creación de un estado orgánico.

¿En qué tipo de Estado pensaba Schiller? Schiller era abiertamente republicano³⁵. El Estado necesita de ciudadanos que participen de los asuntos públicos, que sean capaces de anteponer el bien común a sus intereses individuales. Ahora bien, como lo expresa Beiser, en la tradición republicana existe una especie de círculo vicioso: la fundación de una república necesita personas virtuosas, pero sólo podemos crear virtud si existe antes

³⁴ Cfr. *Idem.*, Carta VI, 15.

³⁵ Su tradición republicana estuvo especialmente marcada por Adam Ferguson, que formó parte de la Ilustración escocesa junto con pensadores como Francis Hutcheson, Henry Home (Lord Kames), Thomas Reid, David Hume, William Robertson, Adam Smith, etc. Ferguson, es un claro defensor de los gobiernos liberales, aquellos donde se propician las libertades individuales y la implantación de un estado de derecho. Ferguson rechaza los gobiernos despóticos, donde la fuerza o el miedo es el medio de cohesión social, recalca, por ello, la importancia de la participación de los ciudadanos en asuntos públicos, vigilando constantemente las acciones del Estado. Ferguson, además, tiene un interesante análisis en relación a la especialización del trabajo y el funcionario de Estado. Por un lado, es consciente que es un factor de progreso para el comercio, pero no en las funciones públicas, porque lo político termina por ser asumido como un oficio, destinado únicamente a la labor del hombre del Estado, cuando es un compromiso de todos los ciudadanos. Sin duda, en *Cartas* Schiller recoge este aporte, lo político no es un oficio, sino una forma de vivir en comunidad. Es probable que Schiller haya leído el ensayo de Ferguson “*Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*” de 1767. Cfr. *Safranski, Schiller o el idealismo alemán*, p. 104.

una república.³⁶ Schiller es consciente de este dilema, por ello, en una carta de 1793 dirigida al príncipe Augustenburg, plantea que existen dos maneras de salir del círculo vicioso: el Estado gobierna sin la ayuda de los ciudadanos o los ciudadanos se rigen sin la ayuda del Estado.³⁷ Es claro que se trata de una oposición artificial, en ninguno de los casos se construiría una República, Schiller más bien intenta poner en evidencia su tradición liberal. No rechaza el Estado, sino su labor coercitiva, en último caso su deber no es regular la vida de los ciudadanos, sino hacerlos libres, el más noble de los privilegios humanos es decidir por sí mismo y hacer el bien porque se lo desea. El Estado no puede coaccionar la *fidelidad hacia un amigo, la generosidad hacia un desvalido o la gratitud hacia los padres*. La nobleza o virtud del carácter no se logran a través de la construcción de un Estado impositivo o punitivo, por el contrario, el Estado debe educar para la libertad.

Ahora bien, ¿si no es el Estado y tampoco la religión³⁸, cuál es el camino hacia esa *cultura más elevada*? La respuesta, es, por supuesto, la educación estética o educación de la sensibilidad que Schiller llamará también Estado Estético y que tendrá como instrumento principal al arte. Schiller señala dos razones: primero, la ilustración del entendimiento será beneficiosa si también se genera una educación de la sensibilidad³⁹, la Ilustración sólo merece consideración si se refleja en el carácter, refiriéndose a una dimensión de totalidad en el individuo; segundo, el arte –al igual que la ciencia- está libre de la corrupción de la cultura moderna,⁴⁰ es decir sus criterios de creación no están al servicio de una lógica instrumental.⁴¹

³⁶ Beiser, *op.cit.*, p. 126.

³⁷ *Idem.* p. 126-127.

³⁸ La posición de Schiller ante la religión es singular. En su ensayo *Lo Sublime* (1793), un texto anterior a las *Cartas* y fuertemente influenciado por la *Crítica del Juicio* (particularmente la analítica de lo Sublime), Schiller señala que a diferencia de la moral, que sigue los preceptos de la razón sin tener en cuenta la sensibilidad, “la religión trata de reconciliar y ajustar la exigencias de aquella, con los deseos de ésta”, es decir ayuda a promover una relación más armoniosa entre la razón y la sensibilidad. Sin embargo, al mismo tiempo, Schiller es tajante en expresar que las decisiones de nuestra voluntad no dependen de la Divinidad, ésta no puede influir de ninguna forma sobre la voluntad. En este sentido, la religión no podría ser el camino para una cultura más elevada. Podríamos inferir dos motivos: primero, una postura ingenua frente a la religión –desde el punto de vista de Schiller- podría hacernos pensar que es la existencia de Dios y no nuestros principios los que nos llevan a ser personas virtuosas; segundo, la actuación de la voluntad en relación a la Divinidad está mediada, en muchas ocasiones, por el miedo al castigo divino o por la búsqueda de su aprobación, en ninguno de los dos casos el sujeto hace uso de su libre voluntad. Cfr. Schiller, *Sobre lo Sublime*, Málaga: Ágora, 1992, p. 84-87.

³⁹ Schiller recalca nuevamente la diferencia entre la formación integral del carácter, frente a la educación unilateral del entendimiento: “La ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque **el camino hacia el intelecto lo abre el corazón**. La **necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad**, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia” Cfr. Schiller, *op. cit.*, Carta VIII, 7. [1990]

⁴⁰ Schiller piensa que el arte y la ciencia ideales están fuera de las convenciones sociales: “El arte, como la ciencia está libre de todo lo que es positivo [positivo, en contraposición a la absoluto, adquiere aquí el significado de principios sociales, políticos, pactos jurídicos] y de todo lo establecido por las conveniencias

Hasta este momento hemos analizado la crítica que realiza Schiller a la cultura moderna. Su herida fundamental se expresa en el antagonismo de las fuerzas, la adquisición de conocimientos y los refinados procesos de conceptualización del entendimiento, no van de la mano con un saber actuar y sentir. El espíritu moderno no está a la altura de su libertad recién conquistada, simbolizados en la Ilustración y la Revolución Francesa. Pero, además, de esta precariedad espiritual no podrá salvarnos ni el Estado, ni la Iglesia, será el arte el encargado de elevar el espíritu humano hacia su integración. Por ello, si el cambio empieza en el interior del individuo es necesario conocer la estructura de las facultades humanas. Dirigiremos la mirada, ya no hacia la cultura, sino hacia el hombre mismo, y por tanto, hacia la teoría de los impulsos, bajo la cual se sostiene una concepción antropológica, Schiller intentará hacer que los hombres de corazón frío o rígido integran la totalidad de sus facultades.

4. 2 Teoría de los impulsos: hacia la armonía del juego

La teoría de los impulsos ocupa la cuarta parte de la totalidad de las cartas, desde la carta XII hasta la XVI. Sin embargo, ya en la carta VIII ofrece una brevísima definición del concepto de impulso, expresando que éstas *son las únicas fuerzas motrices del individuo que actúan en el mundo sensible*,⁴² está será finalmente la definición con la cual Schiller trabaje. Esta teoría es una reelaboración de la teoría fictheana de los impulsos, Schiller mismo reconoce la deuda con el filósofo romántico⁴³ El impulso en la teoría fictheana tendrá una relevancia esencial, se trata de la principal actividad del Yo en donde se configura la relación conciencia- realidad. El impulso es una fuerza anterior a la reflexión, pero sin la cual la reflexión no será posible. El hombre hace posible el mundo o lo hace objetivo para él, ejerciendo a través de los impulsos una fuerza transformadora sobre la realidad.⁴⁴ Schiller tomará de Fichte la división entre materia y forma que se encarna en

humanas, y **ambos gozan de absoluta inmunidad respecto de la arbitrariedad de los hombres.**" Schiller, *op. cit.* carta IX, 3 [Las negritas son nuestras.] [1990]

⁴¹ La posición de Schiller es cuestionable, porque precisamente en esta época en la cual el arte se independiza de su función política o religiosa y, el artista no depende más del mecenazgo, sino de la aprobación del público, el arte adquiere un carácter de mercancía. El nuevo criterio será el "gusto", legitimado ahora por los críticos, que representan en su mayoría a las clases ilustradas. Paradójicamente, en una sociedad democrática, es decir donde la movilidad social es posible, el arte se transforma en un mecanismo de status, de ascenso social. Las clases ilustradas reconocen la singularidad y autonomía del arte frente a la ciencia y la religión, pero esto no neutraliza su carácter de instrumento de ascensión social.

⁴² Cfr. Schiller, *op. cit.* Carta VIII, 3 [1990].

⁴³ En la carta XIII el mismo Schiller señala que el concepto de acción recíproca ha sido desarrollado de "manera excelente" por Fichte en *Fundamentos de la Doctrina de la Ciencia* publicada en 1794.

⁴⁴ Cfr. Feijoo, Jaime, *op.cit.* p. LXII.

los conceptos de impulso de sensible (*Sachtrieb*)⁴⁵ e impulso hacia la forma (*Formtrieb*), así como el concepto de acción recíproca de los impulsos (*Wechselwirkung*), sin duda la influencia más determinante para el proyecto estético de Schiller.

En la carta XII Schiller expresará que los impulsos pueden ser interpretados de dos formas. La primera, y más común, aquella que entiende al impulso como la satisfacción de una necesidad, es decir, el impulso como una fuerza que responde a exigencias inmediatas del entorno. La segunda interpretación entiende al impulso como la fuerza que tiende a cumplir con una exigencia de la voluntad. Así como las ideas de la razón se transforman en imperativos o deberes “fuera del tiempo”, estos deberes e imperativos se transforman en impulsos al ser referidos a algo determinado y real. Los impulsos son las fuerzas que hacen que las leyes de la razón pasen de ser posibles a ser reales. Por ejemplo, la veracidad –expresa Schiller- es necesaria y posible en el mundo moral, pero esto no la hace real, el impulso aparece precisamente cuando en la experiencia podemos ver cumplida la veracidad. Así, el impulso es la fuerza motora de la voluntad, por ello Schiller expresa que *sin el impulso no habría ninguna voluntad moralmente mala, ni moralmente buena*,⁴⁶ éstos hacen posible nuestra representación e intervención en el mundo. Hacia la carta XX Schiller llama a los impulsos también *estados*. Recalca, en la carta XXIV, que estos estados son momentos o estadios de evolución necesarios e universales para cualquier individuo. Por lo tanto, el acontecer de los impulsos no puede ser alterado ni por la naturaleza, pero tampoco por la voluntad. El concepto de “evolución” en relación a los impulsos debe ser tomado en un sentido muy particular, no se refiere a la eliminación o superación de uno de ellos, sino más bien a la capacidad de actuar recíprocamente.

La teoría de los impulsos adoptará en Schiller tres dimensiones. El primer impulso será conocido como el impulso sensible (*Sachtrieb*), luego el impulso formal (*Formtrieb*) y, finalmente, el que logra armonizar a ambos, el impulso de juego (*Spieltrieb*). Veamos el contenido de cada uno de ellos. El primer impulso en aparecer es el sensible precede a la aparición de la conciencia y es el que ayuda a desarrollar y despertar todas las

⁴⁵ El impulso sensible o de cosa también es llamado por Fichte y Schiller como impulso hacia la materia (*Stofftrieb*) o impulso de vida (*Lebenstrieb*).

⁴⁶ La explicación real de los impulsos se lleva a cabo en la primera cita a pie de página de la carta XII, como en otras ocasiones a lo largo de las *Cartas* las precisiones a pie de página terminan siendo más reveladoras que el texto mismo. Lo mismo sucederá, por ejemplo, con el concepto de libertad.

disposiciones humanas⁴⁷. En este impulso estamos dentro de los límites del tiempo, se trata de un tiempo con contenido o materia a esto es lo que Schiller llama sensación, y sólo gracias a la sensación se manifiesta nuestra existencia física o material. La sensación tiene dos características: primero, dado que se despliega en el tiempo, se representa en las formas cambiantes y contingentes, su horizonte temporal es el presente y, por ende, no hay leyes posibles. Segundo, las sensaciones son siempre individuales e intransferibles. Schiller establece que el objeto mismo del impulso es *vida*. Entendida desde la naturaleza, como un espacio donde la creación se despliega en un derroche de energía y fuerza sin finalidad aparente. Por ejemplo, la abundancia innecesaria de las hojas o raíces en un árbol son expresión de su juego, en esta intensidad vital la naturaleza expresa su libertad, no trabaja sino juega. Desde el lado del sujeto, el impulso sensible, lo conecta con un mundo originario, aquel que captamos a través de nuestra sensibilidad y que aparece lleno contenidos intensos, profusos, ricos, cambiantes, pero aún sin forma. Está será la primera puerta de conocimiento del mundo. La riqueza de esta materia sensible y nuestra capacidad para percibirla hará nuestra experiencia del mundo más profunda.

Así como Schiller reconoce la fuerza creadora y vital del impulso sensible, también describe sus limitaciones. El impulso sensible es un estado de pasividad frente a la naturaleza: el hombre se muestra dependiente de ella, incapaz de tomar distancia y representársela de una forma distinta como aparece frente a sus sentidos. Su relación con el mundo sensible es de contacto inmediato. El mundo aparece como una serie de imágenes recortadas. No es posible una narración vital porque no hay distancia entre el sujeto y el mundo, el sujeto se precipita hacia los objetos o los objetos hacia él. La vida aparece como una cantidad de sucesos discontinuados guiados únicamente por la necesidad –entendida desde la carencia- o desde el deseo –entendido como apetito-. Bajo este impulso entonces el hombre está lejos de ser autónomo, sus elecciones no son producto de una reflexión, sino de sus apetencias. Ahora bien, la sensibilidad *sólo se convertirá en un poder hostil en la medida en que el espíritu haya renunciado libremente a manifestarse él mismo como poder.*⁴⁸

⁴⁷ Schiller lo expresa de esta forma: “El impulso sensible actúa, pues, antes que el racional, porque la sensación precede a la conciencia, y en esta prioridad del impulso sensible, encontramos la clave de toda la historia de la libertad humana” Cfr. Schiller, *op.cit.*, Carta XX, 2.

⁴⁸ Schiller, *op.cit.*, Carta, XIX, 7.

Aquí es entonces donde se manifiesta el espíritu a través del impulso formal. Este impulso nos introduce en el reino de la libertad y del conocimiento, es decir, contiene dos cualidades, por un lado, la *lógica* y por otro, la *moral*. En ambas cualidades, el impulso formal dicta *leyes*, a diferencia del impulso sensible que vive en *casos*. Dicta leyes para el juicio si se trata del *conocimiento* y leyes para la voluntad si se trata de *hechos*. En ambos casos son universales y necesarias. La característica *lógica* nos brinda conocimiento y se desarrolla a través del entendimiento. Si antes la percepción nos brindaba un flujo de imágenes desvinculadas, ahora la multiplicidad de manifestaciones sensibles aparecen como representaciones coherentes que se sostienen en el tiempo. La segunda cualidad, expresa nuestra relación con la ley moral y se desarrolla por medio de la razón. Mientras los sentimientos o inclinaciones expresan *esto es bueno para mi individualidad en el momento presente*, el sentimiento moral se expresa como *esto es bueno para la especie en la eternidad del tiempo*. En el reino moral hemos de tratar nuestras acciones como si funcionasen para todos los casos y como si el momento presente fuese la eternidad. Como vemos se trata de una clara adaptación estética del imperativo kantiano.

En ambas cualidades, el impulso formal pone de manifiesto la capacidad del espíritu para determinar activamente la realidad, a diferencia del impulso sensible donde más bien el espíritu es receptivo. Por ello, Schiller expresará que en términos generales el impulso sensible se entiende como vida, mientras que el formal como forma. ¿Qué debemos entender por *forma*? La capacidad de representación del individuo, es decir transforma sus sensaciones en representaciones morales o de conocimiento. A través de la *forma* tomamos distancia del mundo, éste deja de aparecernos como una sucesión de imágenes inconexas, para emerger como una representación. La forma en este sentido es la expresión de la autonomía, el hombre es capaz de darse un mundo así mismo, de dotar de sentido aquello que hasta hace poco parecía ser un flujo de sensaciones.

La descripción del impulso sensible y formal nos somete nuevamente a la mentada escisión entre el mundo de la libertad y el de la naturaleza: de un lado la ley eterna y, de otro, la naturaleza en su infinita multiplicidad cambiante. En la carta XIII Schiller mismo se pregunta ¿Cómo reestablecer la unidad de la naturaleza humana, que parece suprimida por una oposición originaria y radical?⁴⁹ Tal oposición no parece –a juicio de Schiller- del

⁴⁹ Idem., Carta XIII, 1 [1990]

todo real⁵⁰. Si están en oposición es precisamente porque la cultura ha olvidado asegurar los límites de cada uno de ellos. La tarea de la cultura es reestablecer la armonía, recordando sus límites y capacidades,⁵¹ por ello, deberá educar tanto la sensibilidad como la razón. Permitir que la primera pueda desarrollar al máximo su capacidad de receptividad del mundo sensible. El hombre debe ser capaz de abarcar y percibir todo el mundo que le sea posible: mientras más complejo, móvil y diverso; más intenso y profundo. De la misma forma la cultura deberá educar la razón, *cuanto más libertad albergue el sujeto más comprenderá el mundo y más forma creará fuera de él.*⁵²

La acción de los impulsos, dirá Schiller, tendrá que ser de mutua subordinación y coordinación. Si la herida de la cultura moderna es producto del *antagonismo de las fuerzas*, el reto de la educación estética consistirá en realizar una *acción recíproca (Wechsel-Wirkung)* en las facultades. Este concepto será vital para comprender el proyecto estético, ya que constituye el instrumento sustancial del tercer impulso: el impulso de juego (*Spieltrieb*)⁵³. Schiller introduce por primera vez este concepto en la carta XIV, una vez que ha explicado la configuración del hombre a través de sus dos impulsos y ha descrito la profunda escisión de la cultura moderna.

La introducción del concepto de juego en la carta XIV será la puerta para el inicio del proyecto estético. Éste es la expresión de la belleza en el espíritu humano y, por ende, la disolución de la fragmentación. El impulso de juego nacerá de la acción recíproca de ambos impulsos. Schiller entiende la acción recíproca como:

⁵⁰ Schiller piensa que si bien las *tendencias* de estos impulsos se contradicen, no se contradicen en *un mismo objeto*. Así entonces, si bien el impulso sensible exige variación no exige que los principios del impulso formal cambien; por otro lado, si bien el espíritu formal aspira a la unidad y a la permanencia, no exige identidad en la sensación. Schiller piensa que los impulsos no están opuestos por naturaleza, sino más bien contraviniendo la naturaleza misma es que estos confunden sus ámbitos de acción. Si se afirmase un *antagonismo originario*, y por consiguiente necesario, entonces estaríamos obligados –expresa Schiller– a subordinar el impulso sensible al impulso racional, lo cual sería un grave error.

⁵¹ Schiller lo expresa así: “La tarea de la cultura consiste en vigilar estos dos impulsos y asegurar los límites de cada uno de ellos. La cultura debe hacer justicia a ambos por igual y tiene que afirmar no sólo el impulso racional frente al sensible, sino también el sensible frente al racional” Cfr. Schiller, *op.cit.*, Carta, XIII, 2 [1990]

⁵² Cfr. *Idem.*, Carta, XIII, 3 [1990]

⁵³ El término *juego* en alemán, *das Spiel*, posee más asociaciones semánticas que en español, especialmente alrededor del mundo del teatro. Por ejemplo, en alemán la palabra juego se refiere también a la representación teatral. La obra de teatro es un *Spiel*, así como los actores son *Spieler*; la obra no se interpreta sino que se juega: *es wird gespielt*. Cfr. Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, 1991, p. 143. En la carta XV, Schiller precisamente hace notar esta diferencia semántica: al juego de cartas se le llama *Chartenspiel* y a una representación trágica *Trauerspiel*. Utilizando la duplicidad semántica del alemán, podríamos decir que Schiller también utiliza el concepto de juego más cerca al de representación teatral, en la medida en que el impulso de juego, así como una extraordinaria obra trágica, son bellas representaciones de nuestra vida.

“De esta manera nos hemos acercado al concepto de una acción recíproca entre los dos impulsos, en la que la actividad de uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro, y en la que cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo”⁵⁴

La acción recíproca significa entonces la supresión de todo predominio exclusivo de uno de los impulsos. Si el espíritu se halla únicamente determinado por la razón o el sentimiento estamos en un estado de coacción y violencia.⁵⁵ La acción consiste en suprimir el predominio y, al mismo tiempo, fomentar que en la relación conjunta de los dos impulsos se alcance la plenitud de sus posibilidades. Supresión del predominio, conservación de sus características y desarrollo pleno, parecen ser los tres estadios de la acción recíproca. Schiller expresará que el hombre alcanza su humanidad únicamente cuando los dos impulsos trabajan coordinadamente. El predominio nos conduce inevitablemente a la fragmentación. Pero además, la acción recíproca nos conduce a la libertad. Schiller dirá:

“Porque cuando dos impulsos fundamentales actúan en el hombre, pierden ambos su carácter coaccionante, y la contraposición de dos necesidades da origen a la *libertad*”⁵⁶

Lo crucial de esta cita es que Schiller brinda una nueva definición del concepto de libertad, lo cual significa una toma distancia del proyecto kantiano, pero además la posibilidad de entender su proyecto estético como la inauguración de una nueva antropología. Schiller menciona que existe una libertad entendida como la capacidad de los seres racionales para determinarse a actuar, no según las leyes de la naturaleza, sino las leyes de su propia razón. Está claro que ésta es la definición kantiana de libertad. La segunda acepción de libertad –expresa Schiller– es aquella condición en la cual el *hombre está completamente formado, cuando sus dos impulsos fundamentales se han desarrollado ya*.⁵⁷ La libertad no es sólo una cualidad de la razón, sino más bien la acción conjunta de ambas facultades, en la medida en que la acción dominante de unas de ellas nos sitúa precisamente en la coacción. El hombre no es sólo el ser que *debe*, sino

⁵⁴ Cfr. Schiller, *op.cit*, Carta XIV, 1 [1990]

⁵⁵ Cfr. *Idem.*, Carta XVII, 4 [1990]

⁵⁶ Cfr. *Idem.*, Carta XIX, 12. [1990]

⁵⁷ Cfr. *Idem.*, Carta XX, 1. [1990]

también el ser que *quiere*,⁵⁸ aquí se anuncia su proyecto antropológico. Schiller toma distancia de una libertad únicamente entendida como expresión de nuestra razón, para entender la libertad, como la expresión de un deber deseado o querido. Por ello, Schiller insiste que el cumplimiento riguroso de lo moral, nos hará seres perfectos, pero no necesariamente felices. La búsqueda de la felicidad, que es el camino también hacia la belleza, consiste en la alianza y el equilibrio de ambas facultades. Dado que ni la razón ni el sentimiento pueden actuar como un poder frente al otro, Schiller coloca a la voluntad como el último poder y fundamento de la realidad. La voluntad es el camino hacia su libertad interior, sólo la muerte y la privación de la conciencia pueden arrebatarse este poder. La voluntad no es únicamente, como en sentido kantiano, sinónimo de una acción racional sino supone precisamente la acción recíproca de ambas facultades, se trata de una razón sensibilizada o de un sentimiento razonable. El fin de la educación estética consistirá precisamente en formar este último poder, la voluntad, a través del arte.⁵⁹ En la medida en que el arte es la apariencia de esta acción recíproca: es una forma representada y, a la vez, un objeto de nuestros sentidos.

La acción recíproca de las facultades es el objeto del impulso de juego, pero, ¿por qué Schiller llama juego a esta feliz convivencia entre las facultades? Schiller mismo se pregunta si no está degradando el concepto de belleza –fruto del impulso de juego- al compararlo con el concepto empírico de juego⁶⁰. Creemos que Schiller utiliza el concepto de juego para combatir los efectos en el espíritu humano. De un lado, la coacción –en contraposición a la libertad- y, de otro, la seriedad –como símbolo de lo bueno, lo perfecto y lo moral-. Schiller dirá:

⁵⁸ Cfr. Schiller, *op.cit.*, p. 101-102. [1992]

⁵⁹ Sin duda, esta es una de las expresiones más importante de *Cartas*, ninguna facultad se comporta como un poder frente a otra, únicamente la libertad interior, es decir, la voluntad es el fundamento de la realidad. La voluntad es el fin de la coacción, de la violencia que ejerce la razón o los apetitos, la libertad interior es el fin de la humanidad, en ella asumimos nuestra responsabilidad: “Es, pues, la voluntad, la que se comporta frente a estos dos impulsos como un poder (como fundamento de la realidad), pero ninguno de los puede comportarse por sí mismo como un poder frente al otro. No hay en el hombre otro poder que su voluntad, y sólo aquello que suprime al hombre, es decir la muerte y la privación de la conciencia, pueden suprimir su libertad interior” Cfr. Schiller, *op. cit.*, Carta, XIX, 10. [1990]

⁶⁰ Por concepto empírico de juego Schiller hace referencia a todas aquellas acciones de solaz y entretenimiento, menciona por ejemplo a los Juegos Olímpicos griegos, como la expresión de un espíritu libre que valora la acción del juego más allá de toda finalidad, se trata de la consumación de un ocio productivo para el espíritu. Pero Schiller también menciona otro tipo de juegos o entretenimientos contemporáneos a su época: la carrera de caballos de Londres, las corridas de toros en Madrid, los espectáculos del antiguo París, las carreras de góndolas en Venecia, las cacerías en Viena, etc. Cfr. *Idem*. Carta XV, 8 [1990]. En otro pasaje de las cartas Schiller dirá que estos juegos que se practican en la vida real y que generalmente se orientan a objetos materiales no son los juegos a los que él se refiere, en estos no encontraríamos la belleza que buscamos. Cfr. *Idem*. Carta, XV, 7 [1990]

“La belleza es el objeto común de ambos impulsos, es decir, del impulso de juego.

El habla justifica por completo este nombre, ya que acostumbra a denominar con la palabra “juego” todo lo que no es ni subjetivamente ni objetivamente arbitrario y que, sin embargo, no coacciona ni interior ni exteriormente”⁶¹

En el juego no hay arbitrariedad, entendida si se quiere como la ausencia absoluta de normas y leyes. Todo juego supone unas reglas para jugar, sin embargo –expresa Schiller- estas leyes no coaccionan internamente, como lo harían el impulso formal a través de las leyes de la razón, pero tampoco externamente como lo hacen el impulso sensible a través de las leyes de la naturaleza. El juego se sitúa en una especie de *justo medio* entre la ley y la naturaleza, entre la razón y la sensibilidad. Es así como se sustrae de la coacción que la impone la razón para implantar la dignidad, así como la sensibilidad para preservar la vida. La libertad aparece como hemos mencionado como el equilibrio y la alianza entre ambos impulsos.

Schiller expresa que los impulsos cuando se hallan en un estado de *determinación*⁶², exigen con *seriedad* imponer cada uno de sus intereses. En el terreno de la acción el impulso sensible aspira a preservar la vida, mientras que el impulso formal aspira a preservar la dignidad –en el sentido de moralidad-. Sin embargo, en la vida misma estas exigencias tienden a serenarse y hacerse menos restrictivas. Por ejemplo, el impulso formal al encontrarse con la sensibilidad se vuelve más *ligero* y, de esta misma forma, el impulso sensible frente a la idealidad de la razón se vuelve más *moderado*. El juego no anula el poder de los impulsos, pero relativiza su seriedad al situarlos en el flujo mayor de la vida. En esta mirada más amplia los impulsos pierden su seriedad y adquieren una actitud de alianza y equilibrio; esto a su vez produce belleza. Schiller lo expresa así:

⁶¹ Cfr. Idem. Carta, XV, 5 [1990]

⁶² Para comprender este proceso es necesario conocer los conceptos de determinación (*Bestimmung*) y determinabilidad (*Bestimmbarkeit*) que se desarrollan de forma fragmentaria a lo largo de las cartas XIX, XX y XXI. Determinación y determinabilidad, representan estados del espíritu. El estado de *determinación* supone la actuación dominante de uno de los dos impulsos: el formal donde el espíritu será activo o el sensible donde será pasivo. En cada estado determinado el hombre pierde su humanidad, la expresión absoluta de un estado es muestra de nuestra precariedad, es en la complejidad donde se encontrará lo estético. Sobre el concepto de determinación Schiller dice: “El ánimo está determinado en la medida en que está sólo limitado; pero también está determinado en tanto se limita a sí mismo en virtud de una capacidad propia y absoluta. Se encuentra en el primer caso cuando siente, y en el segundo, cuando piensa” Cfr. *Idem.*, Carta XXI, p. 287. [1990].

“[...] el hombre se comporta con lo agradable, con lo bueno, con lo perfecto, sólo con seriedad. En cambio, juega con la belleza.”⁶³

Efectivamente, tanto lo agradable como lo bueno persiguen lo absoluto, su seriedad se expresa en la imposibilidad de actuar conjuntamente y en alianza con el otro impulso. No son capaces de intensificar su poder en colaboración mutua. La seriedad podría ser interpretada también como un símbolo del poder: la cultura moderna está enferma de seriedad.⁶⁴ En especial, diría Schiller, la seriedad del impulso formal, que tiende a valorar los hechos en función de su utilidad o provecho. Al contrario de la belleza y el arte que sólo buscan jugar, por el placer mismo del juego. El valor del juego se sostiene sobre sí mismo, y no sobre nada exterior a él, en ello radica precisamente la autonomía del juego, y por ende, del arte. El espíritu vital del juego revaloriza el placer en la acción, pero también –esta sería su relación con el arte- con su capacidad para crear apariencias, es decir representaciones del mundo.

Schiller crítica el valor de la acción del trabajo que enajena al individuo a realizar una acción dónde el fin siempre está afuera de sí mismo: la productividad, la utilidad, el provecho material. Se trata de un fin ajeno que se vive como imposición. El impulso de juego no está al servicio más que de sí mismo, lo cual produce una sensación de bienestar y placer. El hombre deja de estar alienado o escindido en la medida en que su humanidad completa participa de él. Por otro lado, el impulso de juego, como expresará Schiller, es la capacidad para crear apariencias, en el sentido de existencias diferentes a la realidad, precisamente como el arte mismo. El impulso de juego, como un impulso creador, es la representación misma del arte. El juego es precisamente la capacidad para crear otros mundos a partir de la nada o partir de la reestructuración de uno anterior. Schiller apelará muchas veces a la fuerza y al poder de la apariencia. El propósito de la

⁶³ Cfr. *Idem*. Carta, XV, 7. [1990]

⁶⁴ Aunque separados por más de una centuria, es inevitable establecer una vinculación entre Nietzsche y Schiller. El primero conocía perfectamente a Schiller, a quien comenta en varios pasajes del *Nacimiento de la Tragedia*. Nietzsche en *Así habló Zaratustra* criticará la seriedad de la cultura moderna a la que él llamará “espíritu de la pesadez”. Nietzsche se refiere a esos espíritus que, como el camello, están acostumbrados a llevar cargas ajenas definidas por la religión, la moral y la cultura. En este sentido, categorías como lo bueno y lo malo, no serán genuinos sino somos capaces –dirá Nietzsche- de descubrir antes, nuestro propio bien y nuestro propio mal. Debemos ser nosotros capaces de sostenernos sobre nuestros propios pies, antes de caminar sobre un suelo ajeno. Aunque con otro objetivo y en otro contexto, Schiller también está haciendo una crítica a la cultura, y cuando se refiere a la seriedad, oponiéndolo precisamente al juego, se refiere a la incapacidad de la ley de la razón o la naturaleza de relativizar sus poderes, y entender que sólo en el juego recíproco serán más genuinas. Aunque con objetivos distintos, en Nietzsche la capacidad de afirmación y en Schiller la integración del individuo, en ambos casos la seriedad hace referencia a la incapacidad para relativizar los valores o los impulsos cuando nacen a partir criterios ajenos o imposiciones. Cfr. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 272-275. Sobre la influencia de Schiller, en el primer Nietzsche, ver de Nicholas Martin, *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*, Oxford University Press, 1996.

educación estética será precisamente formar espíritus que estén dispuestos a gozar de ella, sin ningún propósito ulterior. Por ello, el juego como metáfora del arte, también nos habla de su autonomía, el juego se sostiene únicamente por el placer mismo de jugar, así como la obra de arte por el placer mismo de crear.

El impulso de juego nos lleva de un estado de determinación a un estado de indeterminabilidad estética.⁶⁵ Al unir ambos impulsos opuestos contiene todos los distintos modos de la realidad, esto es lo que Schiller llamará una *infinitud plena*. El impulso de juego suprime el dominio absoluto de alguna de las dos facultades y de manera simultánea conserva o preserva su naturaleza, superando así la oposición originaria. El impulso de juego es un momento de condensación plena de todo lo real, es la expresión de un proceso en donde lo singular e individual (el sentimiento) se hace universal y en donde lo universal (la razón) se hace singular. Pero al mismo tiempo, el impulso de juego es la negación de lo absoluto, entendido como expresión de lo uniforme y lo permanente, el impulso de juego busca la identidad a partir de la variación, es la identidad de la diferencia, es la plenitud de la conjunción. Por ello Schiller dirá:

“se encaminará a suprimir el tiempo en el tiempo, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad [...] el impulso de juego se ocupará, entonces, de diversificar en el tiempo la unidad de la idea; de convertir la ley en sentimiento; o lo que es lo mismo, de unificar en la idea la multiplicidad en el tiempo; de convertir el sentimiento en ley”⁶⁶

Integrar los opuestos no limita las posibilidades del sentimiento o la ley, sino que les permite desarrollar plenamente sus posibilidades. La unidad de la realidad no es producto de una perfección homogénea, sino de la capacidad para hacer de lo particular y contingente también una expresión de lo universal y necesaria. El sentimiento no como sinónimo de lo arbitrario, sino como un espacio para lo virtuoso, del mismo modo, la ley

⁶⁵ El estado de indeterminabilidad adquiere dos sentidos, una *determinabilidad libre de todo contenido*, una especie de *infinitud vacía* donde el espíritu humano es previo a cualquier determinación, incluso la de los sentidos; es un especie de *estado cero* donde al no haber límites todo sería posible. Y, finalmente, la *determinabilidad estética* donde el ánimo ha logrado que ambos impulsos actúen de forma simultánea y conjunta, eliminando su acción dominante, pero conservando, a la vez, su naturaleza. Schiller define así los dos estados de la determinabilidad: “El ánimo es determinable sólo en la medida en que no está determinado en absoluto, pero también es determinable mientras no sea objeto de ninguna determinación exclusiva, es decir mientras no esté limitado por su determinación. En el primer caso, se trata de una pura y simple carencia de determinación (el ánimo no tiene límites porque no tiene realidad); en el segundo caso, de determinabilidad estética (no tiene límites, porque unifica toda realidad)” Cfr. Schiller *op.cit.* Carta XXI, p. 287 [1990]

⁶⁶ Cfr. *Idem.*, Carta XXIV, 3 y 4 [cita número 37]

no sólo como coacción sino también como un ejercicio de libertad, entendida como una voluntad que expresa *yo quiero*.

Schiller define como mucho ingenio esta complejidad y duplicidad del impulso de juego al llamarlo precisamente una forma viva:

“El objeto del impulso de juego expuesto en un esquema general, se denominará entonces *Forma viva*; un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra aquello que denominamos *belleza* en su más amplia acepción [...] Sólo será *Forma viva*, si su forma en nuestro entendimiento, y ese será siempre el caso en que lo consideremos bello”⁶⁷

La *forma*, como sabemos, es el objeto del impulso formal, entendida como todas las relaciones formales con las cosas y con el pensamiento, mientras que la *vida* como objeto del impulso sensible significa todo ser material y toda presencia sensible inmediata. Esta conjunción y duplicidad es la misma de la belleza, que es además el objeto del impulso de juego. La belleza es un objeto sentido, es decir vida, pero también pensado, es decir, forma. Precisamente porque el juego logra armonizar todos los aspectos del sujeto, Schiller expresará:

“...para decirlo de una vez por todas, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega [...] Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir.”⁶⁸

Este es uno de los pasajes más celebres de Schiller porque refleja la trascendencia del juego en su proyecto estético. ¿Por qué somos únicamente hombres cuando jugamos? Porque en el juego, como ya hemos visto, está presente nuestra humanidad, es decir la acción recíproca de nuestras facultades: nada de nosotros mismos está ausente en el juego. Pero, además, en la medida en que ambos impulsos dejan de aparecer como coaccionado al individuo, sus decisiones son fruto de la libertad, libertad que a su vez lo hace responsable de sus actos. El ser humano cuando juego está integrado, pero además es libre.

⁶⁷ Cfr. Idem., Carta XV, 2 [1990]

⁶⁸ Cfr. Idem., *Cartas*, Carta XV, 9 [1990]

Es importante rastrear las principales influencias de Schiller en relación al concepto de juego, porque a través de su reapropiación podemos notar el sentido singular que Schiller le da a este término. La influencia más clara es sin duda Kant, quien a su vez, se reapropia del término a través del *Laocoonte* de Lessing. Así lo explica claramente Frederick Beiser en *Schiller as a Philosopher*:

“¿Cuál fue el origen del concepto de juego de Schiller? [...] Uno de estos es Lessing, quien en su obra el *Laocoonte* escribió acerca del “juego libre” (*freies Spiel*) de la imaginación en la percepción estética. Este juego libre refiere al hecho que en la percepción estética el pensamiento y el percibir se soportan mutuamente: mientras más vemos un objeto, más sabemos de él; y mientras más sabemos de un objeto, más es lo que vemos de él. Este era esencialmente el concepto que estaba detrás de la oscura frase de Kant en la *Kritick der Urteils kraft*, el segundo y el más obvio precedente de Schiller. Es importante notar, sin embargo, que Lessing y Kant usaron el término estrictamente para referirse a una *experiencia estética*, especialmente la actividad de la imaginación mientras que Schiller usa el término en un amplio sentido, aplicándolo a la persona como un todo. El punto de vista estándar es que simplemente Schiller extendió el concepto de juego de Lessing y Kant, haciendo de un concepto psicológico uno ciertamente más ético y antropológico. A pesar que esto es correcto, deja fuera de lugar el tercer precedente importante que fue totalmente inadvertido en los estudios sobre *Aestische Briefe*”.⁶⁹

Este tercer referente será Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, filósofo contemporáneo a Schiller y autor de la obra *Charis* y *Venus Urania*. Precisamente antes de escribir las *Cartas*, Schiller lee al *Charis* de Ramdohr.⁷⁰ Ramdohr introduce el concepto de juego desde una dimensión ética y antropológica, que será precisamente de lo que reapropiará Schiller en su concepto de impulso de juego. Ramdohr señala que existen dos diferentes

⁶⁹ Cfr. Beiser, *op. cit.* p. 143

⁷⁰ La influencia y el interés que causó en Schiller *Charis* se puede leer en la correspondencia que mantuvo con Goethe. El 7 de septiembre de 1794 Schiller le escribe a Goethe que *Charis* es una obra en donde el desarrollo de conceptos como las sensaciones, el gusto y la belleza son engañosos, sin embargo, esta obra no le ha sido completamente inútil ya que -comenta Schiller- ha hallado provechosa la sección de la obra donde Ramdohr habla de los caracteres distintivos de las diferentes artes y donde le asigna a cada una su lugar y sus límites. Esta afirmación no hace mención al concepto de juego, pero sí confirma el conocimiento y lectura de la obra de Ramdohr. Cfr. Goethe y Schiller, *op.cit.*, Carta 9, p. 39. [Carta de Schiller a Goethe, Jena, 7 de septiembre de 1794].

tipos de impulsos: el impulso que busca satisfacer nuestras necesidades físicas y, por otro lado, el impulso que se libera de esas necesidades y corre hacia la libertad. Lo que satisface nuestro primer impulso Ramdohr lo llamo bueno, y lo que satisface el segundo bello. Este impulso de lo bello será el impulso de juego que se notará de forma más evidente en los niños y animales. Tanto Schiller como Ramdohr relacionan el juego con la belleza y la libertad humana, la diferencia sustancial estará en la definición trascendental de Schiller del juego y la empírica de Ramdohr.⁷¹

La diferencia con Kant radicará en el contenido antropológico y formativo que Schiller le confiere al juego. El filósofo de Königsberg introducirá el juego cuando intenta probar que el juicio sobre lo bello podría ser un juicio de validez universal. Así, Kant llama juego a la relación de recíproca concordancia⁷² que se produce entre el entendimiento y la imaginación, precisamente el juicio sobre lo bello es producto de esta relación. Sabemos ya que el juicio de gusto no genera un juicio de conocimiento o un juicio lógico, donde el sujeto emite un concepto sobre el objeto, tampoco se trata de un juicio práctico en donde la voluntad se ve obligada a actuar.⁷³ Esta acción conjunta de ambas facultades produce un sentimiento vital, que Kant llama sentimiento de placer o displacer, más específicamente complacencia. Precisamente, la comunicabilidad universal del juicio de gusto se debería sostener en este sentimiento.⁷⁴ La adhesión que produce en los otros

⁷¹ Cfr. Beiser, *op. cit.* p. 143.

⁷² Es notoria la vinculación entre el concepto de acción recíproca en Schiller y el de recíproca concordancia en Kant. En el § 9 Kant señala hasta dos veces el término recíproca concordancia, aunque en el § 40 da una explicación de éste: sólo donde la imaginación libremente despierta al entendimiento, y éste sin conceptos, pone a la imaginación en juego, entonces es posible comunicar y compartir un juicio de gusto. Cfr. Kant, *CdJ*, § 9, 30.

⁷³ A lo primero es a lo que Kant llama lo *agradable*, una complacencia que se origina en los sentidos y sobre el cual no hay posibilidad de acuerdo; a lo segundo es a lo que Kant llama lo *bueno*, es decir, aquello que se origina en la razón y sobre el cual se exige un asentimiento universal. Lo bueno, dirá Kant, es el objeto de la voluntad, es decir es el objeto de la facultad de desear determinada por la razón. Lo agradable es el objeto de la complacencia, también es objeto de la facultad de desear pero determinada por el sentimiento o lo que Kant llama, también, representación subjetiva del sujeto. A pesar de sus diferencias, lo agradable y lo bueno tienen un punto de coincidencia: están ligados a un interés. En el caso de lo agradable, cuando declaro que un objeto lo es, expreso un interés sobre el objeto. Lo agradable no es simplemente un juicio sobre el objeto, sino que supone una relación entre el sujeto y el objeto que genera un sentimiento de *deleite* que busco repetir. La relación con lo bueno también suscita un interés. Kant define dos tipos de bueno: la *bueno para algo* y lo *bueno en sí mismo*. Lo primero se refiere a lo útil, aquello que place como medio, mientras que el segundo place por sí mismo. En ambos casos existe un interés ya sea por el objeto, en el caso de lo útil o por la acción misma en el caso de lo bueno moral.

⁷⁴ La universalidad del juicio de gusto no se sostiene sobre un concepto, sino más bien en un estado de ánimo: "La universalidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, dado que debe tener lugar sin suponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento [...] en cuanto somos concientes que esta relación es subjetiva, idónea para el conocimiento en general, debe valer igualmente para todos, y por consiguiente, universalmente comunicable." Cfr. Kant, *CdJ*, § 8, 29.

este juego aliviado y libre entre imaginación y entendimiento es lo bello.⁷⁵ Kant hace uso del término juego porque la relación que se genera entre la imaginación y el entendimiento, no genera ningún interés –como lo bueno o lo agradable –más que la relación misma entre las facultades. Además, porque la relación que se funda entre imaginación y sentimiento, se expresa como una necesidad subjetiva, es decir, al igual que el juego, diferencia lo real de lo representado. Este juego libre de las facultades que produce el sentimiento de lo bello y la universal adhesión de los otros es, como expresará Kant, la conocida conformidad a fin subjetiva, es decir esta máxima de la facultad de juzgar que supone que el mundo es conforme a nuestras facultades.⁷⁶

La diferencia sustancial entre el concepto de juego en Schiller y en Kant se halla en la finalidad del concepto dentro de cada sistema filosófico. En el caso de Kant, el libre juego entre la imaginación y el entendimiento explica cómo es posible universalizar el juicio sobre lo bello sin la ayuda de un concepto. El concepto de juego en Kant tiene un espectro de acción más limitado. En Schiller, más bien, el impulso de juego se transforma en una tercera facultad –que podría ser asemejada a la facultad de juzgar- y que tiene como objetivo armonizar las facultades humanas para construir, a diferencia del sujeto moderno, un sujeto estético integrado.

Mientras que Kant pensaba en cómo hacer de un juicio de reflexión, un juicio con pretensión de universalidad, Schiller pensaba en el impulso de juego, casi como una posibilidad de redención del hombre. El hombre sería libre de toda coacción y sus facultades armonizadas posibilitarían su humanidad. Existe otra diferencia sustancial, en Kant el juicio sobre lo bello que produce el libre juego entre imaginación y entendimiento se refiere principalmente al juicio sobre lo bello natural, mientras que en Schiller el impulso de juego, encuentra en el arte la apariencia más elevada.

La sección destinada a los impulsos tenía como fin subrayar que detrás del proyecto de *Cartas* hay una postura antropológica clara. El término antropológico es usado en un

⁷⁵ La universal complacencia está relacionada para Kant a la representación de los objetos que llamamos bello: “[...] sólo en aquella universalidad de las condiciones subjetivas del enjuiciamiento de los objetos se funda, empero, esta universal validez subjetiva de la complacencia que ligamos a la representación del objeto que llamamos bello” Cfr. Kant, *CdJ*, § 9, 29.

⁷⁶ La conformidad a fin subjetiva es el fundamento sobre el que se sostiene el juicio de gusto, pero a la vez esta conformidad no tiene fin alguno: “Por lo tanto, lo que constituye a la complacencia que, sin concepto, juzgamos universalmente comunicable y, con ello al fundamento de determinación del juicio de gusto, no puede ser otra cosa que la conformidad a fin subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno (ni objetivo, ni subjetivo)” Cfr. Kant, *CdJ*, § 11, 35.

sentido muy preciso. Nos referimos a una mirada que contempla la *totalidad de lo humano*: tanto la materia y la forma, lo sensible y lo racional, lo contingente y lo eterno. En la carta IV Schiller mismo utiliza el término antropológico para oponerla a la perspectiva moral desde la cual la razón impone sus condiciones sin tener en cuenta las consideraciones del impulso sensible. El impulso de juego busca remediar la escisión del hombre moderno sensibilizando nuestra razón y haciendo virtuosos nuestros sentimientos.

Ahora bien, si la teoría de los impulsos logra explicar el proyecto integración de Schiller, no queda claro por qué el objeto del impulso de juego es la belleza. ¿Por qué la belleza debería ser una necesidad para el hombre? ¿En qué se sostiene su necesidad y universalidad? ¿A qué tipo de belleza hace mención Schiller? El edificio conceptual de Cartas se sostiene en gran parte bajo la necesidad de la belleza es necesario saber cómo logra sustentarla.

4.3 La necesidad trascendental de la belleza

De la misma forma que Kant y Fichte, Schiller utilizará la *vía trascendental* para sostener la necesidad subjetiva de la belleza, señalando que no es posible exponer el concepto de belleza a los casos contingentes y particulares de la experiencia, donde es claro que las diferencias en relación a su concepto y efectos, no nos permitirían tener una experiencia compartida. Schiller realiza un breve recorrido sobre el efecto de la belleza en algunos pueblos de la humanidad y constata que la experiencia de la belleza tiene efectos disímiles. De un lado, el desarrollo del sentido de la belleza puede generar un *entendimiento claro, un sentimiento vivaz, y una conducta liberal*. Pero también la experiencia nos demuestra que si la belleza *cae en malas manos* puede desatender la verdad, a favor de una falsa apariencia, así el desarrollo de la belleza también podría producir una *humanidad decadente*, en la que no es posible asegurar que la *cultura estética produzca libertades políticas, virtudes cívicas, y buenas costumbres*.⁷⁷ Es sugerente notar que Schiller establece una relación, incluso en las naciones modernas,

⁷⁷ Esta cita es reveladora, porque Schiller tiene una mirada crítica del arte y del gusto, estos también pueden estar al servicio de la moda, del poder, de la decadencia espiritual. Podemos inferir que el arte y el gusto no son fines en sí mismos, el fin para Schiller será la integración del ser humano y la libertad que se logre mediante la integración: "De hecho, debe darnos que pensar el que prácticamente en todas las épocas históricas en que florecen las artes y el gusto domina, hallemos una humanidad decadente, y el que no podamos aducir un solo ejemplo de un pueblo en el que coincidan un grado elevado y una gran universalidad de cultura estética con libertades políticas y virtudes cívicas, bellas costumbres con buenas costumbres, y en el que vayan unidas la elegancia y la verdad del comportamiento" Cfr. Schiller, *op.cit.* Carta X, 5 [1990]

entre el desarrollo del gusto y la belleza con la pérdida de las virtudes heroicas. Una equívoca concepción de lo bello puede entender la educación estética como la formación de un espíritu débil e hipócrita, dedicado a cultivar las apariencias como sinónimo formalidades sin contenido ético o estético. De esta forma, Schiller concluye en la carta X que la experiencia no será el tribunal indicado para sostener su proyecto estético. Al contrario, se necesita un concepto racional de belleza que pueda dar cuenta de las distintas manifestaciones de la belleza:

“Este concepto racional puro de belleza, si fuera posible llegar a desvelarlo, y ya que no puede derivarse de ningún caso real, sino que más bien es el que justifica y guía nuestro juicio acerca de todos los casos reales, debería buscarse por la vía de la abstracción **y deducirse ya de la posibilidad de la naturaleza sensible-racional; en una palabra: la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad.**”⁷⁸

En esta cita de la carta X Schiller deja en claro que la belleza sobre la que se sostiene su proyecto estético debe ser buscada por la vía trascendental o como él la llama también la vía de la abstracción. El concepto puro de belleza no se deriva de la experiencia, sino que por el contrario sirve como juez para analizar los demás casos. Lo interesante es notar cómo el propio Schiller es consciente de los prejuicios que se ciernen sobre filosofía trascendental. Esta podía ser percibida como una búsqueda que tiende a considerar la sensibilidad como un impedimento para arribar a las formas puras.⁷⁹ Sin embargo, Schiller se asevera que la búsqueda de condiciones de posibilidad del conocimiento no desestima la sensibilidad, sino, por el contrario apuesta por comprender sus mecanismos de acción. De esta forma, la vía trascendental es efectivamente un postulado que nace a partir de la razón y que ayuda en términos filosóficos a sostener el proyecto estético, pero esto no supone que la experiencia de la belleza esté exenta de sensibilidad, por el contrario la belleza nace de la conjunción de ambas naturalezas.

⁷⁸ Cfr. Schiller, *Cartas*, Carta XIX, 7

⁷⁹ Schiller es absolutamente consciente de las limitaciones aparentes de una filosofía trascendental, en un pie de página de la carta décimo tercera menciona que: “en una filosofía trascendental, en la que lo esencial es liberar de la forma el contenido y mantener puro lo necesario, libre de toda arbitrariedad, es **fácil acostumbrarse a considerar lo material únicamente como un impedimento y a representarse la sensibilidad, precisamente porque es un obstáculo para esa operación, como opuesta necesariamente a la razón.** Esa concepción no se halla de ninguna manera en el *espíritu* del sistema kantiano, pero sí podría hallarse en su *letra*” Cfr. Schiller, *Cartas*, Carta XIII, 2 [ver nota]

Será en la carta XV donde Schiller desarrolla el proceso mismo de su deducción trascendental:

“La razón exige por motivos trascendentales que haya una comunión entre el impulso formal con el material, esto es, que exista un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, completa el concepto de humanidad [...] Así pues, en cuanto la razón proclama que ha de existir una humanidad, formula al mismo tiempo la ley de que ha de existir una belleza.”⁸⁰

Schiller realiza la deducción a partir de la teoría de los impulsos, lo cual es importante porque señala a la belleza como un estado del espíritu humano. Este estado es producto de una exigencia de la razón en donde el impulso sensible y el racional interactúan para producir el impulso de juego. La armonía de estos impulsos es lo que Schiller llama humanidad. La deducción trascendental se formula así: la razón exige que exista una acción recíproca de los impulsos, que Schiller llama humanidad, la cual exige al mismo tiempo la existencia de la belleza. Como hemos señalado, la belleza se revela entonces como un estado interior del hombre, como una cualidad del espíritu humano que busca la integración de todas sus naturalezas. De otro lado, este mismo criterio de belleza humana será trasladado al criterio de belleza artística: el arte será la expresión forma y materia.

La deducción trascendental recalca el carácter integrador de la belleza, con ello Schiller intenta zanjar la antigua disputa entre empiristas y racionalistas: mientras aquellos creen que la belleza es tal como *aparece*, los racionalistas señalan que es tal como se *piensa*⁸¹, Schiller busca una tercera definición que pretende salir de la trampa conceptual de las anteriores. Schiller expone las falencias de empiristas y racionalistas y a la vez propone una forma para salir de la dicotomía:

“Los primeros [los empiristas] temen que una disección demasiado rigurosa de la belleza le arrebatase una parte de su libertad; los otros temen que una unión demasiado audaz pueda destruir la determinación del concepto de belleza. Pero

⁸⁰Cfr. Schiller, *Cartas*, Carta XV, 4

⁸¹ En la carta XVIII Schiller expresa que los primeros toman como guía únicamente el sentimiento, por ende, al estar inmersos en la totalidad de la impresión sensible son incapaces de hallar algún concepto; mientras que los segundos al tomar como guía al entendimiento, entienden la belleza como una cualidad lógica, haciendo prevalecer sus características conceptuales, pero olvidando que es también una expresión de la sensibilidad.

aquéllos no tienen en cuenta que la libertad, a la que consideran con todo derecho la esencia de la belleza, **no consiste en carecer de leyes, sino en la armonía de las leyes**, que no es arbitrariedad, sino suprema necesidad interna; y éstos [racionalistas] no tienen en cuenta que la determinación, que, con el mismo derecho, exigen de la belleza, **no consiste en excluir ciertas realidades, sino en incluirlas a absolutamente a todas**, en que no es, pues, limitación, sino infinitud.”⁸²

A los empiristas o sensualistas Schiller les plantea que la belleza es también un objeto del entendimiento, en la medida que la reflexión es la condición por la cual tenemos la sensación de belleza. A los racionalistas les recuerda que la belleza es también un estado o una sensación del sujeto, porque el sentimiento es también una condición por la cual tenemos una representación de la belleza. La belleza no permite exclusiones: es al mismo tiempo pasividad y actividad, sentimiento y razón, intuición y concepto. El hombre destinado a perderse en las abstracciones del entendimiento la belleza lo lleva hacia sus sentimientos, y a los hombres que se han diluido en una serie de sensaciones sin poder representarse un mundo para sí, la belleza les ofrece una forma.

Schiller ofrecerá su propia definición de belleza haciendo una síntesis de las tesis racionalistas y empiristas:

“Así pues la belleza es un objeto para nosotros, porque la reflexión es la condición por la cual tenemos una sensación de belleza; pero es al mismo tiempo un estado de nuestro sujeto, porque el sentimiento es la condición por la cual tenemos una representación de la belleza. La belleza es pues, forma, porque la contemplamos, pero es a la vez vida, porque la sentimos. En una palabra es al mismo tiempo nuestro estado y nuestro acto”⁸³

Esta es una de las definiciones más claras del proyecto estético de *Cartas* y, a la vez, la más compleja. Clara, porque queda establecido que Schiller diluye las escisiones entre la sensación y la representación de la belleza; la belleza es al mismo tiempo ambos fenómenos. La definición es compleja, en la medida en que la condición para la sensación será la reflexión y la condición para su representación el sentimiento. Según Schiller, no

⁸² Schiller, *op.cit.* Carta, XVIII, 4 [1990]

⁸³ Idem., Carta XXV, 5 [1990]

podemos sentir belleza, sino tenemos antes una representación de la misma, que no pasa necesariamente por una determinación conceptual determinante como en los productos de la ciencia, pero sí por una representación que nos permita agrupar los datos de la imaginación. A la vez el sentimiento es la condición de nuestra representación de la belleza, de alguna forma el sentimiento confirma la representación como un hecho en nosotros. Esta definición es precisamente la misma que Schiller utiliza en la carta XV para definir el impulso de juego, cuando lo define como *forma viva*. Schiller expresa que será forma, si ésta vive en nuestro sentimiento y será vida si su vida toma forma en nuestro entendimiento.⁸⁴

Sin embargo, en la carta XVI Schiller sostendrá que el ideal de humanidad y, por ende, el ideal de belleza, que se expresa en la acción recíproca de las facultades, es sólo un ideal. En la experiencia este perfecto equilibrio no llegará a alcanzarse, existirá más bien el predominio de un impulso por encima del otro. Schiller establece entonces una diferencia entre la belleza ideal y la belleza en la experiencia.⁸⁵ Nuevamente, Schiller reconoce que mientras lo absoluto se encuentre dentro de los límites humanos y la razón se desarrolle en la historia no hay posibilidad de plantear la existencia de estos conceptos (o también lo de pureza, idealidad, perfección) a no ser como ideales regulativos. Dado que no se convertirán en hechos, actúan, por un lado, como exigencia y, por otro, como promesa. Promesa, en el sentido de esperanza, pues cada hombre particular lleva dentro de sí la *posibilidad* de ser un hombre puro o ideal. Exigencia, en la medida en que lo ideal no es un estado de hecho, sino un *estado de búsqueda*. Schiller recalca que el camino de búsqueda no nos conduce hacia lo *perfecto*, cualquier búsqueda que tienda hacia lo absoluto será falsa, y no nos hará necesariamente más perfectos, aunque sin duda, sí menos genuinos. Schiller critica a los sistemas categóricos, aquellos que a través de una única dimensión humana, casi siempre la razón, plantean la felicidad eterna y absoluta.⁸⁶

¿Cómo entiende Schiller la contingencia de la belleza? ¿Cómo se expresa la belleza en la experiencia? En la experiencia, dice Schiller, la acción recíproca manifiesta una oscilación que tenderá hacia el predominio de algún impulso. Existen dos tipos de belleza: una

⁸⁴ Idem., Carta XV, 2 [1990]

⁸⁵ Refiriéndose al equilibrio que produce la acción recíproca dice: "Pero este equilibrio seguirá siendo siempre sólo una idea que la realidad nunca llegará a alcanzar. En la realidad predominará siempre un elemento sobre el otro, y lo máximo que la experiencia puede alcanzar es una oscilación entre ambos principios, dándose así un predominio de la realidad o un predominio de la forma. Así pues la belleza ideal será siempre indivisible y única, porque sólo puede haber un único equilibrio. Por el contrario, la belleza en la experiencia tendrá siempre un doble carácter [...]"Cfr. Idem., Carta XVI, 1 [1990]

⁸⁶ Cfr. Idem. Carta XIV, 6 [1990]

relajante y otra enérgica, que representan a su vez estados del espíritu humano. La belleza relajante, está destinada a aquellos ciudadanos coaccionados por la materia o la forma, por ejemplo, los rigoristas de la moral, mientras que la belleza enérgica, es una necesidad para el hombre que se encuentra sometido a fórmulas sociales vacías y a la repetición de estereotipos falsos. Se trata de una cultura llena de formas, pero carente de contenidos, hombres sin capacidad para sentir una vida deseada.

La representación de los tipos belleza tiene en Schiller a nuestro modo de ver hasta tres objetivos. Por un lado, el filósofo alemán sostiene la imposibilidad de la idealidad de la belleza en la experiencia. Schiller sostiene que siempre habrá algún tipo de oscilación entre estos dos tipos de belleza, lo cual no hace, sino, ratificar su posición contra los sistemas absolutos. Por otro lado, la belleza es también una metáfora de la sociedad moderna. Esta división entre belleza relajante (estado de distensión) y belleza enérgica (estado de tensión), nos hace recordar la división que planteó Schiller al inicio de las *Cartas* entre la clases ilustradas apáticas y aquellas en estado salvaje. Los primeros han logrado acumular gran cantidad de saberes, pero son incapaces de transformar ese conocimiento en acción, mientras que los segundos se hayan coaccionados por la satisfacción de los impulsos o el cumplimiento de la ley. En el caso de los primeros la belleza enérgica estaría destinada a hacerles recordar la fuente de la que proviene su conocimiento, la vida; y en el caso de los segundos, la belleza relajante promovería la posibilidad de armonía entre las facultades. Por último, la definición de la belleza relajante y enérgica termina –según Schiller- con la disputa entre empiristas y racionalistas: la belleza como *forma viva*, es una representación sentida o un sentimiento representado.

La belleza restaura el espíritu del hombre y resarce sus fracturas: las dos definiciones de belleza, la relajante y la enérgica, nos hablan de ello. Sea la belleza de los hermosos hechos o seres naturales (el celaje del cielo al atardecer, las formaciones de corales en el mar, el color intenso en el plumaje de un ave, etc) o en la creación de bellas obras artísticas –que Schiller valoraba más que belleza natural-, todas estas expresiones de belleza aparecen conmensurables a las necesidades del espíritu humano. En este sentido, la belleza particular y limitada, aquella que percibimos en la experiencia, parece responder a nuestras carencias. De este modo, si nuestra alma se encuentra en un estado de distensión, entonces la belleza enérgica nos infundirá vida. Si nuestro espíritu más bien se encuentra en un estado de tensión la belleza relajante provocará armonía en nuestras facultades. Podemos decir entonces, que el interés fundamental de *Cartas* en

relación a la belleza, no está en el análisis de las distintas manifestaciones de la belleza, sea artística o natural, o en un análisis de la recepción de la belleza en el ánimo. Más bien, Schiller entiende la belleza como un fenómeno de restauración del hombre: la belleza es la posibilidad humana de vivir la eternidad desde la finitud. En la belleza el hombre se conecta con lo mejor de sí mismo, por ello Schiller dirá que la belleza permite nuestra humanidad.

Para que el ánimo esté dispuesto a dejarse aliviar por los efectos de la belleza, Schiller cree que es necesario llevar a cabo una educación de la sensibilidad.⁸⁷ El filósofo alemán lo dice claramente, la belleza hace posible nuestra humanidad pero sólo nuestra libre voluntad podrá hacerla posible.⁸⁸ Por ello, es importante formar el carácter del hombre en su totalidad, como lo expresa Schiller: el camino de la ilustración merece respeto sólo si se refleja también el corazón.⁸⁹ La educación tiende a reflejar sólo la influencia negativa de la sensibilidad, olvidando que un predominio exclusivo de la racionalidad es igual de dañino. Una educación coercitiva o moralizante, no tendrá ningún resultado, a no ser que se eduque también la voluntad. El hombre necesita entonces vincularse con un proceso formativo. En ello consistirá precisamente el proceso de la educación estética, que tendrá al arte como instrumento principal.

4.4 Educación estética: la cultura de la *bella comunicación*

La cultura moderna ha generado individuos fragmentados, es decir ciudadanos que han desplazado el placer y el goce desinteresado para hacer del provecho y la utilidad su nuevo ídolo. Si ni la religión, ni el Estado son capaces de llevar a cabo este cambio, será

⁸⁷ Si la sentencia de la Ilustración era hacer libre la razón de los dogmas de la Iglesia y el poder de la monarquía, Schiller sostiene que educar a la sensibilidad es la única forma de completar la formación de nuestro carácter: "La necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia" Cfr. *Idem.* Carta, VIII, 7. [1990]

⁸⁸ Schiller enfatiza el rol de la voluntad alrededor de la belleza. La belleza nos permite desarrollar nuestra humanidad, pero sólo nuestra voluntad decide hasta qué punto queremos desarrollarla: "Así pues, no es sólo una licencia poética, sino también una aserción filosófica correcta denominar a la belleza nuestra segunda creadora. Pues aunque la belleza sólo hace posible la humanidad, y deja después a cargo de nuestra voluntad libre hasta qué punto queremos realizar esa humanidad, actúa entonces del mismo modo que nuestra creadora originaria, la naturaleza, que no nos otorgó otra cosa que la disposición hacia la humanidad, pero dejando la aplicación de la misma en manos de nuestra voluntad." Cfr. *Idem.* Carta, XXI. [1990]

⁸⁹ La metáfora del corazón es interesante, educar los sentimientos no es sensiblería, sino más bien la contraparte necesaria para alcanzar la humanidad. Un intelecto que es capaz de procesar sus contenidos en coordinación con sus sentimientos, probablemente será menos cínico y más comprometido: "La ilustración del entendimiento sólo merece respeto si se refleja en el carácter, pero con eso no basta: surge también, en cierto modo, de ese mismo carácter, porque el camino hacia el intelecto lo abre el corazón" Cfr. *Idem.*, Carta VIII, 7 [1990]

la cultura estética, quien tenga como tarea armonizar la fragmentada naturaleza moderna.

No es casual que Schiller enmarque su proyecto estético a través de un proyecto educativo. Tal como señala Gadamer es a mediados del siglo XVIII donde el concepto de “formación” adquiere connotaciones que nos serán contemporáneas. En alemán las palabras que compiten con formación serán *Bildung* y las derivaciones del concepto de forma como *Formmierung* y *Formation*. Schiller utilizará los términos educación estética o educación de la sensibilidad (*Ausbildung des Empfindungsvermögen*) o también hablará de una cultura estética (*schöne Kultur* o *ästhetische Kultur*). Lo que se encuentra detrás de estos conceptos es la idea que la cultura, a través de la educación, se define como un espacio donde los hombres dan forma o perfeccionan sus disposiciones y capacidades. Pero en Schiller el concepto de cultura adquiere más una connotación de formación, es decir, no se trata únicamente de la adquisición de habilidades, sino también de la posibilidad de modelar nuestro espíritu o carácter de manera total. La formación estética amplifica nuestra dimensión vital, la profundiza y, al mismo tiempo, educa nuestra voluntad. Schiller recoge esto en parte de Rousseau, quien a través del *Emilio* planteó la importancia de una educación integral del individuo que tenga en cuenta no únicamente el desarrollo cognitivo, sino también el sentimental y el moral. Pero Schiller se encuentra más cerca de los románticos al plantear que el arte es el medio de esta transformación. A diferencia de otros contemporáneos suyos,⁹⁰ Schiller no desarrolló su propuesta estética en un proyecto pedagógico. En este sentido, *Cartas* está más cerca de ser un manifiesto estético o una crítica a la modernidad antes que un proyecto educativo.

El proyecto de educación estética daría como resultado lo que Schiller llama Estado de las bellas apariencias (*Staat des schönen schein*) o Estado estético (*ästhetische der Staat*), diferenciándolo del estado estético (*ästhetische Zustand*), entendido como un estadio humano evolutivo, así como el estado físico y el moral. De esta forma, pareciera que el proyecto estético de Schiller tiene pretensiones políticas, es decir las transformaciones que se operarían en el ser humano, no tendrían únicamente

⁹⁰ La influencia de Rousseau dio paso a propuestas pedagógicas concretas, que al igual que Schiller compartían el ideal de integración de las distintas naturalezas humanas. En Alemania Johann Bernhard Basedow funda la escuela *Philanthropin* que tanto Kant como Goethe admiran. En ella se da especial importancia a los ejercicios físicos y a los trabajos manuales, así como la práctica de la pintura, la danza, la música. De hecho se piensa en el juego y la conversación como los métodos didácticos más importantes durante los primeros años. En Suiza, Johann Heinrich Pestalozzi publica en 1801 un tratado educativo llamado *Cómo enseña Gertrudis a sus hijos* donde se expone su proyecto pedagógico. A partir de ello funda también una escuela en la ciudad suiza de Yverdon, donde se premia la educación integral del individuo, pero además se crea una propuesta de educación popular para niños con escasos recursos. Ficthe declaró su absoluta admiración hacia Pestalozzi diciendo que era el único pedagogo que podría fundar un mundo totalmente nuevo. Cfr. Rivera de Rosales, Jacinto, *Schiller la necesidad trascendental de la belleza*. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n37/n37a11.pdf>. [Consulta: 12 de noviembre de 2008]

repercusiones individuales, sino que afectarían las formas de relación entre individuos: se crearía una nueva forma de intersubjetividad. En sus obras anteriores Schiller no hace uso de este concepto, aunque podríamos decir que existe ya una prefiguración del mismo cuando en *Kallias* se refiere a un *mundo estético*,⁹¹ como una construcción social donde los ciudadanos son libres y no pueden ser coaccionados ni siquiera en nombre de la totalidad. Ahora bien, el Estado estético, dirá Schiller, no es un Estado positivo entendido como un cuerpo social organizado a través de instituciones o instrumentos jurídicos; el Estado estético es la posibilidad de construir un nuevo tipo de comunicabilidad social propiciado por el arte. En este sentido el proyecto estético de Schiller sí es un proyecto político, si por político entendemos una forma particular de establecer relaciones comunitarias a partir de un cambio en el individuo. Schiller define de este modo el Estado estético:

“[...] es el único que cumple la voluntad del conjunto mediante la naturaleza del individuo. Si bien la necesidad natural hace que los hombres se reúnan en sociedades, y si bien la razón implanta en cada uno de ellos principios sociales, sin embargo, es única y exclusivamente la belleza quien puede dar el hombre un *carácter social*. El gusto, por sí sólo, da armonía a la sociedad, porque otorga armonía el individuo [...] solo la representación bella completa el ser del hombre, porque en ella han de coincidir necesariamente sus otras dos naturalezas”

En el estado estético el hombre logra que su espíritu interno sea también el espíritu de la especie, lo contrario a este estado es el aislamiento o la masificación: o los hombres viven como trogloditas escondidos en cavernas, olvidando las relaciones con la sociedad como algo *fuera de ellos* o viven como hombres nómadas, que se pierden en la masa, y no son capaces de encontrarse *a sí mismos*. En el estado estético los *principios sociales* de la razón han pasado a ser parte del *carácter social*, es decir el hombre estético logra armonizar dentro de sí la ley como si fuese naturaleza, por ello el estado estético nos sitúa en un estado de nueva comunicabilidad. Si los sentidos defienden la sobrevivencia individual y el conocimiento la perduración de la especie, es la belleza la única capaz de articular necesariamente estas dos naturalezas: somos capaces de situarnos desde el pensamiento, sin perder nuestra singularidad y, desde el sentimiento, sin perder

⁹¹ Lo interesante es notar que en *Kallias* existe ya una prefiguración de un mundo estético en donde el ciudadano como expresará Schiller en *Cartas* está libre de coacción natural o moral. “En el mundo estético, todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser coaccionado en absoluto ni siquiera por causa de la totalidad, sino que él mismo ha consentir decididamente todo” Cfr. Schiller, *Kallias*, 41

razonabilidad; como expresa Schiller en el Estado estético el *individuo habla por la especie*. Así se inaugura una nueva forma de comunicación porque unifica las dos naturalezas humanas, haciendo de lo individual –es decir los sentidos- también la representación de la especie y haciendo de lo universal –las representaciones de la razón y el entendimiento- también expresiones de lo individual. La belleza logra armonizar las distintas naturalezas humanas, porque en ellas no existe más la coerción ni moral ni física, esta armonía individual genera un nuevo carácter social más amigable y solidario. En este estado estético surge finalmente la humanidad, el hombre armoniza sus facultades y al hacerlo desaparece cualquier huella de coacción, el hombre es un ser de libertad. Por ello, Schiller dirá que la ley fundamental del estado estético es *dar libertad por medio de la libertad*; si en el estado moral se ha de doblegar la voluntad individual por la voluntad general, en el estado estético, la belleza crea una nueva comunicabilidad entre los ciudadanos, al transformar la voluntad del individuo en la voluntad del conjunto. Esto es lo que Schiller llamó un *estado de bella comunicación*, los hombres pueden hablar de sí mismos y al mismo tiempo hablar a la especie, el interés individual es el interés comunitario. Habermas señala precisamente esto cuando menciona que el objetivo de Schiller no es estetizar la existencia sino revolucionar las relaciones de entendimiento entre los sujetos.⁹² Revoluciona las formas de comunicación porque al integrar nuestras distintas formas humanas, podemos integrar al otro con mayor libertad y empatía.

En el Estado estético los hombres descubren una nueva dimensión de sí mismos que a su vez transforma sus relaciones con los otros. El hombre estético goza de la apariencia y siente inclinación hacia el adorno y el juego.⁹³ La relación con el mundo ha variado: se transmuta la naturaleza por la apariencia, la utilidad por el juego y el provecho material por el adorno. Desde el lado del sujeto el concepto de apariencia, cobra el sentido de hecho aparecido, de aquello que el hombre a través de su libertad introduce en el mundo enriqueciendo y transformando su sentido. La apariencia revela la capacidad creadora del hombre, que Schiller contrapone a la realidad –entendida como naturaleza-, es decir, aquello que de facto es versus aquello que *podría ser*.⁹⁴ Así la apariencia, es una

⁹² Cfr. Habermas, Jürgen, *op.cit.* p. 66.

⁹³ Para Schiller los pueblos dejan la barbarie y acceden a la humanidad una vez que ingresan en el mundo de la apariencia y el adorno: “Y, ¿cuál es el fenómeno que anuncia en el salvaje el acceso a la humanidad? Por más ejemplos que busquemos en la historia, encontraremos siempre el mismo fenómeno en todas aquellas tribus que han conseguido abandonar la esclavitud del estado de animo: el goce en la *apariciencia*, la inclinación al *adorno* y el *juego*” Cfr. Schiller, *op. cit.*, Carta XVI, 3 [1990]

⁹⁴ Schiller enfatiza la contraposición naturaleza/ apariencia, lo apariencial es el reino donde el hombre introduce sus propias leyes: “Ya que toda existencia real se deriva de la naturaleza, en cuenta fuerza ajena al hombre, pero toda apariencia proviene originariamente del hombre en cuanto sujeto capaz de

expresión de nuestra libertad, el hombre hace aparecer un nuevo mundo a través de una voluntad suya que se afirma en su deseo de articular sentido, de transformar la realidad. La apariencia, como representación de lo estético, ha dejado de ser sinónimo de engaño, para transformarse en el medio por el cual se introduce la contingencia en medio de lo establecido. El poder de un estado estético radica no sólo en su poder integrador de las facultades humanas, sino que es el espacio para la creación, la creación como celebración de la creatividad y la imaginación; pero también como el espacio para transformar y crear nuevos sentidos frente a aquello que aparece como inmutable. El estado estético es la celebración de la libertad y por ello aparece también, como un estado de esperanza: los hechos de la existencia pueden ser distintos a su forma aparentemente establecida, lo estético es un acto de nuestra voluntad.

Por otro lado, Schiller introduce el adorno y el juego en contra de una cultura que alaba la producción material como su instrumento más eficaz, el individuo al volverse un sujeto de producción está siempre fuera de sí mismo, su pobreza espiritual resulta de su escisión; de un lado, su ser productivo y, de otro, su ser imaginativo. El disfrute por el adorno y el juego supone una transformación de mis relaciones intersubjetivas, la admiración por la bella naturaleza o la bella obra de arte me sitúa no desde la utilidad, sino desde la contemplación desinteresada; no busco en esa relación más que la perpetuación de ese espacio presente. Desde una lógica instrumental, el adorno es la suma expresión de lo inútil y lo accesorio; desde el Estado estético es la suma expresión de la gratuidad y la necesidad. Disfrutar de lo bello efectivamente no tiene ninguna utilidad, pero profundiza e intensifica nuestra experiencia de humanidad.

El Estado estético es para Schiller un proyecto que revoluciona nuestra forma de comunicarnos, pero la puerta de entrada no será la cabeza sino el corazón. Resulta interesante analizar las metáforas que utiliza Schiller alrededor del corazón. Schiller expresa irónicamente que un entendimiento elevado o lo que también llama un *corazón rígido* tiene cierta afinidad con la estupidez⁹⁵, en la medida en que su búsqueda por lo real

representaciones, el hombre se sirve simplemente de su derecho absoluto de propiedad al retomar la apariencia del ser y disponer libremente de ella, según leyes propias" Cfr. Idem., Carta XVI, 8 [1990]

⁹⁵ Schiller señala que la estupidez no puede ir más allá de la realidad mientras que el entendimiento sólo se calma a través de conceptos que son verificados en la experiencia en ambos casos la existencia humana se ve reducida: **"La mayor estupidez y el entendimiento más elevado tienen una cierta afinidad, en cuanto que ambos sólo buscan lo real, son completamente insensibles a la pura apariencia.** La estupidez ve perturbada su paz sólo por la inmediata presencia de un objeto ante los sentidos, y el entendimiento sólo se calma refiriendo sus conceptos a hechos de la experiencia; en una palabra, la estupidez no puede ir más allá de la realidad ni el entendimiento más puede detenerse antes de llegar a la verdad. Así pues, en tanto la

o lo verdadero no les permite imaginar la creación de un mundo distinto a éste. Por el contrario, un corazón estético es flexible y desarrolla una relación distinta con su sensibilidad, sensibilidad entendida como sentidos y sentimientos. Estetizar los sentidos supone hacer de ellos más que órganos de recepción de estímulos, espacios que nos permiten inaugurar un sentido del mundo distinto. Mis sentidos no sólo aseguran mi sobrevivencia sino que intensifican mi experiencia de la vida. Y, desde el lado de los sentimientos, Schiller señala que la educación a través de la belleza o el arte nos hace aprender a desear de una manera más noble, así el cumplimiento del deber ya no es una lucha, sino una expresión de mi dignidad.

Schiller contrapone la riqueza de la apariencia frente a la pobreza de la realidad, vivir desde el juego, el adorno y la belleza nos exige más esfuerzo que habitar en los límites de la realidad. *Aspirar a la apariencia autónoma exige más capacidad de abstracción, más libertad de corazón y más fuerza de voluntad de las que necesita el hombre para subsistir dentro de los límites de la realidad.* Desde el impulso formal, la apariencia nos pide transformar lo real en símbolo, metáfora, ahí donde sólo había provecho o utilidad puede habitar la belleza, se trata de enriquecer el flujo de la vida desde el poder transformador de nuestro espíritu. Un espíritu se habrá ennoblecido si goza en la contemplación de la forma de las cosas, antes que por su materia, es decir, si es capaz de gozar de la existencia de la belleza aún sin sentir necesidad de poseerla, sin duda, es clara la influencia kantiana. Como hemos visto en el capítulo 1, Kant define la *cualidad* de la belleza como un placer desinteresado. Desde el impulso sensible, nuestro corazón está dispuesto a hacer más profunda e intensa la vida de los sentidos y la sensibilidad, poder estar en la vida también desde lo aparentemente “irracional”, “irrepresentable”, “inalcanzable”, sin sentir la necesidad de buscar una ley de causalidad. Sin embargo, la apertura de los sentidos y la sensibilidad, no se traduce en un corazón sensiblero, en un ánimo frágil o débil, tampoco en un corazón licencioso o disipado, la vida estética no se reduce en absoluto a una vida “bonita”, así como la belleza no se piensa necesariamente como un especie de bálsamo que aquietta nuestra conciencia y recrea nuestros sentidos.⁹⁶ Por el contrario, como veremos en el concepto de sublime, la vida estética muestra las limitaciones y contradicciones del hombre frente a la naturaleza. Por ello,

exigencia de realidad y la inclinación hacia lo real son el simple resultado de una carencia, **la indiferencia frente a la realidad y el interés por la apariencia significan una verdadera ampliación de la humanidad y paso decisivo hacia la cultura.** Cfr. Idem., Carta XVI, 4 [Las negritas son nuestras]

⁹⁶ Cfr. Schiller, *Sobre lo patético (a)*, Sevilla: Doble J, 2004, p. 4.

requiere fuerza de voluntad, porque ante las adversidades es únicamente el poder de la voluntad guiada por la razón, las que lo salvan del carácter inevitable de la naturaleza.

4.5 Lo sublime en la educación estética: reelaboración del conflicto y afirmación de la voluntad.

En el capítulo tercero dedicado básicamente al análisis de la obra *Gracia y Dignidad*, así como a ensayos de la época, establecimos que el proyecto estético de Schiller no podría reducirse al concepto de belleza, sino que debía tomar en cuenta el concepto de sublime, y el vehículo artístico que lo produce: la tragedia. Para ello, recurrimos básicamente a dos ensayos de la misma época que *Gracia y Dignidad: Sobre lo Patético y De lo Sublime*, ambos de 1793. Así, en su ensayo *De lo Sublime*, Schiller hace notar su deuda con Kant, asumiendo las mismas categorías de su maestro: lo sublime dinámico y lo sublime matemático, que Schiller llamará respectivamente, lo sublime práctico y lo sublime teórico. Sin embargo, el giro en relación a su maestro, se manifiesta de forma más clara en el tratado *Sobre lo patético*, donde introduce, a través de la tragedia, el concepto de lo sublime patético.⁹⁷ Schiller reconoce que lo sublime es un concepto más amplio que la tragedia, mientras esta es sólo una forma especial de sublime que ayuda al hombre a conectarse con su naturaleza suprasensible.⁹⁸

Si bien en *Cartas* el concepto de sublime no se analiza en absoluto, vista la propuesta estética schilleriana desde su conjunto no es posible entender el proyecto de integración si no se tiene en cuenta lo sublime. Autores como Acosta señalan que:

“[...] es sólo a partir del análisis detallado que lleva a cabo Schiller del concepto de lo trágico, y con él de la noción de sublime como efecto propio de la tragedia, que pueden comprenderse realmente las dimensiones de su propuesta estético –

⁹⁷ Kant ya había mencionado en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime* y en la *CdJ* (§ 52) que la tragedia despierta el ánimo sublime, sin embargo no profundizó en esta relación, ni tampoco en la tragedia misma. En *Observaciones* Kant señala: “Según yo, la tragedia se distingue de la comedia en que la primera despierta el sentimiento de lo *sublime* y la segunda de lo *bello*” Cfr. Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 9 [212].

⁹⁸ Lo sublime patético, que se representa en la tragedia, sería la encarnación más clara del concepto de *apariencia de libertad* que se desarrolla en *Kallias*. En la tragedia la libertad aparece como hecho representado en las actitudes del héroe, pero a la vez es sólo una apariencia de la libertad y no la libertad misma.

política tal y como se encuentra formulada, por ejemplo, en las *Cartas sobre educación estética del hombre* (1795)”⁹⁹

Efectivamente *Cartas* no podría entenderse sin la complementariedad de lo sublime. Si bien es cierto que *Cartas*, podría ser llamada una *analítica de la belleza*, en la medida en que la belleza es el concepto sustancial alrededor del cual se estructura la necesidad de armonía y, por ende, de libertad. Es también cierto que la escisión del hombre moderno que él describe en las primeras cartas, es la encarnación de la tragedia, de un lado, la libertad del hombre; y de otro la naturaleza y el mismo Estado que proceden a través de leyes mecánicas.

En *Cartas* pareciera que el hombre puede salir del conflicto en el que se encuentra, en la medida en que la razón y el sentimiento reconozcan su mutua necesidad. De hecho, los conceptos de *acción recíproca* e *impulso de juego* son los conceptos a través de los cuales Schiller reconoce esta mutua necesidad. No se trata de la imposición o violencia de la razón sobre la sensibilidad o viceversa, sino de reconocer la posibilidad de generar un juego armónico entre la razón y los sentimientos. Sin embargo, esta armonía que se alcanza en *Cartas* parece, como al inicio también de *Gracia y Dignidad*, un estado al cual arribamos sin procesar el conflicto mismo que produce la escisión. Pero sabemos que la belleza del *impulso del juego* y la belleza de la *gracia*, no son categorías inherentes a nuestra condición humana, sino más bien hechos de nuestra voluntad. Schiller piensa que la libertad que logramos, producto de la armonía de las facultades, es el resultado de una elección. Ya en *Cartas* esto queda establecido, cuando Schiller señala que el proceso para salir de la barbarie es la educación de una nueva voluntad, es decir, se trata de un proceso y no de un hecho del azar. Lo sublime se entronca directamente con *Cartas* a través de un concepto crucial en la obra de Schiller: la voluntad. La educación estética es una preparación o ejercicio espiritual para educar la voluntad. Ahora bien, la voluntad de lo sublime se enfrenta con el conflicto, con el dolor que produce la escisión. Schiller asevera en *Sobre lo Sublime* (1801) que en la nueva cultura estética “*el hombre es el ser que quiere*” porque la voluntad es el signo distintivo del género humano. Schiller lo señala así:

⁹⁹ Acosta, María del Rosario, *Tragedia como libertad y teodicea; Acerca de una relación entre Schiller y Hegel*. En: <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html> [Consultado Febrero 2009]

“Las cosas están constreñidas a hacer lo que hacen. **Solo el hombre es el ser que quiere. Nada es tan indigno del hombre, pues, como sufrir violencia: la actitud violenta lo aniquila.** El que la ejerce nos disputa nada menos que su humanidad. El que la sufre cobardemente se despoja de su humanidad”¹⁰⁰

La violencia es el camino de la barbarie, una voluntad educada el camino de la civilización. Ahora bien, la violencia puede nacer tanto de la sensibilidad como de la razón. El triunfo de la razón sobre la sensibilidad sería el fracaso del proyecto moderno. No se trata de ejercer la violencia activamente, pero tampoco de padecerla, se trata elegir, de educar un querer virtuoso, que a la larga se transforme en hábito.

Hacia el final de sus días precisamente en el tratado *Sobre lo Sublime*, Schiller se muestra menos esperanzador en relación a la posibilidad de una armonía o reconciliación absoluta. En todo caso, lo que cree es que la búsqueda de armonía sólo se logrará si el hombre es capaz de enfrentar y reelaborar su desgracia. Es por ello, que en este tratado, el concepto de belleza parece adquirir otras dimensiones que en *Cartas* no eran tan evidentes. Como veremos, Schiller pensará que para lograr una formación humana total, la belleza adquiere su relevancia final en conjunción con lo sublime. Schiller lo expresa así:

“La facultad de experimentar lo sublime es, pues, una de las aptitudes más maravillosas de la naturaleza humana que, por originarse en la facultad autónoma de pensar y querer, merece nuestro respeto y es digna de un desarrollo acabado por su influencia sobre el hombre moral. Lo bello merece gratitud sólo del hombre, lo sublime en cambio del demonio que hay en él. Como nuestro destino es seguir el código de los espíritus a pesar de los límites que nos ponen los sentidos, lo sublime debe sumarse a lo bello para que la educación estética sea una realización integral para ampliar la sensibilidad del corazón humano hacia la amplitud total de nuestra vocación y, por consiguiente, por encima del mundo sensible.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Cfr. Schiller, *op. cit.* p. 101 [1992] [Las negritas son nuestras]

¹⁰¹ Idem, p. 118. [1992]

En esta cita de *Sobre lo Sublime*, Schiller deja en claro que la educación estética debe trabajar conjuntamente con lo bello y lo sublime. Pero además agrega que se trata de un hecho de nuestra razón (pensar) y también de un hecho de nuestra voluntad (querer). Por ello lo sublime se configura como un hecho sustancial para la moralidad. Ahora bien, analizaremos las características de lo sublime más adelante. Ahora nos interesa señalar las limitaciones que Schiller encuentra en la belleza. En algunas secciones de *Cartas* Schiller advierte, aunque sin hacer mucho énfasis, que la belleza podría llevarnos a un gusto relajado y empalagoso, sino esta no se dispone a formar el espíritu antes que complacerlo. En *Sobre lo Sublime* Schiller no desestima la importancia de la belleza, reconoce, como en *Cartas*, que vivir desde la apariencia supone una disposición más elevada del espíritu, gozamos desde la pura reflexión, sin necesidad de poseer lo bello¹⁰². Sin embargo, Schiller dirá que en lo bello existe finalmente una necesidad por la *bella apariencia* y que mientras esto sea así permanecerá la necesidad de la *existencia* de objetos bellos. En lo bello, según Schiller, estamos aún demasiado expuestos a las exigencias de la sensibilidad. Esperamos que la naturaleza nos devuelva un guiño de complicidad, a través de la concordancia entre nuestras facultades y sus manifestaciones. Llevado esto a un extremo, estas almas bellas se transforman en seres débiles y de alguna manera dejan demasiado en manos del azar. Exigen que la coincidencia que ellos depositan en la naturaleza les sea siempre recompensada, física o moralmente. Así, las almas bellas podrían vivir en una especie de armonía artificial y de goce ininterrumpido, producto más de las circunstancias, que de su propia elección. Esta armonía, dice Schiller, nos haría perder la dignidad en la medida en que no se ha ganado como parte de una lucha. Es fácil ser virtuoso cuando las condiciones están dadas, una conducta virtuosa no puede ser producto de una *explicación natural*.

Queda claro entonces que en el tratado *Sobre lo Sublime*, Schiller reconoce la importancia de la belleza, pero al mismo tiempo reconoce sus limitaciones. En este tratado, la belleza adquiere importancia en la medida en que se conjuga con lo sublime. Schiller cree encontrar en lo sublime una categoría estética que tiene la capacidad para fortalecer el espíritu. El hombre accede a su libertad pero procesando el dolor, el conflicto que produce la escisión. Schiller ya había introducido esto en el concepto mismo de *dignidad*, pero en especial en el tratado *Sobre lo patético* donde queda establecido que la

¹⁰² Schiller se expresa así de la belleza en el tratado *Sobre lo Sublime*: “Un espíritu que se ha ennoblecido hasta el punto de llegar a conmoverse más por las formas que por la materia de las cosas, y que llega a extraer, sin poseerlas, una libre satisfacción de la pura reflexión sobre la forma en que se representan, atesora una abundancia íntima de vida no sujeta a pérdida”
Idem, p. 104 [1992]

representación del dolor en la tragedia es un medio para conectarnos con lo suprasensible, es decir con la libertad. En *Sobre lo Sublime*, Schiller introduce nuevamente, el dolor y el conflicto, como el medio por el cual el hombre accede a su libertad. El hombre muestra su dignidad, no cuando las condiciones son favorables a él, sino por el contrario en medio de la adversidad.

Es más complejo y merece más respeto aquel sujeto que obtiene ser virtuoso a pesar de las dificultades.¹⁰³ El goce por la belleza eleva nuestro espíritu, sin embargo, exigir o depender siempre de su recompensa, nos hace débiles para afrontar la adversidad. La belleza podría transformarse en una especie de bálsamo para la sensibilidad y la conciencia, por ello, Schiller cree necesario introducir lo sublime:

“Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad. En el relajamiento de un goce ininterrumpido sacrificaríamos el vigor de nuestro carácter y, encadenados inexorablemente a esta forma casual de existencia, perderíamos de vista nuestra irrevocable determinación y nuestra irrevocable patria”¹⁰⁴

Lo bello y lo sublime nos conectan con un tipo de *libertad* distinta. Lo bello señala Schiller es una expresión de libertad, porque en ella armonizan la sensibilidad y la razón, mientras que en lo sublime nos sentimos libres porque el espíritu descubre que no estamos sujetos *servilmente al poder* de los instintos sensibles (a los que Schiller también llama sentimientos). Estos no ejercen ninguna influencia sobre la legislación de la razón. En lo sublime recordamos que somos más que seres puramente sensibles, la naturaleza nos mantiene en su poder como seres físicos, pero no como seres morales, la voluntad del hombre se mantiene por encima de cualquier violencia que pudiese ejercer la naturaleza sobre él. Ahora bien, estos distintos tipos de libertad a los que se llega son producto, en el caso de la belleza, de la *armonía* y, en el caso de lo sublime, de la *contradicción*. Precisamente el encanto de lo sublime radica en que, en el conflicto entre la razón y la sensibilidad, nos percatamos de nuestra fuerza moral; por el contrario, si constantemente viviésemos en la armonía de la belleza no tendríamos cómo probar nuestra independencia frente a las limitaciones en que nos coloca la naturaleza. El hombre físico y

¹⁰³ Schiller expresa que la explicación de una conducta no puede depender del orden físico en la cual se lleva a cabo: “Se debe evitar toda explicación natural, renunciar completamente a derivar la conducta de la situación. Es preciso trasladar su causa a un ámbito fuera del orden físico del mundo, hacia un orden completamente distinto, al cual la razón puede volar con sus ideas, pero al que el entendimiento no puede llegar con sus conceptos” Idem, p. 104 [1992]

¹⁰⁴ Idem. p. 118 [1992]

el hombre moral se hallan en absoluta contradicción en lo sublime, sin embargo, ahí donde la naturaleza trata de mantenerlo apresado, el hombre demuestra dignidad.

Schiller señala que lo sublime tiene una doble naturaleza, es decir afecta a nuestra *comprensión* y a la vez nuestra *vitalidad*. En relación a lo primero nos afecta como seres de conocimiento, es decir sobrepasa nuestra imaginación y nuestro entendimiento, no podemos formarnos un concepto o una imagen del objeto. En relación a lo segundo Schiller dice que la naturaleza nos demuestra claramente nuestras limitaciones como seres físicos, su poder es mucho mayor. En relación a lo sublime de la comprensión, Schiller distingue dos tipos: lo sublime de la cantidad y lo sublime de la confusión. En lo sublime de la cantidad se encuentra lo inalcanzable para la imaginación, Schiller da como ejemplos, *la vista de lejanías ilimitadas, las alturas infinitas, la inmensidad del océano*. Y lo sublime de la confusión se refiere a lo incomprensible para el entendimiento, es decir cuando el entendimiento no es capaz de comprender *el caos anárquico de la naturaleza, la ausencia de una unión de finalidad*. Ahora bien estas limitaciones ejercen también sobre el hombre un poder magnético: muchas veces encontramos más placer observando, dice Schiller, *el desorden ingenioso de un paisaje natural antes que la insípida regularidad de un jardín francés*¹⁰⁵. El hombre también disfruta de la extravagancia salvaje del universo físico y a veces debe *renunciar a poner en orden el caos anárquico de la naturaleza*¹⁰⁶

Lo sublime a diferencia de la belleza, es un sentimiento complejo que nos genera sentimientos contradictorios en relación a un mismo objeto. Schiller dice que lo sublime nos proporciona a la vez una gran felicidad, pero al mismo tiempo un gran dolor. Felicidad cuando logramos vencer la adversidad de la naturaleza o la debilidad de nuestro espíritu a través de la razón. Es un tipo de felicidad distinta a la que nos confiere la belleza. En esta última, nos sentimos a gusto, tranquilos, plácidos. La felicidad de lo sublime, en cambio, se encarna como una sensación de orgullo personal, nos sentimos dignos antes nosotros mismos, hemos vencido nuestras debilidades. Es una especie de felicidad más compleja y más difícil de alcanzar, pero a su vez menos pasajera, en la medida en que supone la aceptación y reelaboración de nuestros conflictos. Por otro lado, lo sublime también nos produce dolor cuando nos enfrentamos ante el poderío monstruoso de la naturaleza o ante la imposibilidad de nuestro entendimiento de comprender más. Sin embargo, a pesar

¹⁰⁵ Idem. p.112 [1992]

¹⁰⁶ Idem. p. 113 [1992]

del dolor, Schiller señala que el hombre tiene necesidad de lo sublime: la razón junto con la imaginación manifiestan su libertad frente al entendimiento, podemos pensar más de lo que podemos entender, podemos disfrutar más de lo que podemos conceptualizar. El ser humano tiene necesidad de lo sublime, a pesar que nos confronta todo el tiempo con nuestras limitaciones, nos conecta a la vez con nuestras posibilidades. Esto es posible porque los límites de nuestro entendimiento no son los límites de nuestra imaginación o de nuestra razón, así como tampoco los mínimos que nos impone la naturaleza son los límites de nuestro espíritu. Lo sublime nos conecta con nuestra capacidad de trascendencia, nos comunica con lo suprasensible que hay en nosotros. Schiller dice que nos deleitamos con lo sensiblemente infinito porque podemos *pensar* lo que los sentidos ya no alcanzan y lo que el entendimiento no logra concebir. Asimismo nos entusiasmos también con lo terrible, porque podemos querer lo que aborrecen los instintos y rechazar lo que anhelan. Es decir, sentimos también la necesidad de enfrentar el dolor, la desgracia, el caos, para demostrar nuestra dignidad, a pesar que eso puede poner en riesgo nuestra propia vida. La entrada de lo sublime en nuestra vida, es muchas veces, de forma súbita, Schiller dice que basta a menudo una conmoción sublime para desgarrar ese tejido de engaño que crea, a veces, la refinada sensualidad de la belleza. Al romper con esta sensualidad, que nos hace débiles, nos encontramos con nuestra dignidad.

En lo sublime hay más bien cierta indiferencia ante la existencia de lo bello, lo perfecto o lo armónico, no esperamos nada de la naturaleza. De alguna forma el ánimo sublime ha aprendido a soportar aquello que no puede cambiar y a renunciar con dignidad lo que no puede salvar¹⁰⁷. Quien constantemente procura exigir armonía de la naturaleza y de la vida misma termina por vivir una vida indigna. Schiller incluso llega a decir que cuando la naturaleza se muestra carente de finalidad, paradójicamente, se muestra más simbólica para el hombre. En la medida en que la *independencia salvaje de la naturaleza*, exige precisamente nuestra libertad racional. En lo sublime nos enfrentamos a la naturaleza simbólicamente, no somos victoriosos por nuestra fuerza física, sino por nuestra fuerza moral, aquí está nuestra independencia. Cuando dejamos de buscar el enlace sensible entre las manifestaciones de la naturaleza como lo hace el entendimiento, surge la independencia, que conjuga o armoniza con el concepto de libertad pura que elabora nuestra razón. En lo sublime el espíritu se eleva del reino de lo condicionado hacia el reino de lo incondicionado, o dicho de otra forma del reino de los fenómenos al reino de las ideas.

¹⁰⁷Idem. p. 116 [1992]

Lo que sucede dice Schiller es que en el reino de los fenómenos, el entendimiento lo que busca es que lo orgánico, es decir las manifestaciones de la naturaleza, se ajusten a los principios reguladores de nuestro juicio. Sin embargo, desde la perspectiva de lo sublime debemos renunciar a comprender la naturaleza bajo las reglas del conocimiento, y hacer de esa incomprendibilidad de la naturaleza un punto de vista del juicio. Lo sublime, entonces nos sitúa también en una relación distinta con la naturaleza. Su insurrección contra las reglas del conocimiento hace visible la absoluta imposibilidad de explicar la naturaleza por leyes naturales. Schiller se pregunta: ¿Cómo entender que la naturaleza ampare en unos casos el mundo de las hormigas (sic) y al mismo tiempo destroce a su criatura más lograda, el hombre? ¿Cómo se explica que arrastre por el lodo y con absoluta indiferencia tanto las creaciones de la sabiduría como las de la casualidad? Cuando estamos en una disposición sublime, la naturaleza ha dejado de parecerse incompatible, precisamente porque no tratamos de ajustarla a nuestro entendimiento. Sus hechos aparentemente contradictorios no nos afectan porque ya no nos relacionamos con ella como seres sensibles, sino como seres morales. Paradójicamente cuando aceptamos su incomprendibilidad en términos físicos, nosotros somos libres porque le podemos dar una carga simbólica. El arte y la tragedia específicamente, son parte de esta transformación: hacemos de la fatalidad en un hecho de nuestra libertad.

Lo sublime origina en nosotros la propia idea de libertad, una idea que es producto únicamente de la razón. La libertad que elabora la razón en lo sublime, es una unidad de pensamiento que no puede surgir de ninguna forma del entendimiento que está siempre condicionado por los sentidos. La libertad que se consigue en lo sublime, nos genera una serie de contradicciones morales e inconvenientes físicos, pero a la vez, es para los espíritus nobles, un estado superior al *bienestar y al orden sin libertad*. Schiller señala que no hay nada que nos haga más indignos y violento más nuestra naturaleza racional que convertirnos en *ovejas que siguen obedientemente al pastor* y donde nuestra voluntad soberana se convierte en parte de un mecanismo de relojería. El uso de la libertad es lo único que nos hace dignos de nuestra vida, no estamos a merced de nada ni de nadie excepto de nuestra voluntad.

Schiller señala en *Sobre lo Sublime* que la historia misma nos muestra que a pesar de todas las tentativas de la filosofía por hacer armonizar lo que exige el mundo moral con el mundo real son refutadas por la experiencia. Pero a su vez también constatamos que el

hombre tanto desde su naturaleza racional como sensible, no está dispuesto a enemistarse con la naturaleza de la que finalmente depende su bienestar y su existencia. Schiller expresa así que el supremo ideal por el que seguimos luchando es el buen acuerdo entre el *mundo físico*, del cual depende nuestra felicidad, y el *mundo moral* del cual depende nuestra dignidad. La historia y la experiencia nos confirman que este buen acuerdo es complejo de lograr, pero Schiller cree que hay una manera de acercarnos a él: el arte. Schiller dirá que tanto lo bello como lo sublime se desarrollan en la naturaleza, pero que en los hombres se desarrolla de manera desigual, por eso es necesario la ayuda del arte.¹⁰⁸

Entonces, ¿cómo el hombre aprende a hacer frente a la fatalidad que parece disponerle la naturaleza? Schiller vuelve a mencionar lo sublime patético:

“Lo patético es una desgracia artificial, y nos pone al igual que la verdadera desgracia en comunicación inmediata con la ley moral que manda en nuestro pecho. [...] Dado que es un mal exclusivamente imaginado, gana terreno en nuestro espíritu el principio autónomo de afirmar su independencia absoluta. **Cuanto más renueva el espíritu ese acto de actividad espontánea, tanto más fácilmente se convertirá en un hábito para él, tanto más grande será la ventaja que gane ante el instinto sensible, el cual, finalmente, cuando la desgracia imaginada y artificial se transforme en verdadera desgracia, será capaz de tratarla como si fuera realmente artificial**”¹⁰⁹

Como ya habíamos visto en el ensayo *Sobre lo Patético*, Schiller manifiesta que uno de los grandes logros de la tragedia será encarnar de forma artificial el dolor, porque este nos conecta con nuestra propia libertad. En el ensayo *Sobre lo Sublime*, de donde se extrae la cita anterior, Schiller vuelve a afirmar que la representación de la desgracia artificial nos conecta con la ley moral. El arte, en este caso la tragedia, nos preparaba para la verdadera desgracia. La actuación de la desgracia prepara nuestro espíritu, va creando una especie de hábito, en donde, frente al dolor nuestra salvación no se halla en la huida o en el goce ininterrumpido de la belleza, sino en el conocimiento de la desgracia y en

¹⁰⁸ Schiller expresa así la ayuda del arte: “Lo sublime, como lo bello, se derrama pródigamente por toda la naturaleza. La capacidad de sentirlos se halla en todos los hombres pero su germen se desarrolla desigualmente. **Por eso precisa la ayuda del arte.**” Ibid. p. 110 [1992] [Las negritas son nuestras]

¹⁰⁹ Ibid. p. 117 [1992] Las negritas son nuestras.

nuestra capacidad para enfrentarla. El arte, en este caso la tragedia, es una propedéutica para alcanzar la libertad.

La introducción de lo sublime en el proyecto schilleriano nos concita una serie de dudas. Tomado de forma individual lo sublime parece decirnos que para ser seres morales o libres debemos dejar de lado nuestra naturaleza sensible, es decir, contradice abiertamente todo el aparato argumentativo de Schiller, en donde lo que se buscaba era la armonía de las facultades. Entonces, sería sensato preguntarnos si hacia el final de sus días Schiller se volvió un rigorista moral, como su maestro Kant, o si al final de su trayecto filosófico le resultó imposible albergar la posibilidad de lograr la armonía en el ser humano. Sin duda, esto es uno de los puntos más difíciles de aclarar en el proyecto schilleriano. De su esclarecimiento depende también la afirmación primordial de nuestra tesis, a saber que el proyecto estético es un camino preparatorio para la armonía entre la razón y la sensibilidad. Al respecto brindaremos algunas interpretaciones. Primero, es importante aclarar que con la introducción de lo sublime, Schiller no niega la sensibilidad, sino niega la violencia que ella pueda ejercer sobre nosotros. De la misma forma que niega la violencia que pueda ejercer la razón sobre la sensibilidad. Schiller ya lo dijo al inicio de *Sobre lo Sublime*: cuando el hombre es violentado pierde su humanidad, el hombre es *el ser que quiere*, su eje es la voluntad.

Al analizar lo sublime, Schiller descubre una nueva dimensión de la belleza que, sin duda, no es la visión sustancial de *Cartas*. En *Cartas* la belleza aparece ya como el espacio último de reconciliación de la razón y el sentimiento. Mientras que en *Sobre lo Sublime*, la belleza adquiere una nueva dimensión, que, creemos no es contradictoria sino complementaria. Schiller sigue sosteniendo que la belleza eleva nuestro espíritu, pero al mismo tiempo se percata de dos características. Primero, la belleza puede debilitar nuestro espíritu en la medida en que somos en extremo dependientes de la complicitad de la naturaleza. Cuando esta no responde a nuestros deseos nos abatimos, caemos en tristeza. Por otro lado, el estado de armonía en que nos sitúa la belleza, debilita nuestra capacidad de lucha, nuestra capacidad para enfrentar el dolor de frente y sin velos. La belleza se transformaría en una especie de lenitivo, restándole profundidad y dignidad al espíritu humano. Lo sublime, es el otro extremo de la belleza, pero tampoco es el punto final de la educación estética, sino parte del engranaje. Lo sublime entonces tiene que afirmar la voluntad racional o suprasensible del hombre, es decir demostrarse a sí mismo que no depende *servilmente* de su sensibilidad o de la naturaleza. El hombre físico puede

ser derrotado, pero no el hombre moral. Schiller encuentra en lo sublime la capacidad para restaurar la dignidad del hombre. Como ya hemos analizado, el sentimiento que nos produce lo sublime es mucho más complejo que el de la belleza, nos produce un gran dolor, cuando somos conscientes de aquello que no podemos derrotar como seres físicos o seres de entendimiento, pero luego, nos produce una infinita alegría cuando nos damos cuenta que frente al poder de la naturaleza lo que queda es la presencia de nuestro espíritu. No son los hechos de la naturaleza los que nos definen sino la forma en que hacemos frente a ellos. La dignidad no es sólo una forma de demostrar nuestro poder racional, sino al mismo tiempo una forma de esperanza. Puede la naturaleza depararnos una desgracia, pero al mismo tiempo somos capaces de mantenernos en nosotros mismos, hay algo de cierta indiferencia y, al mismo tiempo, de una gran fuerza interior.

Acerca de si lo sublime niega la sensibilidad, hemos visto que esta afirmación no es correcta, no niega la sensibilidad como espacio de lo humano, sino no admite su violencia. Precisamente, lo sublime patético, que encuentra en la tragedia su vehículo, nos da señales claras hasta qué punto Schiller creía en la importancia del sentimiento. Lo sublime aparece en la tragedia a través del dolor, la representación del héroe en desgracia nos conmueve. Lo primero que nos moviliza en la tragedia es un sentimiento de empatía con el dolor del héroe y no precisamente un llamado de nuestra razón. Según Schiller, la contemplación del dolor de manera continua, nos produciría una especie de hábito para afrontar la desgracia, llegado el momento del verdadero infortunio estaríamos más preparados para enfrentarlo. Está claro que lo sublime, incluso en la misma tragedia, no es el dolor en sí mismo, sino su resistencia y enfrentamiento, pero también queda claro que es el sentimiento de dolor el que nos conecta con lo suprasensible que hay en nosotros, la libertad.

Ahora bien, sobre si es posible llegar a una armonía final entre el sentimiento y la razón. Creo que hay dos ideas sustanciales en Schiller. Primero, no es posible para el hombre instaurarse en un estadio final y eterno. Esto incluso lo hemos visto desde *Gracia y Dignidad* y también en *Cartas*, no existe para el hombre la armonía absoluta. Schiller señala explícitamente en *Sobre lo Sublime*, que todas las tentativas bien intencionadas de la filosofía por armonizar el mundo moral con el mundo real son refutadas por la experiencia¹¹⁰, sin embargo a pesar de ello reconoce que ese es el *supremo ideal* que

¹¹⁰ Ibid. p. 114. [1992]

busca alcanzar el hombre¹¹¹. Lo que existe es el deber y la búsqueda misma de esa armonía, pero no existe una instancia terrenal última donde podamos detenernos, eso sería el fin de lo humano. Y, por otro lado, la segunda conclusión en relación a la armonía es que esta necesita, para alcanzar la dignidad del hombre, el conflicto. Ahí está su crítica a la belleza, Schiller dice que *dejemos de lado la indulgencia, el gusto relajado y empalagoso que pretenden fingir una armonía* y que nos enfrentemos a la fatalidad de frente. Es en el conocimiento de la desgracia donde se encuentra la salvación. Parte de este proceso se puede ver también en el concepto de impulso de juego. Lo que busca Schiller a lo largo de su proceso estético, no es evidentemente, la anulación de una de nuestras naturalezas, eso sería violencia; pero además, sería volver sobre el paradigma dualista de la filosofía moderna. La integración o armonía supone un juego dialéctico, en donde los términos que se hallan en aparente oposición (razón y sentimiento/sublime y belleza) se implican mutuamente, negamos esta oposición para ver surgir un nueva dimensión.

Finalmente, vista la obra de Schiller desde su totalidad, pareciera que la conjunción final entre sensibilidad y razón no se reduce a la belleza, sino que parece darse en el trabajo conjunto entre lo sublime y la belleza. Esto es la humanidad y este es el trabajo de la educación estética. Schiller lo expresa así:

“Sin lo bello existiría una lucha eterna entre nuestra constitución natural y nuestra dimensión racional. Por el afán de satisfacer nuestra vocación espiritual perderíamos nuestra humanidad y, dispuestos en cada momento a salir del mundo sensible, seríamos permanente extranjeros en la esfera de acción que nos ha sido destinada esencialmente. Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad. En el relajamiento de un goce ininterrumpido sacrificaríamos el vigor de nuestro carácter y, encadenados inexorablemente a esta forma casual de existencia, perderíamos de vista nuestra irrevocable determinación y nuestra verdadera patria. **Sólo cuando lo sublime se conjugue con lo bello, cuando la receptividad para ambos se desarrolle en igual proporción seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza sin ser sus esclavos, ni perder nuestro derecho civil en el mundo inteligible**”¹¹²

¹¹¹ En *Sobre lo Sublime*, Schiller dice: “El supremo ideal por el que luchamos es quedar en buen acuerdo con el mundo físico, guardián de nuestra felicidad, sin tener que romper con esto con el mundo moral que determina nuestra dignidad.” Ibid. p. 115 [1992]

¹¹² Ibid., [1992]

4.6 El mundo de los artistas y la educación estética

Si se busca educar la voluntad, la educación estética entonces también tiene una dimensión moral, que se entronca con su dimensión política. Schiller le pide al artista que imprima en sus creaciones una *orientación hacia el bien*, que mire en sus creaciones hacia lo eterno y lo inmutable, que no se deje cautivar por las modas y las exigencias de la época. Sin embargo, al mismo tiempo, Schiller se pregunta: *¿hasta qué punto puede tener cabida la apariencia en el mundo moral?, tendrá cabida en la medida en que sea apariencia estética, es decir, una apariencia que no pretenda sustituir la realidad ni necesite que la realidad la sustituya.*¹¹³ La apariencia estética debe ser sincera (*Aufrichtig*) y autónoma (*Selbständig*).¹¹⁴ Será sincera si aquello que expresa es producto de su libertad creativa, de su imaginación lúdica y será autónoma si su belleza no está al servicio de un fin teórico o práctico. El valor de la belleza se define en función de sí misma, en este sentido no está supeditada a ninguna finalidad exterior más que al propio *hecho* de aparecer. En su aparición o advenimiento está contenida su finalidad. En una obra de arte ideal los intereses del mundo no deben dejar su rastro, sino sólo la intencionalidad creativa del artista, esto sería para Schiller una “obra de arte pura”,¹¹⁵ en el fondo esta pureza, este desasimiento de lo real es la afirmación de la libertad creativa, el arte es bello en la medida en que este libre de cualquier fin que no sea el suyo propio. La liberación de lo real no acontece sólo en el lado del artista sino también en el espectador, el espectador no ha de sentirse coaccionado a pensar o actuar de determinada forma, la disposición de ánimo que genere una obra de arte debe ser lo más universal posible¹¹⁶. Por el contrario, el arte bello genera ductilidad en el espíritu: se pasa de lo serio al juego, del reposo al movimiento, de la abstracción a la intuición. Infundirnos

¹¹³ Cfr. Schiller, *op. cit.* Carta, XXVI, 13 [1990]

¹¹⁴ Cfr. Idem., Carta, XXVI, 11 [1990]

¹¹⁵ Gadamer señala también la intención de Schiller de no dejar ningún contenido explícito en la obra de arte. Lo que Schiller llama *forma*, Gadamer parece llamarlo *rendimiento abstractivo*, éste debe abstraer todo tipo de función sea religiosa o profana: “...la idea de la formación estética tal como procede de Schiller consiste precisamente en no dejar valer ningún baremo de contenido, y en disolver toda unidad de pertenencia de una obra de arte respecto del mundo. [...] Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo. En cuanto que se abstrae de todo cuanto constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado, la obra de arte se hace patente como “obra de arte pura”. Cfr. Gadamer, *op.cit.*, p. 125

¹¹⁶ Cuando Schiller exige del arte y del espectador una disposición universal, esto quiere decir que el arte puede apelar a un sentido común humano, es decir a un hecho que todos compartimos más allá de sus formas particulares, por ejemplo, la sensación de armonía de la belleza o la de dignidad de lo sublime: “Así pues, cuanto más universal sea la disposición de ánimo y menos limitada la tendencia que un determinado género artístico y un determinado producto de este género imprimen en nuestro ánimo, tanto más noble será ese género, y más excelente su producto” Cfr. Schiller, *op. cit.* Carta XXII, 4 [1990]

serenidad y libertad, fuerza y vigor, pero de ninguna manera nos debe inducir a pensar o actuar de una forma determinada. El error puede ser del artista, pero también del espectador. En el caso de estos últimos, Schiller se queja de aquellos que *gozan de un poema como de un sermón o quienes disfrutan de una obra cómica como una bebida embriagadora*, en ellos el interés no es exclusivamente estético¹¹⁷.

El reino de la apariencia, es decir el del arte, debe abstenerse escrupulosamente de sus fines prácticos: será una falsa apariencia si se presenta como un instrumento didáctico o moralizante. Schiller subraya así la “inutilidad” del arte:

“Por eso ha de darse toda razón a aquéllos que consideran que la belleza y el estado de ánimo en que ésta nos sumerge son completamente indiferentes e inútiles con respecto al *conocimiento y al modo de ser y pensar*. Tienen toda la razón pues la belleza no ofrece el más mínimo resultado ni para el entendimiento ni para el la voluntad; no se realiza ningún fin, ni intelectual ni moral, no es capaz de hallar ninguna verdad, no nos ayuda a cumplir ningún deber y es, en una palabra, tan incapaz para fundamentar el carácter como para instruir la inteligencia”¹¹⁸

La influencia kantiana es clara,¹¹⁹ la belleza puede ser interpretada como *nada* en la medida en que no ayuda en absoluto en la adquisición de conocimiento o la formulación de conceptos¹²⁰, pero tampoco determina en el ámbito práctico las acciones de nuestra voluntad.

Sin embargo, la belleza genera una situación particular de colaboración y concordancia – esto es precisamente la *acción recíproca*- entre materia y forma, sentimiento y razón, que a pesar que no tiene finalidad ni utilidad aparente y que tampoco colabora en la elaboración del conocimiento, sitúa al hombre en la absoluta libertad. En el estado estético el hombre no se encuentra coaccionado ni por la legislación absoluta de la naturaleza, pero tampoco de la razón. Este estado de absoluta libertad podría generar dos actitudes en el hombre: un estado de negación, donde la libertad recién adquirida podría llevarlo a la indeterminación o, en caso contrario, aproximarse hacia la humanidad como

¹¹⁷ Cfr. Idem., Carta XXII, 6 [1990]

¹¹⁸ Cfr. Idem., Carta XXI . Véase también Carta XXVII, 10 [1990]

¹¹⁹ Cfr. Kant, *CdJ*, El juicio de gusto no es un juicio de conocimiento o lógico §1, 4/ §3, 9/ §8, 23/ §11, 34. El juicio de gusto no es un juicio moral o práctico § 12, 37/ § 18, 62.

¹²⁰ Cfr. Schiller, *op.cit.* Carta XIX, 6 [1990]

máxima expresión de sus capacidades. La función del arte es precisamente ayudar a promover este estado. Por ello, Schiller expresará en las *Cartas* que lo estético no *determina* en absoluto ni el entendimiento ni la voluntad, sin embargo concede la *posibilidad* de pensar y decidir, correspondientemente. Así Schiller dirá:

“Por lo tanto, tampoco puede decirse que estén equivocados quienes afirman que el estado estético es el más productivo en lo que se refiere al conocimiento y la moralidad”¹²¹

Y luego, en el ensayo *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas* escrito un año después de *Cartas* explica cómo el estado estético es el más productivo en relación a la moralidad:

“Por ello, no encuentro inconveniente en plantear la tesis de lo que verdaderamente fomenta la moralidad es lo que neutraliza la oposición entre la inclinación sensible y el bien”¹²²

El estado estético o la belleza es el estado más productivo porque no favorece ninguna facultad en particular, por el contrario neutraliza la oposición y la coacción de lo sensible y lo racional. La belleza al liberarnos de la coacción nos deja en la absoluta libertad y la libertad lo que produce es el juego entre las facultades, su acción recíproca nos demuestra su naturaleza complementaria. Por ello, Schiller dirá que la belleza es la segunda creadora del hombre, mientras que la naturaleza lo ha puesto en medio de la existencia, a merced primero de la coacción del impulso sensible y, luego, del impulso formal, la belleza lo hace jugar, crea un hombre estético capaz de hacer que la ley integre al sentimiento y el sentimiento a la ley. Es la educación en armonía lo que ayuda al hombre a ser moral. Sin embargo, como ya se vio en *Gracia y Dignidad*, Schiller no está proponiendo que el sentimiento es la causa de la acción moral, es decir lo bello no sustituye a lo bueno, pero la educación del sentimiento y la sensibilidad favorece a la virtud porque el sentimiento se muestra a favor de lo moral y lo moral atiende a lo sensible. Schiller insiste que el estado estético no es un estado de lo arbitrario, no está libre leyes, pero sí de su coacción.¹²³ Sólo en este sentido, podemos decir que el *fin final*

¹²¹ Cfr. Idem, Carta XXI, 1 [1990]

¹²² Cfr. Schiller, *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas (b)*, Sevilla: Doble J, 2004, p. 63.

¹²³ Cfr. Schiller, *op.cit.* Carta XX, ver nota final. [1990]

de la educación estética no es el cumplimiento riguroso de la acción moral, sino la integración del individuo:

“Pues la excelencia, del ser humano no consiste en absoluto en una mayor suma de acciones *individuales rigorístico morales*, sino en la mayor concordancia de la constitución natural con la ley moral, y no redundará en un mayor servicio al pueblo o a un tiempo histórico, el hecho de que discurra con mayor frecuencia acerca de la moralidad y de los actos morales individuales”¹²⁴

La excelencia del ser humano no resulta de la suma de sus acciones morales, sino de la concordancia entre su naturaleza y la ley moral. Desde el paradigma ético, visto en capítulo 3, Schiller antepone la formación del carácter antes que el cumplimiento de la ley, lo que se busca es hacer que la ley se transforme en un modo de ser, una forma de vida, un hábito. La felicidad del hombre proviene de su integración, no del apego a la ley. Schiller incluso dirá que es posible superar estéticamente el deber, al introducir lo suprasensible en la naturaleza:

“Podemos llamar en general noble a aquel ánimo que, gracias a su especial forma de tratar las cosas, posee el **don de convertir en algo infinito incluso el asunto más limitado y el objeto más nimio**. Se llama noble a la forma que imprime un sello de autonomía a aquello que, por naturaleza, sólo *sirve* para algo (es decir, aquello que es sólo un medio). Un espíritu noble no se da por satisfecho con él mismo libre, ha de liberar también todo lo que le rodea, incluso lo inanimado. [...] El filósofo moral nos enseña que nunca podemos hacer nada *más* que nuestro deber, y tiene toda la razón si se refiere sólo a la relación de las acciones de la ley moral. Pero en el caso de aquellas acciones que se refieren sólo a un fin, ir más allá de ese fin, hacia lo suprasensible, (lo cual no puede significar aquí otra cosa que llevar a cabo lo físico de una manera estética), significa a la vez ir *más allá del deber*, en tanto éste sólo puede prescribir que la voluntad es sagrada, pero no que haya de sacralizarse también la *naturaleza*. **No es posible, pues, superar moralmente el deber, pero sí superarlo estéticamente, y a éste comportamiento, lo denominamos noble.**”¹²⁵

¹²⁴ Cfr. Schiller, *op.cit.*, p. 67. [2004, (b)]

¹²⁵ Cfr. Schiller, *op. cit.*, Carta XXIII. [1990]

Esta cita es esencial para poder entender la relación entre lo estético y lo moral. Schiller llama *noble –no moral-* a quien convierte los hechos de la naturaleza en hechos estéticos, a quien hace de los hechos físicos hechos suprasensibles. Recordemos que Schiller critica de la modernidad precisamente su apremiante necesidad por alabar el provecho y la utilidad material. Schiller ve en la actitud estética –que creemos va más allá del arte- la posibilidad de ampliar y enriquecer el espíritu humano. Estetizar la vida no se restringe al ámbito de lo artístico, se trataría de estar en una disposición especial ante la vida y la naturaleza donde las flores de un árbol, la melodía de una sinfonía, pero también un acto cotidiano pueda ser una bella apariencia. No es posible superar lo moral dentro de su ámbito, pero sí es posible “superarlo” en lo cotidiano introduciendo lo suprasensible. Por eso, dirá Schiller, es complicado y requiere mucha mayor voluntad, porque estetizar la vida, no es hacerla simplemente bonita, sino hacerla noble.

Ahora bien, hemos analizado el cambio que produce la educación estética en el espíritu del hombre, pero cuál es el papel que cumple el arte en este proceso. Gadamer, por ejemplo, opina que Schiller pasa de una educación a través del arte, a una educación para el arte. Es decir, en lugar que el arte prepare para la libertad política y moral, se trata de una sociedad interesada en promover el arte. El estado estético sería un estado dedicado a la promoción de las expresiones artísticas, antes que una búsqueda de integración del sujeto moderno. El análisis de Gadamer muestra sin duda las ambivalencias del proyecto schilleriano, pero no vemos necesariamente en ello una contradicción. Veamos primero, cuál es el papel que Schiller le confiere al arte y el artista.

Schiller expresa explícitamente que el instrumento para la educación estética es el arte¹²⁶, sin embargo, resulta significativo el breve análisis que destina al arte y el artista. En *Cartas*, Schiller no desarrolla una teoría del arte, no defiende ni toma posición por una forma de creación (plástica, musical o literaria) o por una corriente artística. Se trata más bien de un arte ideal que funciona como catalizador de los cambios en el corazón y la voluntad del hombre, el arte sería el medio privilegiado que permite restaurar la escisión moderna. Así, Schiller se imagina que tanto el arte como la ciencia, se encuentran

¹²⁶ Schiller manifiesta así el carácter de instrumento (*Werkzeug*) del arte: “[...] habría que buscar un instrumento que el Estado no nos proporciona, y abrir nuevas fuentes que conserven sus aguas puras y límpidas, a pesar de toda corrupción política. Y con ello hemos llegado al punto al que se dirigen todas mis consideraciones anteriores. Este instrumento es el arte, esas fuentes brotan de sus modelos inmortales.” Cfr. *Idem*. Carta IX, 2-3. [1990]

inmunes frente a los males del Estado moderno y las arbitrariedades del hombre.¹²⁷ En su

obra *Sobre lo Sublime*, Schiller explica qué hace al arte un instrumento especial, además de no estar sometido a las exigencias de los nuevos ídolos, el provecho y la utilidad, el arte tiene la ventaja sobre la naturaleza de no estar expuesta a sus limitaciones causales, así el arte es libre de todas las fuerzas heterogéneas de la naturaleza, ya que sólo imita la apariencia, pero no la realidad.¹²⁸ El arte posee las ventajas de la naturaleza sin compartir sus inconvenientes.¹²⁹ Asimismo, el arte logra armonizar la naturaleza humana porque es al mismo tiempo un objeto de nuestro pensamiento (forma) y a la vez un estado de nuestros sentimientos (vida), es decir el arte reproduce en nosotros el impulso de juego.

La belleza de Schiller –tal como se expresa en la tragedia- busca también el conflicto, ahí donde conocemos nuestros límites también intuimos nuestras posibilidades, la bella armonía aparece porque se ha logrado integrar y superar el conflicto.

¹²⁷ Al parecer Schiller está pensando en el arte y la ciencia en términos ideales: podrán humillar al artista, pero no al arte –expresa Schiller- así como, será posible desterrar al científico, pero no la verdad. En principio, podría parecer que Schiller imagina la ciencia y el arte como reinos eternos e inmutables, sin embargo, Schiller inserta el arte en la historia: si la época es rigurosa e inflexible, el arte se entregará al cumplimiento de las reglas del gusto, si por el contrario, la época es permisiva, el arte divertirá. Finalmente, la supuesta *inmunidad* del arte y la ciencia termina siendo más un ideal regulativo, que pretende protegerlas de la moda, los prejuicios e intereses de la época, más que una realidad posible.

¹²⁸ Es importante volver sobre la dimensión apariencial del arte, sin duda, Schiller aún se halla dentro de un paradigma imitativo. Si bien es cierto que el arte logra su autonomía frente al ámbito de lo moral y lo teórico, el arte sigue siendo una imitación de la naturaleza, en este contexto el sentido de apariencia cobra la dimensión de ilusión, el arte reproduce/ emula algo que ella no es. El proceso de autonomía en Schiller es radical en relación a la subjetividad del creador, la belleza de una obra arte representa el poder del espíritu, la belleza no es más el espejo de la mente de Dios y tampoco una categoría ontológica de la naturaleza. La belleza en todo caso, más en sentido kantiano, aparece como una relación de concordancia entre el hombre y la naturaleza. Sin embargo, desde el lado del objeto artístico la autonomía parece ser relativa, la apariencia del objeto artístico se opone a la realidad. Así el arte sigue siendo una imitación, una emulación de lo real, esto es lo que Gadamer llama un *relegamiento de la determinación ontológica del objeto artístico*, es decir el arte no puede ser real porque la estructura epistemológica con la cual se mide al objeto artístico sigue siendo el de la ciencia natural. No se le confiere el estatuto de realidad porque se presupone que existe una especie de ser auténtico en relación al cual el ser del arte sería diferente. En Schiller efectivamente se ha independizado al creador, pero no a la obra. La tragedia es un arte que imita el dolor humano, la pintura es un arte que imita la naturaleza, pero no son realidades independientes del objeto que representan. Según Gadamer, será la crítica fenomenológica contra la psicología y la epistemológica del siglo XIX, la que critique el hecho de ver el arte como el espacio de lo aparente frente a lo real. El arte no imita lo realidad, sino que es una nueva realidad, no es apariencia sino mera existencia. Establece un mundo real en función de sí misma, ella es una tipo de realidad pero una forma de imitación. Cfr. Gadamer, *op. cit.*, pp. 123-124.

¹²⁹ Cfr. Schiller, *op. cit.*, p. 119. [1992]

Desde el lado de los artistas, Schiller les exige la misma “inmunidad” del arte¹³⁰, éstos también han de protegerse contra la vanidad, las modas y el afán de provecho e utilidad de la cultura moderna. De este modo, Schiller se pregunta ¿cómo los artistas podrían protegerse de la corrupción de su tiempo? Existen dos caminos: por un lado, el artista debe alejarse del juicio de su época -de sus modas frívolas y arbitrariedades estéticas-, así como de la lógica instrumental del provecho. Sin embargo, Schiller no le pide al artista que se vuelva ajeno al mundo, sino por el contrario, que aprenda a buscar lo genuino en el.¹³¹ El artista, al alejarse de los prejuicios o normas de su época y buscar la belleza en el silencio de su alma, sólo en esta búsqueda interior podrá encontrar una belleza genuina que no nazca sólo del pensamiento sino también de su corazón. Esta búsqueda interior – piensa Schiller- es una forma de *orientación* hacia el bien que redundará en la creación artística.¹³²

Ahora bien, el Estado estético no es un estado de artistas ni tampoco es el estado del arte, es el estado de la *bella comunicación*. Efectivamente, Schiller eleva el arte a niveles que no había tenido antes en la tradición estética, pero el arte es un instrumento y, el fin, la integración del individuo. Lo que a Schiller le interesa del arte es su carácter integrador más que su especificidad ontológica. Desde este punto de vista, la crítica de Gadamer no se sostiene del todo. Recordemos lo que se dijo al inicio del capítulo, el objetivo de Schiller está más cerca de ser un manifiesto contra la modernidad, antes que una propuesta sistemática alrededor del arte. El Estado estético, como opina Habermas, pretende revolucionar nuestra forma de interacción, antes que estetizar nuestra vida en el sentido de hacerla girar alrededor del arte. Es verdad que al inicio de *Cartas* los artistas

¹³⁰ La imagen del artista como una especie de “redentor moderno” Schiller la toma de dos tradiciones: de un lado la romántica, pero también de Shaftesbury, quien a través de un humanismo cívico de herencia clásica y renacentista, plantea la idea del artista como una figura pública que promueve las virtudes cívicas. Para Shaftesbury existía una relación entre la libertad política, el desarrollo de las virtudes cívicas y el florecimiento del arte. Los artistas cumplen un papel transformador, por ello tienen también una responsabilidad, Shaftesbury critica duramente a los artistas que no muestran interés por conocer de arte, literatura y filosofía, pero además menciona que estos se encuentran en muchas ocasiones sumisos frente a los gustos de la época, lo que falta de los artistas es un juicio correcto es decir, conocimiento ético, por ello les exige un constante auto examen de sus propias prácticas. Cfr. Llorens, Núria, *Shaftesbury y el modelo clásico*. En: Locus Amoenus vol. 6, 2002-2003, pp. 343-368.

¹³¹ Schiller se pregunta: “Pero, ¿cómo se protege el artista de las corrupciones de su tiempo, que le rodean por todas partes? Despreciando el juicio de su época. Que levante su mirada hacia su propia dignidad y hacia la ley, y que no ande cabizbajo en busca de la felicidad y de la necesidad material. Que se libere, tanto del fútil ajeteo mundano, que de buen grado imprimiría su huella en el fugaz instante, como de la impaciencia del exaltado, que se pretende aplicar la medida del absoluto a la pobre creación temporal; que deje para el entendimiento, que aquí se halla en su medio, esfera de lo real; y que aspire a engendrar el ideal uniendo lo posible con lo real.” Schiller, *op cit.*, Carta IX, 5. [1990]

¹³² La belleza no se ve refleja únicamente en la obra del artista, sino también en un proceso interior que une al entendimiento y el sentimiento: “Engendra la verdad victoriosa en el pudoroso silencio de tu alma, extráela de tu interior y ponla en la belleza, de manera que no sólo el pensamiento le rinda homenaje, sino que también los sentidos acojan amorosamente su aparición.” Cfr. Idem. Carta IX, 7. [1990]

aparecen como *prometeos modernos* que salvarán a la humanidad de su escisión; así como el arte aparece como el instrumento que ampliará el espíritu al promover el impulso de juego, el arte educará la voluntad del hombre al engarzar los sentimientos y la razón en un mismo movimiento, todo esto es cierto. Pero al mismo tiempo es verdad, que Schiller es conciente que una educación en donde el arte sea el instrumento de cambio es una propuesta en cierto sentido inviable, en la medida en que está limitada a un grupo de personas. Es decir, esta cultura “más elevada” estaría integrada básicamente por un selecto grupo de ciudadanos, esto es lo que Schiller llama al final de *Cartas* una República pura que nace únicamente en círculos escogidos.¹³³ Incluso cuando se le pregunta por el nacimiento del Estado estético, Schiller responde de manera irónica o desencantada quizás, que sólo en medio de un “éter especial” nacerá un Estado Estético. La elevación del arte no termina dotándola de poderes absolutos, Schiller era un hombre lo suficiente terrenal y pragmático para tener en cuenta las posibilidades y limitaciones del arte. Sin embargo, y aquí está el matiz que creemos Gadamer desestima, Schiller acota que en cuanto exigencia el estado estético se encuentra en toda alma¹³⁴. No se trata de una diferencia de matiz, Schiller considera en su concepción antropológica que todo hombre tiene esta dimensión de integración, ese es el fin del proyecto de Schiller, al que tienden todos sus esfuerzos: hacer que esta exigencia interior se vuelva real. Schiller podría haberse equivocado en el instrumento, pero el fin sigue siendo absolutamente actual.

¹³³ Cfr. *Idem.* Carta XXVII, 12.

¹³⁴ Cfr. *Ibid*

CONCLUSIONES

La tesis central que la presente investigación ha buscado demostrar es que el proyecto estético de Schiller tenía como propósito el desarrollo armónico de nuestra naturaleza racional y sensible. Volvamos sobre el título mismo de la investigación: *El proyecto estético de Schiller como una propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*.

Veamos rápidamente bajo qué conceptos es posible demostrar que Schiller creía efectivamente en el desarrollo armonioso de ambas facultades. Desde su primera obra filosófica podemos comprobar cómo frente a una filosofía moderna dualista, Schiller busca la integración. En *Kallias* aparece el concepto de *belleza moral*, en donde se define que la acción más bella es aquella que se realiza en la acción espontánea y conjunta de la razón y el sentimiento. Esto se afirmará posteriormente en el concepto de humanidad de *Gracia y Dignidad* y, finalmente, en el concepto de *impulso de juego* que se presenta en *Cartas*. Sin embargo, la relevancia de una investigación como esta resulta más de los matices y cambios que va cobrando este proceso de integración, así como del fin que se busca con ella.

¿Por qué escogimos el término estético? Schiller no hace un uso rígido de los conceptos y el término estético no se escapa de ello. En sus obras canónicas, lo estético está relacionado, la gran mayoría de veces, con la sensibilidad, entendida como sentidos y sentimientos, pero también con el arte. Si analizamos únicamente las obras canónicas de Schiller lo estético podría ser un sinónimo de belleza. La belleza representa la expresión de nuestra naturaleza sensible y, a la vez, la belleza es una de las cualidades más importantes, no la única, de lo artístico. Sin embargo, como sabemos por sus ensayos y tratados menores lo estético también incluye lo sublime. Desde el punto de vista artístico, lo sublime se expresa en la tragedia y desde el punto de vista moral en la dignidad. Lo

estético entonces no está reñido con la razón, por el contrario se trataría de una instancia que intenta conjugar ambas dimensiones, la racional y la sensible.

¿Por qué utilizamos el término propedéutica? En el diccionario de la Real Academia la palabra *propedéutica* se define como enseñanza preparatoria para el estudio de una disciplina.¹ En principio porque pensamos que lo estético, termina siendo en Schiller un camino que nos prepara para lo ético. El objetivo de Schiller no era estetizar la vida del hombre. Esto significa dos cosas. Primero, que no se buscaba un hombre únicamente de corazón sensible, aun cuando la educación estética debe empezar por el corazón, lo estético no es la sensiblería emocional. Segundo, el camino estético tampoco encuentra en los artistas y el arte el fin último de su proyecto; el arte y los artistas, son medios, los instrumentos más importantes del cambio, pero no el fin. ¿Cuál sería entonces el fin del proyecto estético schilleriano? ¿Hacia que apunta esta formación preparatoria? La búsqueda de armonía entre lo racional y lo sensible nos conduce hacia la libertad. De esta forma, el proyecto estético de Schiller tiene una clara intención ética, ya que la libertad es la puerta para la eticidad: quien sea hace libre, se hace responsable de sus actos.

Por ello, para Schiller el centro de la educación estética debe dirigirse hacia la voluntad, en ella se condensa el querer y el pensar. Se trata de educar un querer que sea razonable y un pensar que tenga en cuenta también las exigencias de la sensibilidad. Asimismo, si el eje es la voluntad es porque Schiller considera que, a pesar que la naturaleza se nos presenta como un mecanismo independiente de la acción del hombre y que podría conducirnos hacia la fatalidad, el hombre, por el contrario, tiene la capacidad de insertar su querer y su pensar. Así se termina el cerco de la fatalidad para empezar la dimensión de la historia.

El sustrato antropológico que está detrás del proyecto estético de Schiller es la formación de un hombre libre. En este sentido, Schiller será absolutamente kantiano. La diferencia con su maestro estará en la definición misma de libertad: para Schiller es la acción armónica de razón y sentimiento, es decir la negación absoluta de la coacción, sea esta desde el sentimiento o desde la razón. En este sentido, es decir, en su definición de libertad, Schiller parece ir más allá del Kant rigorista, en la medida en que trata de integrar en la eticidad todas las dimensiones de lo humano.

¹ Cfr. <http://www.rae.es/rae.html> [Consultado: Enero 2009]

Por otro lado, se utilizó el término propedéutica porque se pensó en lo estético como un proceso formativo, no es casual que Schiller utilizará el término educación en *Cartas*. Es decir, el término propedéutica no habla del fin, de un resultado final, sino del proceso para alcanzar determinado fin. Lo estético es un camino para lo ético. Ahora bien, el proceso de formación para alcanzar un ser libre está mediado en Schiller por el arte, el arte es el instrumento formativo que permite alcanzar nuestra libertad.

Asimismo, la palabra propedéutica pone énfasis en el sentido preparatorio de una acción. Como Schiller expresa en *Gracia y Dignidad* y también en *Cartas*, así como en su ensayo *Sobre lo Sublime*, el proceso de integración entre razón y sentimiento, belleza y sublimidad, nunca se alcanza como absoluto. Es el camino hacia ese destino lo que revela nuestra naturaleza divina (en tanto integrada), pero no es humano alcanzar y eternizar esa síntesis total. Ese sería el fin de la historia.

A partir de esta conclusión general que sostiene el núcleo de la argumentación de la presente investigación, brindaremos otra serie de conclusiones que ayudan a precisar la argumentación principal. Brindaremos las siguientes conclusiones a modo de segmentos individuales que, sin embargo, adquirirán su sentido final en el todo.

1. Dentro de la obra estética de Schiller queda claramente establecido que su preocupación principal desde el inicio de sus obras fue la integración del individuo. En *Kallias*, esto puede verse a partir del concepto de *belleza moral*, en donde se expresa que la acción moral será bella en la medida en que la razón y el sentimiento actúan conjuntamente y de forma espontánea. En *Gracia y Dignidad*, el objetivo de integración queda claramente establecido, en el concepto de *humanidad*, es decir en el armonioso juego entre la gracia y la dignidad, y en *Cartas* la integración adquiere su forma última y más definida en el concepto de *impulso de juego*. Es desde esta perspectiva que decimos que el proyecto estético de Schiller antes que tener un interés gnoseológico en relación a la estética tenía un fin antropológico, en la medida que el centro de su preocupación no es el estatuto epistemológico de la belleza o de lo sublime, sino la integración de las naturalezas humanas.

2. Los presupuestos estéticos de Schiller se insertan dentro de la tradición moderna, que se expresa claramente en la defensa de la autonomía de lo estético, frente a lo moral y el conocimiento teórico. Schiller retoma esto de Kant, sin embargo, este proceso se inicia con Baumgarten y el nacimiento de la Estética como una nueva rama del conocimiento filosófico. La belleza natural deja de ser un reflejo de la mente de Dios, para convertirse en una necesidad subjetiva del hombre. Así como la belleza artística deja de estar al servicio de un fin moralizante o pedagógico, para referirse únicamente a sus propias reglas de creación, es decir, las reglas que se da así mismo el espíritu del genio. Desde esta perspectiva el arte genera una dimensión y una fuente de saber diferente a la ciencia, la religión y la moral, tiene una especificidad y un ámbito particular donde las reglas del entendimiento, los preceptos de la fe o las máximas morales no tienen cabida, en el arte quienes trabajan, principalmente, es la imaginación y la sensibilidad.
3. Una de las características que atraviesa el proyecto estético de Schiller, en contraposición a una Ilustración de corte racionalista, es la revalorización de la sensibilidad, desde su doble acepción de sentidos y sentimientos. Los sentidos, dejan de ser fuente de error y confusión, se alejan de su connotación de apetito. Así, no reflejan únicamente nuestras necesidades y carencias más primarias. Los sentidos, educados a través de la belleza o el arte, profundizan nuestra relación con el mundo. Educar la vista, el oído, el tacto hace que los transformemos: pasan de ser meros instrumentos de recepción, a ser espacios que propician el goce desinteresado. Por otro lado, la educación estética es una formación que empieza por el corazón, por ejemplo, la belleza produce un placer desinteresado, este sentimiento es revalorizado en la medida en que inserta un sentido de finalidad en la vida del sujeto. Pero no sólo el placer, el dolor, a través de lo sublime, es también una vía de educación para el carácter, fortalece la voluntad del hombre porque nos revela nuestra capacidad para sobreponernos a la adversidad.
4. Sobre la relación estética-moralidad sostenemos que para Schiller la educación estética no *determina* la acción moral pero sí la *promueve*, en la medida que educa el espíritu para que exista una interacción armoniosa entre el sentimiento y la razón, precisamente esta armoniosa interacción es la libertad. Tal como queda

establecido en *Gracia y Dignidad*, Schiller afirma que la única causa de la acción moral es el deber, en esto coincide con Kant y, por ende, lo aleja de cualquier planteamiento emotivista. La diferencia sustancial que tendrá con Kant se reduce a un aspecto: Schiller critica a la moral kantiana en que el cumplimiento del deber pasa, casi siempre, por la coacción del sentimiento. Schiller sostiene, que los sentimientos no son la causa de la acción moral, pero son parte de nuestra naturaleza humana y deben ser integrados; ya que la acción moral será un acto libre únicamente si tiene en cuenta ambas naturalezas. Lo moral adquiere su sentido pleno cuando se enmarca dentro de un horizonte vital, no interesa tanto comprobar el cumplimiento riguroso de cada acción de forma individual y desvinculada, sino, si esas acciones forman parte de un espíritu donde la libertad es un hábito.

5. El proyecto estético de Schiller no se reduce a una teoría sobre lo bello, su proyecto estético esta absolutamente engarzado con el concepto de sublimidad. Lo bello, asegura la armonía entre la razón y el sentimiento, entre naturaleza y la libertad, pero Schiller es conciente que esta armonía necesita de la disonancia. Schiller entiende el conflicto como el espacio para la futura integración, no hay posibilidad de integrar si antes no hemos afrontado y reelaborado el conflicto. Lo sublime, a través de la tragedia, nos conecta con el dolor, es decir con nuestra limitación como seres físicos frente a la naturaleza. Es en la contemplación de este dolor que logramos ser concientes de nuestro poder como seres racionales-sensibles. Mientras lo bello nos conecta con la felicidad, lo sublime con nuestra dignidad.
6. Lo estético en Schiller tampoco se reduce al arte, creo que esta ha sido uno de las interpretaciones más equívocas que se han construido alrededor de sus planteamientos. Lo estético contiene al arte pero no se circunscribe a ella. El arte tiene el poder de sensibilizar la razón y hacer reflexionar a nuestros sentidos, en este sentido, el arte es el instrumento de la propedéutica, es decir el medio de la educación estética. Así, el Estado estético no es el imperio del arte, ni de los artistas. No se trata de una sociedad colmada de objetos artísticos o dedicada, principalmente, a la promoción del arte. Estetizar la vida supone, antes que nada, una revolución en el interior del hombre y, por ende, en sus relaciones

intersubjetivas. Tener una actitud estética es poder situarnos ante la vida desde el flujo de la contemplación y, no únicamente, desde una actitud instrumental. Los hechos cotidianos, incluso los más nimios, tienen un contenido estético o lo que Schiller llama suprasensible. Es decir, les conferimos un sentido simbólico, así por ejemplo, la naturaleza no es vista únicamente como un mecanismo de relojería o como un instrumento de nuestra propia sobrevivencia, sino como un recinto orgánico en donde nuestra necesidad de belleza se ve colmada, saciada.

7. Si bien la educación estética, supone una actitud contemplativa frente a la lógica expoliadora de lo instrumental, esto no supone que nos sitúe en la inacción. Por el contrario, Schiller remarca que el eje de la educación estética se lleva a cabo en la voluntad. Detrás del proyecto estético existe una clara concepción de lo humano, el hombre es *el ser que quiere*, es el ser que elige, con él se inserta el sentido en el mundo y termina el cerco de la fatalidad. Ahora bien, esta voluntad será virtuosa si actúa en libertad, por ello, Schiller expresa que el objetivo de la educación estética es dar libertad por medio de la libertad: no existe coacción de los sentidos y tampoco de la razón.
5. Como queda claramente establecido en *Cartas*, lo estético tiene una dimensión política, es decir la transformación de nuestro espíritu, transforma nuestra relaciones con los otros. Lo estético insta una nueva forma de comunicación, en donde mis deseos particulares representan también los deseos de la especie. El hombre estético no vive aislado en sí mismo ni perdido en la masa, su singularidad puede armonizar con los deseos de la especie. Lo estético, es la nueva mitología, es la narrativa en Schiller que religa a los individuos entre sí, en la medida en que puedes ver en el otro una dimensión de ti mismo.
8. En Schiller hay una clara conciencia histórica que proviene básicamente de la influencia de Herder, pero que no termina por encarnarse en su propuesta estética. Su conciencia histórica queda expuesta en la evolución de su pensamiento, en relación al pueblo griego: Schiller pasa de una admiración y añoranza absoluta –como se expresa en su poema *Los Dioses e Grecia*- a una posición claramente más realista como se expresa en *Cartas*. La Antigüedad no puede ser repuesta, pero podemos imitar lo mejor de ella, la mejor herencia del

pueblo griego es el logro de hombres completos. Ahora bien, a pesar de esta conciencia histórica, cuando Schiller debe sustentar su proyecto estético, la belleza nace de una deducción trascendental, esto quiere decir, que las consideraciones históricas y culturales, son dejadas de lado, frente a la necesidad a priori e universal de la belleza. La belleza no debe estar expuesta a los distintos criterios de cada pueblo, sino que independientemente de sus características particulares, la belleza se configura como una necesidad de la humanidad. El hombre integrado que Schiller busca sigue siendo atemporal, así como su concepto de belleza es apriorístico, universal y necesario.

9. Schiller marca un antes y un después en la teoría estética moderna al elevar la belleza artística sobre la belleza natural, sin duda esta será una de las grandes diferencias en relación a Kant. Mientras Kant ve en la belleza natural una posibilidad mayor para propiciar las ideas morales² porque el arte puede fácilmente convertirse únicamente en un medio de diversión; Schiller, por el contrario, eleva la belleza artística, porque ve en ella el poder y la victoria del espíritu. La inserción de la belleza a través del arte es el logro supremo de esta victoria, porque se trata de una segunda inauguración del mundo, de la victoria de la libertad del genio sobre la fatalidad de la naturaleza. El hombre en la creación artística ennoblece el espíritu humano al profundizar, intensificar la experiencia vital.
10. La estética de Schiller traduce en conceptos uno de los tópicos más importantes del espíritu idealista de la época, nos referimos al concepto de “dialéctica” que ampliamente desarrollará después Hegel, pero ya que había sido introducido por Fichte, en la *acción recíproca de los impulsos*, y que Schiller conceptualiza a través del *impulso de juego*. En el impulso de juego se produce un claro movimiento dialéctico, primero se reconoce la diferencia u oposición, luego se la incorpora sin negar o eliminar sus características particulares y, finalmente, en interacción con otra facultad, nace una tercera dimensión que incorpora las características particulares de los polos opuestos. En el impulso de juego queda claro que las aparentes contradicciones o antítesis (razón/sentimiento, naturaleza/libertad, corazón/mente, deber/deseo) no deben ser resueltas

² Cfr. Kant, *CdJ*, §52, 215.

únicamente por la vía disgregadora de la razón y el entendimiento. La imaginación, por ejemplo, tiene un fuerte poder al unir, engarzar dimensiones aparentemente opuestas. Así como también, la integración no es únicamente la armonía de lo bello, sino también es necesario integrar la disonancia de lo sublime a través del dolor. Sólo así la antítesis será *humanidad*.

11. ¿Cuál es la relevancia actual de Schiller? ¿Qué aspectos de su discurso estético podrían generar resonancias en nosotros? Plantearé estas posibilidades a través de los siguientes tres ámbitos: en relación al arte, la ecología y lo ético-político.

Arte. Desde una visión contemporánea resulta extraño y desmedido conferirle a la belleza y al arte las cualidades redentoras que Schiller les otorgó. Pero únicamente es posible entender esto si reconocemos el hecho que Schiller está inserto en una tradición que establece un binomio regulativo entre belleza y virtud, arte y moralidad. Como bien explica Danto en *El abuso de la belleza*, el binomio que se construyó en el siglo XVIII –aunque sus raíces se remontan hasta la Antigüedad, recordemos el Banquete de Platón- culminará a mitad del siglo XX con la vanguardia. Este movimiento artístico buscó depurar a la belleza de la carga moral que se le había dado, la belleza se volvió incómoda, porque ahora el arte debía denunciar y aquella aparecía siendo complaciente. Tristan Tzara, por ejemplo, declara en tono provocador que tenía un “*loco e incontenible deseo de asesinar a la belleza*”. Según la vanguardia el error se hallaba en creer que el valor artístico es lo mismo que la belleza y, por ende, que la percepción del valor estético es la percepción de la belleza. Sin duda, el logro de la vanguardia fue liberar al arte de la belleza, es decir demostrando que algo puede ser arte sin ser bello, es decir, que resulta reduccionista pensar que el arte puede ser definido únicamente a través de una dimensión. Sin embargo, hay un matiz sustancial que Danto introduce entre la *idea* y el *hecho* de la belleza, a lo largo de la historia pueden haberse definido distintas concepciones o ideas sobre la belleza, pero el tema sustancial radica en reconocer que el *hecho* de la belleza es algo inherente a la condición humana, más allá de sus innegables características particulares, no es posible pensar la vida del hombre sin su condición estética.³ Hecha la digresión necesaria, volvamos sobre Schiller. A pesar que éste se encuentra aún dentro del

³ Danto, *El abuso de la belleza*, Barcelona: Paidós, p. 35-79.

paradigma de vinculación arte-virtud, belleza-bondad, lo que me interesa recuperar para la argumentación es la dimensión integradora de la belleza y el arte que Schiller propone. Así como la sociedad moderna que Schiller describe estaba enferma de escisión, la mayoría de expresiones del arte contemporáneo, a nuestro parecer, está enferma de sinsentido. El extremo formalismo del arte, expuesto en las principales Bienales y ferias internacionales, habla de un arte frío, cínico, críptico, hermético, no necesariamente porque haya un misterio que desvelar, sino porque impera un profundo silencio hacia la nada, hacia el sinsentido.⁴ Sin duda, este sinsentido es un eco de lo que sucede en la cultura; el arte y los artistas no viven aislados, forman parte de esquemas culturales que conviven o nutren su creación. Para Schiller el arte tenía la capacidad de conectarnos con nosotros mismos, el arte más que ser bello, en el sentido de bonito, debía ser libre y la libertad suponía la integración de las facultades, es decir la intensificación y profundización de la vida, de una vida con sentido. Como bien dice Danto la transformación del arte, tendría que empezar por lo político.⁵

Ético-político. La crítica que hace Schiller a la modernidad fragmentada es de una actualidad innegable. Volvamos sobre sus aspectos más movilizadores: su análisis al factor trabajo como un medio deshumanizante, la crítica a la elevación del provecho y la utilidad como los nuevos ídolos de la modernidad, la incapacidad del Estado moderno para dar cuenta de la singularidad y diversidad de sus ciudadanos, así como la pobreza espiritual o la apatía de los ciudadanos por los aspectos públicos de la vida. Recordemos que el proyecto estético de Schiller es también un proyecto político, el arte y la belleza reconsideran nuestra relación con los otros.

Ecológico. Es cierto que fue la modernidad quien nos despojó de la naturaleza, porque pasó de ser una bóveda cerrada, donde los pensamientos de Dios se

⁴ Una exposición en París donde se realiza un tributo a la nada y el vacío.

<http://www.informador.com.mx/primer/2009/86375/6/la-nada-y-el-vacio-protagonizan-una-exposicion-en-paris.htm>

La Bienal de Sao Paulo es tomada por grafiteros que la critican por ser una exposición que realiza una oda al vacío.

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Grafiteros/atacan/vacio/Bienal/Sao/Paulo/elpepicul/20081028elpepicul/5/Tes>

⁵ Danto, *op.cit.*, p.180

reflejaban, para transformarse en un frío mecanismo de relojería, donde sólo la matemática y la ciencia podían dar cuenta de sus leyes. La naturaleza apareció ante nosotros como un objeto, como un instrumento para la satisfacción de nuestras necesidades, nuestra relación de complicidad expresada en la belleza, se transforma en una relación de necesidad. Esto explica en parte la catástrofe ecológica que estamos viviendo, y de la cual desconocemos sus verdaderas proporciones. Si bien es cierto que Schiller antepone la belleza artística a la belleza natural, es también cierto que Schiller llama a una actitud estética aquella que inserta lo supransensible incluso en lo más nimio, como en el siguiente Haiku:

Cuando mi vida
atiende al crisantemo
se tranquiliza

Mizuhara Shuoshi

Una actitud estética frente a la naturaleza nos exige una revolución interior en relación al concepto de pertenencia. La naturaleza no le pertenece al hombre, sino que el hombre pertenece a la naturaleza,⁶ se trata de pasar de un paradigma de la posesión al de la pertenencia.

⁶ Esto es lo que declara el Gran Jefe de la Tribu de los indios duwamish al presidente de los Estados Unidos frente al requerimiento de vender sus tierras. "Lo que acaece en la tierra, les acaece también a los hijos de la Tierra, es están escupiendo así mismos. Pues nosotros sabemos que la Tierra no pertenece a los hombres, que el hombre pertenece a la tierra" Cfr. Maillard, *La razón estética*, Barcelona: 1998, p.228.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS FILOSÓFICA DE FRIEDRICH SCHILLER

- 1985 *Sobre la Gracia y la Dignidad [Anmut und Würde]*. Barcelona: Icaria.
- 1985 *Sobre poesía ingenua y sentimental [Über naive und sentimentalische Dichtung]*. Barcelona: Icaria.
- 1990 *Cartas estéticas sobre educación estética del hombre [Über die ästhetische Erziehung des Menschen]*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- 1990 *Kallias [Kallias oder Über die Schönheit]*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- 1991 *Poesía Filosófica*. Madrid: Hyperion.
- 1992 *De lo Sublime [Das Erhabene]*. Granada: Agora.
- 1992 *Sobre lo Sublime [Über das Erhabene]*. Granada: Agora.
- 2004 *Sobre lo patético [Über das Pathetische]*. En: Escritos breves sobre Estética. Sevilla: Doble J., pp. 1-26.
- 2004 *Reflexiones en el uso lo vulgar e indigno en el arte [Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst]*. En: Escritos breves sobre Estética. Sevilla: Doble J., pp. 27-34.
- 2004 *Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas [Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen]*. En: Escritos breves sobre Estética. Sevilla: Doble J., pp. 35-60.
- 2004 *Sobre el provecho moral de las costumbres estética [Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten]*. En: Escritos breves sobre Estética. Sevilla: Doble J., pp. 61-69.
- S/F *Tres poemas filosóficos* En: <http://www.zubiria.com/catedras/05Descargas/Schiller-Tres.poemas.pdf> [Revisado: Enero, 2008]

2. OBRA DRAMÁTICA DE FRIEDRICH SCHILLER

- 1978 *Los bandidos*. Barcelona: Sopena.

3. CORRESPONDENCIA DE FRIEDRICH SCHILLER

SCHILLER y GOETHE, *La amistad entre dos genios*. Buenos Aires: Elevación, 1946.

4. TEXTOS SOBRE FRIEDRICH SCHILLER

BEISER, Frederick, *Schiller as a philosopher. A Re-Examination*. New York: Oxford University Press, 2005.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 2006.

5. ARTÍCULOS SOBRE FRIEDRICH SCHILLER

ACOSTA, María del Rosario

Filosofía y tragedia: la teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller - noviembre 2005. Consulta: diciembre de 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

Lo sublime y la visión trágica del mundo en los textos filosóficos schillerianos - mayo 2005. Consulta: enero de 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller - diciembre 2008. Consulta: enero de 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

Hacia una definición del pensamiento romántico y de sus conexiones con un pensamiento político - mayo 2004. Consulta: enero de 2009 <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

¿Una superación estética del deber? La crítica de Schiller a Kant. Consulta: febrero de 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

Estética como puente: la belleza como encuentro entre la libertad y la naturaleza. Consulta: febrero de 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/estetica.html>

AUGUSTO MÍGUEL, Roberto, *Un comentario de Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Consulta: enero de 2009. Barcelona: Universidad de Barcelona <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/schiller.html>

BURELLO, Marcelo G. *Verdad y verosimilitud en la narrativa de F. Schiller*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires

CATALDO, Gustavo

Belleza y ennoblecimiento en Kant y en Schiller. Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello. Consulta: enero 2009. <http://www.filosofiaytredia.com/textos/cataldo.html>

Las buenas maneras o la moral de la apariencia. En: Revista de Humanidades, vol.10. Santiago de Chile: Universidad Andrés Bello. Consulta: enero de 2009. <http://www.unab.cl/artes-humanidades/revista10.html>

Del Valle, Julio, *El principio de la estética y su relación con el ser humano. Acerca de la dimensión antropológica de la estética de Alexander Baumgarten*. Lima: 2008. [Artículo inédito, leído en el Coloquio de Estudiantes de Filosofía en la PUCP]

FEIJÓO FERNÁNDEZ, Jaime, *Sátira, elegía, idilio: las formas de la poesía sentimental y el problema de los géneros literarios en el clasicismo de Weimar*. Galicia: Universidad de Santiago de Compostela.

GAMA CHIROLLA, Ximena *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental: una postura estética y política*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Consulta: Enero de 2009. http://educacionestetica.com/PDF/num01/01_06.pdf

LLORENS, Núria, *Shaftesbury y el modelo clásico*. En: Locus Amoenus vol. 6, 2002-2003, pp. 343-368. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Consulta: enero de 2009. <http://www.raco.cat/index.php/Locus/article/viewFile/23717/23552>

NEYRA FERNÁNDEZ, Carmen, *La educación estética como condición para una buena política*. Colombia: Universidad Javeriana. Consulta: Enero de 2009. http://educacionestetica.com/PDF/num01/01_07.pdf

SALDAÑA SAGREDO, Alfredo, *Crítica y estética en el primer romanticismo alemán*, pp. 549-563. Aragón: Universidad de Zaragoza. Consulta: enero de 2009. <http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-3AC3D437-7ECA-0C61-D75D-77A7212F79E7&dsID=PDF>

SAPERTEIN, Ariela, *Beauty and morality in Schiller's aesthetic education and beyond. A Study of the Letters on the Aesthetic Education of Man*. Pennsylvania: Haverford College. Consulta: Febrero de 2008. <http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/10066/685/1/2004SapersteinA.pdf>

STEINER, George, *Para animar a las musas. Lo clásico ha perdido su credibilidad. Por qué debería haber una celebración de Schiller a pesar de eso en el 2055*. Consulta: Marzo 2008. <http://bibliotecaignorria.blogspot.com/2007/03/george-steiner-sobre-schiller.html>

6. OTROS

ALLISON, Henry E., *Kant's theory of taste. A reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge University Press, 2001.

BAUMGARTEN, A. G. *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. En: *Belleza y verdad sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Barcelona: Alba, 1999.

BAUMGARTEN, A. G. *Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.

BAYER, Raymond, *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 6ª reimp., 1993.

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000.

BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas, Vol I*. Madrid: Visor, 2000.

BOWIE, Andrew, *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor, 1999.

CASSIRER, Ernst, *Kant, vida y doctrina*. México: Fondo de Cultura Económica, 4ª reimp., 1985.

CASSIRER, Ernst., *Filosofía de la Ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica, 4ª reimp., 1997.

CARRILLO, Lucy. *Tiempo y mundo de lo estético. Sobre los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2002.

COHEN, T. "Why beauty is a symbol of morality". En: *Essays in Kant's Aesthetics*, T. Cohen y P. Guyer (eds.). Chicago: The University of Chicago Press.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

D' ANGELO, P., *La estética del Romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.

DILTHEY, Wilhem, *Vida y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

ECO, Umberto, *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2005.

FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor, 2000.

FERRY, Luc *Homo Aestheticus, The invention of art in the Democratic Age*. London: University of Chicago Press, 1993.

GIUSTI, *Alas y raíces, Ensayos sobre la modernidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método Fundamentos de una hermeneútica filosófica*. Salamanca: Sígueme, 1991.

HABERMAS, Jürgen *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1989.

HAMMERMEISTER, Kai, *The German Aesthetic Tradition*. Londres: Cambridge University Press, 2002.

HENRICH, Dieter, *Aesthetic judgment and the moral image of the world. Studies in Kant*, Stanford Series in Philosophy, Studies in Kant and German Idealism, Eckart Foster Editor, California: Stanford University Press, 1992.

HÖLDERLIN, *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1998.

HÖLDERLIN, *Hiperión o El eremita en Grecia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

HEGEL, G.W.F, *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1971.

HEGEL, G.W.F, *Escritos de juventud*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978.

KANT, Emmanuel, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992.

KANT, Emmanuel, *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2006.

MAILLARD, Chantal, *La razón estética*. Barcelona: Alertes, 1998.

MARTIN, Nicholas, *Nietzsche and Schiller: Untimely Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

NOVALIS, *Escritos escogidos*. Madrid: Visor, 1984.

SCRUTON, Roger, *Historia de la filosofía moderna. De Descartes a Wittgenstein*. Barcelona: Península, 1998.

SCHLEGEL, Friedrich, *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1994.

SHINER, Larry. *The invention of art. A cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

STEINER, Rudolf *¿Qué pretende la Escuela Waldorf?* México: Waldorf, 1973

SUMMERS, D. *El juicio de la sensibilidad: Renacimiento, naturalismo y emergencia de la Estética*. Madrid: Tecnos, 1993.

SZONDI, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor, 1992.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1987.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de la estética. La estética moderna. 1400-1700, Vol. III*. Madrid: Akal, 1991.

WINCKELMANN, Johann Joachim, Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura, en *Belleza y verdad sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona: Alba, 1999.