

## UN NUEVO ARTE EN BUSCA DE PERSONAJE

### *Schiller y los límites del clasicismo\**

MANUEL BARRIOS CASARES

(Universidad de Sevilla)

Al pintor Curro González:  
*El bosque lácteo* como trasfondo

Es sabido que la monumentalidad de ciertas conmemoraciones suele llevar aparejado el riesgo de que la figura real del homenajeado acabe sepultada bajo el aluvión hagiográfico, al tiempo que la buena conciencia del presente aprovecha la ocasión como pretexto para celebrarse a sí misma, convirtiendo al ilustre referente en emblema y anticipo de sus propios perfiles. En Alemania, Schiller ha sido un caso paradigmático de este tipo de operaciones ideológicas, empeñadas en utilizar la historia en provecho propio. Lo fue en diversos momentos del siglo diecinueve, cuando su invocación como gran autor de la patria alemana se puso al servicio de una estrategia encaminada a situarlo como alternativa al sospechoso

---

\* Quizá sea conveniente advertir al lector de que este artículo, destinado originalmente a aparecer en un número monográfico de la revista de filosofía *Er* dedicado a Schiller, con motivo del bicentenario de la muerte del poeta, fue compuesto hace ya más de cinco años y desde entonces, corriendo una suerte similar a la del armenio que dio nombre a esa publicación, estuvo casi dado por muerto y entregado a la pira. Para su aparición aquí me he limitado a actualizar algunas referencias bibliográficas incluidas en las notas.

cosmopolitismo de Goethe; lo fue de manera más siniestra en el siglo veinte, cuando, integrados ambos poetas dentro del cliché del clasicismo weimariano, se les vino a convertir en héroes de una Olimpia germana, ciega para advertir hasta qué punto el cielo azul del nuevo *Reich* iba a quedar brutalmente ennegrecido para siempre por la ceniza que habrían de expulsar las chimeneas de los hornos crematorios. Evidentemente, los fastos conmemorativos del bicentenario de la muerte de Schiller en el año 2005 no llegaron a aproximarse en ningún momento, ni por asomo, a un nivel de mixtificación semejante. Pero no son tan sólo razones positivas las que contribuyeron a ello. Una época como la nuestra, que no cree demasiado en sí misma y que más bien recurre a esas efemérides para dar vistosa envoltura a su extendida industria de producción de objetos de consumo cultural, también desactiva a su manera la intemperividad que pudieran contener estos referentes del pasado. Y, así, la elevación de Schiller a los altares del clasicismo tiene hoy más de reclamo turístico que de expediente legitimatorio para una política cultural o educativa, que aspire a considerarse heredera de una excelsa tradición. De clásico universal y elemento imprescindible del canon de enseñanza en las escuelas alemanas, Schiller ha pasado a ser un autor escasamente leído y poco cultivado, salvo en los restringidos círculos intelectuales. En ellos, la preservación del monumento convive con una melancólica conciencia de que la era gloriosa del humanismo nacional burgués ha llegado a su fin<sup>89</sup>; o, cuando menos, hace tiempo que alcanzó un momento cumbre ya irreplicable.

<sup>89</sup> Es la tesis de Peter Sloterdijk en su polémico texto *Normas para el parque humano*: “La época del humanismo nacional burgués ha llegado a su fin porque, por mucho que el arte de escribir cartas, que inspiren amor, a una nación de amigos se siguiera practicando de forma tan profesional, esto ya no podía ser suficiente para mantener unidos los vínculos comunicativos entre los habitantes de la moderna sociedad de masas. Con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión) y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos” (Trad. de Teresa Rocha. Madrid, Siruela, 2000, pp. 27-28).

En tal contexto, rótulos como el de “clasicista” —o como el de “inventor del idealismo alemán” en la biografía de Rüdiger Safranski, celebrada en Alemania como el gran acontecimiento editorial del bicentenario— acaban convirtiéndose en fórmulas imprecisas, que acaso permiten evocar con aire lánguido “la inolvidable época dorada del espíritu alemán”<sup>90</sup>, pero no ayudan demasiado a su genuina confrontación crítica con el presente. Con mejor y más preciso sentido de la distancia histórica, en España, algunos de los trabajos producidos con motivo del evento supieron mantener la sobriedad necesaria para emitir un juicio ponderado sobre el alcance y los límites de la modernidad del discurso filosófico schilleriano. Nos referimos en particular al volumen colectivo editado por Faustino Oncina y Manuel Ramos, *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*<sup>91</sup>, con cuyas principales líneas de interpretación se siente en sintonía nuestro escrito.

En parte, es también la cuestión de los límites del clasicismo en Schiller lo que queremos plantear aquí. El presente trabajo pretende aproximarse a las directrices fundamentales de la teoría schilleriana del arte, pero a la luz de algunos de sus aspectos menos frecuentados, que vienen a desbordar el estricto marco de una estética clasicista —, y ello no sólo en la línea del idealismo romántico inmediatamente posterior, sino en un registro que anticipa ciertos desarrollos de la estética postromántica. También en este sentido sería Schiller un pensador de esa “época a caballo” (*Sattelzeit*) entre los siglos XVIII y XIX, que gestó las formas complejas de una modernidad crítica con la que aún hoy nos seguimos confrontando<sup>92</sup>. Si, según formulaba en fecha reciente Wolfgang

<sup>90</sup> Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán* (ed. orig.: *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, Hanser, 2004). Trad. de Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets, 2006, p. 20.

<sup>91</sup> Faustino Oncina y Manuel Ramos (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia, PUV, 2006.

<sup>92</sup> Cfr. Reinhart Kosellek, “Das 18. Jahrhundert als Beginn der Neuzeit”, en R. Kosellek u. R. Herzog (eds.), *Epochenswelle und Epochenbewusstsein (Poetik und Hermeneutik XII)*, München, Fink, 1987, pp. 269-283.

Riedel, tan importante como ver en él a un exponente inaugural del idealismo alemán, sería reconocer hasta qué punto su mirada sobre el ser humano y la naturaleza es al mismo tiempo la mirada de un *realista*, para quien la antropología juega un papel de mediadora entre fisiología y psicología<sup>93</sup>, no menos indispensable resulta advertir la inflexión que sus consideraciones estéticas introducen respecto a la manera precedente de interrogarse acerca de la belleza. Lo hacen, en efecto, en la medida en que inician la despedida de los modos ahistóricos de indagar la esencia de lo bello y comienzan a preguntarse más bien por las condiciones concretas que hacen que el arte moderno adquiera una especificidad que lo distingue del que fue característico de la Antigüedad. Con ello queda modificado el horizonte desde el que Ilustración y neoclasicismo habían establecido la referencia a los antiguos y el valor intemporal de *lo clásico* como concepto normativo. Pero también se ve modulado aquel tipo de abordaje de la experiencia estética emprendido por Kant en su *Crítica del juicio* (= *KU*). Dicha modulación se produce, no obstante, de manera hartamente singular, en la medida en que Schiller procura mantenerse dentro de parámetros kantianos, mas, precisamente al hacerlo, acaba evidenciando las tensiones internas que recorren ese discurso. Empecemos por examinar este punto con un mínimo de detalle.

## I

Sin duda, fue el propio Kant quien abrió la reflexión estética a una amplitud imprevista de experiencias y modos de expresión desde el momento en que propuso remitirla ya no a un ámbito de objetos, sino al sentimiento del sujeto; pues si bien el gusto resulta definido por él, de manera un tanto equívoca, como la “facultad de enjuiciar un objeto o un modo de representación”<sup>94</sup>, lo cierto es que,

<sup>93</sup> Cfr. W. Riedel, “Die anthropologische Wende: Schillers Modernität”, en Walter Hinderer (ed.), *Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg, Königshausen und Neuman, 2006, pp. 143-164.

<sup>94</sup> Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Citamos por la edición canónica de las

en sentido estricto, el juicio estético no enjuicia al objeto como tal en la realidad de sus determinaciones, sino que se remite a ese estado o afección de la sensibilidad suscitado en el sujeto por la representación de dicho objeto. De lo que se trata en el juicio de gusto, por tanto, no es del objeto propiamente dicho, sino del efecto que éste provoca en quien lo contempla (o en quien lo recepciona por algún otro medio). Más aún: no cabe hablar aquí de “efecto” en el sentido de una impresión sensorial provocada directamente por el objeto físico, sino de una emoción mediada por la imaginación y por la reflexión que se ejecuta sobre la forma de la representación que acompaña a dicho objeto. Con ello, Kant quiere, en primera instancia, deslindar el dominio de lo estético de lo que son los dominios del conocimiento y la moral; y por eso afirma que mientras los juicios determinantes —que son los tratados por la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*— establecen un ámbito de legalidad objetiva, aplicable a todos los casos, de manera que en ellos lo particular queda subsumido en lo universal, en el caso de los juicios reflexionantes —cuya modalidad más básica sería el juicio estético (el juicio teleológico, del que se ocupa la segunda parte de la *KU*, sería la otra)— falta esa regla general, capaz de determinar con carácter de necesidad el contenido del caso singular. El juicio estético no posee, pues, validez lógica, no aporta conocimiento, ni prescribe normas de conducta. Dado que se vincula a una sensación de agrado o desagrado en el sujeto, permanece en esa medida remitido a lo “subjetivo”<sup>95</sup>. Así que Kant parece radicalizar en este punto el enfoque empirista de las cuestiones estéticas, por cuanto la constatación de la existencia de

obras de Kant, *Werke*, la llamada *Akademie-Ausgabe*, editada por la Academia Alemana de las Ciencias, vol. 5, Berlin, Georg Reimer, 1913, p. 211. Para la versión castellana, seguimos la traducción de Manuel García Morente en la edición revisada de Juan José García Norro y Rogelio Rovira, *Crítica del juicio*. Madrid, Tecnos, 2007.

<sup>95</sup> *KU*, 203; ed. cast., p. 114: “El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por tanto, no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva (dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann)”.

una amplia variedad de gustos vendría a comprometer la apelación a normas universales a la hora de apreciar la belleza y los productos del arte. Y, sin embargo, como es característico de todo su pensamiento, procurando rebasar a un tiempo las limitaciones de empirismo y racionalismo, el pensador de Königsberg va a tratar de fundar críticamente, desde el espacio de experiencia del sujeto, un nuevo ámbito de legitimidad para la estética. Su reflexión en este campo no deja de orientarse, por consiguiente, hacia la búsqueda de unos criterios que garanticen cierta validez universal (subjética, no objetiva) para el juicio de gusto. De ahí que, como segundo paso de este proceso, Kant se aplique —si es que el asunto puede expresarse en estos paradójicos términos— a depurar de subjetivismo (o sea, de particularismo) a esa instancia del sujeto. Para ello distingue el placer estético propiamente dicho de lo que es un mero deleite sensual. Porque, como hemos apuntado antes, no es el objeto en su materialidad lo que place estéticamente al sujeto. En ese caso, se trataría meramente de su disfrute en términos fisiológicos (como algo agradable), o bien de su estima al satisfacer una exigencia práctica de la razón (como algo bueno)<sup>96</sup>. En el juicio de gusto, precisa Kant, se trata del sentimiento de placer o displacer que provoca en nosotros la representación del objeto, sin que interfiera ahí interés alguno. Con esto quiere referirse el filósofo al hecho de que nuestra satisfacción estética no está vinculada a la existencia del objeto, ni depende de que nos lo apropiemos, lo utilicemos, extraigamos de él una determinada sensación o algún tipo de aprecio ligado a nuestra facultad de desear. Lo que importa es cómo juzgamos ese objeto en la pura contemplación<sup>97</sup>. Al desentendernos de la mera respuesta inmediata de los sentidos, se produce una “desconexión”<sup>98</sup>, que permite al sujeto cambiar su mirada interesada por la perspectiva de un contemplador que reflexiona sobre la forma del objeto, y no sobre contenido alguno. Este es el punto neurálgico

<sup>96</sup> Cfr. KU, 204-210: epígrafes 2-5.

<sup>97</sup> Cfr. KU, 204.

<sup>98</sup> En el caso del sentimiento de lo sublime, esta desconexión se modula en términos de una “suspensión momentánea de las facultades vitales” (KU, 245).

de la inflexión que se produce en el discurso kantiano. Y en él, por cierto, Kant no sólo abre el camino hacia el posterior formalismo estético, sino también hacia el más resuelto experimentalismo en las artes. Basta considerar, por ejemplo, que si la belleza artística no se entiende ya como una cualidad intrínseca de un objeto, sino como un resultado del modo de representar que acompaña a éste, cabe hablar entonces de la posibilidad de una *bella* representación de “cosas que en la naturaleza resultarían feas o desagradables”<sup>99</sup>. Por esos derroteros se aventurará la estética romántica y posthegeliana.

Sin embargo, no es ésta, como sabemos, la senda seguida por la argumentación kantiana. Lo que busca el de Königsberg es salvar la deriva relativista que un elemento tan escurridizo, variable y plural como parece ser el gusto amenaza con introducir en la estética. Tras haber rechazado la posibilidad de fundar la validez de los juicios de gusto en un orden objetivo de cosas, Kant encuentra la clave, según estamos viendo, en el desinterés estético. Por una parte, este desinterés asegura que la base de la satisfacción no resida aquí en condiciones privadas, de las que tan sólo dependería un sujeto particular, sino en aquello que puede presuponerse que éste tiene en común con cualquier otro sujeto. Por otra parte, en virtud de ese desapego de la mirada respecto a la perspectiva utilitaria y la visión puramente mecanicista de lo real, el sujeto se reencuentra con una estructura legaliforme del mundo, puramente “subjética” en principio (de nuevo el famoso “como si” kantiano), pero que a la postre concuerda plenamente con las expectativas de la razón.

Mas esto es así porque incluso lo meramente subjetivo de nuestra representación de las cosas se ve sometido aquí a un desplazamiento, en la medida en que, al no ceñirse ya nuestro juicio a la estricta materialidad de un objeto, sino reflexionar sobre su forma, descubre una conexión entre ésta y el libre juego de las facultades humanas, que no da la impresión de ser simple arbitrariedad, sino expresión más bien de un acorde oculto del mundo. Se capta de este modo la forma de una finalidad en el objeto, aun cuando no quepa relacionarla con un concepto que

<sup>99</sup> KU, 312.

determine necesariamente su contenido<sup>100</sup>. Es esta finalidad en la forma lo que hace que tanto los objetos artísticos como los productos de la naturaleza adopten en el juicio reflexionante la apariencia de una unidad orgánica. Se muestran al mismo tiempo como si fuesen obra de la libertad y como si respondieran a un designio. El juicio reflexionante viene así a reparar aquel abismo infranqueable entre naturaleza y razón que las dos *Críticas* anteriores habían abierto<sup>101</sup>. Sólo que lo repara de forma precaria y Kant, consciente de esto, se esfuerza en subrayar la peculiar dimensión de universalidad que aporta este enlace entre las distintas facultades humanas, atenuando la dosis de particularismo que proviene del hecho de que el juicio sea expresión de un caso singular, formulado por un individuo. Su solución pasa entonces por difuminar la contingencia del juicio y centrarse en su capacidad para transmitir aquello que es común a todos los hombres, en tanto producto del libre juego formal de nuestras disposiciones. El juicio estético, subjetivo y universal, no deja al fin y al cabo de ser ambas cosas de manera aporética: trasciende su carácter subjetivo, sí, pero lo hace en dirección hacia una universalidad en el fondo más presupuesta que real. “El juicio de gusto mismo –escribe Kant– no *postula* la aprobación de todos y cada uno (pues esto sólo lo puede hacer un juicio lógico universal, porque es capaz de aducir razones); sólo *exige* a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya

<sup>100</sup> Cfr. *KU*, 221.

<sup>101</sup> *KU*, 175-6: “Pero si bien se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo (por medio del uso teórico de la razón) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo, sin embargo *debe* éste tener algún influjo sobre aquél, a saber: el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza, por tanto, debe poder pensarse de tal modo que al menos la conformidad a leyes de su forma concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad, que se han de realizar en ella. Tiene, pues, que haber un fundamento para la *unidad* de lo suprasensible, que yace a la base de la naturaleza, con lo que el concepto de libertad encierra de práctico” (ed. cast, p. 86).

confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás”<sup>102</sup>.

Esta expectativa de una aprobación universal del propio gusto constituye, según reza literalmente el párrafo 22 de la *Crítica del juicio*, una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común. De este modo, al remitir el fundamento del juicio de gusto a dicho *sensus communis*, Kant completa el singular proceso de vaciado que ha debido llevar a cabo para dotar al ámbito de la estética de su propio espacio de validez. Por un lado, el objeto real que comparece en este terreno lo hace como ocasión para que el sujeto constate una posibilidad de acuerdo entre sus facultades que ni el uso teórico ni el uso práctico de la razón contemplaban. Por otra, el sujeto, ensimismado en el espectáculo de esta prodigiosa concordancia, prescinde de su propia individualidad y, vaciado de intereses y afanes particulares, adopta el perfil de una, por decirlo así –como literalmente lo dice Kant– *razón total humana*, “poniéndose en el lugar de cualquier otro, haciendo sólo abstracción de las limitaciones que dependen casualmente de nuestro juicio propio; lo cual, a su vez, se hace apartando lo más posible lo que en el estado de representación es materia, es decir, sensación, y atendiendo tan sólo a las características formales de la propia representación o del propio estado de representación”<sup>103</sup>.

Ahora bien, Kant no olvida que esa totalidad racional no es algo dado. En el ámbito de la estética, como en el del conocimiento –donde el yo transcendental es una “x”– o en el de la razón práctica –donde el respeto a la ley suprime todo deseo personal–, el sujeto kantiano se desfonda, va dejando de ser un principio efectivamente existente y se convierte más bien en una aspiración. A eso apunta la idea kantiana de un sentido común: a la constante exigencia de realizar una comunidad humana, que la universal comunicabilidad del sentimiento expresado en el juicio de gusto presupone. Aquello que para Friedrich Heinrich Jacobi era la prueba alarmante de que el kantismo había convertido la libertad en algo evanescente, supone

<sup>102</sup> *KU*, 216. Cfr. ed. cast., p. 129 (traducción aquí levemente modificada).

<sup>103</sup> *KU*, 294; ed. cast., p. 218.

para Kant la garantía de que ésta no quedará suplantada por una hipótesis absolutista. Esa sociedad basada en un libre consenso comunitario es una tarea que ha de realizarse históricamente, y que además ha de hacerlo, de modo destacado, en el seno de la cultura ilustrada; pero a la vez, sin que esto contradiga la existencia de una instancia real que la posibilita, ha de permanecer como apelación ideal nunca satisfecha del todo. Aquí, como en el caso de la vivencia de lo sublime, la experiencia humana descrita por Kant no es simplemente la de arrobamiento ante el poder de nuestras facultades, sino también, y decisivamente, la de su limitación e inadecuación en su constante tentativa de abrazar lo real. El libre juego suscitado por la imaginación no tiene por cometido refugiarnos en un recinto estético al margen del mundo; nos abre al reconocimiento de nuestra humilde condición, incapaz de aprehender la totalidad y destinada a soportar, entre el cielo y la ley, una doble intemperie.

## II

Claro que todo esto que Kant contempla como expresión de un mismo movimiento paradójico, el de la libertad humana, volverá a verse escindido en la época en los agudos contrastes entre realismo político y ensoñación estética. Son justamente esas tensiones las que recoge y despliega el pensamiento schilleriano. Empeñado en dotar de suelo objetivo a la noción de belleza, Schiller comienza sus importantes cartas a Gottfried Körner de enero y febrero de 1793, las también conocidas como *Kallias-Briefe*, distinguiendo su concepción no sólo de la que es propia de las estéticas sensualista y racionalista, sino también de la kantiana, y así propone una cuarta forma de definir lo bello, ya no sensible-subjetiva (como Burke), racional-objetiva (como Baumgarten y Mendelssohn) o racional-subjetiva (como Kant), sino sensible-objetiva<sup>104</sup>. Esta determinación

<sup>104</sup> F. Schiller, *Kallias oder Über die Schönheit*, en: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* (= SW), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993 (sobre la base de la edición de Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert, München, Hanser, 1959), vol.

sensible-objetiva es, según él, la que permite rebasar el carácter subjetivo de la noción kantiana de belleza. Ya hemos visto, no obstante, de qué índole tan singular y bien poco subjetivista es la manera en que Kant entiende la remisión del juicio de gusto al sentimiento del sujeto. Pero en el fondo Schiller está buscando otra cosa. Quiere centrarse desde un principio en la belleza producida por el arte y no, como hace Kant, en la suscitada por la contemplación de objetos naturales, que es lo que, en opinión de Schiller, induce al de Königsberg a una distinción sumamente problemática entre la belleza pura y la belleza adherente. Por lo pronto, Schiller trata de aproximar el ámbito de lo sensible al de lo racional, frente a lo que considera el purismo de la belleza en Kant, “la hipótesis de una *pulchritudo* vaga y *fixa*, de una belleza libre e intelectualizada”<sup>105</sup>. Para ello tiende a concebir la belleza natural según el modelo de la belleza humana, y ésta, a su vez, según el modelo de la belleza creada por el artista; de tal manera que, entonces, atribuye a toda forma, también a la forma del objeto natural bello, la incorporación de un sentido —o finalidad, como también lo denomina— que hace las veces de principio de autodeterminación en él, pero que no deja de ser al mismo tiempo la expresión misma de su *naturaleza*. En analogía con la razón práctica, el objeto natural ofrece así una forma dispuesta a ser elaborada estéticamente hasta producir “la forma de una forma”<sup>106</sup>, que es una de las definiciones de belleza que encontramos en *Kallias* y que ciertamente corresponde más bien a una filosofía del arte. Con esto, Schiller da un sesgo más antropológico a su apropiación de la estética kantiana, cuyo “intelectualismo” conservaba en este plano una expresa delimitación entre arte y naturaleza. Y, sobre todo, con esto prepara el tránsito hacia lo que será el cometido del idealismo: hacer que en el fenómeno se evidencie la presencia del ideal (un ideal que, en su caso, siempre está por realizar). Dicha presencia de

V, p. 394; ed. cast. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona, Anthropos, 1990, p. 5.

<sup>105</sup> *ibid.*, p. 395; ed. cast., p. 7.

<sup>106</sup> *Idem.*

lo suprasensible en el fenómeno es algo que Schiller insinúa, al vislumbrar la libertad en el mundo de los sentidos por vía de su asimilación a la idea misma de naturaleza<sup>107</sup>. Sólo que en su pensamiento este paso no llega a darse enteramente, como hará el idealismo romántico mediante el establecimiento de un principio absoluto, unificador de naturaleza y libertad. El deseo de seguir siendo fiel, pese a todo, al enfoque kantiano le mantiene en una peculiar posición intermedia, que no ha dejado de causar perplejidad en muchos de sus intérpretes, por su abigarrada combinación de elementos. Por una parte, Schiller defiende en numerosas ocasiones la necesidad de que el artista se guíe por una adecuada elección de los contenidos que constituyen la materia poética, considerando que hay objetos dignos de representación, como sería el caso de los objetos naturales bellos, y otros que no lo son, lo que ha llevado a algunos exégetas a acentuar su filiación clasicista; por otra parte, sin embargo, tiende a ir admitiendo cada vez más una libertad formal y una interacción entre los distintos géneros artísticos, que para otros estudiosos de su pensamiento supone una innegable cercanía al romanticismo. Lo cierto es que Schiller trata de evitar los dos descarríos del naturalismo y el esteticismo, de los que también intenta prevenirse Goethe<sup>108</sup>, y, en esa medida, tanto como insiste en

<sup>107</sup> Una asimilación que Schiller declara sin ambages en este pasaje de las *Kallias-Briefe*: “Prefiero el término de naturaleza al de *libertad*, porque designa además el campo de lo sensible, dentro del cual se delimita la belleza, y, junto al concepto de *libertad*, alude también a su esfera en el mundo de los sentidos. Frente a la técnica, naturaleza es lo que existe por sí mismo; arte, lo que existe mediante una regla. Naturaleza en conformidad con el arte será, pues, aquello que se da una regla a sí mismo –aquello que existe por medio de sus propias reglas”. (SW, V, 411; ed. cast., pp. 49-51). No obstante, hay que decir que al evocar esos objetos naturales bellos que dan la impresión de estar determinados por sí mismos, el poeta y dramaturgo Schiller sigue pensando fundamentalmente según el modelo de los caracteres humanos, y por eso, como veremos más adelante, al plantear la cuestión del valor de ciertas representaciones de cosas naturales inanimadas, sostendrá que, en comparación con las de la naturaleza humana, este tipo de representaciones hacen “que el artista y el poeta permanezcan atrapados en un grado inferior de perfección” (“Über Matthissons Gedichte”, en SW, V, 998).

<sup>108</sup> Como escribe Georg Lukács en su ensayo sobre el epistolario Schiller-Goethe. “Es muy interesante observar que Schiller, a pesar de sus tendencias

las *Kallias-Briefe* en que hay un carácter de objetividad de las cosas que las pone en situación de aparecer como libres, recalca la circunstancia de que esta cualidad de las cosas que denominamos belleza no es nunca libertad de hecho, sino “libertad en la apariencia”:

Si, al contemplar un ser natural, la razón pura 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 sólo 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 que 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 sólo *libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia*<sup>109</sup>.

Como puede observarse, la búsqueda schilleriana de un suelo objetivo para la belleza oscila y retrocede ahí donde amenaza con transgredir claramente las fronteras del criticismo kantiano, contentándose con postular que en el objeto bello “debe haber algo” que nos incita a representárnoslo *como si* estuviese determinado internamente, o sea, *como si* fuese libre y, por tanto, como naturaleza en conformidad con el arte. Con ello, Schiller se asoma a otros modos de concebir la objetividad de lo real, que ya no se someten a la rigidez del realismo dogmático e inciden en la índole relacional de aquello que antes era pensado como sustrato y ahora comienza a entenderse como resultado de una interacción entre la cosa y el

filosóficamente idealistas, ve con claridad ese doble peligro –el pseudorealismo mezquino y la estilización idealista vacía (retoricismo, fantástiquería, etc.)– y se da perfecta cuenta de los peligros de la segunda tendencia para su propia producción. Así teme, por ejemplo, mientras trabaja en el *Wallenstein*, caer en cierta sequedad. Esa sequedad, escribe Goethe, ‘nació de un cierto temor a caer otra vez en mi antigua manera retórica y de un temeroso esfuerzo por permanecer cerca del objeto... Por eso es más necesario que nunca, cuando se trata de evitar los dos descarríos, el *prosaico* y el *retórico*, esperar un estado de ánimo muy puramente poético’ (Goethe y su época. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1968, p. 148).

<sup>109</sup> SW, V, 400; ed. cast., p. 19.

sujeto. “Todo aquello que llamamos bello –escribe asimismo en *Kallias*– adquiere ese predicado sólo por la libertad en su técnica”<sup>110</sup>. La consecuencia, como venimos sugiriendo, es el desbordamiento del marco clasicista más convencional y la apertura del territorio estético: “Dado que la *belleza* no está ligada a ninguna materia, sino al tratamiento que se le da a esta materia; y dado que todo lo que se presenta ante los sentidos puede aparecer de manera técnica o no técnica, libre o no libre, de esto se deduce que el campo de la belleza se extiende hasta muy lejos”<sup>111</sup>.

En cualquier caso, la proyección de la subjetividad en el objeto no es, para Schiller, fruto de la pura arbitrariedad y por ello su posición fundamental tampoco acaba disipándose en un mero esteticismo. Es cierto que la función raigal que posee para el propio Kant la imaginación productiva en todo proceso cognoscitivo abre ya la vía hacia una estetización del conocimiento, que será apurada primero por los románticos y luego por Nietzsche hasta desvelar el componente ficcional de la verdad. Sólo que en Kant hay, como hemos visto, un freno para la peligrosa conversión de esta pujanza de lo estético en una entrega al desafortado subjetivismo de una personalidad caprichosa: la apelación al *sensus communis*. La reducción de lo estético a un puro juego intrascendente, que el tardorromanticismo decadente podrá contemplar con la conciencia altiva de quien se identifica con una actitud emancipada, no sometida a los dictados de la prosa burguesa, es, en cambio, para Kant, y, con él, para Schiller, el signo de una postura irracional en lo teórico, hedonista en lo práctico y conservadora en lo político; en definitiva, sumisa ante la convención, puesto que, lejos de reconocer la tensión constitutiva a partir de la cual Schiller hará emerger dialécticamente el “impulso lúdico” en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, se limita a valorar lo que agrada o halaga a la mente, sin aprestarse al esfuerzo de pensar por uno mismo y aspirar al logro de un consenso comunitario filtrado críticamente. Semejante actitud desvirtúa la verdadera dimensión del estado

<sup>110</sup> *Ibid.*, 424; ed. cast., p. 83.

<sup>111</sup> *Idem.*

estético, en la medida en que lo hace retroceder a las expectativas de satisfacción en el objeto propias del impulso material y coagula su función de tránsito al estado moral. En este punto, en el que la preocupación del poeta se traslada del planteamiento transcendental kantiano al problema de la formación cultural, es como si Schiller hubiese atisbado el proceso por el cual la rígida normatividad del clasicismo precedente, tan rentabilizada por el *Ancien Régime*, podría estar dando paso a otra manera de perpetuar la vigencia del dogmatismo bajo las formas joviales y descomprometidas de una nueva barbarie pseudoilustrada.

Considerada bajo esta luz, la concepción schilleriana de una mediación estética muestra una complejidad irreductible a la simple condición de herramienta ideológica de desactivación de una política emancipatoria. Aunque, efectivamente, hay una inflexión en el pensamiento de Schiller a partir de 1793, y su decepción por el curso de los acontecimientos revolucionarios en Francia le lleva a un creciente recelo frente a la eficacia de una salida política al problema del desequilibrio entre las capacidades humanas y las fuerzas sociales emergentes en la época moderna, su insistencia en la necesaria reforma de los individuos como paso previo a una reforma del Estado implica algo más que el despedido encierro en una “revolución interior”<sup>112</sup>. La constatación de que sigue faltando un sujeto político, capaz de convertir el estado social vigente en un estado moral, supone una crítica realista, que matiza las conquistas logradas por el espíritu ilustrado y justamente por ello propone seguir avanzando en pos de una mayor libertad, una vez redefinidas sus anteriores expectativas idílicas en términos de mayor rigor histórico. Lo mismo cabe decir de sus observaciones acerca de cómo la división del trabajo, con esa rígida separación de facultades

<sup>112</sup> Sobre la manera en que Schiller buscará una nueva articulación entre Drama, Moral e Historia a partir de esa reflexión sobre la Revolución Francesa, es referencia obligada el exhaustivo trabajo de José Luis Villacañas, *Tragedia y Teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid, Visor, 1993. Para una valoración positiva de esta *mala conciencia del programa ilustrado* que supone la crítica schilleriana del presente, vid. también F. Oncina, “Schiller y la Ilustración”, en F. Oncina y M. Ramos, *Ilustración y modernidad en Schiller*, ed. cit. P. 86.

y oficios, produce un tipo mecánico de vida colectiva, y de que, por más que ésta y otras patologías de una racionalidad instrumental sean tolerables para la sociedad, resultan nefastas para el individuo. En este contexto ha de entenderse su afirmación de que es preciso habilitar un espacio para ejercitar la libertad, porque, de lo contrario, la simple supresión del estado de naturaleza antes de haber alcanzado una madurez moral seguirá manteniendo a los individuos en una minoría de edad mental, víctimas de impulsos irreflexivos, erróneamente interpretados por ellos como expresiones de su condición de seres libres. No hay, pues, detención nostálgica ante la imagen idílica del mundo griego, donde el hombre habría vivido en armonía con la naturaleza y con sus distintas capacidades, ni resignación ante el estado de fragmentación del presente, sino revisión y cuestionamiento de los actuales instrumentos de la cultura con vistas a una mayor eficacia de los mismos a la hora de tratar de reunificar lo escindido. Claro que: ¿qué significa el proyecto de las *Cartas* de reconstruir a un nivel superior la bella totalidad perdida? Sin duda, la obra dramática de Schiller será en este sentido más consciente de la resistencia de lo real a suprimir por entero la diferencia y la negatividad. Pero si la solución schilleriana se tiñe de ambigüedad, no es porque se limite a proyectar una imagen idealizada de un orden burgués que, en la práctica, sigue apelando a mecanismos coercitivos para implantar su dominio. Schiller transforma la dinámica del absolutismo ilustrado y al modelo de la dignidad, donde el espíritu domina a los sentidos, le replica con el de la gracia, donde aquél “rige con liberalidad” y los sentidos tienden a coincidir con él por propia inclinación. Su apuesta por una república liberal es decidida.

Lo que ocurre es que esta concepción de la educación estética como una fase intermedia del proceso de cumplimentación de una cultura ilustrada (“porque el estado moral sólo puede desarrollarse a partir del estado estético, pero no a partir del físico”<sup>113</sup>), que era

<sup>113</sup> SW, V, 643; ed. cast., p. 309. En el arranque de la carta vigésimo cuarta se mantiene este esquema evolutivo: “Así pues, podemos diferenciar tres momentos o estadios de evolución, por los que han de pasar necesariamente, y en un

el punto de partida del proyecto de las *Augustenburger Briefe*, parece verse trastocada en algunos pasajes finales de la versión definitiva de las *Cartas sobre la educación estética*. En efecto: tanto la enfática reivindicación schilleriana de la autonomía del arte cuanto la caracterización de ese “tercer reino feliz” —que “libera al hombre de todas las cadenas y lo exime de toda coacción, tanto física como moral”— en términos de un “reino del juego y de la apariencia”<sup>114</sup> han podido dar pie con razón a que algunos intérpretes vean en estas propuestas, más que una complementación, un desplazamiento de la esfera política a la estética:

En el Estado *dinámico* de derecho, el hombre se enfrenta a los otros hombres, como una fuerza contra otra fuerza, limitando su actividad; en el Estado ético del *deber*, el hombre se opone a los demás esgrimiendo la majestad de la ley y encadenando su voluntad. En cambio, en el ámbito en el que la belleza imprime su carácter a las relaciones humanas, en el Estado *estético*, el hombre sólo podrá aparecer ante los otros hombres como Forma, como objeto del libre juego. Porque la ley fundamental de este reino es dar libertad por medio de la libertad.

El Estado dinámico sólo puede hacer posible la sociedad domando la naturaleza por medios naturales; el Estado ético sólo puede hacerla (moralmente) necesaria, sometiendo la voluntad individual a la voluntad general; sólo el Estado estético puede hacerla real, porque es el único que cumple la voluntad del conjunto mediante la naturaleza del individuo<sup>115</sup>.

determinado orden, tanto el individuo como la totalidad de la especie, para poder completar el ciclo de su determinación. Por causas accidentales, que yacen en el influjo de elementos externos, o en el libre arbitrio del hombre, estos distintos períodos pueden verse alargados o abreviados, pero no podemos prescindir de ninguno de ellos, y tampoco el orden en que se suceden puede verse alterado ni por la naturaleza, ni por la voluntad. El ser humano, en su estado *físico*, soporta pura y simplemente el poder de la naturaleza; se libra de este poder en el estado *estético*, y lo domina en el estado *moral*” (SW, V, 645-6; ed. cast., 317).

<sup>114</sup> SW, V, 667; ed. cast., p. 375.

<sup>115</sup> *Idem*.

Algo similar ocurre con su teoría de los impulsos. Schiller parte de la idea kantiana de que el ser humano está constituido por una dualidad fundamental, ésa que él reformula como contraste entre el impulso sensible (“que resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material”<sup>116</sup>, esto es, de hacer que haya variación y sucesión, que el tiempo tenga un contenido) y el impulso formal (“que resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado”<sup>117</sup>). De entrada, se mantiene fiel al carácter irreductible que posee esta tensión entre los dos impulsos en los textos kantianos. E incluso cuando corrige a Kant, reclamando –en términos tomados en préstamo de Fichte– una “acción recíproca” entre ambos impulsos, donde ninguno de ellos someta al otro (a diferencia del necesario triunfo del deber sobre la inclinación en la *Moralität* kantiana), sigue sosteniendo que el acuerdo pleno entre ambos es “sólo una tarea de para la razón, una tarea que el hombre únicamente será capaz de llevar a cabo en su totalidad si llega a la plenitud de su existencia”, puesto que “es, en el sentido más propio del término, la idea de su humanidad, y por consiguiente un infinito al que puede ir acercándose cada vez más en el curso del tiempo, pero que nunca llegará a alcanzar”<sup>118</sup>. Pero la disolución de su rígida oposición y la síntesis conciliadora que promete el impulso lúdico vuelve a dar pie a Schiller para considerar esta unión entre naturaleza y libertad como algo más que una aspiración nunca colmada. Cuando esta posibilidad hace su aparición en la carta décimo cuarta, todavía se anuncia tímidamente:

Si hubiera casos en los que el hombre hiciera *al mismo tiempo* esa doble experiencia, en los que fuera consciente de su libertad y, a la vez, se sintiera su existencia, en los que, al mismo tiempo, se

<sup>116</sup> SW, V, 604; ed. cast., p. 201.

<sup>117</sup> SW, V, 605; ed. cast., p. 205.

<sup>118</sup> SW, V, 612; ed. cast., p. 223.

sintiera materia y se conociera como espíritu, entonces tendría en estos casos, y únicamente en éstos, una intuición completa de su humanidad, y el objeto que le hubiera proporcionado esa intuición sería para él el símbolo del *cumplimiento* de su *determinación*, y por lo tanto (ya que ésta sólo puede alcanzarse en la totalidad del tiempo) serviría como una representación del infinito<sup>119</sup>.

El tránsito de la letra del kantismo a su espíritu no resulta abrupto. Schiller comienza hablando aquí de un cumplimiento simbólico y da la impresión de remitirlo únicamente a casos hipotéticos o, a lo sumo, excepcionales, en los que es sólo “como si” el ser absoluto se realizara en el tiempo. Pero son justamente estos casos los que acaban concediendo carta de ciudadanía en el ámbito de la experiencia a lo que “podría ser considerado con razón un nuevo impulso”<sup>120</sup>. El impulso de juego, presentado inicialmente como un caso singular de acción conjunta entre impulso sensible y formal, va así ganando preeminencia sobre ellos conforme el texto de las *Cartas* deja de ser tan sólo reflejo crítico de la situación escindida de la sociedad burguesa y procura anticipar una resolución de sus contradicciones por vía estética. De ese modo, en la carta décimo octava, Schiller se ve urgido a distinguir “dos operaciones sumamente distintas”. Por un lado, “la belleza enlaza dos estados *que están opuestos entre sí*”<sup>121</sup> y nos traslada, por tanto, a “un *estado intermedio* entre materia y forma”<sup>122</sup>. Ahora bien, puesto que, en estricto kantismo, “la distancia que existe entre materia y forma (...) es *infinita*, y no hay nada que pueda salvarla”<sup>123</sup>, Schiller da paso a una segunda operación, en la que reformula la condición intermedia de ese estadio, otorgándole un nuevo y más elevado estatuto:

<sup>119</sup> SW, V, 612; ed. cast., p. 225.

<sup>120</sup> *Idem*.

<sup>121</sup> SW, V, 625; ed. cast., p. 261.

<sup>122</sup> SW, V, 624; ed. cast., p. 259.

<sup>123</sup> SW, V, 624; ed. cast., p. 261.

Como ambos estados permanecen eternamente contrapuestos, no hay otra manera de unirlos que suprimiéndolos (*als indem sie aufgehoben werden*). Nuestro segundo paso consistirá, pues, en perfeccionar esa unión, en llevarla a cabo de un modo tan puro y completo, que ambos estados desaparezcan completamente en un tercero, sin que en el todo resultante quede huella de la separación original<sup>124</sup>.

Esta segunda operación ya no puede ser contemplada como puramente hipotética o regulativa; trata de ser una operación *histórica*, con voluntad de realizarse en el porvenir, y, en esa medida, compromete la salvaguarda kantiana de la cosa en sí, que comienza aquí, antes que en Hegel, a involucrarse en las redes del tiempo. Lo estético es fruto, sí, de una doble operación (casi de una especie de *double-bind*, podría decirse), y por eso anticipa la conciliación de las escisiones a la vez que denuncia lo distante de ella que se encuentra la realidad de la época. Desde el momento en que, una vez completada su deducción transcendental de la belleza, Schiller pasa a considerar lo estético como el principio formativo de la humanidad futura, su planteamiento trastoca el sentido de la distinción kantiana entre el plano empírico y el transcendental y, gracias a ello, se muestra capaz de contemplar la posibilidad de conjugarlos. Hacia el final de las *Cartas*, Schiller parece convencido de que sólo el gusto y la experiencia de la belleza pueden conferir al hombre un verdadero *carácter social*, armonizando los intereses contrapuestos sin necesidad de imponer las restricciones propias de la ley moral a los deseos de felicidad individual. Pero para ello lo estético tiene que haber interiorizado el mandato de la razón, perfeccionándolo. Y, aun así, no puede suplantarlo sin más a la razón. Schiller no deja de vislumbrar la aporía que acompaña al estadio estético. De ahí que, en la penúltima carta, insista también en que la apariencia estética no pretende sustituir a la realidad ni, por tanto, puede nunca resultar peligrosa para la verdad moral<sup>125</sup>. Se trata más bien de un territorio

<sup>124</sup> SW, V, 625; ed. cast., pp. 261-263.

<sup>125</sup> SW, V, 660; ed. cast., p. 355.

en el que el ánimo del individuo se desprende de toda determinación particular y por eso puede flotar en una suerte de vivencia de ilimitada determinabilidad, que ciertamente lo educa y predispone para el ejercicio efectivo de la libertad, pero que de suyo no es nada en concreto.

Con ello, el estado estético se configura sin duda como un momento de protesta contra la fragmentación y parcialidad de la sociedad burguesa, pero en cuanto “ilusión de libertad” que oculta “la necesidad física” y “el deshonesto parentesco con la materia”, comporta asimismo una función compensatoria, susceptible de ser instrumentada ideológicamente, tal como ha puesto de relieve en numerosas ocasiones la crítica de la estética idealista de orientación marxista<sup>126</sup>. No obstante, en Schiller no se verifica aún esa absolutización del arte como manifestación del absoluto que pronto proclamará Schelling. Aparte de que también en este plano el poeta intenta precaverse de la caída en el esteticismo que ya había detectado y criticado en algunos de sus coetáneos. Y probablemente es por este mismo motivo por lo que pretende permanecer, pese a todo, apegado a Kant incluso ahí donde su discurso ya no se mantiene en el plano del análisis de determinada facultad, como todavía ocurría en *Kallias*, sino que se sumerge en el debate sobre las condiciones históricas de posibilidad de nuevas formas de cultura y sociedad. Este apego trae como resultado, en paralelo con el proceso de vaciado de la subjetividad que antes habíamos descrito a propósito de la *Crítica del juicio* kantiana, ese peculiar vaciamiento de determinaciones en lo estético al que nos estamos refiriendo ahora, donde la “infinitud plena”<sup>127</sup> de la libertad estética se ve contrarrestada por su incapacidad para dotarse de un contenido propio. Ahora bien —precisa Schiller— esta completa indeterminación no puede ser la del estado primitivo del hombre, vacía de contenido, sino que ha de convivir con el mayor contenido posible, procedente

<sup>126</sup> Cfr. al respecto Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista* (ed. orig. Frankfurt, Suhrkamp, 1983). Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 1996, en especial I y cap. II. 2. “¿Salvación en la apariencia”, pp. 81ss.

<sup>127</sup> SW, V, 635; ed. cast., p. 289.

en principio de las impresiones materiales y destinado a confrontarse con las determinaciones de la razón.

De este modo, la total diversidad de contenidos puede coexistir en el espacio de la estética con un libre flujo de posibilidades formales, haciendo así comprensible la pauta en virtud de la cual las reflexiones schillerianas sobre el arte moderno combinan un formalismo heredado de Kant con un expreso interés por las concretas modulaciones históricas de los diferentes géneros artísticos. La manera en que este rasgo de su pensamiento habilita una nueva comprensión de la representación estética de la naturaleza, que incide en la valoración de productos artísticos considerados hasta entonces de menor entidad por la mentalidad clasicista tradicional, es lo que va a centrar a continuación nuestro análisis.

### III

Como acabamos de ver, mientras el idealismo transcendental elabora una idea de humanidad que depura su subjetividad de contingencias, Schiller va a ir prestando cada vez mayor atención a las mismas, haciendo que el debate sobre la belleza encarne en una coyuntura histórica precisa. De este enfoque comenzará a emerger una nueva delimitación de la experiencia estética y, con ello, una nueva delimitación de la categoría de lo moderno como elemento diferenciado de lo clásico. Todos estos aspectos se dan citan, de manera pregnante, en el ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*, que Schiller redacta en 1795, mientras todavía ultima sus *Cartas sobre la educación estética*, y que verá la luz al año siguiente. Aquello que inicialmente aparece formulado en dicho tratado como una caracterización tipológica de dos estilos artísticos —en los que Schiller aprecia un contraste entre el proceder poético de Goethe y el suyo propio— acabará constituyendo una sustantiva aportación a los derroteros de la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* en la cultura alemana de finales del XVIII. En efecto: aunque Schiller señala ahí que poetas ingenuos lo son tanto Homero entre los

antiguos como Shakespeare entre los modernos, no obstante, la simple equivalencia entre “ingenuo” y “natural”, por contraste a lo sentimental-artificial, se complica y se ve necesitada de ciertas matizaciones desde el momento en que se patentiza que también ella es producto de una mirada histórica que ya se ha despedido del contacto directo con la naturaleza. Y eso ocurre en el arranque mismo del escrito, cuando Schiller se pregunta por el fundamento de la complacencia del hombre moderno ante determinados objetos por el mero hecho de que éstos sean naturaleza y se ve urgido a distinguir entre aquello que directamente es naturaleza y aquello que es ya naturaleza en contraste con el arte, o sea, *ingenuo*. De ahí la curiosa definición que introduce un poco más adelante: “lo ingenuo es una *infantilidad allí donde ya no se la espera*, y, por tanto, no puede en realidad atribuirse a la infancia en sentido estricto”<sup>128</sup>. Lo cual quiere decir, como ha subrayado Peter Szondi, que “*ingenuo* es, por tanto, un concepto con perspectiva”, que “presupone su concepto contrario, lo *sentimental*”, y que “nace sólo cuando encuentra su contrario, lo *artificial*, y alcanza la victoria sobre él”<sup>129</sup>. Atribuimos a los niños, como a los antiguos griegos, una naturalidad que no puede ya coincidir con el sentimiento de interés por la naturaleza que nosotros experimentamos: “Ellos sentía naturalmente; nosotros sentimos lo natural”<sup>130</sup>. Así que, aunque Schiller postule una complementación entre el carácter ingenuo y el sentimental, y pueda reconocer en el artista genial de su tiempo, agraciado con un don innato, la persistencia de un modo inmediato de conectar con la naturaleza, el destino que dibuja la época moderna, en cuanto época de la pérdida de aquella intimidad, se inclina claramente hacia el

<sup>128</sup> SW, V, 699.

<sup>129</sup> Szondi añade: “De esto se sigue que la antigüedad clásica, que no ha conocido un contraste semejante entre naturaleza y arte —en la interpretación de la época de Goethe— no era tampoco de esencia ingenua. Al menos no lo era en sí, sino que lo es para Schiller, para el poeta sentimental” (“Antigüedad clásica y modernidad en la estética en la época de Goethe”, en: Peter Szondi, *Poética y Filosofía de la Historia*, I (ed. orig. a cargo de Senta Metz y Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt, Suhrkamp, 1974). Trad. de Francisco L. Lisi. Madrid, Visor, 1992, p. 98).

<sup>130</sup> SW, V, 711; ed. cast., p. 85.

tratamiento nada ingenuo de estos sentimientos. Con lo cual se plantea la necesidad de dar cuenta de ellos de un modo que ni la adhesión clasicista a modelos del pasado ni el culto rousseauiano a la inmediatez expresiva son capaces de satisfacer:

¿Cómo se explica que nosotros, ya que los antiguos nos superan infinitamente en todo lo que sea naturaleza, rindamos a la naturaleza más alto homenaje, la amemos efusivamente y hasta lleguemos a abrazar el mundo inanimado con el más cálido afecto? Se explica porque hoy la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el reino de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza<sup>131</sup>.

La nostalgia de la naturaleza se convierte, así pues, en una prueba más de la situación de déficit del presente, pero también de su condición de tránsito hacia una nueva época. La mera simultaneidad de dos modos de existencia poética en una misma época da paso a una comprensión evolutiva de la relación entre ambas, donde, pese a las soluciones de compromiso reiteradas a lo largo del texto, acaba evidenciándose la inevitable obsolescencia de una de ellas como condición de posibilidad de la conquista de una unidad superior. Esto es lo que subyace a la afirmación de Schiller de que el sentido de la complacencia moderna en la naturaleza “no es estética, sino moral; porque no es producida directamente por la contemplación, sino por intermedio de una idea”<sup>132</sup>. Como precisa a renglón seguido:

No son esos objetos mismos, es una idea representada por los objetos lo que amamos en ellos. (...) *Son lo que fuimos; son lo que debemos volver a ser*. Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> SW, V, 710; ed. cast., p. 84.

<sup>132</sup> SW, V, 695; ed. cast., p. 68.

<sup>133</sup> *Idem*.

Así, adoptando también en este plano una construcción filosófico-histórica de ritmo triádico, Schiller comprende que para una cultura autorreflexiva como la moderna ya no pueden bastar los modos expresivos y las especies poéticas propias de los poetas antiguos e ingenuos. Si “lo natural”, una vez definitivamente perdida la naturaleza primera, es “objeto” del arte moderno, se hace conveniente indagar una nueva manera de representar *ese objeto que ya no está, que acaso volverá a estar*. Esto es lo que hace tan interesante conectar el planteamiento del tratado *Sobre poesía ingenua y sentimental* con un pequeño ensayo que escribe Schiller en 1794, titulado *Sobre los poemas de Matthisson*, en el que reflexiona sobre el estatus que cabe atribuir al género literario cultivado por este autor, coetáneo suyo, que toma a la naturaleza como materia principal de sus más celebrados poemas<sup>134</sup>. Las consideraciones sobre el rango de la poesía y la pintura paisajísticas vertidas en la primera parte de este amplio comentario a la obra de Friedrich Matthisson son una demostración de las tensiones por las que atraviesa la filiación kantiana y clasicista de algunos de los principales presupuestos de la estética schilleriana al verse confrontados con los nuevos espacios para la práctica artística que descubre la época. Lo específico de la postura de Schiller, como ya hemos indicado antes, es su voluntad de combinar la aspiración a universalidad del juicio de gusto, en la estela de lo establecido por Kant, con la admisión de experiencias, temas, tratamientos y géneros artísticos que en principio parecen claramente alejados del cumplimiento de este precepto, viéndose obligado entonces a redefinir las condiciones de este asentimiento general. Con ello, Schiller se ve llevado a explorar otros modos de legitimidad para la experiencia estética, en los que se anuncia la

<sup>134</sup> La obra poética de Friedrich von Matthisson (1761-1831), compilada fundamentalmente en el volumen *Gedichte* (Breslau 1787), fue apreciada por Schiller y August Wilhelm Schlegel y gozó de cierta notoriedad entre sus contemporáneos, llegando a ser musicados algunos de sus poemas y *Lieder* por Beethoven y Schubert. Pero tras su muerte cayó pronto en el olvido. El ensayo de Schiller (SW, V, 992-1011) comenta la tercera edición aumentada, *Gedichte von Friedrich Matthisson*, Zürich, b. Orell u. Comp., 1794, 166 pp.

despedida del clasicismo: la desintegración del sentido unitario de la forma y el estilo, la proliferación de nuevas categorías estéticas (lo sublime, lo interesante, lo pintoresco, lo feo), la irrupción turbadora del elemento histórico, los nuevos asaltos del relativismo del gusto, la consagración de lo artificial como distintivo del quehacer artístico moderno o la multiplicidad de “maneras”. Todo aquello que el romanticismo explotará como caudal creativo propio de la modernidad se insinúa ya en estas sugestivas observaciones de Schiller sobre la índole peculiar de la poesía paisajística de Matthisson.

La reseña, publicada en dos entregas el 11 y el 12 de septiembre de 1794 en la *Allgemeine Literatur-Zeitung* de Jena, se estructura claramente en dos apartados. En el primero, Schiller desarrolla una extensa argumentación en torno al valor estético de la representación poética del paisaje como paso previo al enjuiciamiento de la calidad de los poemas de Matthisson, labor que lleva a cabo en el segundo apartado. Dicha argumentación parte de la constatación del escaso aprecio mostrado por los griegos clásicos hacia la pintura paisajística. Más aún: de la práctica inexistencia, entre las obras de los antiguos, de ejemplos de una “poesía de paisaje” (*Landschaft-Dichtung*) en tanto género poético específico y bien diferenciado de la poesía épica, dramática o lírica, tal como el paisajismo pictórico se distingue de la pintura de animales o de seres humanos. Para completar este encuadre clasicista, dentro del cual toda representación artística de la naturaleza inanimada parece verse reducida sin remisión a la condición de un arte menor, Schiller introduce una acotación nada marginal: la de que “incluso en nuestros días, los rigoristas del arte no han decidido aún si el paisajista ha de ser tomado o no por un verdadero artista”<sup>135</sup>. Con este preliminar queda descrita la desfavorable situación de partida en la que se encuentra un arte que quiera hacer de la naturaleza su tema, si es que se mide por los estrictos patrones del clasicismo.

Ahora bien, tal como hemos visto que sucede un año más tarde en el curso argumental del ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*,

<sup>135</sup> SW, V, 992.

desde el momento mismo en que Schiller traduce esta operación de establecimiento de los límites y condiciones de legitimidad de un ámbito de despliegue de las facultades humanas a una operación de contextualización histórica, la convierte también en una operación de relativización y flexibilización de aquellos rígidos criterios, reorientándola hacia un reconocimiento positivo de la situación particular del presente. Por eso añade a renglón seguido otra indicación, que camina en sentido diametralmente opuesto a la primera, y que es la siguiente: si bien el incorporar a la naturaleza como escenario de una acción ha podido ser un recurso frecuente entre poetas épicos y pintores históricos, no obstante, tomar a la naturaleza inanimada por sí misma como protagonista de la escena y a los seres humanos como meros figurantes en ella, hacerla objeto de una representación específica, constituye algo reservado a los modernos, que de este modo han podido “enriquecer el ámbito del arte, que los antiguos parecen haber circunscrito meramente a la humanidad y a las cosas que se le asemejan, con esta nueva provincia”<sup>136</sup>.

Una vez reconocido este suelo como propio, se trata entonces de legitimar su ensanchamiento del horizonte estético, para lo cual Schiller (pese a haber dejado deslizar la insinuación, turbadora para cualquiera de los aludidos rigoristas estéticos, de que el arte podría ocuparse también, sin menoscabo de su valor, de lo no humano) vuelve a referirse al criterio de los antiguos; bien entendido que cuando se pregunta cuál podría ser el origen de la indiferencia evidenciada por los griegos de la Antigüedad hacia un género como el de la representación paisajística, al que los modernos dispensan tan generalizado aprecio, en el fondo no deja de preguntarse por la singularidad de esta nueva provincia del arte: “¿Acaso deberíamos admitir que los griegos, esos conocedores y amigos apasionados de toda belleza, han carecido de sensibilidad ante los estímulos de la naturaleza inanimada? ¿o deberíamos suponer más bien que desdeñaron de forma deliberada esa materia, por hallarla

<sup>136</sup> *Idem*.

incompatible con sus propios conceptos de un arte bello?”<sup>137</sup> Aquí se encuentra enunciada, por vía indirecta, la cuestión decisiva que suscita el texto de Schiller y que es, a mi juicio, el detonante del planteamiento que se expresará ya en forma madura en el ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*: la de si debe bastar la concepción del arte bello propia de los griegos o si tal vez deberían ampliarse también los criterios estéticos de la modernidad más allá de ese referente modélico, para poder valorar de un modo más ajustado obras del tiempo presente como los poemas de Matthisson o incluso, según aduce el propio Schiller en tono de réplica, la pintura de Claudio de Lorena; pues, como dice ahí: “Quienquiera que haya sentido en su ánimo la impresión llena de frescura y vida que transmite la magia del pincel de Claudio de Lorena, difícilmente se dejará persuadir de que ésta no es una obra de arte *bello*, sino meramente de un arte *agradable*”<sup>138</sup>.

Esta alusión a la pintura de Claudio de Lorena (1600-1682) resulta bastante reveladora de la posición que finalmente va a asumir Schiller, pese a que toda la retórica del texto ejercida hasta el momento haya venido sugiriendo la marginalidad e incluso inconveniencia de las artes del paisaje. Lorena, en efecto, fue uno de los más famosos paisajistas del siglo XVII: en sus idealizados paisajes supo combinar un estilo armonioso, heredero de la tradición de la literatura clásica romana, con un empleo novedoso de la luz y del cromatismo, basado en sus estudios al aire libre, pero cargado asimismo de significación simbólica, lo que le supuso un amplio reconocimiento por parte de algunos de los primeros paisajistas románticos como Constable o Turner. Y si bien otros como Caspar David Friedrich se mostraron mucho más audaces en la aplicación del color al paisaje, utilizando técnicas que hasta entonces parecían reservadas a la pintura de figuras y rompiendo así con el predominio de una armonía tonal y una perspectiva de corte clasicista, no obstante, el prestigio alcanzado por Lorena fue un factor importante para la reivindicación de ese género artístico. Así

<sup>137</sup> SW, V, 993.

<sup>138</sup> *Idem*.

que mencionar su obra como un modo de refutación de la tesis de los rigoristas del arte denota ya un claro posicionamiento a favor de la relevancia estética de este tipo de creaciones artísticas.

Pero lo más interesante de toda esta primera parte de la reseña sobre los poemas de Matthisson se alberga ahí donde, ya no la estrategia retórica, sino la propia dinámica de la exposición argumental lleva a Schiller a matizar su kantismo y, con él, su clasicismo. Volvamos al texto en el punto en que lo habíamos dejado. Poco a poco, la cuestión va dibujándose con contornos más precisos: ¿es posible ensanchar nuestros criterios estéticos de tal manera que esas representaciones del paisaje puedan ser consideradas obras de un arte bello y no de un arte agradable?, se pregunta ahora Schiller. Con ello vuelve a guiarse una vez más por las directrices de la *Crítica del juicio*, recurriendo a la distinción kantiana entre un arte que meramente place a los sentidos, de validez puramente subjetiva, particular, y un arte bello, que aporta un placer ligado a la reflexión y posee validez intersubjetiva, debido a su universal comunicabilidad<sup>139</sup>. De inmediato, la pregunta de si podemos considerar las pinturas y poemas cuyo único objeto son masas naturales inanimadas como genuinas obras de arte bello –y, por tanto, según añade ahí, “obras en las que un ideal es posible”<sup>140</sup>– se reformula en los siguientes términos: ¿puede adjudicarse a tales representaciones un “carácter de necesidad”<sup>141</sup>?

Schiller se refiere aquí, obviamente, a esa necesidad peculiar atribuida por Kant a los juicios de gusto que, aun siendo subjetiva, se representa como objetiva bajo la suposición de un sentido común, y en virtud de la cual dichos juicios exigen asentimiento universal. Pero no es algo que aclare de forma expresa. En lugar de ello, se interna en una densa disquisición sobre los dos requisitos que ha de cumplir todo arte poético (por un lado, permitir el *libre* juego de la imaginación del poeta; por otro, ser capaz de producir en nosotros una *determinada* emoción), sobre la aparente contradicción

<sup>139</sup> KU, 305-306.

<sup>140</sup> SW, V, 993.

<sup>141</sup> SW, V, 994.

entre ambos y sobre el modo de resolverla, prescribiendo que nuestra imaginación transforme la necesidad externa en interna. Aquí es donde la temática kantiana resurge, pero modulándose en función de la propia experiencia de Schiller como poeta. El libre juego de la imaginación con el entendimiento es lo que permite producir una obra de arte. ¿Cómo logra ésta, a su vez, producir una determinada emoción en sus receptores, sin que este efecto específico sea un resultado mecánico que traicione la libertad del artista?<sup>142</sup> Para Schiller, el fundamento de esta modificación de la necesidad externa en interna, que permite a los poderes de la imaginación salvar su deslizamiento particularista y lograr una aceptación general, reside en su remisión a aquello que en nuestras imágenes mentales no es sólo una mera asociación de ideas basada en un encadenamiento puramente accidental de las percepciones, sino en una “conexión objetiva en los fenómenos”. Cuando se trata de plasmar este carácter de necesidad en un personaje en concreto, sigue explicando Schiller, el poeta no puede ceñir su labor creativa a la descripción de un estado emocional particular, sino que debe alzarse a aquello que es común a los diferentes individuos, cosa que logra poniendo entre paréntesis su propia singularidad y expresando aquello que siente como hombre en general:

Sabido es que el mismo conjunto de circunstancias puede mover a diferentes personas de una forma completamente diferente, y que incluso el mismo individuo en diferentes momentos puede responder de modo distinto ante la misma cosa. Pero al margen de esta dependencia de nuestras emociones respecto de influencias accidentales, que están más allá del poder del poeta para controlarlas, éste debe *determinar* (*bestimmen*) nuestro estado de ánimo y, por lo tanto, debe actuar sobre las condiciones de las que *necesariamente* (*notwendig*) se sigue un determinado movimiento anímico. Ahora bien, en las conformaciones de un sujeto particular

<sup>142</sup> “Tan difícil como puede ser la primera tarea, la de determinar el juego de la libertad sin perjuicio de su libertad, lo es la segunda, la de determinar el estado emocional del sujeto por medio de este juego de la imaginación” (SW, V, 995).

no hay nada necesario salvo el carácter de especie; por lo cual el poeta sólo puede determinar nuestras emociones en la medida en que las extraiga de la especie en nosotros y no de nuestra propia personalidad específicamente delimitada. Pero para estar seguro de que realmente se dirige hacia la especie pura en el individuo, debe primero haber extinguido el individuo en sí mismo y haberse elevado hacia la especie. Sólo entonces, cuando ya no experimenta la emoción como perteneciente a tal o cual ser humano determinado (en el que el concepto de la especie siempre estaría más limitado), sino cuando la siente como hombre en general, puede estar seguro de que toda la especie empatizará con él – o, al menos, puede esperar dicho efecto con el mismo derecho con el que puede exigir humanidad de cualquier individuo humano<sup>143</sup>.

Al afirmar que es de este modo como el poeta logra satisfacer la doble demanda de verdad objetiva y universalidad subjetiva que requiere toda genuina obra de arte, Schiller no sólo refuerza aquellos elementos clasicistas de su teoría estética que estima más válidos, preparándolos para ampliar sus dominios hacia nuevos territorios; también parece avizorar lo que supondrá con el correr del tiempo la reivindicación del valor estético de las cada vez más pujantes formas artísticas de las que se ocupa su escrito: la consolidación de un nuevo arte que aún da la impresión de andar en busca de su propio personaje. Y este nuevo personaje protagonista no es otro que la naturaleza. Cada vez más presente en la poética moderna, de la arquitectura a la jardinería, la naturaleza no sólo comienza a desbordar los márgenes de lo bello, sino también los de lo pintoresco, para convertirse en cifra de lo sublime. Apenas al cabo de una generación, ya no tendrá sentido preguntarse a propósito de pinturas como las de Caspar David Friedrich, Philip Otto Runge o Johann Christian Clausen Dahl si se trata de obras en las que un ideal es posible, porque para los románticos el paisaje mismo encarna ese ideal y es expresión del Absoluto. Planteando aún como exigencia para todo arte verdadero su capacidad para suscitar una

<sup>143</sup> SW, V, 995-6.

respuesta emocional de validez “universal” (i. e., intersubjetiva), para supeditar la libertad del artista a “la ley de la necesidad”, para expresar una conexión objetiva entre los fenómenos o para orientarse, en fin, por los rasgos que son propios del ámbito humano, Schiller evidencia su apego a una generación clasicista. Pero en su caso este clasicismo, al intentar acoger al nuevo personaje y a la nueva provincia estética, se ve sensiblemente modificado. Y la modificación empieza a consumarse justo cuando da la impresión de que todo su análisis de las cualidades del arte poético induce a resolver la incapacidad de las artes del paisaje para cumplir los requerimientos de un arte genuinamente bello, puesto que el ámbito de dicho arte “puede extenderse sólo en la medida en que podamos descubrir necesidad en la conexión de los fenómenos”<sup>144</sup> y esto parece reservado a las acciones del ser humano y a aquellos aspectos de la realidad vinculados a él.

Merece la pena llamar la atención sobre ciertas ambigüedades en este punto de la argumentación schilleriana. Centrada como está en el problema de qué objetos son los apropiados para una obra de arte bello, parece haber olvidado por completo una aseveración hecha al inicio de su extensa digresión: la de que “nunca es la materia (*Stoff*), sino la manera de tratarla (*Behandlungsweise*) lo que hace al artista y al poeta” (992). Por ahí podría haber discurrido una línea de defensa de la relevancia estética de las artes del paisaje que Schiller parece haber desatendido por completo, al ocuparse preferentemente de la cuestión de qué obras poseen un carácter de necesidad y, con ella, de los motivos por los que “los antiguos circunscribieron tanto la poesía como las artes plásticas a la esfera de lo humano” (996). Pronto, sin embargo, va a recuperar una perspectiva más orientada hacia las cualidades formales de la obra que hacia sus contenidos. Pero antes, terminando de explicar por qué ni la mirada de los antiguos ni los estrictos principios clasicistas podrían ver con buenos ojos la incorporación de la poesía y la pintura paisajísticas al recinto superior del arte, subraya esta centralidad de lo humano como principio rector del arte bello y concluye:

<sup>144</sup> SW, V, 996.

Si los principios que hemos expuesto hasta aquí son realmente los correctos (juicio que dejamos a los entendidos en arte), entonces nuestras sospechas iniciales parecen confirmarse, a saber, que poca cosa buena puede seguirse de las representaciones del paisaje, y se convierte en algo bastante dudoso el que la anexión de esta vasta provincia pueda considerarse como una verdadera ampliación de las fronteras (*Grenzerweiterung*) del arte bello. En esos dominios de la naturaleza en donde el pintor de paisajes y poeta del paisaje han establecido su residencia, se pierde ya de una manera bastante significativa la determinidad de mezclas y formas; no sólo son aquí más arbitrarias las figuras, sino que lo parecen aún en mayor medida; asimismo, en la conexión entre ellas el azar juega un papel muy problemático para el poeta. Por lo tanto, cada vez que éste nos presenta imágenes determinadas en un orden determinado, es él, y no nosotros, quien las determina, ya que en este caso no existe ninguna norma objetiva por la cual la fantasía libre del espectador podría coincidir con la idea del propio artista. Y así, terminamos recibiendo de manos del poeta la ley que deberíamos habernos dado nosotros mismos, y el efecto no es puramente poético, porque no es plena autoactividad libre de la imaginación. Pero si, por otra parte, el artista quiere preservar esa libertad, dado que sólo puede hacerlo mediante la supresión de la determinidad en conjunto, en ese caso renuncia a toda verdadera belleza (SW, V, 997).

Probablemente sea en este momento, en el que todo parece indicar que se va a producir la expulsión de los paisajistas del recinto de las bellas artes, cuando mejor se detecte la solución de compromiso que ha estado buscando Schiller a lo largo de este *excursus*, para conservar por una parte los principios fundamentales de una estética de corte clasicista y para dar entrada, por otra, a nuevos géneros artísticos, pero limitando y controlando unos excesos que, si nos fijamos bien, van a ser moneda corriente entre los románticos: la libertad irrestricta del genio que impone su propia ley, la mezcolanza de formas, el juego con la improvisación y el azar,

etc. Lo que preocupa a Schiller es la capacidad de los artistas consagrados a este arte para producir obras en las que se transmita una dimensión idealizadora que él considera propia de toda verdadera creación artística, pues la apariencia desordenada y arbitraria que muestran a menudo esas masas inanimadas del mundo natural las convierte, a su juicio, en una materia poco adecuada para ello. Escogiendo tal temática, un artista parece correr mucho mayor riesgo de caer en la arbitrariedad, viene a decirnos. Que esta apreciación no es del todo consistente y se funda más bien en su recelo ante el quehacer de los artistas del paisaje de tendencia romántica que en limitaciones intrínsecas de ese arte, lo admite de hecho el propio Schiller, cuando seguidamente reconoce que “no puede negarse que, pese a la aparente arbitrariedad de sus formas, este reino de los fenómenos está, no obstante, gobernado por una gran unidad y legalidad” (*idem*). La nueva mirada sobre la naturaleza, que la contempla como un gran organismo vivo, dotado de una finalidad interna, así como de un desbordante poder creador de nuevas formas, ya no puede contentarse con los esquemas del entendimiento, que a lo sumo se limita a ver ahí un orden mecánico regular, y Schiller, que es un poeta que ha ensalzado en sus cantos a la divina naturaleza, no sigue por esa vía. Pero el “pretexto” le ha servido a la perfección para establecer una demarcación importante dentro de esta nueva provincia que él pretende hacer que ingrese dentro del gran reino del arte bello y para desplazar el lugar por el que se ha de producir dicho ingreso: no en virtud de que el paisaje sea una materia artística en sí lo suficientemente relevante, sino debido a que el tratamiento que los grandes poetas y pintores paisajísticos dan a su tema lo convierte en un símbolo capaz de expresar la naturaleza humana.

Con este giro inesperado del curso argumental, Schiller también inaugura un espacio inédito dentro de su estética, donde todas las cualidades que hasta hace unas líneas se les habían estado negando a las nuevas artes del paisaje en función del criterio de los antiguos y los representantes de un clasicismo rigorista les son restituidas ahora por otro medio. Un medio que se basa en un curioso paralelismo.

Según leemos ahí, “hay dos vías por las que la naturaleza inanimada puede llegar a ser un símbolo de lo humano: o bien como una representación de emociones o bien como una representación de ideas” (SW, V, 998). En ambos casos, la música resulta ser el modelo para el proceder simbólico de estas artes. Como explica Schiller refiriéndose al primer caso:

Por supuesto, las emociones son, *en cuanto a su contenido*, imposibles de representar; pero pueden ser representadas *con respecto a su forma*, y de hecho ya existe un tipo muy apreciado y eficaz de arte, que no tiene otro objeto sino justamente esta forma de las emociones. Este arte es la *música*, y en la medida en que la pintura paisajística o la poesía del paisaje también obran musicalmente, son una representación de nuestras facultades emocionales y, por lo tanto, una imitación de la naturaleza humana. De hecho, podemos considerar toda composición pictórica o poética como una especie de obra musical y someterla en parte a las mismas leyes. Exigimos de los colores del pintor que tengan armonía y tonalidad, e incluso algo parecido a la modulación. En cualquier poema distinguimos entre su unidad de pensamiento y su unidad de emoción, entre su disposición musical y su disposición lógica, en una palabra, exigimos de toda composición poética que, además de lo que expresa a través de su contenido, su forma sea imitación y expresión de emociones, y que obre en nosotros como lo hace la música (SW, V, 998-999).

El paralelismo formulado aquí por Schiller entre la pintura y la poesía paisajísticas y la música anticipa un motivo central de la estética romántica. En ella, en efecto, se exaltará a la pintura como el arte moderno por excelencia, y a la música como “el único arte capaz de encauzar los más diversos y opuestos movimientos de nuestro ánimo en dirección hacia una misma y hermosa armonía; el único arte que con notas igualmente armónicas expresa la alegría y el dolor, la desesperación y la adoración”<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder, “Die Wunder der Tonkunst”, en *Phantasien über die Kunst; in Werke und Briefe*. Berlin; München 1984, p. 312. Los ensayos de

Llegamos así a una conclusión evidente: tras los muchos vaivenes del texto, una vez acotados ciertos límites irrenunciables para la estética schilleriana, el ensayo *Sobre los poemas de Matthisson* acaba coincidiendo, pese a todo, con los románticos en la apreciación de estas artes como expresión pura de los cambiantes movimientos del alma humana. Pero además de ello hay que advertir que Schiller ha sido uno de los primeros teóricos de la pintura de paisaje que ha centrado su valoración de este arte en sus elementos formales, si bien no ha llegado al punto de conferirles un valor autónomo, con independencia de su capacidad para simbolizar ideas o emociones humanas. Sus reflexiones al respecto han quedado en más de una ocasión meramente esbozadas, así, por ejemplo, cuando ha indicado el modo en que elementos como el color, la tonalidad o el trazo son capaces de transmitir impresiones que el receptor relaciona de modo espontáneo con determinados estados de ánimo. Por otra parte, su firme convicción de que es en el ámbito de lo humano donde todo gran arte encuentra su lugar natural y que sólo así puede satisfacer la exigencia de una universal comunicabilidad, ha dificultado los pasos dados en esa dirección. Pero éstos han sido suficientes, sin duda, para cruzar la rigurosa frontera de un trasnochado clasicismo y comenzar a pisar, de manera tentativa, mas sin vuelta atrás, el suelo de lo moderno.

---

Wackenroder sobre música fueron publicados póstumamente por Ludwig Tieck bajo el título de *Phantasien über die Kunst einer Kunstliebenden Klosterbruder* en 1799.