

El rol de la libertad estética en el pensamiento de Schiller

Dra. María Verónica Galfione

Universidad Nacional de Córdoba – Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas

I. Introducción

Las reflexiones de Friedrich Schiller acerca de la apariencia estética constituyen una respuesta a la crisis de fundamentación de la representación artística que tuvo lugar hacia mediados del siglo XVIII. De hecho, su búsqueda de un principio objetivo para el enjuiciamiento estético se hallaba orientada a contrarrestar la proliferación de perspectivas subjetivistas que pretendían hacer frente a la crisis del paradigma mimético por medio de un desplazamiento hacia el efecto de las obras de arte sobre la sensibilidad del espectador. En este contexto, la peculiaridad del planteo schilleriano se hallaba determinada por su pretensión de legitimar el derecho a la existencia de la apariencia estética como una esfera de carácter autónomo por medio de la transformación de la misma en una representación del espíritu libre y conciente de sí. Como sostiene Wolfgang Düsing, “El objeto estético... como forma simbólica, debe simbolizar la subjetividad.”¹

Si bien Schiller impugnaba de esta forma la instrumentalización de la esfera estética, que hacían posibles las perspectivas estético-efectuales, su planteo se convirtió en objeto de una crítica similar. En este sentido, es importante recordar el posicionamiento de Friedrich Schlegel, quien cuestionó el alejamiento de Schiller con respecto a todo análisis estético de la representación artística.² Ya durante el siglo XX, esta crítica asumió rasgos eminentemente políticos. Pues, desde diversas perspectivas, se hizo referencia al carácter potencialmente totalitario del proyecto de una “educación estética de la humanidad”. Así, Paul de Man llegó a afirmar que la concepción estética de Schiller respondía a un modelo de articulación de las diferencias que encontraría su máxima expresión en la aniquilación de las partes que llevó adelante el nacionalsocialismo alemán.³ En otro registro ideológico, Terry Eagleton puso en evidencia la función ideológica que había cumplido la sensibilización de la ley en el marco del mundo burgués⁴ y advirtió acerca de la posibilidad de que el juego autorreferencial de lo

153

ENERO
2015

¹ Düsing, Wolfgang (1984), “Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität”, en: *Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik*, en J. Bolten (Ed.): *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt, Suhrkamp, p. 189; Menke, Christoph (2010), “Subjektivität”. *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch*. Tomo V. Barck, K. et al. (ed.) Metzler, Stuttgart/Weimer, p. 764.

² Schlegel, Friedrich (1981), “Von der Schönheit in der Dichtkunst I y III”, en *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 16. München: Schöningh, p. 11.

³ De Man, Paul (1998), “Kant y Schiller”, en: *Ideología estética*, Madrid, Cátedra, pp. 185-220. Según sostiene de Man habría sido Kleist el primero en poner en evidencia hasta qué punto el estado estético de Schiller solo podía lograrse por medio de la muerte y la mutilación. Cf. De Man, Paul (2007), “Formalización estética en «Über das Marionettentheater» de Kleist” en *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, p. 375. Contra esta lectura se puede consultar el trabajo de María del Rosario Acosta López (2010), “La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuradora de un espacio compartido”, en *Schiller, arte y política*, Antonio Rivera García (ed.), Murcia, EDITUM, pp. 49-89.

⁴ Eagleton, Terry (2011), *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta, p. 54. Sin embargo, en tanto pensador marxista, Eagleton no deja de reconocer el aspecto utópico que se hallaba contenido en la apelación a una disposición libre de las fuerzas humanas (*Ibid.* pp. 178s).

estético rompiera los vínculos existentes entre experiencia y crítica racional y diese lugar, así, a una estetización fascista de lo político.⁵

En las siguientes páginas intentaremos avanzar en este tipo de lectura de la estética schilleriana. Nuestra intención es demostrar que la función ético-pedagógica, que Schiller le atribuía a la esfera estética, no constituía un rasgo intrínseco de la misma. Ciertamente, Schiller derivaba la potencialidad práctica del ámbito estético del libre juego de las facultades que tenía lugar en el marco de la experiencia estética. No obstante, la interpretación de este juego en términos de una acción recíproca entre las facultades respondía a una exigencia de carácter práctico-filosófico. Pues remitía a aquel estado de armonía entre las diferentes fuerzas del ánimo que era necesario presuponer a los fines de garantizar el empleo exitoso de las mismas más allá de la dimensión estética. En este sentido, ya se entendiese el arte como “libertad en la apariencia”, como sucedía en *Kallias*, o se lo interpretase como “forma viva”, como hacía Schiller en el marco de las *Cartas*, la suspensión de los intereses extraestéticos se hallaba orientada a asegurar que el sujeto se volvería conciente de un momento constitutivo suyo que resultaba indispensable para el desempeño práctico de sus facultades subjetivas.⁶

A los efectos de poner en evidencia el modo en que Schiller instrumentalizaba la dimensión estética, y violentaba de esta forma el elemento sensible, nos valdremos de las consideraciones de Christoph Menke con respecto a los orígenes de la reflexión estética. Según sostiene Menke, hacia finales del siglo XVIII, el ámbito estético habría cargado sobre sí con la tarea de garantizar el cierre de los procesos sociales de subjetivación. Pues, en tanto capacidad de juzgar sin reglas, el gusto se presentaba como la consumación de aquella representación teleológica que impulsaba los procesos modernos de subjetivación. Esto es, la interiorización del adiestramiento social que tenía lugar en el ámbito estético hacía posible que el hombre se reconociese a sí mismo como un sujeto libre en el uso de aquellas facultades que habían sido configuradas por la propia disciplina social. De esta forma, el acuerdo espontáneo de las facultades del ánimo, que hacía posible la experiencia de lo bello, cerraba la brecha entre autonomía y heteronomía que dejaban abierta los procesos de disciplinamiento y garantizaba la realización espontánea de aquellas operaciones que eran exigidas por el sistema social.⁷

⁵ *Ibid.* pp. 53s.

⁶ A esta lectura se opone Jens Szczepanski, quien defiende el carácter intrínseco de la función práctica de lo estético. Cf. Szczepanski, Jens (2006), “Die ästhetische Erziehung zur Freiheit”. *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Ed. Sonderforschungsbereich 626. Berlin. http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/szczepanski.pdf. Szczepanski se opone a proyectar sobre Schiller las conclusiones que extrae Christoph Menke en su reconstrucción de los orígenes de la disciplina estética. Según Menke, ya desde Baumgarten y Kant, la oposición de la estética a la reducción racionalista del hombre a su facultad superior, se habría hallado orientada a garantizar aquella confluencia entre el entendimiento y la subjetividad que haría posible el desarrollo de las funciones prácticas y teóricas. Cf. Menke, Christoph (2008), *Kraft*, Frankfurt, Surhkamp. A esta interpretación de la estética, como principio fundante de facultades extraestéticas, también se opone la interpretación que desarrolla Henrich. Pues, este relaciona la experiencia estética con la experiencia del carácter indisponible del fundamento de la subjetividad: “Según Schiller, un contenido, en la medida en que es configurado libremente y aparece por lo tanto como bello, remite a un fundamento inteligible insondable que anima al pensamiento a alcanzarlo, pero que lo hace fracasar en la explicar y convoca un nuevo intento.” Henrich, Dieter (1957), “Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, tomo 11, cuaderno 5, Oct. –Dic., p 535.

⁷ Menke, Christoph (2008), p. 139.

II. La belleza como libertad en la apariencia

Para comprender el procedimiento que le permitió a Schiller interpretar la obra artística en términos de objetivación del sujeto, resulta importante tener en cuenta la distinción existente entre una relación de tipo estilístico entre la obra y la subjetividad, por una parte, y otra de carácter ontológico, por la otra. En el primer caso, lo que se halla en juego es la necesidad de que la obra artística resulte agradable a los ojos del espectador, mientras que en el segundo se hace referencia al núcleo significativo de la representación artística. Al igual que numerosos poetas hacia finales del siglo XVIII, Schiller consideraba problemático el subjetivismo entendido en su primera acepción, puesto que el mismo no solo rebajaba el sentimiento estético al nivel del agrado sensorial sino que producía una instrumentalización de la esfera estética. Sin embargo, el rechazo de este tipo de subjetivismo no traía aparejada, para Schiller, la negación de un vínculo ontológico o significativo entre la obra y la subjetividad. Más aun, la existencia de este último podía ser concebida como un reaseguro contra la primera forma de subjetivismo estético, en la medida en que permitía superar el escepticismo kantiano con respecto a la fundamentación del juicio estético⁸ y remitir este a un principio de carácter objetivo⁹.

Como es sabido, las primeras reflexiones de Schiller tendientes a superar el escepticismo kantiano tuvieron lugar en el marco de su intercambio epistolar con Christian Körner. Según le había anunciado a su amigo en diciembre del año 1792, Schiller que “creía haber encontrado el concepto objetivo de lo bello que opera como fundamento objeto del gusto y en el cual Kant había dudado.”¹⁰ La búsqueda de un concepto objetivo de belleza llevó a Schiller a traspasar el paralelo kantiano entre la forma del juicio estético y la forma de la razón práctica y a establecer una analogía entre la necesidad interna de la apariencia estética y la forma de la autodeterminación, esto es, a rellenar el concepto de apariencia estética por medio de la referencia a la capacidad subjetiva de autodeterminación.¹¹

⁸ Como es sabido, Schiller consideraba injustificada la reticencia de Kant con respecto a la posibilidad de fundar la objetividad del juicio estético. Al respecto, sostenía en algunas notas de la época: “la crítica kantiana no niega la objetividad de lo bello a partir de fundamentos suficientes... la constitución objetiva de los objetos que son tenidos por bellos debe ser investigada sopesada.” Schiller, Friedrich (2008), *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. Alt, Meier, Riedel (eds.) München: Carl Hanser, tomo V, p. 1035.

⁹ El objetivo de Schiller consistía en este punto en superar las perspectivas estético-efectuales sin recaer en el modelo de la belleza natural. Dieter Henrich ha puesto en evidencia la inversión de la relación entre lo bello natural y lo bello artístico que provocaba Schiller por medio de la determinación del contenido de la belleza a partir del modelo de la subjetividad. Cf. Henrich, Dieter (1957), pp. 527-547. También Düsing, Wolfgang (1984), p. 186.

¹⁰ Schiller, Friedrich (1973), *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München: Winkler, p. 150. Schiller pensaba publicar estas reflexiones bajo la forma de un diálogo que llevaría por título *Kallias o sobre la belleza* (*Ibidem*, p. 134). Sin embargo, este proyecto no se concretó y su contenido solo se conservó por medio del intercambio epistolar con Körner y el ensayo anteriormente mencionado, es decir, “Über die objektiven Bedingungen der Schönheit.” Cf. Schiller, Friedrich (2008), p. 1035 – 1040.

¹¹ En su trabajo sobre Schiller, Dieter Henrich enfatiza en este mismo sentido la distancia que media entre las reflexiones de Kant acerca de la experiencia estética y la recepción schilleriana de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Cf. Henrich, Dieter (1957), 527-547. En contra de la lectura de Henrich, cf. Hansen, Frank-Peter (1992) „Die Rezension von Kants Kritik der Urteilskraft in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*“, en *Literaturwissen Jahrbuch* N° 33, p. 169. La posición intermedia de Schiller, entre Kant y el idealismo alemán, es analizada por Manfred Frank. Según sostiene Frank, la superación del dualismo Kantiano que es posible encontrar en la obra de Schiller tendría un carácter meramente retórico. No obstante, lejos de valorar negativamente la inconsistencia del pensamiento de Schiller, Frank rescata el distanciamiento del poeta

Para ello, Schiller se basaba en la propia distinción kantiana entre la belleza y la perfección y les atribuía la primera característica a aquellos objetos cuya apariencia no parecía ser explicable en función de una intención o de una causa de carácter externo. Estos objetos, señalaba Schiller, no eran libres de una manera real, puesto que se hallaban sujetos a leyes de carácter mecánico, en el caso de la belleza natural, o respondían a una intencionalidad humana, en el caso de la belleza artística.¹² Sin embargo, los mismos solo podían ser pensarlos por medio de la referencia a la forma de la racionalidad práctica. Pues, lo que caracterizaba a esta última era justamente la vinculación inmediata de la voluntad con las representaciones de la conciencia y la exclusión de toda posible determinación externa. En términos negativos, podría decirse que, al igual que una voluntad que era determinada desde fuera no podía ser tenida por una voluntad autónoma, del mismo modo un objeto, cuya forma de presentación resultaba plenamente explicable a partir de un concepto, no podía ser considerado como un objeto bello. Esta dependencia de la belleza con respecto a una “necesidad interna”¹³ le permitía a Schiller definirla bajo la figura de la “libertad en la apariencia”.¹⁴ “Puesto que una voluntad que puede determinarse por la mera forma es libre, la forma del mundo sensible que aparezca determinada solo por sí misma, es una representación de la libertad.”¹⁵

Schiller buscaba superar de esta manera la condena de subjetivismo que pesaba sobre la estética, pero sin renunciar por ello al concepto de la “subjetividad”. Más aun, era la propia idea de autodeterminación, que caracterizaba a la forma de la razón práctica, la que le permitía fundamentar la independencia de la apariencia estética con respecto a todo interés de carácter subjetivo. Para referirse a la absoluta indiferencia de la obra de arte auténtica con respecto a las expectativas o reacciones del espectador, Schiller se servía del término kantiano *Heautonomía*. Esto es, no a la mera autonomía de la forma, sino más bien al hecho de que esta última debía ser determinante y estar determinada a la vez por su propia naturaleza interna: “la forma se determinada por medio de la esencia interna.”¹⁶

En este punto resultaba determinante el modo en que Schiller concebía la relación entre la forma estética y la materia de la representación. Ya que aquella debía presentarse como el

alemán con respecto a las pretensiones fundacionalistas de la filosofía de la identidad. Cf. Frank, Manfred (2007), *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt: Suhrkamp). También Düsing hace referencia a las diferencias existentes entre la estética schilleriana y el idealismo alemán. Cf. Düsing, Wolfgang (1984), pp. 218s. En este sentido Düsing critica la lectura de Henrich en la medida en que la misma presenta a Schiller como un antecesor del idealismo alemán.

¹² Como queda en evidencia a partir del siguiente pasaje, Schiller advertía que la definición de la belleza como “libertad en la apariencia” no daba cuenta de la naturaleza del objeto sino tan solo del modo en que este se presentaba a los ojos de la subjetividad: “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 solo libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia.” Schiller, Friedrich (2005b). *Kallias*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Feijóo, J. y Seca, J. Barcelona: Anthropos, p. 19, también p. 43. Un tratamiento pormenorizado de este problema puede encontrarse en Henrich, Dieter (1957). En un sentido crítico, se puede consultar el trabajo de Peter Bürger. También se puede consultar la crítica de Peter Bürger a este aspecto de la estética schilleriana. Según Bürger el problema radicaría en el hecho de que la actitud estética presupone una disimulación del trabajo y de la apropiación por parte del receptor. Cf. Bürger, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, Madrid, 1996, p. 84.

¹³ Schiller, Friedrich (2005b), p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁵ Carta de Schiller a Körner del 18 de febrero de 1993, en Schiller, Friedrich (1973), pp. 166-7.

¹⁶ Schiller, Friedrich (2005b), p. 68.

resultado espontáneo de la naturaleza interna del objeto. Ciertamente, la referencia de Schiller a la autodeterminación del objeto estético no suponía que la forma fuese el resultado efectivo de “una fuerza que se limita a sí misma”¹⁷. Como lo pone en evidencia su referencia a la relación entre el mármol y la forma de las columnas, o entre el jarrón y el principio de gravedad¹⁸, de lo que se trataba aquí era de que “la naturaleza del medio, de la materia fuese completamente vencida”, a los fines de que “lo representado mismo pareciera actuar y la materia se confundiera totalmente con el principio activo de la representación”¹⁹. En este sentido sostenía Schiller: “Libre será entonces aquella representación en la que la naturaleza del medio aparezca completamente aniquilada por la naturaleza de lo imitado, en la que lo imitado afirme su personalidad pura incluso en su representante, en la que el medio de la representación, rechazado por completo o, mejor aún, negado en su propia naturaleza, parezca haber intercalado perfectamente con el objeto representado. Resumiendo, en la que nada exista por la materia sino por la forma.”²⁰

De esta manera, el concepto de subjetividad adquiriría un sentido novedoso en el plano estético. Puesto que el mismo dejaba de hacer referencia a una instancia externa con respecto a la representación artística y comenzaba a designar, en cambio, la extrema cohesión interna que caracterizaba a la estructura de una obra consumada.²¹ La bella apariencia se presentaba así como la forma objetivada de la propia subjetividad, en la medida en que la misma nos colocaba frente a entidades que, al igual que sucedía en el caso de la subjetividad, no podían ser pensadas sino mediante la proyección de las ideas de libertad y autodeterminación.²²

III. La belleza y la historia

Como lo pone en evidencia el lugar intermedio entre la sensibilidad y la libertad, que le era atribuido a la belleza en el pensamiento de Schiller, su propuesta no se dirigía a satisfacer meras inquietudes estéticas sino que procuraba dar respuesta, además, a los problemas histórico-filosóficos a los que había dado lugar el dualismo kantiano. Schiller había tomado contacto con la filosofía crítica en 1787, a partir de la lectura de “Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit” (1784/5). Ya en aquel momento, Schiller se sintió fuertemente impresionado por la concepción kantiana de la historia y asumió de una manera enfática al intento de la misma por reinterpretar la escisión y la artificialidad, que eran propias de la modernidad, como momentos necesarios en el marco del proceso formativo del género humano. La influencia del texto kantiano de 1784/5 sobre el pensamiento de Schiller se puede advertir ya en su lección inaugural de 1789, en la universidad de Jena, y se ve nuevamente reflejada en la disputa de 1791 con el poeta Gottfried August Bürger.

¹⁷ Schiller, Friedrich (2008), p. 1036. No obstante, en algunos pasajes Schiller parece traspasar el propio dualismo kantiano: “vas a estar de acuerdo conmigo en que esta naturaleza y esta heautonomía son características objetivas de los objetos, a las cuales son atribuidas puesto que ellas permanecen ahí aun cuando el sujeto que tergiversa es alejado de allí.” Schiller, Friedrich (2005b), pp. 61-2.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹ Schiller, Friedrich (2008), p. 1037.

²⁰ Schiller, Friedrich (2005b), p. 95.

²¹ Menke, Christoph (2010), p. 764. Con esto también se modificaba substancialmente el concepto filosófico de subjetividad. Puesto que, a diferencia de lo que sucedía en el caso de Kant, el sujeto comenzaba a ser conciente de su libertad de manera inmediata, esto es, sin la mediación que introducía en el sistema kantiano la ley moral.

²² Schiller, Friedrich (2005b), p. 75.

En el contexto de esta última disputa, el futuro editor de *Las Horas* traspasaba la concepción progresista de la historia al ámbito estético y le atribuía al crítico literario la tarea de “descubrir, en épocas tan poco poéticas como la nuestra, una determinación llena de dignidad para la poesía en general.”²³ Desde su punto de vista, resultaba innegable el hecho de que la modernidad disociaba las diferentes fuerzas del ánimo y de que la misma colocaba al arte ante dificultades que habían resultado completamente desconocidas para los poetas de la antigüedad. Sin embargo, no era lícito interpretar la disociación entre la sensibilidad y la razón como el resultado de la destrucción de un estado paradisiaco de carácter natural, como sugería algunos teóricos del *Sturm und Drang*. La salida del estado de naturaleza revelaba más bien, como había sostenido Kant, “la organización de un sabio creador”,²⁴ puesto que la misma se desprendía del necesario desenvolvimiento de las fuerzas ocultas de la humanidad.²⁵ En este sentido, afirmaba Schiller, el carácter prosaico de la condición moderna no debía llevarnos a contraponer poesía e ilustración, ni a transformar a la primera, al modo de los *Stürmer*, en un recuerdo de una presunta naturaleza perdida; más bien debía impulsarnos a redefinir la función de aquella en el marco de una historia progresiva de la humanidad.

En este contexto, el énfasis schilleriano en el carácter simbólico de la belleza se presentaba como una respuesta al problema que suponía la falta de mediación existente en el seno de la filosofía kantiana entre la determinación natural y el principio de la libertad. Pues, si Kant se había limitado a postular el sentido progresivo de la historia, la belleza nos ofrecía una experiencia que, desde la perspectiva de Schiller, podía anticipar el futuro estado de libertad. De hecho, ya en el contexto de *Kallias*, Schiller se apartaba de la valoración kantiana de la belleza natural, para concebir al valor simbólico del objeto estético como un rendimiento artificial.²⁶ Como ya mencionamos, Schiller remitía la belleza a la forma completamente mediada de la obra de arte, a la perfecta compenetración entre la forma o la idea que el artista desarrollaba, por una parte, y la materia (por ejemplo, el mármol), por la otra, y por ello, podía considerar a obra de arte tornaba como una imagen sensible de la libertad.

²³ Schiller, Friedrich (2008). En dicha reseña Schiller enfatizaba el carácter escindido del hombre moderno (*Ibidem*, p. 971). En función de esto último, “un poeta en el sentido en que Homero lo era para su época... sería inútil en nuestros días... nuestro mundo no es ya el homérico, donde todos los miembros de la sociedad en el sentir y en el pensar podían unificarse más o menos en el mismo nivel, reconocerse fácilmente, por lo tanto, en la misma descripción, encontrarse en los mismos sentimiento.” *Ibid*, p. 973. Sin embargo, la constatación del grado de escisión de la sociedad moderna, no llevaba a Schiller a negar el programa de un acercamiento a las clases populares, sino a enfatizar la necesidad de una mediación entre los estratos sociales. No se trataba solo de criticar a las elites sino de desarrollar una poesía que, por medio de “un vínculo armónico entre la cabeza y el corazón, la astucia y el *Witz*, la razón y la imaginación” (*Ibidem*, p. 971), lograrse acercar los logros de la ilustración al pueblo y garantizase así la participación del mismo en el proceso de perfeccionamiento progresivo de la humanidad. Para una lectura apologética de Bürger, se puede consultar el trabajo de Klaus F. Gille (1976), “Schillers Rezension “über Bürgers Gedichte” im Lichte der zeitgenössischen Bürger-Kritik“, en Meyer, Karl Robert Mandelkow, Alexander von Borrmann (ed.) *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*, Herman Tübingen: Niemeyer, pp. 174-191.

²⁴ Kant, Immanuel (1994). “Ideas para una historia universal en clave cosmopolita”. *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. Trad. Roldan Panadero, C. y R. Rodríguez Aramayo. Madrid: Tecnos, p. 9.

²⁵ Esta lectura del pensamiento de Schiller es discutida por Wolfgang Riedel quien no solo sostiene que el poeta alemán se habría inclinado de una manera cada vez más notoria a través de los años hacia una postura pesimista sino que proyecta este pesimismo sobre los propios textos de juventud. En este sentido, Riedel hace referencia a escritos tales como la *Geschichte des Dreissigjährigen Krieges* (1790-92). Cf. Riedel, Wolfgang (2006), „Die anthropologische Wende: Schillers Modernität“, en: Walter Hinderer, Walter (Ed.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 155ss.

²⁶ Cfr. Düsing, Wolfgang (1984), pp. 210s.

En sus posteriores escritos, el interés histórico-filosófico de Schiller en el concepto de belleza se tornaba aun más evidente, en la medida en que aquellos tendían a moderar el rigorismo filosófico de *Kallias-Briefe* y a enfatizar el carácter mediador de la belleza entre el ámbito sensible y el intelectual.²⁷ Sin embargo, este cambio de posición no trajo aparejado el abandono de la idea de la belleza como “libertad en la apariencia” sino más bien al descubrimiento de que la realización del ideal de la autodeterminación (o la *heautonomía*) solo resultaba pensable sobre la base del acuerdo con el principio de la sensibilidad. En este punto, Schiller se basaba tanto en una consideración de carácter estético como en una apreciación ético-política. Pues, por un lado, Schiller advertía que la contraposición a la dimensión natural que suponía la primacía de la forma artística, traía aparejada la negación del carácter incondicional de la libertad estética. Sin embargo, la revalorización schilleriana del componente sensible también respondía al descubrimiento de los peligros que introducía la concepción de la materialidad como un mero obstáculo para el ejercicio de la libertad. Aquí resultaba determinante el juicio de Schiller con respecto a la revolución francesa.²⁸ Pues, desde su perspectiva, el terror revolucionario era el resultado necesario de una concepción de la libertad que equivocadamente le atribuía a la razón práctica la capacidad de producir sus objetos sin contacto alguno con la sensibilidad.

Schiller encontró en la *Wissenschaftlehre* de Fichte las herramientas necesarias para superar su concepción formalista de la belleza, y desarrolló en sus *Cartas para la educación estética de la humanidad* un abordaje novedoso del fenómeno estético que tomaba por base el concepto fichteano de *Wechselbestimmung*.²⁹ Este concepto, que Fichte había desarrollado en el marco de su deducción trascendental de los momentos de la conciencia, remitía al hecho de que el Yo no podía pensarse a sí mismo sino a partir de la postulación de un no-yo, y evidenciaba, en este sentido, el carácter constitutivo de la determinación externa. En su apropiación schilleriana, sin embargo, el concepto de *Wechselbestimmung* no era entendido

²⁷ Ya en la reseña de Matthisson (1794) la subjetividad estética comienza a ser presentada como unificación de libertad y naturaleza “Símbolo de un acuerdo interno del ánimo consigo mismo”. Friedrich Schiller, Friedrich (2008), p. 1000. En las *Cartas sobre la educación estéticas*, la exigencia de fortaleza espiritual es claramente reemplazada por la necesidad de un acuerdo entre la acción racional y la sensibilidad.

²⁸ En su biografía de Schiller, André Alt intenta demostrar que el giro del poeta alemán hacia una educación de carácter estético no suponía un alejamiento con respecto a los problemas políticos. Alt, Peter-André (2000a), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München, Beck Verlag, tomo I, p. 14. Cf. Alt, Peter-André (2000b), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München, Beck Verlag, tomo II, p. 132. En contra de esta postura, se puede consultar el artículo de Horst Nitschack, quien sostiene que, para Schiller, la realización plena de la subjetividad solo podía tener lugar en el plano estético. Cf. Nitschack, Horst (2010) “El genio y la naturaleza: el lugar de la subjetividad en Poesía ingenua y poesía sentimental de Friedrich Schiller”, en Nitschack, Horst y Babel, Reinhard (eds.): *La actualidad de Friedrich Schiller. Para una crítica cultural al inicio del siglo XXI*, LOM: Santiago de Chile, p. 142 pp. También Odo Marquard ha hecho referencia a la progresiva resignación de Schiller en lo que respecta a los asuntos políticos. Cf. Marquard, Odo (2003), *Aesthetica und Anaesthetica, Philosophische Überlegungen*, München, Fink, p. 33.

²⁹ Schiller conoció a Fichte en 1793, cuando este se trasladó a Jena para ejercer la docencia universitaria. El concepto de *Wechselwirkung* fue descubierto por Schiller en *Las lecciones sobre el Destino del Sabio*, las cuales fueron publicadas hacia fines de septiembre de 1794. Schiller se refería explícitamente a Fichte en la Carta N° 4°. Cf. Schiller, Friedrich (2005a). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Feijóo, J. y Seca, J. Barcelona: Anthropos, p. 128. Violetta Waibel remite el particular uso del concepto de *Wechselwirkung* que hace Schiller, en términos de un acercamiento a la esfera material o sensible, a la influencia del *Hyperion* de Hölderlin. Algunos fragmentos (el prólogo y cinco cartas) del mismo había sido publicados en *Thalia* hacia comienzos de 1794. A esto se le sumaría el trato con Goethe que tuvo lugar desde el verano de 1794. Cf. Waibel, Violetta (1997), “Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena”. *Fichte – Studien* 12: pp. 45 -8.

en términos cognoscitivos sino vinculado a aquellos impulsos que resultaban constitutivos de la naturaleza humana; esto es, al impulso sensible o material, por una parte, y a la dimensión racional o formal, por la otra.³⁰ De este modo, Schiller traducía la concepción kantiana de las dos raíces del conocimiento en términos antropológicos, para realizar luego una lectura también antropológica de la categoría fichteana de determinación recíproca. Esta última se hallaba orientada a tornar posible una unificación de las “dos naturalezas humanas”³¹ que permitiese superar tanto la crudeza de los impulsos naturales como la aspiración despótica de la racionalidad práctica a imponerse de manera unilateral sobre la dimensión sensible o natural.³²

La adopción de este nuevo aparato conceptual ponía en evidencia hasta qué punto Schiller se hallaba dispuesto a dejar de lado su antigua concepción de la necesidad interna de la apariencia estética como el resultado de la aniquilación de la multiplicidad sensible bajo el primado del principio formal. En el contexto de las *Cartas sobre la educación estética*, la belleza se presentaba como el producto de la relación de mutua subordinación y coordinación que se establecía entre el impulso sensible y el principio formal.³³ La idea de una neutralización recíproca entre la legalidad natural y la norma que imponía el principio moral fue expresada por Schiller por medio de la caracterización de la belleza en términos de una forma viva (*lebende Gestalt*), esto es, de una forma en la cual ni la multiplicidad sensible se hacía presente en su estado de dispersión natural, ni la unificación de las partes se obtenía por medio de la sujeción de las mismas a un principio externo con respecto a la propia materialidad:³⁴ “El objeto del impulso sensible, expresado con un concepto general, se denomina vida en su más amplio sentido; un concepto que significa todo ser material y toda presencia sensible inmediata. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto general, se denomina forma... concepto este que encierra en sí todas las cualidades formales de las cosas y todas las relaciones de las mismas con el pensamiento. El objeto del impulso de juego, expuesto en un esquema general, se denominará entonces Forma viva; un concepto que sirve

³⁰ También es posible que Schiller haya tomado los conceptos de Reinhold, quien establecía una diferencia entre *Formtrieb* y *Stofftrieb* en el marco de su análisis de la representación. Cf. Alt, P-A (2000a), p. 134ss. Un anticipo de la búsqueda schilleriana de una conciliación entre el principio formal y material se encontraría, según Wolfgang Riedel, en sus escritos tempranos sobre medicina. Allí, „contra el modelo de Kant del dominio de la razón, él sostendría el modelo médico de la salud de un equilibrio dinámico entre el impulso y la razón“. Riedel, Wolfgang (2006), p. 159; Cf. Riedel, Wolfgang (1985), *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘*. Würzburg: Königshausen und Neumann, pp. 61ss. Sin embargo, Riedel interpreta la crítica de Schiller a aquellas perspectivas racionalistas que excluían los aspectos sensibles en un sentido contrario al que presentamos en este trabajo. Para Riedel, las reflexiones de Schiller no se habrían hallado orientadas a fundar las capacidades extraestéticas del sujeto. La suya habría sido más bien “una sobria mirada acerca del hombre marcada por el influjo de la antropológica y de la medicina”. (*Ibidem*, p. 151)

³¹ Cf. Schiller, Friedrich (2005a), p. 209.

³² Sobre la relación Fichte-Schiller se puede consultar la introducción de Manuel Ramos y Faustino Oncina a *Filosofía y estética*. Cf. Ramos, Manuel y Faustino Oncina (2007), “Introducción”, en: Fichte. J. G. *Filosofía y estética*. Trad. Ramos y Oncinas. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 13-102.

³³ “el impulso sensible exige cambio... el impulso formal aspira a la unidad y a la permanencia.” Cf. Schiller, Friedrich (2005a), p. 209.

³⁴ Pese a su alejamiento con respecto a la definición de la bella apariencia que había sido defendida en *Kallias*, Schiller continuaba reivindicando aquí la importancia de la forma y desarrollando, en este sentido, una crítica contra la teoría del arte de la ilustración tardía. Pues, como señala Alt, autores como Mendelssohn, Engel o Garve consideraban que eran los aspectos materiales de la obra de arte los que se convertían en objeto de reflexión. Alt, Peter-André (2000b), p. 143.

para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, aquello que denominamos belleza en su más amplia acepción”.³⁵

Como puede observarse en el pasaje citado, el concepto schilleriano de “forma viva” reproducía una serie de ideas acerca del carácter orgánico del fenómeno estético que habían devenido habituales hacia finales del siglo XVIII. Novedoso en su formulación resultaba, no obstante, el hecho de que Schiller no asociase esta síntesis entre el determinismo natural y la teleología moral ni a la forma del juicio estético, como proponía Kant, ni a la intervención de un principio cuasi natural, como sucedía en el marco de la teoría herderiana del genio. Desde su punto de vista, la forma viva se presentaba como el objeto de un tercer impulso antropológico que era denominado “impulso de juego”. Sin embargo, Schiller no parecía remitir este tercer impulso a un fundamento de carácter ontológico o asignarle una legalidad especial, como sucedía en el caso de los demás resortes del ánimo. Desde su punto de vista, el mismo debía ser identificado, más bien, con el punto de confluencia o intersección entre las legalidades correspondientes al impulso formal y material.³⁶

Esto último planteaba una tensión en el marco de la teoría schilleriana de las *Cartas*. Puesto que Schiller continuaba identificando el contenido o el significado profundo de la forma artística con la subjetividad consumada, pero interpretaba a esta última, a su vez, como el resultado de la ejercitación de la libertad que hacía posible la propia experiencia estética. De manera tal que en la forma viva no se objetivaba una subjetividad preexistente, como sucedía en *Kallias*. Por el contrario, era la experiencia que hacía posible la forma artística lograda la que debía cultivar el impulso lúdico y restituir así aquella unidad subjetiva que había sido destruida por el proceso histórico de modernización social.³⁷ Esto último resulta comprensible si se tiene en cuenta que, al igual que Kant, Schiller definía aquel estado de ánimo en el cual era colocado el hombre por medio de la experiencia estética en términos de un acuerdo entre la razón y la sensibilidad, es decir, como aquel estado en el cual las fuerzas cognitivas y productivas del hombre, habitualmente escindidas y dispersas, se articulaban entre sí. A esta capacidad de la experiencia estética para configurar la unidad de la personalidad hacía referencia aquel famoso pasaje de las *Cartas*, en el cual Schiller definía al hombre como un sujeto lúdico: “El hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega.”³⁸

Si bien la coordinación entre sensibilidad y entendimiento resultaba tan necesaria en ámbito teórico como en el dominio de la acción, Schiller definía la relevancia extraestética de la experiencia estética en términos prioritariamente prácticos. La formación estética hacía posible que el hombre deviniera un sujeto capaz de autodeterminación, esto es, un ciudadano libre. Pues la experiencia estética ponía en práctica un tipo de acción que evadía tanto la barbarie, a la que conducía el predominio de los móviles sensibles, como la tiranía que

³⁵ Schiller, Friedrich (2005a), p. 231.

³⁶ Schiller se basaba en el hecho de que el lenguaje habitual caracterizaba como lúdicas a aquellas actividades en las cuales la ausencia de contingencia no tenía como correlato la presencia de un principio de necesidad. Cf. *Ibidem*, p. 235.

³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 159. Joachim Ritter desarrolla una interpretación de la teoría schilleriana del arte en términos compensatorios. Según este autor, Schiller veía en el arte aquel órgano que el espíritu se construye sobre el suelo de la propia sociedad para devolverle al hombre aquella imagen unificada de sí que le ha robado el propio desarrollo social. Cf. Ritter, Joachim (1980), *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, p. 162.

³⁸ Schiller, Friedrich (2005a), p. 241.

establecía el primado moral de la razón.³⁹ Que la unificación de las fuerzas del ánimo, que exigía la superación de este doble peligro, coincidía con el estado en el cual era colocado el hombre por la experiencia estética, era el principal argumento al que apelaba Schiller a la hora de otorgarle a la dimensión estética una relevancia práctica de carácter inédito. De este modo, la bella apariencia, en su total independencia con respecto a todo tipo de interés,⁴⁰ se presentaba como una instancia que era capaz de apuntalar la utilización controlada y exitosa de las fuerzas subjetivas más allá del ámbito propiamente estético: “justamente porque ella no toma en protección ninguna función particular de la humanidad, entonces favorece todas sin diferencia y ella no favorece ninguna en particular porque ella tiene el fundamento de posibilidad de todas.”⁴¹

IV. ¿Interés desinteresado o interesado desinterés?

En algún sentido, podría decirse que el programa schilleriano de una educación estética de la humanidad se presentaba como la inversión exacta de la postura clasicista de Winckelmann. Pues, si este último había afirmado la dependencia de la belleza con respecto a la libertad, Schiller convertía a la bella apariencia en un requisito indispensable para transformar al hombre en un sujeto capaz de autodeterminación.⁴² Schiller buscaba revertir de este modo la condena clasicista que pesaba sobre el arte moderno y fundamentar su derecho a la existencia sobre la base del propio estado de desgarramiento que definía a la modernidad. Con respecto a este punto, Schiller señalaba en las *Cartas* que debía “depender de nosotros el restituir por medio de un arte más elevado esa totalidad de nuestra naturaleza que ha destruido el arte”.⁴³

De esta manera, el poeta alemán hacía referencia tanto a la necesidad de una formación autónoma de parte de la humanidad como al hecho de que el arte ofrecía una imagen anticipada de un objetivo -esto es, la humanidad-, que no podía realizarse en el marco del desarrollo temporal: “Esta relación recíproca de ambos impulsos es ciertamente solo una tarea de la razón, que el hombre únicamente será capaz de solucionar totalmente en la plenitud de su existencia. Es, en el sentido más propio del término, la idea de su humanidad, y por tanto algo infinito al que puede irse acercando cada vez más en el transcurso del tiempo, pero nunca alcanzarlo.”⁴⁴

³⁹ “Convenceros de que para resolver en la experiencia este problema político hay que tomar por la vía estética, porque es a través de la belleza como se llega a la libertad.” *Ibidem*, p. 121.

⁴⁰ “No menos contradictorio es el concepto de un arte instructivo (didáctico) o edificante (moral), porque nada se contrapone tanto al concepto de belleza, como otorgarle al ánimo una determinada tendencia.” *Ibid.*, p. 303.

⁴¹ *Ibid.*, p. 291.

⁴² Winckelmann, Johann Joachim (1964), *Geschichte der Kunst des Altertums*. Weimar, Böhlau, 1964, p. 116.

⁴³ Cf. Schiller, Friedrich (2005a), p. 278.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 222. Düsing identifica el clasicismo schilleriano con la pretensión de superar el tiempo por medio de la bella apariencia: „El objetivo del arte clásico... ya no es más la reconfiguración de la realidad. Es trata de la liberación, de la salvación por medio de la superación del tiempo en la epifanía de lo bello”. Düsing, Wolfgang (1997), “Aspekte des Kunstbegriffs in Schillers klassischen Elegien”, en Wolfgang Düsing (ed.): *Traditionen der Lyrik: Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, 103–14. Tübingen: Niemeyer, p. 114. Sobre este punto se puede consultar también el trabajo de Wolfgang Janke. Cf. Janke, Wolfgang (1967) „Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit“, en *Kant Studien*, 58, pp. 433-457. Una lectura crítica de la posición de Schiller es la que realiza Karl Bohrer. Cf. Bohrer, Karl (1996), *Der Abschied: Theorie der Trauer*, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 329ss.

Dicho en pocas palabras, la legitimidad de la existencia del arte se desprendía de su capacidad para procurarle al hombre una imagen integral de sí mismo, en un contexto en el cual había sido asumido el carácter infinito del proceso de formación histórica de la humanidad y en el que se reconocía, por ende, la imposibilidad de que el individuo moderno se experimentase a sí mismo en términos de una totalidad. En este sentido, el arte se presentaba como un momento trascendental en la construcción de la propia subjetividad.⁴⁵ “Solo aquí” afirmaba Schiller al respecto, “nos sentimos como arrancados del tiempo y nuestra humanidad se expresa con pureza e integridad como si nunca hubiese experimentado la destrucción según la acción de fuerzas externas.”⁴⁶

En principio podría suponerse que la determinación funcional de la experiencia estética, que proponía Schiller, designaba una característica inmanente de la misma, en la medida en que existían argumentos estéticos que avalaban el abandono del formalismo de *Kallias* y la sustitución de este por medio del concepto de juego. De hecho, tras la publicación de *Kallias*, Schiller había advertido las dificultades que suponía la pretensión de fundamentar el carácter objetivo del juicio estético a partir de la apelación a la forma del juicio moral. Para el Schiller de las *Cartas*, la identificación de la apariencia artística con la razón práctica no permitía concebir a aquella como una totalidad verdaderamente autosuficiente, esto es, heautónoma. Pues el material era subsumido por un principio general en vez de articularse a sí mismo en términos de autodeterminación⁴⁷. En este sentido, el concepto de juego constituía una alternativa superadora de los problemas estéticos que se hallaban contenidos en la primera propuesta schilleriana. Ya que dicho concepto permitía reconocer la especificidad de la belleza artística frente a fenómenos tales como agrado o la perfección. Así entendido, el rendimiento moral de la bella apariencia se presentaba como una consecuencia directa de su autodeterminación y no como el resultado de la instrumentalización de la esfera estética en pos de la consecución de determinados fines de carácter extraestético.

Sin embargo, es posible esgrimir algunos argumentos en contra de esta interpretación del proyecto schilleriano de una educación estética de la humanidad. En este sentido, resultan particularmente significativas las dificultades que debió enfrentar Schiller en las *Cartas* a la hora de explicar el surgimiento de aquella “forma viva” que debía hacer posible la concordancia entre las distintas facultades del ánimo. Pues estas dificultades dejaban entrever que si el rendimiento moral de la esfera estética se sostenía sobre la interpretación del “libre juego de las facultades” en términos de un “juego armonioso”, dicha interpretación se hallaba fundada en un principio de carácter extraestético.

⁴⁵ Cf. Rivera de Rosales, Jacinto (2008), “J. Schiller: La necesidad trascendental de la belleza.” *Estudios filosóficos*. Número 37: p. 224. Cf. Schiller, Friedrich (2005a), p. 232.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 295.

⁴⁷ Esto era señalado por R. Körner en relación a la propia obra artística de Schiller. En una carta de la época de *Kallias*, Körner sostenía: “en tus trabajos tempranos se muestra un fuerza no formada –una aspiración a lo grande, lleno de pensamiento, a un efecto conmovedor- en breve, a aquello que como lo característico se opone a lo bello. En ambos, me parece que existe un impulso hacia lo infinito, lo esencial del talento artístico. Solo que en lo característico, el mismo se dirige solo a las partes singulares y en lo bello a la vinculación del todo. Es decir, hay un infinito en la vinculación del todo, que es dependiente de la constitución de las partes, y en este me parece que yace la esencia de la belleza. El consiste en el carácter no limitado de la unidad, ligado con libertad ilimitada. Esta conexión es lo que llamamos armonía. Ella es perfecta cuando la coincidencia está presente incluso en las partes más pequeñas, pero es a la vez un resultado voluntario de la libertad de las partes sin que alguna de ellas se vea limitada.” Carta de Körner a Schiller. 27 de septiembre de 1795. Schiller Friedrich (1973), p. 238.

Un breve análisis de las *Cartas* permite advertir hasta qué punto las condiciones de enajenación que regían más allá de la esfera estética constituían un obstáculo insalvable en vistas a la constitución de una obra de carácter orgánico que, en su total falta de referencia externa, resguardase el destino supremo de la humanidad. De hecho, ya en el transcurso de esta obra, Schiller relativizaba algunas de sus pretensiones con respecto a la posibilidad de una integración no violenta del material poético. Era esta disociación entre el material poético, que ofrecía la modernidad, y aquella organicidad que hubiese estado en condiciones de garantizar el valor absoluto de un arte secular,⁴⁸ lo que Schiller tenía en mente cuando diferenciaba entre una belleza ideal (*Schönheit in der Idee*) y otra de carácter relativo (*Schönheit in der Erfahrung*).⁴⁹ La primera se caracterizaba por el equilibrio perfecto entre los elementos contrapuestos, mientras que la segunda se acercaba de una manera relativa a la perfección de la forma viva.⁵⁰ “Puesto que el hombre no puede salir nunca de la dependencia de las fuerzas, la perfección de una obra de arte puede consistir solo en el grado de acercamiento a aquel ideal de pureza estética y en todo la libertad a la que se pueda llegar, lo haremos siempre sin embargo en un talante particular y con una dirección peculiar.”⁵¹

En este punto, el Schiller de las *Cartas* parecía retroceder hacia una posición similar a la de *Kallias*. Pues, si el objetivo del texto de 1795 había sido garantizar la autodeterminación de la esfera estética, la distinción entre una belleza ideal e irrealizable y otra de carácter histórico pero inorgánico, volvía a introducir la referencia a un ideal que hundía sus raíces más allá del ámbito propiamente estético. Aquí resultaba indiferente el hecho de que este ideal hiciera referencia a la forma de la razón práctica o a la acción recíproca entre el principio formal y el material. Ya que en ambos casos el material sensible era sometido a la acción de un principio que se hallaba fuera de la propia representación. No obstante, el planteo de las *Cartas* ponía en evidencia que el problema no era el modo en que eran concebidas las condiciones objetivas del juicio estético, esto es, si la obra era pensada en términos de una objetivación de la libertad moral o como el resultado de la acción recíproca entre naturaleza y libertad. El desdoblamiento del concepto de belleza demostraba que aquello que no encontraba asidero en el plano estético era la idea misma de una relación armoniosa entre las facultades, y el concepto correlativo de una obra de arte de carácter orgánico o simbólico.

La disparidad existente entre las formas artísticas efectivas y aquel ideal que debía hacer posible la identificación de la experiencia estética con el juego armonioso de las facultades fue explícitamente analizada por Schiller en un ensayo de 1795 que llevaba por título *Sobre poesía ingenua y sentimental*. En una primera instancia, este ensayo se hallaba orientado a poner de manifiesto el hecho de que el arte moderno no podía ser juzgado a partir de los mismos criterios que resultaban válidos para evaluar las formas artísticas del mundo griego. Esto último afectaba al concepto de obra de arte simbólica, pues lo que caracterizaba al arte

⁴⁸ Cf. Ostermann, Eberhard (1991), *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*. München: Wilhelm Fink, pp. 56s.

⁴⁹ “La belleza en la idea es por lo tanto eterna e indivisible porque solo puede haber un único equilibrio. La belleza en la experiencia tendrá siempre, en cambio, un doble carácter porque al producirse una oscilación, el equilibrio puede deshacerse de dos maneras distintas, hacia uno u otro lado.” Schiller, Friedrich (2005a), p. 245.

⁵⁰ Las *Cartas* se cerraban con consideración notablemente escéptica acerca de las posibilidades reales de recepción estética que se ofrecían en el marco de la sociedad moderna enajenada. Schiller se preguntaba: “¿Pero existe tal estado de la belleza apariencia y dónde se le puede encontrar? El mismo existe necesariamente en toda alma armoniosa, en la realidad solo se la puede encontrar, como a la iglesia pura y a la república pura, en algunos pocos círculos elegidos.” *Ibidem*, p. 281.

⁵¹ *Ibidem*, p. 253.

moderno era la distancia que se abría entre la subjetividad y el contenido de la representación. Al respecto sostenía Schiller: “El espíritu no puede experimentar impresión alguna sin presenciar al mismo tiempo su propio juego y poner frente a sí mismo, por reflexión, lo que tiene dentro de sí. Nunca obtenemos de esta manera el objeto, sino sólo lo que el entendimiento reflexivo del poeta ha hecho del objeto”⁵².

No obstante, el ensayo no se limitaba a demostrar la especificidad de la poesía moderna, esto es, de la poesía sentimental, sino que dejaba entrever, además, el carácter subjetivo de la propia naturalidad que era posible encontrar en el marco de la poesía ingenua. En este sentido, podría decirse que el análisis de Schiller no solo destruía los argumentos histórico-filosóficos que hacían posible el sostenimiento del concepto de obra orgánica sino también las bases naturales de dicha fundamentación. Pues al establecer una relación dialéctica entre las categorías de “sentimentalidad” e “ingenuidad”, el surgimiento de esta última quedaba subordinado al contraste con la propia artificialidad de lo sentimental. “Lo ingenuo”, sostenía Schiller, “es una modalidad de niño allí donde ya no se espera, y, por lo mismo, no puede en realidad atribuirse a la infancia en su sentido más estricto”⁵³.

No obstante, Schiller no conseguía deshacerse de la referencia al concepto de obra de arte orgánica. Esto resulta particularmente evidente en su caracterización del arte moderno. Pues en vez de realizar un análisis inmanente de sus cualidades estéticas, insistía en la necesidad de concebirlo a partir de su distancia con respecto al ideal de una unidad más elevada. El arte moderno se definía así como el resultado de la reflexión acerca de las relaciones existentes entre el efectivo estado de desgarramiento y el ideal de una totalidad recuperada. En este contexto, Schiller describía el contraste entre la poesía ingenua y la sentimental con las siguientes palabras: “en el estado de sencillez natural... lo que hace al poeta debe ser la imitación, lo más acabado posible, de la realidad; mientras que aquí, en el estado de cultura, en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otras palabras, la representación del ideal.”⁵⁴

Desde nuestra perspectiva, estos análisis permiten advertir el carácter axiomático que asumía el ideal de una concordancia entre el principio formal y el material en el marco de la estética schilleriana. Pues, como revelaba el propio análisis de Schiller, ni en el arte antiguo ni en el arte moderno era posible encontrar aquellas condiciones artísticas objetivas que hubiesen hecho posible el acuerdo espontáneo entre las facultades humanas. De tal forma que, si su proyecto original había sido derivar la función moral y pedagógica del arte de la concordancia entre las distintas fuerzas del ánimo, que debía hacer posible la experiencia estética, ahora resultaba necesario asumir que aquella ya no podía ser pensada como un rasgo constitutivo de esta última. Desde esta perspectiva, sería posible decir que la identificación del libre juego de las facultades, que tenía lugar en el plano estético, con una relación de concordancia se hallaba fundada en exigencias de carácter práctico – filosófico que hundían sus raíces en el proceso moderno de subjetivación. Concretamente ella remitía al modelo antropológico de la *Bildung*, esto es, al ideal de quien había desarrollado sus capacidades de

⁵² Schiller, Friedrich (1995), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Tr. Pedro Aullón de Haro, Madrid: Verbum, p. 29.

⁵³ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 29

una manera tan armónica o integral que se encontraba en condiciones de realizar sin esfuerzo aquello que era establecido por el deber moral.⁵⁵

V. Disciplina

El carácter ideológico del modelo formativo clásico ha sido puesto en evidencia de manera paradigmática por los análisis de Michel Foucault acerca del proceso de disciplinamiento social. Según sostenía Foucault, hacia fines del siglo XVIII tuvo lugar en Europa un fuerte cambio en lo que respecta a las formas del ejercicio del poder. Este último dejó de imponerse por medio de la violencia y de los castigos espectaculares y comenzó a tener como objetivo la interiorización de la censura y del control. Desde la perspectiva de Foucault, este cambio en las formas de ejercicio del poder supuso la transformación del individuo en una instancia de ejecuciones propias, esto, es en un sujeto. Así, a diferencia de los que sucedía bajo el ejercicio del poder soberano, en las sociedades disciplinarias los individuos ya no se comportaban como meros objetos del poder sino que se configuraban a sí como sujetos capaces de regular sus propias acciones. Sin embargo, este cambio no tuvo como consecuencia la liberación de los hombres con respecto al ejercicio del poder. Ya que los procesos de subjetivación se encontraban externamente determinados⁵⁶ y se hallaban orientados a garantizar la docilidad de aquellos cuerpos que debían ser sometidos al ejercicio del autocontrol. A esto último se refería Foucault al interpretar la subjetivación como un proceso de sujeción (*assujettissement*). Puesto que, aun cuando los destinatarios de la disciplina no siguiesen órdenes cuyo contenido normativo no pudiera ser juzgado por ellos mismos, su conducta se ajustaba finalmente a aquellas normas cuya realización era exigida de ellos.

A la luz de los análisis de Foucault acerca del poder disciplinario, el distanciamiento de Schiller con respecto al rigorismo kantiano de *Kallias* y su insistencia en el ideal de una personalidad integralmente formada se vuelve particularmente problemático. Pues, desde esta perspectiva, lo que estaría en el centro de dicho desplazamiento no sería una rehabilitación de la esfera sensible sino más bien el intento de asegurar aquellas condiciones que harían posible la implementación del poder disciplinario. La preocupación schilleriana por el costado material de la experiencia estética –y el giro de la estética misma hacia el ámbito de la sensibilidad– respondería así a la necesidad de asegurar una constitución subjetiva que hiciera posible la coincidencia entre la norma y el deseo de los cuerpos. Puesto que solo a través de la ejercitación de los individuos y de la conversión de estos en “cuerpos dóciles” era posible garantizar la efectividad de un modelo de sujeción en el marco del cual la transformación de los hombres en objetos de poder tenía lugar por medio de los procedimientos de subjetivación. En palabras de Menke, “en la estética se mostraría que el proceso ilustrado de subjetivación se hallaba sometido a una tendencia hacia la totalización: al sometimiento de lo

⁵⁵ La *Bildung* apuntaba a la totalidad del hombre, esto es, al establecimiento de un desarrollo armónico entre los aspectos racionales y sensuales. Esto se pone en evidencia en el hecho que incluso un crítico de la tradición clasicista como Schlegel defendiera sobre la siguiente base la necesidad de la sociabilidad: “Ya que la sociabilidad es el auténtico elemento de toda *Bildung*, que tiene como objetivo la totalidad del hombre”. Schlegel, Friedrich (1975), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 8. München: Schöningh, pp. 54-55.

⁵⁶ El carácter histórico y socialmente determinado de la configuración de la subjetividad fue señalado por Foucault en diferentes oportunidades. Entre ellas: “Llamaré subjetivación al proceso por el cual se obtiene la constitución de un sujeto, más exactamente de una subjetividad, que evidentemente no es sino una de las posibilidades dadas de organización de una conciencia de sí”, Foucault, Michel (1999), “El retorno de la moral”, en: *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, p. 390.

sensible bajo el mismo proceso de subjetivación que el pensamiento racionalista le había reservado al espíritu”⁵⁷.

Sin embargo, la estética no solo formaba parte de esta tendencia general, sino que asumía, además, una tarea específica en el marco de las nuevas sociedades disciplinarias. Pues, la nueva disciplina abría la posibilidad de salvar una debilidad que resultaba constitutiva de las propias formas de gobierno disciplinario y que remitía al hecho de que la transformación del hombre en un sujeto, esto es, su conversión en una entidad que era capaz de ejercer concientemente el control de sus propias acciones, “implica[ba] una objetivación indefinida de uno por sí mismo- indefinida en el sentido de que, al no ser adquirida nunca de una vez por todas, no t[enía] término en el tiempo...”⁵⁸

Como señala Menke, el triunfo de la disciplina y el efectivo logro del autocontrol no suponían la eliminación definitiva de las huellas del proceso heterónimo del disciplinamiento,⁵⁹ a partir del cual había sido configurado el uso de las facultades subjetivas. Y esta fisura en la constitución de la subjetividad volvía extremadamente precaria la totalidad del sistema de control. De allí la importancia de la estética. Puesto que, en tanto capacidad de juzgar sin reglas, el gusto llevaba a su máxima expresión el olvido del disciplinamiento social y asumía un carácter modélico en lo que respecta a la identificación del deseo con la norma social. En la confluencia de las facultades, que tendría lugar de manera aparentemente espontánea en el ámbito de la estética, se consumaría entonces aquella representación teleológica que presuponían los procesos modernos de subjetivación, es decir, la supresión de la distancia que mediaba entre el individuo y los procedimientos de repetición y control, y la constitución de este en un sujeto capaz de autodeterminación.

VI. El juego como ideal

Como vimos hasta aquí, la necesidad de garantizar el cierre de las formas de gobierno disciplinario permite explicar la identificación del juicio estético con la confluencia de las facultades humanas que, sin mayores argumentos, introducía Schiller en las *Cartas*. Así considerado, el rendimiento ético-político de la esfera estética no se hallaría fundado en un rasgo intrínseco de la misma. Pues, la concordancia entre las distintas fuerzas del ánimo, que haría posible la educación estética de la humanidad, respondería a la necesidad de asegurar el empleo exitoso de las diferentes facultades humanas más allá del ámbito propiamente estético. De hecho, si lo miramos con detenimiento, no existía ningún argumento estético en virtud del cual la relación entre las facultades humanas, que tiene lugar durante el enjuiciamiento estético, hubiese debido ser concebida por Schiller en términos de un juego de carácter armonioso. Siguiendo la sugerencia de Jens Szczepanski, hubiese sido igualmente posible presuponer una relación disarmónica entre las diferentes fuerzas del ánimo, como aquella que tenía lugar en el caso de lo feo o incluso de lo sublime.⁶⁰ Más aun, podría afirmarse que el establecimiento de una relación ideal violentaba la autonomía de la esfera estética y se encontraba en contradicción con la idea de un libre juego de las facultades

⁵⁷ Menke, Christoph (2013), *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt: Suhrkamp, p. 44.

⁵⁸ Foucault, Michel (1999), p. 273-4.

⁵⁹ Menke, Christoph (2013), p. 108.

⁶⁰ Szczepanski, Jens (2007), *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*. Bielefeld: Transcript, p. 92-3.

humanas. Pues, una vez introducida la idea de una relación ideal, se producía una limitación de las fuerzas ánimo similar a aquella que tenía lugar en el enjuiciamiento teórico o moral.

Como señalamos más arriba, el carácter heterónomo de la estética schilleriana se ponía en evidencia en su ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Puesto que allí podía advertirse hasta qué punto la configuración de una totalidad sensible que hiciera posible el acuerdo entre las facultades humanas suponía una idealización del material poético. Por cierto, Schiller reconocía que esta perspectiva podía conducir a formas poéticas que menoscabasen los derechos de la imaginación y de la experiencia sensible. Tanto es así que prevenía de manera explícita contra la posibilidad de imponerle a la poesía el grado de ennoblecimiento que prescribían las leyes puras de la razón.⁶¹ Pues, en la medida en que estas últimas tenían su origen en “fuentes interiores, morales”, el poeta corría el riesgo de alejarse completamente de la vida. El poeta, sostenía Schiller, “no sólo apartará de su vista las limitaciones accidentales de la humanidad, sino también, a menudo, las necesarias e insuperables, y buscando la forma pura correrá peligro de perder todo contenido”⁶².

No obstante, al comparar a la poesía moderna con la poesía antigua, Schiller olvidaba tales prevenciones. De hecho, condenaba de manera recurrente la falta de armonía moral de la poesía antigua⁶³ y fundaba la superioridad de la poesía moderna en la riqueza de su contenido moral, esto es, a un principio de carácter extraestético. Esto último se tornaba particularmente evidente en el marco de la comparación de los rendimientos de los antiguos y de modernos en las diferentes formas artísticas, que presentaba Schiller al comienzo de *Sobre la poesía ingenua y sentimental*. Pues, lo que hacía superiores a los modernos en el ámbito de la literatura era “la riqueza de la materia... todo lo que sea imposible de representar y expresar; en suma,... lo que en las obras de arte se llama espíritu”⁶⁴. En las artes plásticas, en cambio, el antiguo tenía superioridad. Pues, de lo que se trataba allí era de “precisar lo más exactamente en el espacio la imagen de la fantasía.”⁶⁵

En este sentido, sería posible afirmar que las confrontaciones de Schiller con las formas poéticas verdaderamente existentes ponían de manifiesto que aquella idea de un acuerdo entre

⁶¹ Schiller veía aquí una manifestación de aquello que Hegel denominaría “infinito malo”: “Conforme a la idea el ennoblecimiento va siempre hasta lo infinito, ya que la razón, en sus exigencias, no se atiene a las barreras necesarias del mundo sensible ni cesa antes de llegar a lo absolutamente perfecto. No le basta cosa alguna por encima de la cual pueda pensarse todavía algo más alto; ante su severo tribunal no hay disculpa para ninguna necesidad de la naturaleza finita; no reconoce otros límites que los del pensamiento, y de éste sabemos que se cierne por sobre todos los lindes del tiempo y del espacio.” Schiller, Friedrich (1995), p. 92.

⁶² *Ibidem*, p. 93. Antes de llegar a esta conclusión, Schiller había recordado el ideal del juego, en otra formulación. “La belleza es producto del acuerdo entre el espíritu y los sentidos; habla a todas las facultades del hombre a la vez y, por lo tanto, sólo puede ser sentida y valorada bajo el supuesto de un uso pleno y libre de todas sus fuerzas”. *Ibid.*, p. 90.

⁶³ “Aquella naturaleza que envidias al irracional no es digna de respeto, de anhelo ninguno. Está detrás de ti, debe quedar eternamente detrás de ti.” *Ibid.*, p. 19. En este sentido, resulta llamativo su comentario sobre las *Tristes* de Ovidio. Al respecto, señala Schiller: “las líricas lamentaciones que Ovidio entona desde su destierro del Ponto, por más conmovedoras que sean y por mucho que tengan también de poético en algunos pasajes yo no puedo considerarlas, en su conjunto, obra artística. Hay en su dolor demasiado poca energía, demasiado poca espiritualidad y nobleza.” *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33 Desde el punto de vista de Schiller, el placer que ofrecía el arte griego era un placer de menor grado, en tanto se trataba de un placer de carácter limitado: “El antiguo es... poderoso por el arte de la limitación; el moderno lo es por el arte de la infinitud”. *Ibid.*, p. 32.

las fuerzas del ánimo, que había sido presentada en las *Cartas* como un principio de carácter estético, resultaba completamente ajena con respecto al ámbito estético. De manera tal que si la educación estética de la humanidad permitía “luchar contra la materia en su propio campo”⁶⁶ era porque el libre juego de las facultades, que debía tener lugar en el ámbito estético, había sido suplantado por el sometimiento de las fuerzas del ánimo a un principio de carácter moral o racional. Hasta qué punto este planteo acababa favoreciendo aquella absolutización de la forma que el propio Schiller había criticado es algo que deja entrever el modo en que este justificaba la pérdida del mundo griego y el surgimiento del hombre moderno: “Las experiencias de una pérdida determinada se dilataron hasta volverse idea de lo transitorio de todas las cosas, y el bardo conmovido, a quien asedia el cuadro de la ruina omnipresente, se eleva hasta el cielo para encontrar ahí, en el curso del sol, un símbolo de lo imperecedero.”⁶⁷

V. Conclusiones

Como señaló tempranamente el filósofo alemán Friedrich Schlegel, el proyecto schilleriano de una fundamentación del carácter objeto de la belleza artística suponía un retroceso con respecto a la postura de Kant. Pues, en la medida en que el valor de las obras de arte era garantizado por intermedio de la identificación de las mismas con la forma de la razón práctica, la esfera estética quedaba determinada por un principio de carácter extraestético. A esto se refería Schlegel al señalar que Schiller utilizaba la metodología crítica para introducir un nuevo dogmatismo: “La filosofía crítica debe por lo menos contener el germen del verdadero método de la estética. Eso no ha sucedido hasta ahora. Schiller, según parece, ha deducido de los mismos principios, sobre los cuales Kant ha fundado el escepticismo estético, un dogmatismo de la estética.”⁶⁸

En las *Cartas*, Schiller abandonaba la pretensión de fundamentar la representación artística por medio de una analogía con la razón práctica. Como vimos más arriba, en el nuevo contexto, la belleza era concebida como el juego de neutralización recíproca entre el impulso formal y material. Este desplazamiento parecía derivarse tanto de consideraciones propiamente estéticas como de reflexiones de carácter moral. Pues, para Schiller, pesaba tanto el hecho de que la “libertad en la apariencia” no pudiese ser obtenida por medio de la mera sujeción del material sensible al principio formal, como su convencimiento con respecto a la imposibilidad de que la libertad pudiese prescindir de los aspectos sensoriales. En este sentido, sería posible decir que, al atribuirle a la esfera estética cualidades de carácter formativo, Schiller no lo hacía en función de determinaciones externas sino más bien a partir de sus características intrínsecas. Esto es, el efecto educativo del ámbito estético se desprendería de la propia liberación de esta última con respecto a las determinaciones que imponía el uso práctico y teórico de la razón.

No obstante, esto último resulta discutible si se tiene en cuenta el hecho de que, ya en las *Cartas*, Schiller admitía la necesidad de pensar la “forma viva” en términos de un ideal.

⁶⁶ “El hombre debe imponer ya a sus inclinaciones la ley de su voluntad; debe, si me permitís expresarme de este modo, luchar contra la materia en su propio campo, para no tener que enfrentarse a este terrible enemigo en el campo sagrado de la libertad; debe aprender a imprimir en sus apetitos un carácter más noble, para no verse obligado a conferirle a su voluntad un carácter sublime.” Schiller, Friedrich (2005a), p. 315.

⁶⁷ Schiller, Friedrich (1995), p. 46.

⁶⁸ Schlegel, Friedrich (1981), p. 11.

Puesto que, al concebir la “forma viva” como una síntesis ideal entre el impulso material y el impulso formal, Schiller sujetaba la presentación artística a un contenido que resultaba independiente con respecto a la propia concretización de la misma. Dicho en otras palabras, la obra de arte era pensada por Schiller como la objetivación de la unidad de un contenido dado, esto es, el sujeto o el hombre integral, en lugar de ser entendida como el resultado de su propia autodeterminación.

Como señalamos, las paradójicas consecuencias de esta “heteronomía estética” se anunciaban ya en la distinción de las *Cartas* entre una “belleza ideal” y otra “de carácter empírico”. Sin embargo, tales consecuencias se tornaban plenamente evidentes en la concepción schilleriana del arte moderno. Al advertir que, en función del material poético, el arte moderno no podía alcanzar el grado de articulación entre el impulso formal y el material, que caracterizaba a la personalidad formada, el poeta alemán acababa apelando a un impulso de carácter idealizador. En este sentido, la comprensión schilleriana de la *Wechselbestimmung* como equilibrio entre los dos principios constitutivos de la naturaleza humana conducía a una situación extremadamente confusa. Pues la “forma viva” debía surgir por determinación subjetiva, esto es, por medio de un ideal que introducía el artista, y en vistas al cumplimiento de objetivos de carácter ético-formativos.

Esta última tendencia puede observarse en el ensayo de Schiller acerca de la diferencia entre la poesía ingenua y la sentimental. De hecho, en este texto, Schiller evadía todo análisis propiamente estético de la reflexividad y de la indiferencia con respecto al objeto de la representación que caracterizaban al arte moderno y proponía una justificación de este último que enfatizaba la dependencia del mismo con respecto a un contenido de carácter espiritual. El arte sentimental, afirmaba Schiller, sobrepasaba al antiguo “por la riqueza de la materia”, es decir, por todo aquello que era imposible de representar.⁶⁹

170

Como puede advertirse, la preeminencia de la poesía moderna por sobre la poesía antigua ponía en evidencia hasta qué punto Schiller continuaba pensando la apariencia estética en función o en referencia a un contenido de carácter sustantivo. En este contexto, poca importancia tenía el hecho de que este contenido coincidiese con la propia subjetividad. Pues, aun en ese caso, la representación artística solo podía resultar placentera en función de un ideal de carácter extraestético. En este sentido, la heteronomía que Schiller proyectaba sobre la poesía sentimental se presentaba como el correlato de la propia violencia que estaba dispuesto a ejercer sobre el plano de la sensibilidad. Pues su concepción estética acababa reemplazando el libre juego de las facultades por el interés que despertaba el contenido o la materia de la representación.

ENERO
2015

Según analizamos en las páginas anteriores, la persistencia del ideal de organicidad, una vez comprobada la inadecuación de este concepto para pensar las formas artísticas existentes, revelaba el carácter axiomático del mismo. Por cierto, la referencia de Schiller a una articulación interna de la obra, a la suspensión recíproca del principio formal y del elemento material, se hallaba orientada a garantizar la estricta autonomía de la esfera estética con respecto a aquellas formas de actividad que producían efectos válidos, esto es, que resultaban constitutivas de lo real. En este punto, pesaba sobre todo la necesidad impugnar la instrumentalización de la apariencia estética que practicaban las estéticas efectuales. No

⁶⁹ Schiller, Friedrich (1995), p. 33.

obstante, al fundamentar la autonomía de la esfera estética a partir del concepto de organicidad, Schiller convertía al desinterés estético en una condición de posibilidad de las prácticas sociales objetivas. En este sentido, no sería posible decir que el reconocimiento del elemento sensible, que introducía la estética de Schiller, se hubiese hallado orientado a garantizar el libre desenvolvimiento de las capacidades del hombre. Pues, el *libre* acuerdo de las facultades, que hacía posible la esfera estética, cerraba la grieta que dejaban abiertos los procesos modernos de subjetivación y legitimaba así la violencia que habían ejercido y que ejercían los procesos modernos de subjetivación.

VI. Bibliografía

- Acosta López, María del Rosario (2010), “La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuradora de un espacio compartido”, en Antonio Rivera García (ed.) *Schiller, arte y política*, Murcia, EDITUM, pp. 49-89.
- Alt, Peter-André (2000a), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München, Beck Verlag, Tomo I.
- Alt, Peter-André (2000b), *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München, Beck Verlag, Tomo II.
- Bohrer, Karl (1996), *Der Abschied: Theorie der Trauer*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid.
- De Man, Paul (2007), “Formalización estética en «Über das Marionettentheater» de Kleist”, en *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, pp. 355-377.
- : (1998) *Ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- (1986) *The Resistance to Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Düsing, Wolfgang (1997), “Aspekte des Kunstbegriffs in Schillers klassischen Elegien,” en *Traditionen der Lyrik: Festschrift für Hans-Henrik Krummacker*, Tübingen: Niemeyer, pp. 103-114.
- : (1984) “Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität”, en *Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik*, en J. Bolten (Ed.) *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Suhrkamp. Frankfurt, pp. 185-228.
- Eagleton, Terry (2011), *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta.
- Foucault, Michel (1999), *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- Frank, Manfred (2007), *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Hansen, Frank-Peter (1992), „Die Rezension von Kants Kritik der Urteilskraft in Schillers Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, en *Literaturwissen Jahrbuch* N° 33, pp. 165-188.
- Henrich, Dieter (1957), “Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, tomo 11, cuaderno 5, Oct. –Dic., pp. 527-547.
- Kant, Immanuel, (1994). “Ideas para una historia universal en clave cosmopolita”, en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. Trad. Roldan Panadero, C. y R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Tecnos.
- Gille, Klaus F. (1976), “Schillers Rezension “über Bürgers Gedichte” im Lichte der zeitgenössischen Bürger-Kritik“, en Herman Meyer, Karl Robert Mandelkow, Alexander von Borrmann (ed.) *Wissen aus Erfahrungen. Werkbegriff und Interpretation heute*, Tübingen: Niemeyer, pp. 174-191.
- Marquard, Odo (2003), *Aesthetica und Anaesthetica*, Philosophische Überlegungen, München, Fink.
- Menke, Christoph (2013). *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp.
- : (2008), *Kraft*, Frankfurt, Suhrkamp.

- . (2010), “Subjektivität”, en *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Tomo V. Barck, K. et al. (ed.) Metzler, Stuttgart/Weimer.
- Nitschack, Horst (2010), “El genio y la naturaleza: el lugar de la subjetividad en Poesía ingenua y poesía sentimental de Friedrich Schiller”, en Nitschack, Horst y Babel, Reinhard (eds.): *La actualidad de Friedrich Schiller. Para una crítica cultural al inicio del siglo XXI*, LOM, Santiago de Chile, pp. 63-72.
- Ostermann, Eberhard (1991), *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München, Wilhelm Fink.
- Ramos y Oncinas (2007), “introducción”, en Fichte. J. G. *Filosofía y estética*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Riedel, Wolfgang (1985), *Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- . (2006), „Die anthropologische Wende: Schillers Modernität“, en: Walter Hinderer, Walter (Ed.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 143–163.
- Ritter, Joachim (1980), *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Rivera de Rosales, Jacinto (2008), “Schiller: la necesidad trascendental de la belleza.” *Estudios filosóficos*. Número 37: pp. 223-246.
- Schiller, Friedrich (1973), *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*. München, Winkler.
- . (2008), *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. Alt, Meier, Riedel (eds.) München: Carl Hanser, tomo V.
- . (2005a) *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Feijóo, J. y Seca, J. Barcelona: Anthropos, pp. 111-381.
- . (2005b) *Kallias*, en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Feijóo, J. y Seca, J. Barcelona: Anthropos, pp. 1-110.
- . (1995), *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Tr. Pedro Aullón de Haro, Madrid: Verbum.
- Schlegel, Friedrich (1981), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 16. München: Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1975), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. Tomo 8. München: Schöningh.
- Szczepanski, Jens (2006), “Die ästhetische Erziehung zur Freiheit”. *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Ed. Sonderforschungsbereich 626. Berlin. http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/szczepanski.pdf
- . (2007), *Subjektivität und Ästhetik. Gegendiskurse zur Metaphysik des Subjekts im ästhetischen Denken bei Schlegel, Nietzsche und de Man*, Bielefeld, Transcript.
- Waibel, Violetta (1997), “Wechselbestimmung. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena”, *Fichte – Studien* 12, pp. 43-69.
- Winckelmann, Johann Joachim (1964), *Geschichte der Kunst des Altertums*, Weimar: Böhlaus.