

*...investigaciones sobre lo bello, de las que  
co menos que ninguna parte de la estética  
uede separarse, me conducen a un campo  
uy vasto, donde yacen tierras que aún me  
sultan del todo extrañas. Y, no obstante,  
igo que haberme apoderado de ese campo  
su totalidad, absolutamente, si debo rendir  
algo satisfactorio. [...]»*



Colección  
Clásicos del Pensamiento

84

Escritos sobre estética / Johann Christoph Friedrich Schiller

tecnos



## Escritos sobre estética

Johann Christoph Friedrich Schiller

Edición y estudio preliminar de  
Juan Manuel Navarro Cordón

Traducción de  
Manuel García Morente,  
María José Callejo Hernanz  
y Jesús González Fisac

tecnos



VI  
VII  
VIII  
IX  
X  
XI  
XII  
XIII  
XIV  
XV  
XVI  
XVII  
XVIII  
XIX  
XX  
XXI  
XXII  
XXIII  
XXIV  
XXV  
XXVI  
XXVII  
XXVIII  
XXIX  
XXX  
XXXI  
XXXII  
XXXIII

IV  
V  
VI  
VII  
VIII  
IX  
X  
XI  
XII  
XIII  
XIV  
XV  
XVI  
XVII  
XVIII  
XIX  
XX  
XXI  
XXII  
XXIII  
XXIV  
XXV  
XXVI  
XXVII  
XXVIII  
XXIX  
XXX  
XXXI  
XXXII  
XXXIII

178

SOBRE LO PATÉTICO

ÍNDICE

SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE

ESTUDIO PRELIMINAR .....	Pág. IX
NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN .....	XLIX
BIBLIOGRAFÍA .....	LI

ESCRITOS SOBRE ESTÉTICA

CALIAS O SOBRE LA BELLEZA .....	3
SOBRE LO PATÉTICO .....	65
SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE .....	97
CARTA I .....	970
CARTA II .....	99
CARTA III .....	101
CARTA IV .....	104
CARTA V .....	108
CARTA VI .....	111
CARTA VII .....	120
CARTA VIII .....	122
CARTA IX .....	124
CARTA X .....	129
CARTA XI .....	134
CARTA XII .....	138
CARTA XIII .....	142
CARTA XIV .....	148
CARTA XV .....	151
CARTA XVI .....	157
CARTA XVII .....	160

## VIII INDICE

CARTA XVIII	163
CARTA XIX	166
CARTA XX	172
CARTA XXI	175
CARTA XXII	177
CARTA XXIII	182
CARTA XXIV	188
CARTA XXV	194
CARTA XXVI	209
CARTA XXVII	207
SOBRE LO SUBLIME	218
SOBRE EL USO DEL CORO EN LA TRAGEDIA	238

## ESTUDIO PRELIMINAR

### REPENSAR A SCHILLER

por Juan Manuel Navarro Córdón

#### I. DEL SIGNIFICADO HISTÓRICO DE SCHILLER Y SU APROPIACIÓN CONTEMPORÁNEA

1. De los filósofos, quizá también de los poetas y dramaturgos (y Schiller fue todo ello), cabe pensar lo que Ortega señaló a propósito de ciertas épocas de la Historia de la Filosofía: que son épocas deslucidas. Épocas que, estando poco esclarecidas, se las considera, no sin cierta ligereza, como «de transición», cuando no «de decadencia». Así sucede también, al parecer, con ciertos filósofos: desdibujados y, por conocidos que sean, no reconocidos en la sencilla grandeza y silenciosa trascendencia de su pensamiento. Arrojadlos por el juego del tiempo entre cimas señeras de la Filosofía, nuestra mirada, aun reparando en ellos, no retiene, en su prisa y encandilamiento por las cumbres, apenas unos rasgos desdibujados y vagos que nos hurtan lo grande de su obra y de su significación histórica. Nuestra mirada sigue, pues, presa de una imagen del pasado

fundo, con sobradas dotes filosóficas, que superó aquella infinitud abstracta del pensamiento, aquel deber por el deber, aquel entendimiento sin forma, que percibe la naturaleza y la realidad, el sentido y la sensación solamente como un *límite*, como algo enemigo por completo y contrario a él»<sup>2</sup>.

2. Excesivo para esta ocasión resulta el texto hegeliano. Atengámonos a un simple apunte. Schiller, «esos ojos que desprenden chispas», como hubo de exclamar el relámpago Nietzsche al mirar su retrato<sup>3</sup>, en el medio de los caminos de Kant y de Fichte, de una vera, y de Hegel, de la otra, fue el primero en una triple tarea abierta problemáticamente en el tiempo, en aquello que la maduración del tiempo dio a pensar: *exigir* la reconciliación y la totalidad, *superar* la consideración *abstracta* tanto del pensamiento (teoría) como de la presunta acción del deber por el deber (práctica), y, en fin, todo ello *expresarlo*. Expresarlo, bien es verdad, no en aquel modo reservado por el Espíritu (o por Hegel) para Hegel mismo, a saber, el modo especulativo-racional del saber absoluto; expresarlo, antes bien, «artísticamente», expresarlo en y mediante el arte, o si se quiere, si es que fuese sólo un deseo ingenuo e inane, sirviéndose de la «Estética». Diríase, pues, que para el propio Hegel, entre la plenitud de su pensamiento y el «idealismo subjetivo» de Kant y Fichte, la obra de Schiller se yergue decisiva y posibilitante.

Lukács ha insistido reiteradamente en este aspecto: «ha sido el primero en emprender el camino que lleva al idealismo objetivo», «rebasando», ya en las *Kallias-Briefe*, «el método idealista-subjetivo de Kant» (y más que el simple «método», habría

<sup>2</sup> Hegel, *Estética I*, Península, Barcelona, 1989, p. 59.

<sup>3</sup> Nietzsche, *Consideraciones intempestivas I*, Alianza, Madrid, 1988, p. 67.

filosófico: «un paisaje alpino en jornada de neblina. Vemos en lo alto los picachos de los más altos cerros, aislados entre sí y flotando ingravidos e irrealmente sobre el blando caos de la bruma. Tal vez en el fondo de ésta entrevemos confusamente alguna fisonomía espectral, pero lo que no vemos es cómo emergen del nivel continental las próceres montañas y cuál sea la línea de seno en que los valles las hacen comunicar. En suma, nos falta lo principal: la geotecnica de la gran cordillera filosófica»<sup>1</sup>.

Así es, sin duda, con no pocas épocas filosóficas y muchos filósofos. Así quizá también, en cierta manera, con Schiller, ese «ánimo profundo y alma elevada», según lo apreció Hegel. Como filósofo, compartió su tiempo, esto es, lo que entonces fue dado a pensar como la tarea que la menesterosidad de la época exigía, en compañía de Kant, Fichte, Hegel y Schelling, cimas del pensamiento donde las haya, por no hablar de Goethe, Humboldt o Hölderlin. En este diálogo de pensadores, el carácter sereno de Schiller y su pensamiento han venido a jugar una singular mediación y participación en lo común de la tarea de su tiempo. Mediación y comunicación no quiere decir entre pensadores, es obvio, ser mera correa de transmisión, sino, antes al contrario, ser el cruce o la encrucijada como lugar de encuentro e inflexión, e incluso acaso despunte de algo que con todo queda sin pensar expresamente por ninguno otro. La participación de Schiller en lo común de su tiempo fue decisiva. El pensar meditativo y rememorante de Hegel lo apercibió agudamente: «es fuerza reconocer —escribe en sus *Lecciones de estética*— que, con anterioridad a la Filosofía misma, el primero en exigir y expresar la totalidad y la reconciliación fue el sentido artístico de un espíritu pro-

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, *Prólogo a «Historia de la Filosofía» de Émile Bréhier*, en *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1973, vol. 6, p. 380.



que decir, si es que, además, de «mero método» se tratase). Por ello, prosigue, «hay que concebir a Schiller como un pensador de transición entre el idealismo subjetivo y el objetivo, contra la concepción burguesa que hace de él un simple discípulo de Kant»<sup>4</sup>. No, ciertamente Schiller no es un simple discípulo de Kant, y por una otra razón además de la apuntada, y quizá más honda. En cuanto a que sea «un pensador de transición entre...» algo y algo otro, sea lo que fuere, ¿qué pensador no lo es, qué no lo es, puestos en este supuesto de discurrir que parece ser la historia? ¿Habremos de recordar con Ortega que «transición es todo en la historia hasta el punto de que puede definirse la historia como ciencia de la transición»? Un recuerdo que, sin embargo, no nos compromete con esa interpretación de la historia y lo histórico. Con todo, la penetración del juicio lukacsiano es manifiesta. Y penetra más aún cuando apunta al alcance del pensamiento schilleriano dentro de la filosofía clásica alemana: «la cuestión básica de la filosofía clásica alemana — escribe en *Historia y conciencia de clase* — se revela claramente cuando Schiller extiende el principio estético mucho más allá de la estética y lo convierte en la clave resolutoria de la cuestión del sentido de la existencia social del hombre»<sup>5</sup>.

Antes que discípulo de Kant, Schiller es el pensador y el poeta, «un pensador que era al mismo tiempo un gran poeta»<sup>6</sup> que, requerido por la situación de su tiempo, entabla un debate con Kant. El carácter del tiempo presente ofrece un contraste

<sup>4</sup> Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, en *Obras completas*, vol. XVII, Grijalbo, México, 1966, pp. 26, 95 y 126, respectivamente.

<sup>5</sup> Lukács, *Historia y conciencia de clase*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. XVII, p. 153.

<sup>6</sup> Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 486.

con la época de los griegos: entre nosotros, los modernos, reina por doquier la fragmentación de lo humano y la alienación más honda y generalizada en medio de una vida mecánica y artificial<sup>7</sup>. Frente a la armonía y reconocimiento en que los antiguos griegos vivían en la Naturaleza y como Naturaleza (también, por ende, «políticamente»), nosotros hemos llegado a estar rotos en nuestra existencia y discordes con nuestro más propio ser<sup>8</sup>. En muchos respectos, Kant representa quitaesenciadamente ese estado de división (sensibilidad/razón, ser/deber-ser, felicidad/moralidad, naturaleza/libertad...) y, por tanto, de alienación y exilio. Abandonar este exilio o, lo que es lo mismo, habitar (que no retornar, pues no hay lugar a retorno alguno a los griegos ni a parte alguna), habitar acordadamente con la Naturaleza y la determinación (*Bestimmung*) de la humanidad: he aquí la tarea propuesta al pensador y al poeta. Para esta tarea se requiere una determinada cultura y educación, y el arte y la belleza vendrán a desempeñar en ello una función principal y decisiva.

3. Pero la exigencia que mueve su pensar y poetizar, el *páthos* en que crecen y el fin al que tienden, es la libertad. Pues ajustado del todo es lo que escribió Goethe a Eckermann: que la idea de libertad recorre todas las obras de Schiller. Es este postulado fundamental de libertad, a la par teórico y ético, lo que está en el comienzo y en el final de toda su producción. Su obra poética viene a ser, en este respecto, un medio de expresión de ese proceso de liberación<sup>9</sup>. Quizá con no menos verdad que

<sup>7</sup> Schiller, *La educación estética del hombre*, carta VI.

<sup>8</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Sämmtliche Werke*, ed. cit. en Bibliografía, p. 711.

<sup>9</sup> Cassirer, *Freiheit und Form*, ed. cit. en Bibliografía, pp. 269-270.

Kant lo consideró para con su propia obra, cabría decir que también para Schiller la libertad es la clave de bóveda de toda la suya. Una libertad que pretende pensarla en su estructura ontológica, y expresarla, y, con ello, propiciar también su efectiva realización en el mundo histórico, en su concreción social y política. En la exigencia de libertad estalla la oposición de Schiller y su individualísima rebelión contra toda clase de tiranía, despotismo y alienación, contra todo sometimiento a lo meramente dado. Entiéndase bien, esta individualidad no es del género de aquella individualidad abstracta propia de «las filosofías individualistas y atomistas» (Goldmann)<sup>10</sup>. «Su apasionado individualismo —como ha señalado pertinentemente Lukács— tiene un contenido acabadamente crítico-social»<sup>11</sup>. Y, en el fondo, actúa en esa rebelión y resistencia contra toda violencia el ser mismo del hombre, su ser libertad: «nada —leemos en el maduro escrito *Sobre lo sublime*— es más indigno del hombre que padecer violencia, pues la violencia le anula»<sup>12</sup>.

«El idealismo de la libertad», pues, para usar la expresión diltheyana, «arrebata a Schiller». Ese idealismo consistente en la «actitud que se enfrenta a todo lo dado con una soberana afirmación propia, e implica, por lo tanto, la independencia de lo espiritual frente a todo lo dado». «Schiller —sentencia Dilthey— es el poeta de ese idealismo de la libertad»<sup>13</sup>. Conventrá precaverse de interpretar el «idealismo» de Schiller ni como huida de la realidad, en el pensamiento y en la acción moral, ni, en

el arte, como desatención cuando no desprecio de la materia en favor de la forma o la idea, como en este último punto ha sostenido Lukács<sup>14</sup>. «Idealismo» mienta, antes bien y al contrario, «la marcha gozosa y progresiva hacia la realización de la dignidad, la libertad y la belleza humanas»<sup>15</sup>. Y ello, añadamos por nuestra cuenta, en el único lugar y modo en que ello es realizable, en la naturaleza y en la historia. «Idealismo» no es huida del mundo, sino transformación del mundo, conformación del mundo. O con palabras de Schiller, aquéllas con que contestó a la última carta de Humboldt: «en fin de cuentas somos los dos idealistas y nos avergonzábamos de que nadie nos echase en cara que son las cosas las que nos forman a nosotros y no nosotros a las cosas»<sup>16</sup>. Y, en cuanto al pretendido idealismo artístico que niega o rechaza la materia, recuérdese lo que en el fundamental y enjundioso texto de plena madurez, *Sobre el uso del coro en la tragedia*, puesto como prólogo a *La novia de Mesina*, escribió Schiller: «el arte ha de concordar con la naturaleza de la manera más precisa», pues «el verdadero arte no ha puesto la mira en un mero juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su seriedad consiste en hacerle libre efectivamente y de hecho, y ello despertando, ejercitando y formando una fuerza en él que desplace el mundo sensible a una lejanía objetiva, porque el mundo sensible, de lo contrario, es sólo una carga de materia bruta sobre nosotros y un poder ciego que nos oprime»<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> L. Goldmann, *Introduction à la philosophie de Kant*, Gallimard, París, 1967, p. 61.

<sup>11</sup> Lukács, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, en *Obras completas*, ed. cit., 1965, p. 298.

<sup>12</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, en *Sämtliche Werke*, ed. cit., p. 792.

<sup>13</sup> Dilthey, *Teoría de las concepciones del mundo*, en *Obras*, t. VIII, FCE, México, 1954, pp. 183, 138 y 141, respectivamente.

<sup>14</sup> Lukács, *Estética I*, ed. cit., pp. 486-7.

<sup>15</sup> Dilthey, *Vida y poesía*, en *Obras*, t. IV, FCE, México, 1953, p. 190.

<sup>16</sup> Schiller, tomado de Dilthey, *loc. cit.*

<sup>17</sup> Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, en Vom Pöthetischen und Erhabenen* (Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie), Reclam, Stuttgart, 1970, p. 106.

De ahí el excepcional interés con que Schiller se entrega al estudio de la *Crítica del juicio*. Justo aquella obra de la Filosofía trascendental en que se aborda la relación y tránsito entre Naturaleza y Libertad. Lo que en verdad y propiamente Schiller descubre en la «filosofía trascendental» de Kant es «el punto decisivo que esta filosofía brinda al artista y al ciudadano del mundo: el espíritu humano constituye un poder unitario que, partiendo de su propia profundidad, plasma la materia de lo real, el poder que la construye en el pensamiento, la anima con la facultad estética y le imprime en la acción la forma del ideal y de la libertad»<sup>18</sup>. El mismo Schiller señala en las *Cartas* que lo genuino y «*el espíritu*» del sistema kantiano», antes bien que su letra, consiste en la originaria referencia de forma y contenido, de la especulación y los principios a la experiencia: pues sólo en tal co pertenencia se alumbró y conquistó la verdad (Cartas XIII, XV y X). Lo que descubre, pues, en la «Filosofía trascendental», y muy especialmente en la *Crítica del juicio*, es la posibilidad (Carta X), tanto del artista y del genio como de la condición del hombre en tanto «ciudadano del mundo». Es oportuno recordar que en la *Antropología desde el punto de vista pragmático* de Kant, «ciudadano del mundo», mienta no tanto «conocer mundo», cuanto «tener mundo», expresiones harto diferentes en su significado, pues el hombre, en un caso, «sólo comprende el juego que ha presenciado»; en el otro, «en cambio, ha entrado en juego con él»<sup>19</sup>.

4. En el debate con Kant, Schiller lleva a cabo, pues, una genuina apropiación, y que Gadamer ha

<sup>18</sup> Dilthey, *Vida y poesía*, ed. cit., pp. 190-191.

<sup>19</sup> Kant, *Kants Werke*, Walter de Gruyter, Berlín, 1968, VII, p. 120.

señalado: convirtió «la idea trascendental del gusto [...] en una exigencia moral y se formula como imperativo: compórtate estéticamente»; y «transforma la subjetivización radical con la que Kant había justificado trascendentalmente el juicio de gusto y su pretensión de validez general, convirtiéndola de presupuesto metódico en presupuesto de contenido»<sup>20</sup>.

Puede verse, pues, con cuánta verdad y penetración se ha señalado a «Kant y los griegos» como «polos de los grandes ensayos schillerianos» y se ha resaltado la importancia de «la nostalgia de Grecia en el alba del idealismo alemán»<sup>21</sup>. En el seno de este pensamiento alemán, Schiller, repitámoslo, no es una simple correa de transmisión. Antes al contrario, por la fuerza y originalidad de su obra, por su silenciosa trascendencia, también quizá hoy urge, al igual que con las mentadas épocas deslucidas, repensar.

Relectura y meditación tanto más prometedoras si en su obra desputa algo que en su tiempo y posteriormente quedó sin pensar expresamente. Apuntamos mínimamente la cuestión.

Que el arte y la belleza —si se quiere, en una palabra, la estética— están llamados a desempeñar una función pedagógica y cultural de mediación es manifiesto. Lo que no resulta, en cambio, tan claro es el significado de uno y otra, arte y belleza. Y ello por una fundamental ambigüedad y tensión que recorren su pensamiento. Lo que si está claro, a nosotros eso nos parece, es que la belleza y lo estético —si se quiere, la estética— reciben por obra de Schiller otra significación además de aquella que él encuentra ante sí y que ve en lo estético algo subje-

<sup>20</sup> Gadamer, *Verdad y método*, Sigüeme, Salamanca, 1977, p. 121.

<sup>21</sup> Taminioux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, Martinus Nihoff, La Haya, 1967.



tivo y formal, un sentimiento del sujeto que vivencia en su estado representativo su relación con lo bello. En este preciso sentido, la estética es uno de los fenómenos esenciales de la Modernidad, y, como ha señalado Heidegger, tornar el arte al horizonte de la estética, trasladarlo a su peculiar mirada, significa que «la obra de arte deviene objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte es tenido como expresión de la vida del hombre»<sup>22</sup>. Con ello, para nosotros los modernos, «lo bello [...] está determinado y destinado al goce», y «el arte pertenece entonces al ámbito del repostero de pastelería»<sup>23</sup>. Esta reducción de la belleza y el arte al ámbito de la subjetividad y de la conciencia representativa ha llegado a ser tan «natural y habitual», que difícilmente podemos contemplarlos de otro modo: «Estética es el nombre en que se consume y recoge aquella reducción.» Entretanto, mantengamos en el oído aquello otro que escribe también Heidegger: «La vivencia es la fuente que da medida no sólo para el goce del arte, sino asimismo para el crear del arte. Todo es vivencia. Sin embargo, quizá es la vivencia el elemento en el que muere el arte. El morir va tan lentamente que necesita algunos siglos»<sup>24</sup>.

El arte y el fenómeno de la belleza van a ser considerados por Schiller, así al menos propondríamos releerlo, con una significación y alcance distintos y quizá más originarios que los que reciben de la estética en el sentido que acabamos de recordar. Para él, la belleza y el arte, «la Estética», no es sin más ni primariamente ese «adorno», esa «elevación

cultural», «el encanto de un ropaje atractivo», como se lee en la Carta X, mero brillo y mero refinamiento, que huyendo de la realidad finge, en la fantasía de los poetas, un mundo en donde todo sucede de manera distinta que en el nuestro. No es sin más esa vivencia ayuntada a esa «antropología-moral-estética» en que se resuelve cierto «humanismo» chaotico y absolutamente insuficiente<sup>25</sup>. Frente a lo abstracto del esteticismo, «el sentido original y la función de la estética», como señaló Marcuse, viene a comprobar «la relación interior entre el placer, la sensualidad, la belleza, la verdad, el arte y la libertad»<sup>26</sup>. Habría que decir aún que es algo más, algo más que «ser el tema central de la filosofía de la cultura»; «la tradición del pensamiento de Occidente —prosigue Marcuse— llevó a Schiller a definir el nuevo principio de la realidad y la nueva exigencia que le corresponde como *estética*»<sup>27</sup>.

Así es, en efecto; en el pensamiento schilleriano la belleza y el arte reciben, o retoman, una significación ontológica, que antecede y sobrepasa toda mera «antropología-moral-estética», significación por lo demás no reducible a aquel pretendido «pseudorealismo», como agudamente lo llama y denuncia Nietzsche, y que vendría a coincidir, en su antítesis, con «el naturalismo y pseudoidealismo» los que uno y otro (naturalismo y pseudoidealismo) tanto lucharon Schiller y Goethe. La declaración abierta y legal de guerra a uno y otro, eso es lo que viene a representar, en un paso decisivo, la introducción del coro en la tragedia que Schiller consideró necesario hacer. «Tiene razón Schiller —escribe Nietzsche—: El coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él refleja la existencia

<sup>22</sup> Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, en *Holzwege*, V. Kloss-termann, Frankfurt am Main, 1972, p. 69.

<sup>23</sup> Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, p. 140.

<sup>24</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, ed. cit., p. 66.

<sup>25</sup> Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, ed. cit., p. 86.

<sup>26</sup> Marcuse, *Eros y civilización*, Seix Barral, Barcelona, 1968, p. 164.

<sup>27</sup> Marcuse, *loc. cit.*, p. 170.



de una manera más veraz, más real, más compleja que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado»<sup>28</sup>.

Frente a toda «sublimación de la función estética», que Schiller intenta deshacer, frente a todo aderezamiento y adobo de la verdad reduciéndola a mero preparado y abstracto producto del entendimiento, frente a la mendacidad del engolado hombre civilizado que desprecia la libre y sencilla Naturaleza; en una palabra, frente a quien no es capaz de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia», el arte, no sólo para Nietzsche, sino también para Schiller, y antes, «es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida»<sup>29</sup>. «Y justamente porque el arte verdadero —se lee en el ya mencionado prólogo a *La novia de Mesina*— quiere ser algo real y objetivo, no puede darse por satisfecho con la mera apariencia de verdad; erige su edificio ideal sobre la verdad misma, sobre el fundamento firme y profundo de la naturaleza»<sup>30</sup>.

Pues, a fin de cuentas, ¿qué es la belleza sino «un regalo de la Naturaleza» («ein Geschenk der Natur»? (Carta XXVI); ¿y qué «la libertad misma» sino «un efecto de la naturaleza»? (Carta XX). «Lo sublime, al igual que lo bello, está pródigamente

derramado por toda la Naturaleza», escribe Schiller en *Sobre lo sublime*. Y, si bien «la Naturaleza por sí sola» ofrece numerosos objetos en los que pueda ejercitarse «la capacidad de sentir lo bello y lo sublime», «el arte, y así se cierra el mencionado escrito, tiene todas las ventajas de la Naturaleza sin compar-tir con ella sus cadenas»<sup>31</sup>. Pero no porque el arte huya de la realidad y de la Naturaleza, ni porque tenga que prescindirse de la materia en el arte en beneficio de la forma (pues ¿cómo ello sería posible?), sino porque en la liberación del sometimiento a la sola materia se halla la función del arte y la tarea de la cultura estética en el hombre. Una «obra de arte verdaderamente bella —se dice en la Carta XXII— [...] sólo mediante la forma actúa sobre el todo del hombre, mediante el contenido, por el contrario sólo sobre fuerzas particulares»; y «lo material no es merecedor de aprecio, sino en cuanto puede recibir figura y extender el reino de las ideas» (Carta XXVI). De ahí el que «no sea una metáfora poética, sino una verdad filosófica, el decir que la belleza es nuestra segunda creadora [...] y se parece a nuestra originaria creadora, la Naturaleza» (Carta XXI).

5. En el debate con Kant y con la *Crítica del juicio* lleva a cabo Schiller una crítica de la interpretación reflexivo-formal de la belleza. Y ello desde una comprensión más originaria, latente cuanto menos en Kant, y que la lectura schilleriana ayuda a desvelar y resaltar. Esta comprensión de la belleza, y su alianza, ya mentada, con la Naturaleza, testimonian sobre la apuntada «nostalgia de Grecia». Y es que esa nostalgia no es sólo nostalgia de la Naturaleza; es también, e inseparablemente, «la nostal-

<sup>28</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 81, y antes p. 76.

<sup>29</sup> Nietzsche, *op. cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> Schiller, *op. cit.*, p. 106.

<sup>31</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, ed. cit., pp. 800 y 807-808, respectivamente.

gia de la belleza»<sup>32</sup>. Ahora «belleza» no mienta nada «estético». Si antes fue Hegel, ahora es Heidegger quien, en su pensar meditativo, resalta esta lumbré schilleriana: «Schiller, y sólo él, ha comprendido, con relación a la doctrina kantiana de lo bello y del arte, lo esencial; pero también su comprensión fue sepultada por las doctrinas estéticas del siglo XIX»<sup>33</sup>. Eso esencial en la doctrina kantiana de lo bello y el arte a que se refiere Heidegger apunta al momento no primaria y reductivamente «estético», en el sentido ya señalado. Y, a decir verdad, tan esencial es la comprensión que tiene Schiller, que cabría aventurar que es justamente desde su pensamiento como es dado repensar más clara y expresamente ese aspecto no «estético» del pensamiento kantiano. En este orden de cosas, dos líneas de fuerza atraviesan y traman toda la *Crítica del juicio*. De un lado, el momento subjetivo-trascendental: el juicio reflexionante estético es doblemente subjetivo (en relación con el juicio reflexionante teleológico); hay una reflexión y retorno sobre «el estado del sujeto». Es el momento más manifiesto y dominante. De otro, el momento fenomenológico-ontológico, e incluso metafísico. Lo primero, al comprender lo estético como lugar y modo de mostración y aparición de lo que hay, sin interés ni concepto ni fin alguno previos determinantes; lo segundo, en la medida en que se impone la exigencia de lo suprasensible en nosotros y fuera de nosotros. Pues bien, lo esencial que sólo Schiller ha comprendido se refiere a la naturaleza ontológica del arte y de la belleza como manifestación misma del ser o de la naturaleza. También así lo entendió Hegel al escribir que en Schiller «lo bello es la formación

<sup>32</sup> J. Taminiaux, *op. cit.*, p. 248.

<sup>33</sup> Heidegger, *Nietzsche, Neske*, Pfullingen, 1961, t. I, p. 127.

unitaria de lo racional y lo sensible, entendida como *lo verdaderamente real*»<sup>34</sup>.

De ahí el que no podamos compartir con Gadamer su interpretación de un «desplazamiento interno de la base ontológica de la estética de Schiller», desplazamiento que discurriría en un triple frente: en primer lugar, «de una educación a través del arte» hacia «una educación para el arte»; después, «en lugar de la verdadera libertad moral y política» a que el arte debiera preparar, tendríase un «estado estético» (*ästhetischer Staat*), una sociedad cultural interesada por el arte; en fin, «en lugar de una reconciliación del dualismo kantiano»; «se abre un dualismo más profundo e insoluble»<sup>35</sup>. Triple frente al que vendría a unirse como colofón, según la interpretación gadameriana, «la significación subjetiva del concepto de juego»<sup>36</sup>. A este propósito, señalemos tan sólo lo siguiente. Que el arte requiere de una educación no comporta la negación de que el temple estético de ánimo sea la condición posibilitante del desarrollo de la humanidad y de que el arte bello produzca a su vez la conformación de un temple estético de ánimo; la educación en el temple estético de ánimo y a través de él es originaria. De otro lado, el temple estético de ánimo y la libertad estética coesencial al mismo son el lugar donde crecen la libertad moral y la libertad política, aunque una tenga su origen y principio determinante en la razón, y otra, la libertad política, su lugar de cumplimiento en la sociedad; todo ello con independencia de que una sociedad se interese en el arte. Y, en fin, en tercer lugar, las expresiones schillerianas sobre la superación de un entendimiento abstracto tanto en lo teórico como en lo práctico, indican sobradamente al menos la crítica de todo

<sup>34</sup> Hegel, *Estética I*, ed. cit., p. 60. El subrayado es nuestro.

<sup>35</sup> Gadamer, *Verdad y método*, ed. cit., pp. 122-123.

<sup>36</sup> Gadamer, *op. cit.*, p. 143.

dualismo y la necesidad de su superación; en esta línea habrá que leer y apreciar el alcance de la teoría de Schiller sobre la acción recíproca entre los dos impulsos que constituyen el ser del hombre. Por lo que se refiere al concepto de juego, justo el problema ontológico que encierra, y que el mismo Gadamer extrajo de Schiller<sup>37</sup>, es una inequívoca señal de su condición no reductivamente subjetivista. Con todo, y ello es lo importante para nosotros, conviene reparar en la admisión, también por Gadamer, de una «base ontológica de la estética de Schiller».

6. Tal interpretación ontológica que Schiller ofrece de lo estético se pone además de manifiesto en la posibilidad que lo estético, por mor de su interna unidad con la temporalidad, otorga a la historicidad del hombre y a la historia misma. También Heidegger ha hecho un mínimo apunte, sin desarrollarlo (hasta donde conocemos), sobre esto: «la interpretación kantiana del comportamiento estético como "placer de la reflexión" se abre paso hacia un estado fundamental del ser del hombre en el que solamente y por primera vez el hombre accede a la plenitud fundada de su esencia. Se trata de ese estado (*Zustand*) que Schiller ha comprendido como condición de posibilidad, histórica y fundadora de historia, del hombre»<sup>38</sup>.

7. La matricial significación ontológica de lo estético ha de mostrarse también en otros aspectos. Y muy especialmente con relación a la institución de una sociedad y de una comunidad política, y a la comunicabilidad como condición misma del lenguaje. Esta virtualidad de lo estético encuentra en las *Cartas* un claro desarrollo, pero alentaba ya desde

la más temprana producción poética de Schiller. Recuérdese «La amistad», «A la alegría», «Los dioses de Grecia», «Los artistas», «El ideal y la vida»... Demos sólo un apunte. «*Los dioses de Grecia*», ¿qué nos da a pensar? Danos a pensar nuestro tiempo como el tiempo en que los dioses han huido («Ja, sie kehrten heim...»); y, habiéndose llevado con ellos todo lo bello («... und alles Schöne, alles Hohe nahmen sie mit fort»), fálтанos ese lazo de belleza con que el amor une a hombres y dioses, ese lazo solidario entre los hombres («Zwischen Menschen, Göttern und Heroen / knüpfte Amor, einen schönen Bund»)<sup>39</sup>. Y, en el abandono en que su huida nos ha dejado, sólo nos resta «das enteelt Wort», la palabra exánime, sin vida, sin esa vivificación con que el lenguaje abre e instituye una libre comunidad política. Eso mienta «Dioses», y no algo otro. «La falta de Dios —piensa Heidegger en su diálogo con otro gran poeta, Rilke— significa que ningún Dios reúne más en sí visible e inequívocamente los hombres y las cosas y a partir de una tal reunión ajusta la historia del mundo y la estancia del hombre en ella»<sup>40</sup>.

Frente a nuestro mundo roto, desmembrado y mecánico, que tan fina y penetrantemente ha descrito Schiller, el pensador poeta ve en lo estético la exigencia y, a la par, la posibilidad de esa libre comunidad política. Dicho está expresamente por Schiller. Habermas no ha podido dejar de verlo así y apreciarlo. En la línea ya apuntada por Heidegger y con un cierto parentesco, que en su genealogía se nos mostraría de estirpe y dinastía muy diferentes, Habermas ve en la comprensión que Schiller hace de lo estético un uso adecuado para «una filosofía

<sup>39</sup> Schiller, *Philosophische Gedichte*, en *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. I, pp. 173 y 170.

<sup>40</sup> Heidegger, *Wozu Dichter?*, en *Holzwege*, ed. cit., p. 248.

<sup>37</sup> Gadamer, *op. cit.*, p. 648.

<sup>38</sup> Nietzsche, I, *loc. cit.*



de la historia»<sup>41</sup>. Pero lo que con más interés, y con toda razón, resalta Habermas es el «papel revolucionario en lo que atañe a las relaciones sociales» que Schiller «atribuye al arte». Las *Cartas*, en verdad toda su obra, alientan desde una crítica a la modernidad como totalidad escindida, atomizada y hecha añicos; en rigor, pues, no totalidad ni comunidad; un mundo moderno atrapado entre el sistema de las necesidades, los principios abstractos de la moral, y una organización social y política artificial cual un «mecanismo de relojería» (Carta VI). Desde ahí alienta, y por ello quiere Schiller, «trocar y cambiar el Estado de la necesidad por el Estado de la libertad» (Carta IV), y no en una sociedad que se interesa «culturalmente» por las obras de arte. Retoma, pues, Habermas lo estético schilleriano «como poder unificante», y «como una "forma de comunicación" que interviene en las relaciones intersubjetivas de los hombres»; y «el arte como encarnación genuina de una razón comunicativa»<sup>42</sup>. El pensador poeta lo expresó con todo rigor y claridad: «El gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo. Cualesquiera otras formas de representación separan a los hombres, porque se fundan exclusivamente, o en la parte sensible o en la parte espiritual del ser humano; sólo la representación bella hace un todo del hombre, porque en ella han de coincidir ambas naturalezas. Cualesquiera otras formas de la comunicación separan la sociedad, porque se refieren exclusivamente, o a la receptividad o a la actividad particular de los miembros singulares, esto es, a lo que diferencia y distingue un hombre de otro; sólo la comunicación de la belleza unifica la socie-

<sup>41</sup> Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, p. 65.

<sup>42</sup> Habermas, *op. cit.*, pp. 62 y 65.

dad, porque se refiere a lo que es común a todos»<sup>43</sup>. En el claro sentido de este texto resuena el de aquel otro en el que Schiller aborda la relación materia y forma en la obra de arte, y que recordamos más atrás. No se niega la materia ni se anula lo individual; como tampoco se afirma sin más la forma, o lo común-universal. Uno y otro proceder son propios de este artificio del entendimiento abstracto cuya crítica y superación ya saludó complacidamente Hegel: «Muchos, especialmente Schiller, han encontrado en la idea de lo *bello artístico*, de la unidad *concreta* del pensamiento y de la representación sensible, el camino de salida y abandono de las abstracciones del entendimiento que establece separaciones»<sup>44</sup>. Ni un proceder ni otro, tanto en el arte como en esa «obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política» (Carta II). Sino uno y otro momento a la vez (*zugleich*), en ese acordado y libre movimiento (*freie Bewegung*) (Carta XXVII), don del tiempo, en que crece la libertad y en que tiene lugar y se demora el habitar de los hombres, únicos seres signados por el arte y la belleza: «Die *Kunst*, o Mensch, hast du allein»<sup>45</sup>.

8. Así pues, lo estético, y no como «esteticismo» ni como «el arte por el arte», está en la raíz de la posible plenitud de la finita existencia de los hombres, plenitud que, en sus posibles, es inseparable de una efectiva plasmación en la vida real. También aquí el propio Hegel, antes quizá que ningún otro, constató con admiración que «esta *unidad* de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y lo natural que Schiller captó [...]

<sup>43</sup> Schiller, Carta XXVII.

<sup>44</sup> Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, párrafo 55.

<sup>45</sup> Schiller, *Philosophische Gedichte*, loc. cit., p. 174.



como principio y esencia del arte», «con tenaces esfuerzos quiso llevar[la] a la vida real mediante el arte y la formación estética»<sup>46</sup>. Quizá no deje de ser plausible el que Schiller se ha adelantado a Hegel, en su rompimiento con la filosofía clásica alemana, «no sólo en su actividad poética, sino también teóricamente»<sup>47</sup>.

El pensamiento de Schiller, pues, ha irradiado en toda su época y alcanzado a no pocos pensadores. Un singular y elocuente testimonio encuéntrase quizá en Hölderlin. En carta a Niethammer (de 24 de febrero de 1796) le comunica Hölderlin su empeño por encontrar tanto una explicación a las escisiones de su mundo como un modo de su superación. La huella schilleriana se deja reconocer incluso en el proyecto que abriga Hölderlin de escribir unas cartas filosóficas que, dice, «llamaré *Nuevas cartas sobre la educación estética del hombre*». Problema y proyecto que considera abordable sólo estéticamente, «sin tener que recabar ayuda de nuestra razón práctica», en una tarea infinita que se proponga, como escribe a Schiller (4 de septiembre de 1795), «la reunión del sujeto con el objeto en un absoluto»<sup>48</sup>.

Ese a modo de manifiesto que es el *Primer Programa de un sistema del idealismo alemán*, puntual lugar de encuentro filosófico de Hölderlin, Schelling y Hegel, deja oír la resonancia de la voz schilleriana: «La idea que unifica a todas las otras [es] la idea de la belleza. El acto supremo de la razón [...] es un acto estético, y [...] la *verdad* y la *bondad* se ven hermanadas sólo en la belleza»<sup>49</sup>. Pero, al mar-

<sup>46</sup> Hegel, *Estética I*, ed. cit., p. 60.

<sup>47</sup> Lukács, *El joven Hegel*, ed. cit., p. 172.

<sup>48</sup> Hölderlin, *Correspondencia completa*, Hipertión, Barcelona, 1990, pp. 289 y 263, respectivamente.

<sup>49</sup> Hegel, *Escritos de juventud*, FCE, Madrid, 1978, p. 220. Sobre la relación entre lo racional y lo estético, en carta de 9 de

gen de su irradiación en los pensadores coetáneos, Schiller dio a pensar algo esencial sobre la belleza y el arte que la interpretación posterior enterró. De ahí quizá la urgencia de acometer su relectura.

## II. DE LA BELLEZA Y DE LA LIBERTAD ESTÉTICA

El pensamiento estético de Schiller surge y se va labrando movido por dos exigencias: el carácter unificador de lo bello como unión y expresión de lo sensible y lo suprasensible; de ahí su significación ontológico-metafísica. Y, de otro lado, la cumplida realización de la idea de humanidad, del ser del hombre como ser sensible-racional. Realización que encontrará en la belleza su condición de posibilidad, el fundamento de la armonía entre sus facultades, e incluso la franquía para la destinación moral del hombre. Ambas exigencias constituyen no ámbitos separados ni problemas inconexos o heterogéneos, sino momentos o aspectos de la Unidad de la Naturaleza. Schiller va a encontrar en lo estético, en lo bello y en lo sublime, a la par e inseparablemente, el lugar matricial y común para lo metafísico del mundo, para la constitución óptica del hombre y para el despertar de su carácter moral. Lo estético muéstrase así, pues, como mediación universal y como lazo de Naturaleza y Libertad.

En la conformación y expresión teóricas de esta interpretación schilleriana del mundo están presentes, como se ha señalado reiteradas veces, tanto Shaftesbury como Leibniz. Interpretación del mun-

febrero de 1793 escribió Schiller al príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg: «las leyes originales de la razón deben ser también las leyes del gusto». En Schiller, *Escritos de Filosofía de la Historia*, ed. y trad. de José L. Villacanas, Universidad de Murcia, en prensa.

do que emana, antes que de cualquier lectura de filósofos, de su condición de poeta y dramaturgo, de su natural de artista. «Un ejercicio bastante prolongado de arte me ha proporcionado la oportunidad de contemplar la naturaleza en mí mismo, en aquellas operaciones que no se aprenden a través de los libros.» Pero su verdadera tarea teórica, «un poco temeraria» al decir de Schiller, la inicia al proponerse «reflexionar sobre los principios» del arte, en un diálogo con Kant. Tarea y diálogo que le llevarán a tomar parte en la necesaria «regeneración» de la estética.<sup>50</sup> En el camino de esta regeneración, tres escritos representan fundamentales momentos: *Calías o sobre la belleza*, que constituye el decisivo texto schilleriano en su diálogo con las teorías contemporáneas sobre lo bello, especialmente con Kant; *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas*, sin duda, el texto más maduro y más originariamente integrador de todas las instancias que entran en juego en lo estético: antropología, filosofía de la historia, ética, teoría de las artes; y *Sobre lo sublime*, pues «lo sublime tiene que añadirse a lo bello para hacer de la educación estética un todo completo», ya que «sin lo sublime la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad».<sup>51</sup>

Ningún resumen puede ofrecer la riqueza de una obra de pensamiento ni pretender hurtar, ni aligerar siquiera, su lectura y meditación. Lo que sigue pretende algo distinto.

#### DE LA BELLEZA

En 1791 Schiller lee la *Crítica del juicio* y queda a la par cautivo y desazonado. Esto último porque

<sup>50</sup> Schiller, Carta mencionada en la nota anterior.

<sup>51</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, en ed. cit., pp. 806-807.

el momento subjetivo-trascendental de la teoría kantiana del gusto y de lo bello se yergue, desafiantemente, ante el pensamiento que Schiller ya tenía de la significación ontológico-metafísica de la belleza. Lo primero, el quedar prendado y en cierto modo prendido, porque en la *Crítica del juicio* encuentra Schiller el aparato teórico-conceptual del que servirse para la depurada comprensión y expresión de lo estético. En su meditación de la *Crítica* se hace la luz. Así escribe a Körner (21 de diciembre de 1792): «Sobre la naturaleza de lo bello se me ha abierto luz [...]. Es el concepto objetivo de lo bello, que se cualifica *eo ipso* también como principio objetivo del gusto, y del que Kant desespera, lo que me parece haber encontrado.» Mas el hallazgo encierra una no parca dificultad, pues se requiere, de un lado, «establecer objetivamente un concepto de belleza»; de otro, «legitimidad por completo *a priori* desde la naturaleza de la razón», de manera que «la experiencia lo confirme en cualquier circunstancia», sin que, en fin y por lo demás, tal concepto «no necesite en modo alguno para su validez de este pronunciamiento de la experiencia». Una dificultad, al decir de Schiller, «casi inabarcable».

La tarea está fijada: establecer la deducción de la objetividad de lo bello. Frente a la explicación de lo bello como «sensible-objetivo» (Burke), o como «subjetivo-racional» (Kant), o «racional-objetivo» (Baumgarten), Schiller piensa lo bello como «sensible-objetivo». En torno a esta tesis, se van tramando y trabando las definiciones schillerianas de la belleza en la originaria copertenencia de naturaleza y libertad.

«Naturaleza» no mienta sino «lo que es por sí mismo», «aquello por lo que una cosa determinada llega a ser lo que es», en fin, «el principio interno de la existencia en una cosa, contemplado a la vez como el fundamento de su forma; *la necesidad interna de la forma*».

«Libertad», por su parte, no mienta, formalmente, sino «autodeterminación»; dicese «libre» aquello que aparece determinado por sí mismo.

La belleza, pues, no siendo otra cosa que la interna relación expresiva entre «naturaleza» y «libertad», va a consistir para Schiller en «la forma de una forma», «la libertad en el fenómeno», la libertad como la manifestación expresiva del ser como aparición (*Erscheinung*) autodeterminante. Mas la realización de lo bello no requiere sólo de un fundamento metafísico (según la naturaleza misma de la cosa), sino que también requiere las condiciones de posibilidad trascendental de mostración y acogida de la cosa en su aparición. Requiere, pues, de «un fundamento de nuestra representación de lo bello». De donde la doble condición que rige a lo bello, o como la cual lo bello se expresa, se reconoce y se acoge: «El fundamento de la belleza es por doquier libertad en el fenómeno. El fundamento de nuestra representación de belleza es técnica en la libertad.» y expresa una regla en cuanto se sigue del poder del entendimiento.

Pues bien, «si unificamos ambas condiciones fundamentales de la belleza y de la representación de la belleza, resulta entonces la siguiente definición: belleza es naturaleza en la conformidad a arte.»

Estas definiciones de la belleza dejan traslucir la tensión que atraviesa el *Catias* en el cruce de su significación ontológico-metafísica y su significación trascendental, y pone de manifiesto la ambigüedad del pensamiento de Schiller, como ha señalado con vigor y penetración Taminaux: «Schiller duda entre una filosofía del ser y una filosofía de la representación; entre una concepción de la verdad como libre aparición fenomenal y una concepción de la verdad como constitución del objeto por el sujeto; entre una concepción de la libertad como apertura del fenómeno y correspondencia del hombre con esta

apertura, y una concepción de la libertad como negación de la naturaleza y posición voluntaria de sí como sí mismo; entre una concepción de la naturaleza como despliegue del ser, y una concepción de la naturaleza como objeto del entendimiento»<sup>52</sup>.

Lo estético en Schiller guarda, como reiteradamente hemos señalado, una estrecha relación con el orden sociopolítico. Las *Cartas* dan irrefutable prueba de ello. Pero es oportuno, quizá necesario, señalar que tal relación aparece también en el *Catias*. El enlace ontológico y antropológico de belleza y libertad impone sus condiciones también en nuestro habérmolas con las cosas de la naturaleza y con los otros. El gusto permite contemplar no sólo a los hombres, sino también a «todas las cosas como *fin*es en sí mismas y no tolera en absoluto que una sirva a otra como medio o que lleve el yugo. En el mundo estético todo ser de la naturaleza es un ciudadano libre que tiene iguales derechos que el más noble, y *ni siquiera por mor del todo* es lícito forzarles». Pues el todo, una libre comunidad social y política, no «es sino el resultado de la libertad de los individuos». Lo estético no sólo abre franquía a la libertad, sino que, como «reino de la libertad», es «el más feliz símbolo de cómo deba ser el mundo moral», expresión en la que resuena el párrafo 59 de la *Crítica del juicio* («De la belleza como símbolo de la moralidad»). Resonancia que no autoriza, pensamos por nuestra parte, a creer que uno y otro piensan igual en esta misma fundamental cuestión: la relación entre libertad estética y libertad moral.

La finura de Schiller, su generosa comprensión del mundo, el favor (*Günst*) con que piensa tenermos que acoger el regalo (*Geschenk*) y favor que a su vez la naturaleza nos hace, sugiere, quizá demasiado calladamente, un modo de habérmolas en y

<sup>52</sup> J. Taminaux, *op. cit.*, p. 82.



con el mundo que lo deje ser en lo que propiamente es, más acá de toda dominación y consumo. «Por eso —escribe— nos molesta toda huella inoportuna de la mano despótica del hombre en una región natural libre; [...] y toda ofensa a la libertad de la naturaleza en Constituciones, costumbres y leyes.»

¿No será menester, con una urgencia clamorosa, propiciar una educación estética del hombre como modo de disponernos para, y llegar a, corresponder por nuestra parte a esa «Naturaleza libre y favorable» (*freie Natur*, Carta I; *günstige Natur*, Carta XXIV)? En una educación lo que está en juego es simplemente el hombre en lo más propio de su ser; pues eso mienta παιδεία, aquel movimiento que en el todo de nuestra condición de hombres nos remueve y transforma (περιαγωγή ὅλης τῆς ψυχῆς) en cuanto atañe a nuestro más propio ser y naturaleza (την ἡμετέραν φύσιν).<sup>53</sup> No otra cosa se proponen las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

#### DE LA LIBERTAD ESTÉTICA

La urgencia de una educación estética es tanto más acuciante cuanto que la situación en que vive la época presente es de fragmentación y alienación tanto individual como social. ¿Cómo se ha podido llegar a este estado de cosas? ¿Qué conformación, en verdad, deformación, del hombre rige? Lo que entra en juego, pues, es un diagnóstico cultural y sociopolítico del presente; una consideración sobre el proceso histórico, y la subyacente errancia en el cumplimiento de la determinación y destinación (*Bestimmung*) del hombre, a través de los cuales (acaecer histórico y errancia) se ha llegado a tal es-

tado de cosas; una meditación, en fin, sobre la cons titución óptica del hombre. Por dar róticos tópicos, una «antropología», «una filosofía de la historia», una «filosofía de la cultura y de la sociedad». Y ciertamente un retomar los resultados a que Schiller había llegado en sus meditaciones sobre lo bello y el arte. Todo ello queda recogido e integra *Sobre la educación estética del hombre*. Mas en ello no se agota, ni quizá en ello consiste sin más, el nervio y armazón que guían y sostienen la obra. La cuestión fundamental, sin duda inseparable de cuanto acaba de mencionarse, e inane sin ello, sigue siendo la significación ontológica, constitutiva y reveladora de mundo, que encierra lo estético. E, inseparablemente de la belleza, la libertad viene a constituir un momento definitorio y decisivo de esta cuestión fundamental. El problema de la libertad atraviesa todas las *Cartas*. No sólo en el sentido que tenía en el *Calias* en la definición de la belleza como «libertad en el fenómeno» y que también se recoge en las *Cartas* (Carta XXIII), ni sólo tampoco en cuanto esa verdadera libertad política que viene a ser la más difícil obra de arte (Carta I); en fin, ni siquiera además esa libertad racional (Carta XXIII) en que se funda y consiste la vida moral del hombre. Todos estos sentidos de la libertad van a encontrarse en la «libertad estética» (Carta XXIII) su posibilitación. Mas la libertad, en el efectivo despliegue de su ser, está en originaria relación con la Naturaleza: «la libertad misma es un efecto de la Naturaleza» (Carta XX); y también es «un regalo de la Naturaleza» «el temple estético del ánimo», matriz a su vez de la libertad («die ästhetische Stimmung des Gemüths der Freiheit erst die Entstehung giebt») (Carta XXVI). En la compleja relación entre Belleza, Naturaleza y Libertad puede encontrarse el nivel más originario y genuino de la *Cartas*.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Basten estas meras indicaciones. Hemos llevado a cabo

<sup>53</sup> Platón, *República*, libro VII, 1, 514 a 1-2. Cf. Heidegger, *Platonische Lehre von der Wahrheit*, en *Wegmarken*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1978, p. 215.



Cabe reconocer en las *Cartas* tres partes claramente distinguibles por su temática, cada una de las cuales remite, sin embargo, a las otras. La obra encuentra en esta reciproca remisión su unidad, remisión articulada y desplegada, como hemos apuntado, desde la relación entre Belleza y Libertad.

La primera parte comprende las Cartas I-IX. Es fundamentalmente un análisis de la época postrevolucionaria. La crítica que Schiller hace de su tiempo ha sido considerada por Popitz como la más radical de su época, y en el análisis schilleriano de la evolución dinámica de la sociedad se encuentra ya una lectura dialéctica de la historia<sup>55</sup>. Igualmente interesantes son las prolijas consideraciones de Lukács, a la vez elogiosas y críticas, sobre el análisis schilleriano, con especial atención a la división del trabajo<sup>56</sup>. Esta primera parte es, además, un diagnóstico que alumbra ya la única salida posible. Schiller, señala Marcuse, ha diagnosticado la enfermedad de la civilización como el conflicto entre los dos impulsos básicos del hombre (el impulso sensible y el de la forma); o más bien, como la violenta «solución» de este conflicto: el establecimiento de la tiranía represiva de la razón sobre la sensibilidad<sup>57</sup>. El diagnóstico, en efecto, apunta a la acordada armonía de los impulsos, en que viene a consistir el temple estético del ánimo, como única salida posible. De ahí la pregnante y clara afirmación de Schiller: «para resolver en la experiencia aquel problema político, hay que tomar el camino de lo estético, por lo que a la libertad se llega por la belleza» (Carta II).

esta interpretación en nuestro trabajo «Belleza, tiempo y libertad», parcialmente presentado en el Coloquio Internacional «Filosofía y arte en la crisis de la modernidad», Madrid, 1990.

<sup>55</sup> H. Popitz, *Der entfremdete Mensch*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1967, pp. 23 y 29.

<sup>56</sup> Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*.  
<sup>57</sup> Marcuse, *op. cit.*, p. 179.

Esa única salida lleva a la cuestión fundamental de la segunda parte de la obra.

Esta comprende las Cartas X-XVI y marca el paso de un análisis crítico de la sociedad a una meditación sobre la esencia del hombre, sobre su esencial determinación y destinación (*Bestimmung*). Puede considerarse como una analítica del hombre, encaminada a mostrar la belleza como condición necesaria de la humanidad. Analítica de la estructura óptica del hombre (ensamblada en la teoría de los impulsos y en la relación libertad-tiempo) y deducción trascendental de la belleza van de consuno.

La tercera parte comprende las Cartas XVII y XXVII y puede considerarse como prosecución de la analítica del hombre mediante la profundización en el temple estético del ánimo. La interna relación de belleza y libertad y la significación ontológica de lo estético ofrecen el fundamento de la interpretación del arte, del sentido sensible y concreto de la moral, y de la posibilidad de una comunidad libre y racional. El análisis crítico de la sociedad de la primera parte es retomado, ahora a nueva luz, en el marco de lo estético. La belleza es, pues, nuestra segunda creadora. Es necesaria e imprescindible, pero no es suficiente por sí sola, y dentro de la esfera que le es propia, para expresar plenamente hasta la última determinación de la esencia del hombre, para *propiciar* la realización de su plena destinación, para *revelar* el sentido que también puede recibir la historia y, en fin, para *descubrir*, más acá de las leyes de la Naturaleza (*Natursesetze*) «la Naturaleza misma» (*die Natur selbst*)<sup>58</sup>. Así pues, lo estético no queda plenamente manifestado en su función ontológica sino en cuanto se ensambra en ello también lo sublime.

<sup>58</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, ed. cit., p. 804.

### III. DE LO PATÉTICO Y DE LO SUBLIME

Así como, según acabamos de señalar, la significación ontológica de lo estético no queda suficientemente cumplida sino en y con lo sublime, tampoco el arte, el arte del ideal, alcanza su plena función y finalidad sino mediante lo sublime, pues sólo en él el arte viene a revelar y expresar adecuadamente la determinación y destinación última del hombre. En lo sublime, pues, viene a recogerse en su interna unidad, primero, lo estético en su significación ontológica, esto es, reveladora del ser y del sentido de lo real; en segundo lugar, la naturaleza y la finalidad del arte; por último, el carácter expresivo que el arte tiene respecto del ser del hombre y del sentido de su habitar en la naturaleza y en la historia.

Pero además en lo sublime va a encontrar Schiller el fundamento y la pertinente explicación de la teoría de la tragedia que ya desde 1790 se proponía llevar a cabo en cuanto que necesita pensar y teorizar sobre su propia producción dramática. Lo sublime viene así a estar íntimamente enlazado con el arte trágico, con ese arte que representa el padecimiento y sufrimiento de los hombres, en una palabra, con lo patético. La esencia de la tragedia es lo patético, siempre y en la medida en que este último sea sublime: «Lo patético es estético en la medida en que es sublime»<sup>59</sup>. Lo patético no sólo constituye la esencia de la tragedia, sino que es el modo más genuino y elevado de lo sublime: lo sublime patético.

Schiller, como pensador y a la par poeta, no podía sino pensar la totalidad de la esencia humana y del sentido o ser de la realidad, poetizando, es decir, a través de la función ontológica del arte en su

<sup>59</sup> Schiller, *Über das Patetische*, en *Sämtliche Werke*, ed. cit., p. 517.

integridad: lo bello y lo sublime. Y, así, en su lectura y apropiación de la *Crítica del juicio* encontró un camino de pensamiento para una y otra senda. Un camino que no se limitó a recorrer hollando de nuevo los mismos pasos, sino más bien apropiándose los y, justo por eso, modificándolos en cierta medida. Y si de la belleza trató fundamentalmente en el *Cartas* y en las *Cartas*, a este otro momento de lo estético, lo sublime y lo patético, dedicó otros también importantes escritos. Además de *Sobre el fundamento de nuestro placer en los objetos trágicos (Über den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenstände)* de 1791, y *Sobre el arte trágico (Über die tragische Kunst)*, los más relevantes son *De lo sublime (Vom Erhabenen)*, *Sobre lo patético (Über das Patetische)* y *Sobre lo sublime (Über das Erhabene)*. De ellos los más genuinos y decisivos son los dos últimos. *De lo sublime*, de 1793, no viene a ser sino una ampliación de algunas ideas de Kant sobre la mentada cuestión. En cambio, en los otros dos, Schiller desarrolla expresamente y con más profundidad su propio pensamiento, sin por ello perder de vista a Kant, aunque a veces sea para diferir en no adjetiva manera de él. *Sobre lo patético* es también de 1793. *Sobre lo sublime* fue publicado en 1801, pero su fecha de composición no es conocida con exactitud, si bien es razonable pensar que estuvo terminado hacia 1796; es posterior, pues, a las *Cartas*. Escrito, nos parece, de gran madurez y que plasma, con fuerza, brillantez y rigor, no sólo el más genuino pensamiento schilleriano sobre lo sublime, sino además el propio significado de la historia (como objeto sublime), la interna unidad y complementariedad de lo sublime con la belleza y, en fin, cómo en esta interna unidad de lo bello y lo sublime acaece el estar del hombre en el camino de su más elevada destinación: su destinación moral, la autonomía racional; en una palabra, la plena realización de la libertad.

La tragedia, el verdadero arte trágico, tiende precisamente a eso, «a poner al ánimo en libertad»; pero lo lleva a cabo no como la comedia, mediante la indiferencia moral, sino a través y por medio de la autonomía.<sup>60</sup> Podría pensarse que esta autonomía racional, esa libertad moral (en la que resuena la moralidad kantiana con lo que ésta pueda tener de «idealista»), así como el mismo arte trágico como arte del ideal (y, con ello, el «idealismo schilleriano»), vienen a acabar (esto es, a la par, terminar y morir) en la huida de la naturaleza y de la historia. Un lugar privilegiado para abordar —y creemos que aclarar— esta cuestión, entre otras, lo constituye un texto tardío, breve y lúcidamente enjundioso: *Sobre el uso del coro en la tragedia (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie)*, puesto como prólogo al drama *La novia de Mesina*, según ya señalamos, y aparecido en 1803.

Así pues, *Sobre lo patético, Sobre lo sublime y Sobre el uso del coro en la tragedia* constituyen tres jalones fundamentales y decisivos en el desarrollo y maduración del pensamiento estético schilleriano. Estético, es decir, pensamiento que interpreta el arte originariamente como función veritativa y reveladora. Por este su constitutivo carácter, el arte está inextricablemente enlazado con la libertad. Apuntémoslo tan sólo.

Del arte, anidando en la fuerza formativa y con-figuradora que es la imaginación (*Einbildungskraft*) y desde ella creciendo, se espera «una cierta liberación de»; también un «dar espacio» (*Raum geben*), un abrir espacio para; en fin, «un recrear en lo posible» (*an dem Möglichen ergötzen*), un mantenerse y

demorarse en lo posible<sup>61</sup>. La libertad, el abrir el espacio de lo libre, el poder de abrir tal espacio, todo ello a la vez (y en un modo que no es de esta ocasión abordar) juega en el verdadero arte. Por ello, en el ser del «verdadero arte» (*die wahre Kunst*) está el «hacer libre efectivamente y de hecho»<sup>62</sup>. Y es que el arte «consiste en la libertad»<sup>63</sup>. En este sentido habla y da a pensar *Sobre el uso del coro en la tragedia*.

Semejante función expresivo-manifestativa encontramos en *Sobre lo sublime*, llevada a cabo, en este caso, en el modo peculiar y propio de este momento de lo estético-artístico. Así, lo sublime «nos proporciona una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros»; lo sublime «arranca al espíritu autónomo de la red en la que enredó la sensibilidad refinada», una red «que ata»; lo sublime, en fin, propicia «una revelación sobre su [del hombre] verdadera determinación»<sup>64</sup>. En una palabra, a través de, y gracias a, el «sentimiento de lo sublime» (*das Gefühl des Erhabenen*), donde «sentimiento» mienta una peculiar capacidad de receptividad (*Empfänglichkeit*) y de manifestación en el hombre, experimentamos y llegamos a saber propiamente (*wird erfahren*) algo esencial sobre nosotros mismos y sobre el ser de la naturaleza como un poder que nos sobrepasa y que siempre está más allá, o más acá, de su efectiva realización o expresión. Porque en sí misma esta naturaleza es el poder de todo lo posible, resulta de todo punto imposible quererla explicar, domeñar y dominar con la mera legalidad del entendimiento y de la técnica: la naturaleza así dominada, y por ello «le-

<sup>61</sup> Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, en ed. cit., p. 105.

<sup>62</sup> Schiller, íbidem, p. 106.

<sup>63</sup> Schiller, ídem.

<sup>64</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, ed. cit., pp. 799-800.

<sup>60</sup> Schiller, *Tragödie und Komödie*, texto del *Nachlass* de Schiller recogido en *Vom Pateitischen und Erhabenen (Ausgewählte Schriften zur Dramentheorie)*, Reclam, Stuttgart, 1970, p. 115.



gal», no es «la naturaleza misma». Pues bien, en lo sublime se patentiza y hace visible esa absoluta imposibilidad de explicación, pues se enfrenta al puro poder de todo lo posible: «hace patente —escribe Schiller— la imposibilidad absoluta de explicar mediante *leyes de la naturaleza la naturaleza misma* y de hacer valer *para* su reino [considerado como un todo] lo que tiene validez *en* su reino; el ánimo será, pues, empujado irresistiblemente del mundo de los fenómenos al de las ideas, de lo condicionado a lo incondicionado»<sup>65</sup>. La belleza, lo estético en general, y con ello la libertad, es, pues, incondicionada, es sin porqué.

En este punto de la cuestión, *Sobre lo patético* indica algo de primer rango y decisivo; así al menos lo pensamos. Y es el carácter «poético» de la verdad, o si se quiere, quizá mejor, del carácter *veritativo-revelador* de «lo poético». ¿Acaso es ello de extrañar, tras lo que hemos apuntado más arriba sobre el carácter del «verdadero arte»? Hay que reparar, pues, en «la verdad poética», a diferencia de «la verdad histórica» o, como encontraríamos en otros lugares, a diferencia también de la «verdad lógica» o la «verdad moral». Pues bien, «la verdad poética —escribe Schiller— no consiste en que algo haya acontecido realmente (*wirklich geschehen ist*), sino en que puede acontecer (*es geschehen konnte*), así pues, en la posibilidad interna de la cosa (*in der innern Möglichkeit der Sache*)»<sup>66</sup>. Originariamente, pues, la verdad y la libertad, esto es, lo poético del verdadero arte liberador, están enlazadas, no con la realidad efectiva (*Wirklichkeit*) existente y en cada caso resultante, sino a la posibilidad (*Möglichkeit*), al poder que puede y posibilita. También en Schiller cabe pensar que «más alta que la realidad

efectiva está la *posibilidad*» (*höher als dir Wirklichkeit steht die Möglichkeit*)<sup>67</sup>.

Aquí «posibilidad» no mienta, ni tiene originariamente nada que ver con, la «teoría de la modalidad» (posibilidad, realidad efectiva, necesidad). Y ni siquiera, aspecto éste más importante, se da una mera y sola contraposición entre realidad efectiva y posibilidad. La posibilidad de que se ocupa la verdad poética mienta más bien el lugar de alumbramiento y concreción de realidad efectiva y necesidad o exigencia racional; si se quiere, de lo sensible y de lo ideal. Y en esto, precisamente, consiste lo poético: «lo poético (*das Poetische*) —leemos, volviendo de nuevo al *Sobre el uso del coro en la tragedia*— reside justo en el punto de indiferencia entre lo ideal y lo sensible»<sup>68</sup>. El diferir de uno y otro momento constituye el poetizar mismo, su alumbramiento y manifestación diferente, si bien inseparable uno de otro. Schiller habla, pues, de «libertad poética»<sup>69</sup>, expresión inequívoca, una vez más, de la esencial copertenencia entre el verdadero arte y libertad. Las *Cartas* analizaron ya la significación y naturaleza de la libertad del temple estético de ánimo que está tan estrechamente relacionada con la «libertad estética».

En el arte genuino queda recogido y expresado el carácter total del ser del hombre como ser sensible-racional. Ya en el escrito de 1791 se cifra el fin de las bellas artes en suministrar placer y producir la felicidad<sup>70</sup>. Mas no, ciertamente, cualquier placer y cualesquiera felicidad. También en el texto *So-*

<sup>67</sup> Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1972, p. 38.

<sup>68</sup> Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, ed. cit., p. 110.

<sup>69</sup> Schiller, *ibidem*, p. 109.

<sup>70</sup> Schiller, *Über den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenstände*, en *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. cit., p. 358.

<sup>65</sup> Schiller, *ibidem*, p. 804.

<sup>66</sup> Schiller, *Über das Poetische*, ed. cit., p. 534.



bre el uso del coro en la tragedia se señala que la tarea más alta y sería del arte es la de hacer felices a los hombres: pues todo arte está consagrado a la alegría. Pero, se precisa ahora, «arte, entendido en su justo sentido, es sólo aquel que procura el goce supremo. El goce supremo, empero, es la libertad de ánimo en el juego vivo de todas las fuerzas»<sup>71</sup>. La libertad estética, pues, constituye la matriz de toda libertad como lugar de desarrollo.

La expresión totalizadora del ser del hombre por parte del arte alcanza también al arte trágico en el modo de lo sublime patético. Para la precisa comprensión de éstos es menester tener en cuenta la doble caracterización que Schiller da del hombre. De un lado, «el hombre es antes que nada un ser que siente»; pero «un ser que siente racionalmente»<sup>72</sup>. Desde esta caracterización del ser del hombre se comprende la finalidad del arte trágico, así como su doble legalidad. De otro lado, leemos en *Sobre lo sublime*, «el hombre es el ser que quiere»; «la voluntad es el carácter genérico del hombre y la razón misma es sólo su regla eterna». De ahí el que «ningún hombre "tiene que"»<sup>73</sup>. Desde esta otra caracterización se profundiza la comprensión del arte trágico a la par que, muy singular y significativamente, se afronta la muerte, ese huésped inhóspito que, si el hombre «tuviese que» sufrirlo, sin quererlo en alguna medida, «suprimiría todo el concepto de hombre»<sup>74</sup>. El arte trágico y la muerte, en la interna relación que los entrelaza, permiten e indican el adecuado y propio modo del habitar humano como un habitar mortal: ni animal, ni Dios.

El fin último del arte, y muy especialmente del arte trágico, es «la exposición de lo suprasensible»,

y a este propósito la representación del padecimiento es muy importante. Pues, como se señala en *Tragedia y comedia (Tragödie und Komödie)*, es «por medio del dolor» como la tragedia nos conduce «a la libertad»<sup>75</sup>. Mas el dolor y el padecer por sí mismos, sin otra instancia, son insignificativos tanto estética como humanamente, y lo primero justo por lo segundo. Pues «quien es presa de un dolor deja de ser un hombre que padece y no es más que un animal torturado», no un hombre. Por otra parte, en la «remisión a lo suprasensible reside el *páthos* y la fuerza trágica»<sup>76</sup>. En la resistencia, no física, sino moral, a ese padecer destella lo patético. De ahí las dos leyes del arte trágico: «la representación de la naturaleza en su padecer» y «la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento»<sup>77</sup>. En tal resistencia alumbra lo sublime como sublime patético.

Despunta aquí una cuestión fundamental y quizá harto vidriosa, a saber, la de si con la instancia y remisión a lo suprasensible por parte de lo sublime patético, la de si al venir a dar el arte trágico en «la exposición de la libertad moral», no se está haciendo de lo estético algo meramente vertido a, y dependiente de, lo moral. Cuestión en la que resuenan el tono kantiano de «la belleza como símbolo de la moralidad» y «el gusto» como «una facultad de juzgar la sensibilización de ideas morales»<sup>78</sup>. Cuestión, pues, de singular importancia, tanto para la moralidad, como sobre todo para el sentido y la autonomía de lo estético. Sin que Schiller rompa los lazos y la función de lo estético para con lo moral, mantiene sólidamente la independencia de lo estético y su genuino significado ontológico. Más

<sup>75</sup> Schiller, *Tragödie und Komödie*, ed. cit., p. 114.

<sup>76</sup> Schiller, *Über das Patetische*, ed. cit., pp. 516 y 521, respectivamente.

<sup>77</sup> Schiller, ibidem, p. 515.

<sup>78</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft*, pars. 59 y 60.

<sup>71</sup> Schiller, *Über den Gebrauch...*, ed. cit., p. 105.

<sup>72</sup> Schiller, *Über das Patetische*, ed. cit., p. 515.

<sup>73</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, ed. cit., p. 792.

<sup>74</sup> Schiller, *Über das Patetische*, ed. cit., p. 512.

que de identificación o bien subordinación de lo estético a lo moral, afirma Schiller que «el enjuiciamiento moral y el enjuiciamiento estético, muy lejos de apoyarse uno en otro, más bien se contrarrestan, por darle al ánimo dos direcciones del todo opuestas»<sup>79</sup>. Ni siquiera en el caso de lo sublime de la intencionalidad y de la acción, es decir, en lo sublime cuyo padecimiento es obra del carácter moral<sup>80</sup>, se da tal subordinación: «la fuerza estética con que nos sobrecoge lo sublime de la intencionalidad y de la acción no descansa, de ningún modo, en el interés de la razón en que se actúe rectamente, sino en el interés de la imaginación en que sea *posible* actuar rectamente»<sup>81</sup>. Lo estético de lo sublime reside, pues, en última instancia, en el *possibilitar*, en la libertad estética: «para toda voluntad es *deber* actuar así desde el momento en que es una voluntad libre; pero que haya en general una libertad de la voluntad que haga posible actuar así, esto es un *favor* de la naturaleza en consideración a aquella facultad para la que es menester libertad»<sup>82</sup>. Con ello también lo sublime queda en cierta manera ligado a la naturaleza, que, como don, regalo (*Geschenk*) y favor (*Gunst*), quiere y posibilita (*mögen*) lo estético como su aparición ontológica.

Así pues, en la referida cuestión fundamental de la relación entre estética y moralidad, el pensamiento de Schiller sostiene, como hemos dicho, la originaria independencia de lo estético, interesando la moralidad estéticamente sólo en cuanto es reveladora de la originaria libertad. «En los juicios estéticos —apostilla Schiller— estamos interesados no por la moralidad en sí misma, sino meramente por la libertad, y la moralidad puede complacer a la

<sup>79</sup> Schiller, *Über das Pateitische*, ed. cit., pp. 532-533.

<sup>80</sup> Schiller, *ibidem*, pp. 527-528.

<sup>81</sup> Schiller, *ibidem*, p. 535.

<sup>82</sup> Schiller, *ibidem*, p. 530.

imaginación sólo en la medida en que haga visible la libertad. De ahí que sea una confusión manifiesta de límites cuando se exige conformidad moral a fin de cosas estéticas y cuando, para ampliar el reino de la razón, se quiere desplazar a la imaginación de su esfera legítima»<sup>83</sup>.

La consideración del hombre, «el ser que quiere», comporta la exigencia de no padecer violencia, pues ésta lo anularía en su ser. De ahí la pretensión en el hombre de «liberación absoluta de todo lo que es violencia»<sup>84</sup>; en dos escenarios asalta la violencia al hombre, en la naturaleza y en la historia. Amén de aquello contra lo que en ningún caso el hombre puede y «tiene que», el ya mencionado huésped inhóspito: la muerte.

En la exigencia de liberación de toda violencia se expresa no sólo el ser del hombre, sino que, además, con respecto a cierta violencia, lo sublime revela su condición y su destinación última en el hombre. Ante la violencia de la naturaleza, el hombre dispone de su entendimiento y de la técnica: nada de sublime, como sublime patético, reluce pues en tal liberación. En cambio, el mundo histórico entendido como «el conflicto de las fuerzas naturales entre sí y con la libertad del hombre»<sup>85</sup> sí es un objeto sublime. Importa reparar que, en este escenario de la violencia de lo sublime, la liberación y la independencia racional que lo sublime propicia no es una huida del mundo (naturaleza e historia), como si fuésemos radicalmente extraños en él. El sentido schilleriano de lo sublime no nos parece estar en la huida de lo sensible y de la Naturaleza, sino más bien en sentirse y saberse tan suprasensible que nunca lleguemos a ser esclavos de lo sensible, sino libres de la naturaleza. Y ello no en un vago senti-

<sup>83</sup> Schiller, *ibidem*, p. 536.

<sup>84</sup> Schiller, *Über das Erhabene*, ed. cit., p. 792.

<sup>85</sup> Schiller, *ibidem*, p. 803.

miento de sublimidad, sino en alianza amorosa con lo sensible y con la belleza; unido, pues, a ella, pero con la suficiente libertad como para que sus simples encantos no nos hagan nunca perder y olvidar nuestra dignidad. Acaso estas palabras de Schiller digan sobradamente lo esencial: «Sin lo bello habría un perpetuo conflicto entre nuestra determinación natural y nuestra determinación racional. Por medio de nuestra aspiración a dar satisfacción a nuestra *vocación de espíritu* seríamos negligentes con nuestra *humanidad* y, resueltos en todo instante a abandonar el mundo sensible, permaneceríamos constantemente con extraños en esta esfera del actuar que una vez nos fuera asignada. Sin lo sublime la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad. En el relajamiento de un goce ininterrumpido mermaríamos el vigor del carácter y, encadenados indisolublemente a esta *forma azarosa de existir*, perderíamos de vista nuestra determinación invariable y nuestra verdadera patria. Sólo cuando lo sublime se enlaza amorosamente con lo bello y nuestra receptividad hacia ambos ha sido formada en igual medida, somos ciudadanos consumados de la naturaleza sin por ello ser sus esclavos y sin perder por ligereza nuestra ciudadanía en el mundo inteligente»<sup>86</sup>. Lo sublime, pues, añadido y unido indisolublemente a lo bello, hace de la educación estética un todo completo.

E, incluso con respecto a la muerte, lo sublime se muestra, si no en una liberación superadora (pues la muerte es insobrepasable, *unüberholbar*), si en un peculiar quererla, propiciando que el hombre nunca, en ningún caso, acaso ni siquiera ante la muerte, «tenga que», es decir, no sea libre. A eso, hacia esa quizá suprema liberación: la liberación incluso ante y para la muerte, a eso viene lo sublime a coadyuvar. Para que en su finitud el hombre se

<sup>86</sup> Schiller, *ibídem*, p. 807.

quiera como mortal. Pues no somos ni animales ni dioses, sino hombres, y en cuanto tales «estamos bajo el destino». Así, terminamos leyendo en *Tragedia y comedia*: «la tragedia no nos hace dioses, pues los dioses no pueden sufrir; nos hace héroes, es decir, hombres divinos o, si se quiere, dioses sufrientes»<sup>87</sup>.

## NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN

La traducción de *Sobre la educación estética del hombre*, hecha por Manuel García Morente, apareció en Madrid en 1920. El tiempo transcurrido ha aconsejado, a pesar de su calidad, una minuciosa labor de revisión, actualización y modificación. Labor que ha corrido a cargo de Juan Manuel Navarro Córdoba. Si toda traducción es, siquiera sea mínimamente, una cierta interpretación, esa labor ha tenido que asumir también, en no escasa medida, este compromiso.

La traducción del *Caias* es de María José Callejo Hernanz. La de *Sobre lo patético*, *Sobre lo sublime* y *Sobre el uso del coro en la tragedia* ha sido hecha, en colaboración, por María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac.

Para facilitar la inteligencia del texto, en *Sobre lo patético*, *Sobre lo sublime* y *Sobre el uso del coro en la tragedia*, la palabra alemana «*Darstellung*» aparece vertida por «exposición» cuando mienta la *exhibitio* kantiana, esto es, la sensibilización de un concepto, mientras que queda como «representación» en aquellos casos en que, como ocurre emi-

<sup>87</sup> Schiller, *Tragödie und Komödie*, ed. cit., p. 116.



nemente con el arte, lo mentado es la presentación a través de una mediación de lo que ya nos estaría dado inmediatamente. Así, por ejemplo, en *Sobre lo patético* se distinguen y combinan de modo constante «representación del padecimiento», «representación de la naturaleza en su padecer», etc., y «exposición de lo suprasensible», «exposición de la resistencia moral», etc. Este significado de la palabra «representación» no se solapa con la noción genérica de representación (característica de la filosofía moderna), que designa cualquier acto y resultado de poner ante sí (*vor-stellen*), de proponerse un sujeto algo como su objeto (*Gegen-stand*), y a la que corresponde la palabra alemana «*Vor-stellung*», que también se ha traducido por «representación». La *Darstellung*, sea como *exposición* sea como *representación*, podrá ser siempre *Vorstellung*, pero no al revés.

Aunque es una solución que no nos satisface plenamente, hemos optado por dejar «*Affekt*» como «afecto», habida cuenta de las distinciones kantianas, en que Schiller parece estar basándose, entre *Rührung* (emoción), *Leidenschaft* (pasión) y *Affekt* (afecto). Véanse, por ejemplo, *Metafísica de las costumbres*, Segunda parte, Int., XV, y *Crítica del juicio*, Primera parte, par. 29, «Nota general...».

«Apariencia» traduce siempre «*Schein*», mientras que «fenómeno» y, alguna vez, «aparición» vierten el término «*Erscheinung*». «*Scheinen*» y «*erscheinen*» quedan, por tanto, como «parecer» y «aparecer», respectivamente.

Salvo en ocasiones en que resultaba redundante en exceso, hemos insistido en traducir «*Wirklichkeit*» por «realidad efectiva», y «*wirklich*» por «real efectivo» o «efectivamente real», y ello porque, como es sabido, el concepto filosófico de «*Realität*» todavía en época de Kant mantenía su vinculación a la noción escolástica de *realitas* y, por ende, de *possibilitas*, o sea, de esencia, que es justamente el

concepto opuesto. Sólo a partir de Kant empieza la confundente identificación entre «realidad», «realidad efectiva» y «existencia» (*Realität*, *Wirklichkeit* y *Existenz*), y los textos de Schiller son expresión de este momento de tránsito: tiende a predominar la sinonimia que acabará imponiéndose, pero aún resuena el significado clásico de la *realitas*.

La traducción, a veces un poco forzada, de «*Bedürfnis*» por «menesterosidad» y del verbo correspondiente, «*bedürfen*», por «haber menester de», es parte de un intento de organizar una correspondencia castellana para el campo semántico de la necesidad tal y como lo estructura Schiller en *Sobre lo patético*. «*Bedürfnis*» como «necesidad de» o necesidad subjetivo-sensible se contraponen a «*Notwendigkeit*», que es una necesidad objetivo-racional, sea en la esfera de la naturaleza o en la de la libertad (moralidad). El concepto genérico sería «*Nezessität*», para el que sugerimos el neologismo «necesariedad». Así, por ejemplo, «indigencia» (*Notdurft*) y «penuria» (*Dürftigkeit*) pertenecerían al ámbito de la menesterosidad; «necesario» (*notwendig*), «exigencia» (*Forderung*) e «imperativo» (*Gebot*), al de la necesidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES

#### A) VERSIÓN ORIGINAL

FRIEDRICH SCHILLER, *Sämtliche Werke*, Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Carl Hanser Verlag, München, 1967.  
Vol. V, *Erzählungen*. *Theoretische Schriften*; contiene los textos recogidos en la presente edición.

## B) TRADUCCIONES AL CASTELLANO

- FRIEDRICH SCHILLER: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, traducción y prólogo de Vicente Romano García, Aguilar, Madrid, 1963.
- *De la gracia y la dignidad*, traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, Nova, Buenos Aires, 1962. Este volumen contiene además: *De lo sublime*, traducción de Alfredo Dornheim; *Sobre lo patético*, traducción de Alfredo Dornheim; *Sobre lo sublime*, traducción de Alfredo Dornheim y Juan C. Silva, e *Ideas acerca de la aplicación de lo vulgar y de lo bajo en el arte*, traducción de Alfredo Dornheim.
- *Poesía ingenua y poesía sentimental*, traducción de Juan Probst y Raimundo Lida, Nova, Buenos Aires, 1962. Este volumen contiene, además: *Del arte trágico*, traducción de Walter Lieblich, y *De la causa del placer ante los objetos trágicos*, traducción de Walter Lieblich.

## II. MONOGRAFÍAS

- BASCH, V.: *La poétique de Schiller*, París, 1902.
- «Le Kallias de Schiller», en *Mélanges Henri Lichtenberger*, París, 1934.
- BAUMECKER, G.: *Schillers Schönheitslehre*, Heidelberg, 1937.
- BERGAR, K.: *Schiller: Sein Leben und seine Werke*, Munich, 1914.
- *Die Entwicklung von Schillers Aesthetik*, Weimar, 1894.
- CASSIRER, E.: «Schiller. Freiheitsproblem und Formproblem in der klassischen Aesthetik», en *Freiheit und Form*, Darmstadt, 1961.
- «Die Methode des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften», en *Idee und Gestalt*, Darmstadt, 1975.
- DILTHEY, W.: «Schiller», en *Vida y poesía*, *Obras de Dilthey*, vol. IV, México/Buenos Aires, 1953.
- DISSSELBECK, K.: *Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen «Über die ästhetische Erziehung des Menschen»*, Opladen, 1987.
- ELLIS, J. M.: *Schiller's Kalliasbriefe and the Study of his Aesthetic Theory*, Mouton, 1969.
- FISCHER, K.: *Schiller als Philosoph*, Heidelberg, 1891.
- FLOSS, V.: *Kunst und Mensch in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers*, Colonia, 1989.
- GADAMER, H.: *Verdad y método*, Salamanca, 1977.

- GOLDONI, D.: *Filosofía e Paradiso. Il pensiero di Hölderlin e il problema del linguaggio da Herder a Hegel*, Nápoles, 1990.
- GRAHAM, I.: *Schiller's Drama. Talent and Integrity*, Nueva York, 1974.
- HENRICH, D.: «Der Begriff der Schönheit in Schillers Aesthetik», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 1957, fas. 4, pp. 527-547.
- KUHNEMANN, E.: *Kants und Schillers Begründung der Aesthetik*, Munich, 1895.
- LATZEL, S.: «Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers Kallias mit Bezug auf die Aesthetik des 18 Jahrhunderts», en *Literaturwissenschaftliches Jb. im Auftrage der Görres-Gesellschaft*, 1961.
- LUKACS, G.: «A propósito de la estética de Schiller», en *Aportaciones a la historia de la estética*, México, 1966.
- «El epistolario Schiller-Goethe», en *Goethe y su época*, Barcelona/México, 1968.
- «La teoría schilleriana de la literatura moderna», en *Goethe y su época*, ed. cit.
- LUTZ, H.: *Schillers Anschauungen von Kultur und Natur*, Berlín, 1928.
- MARCUSE, H.: *Eros y civilización*, Barcelona, 1968.
- «Acercá del carácter afirmativo de la cultura», en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, 1967.
- MARCHAN S.: *La estética en la cultura moderna*, cap. III, Barcelona, 1982.
- MILLER, R.: *Schiller and the Ideal of Freedom. A Study of Schiller's Philosophical Works with Chapters on Kant, Harrogate*, 1959.
- MONTARGIS, F.: *L'esthétique de Schiller*, París, 1892.
- PAREYSON, L.: *Etica ed estetica in Schiller*, Milán, 1983.
- PERONE, U.: *Schiller: la totalità interrotta*, Milán, 1982.
- POPITZ, H.: *Der entfremdete Mensch*, Francfort del Meno, 1967.
- POTT, H.: *Die schöne Freiheit. Eine interpretation zu Schillers Schrift «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen»*, Munich, 1980.
- ROSALIEWSKI, W.: *Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen*, Heidelberg, 1912.
- SAITO, N.: *Schiller e il suo tempo. Poesia e polemica dal 1788 al 1795*, Roma, 1963.
- TAMINIAUX, J.: *La nostalgie de la Grèce à l'idealisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, 1967.





Robert J. Knapp, *Coleridge über die Schöne Kunst*, 1911.  
 Henry P. Sturges, *Schiller und die Idee der Schönen Kunst*,  
 1915.

Volker, J. J., *Schiller und die Schöne Kunst*,  
 Berlin, 1911.

Wolff, J., *Schiller und die Schöne Kunst*,  
 Berlin, 1911.

**SOBRE LA BELLEZA**

Fragmento de la correspondencia  
 entre Schiller y Körner

Jena, a 25 de enero de 1793

## ESCRITOS

### SOBRE LA BELLEZA

Fragmento de la correspondencia  
 entre Schiller y Körner

Jena, a 25 de enero de 1793

Robert J. Knapp, *Coleridge über die Schöne Kunst*, 1911.  
 Henry P. Sturges, *Schiller und die Idee der Schönen Kunst*,  
 1915.

Volker, J. J., *Schiller und die Schöne Kunst*,  
 Berlin, 1911.

Wolff, J., *Schiller und die Schöne Kunst*,  
 Berlin, 1911.

**SOBRE LA BELLEZA**

Fragmento de la correspondencia  
 entre Schiller y Körner

Jena, a 25 de enero de 1793

## O SOBRE LA BELLEZA \*

(Fragmento de la correspondencia  
 entre Schiller y Körner)

Jena, a 25 de enero de 1793

[...] Mis ocupaciones me mantienen todavía re-  
 lativamente en pie, loado sea Dios. Las investiga-  
 ciones sobre lo bello, de las que poco menos que  
 ninguna parte de la estética puede separarse, me

\* Jena, a 21 de diciembre de 1792: [...] Sobre la naturaleza de lo bello se me ha abierto luz con tal claridad que te conquistaré, creo, para mi teoría. Es el concepto objetivo de lo bello, que se cualifica *eo ipso* también como un principio objetivo del gusto, y del que Kant desespere, lo que me parece haber encontrado. Ordenaré mis pensamientos al respecto y, para la Pascua que viene, los editaré en un diálogo: *Calias o sobre la belleza*. Tal forma conviene sobremanera a esta materia, y lo que tiene de conforme a arte acrecienta mi interés por el modo de tratarla. Como en él se discutirán la mayoría de las opiniones de la estética acerca de lo bello, y como quiero hacer mis proposiciones tan intuitivas como sea posible mediante casos individuales, de aquí resultará un libro como es debido, del tamaño del *Visionario*. [...]

conducen a un campo muy vasto, donde yacen tierras que aún me resultan del todo extrañas. Y, no obstante, tengo que haberme apoderado de ese campo en su totalidad, absolutamente, si debo rendir algo satisfactorio. La dificultad de establecer objetivamente un concepto de belleza y de legitimarlo por completo *a priori* desde la naturaleza de la razón, de modo que la experiencia lo confirme, sí, en cualquier circunstancia, pero que no necesite de ninguna manera para su validez de este pronunciamiento de la experiencia, esta dificultad es casi inabarcable. De hecho he intentado una deducción de mi concepto de lo bello, pero sin el testimonio de la experiencia es inviable. Siempre subsiste esta dificultad: que se me concederá mi explicación tan sólo porque se la ve ajustada a los juicios singulares del gusto, y que a uno no le parece correcto su juicio sobre lo que en la experiencia se destaca individualmente como bello porque concuerde con mi explicación (como debería ser, empero, en el caso de un conocimiento a partir de principios objetivos). Dirás que esto es exigir mucho; pero, en tanto en cuanto no se lleve hasta este punto, el gusto seguirá siendo empírico, tal como Kant tiene por inevitable. Mas es justamente de esta inevitabilidad de lo empírico, de esta imposibilidad de un principio objetivo para el gusto, de lo que no puedo convencerme todavía.

Es interesante notar que mi teoría es una cuarta forma posible de explicar lo bello. Lo bello se explica o bien objetiva o bien subjetivamente; con mayor precisión: o sensible-subjetivamente (como Burke, entre otros), o subjetivo-racionalmente (como Kant), o racional-objetivamente (como Baumgarten, Mendelssohn y toda la caterva de varones de la perfección), o, en fin, sensible-objetivamente: un término con el que ahora, ciertamente, no podrás pensar todavía gran cosa, excepto si comparas las otras tres formas entre sí. Cada una de estas teorías preceden-

tes tiene a su favor una parte de la experiencia y es manifiesto que contiene una parte de la verdad; y el yerro parece ser meramente que se ha tomado esa parte de la belleza que concuerda con ello por la belleza misma. El burkiano tiene perfecta razón, frente al wolffiano, al afirmar la inmediatez de lo bello, su independencia de conceptos; pero no tiene razón, frente a los kantianos, en que lo pone en la mera afectabilidad de la sensibilidad. La circunstancia de que la mayoría, con mucho, de las bellezas de la experiencia que les flotan en el pensamiento no son bellezas completamente libres, sino seres lógicos que están bajo el concepto de un fin, como todas las obras de arte y la mayoría de las bellezas de la naturaleza, esta circunstancia parece haber inducido a error a todos los que ponen la belleza en una perfección intuible; pues ahora se ha permitido erróneamente lo lógicamente bueno por lo bello. Kant pretende cortar este nudo aceptando una *pulchritudo vaga* y una *pulchritudo fixa*, una belleza libre y una belleza intelectualizada; y afirma algo singular: que ninguna belleza que esté bajo el concepto de un fin es belleza *pura*: que, así pues, un arabesco y lo que sea semejante a él, contemplado como belleza, sería una belleza más pura que la suma belleza del hombre. Que Kant nos haga notar esto, puede tener la gran utilidad de escindir lo lógico de lo estético, pero me parece que, propiamente, malogra por completo el concepto de belleza. Pues justo en esto se muestra la belleza en su esplendor supremo: si supera la naturaleza *lógica* de su objeto. ¿Y cómo puede superarla donde no hay resistencia? ¿Cómo puede ella conferir su forma a una materia completamente carente de forma? Yo estoy, por lo menos, convencido de que la belleza no es sino la forma de una forma, y de que lo que se denomina materia tiene que ser, sin más, una materia formada. La perfección es la forma de una materia, la belleza, por contra, es la forma de

esta perfección: que se comporta, pues, frente a la belleza, como la materia frente a la forma.

Aquí te he escrito desordenadamente de todo, y quizá descorra más la cortina si pillo otra vez un humor locuaz.

[..]

S.

Dresde, a 4 de febrero de 1793

Tu última carta me ha dado mucha materia para seguir pensando. Al juntar tus ideas y los resultados de mi propia reflexión se me hacen más claras algunas de las cosas que hasta ahora sólo he presentado oscuramente. Nuestro proceso alquímico avanza, y quizá consigamos encontrar la piedra de los sabios, a despecho de las aristas.

Sientes la necesidad de fundar una teoría de lo bello independientemente de toda *autoridad*. Buscamos un fundamento de la clasificación en bello y no-bello que no sea arbitrario, sino *necesario*.

No conseguiremos esta meta analizando lo bello, en cuanto dado a través de la experiencia, como analizamos un producto de la naturaleza, y buscamos determinar sus notas. [Sigamos, pues, otro procedimiento:] Reconociendo un objeto cualquiera como *bello*, presupongamos como decidido un juicio propio o ajeno, ya que en realidad no queremos examinar más que lo arbitrario o no-arbitrario de estos juicios.

E investiguemos cómo en *otras clasificaciones* diferenciamos lo no arbitrario de lo arbitrario.

Clasificar es la segunda operación de nuestro entendimiento; la primera era *diferenciar*. Al notar sus *diferencias* con respecto a la masa restante, un objeto individual es sacado del caos de la materia repre-

sentable y nosotros alcanzamos una *representación*. En varios objetos representados se perciben *diferencias comunes* respecto de otros objetos, y nosotros ordenamos, clasificamos, configuramos *conceptos*.

De aquí que lo objetivo, lo dado, lo no-arbitrario del *concepto* sean las diferencias comunes de varios objetos respecto de otros objetos. Esta materia del concepto no ha sido inventada, sino percibida, producida no por *engaño subjetivo*, sino *objetivo*. Y todo examen de nuestro conocimiento acaba en la diferencia entre engaño subjetivo y objetivo. Sólo del influjo de lo personal podemos preservarnos: la apariencia *universal* y *duradera* pasa por verdad para nosotros o, de lo contrario, tenemos que renunciar a todo conocimiento.

Entre las diferencias comunes de los objetos está su *efecto* agradable o *desagradable* en nuestra facultad de sensación. Pero estas diferencias sólo dan clases *relativas* con referencia a la receptividad de cada sujeto individual.

Hagamos abstracción, pues, de la *relación* en que están los objetos con el *sujeto que contempla* y compárelos, *aislados*, entre sí.

Lo que comparamos en los objetos es cantidad, cualidad o relación.

En la *cualidad* diferenciamos *materia* y *forma*.

La materia de la cualidad consta de las *peculiaridades, notas individuales* de las partes constitutivas del objeto (lo múltiple).

La forma de la cualidad es el enlace de estas partes constitutivas en un *todo* (unidad).

El enlace de las partes constitutivas en un todo presupone una *fuerza dominante* a la que están subordinadas las fuerzas de las partes constitutivas individuales.

La preponderancia de la fuerza dominante la diferenciamos de la preponderancia de las fuerzas subordinadas, y denominamos a aquélla belleza, perfección, etc.; a ésta fealdad, decadencia, imperfección.



Esta proposición de momento la postulo, hasta que haya mostrado mediante la aplicación a casos concretos que allí donde encontramos belleza está siendo notada una victoria de la fuerza creadora y conservadora sobre el caos de los elementos del todo.

Contemplo primero objetos *simples*: colores, sonidos, movimientos, pensamientos, acciones.

Un cuerpo coloreado refleja en la superficie sólo una cierta parte de los rayos de luz. Que refleje *esta* parte en su pureza es la meta de la fuerza que fundamenta el *todo* de los colores. Por la eficacia de las partes heterogéneas esta fuerza resulta sometida a limitación. De aquí lo sucio en los colores.

Un cuerpo sonoro se diferencia por la *unidad* de las vibraciones en todas sus partes elásticas. Si esta unidad es perturbada por partes aisladas que retornan surge entonces un *ruido*. Cuanto menos ruido, tanto más bello es el sonido.

Sin resistencia superada de los elementos individuales no hay intuición alguna de la realidad de un todo. En un movimiento en línea recta no hay resistencia. La línea ondulada tiene una dirección dominante, pero enlazada con la huella de direcciones contrapuestas superadas. La materia de un *pensamiento* parece repeler todo enlace o exigir una *composición distinta*; pero la fuerza pensante la somete. Las circunstancias externas exhortan a acciones contrapuestas; pero la voluntad del que actúa afirma la preponderancia.

Siguiendo esta analogía, contemplo objetos *compuestos* en los cuales se nota belleza como:

*Proporciones*: magnitud de las partes dependiente no de fuerzas heterogéneas, sino de la fuerza dominante del todo.

*Perfiles*: victoria de la fuerza configuradora o cohesión, sobre las fuerzas de repulsión de las partes constitutivas, por ejemplo, en la cúpula o vano, sobre la fuerza de gravedad.

*Acordes*: preponderancia de la unidad de las vibraciones sonoras sobre su diversidad.

Éstas son las composiciones de lo coexistente. Con respecto a lo *sucesivo*, vale igualmente la analogía.

*Danza, mímica*: preponderancia de la fuerza dominante en una serie de movimientos.

*Melodía, armonía*: una serie de sonidos individuales o de acordes subordinados a la fuerza dominante.

*Obra del orador o del poeta*: una serie de pensamientos, imágenes, sensaciones, subordinada a la idea dominante.

*Carácter*: una serie de acciones subordinada a la voluntad dominante.

En la relación de la fuerza dominante con las fuerzas de los elementos del todo, diferencio tres estados de lo positivo:

a. Decidida victoria sobre las fuerzas de repulsión con referencia a un fin dentro o fuera del objeto: perfección.

b. Decidida victoria sobre las fuerzas de repulsión con referencia al fin universal de todo ser viviente, la ampliación respecto de sus limitaciones: grandeza (si la resistencia era difícil de superar).

c. Victoria apenas conseguida, con peligro de ser aplastada: belleza (línea media).

Que lo bello plazca lo explico desde la simpatía que se despierta al intuir la vida en los objetos externos. De aquí el entusiasmo a la vista de lo bello; la aspiración a ampliarlo también con respecto a sus propias limitaciones.

Lo *relativo* en el gusto surge de la diversidad de los juicios en torno a la cuestión de si es la fuerza dominante la que tiene preponderancia o son las fuerzas de repulsión. Lo que para uno es vacío o recargado para otro es simple o rico.

Te envío estos pensamientos en su forma tosca.

Lo que se me siga ocurriendo sobre todo esto, dentro de poco.

[...]

K.

Jena, a 8 de febrero de 1793

[...]

De tu carta, que recibí hace pocas horas, me he alegrado mucho, y me ha dejado en una disposición tal que quizá acierte a exponer brevemente mi idea de belleza. Lo cerca que hemos llegado uno de otro en nuestras ideas lo verás bien pronto, y quizá encuentras aclaradas en *mi* representación de lo bello ciertas ideas, por tu parte más bien meramente *pre-sentidas*. Tus expresiones: *vida* en los objetos exteriores, *fuerza dominante* y *victoria* de la fuerza dominante, *fuerzas heterogéneas*, *fuerzas repulsivas*, y otras similares, son demasiado indeterminadas como para que puedas estar seguro de que nada en absoluto deslizas en ellas de arbitrario o contingente; son *claras* más *estética* que *lógicamente* y, por ello, peligrosas.

Además, un kantiano sigue pudiendo ponerte en un aprieto con la pregunta: ¿según qué principio del conocimiento procede el gusto? Tú fundas tu idea de una fuerza dominante en la de un todo, en el concepto de la unidad de lo enlazado, de lo múltiple; pero, ¿en qué conoce uno esta unidad? Manifiestamente sólo a través de un concepto; hay que tener un concepto del todo respecto del cual lo múltiple debe coincidir. La *fuerza dominante* y la *perfección sensible* de la escuela wolfiana no están tan absolutamente lejos una de otra, pues el proceso de enjuiciamiento es en ambas lógico. Ambas presuponen que al enjuiciamiento se le pone a la base un

concepto. Ahora bien, es manifiesto que Kant tiene razón al decir que lo bello place sin concepto; yo puedo haber considerado bello un objeto bello mucho antes de que, sólo habiéndome distanciado, estuviera en condiciones de indicar la unidad de lo múltiple suyo y de determinar qué en él es la fuerza dominante.

Por otra parte, aquí hablo más como kantiano, pues al final es posible que tampoco mi teoría quede del todo libre de este reproche. Tengo ante mí un camino doble para introducirte en mi teoría; muy entretenido y fácil *a través de la experiencia*, y muy falto de atractivo a través de razonamientos. Déjame preferir la última vía; pues, una vez recorrida *ésta*, lo *restante* es tanto más agradable.

Frente a la *naturaleza* (en cuanto fenómeno) nos comportamos bien *pasivamente* bien *activamente*, o bien pasiva y activamente a la vez.

*Pasivamente*: cuando meramente *tenemos sensación* de sus efectos; *activamente*: cuando *nosotros* determinamos sus efectos; ambas cosas a la vez: cuando nos la *representamos*.

Hay dos modos distintos de representarse los fenómenos. O bien estamos dirigidos a su conocimiento con la mira puesta en él, los *observamos*; o bien no dejamos invitar por las cosas mismas a su representación; los *contemplamos* meramente.

Al *contemplar* el fenómeno nos comportamos *pasivamente*, por cuanto recibimos sus impresiones; [*y*] *activamente*, por cuanto sometemos estas impresiones a nuestras *formas de razón* (esta proposición se postula desde la lógica).

Los fenómenos, en efecto, tienen que regirse en nuestra representación por las condiciones formales de la fuerza representadora (pues justamente esto hace de ellos *fenómenos*), tienen que obtener de nuestro sujeto la forma.

Todas las representaciones son un múltiple o materia; la manera de enlazar este múltiple es su

forma. Lo múltiple lo da el *sentido*; el enlace lo da la razón (en la significación más amplia de todas); pues «razón» quiere decir «la facultad de enlazar».

Así pues, si se da un múltiple al sentido, la razón intenta conferirle su forma, es decir, enlazarlo según sus leyes.

Forma de la razón es el modo y manera en que ella exterioriza su fuerza enlazadora. Pero hay dos diversas exteriorizaciones principales de la fuerza enlazadora, y, así pues, también otras tantas formas principales de la razón. La [razón] enlaza o bien representación con representación para el conocimiento (razón teórica) o bien representación con la voluntad para la acción (razón práctica).

Así como hay dos formas de la razón diversas, hay también materias de dos clases para cada una de estas formas. La razón teórica aplica sus formas a representaciones, y éstas cabe dividir las en inmediatas (intuición) y mediatas (conceptos). Aquéllas están dadas por el sentido; éstas, por la razón misma (aunque no sin intervención del sentido). En las primeras, las intuiciones, es contingente si concuerdan con la forma de la razón; en los conceptos esto es necesario, si no deben suprimirse a sí mismos. Aquí, pues, encuentra la razón concordancia con su forma; encontrarla allí la coge siempre por sorpresa.

Lo mismo pasa con la razón práctica (agente). Aplica su forma a acciones y a éstas cabe contemplarlas bien como acciones libres, bien como acciones no libres, acciones por razón o no por razón. La razón [práctica] exige de las primeras justo lo que la teórica de los conceptos. La concordancia de las acciones libres con la forma de la razón práctica es, pues, necesaria; la concordancia de las acciones *no libres* con esta forma es contingente.

De aquí que uno se exprese más correctamente si denomina imitaciones de conceptos a aquellas representaciones que no son por razón teórica y, sin

embargo, concuerdan con su forma, imitaciones de acciones libres a aquellas acciones que no son por razón [práctica] y, sin embargo, concuerdan con su forma; dicho brevemente, si a ambos tipos los denomina imitaciones (*análogo*) de la razón.

Un concepto no puede ser una imitación de la razón, pues es por razón, y la razón no puede imitarse a sí misma; no puede ser meramente *análogo* a la razón, tiene que ser efectivamente conforme a la razón. Un acto de voluntad no puede ser análogo a la libertad, tiene que —o, por lo menos, debe— ser efectivamente libre. Frente a ello, un efecto mecánico (todo efecto según la ley de la naturaleza) no puede ser enjuiciado nunca como efectivamente *libre*, sino como meramente análogo a la libertad.

Aquí voy a dejar que tomes aliento un instante, en especial para llamar tu atención sobre el último párrafo, porque en lo que sigue probablemente lo necesitaré para responder a una objeción que, contra mi teoría, espero de ti.

A la razón [teórica] le atañe el conocimiento. Así pues, sometiendo un objeto dado a su forma, la razón teórica está examinando si de él cabe hacer conocimiento, esto es, si puede enlazarse con una representación ya disponible. Ahora bien, la representación dada es o un concepto o una intuición. Si es un concepto, entonces está ya, por su surgimiento, por sí mismo, referido a razón necesariamente, y un enlace que ya es resulta meramente enunciado. Un reloj, por ejemplo, es una representación tal. Uno lo enjuicia meramente según el concepto mediante el que ha surgido. La razón, pues, no tiene más que descubrir que la representación dada es un concepto y, justamente por ello, ya decide que concuerda con su forma.

Pero si la representación dada es una intuición y la razón debe, no obstante, descubrir una concordancia de la misma con su forma, tiene entonces que (regulativa, no constitutivamente como en el



primer caso), en su provecho, *prestarle* a la representación dada un origen por razón teórica, para poder enjuiciarla según razón. De aquí que por sus propios medios deslice en el objeto dado un fin y decida si el objeto se comporta conforme a este fin. Esto acontece en todo enjuiciamiento *teleológico* de la naturaleza, aquello en todo enjuiciamiento *lógico* de la misma. El objeto del lógico es *conformidad a razón*; el objeto del teleológico, *semejanza a razón*.

Supongo que *echarás de ver* que no encuentras la belleza bajo la rúbrica de la razón teórica y que ello te inquietará en la debida forma. Pero por esta vez no puedo ayudarte, la belleza, en efecto, no cabe hallarla a la vera de la razón teórica, porque es absolutamente independiente de conceptos, y como, sin embargo, *tiene que buscarse* a ciencia cierta en la *familia de la razón*, y al margen de la [razón] teórica no hay otra que la práctica, será aquí donde tendremos tanto que buscarla como que encontrarla. Además, pienso yo, debes convencerte, al menos para lo sucesivo, de que este parentesco no deshonra a la belleza.

La razón práctica abstrae de todo conocimiento y tiene que ver meramente con determinaciones de la voluntad, con acciones internas. Razón práctica y determinación de la voluntad por mera razón son una misma cosa. *Forma* de la razón práctica es *entendimiento* de la voluntad con representaciones de la razón, por tanto, *exclusión de todo* fundamento de determinación *externo*; pues una voluntad que no está determinada por la mera forma de la razón [práctica], lo está desde fuera, material, heterónomamente. Luego aceptar o imitar la forma de la razón práctica quiere decir tan sólo: no estar determinado desde fuera, sino por sí mismo, estar determinado autónomamente, o aparecer así.

Ahora bien, la razón [práctica], al igual que la teórica, puede aplicar su forma tanto a aquello que es por ella misma (acciones libres) como a

aquello que no es por ella (efectos de la naturaleza).

Si aquello a lo que la razón refiere su forma es una acción de la voluntad, está determinando entonces meramente qué es; enunciando si la acción es lo que ella *quiere* y *debe ser*. Toda acción moral es de este tipo. Es un producto de la voluntad pura, esto es, [de la voluntad] determinada por mera forma y, así pues, autónoma, y tan pronto como la razón la reconoce como tal, tan pronto como sabe que se trata de una acción de la voluntad pura, se entiende ya también de suyo que tal acción es de acuerdo con la forma [de la] razón [práctica]: pues esto es completamente idéntico.

Si el objeto al que la [razón] [práctica] aplica su forma no existe por una voluntad, por [razón] [práctica], esta hace con él como [hacia] la teórica con intuiciones que mostraban semejanza a razón. Presta al objeto (regulativa, y no, como en el enjuiciamiento moral, constitutivamente) una facultad de determinarse a sí mismo, una voluntad, y lo contempla entonces bajo la forma de esta *su* voluntad [de él] (o sea, no de la voluntad *de* la razón *práctica*, pues en este caso el juicio se convertiría en un juicio moral). Del objeto la razón enuncia, en efecto, si *aquello* que él es lo es por *su* voluntad pura [de él], es decir, por su fuerza autodeterminante; pues una voluntad pura y la forma de la razón práctica son una y la misma cosa.

De una acción de la voluntad o acción moral la razón exige *imperativamente* que sea por la forma pura de la razón; pero de un efecto de la naturaleza puede desear (no exigir) que sea por sí mismo, que muestre autonomía. (Pero aquí tiene que hacerse notar otra vez que la razón [práctica] no puede mandar en absoluto de un tal objeto que sea por ella, a saber, por razón práctica; pues en ese caso no estaría determinado por sí mismo, autónomamente, sino por algo externo —porque toda deter-

minación mediante razón se comporta frente a él como algo externo en el sentido de heteronomía—, o sea, por una voluntad extraña.) *Autodeterminación pura* en general es forma de la razón pr[áct]ica]. Así pues, cuando un ser racional actúa, tiene que actuar por *razón pura* si debe mostrar autodeterminación pura. Cuando un mero ser natural actúa, tiene que actuar por *naturaleza pura* si debe mostrar autodeterminación pura; pues el sí-mismo del ser racional es razón, el sí-mismo del ser natural es naturaleza. Ahora bien, cuando la razón práctica al contemplar un ser natural descubre que está determinado por sí mismo, le está adscribiendo *semejanza a libertad* (del mismo modo que la razón teór[ica] en igual caso concedía a una intuición *semejanza a razón*) o *libertad* sin más. Pero porque esta libertad sólo le es prestada al objeto por la razón, *como nada puede ser libre sino lo suprasensible, y la libertad misma nunca puede darse en cuanto tal a los sentidos*; brevemente: como lo decisivo aquí es meramente que un objeto *aparezca* libre, no que lo sea efectivamente, esta analogía de un objeto con la forma de la razón pr[áct]ica] no es entonces libertad de hecho, sino meramente *libertad en la aparición, autonomía en la aparición*.

De aquí resulta, pues, un modo cuádruple de enjuiciamiento y una correspondiente clasificación cuádruple del fenómeno representado.

El enjuiciamiento de *conceptos* según la forma del conocimiento es lógico; el enjuiciamiento de intuiciones según esta misma forma es teleológico. Un enjuiciamiento de efectos libres (acciones morales) según la forma de la voluntad pura es moral; un enjuiciamiento de efectos no libres según la forma de la voluntad pura es estético. *Concordancia* de un concepto con la forma del conocimiento es *conformidad a razón* (verdad, conformidad a fin, perfección son meros respectos de esta última), *analogía* de una intuición con la forma del conocimiento es

*semejanza a razón* (teleofanía, logofanía me gustaría denominarla), concordancia de una acción con la forma de la voluntad [pura] es *moralidad*. Analogía de un fenómeno con la forma de la voluntad pura o libertad es *belleza* (en la significación más amplia).

Belleza no es, pues, sino libertad en la aparición. [...]

S.

Dresde, a 15 de febrero de 1793

No puedo menos de contestar en seguida tu carta, aunque las ideas que ha despertado en mí tardarán todavía en madurar.

La proposición principal de tu teoría tiene algo extremadamente satisfactorio, especialmente para el amigo del sistema kantiano; pero al continuar la reflexión se me han ocurrido algunas dudas.

Tu principio de la belleza es meramente subjetivo; descansa en la autonomía que el pensamiento añade al fenómeno dado. Ahora bien, se pregunta si no sería posible conocer en los *objetos* las condiciones en que descansa este añadir con el pensamiento la autonomía. Para percibir una *autodeterminación pura* tiene que diferenciarse el sí-mismo del no sí-mismo, el *ámbito* del *être* *pov*, y notarse la relación entre ambos. ¿No tiene entonces que determinarse más exactamente el concepto de lo que tú denominas la *naturaleza* del ser?, y esto tanto más para que tal concepto no sea permutado erróneamente por el concepto de *fin* que subyace a la perfección.

Creo con Kant que lo bello place sin concepto. Pero, aunque en el momento de la sensación agradable no nos figuremos claramente las condiciones de la complacencia, ¿nos impide esto ir en busca de estas condiciones? Veo un edificio —las proporcio-

nes de las partes producen una impresión agradable—. Oigo un acorde en el órgano —la armonía me satisface—. En este momento no noto que las proporciones de las partes visibles o sonoras del objeto pueden ser expresadas en *pequeños números*: 1 a 2, 3, etc. Pero contemplando con mayor precisión los objetos encuentro que esta nota concurre con la sensación agradable. De este modo me entero de la condición *más próxima* de la belleza. ¿Y no deberían dejarse encontrar a través de ellas también las condiciones más lejanas?

Lo que dices de la autonomía de la belleza me parece extremadamente fecundo. Sólo que preferiría no deducir la belleza de la moralidad, sino ésta de aquélla, y ambas de un principio superior. El interés de la moralidad, del que Kant tanto habla, me parece fundarse precisamente en la belleza.

Cierto que este *principio superior* hay que encontrarlo todavía, y tú notas con razón en lo que te he escrito sobre él que mediante el uso de las expresiones metafóricas se sacrifican determinación y claridad. Pero lo que yo mismo todavía no he pensado más claramente sólo podía indicártelo mediante estas analogías con imágenes de la fantasía de uso corriente.

Hay dos modos de determinar un concepto: ascendiendo de lo particular a lo general, o descendiendo de lo más general a lo menos general. Por aquel camino, en cuanto que es empírico, tenemos lo arbitrario (relativo), así que elegimos el segundo, el camino *a priori*.

No es lícito que advertencias de Kant sobre los límites de la razón pura nos retengan. La razón nos sirve meramente para uso *regulativo*. No nos arrogamos *conocer* algo mediante ella. Debe entregarnos meramente fundamentos para *ordenar* la materia (dada mediante la experiencia) conocida. Así se hace para nosotros *práctica* en un sentido más amplio que aquel en que Kant usa esta expresión.

Kant nos llama la atención sobre la diferencia entre la *materia* y la *forma* de la *experiencia*.

Esta diferencia justifica una clasificación dual de los *fenómenos*, que ahora intentamos.

Lo que en la *forma* de las experiencias está dado por sensibilidad o producido por razón no necesita por investigar para este menester. Basta el que hay algo *común* en las experiencias que es independiente de las particularidades de su materia. Independientes de las particularidades de la materia son, en efecto, las condiciones universales de la intuición, o aquello en el fenómeno que diferencia la intuición de la no-intuición.

En el estado de no-intuición me comporto pasivamente frente a toda la masa de materia representable que produce efectos en mí, y esta masa efectúa una única impresión total en la que no diferencio nada.

Me diferencio a mí mismo de todos los objetos externos: conciencia.

Diferencio una multiplicidad en mí (alteraciones en el sí-mismo permanente): sensación.

Diferencio una multiplicidad fuera de mí: materia de la representación.

Enlazo una parte de esta materia y la destaco de la masa restante: intuición.

Este destacar —el requisito esencial de la intuición— acontece al percibir las *limitaciones* por las cuales el objeto intuido se aísla de la restante materia representable.

Estas limitaciones son:

- a) en la serie de la sucesión: tiempo;
- b) en la serie de la coexistencia: espacio;
- c) en la relación de las fuerzas del objeto frente a las fuerzas del universo restante: cualidad.

Cada existente es una parte determinada de lo infinito —según tiempo, espacio y realidad—.



Realidad es lo que llena el tiempo y el espacio, por decirlo así, la materia de la forma. Pero en este punto sigue habiendo demasiadas cosas oscuras para mí; interrumpo pues. Intentaré, no obstante, continuar avanzando por esta vía.

La diferencia de lo positivo y lo negativo —de lo permanente en el enlace y de lo separador— tiene que ser explicitada claramente. Si se consigue, quizá haya entonces una solución de ciertos problemas estéticos tan evidente como la de los matemáticos.

[...]

K.

Jena, a 18 de febrero de 1773

Por tu carta, que acabo de recibir, veo que con respecto a mi explicación de la belleza en tu caso propiamente sólo he de disipar malentendidos, ninguna duda en sentido estricto, así que la mera continuación de mi teoría nos llevará probablemente a un entendimiento mutuo. De modo provisional hago notar sólo:

1) Que si hasta ahora mi principio de la belleza no es más que subjetivo, ello se debe a que he sacado mis argumentos de momento sólo de la razón misma y todavía no he entrado en modo alguno con los objetos. No es *más* subjetivo, empero, que todo lo que se deduce *a priori* de la razón. Se entiende de suyo que tenemos que hallar en los objetos mismos algo que posibilite que este principio les sea aplicado, así como también que *yo* estoy obligado a indicarlo. Pero que este algo (a saber, el estar-determinado por sí mismo en las cosas) sea notado por la razón, y por cierto aplaudiéndolo, esto, por

la naturaleza del asunto, sólo puede exponerse a partir de la esencia de la razón y, en esa medida, pues, sólo subjetivamente. Espero, sin embargo, probar de modo suficiente que la belleza es una propiedad objetiva.

2) He de anotar que tengo por dos cosas totalmente diversas *dar un concepto de belleza* y *ser emocionado por el concepto de belleza*. Que quepa dar un concepto de la belleza en modo alguno puede ocurrírseme negarlo, porque yo mismo doy uno; pero lo que niego con Kant es que la belleza plazca mediante este concepto. Complacer por un concepto presupone la preexistencia del concepto con respecto al sentimiento de placer en el ánimo, como siempre es el caso en la perfección, verdad, moralidad; aunque en estos tres objetos no con conciencia igualmente clara. Pero que un concepto tal no preexiste a nuestro placer en la belleza resulta patente, entre otras cosas, ya por el hecho de que nosotros todavía ahora lo seguimos buscando.

3) Dices que no se trata de deducir la belleza de la moralidad, sino ambas de un principio en común más alto. Después de las premisas que he formulado últimamente, en modo alguno esperaba ya esta objeción, pues estoy tan alejado de deducir la belleza de la moralidad que, más bien, la mantengo poco menos que incompatible con ella. Moralidad es determinación por razón pura, belleza, en cuanto es determinación de los *fenómenos*, es determinación por naturaleza pura. Determinación por razón, percibida en un fenómeno, es más bien supresión de la belleza, pues, en un producto que aparece, la determinación racional es verdadera heteronomía.

El principio superior que demandas ya ha sido encontrado y expuesto de modo que no admite réplica. También comprende debajo de él, como exigencias del mismo, belleza y moralidad. Este principio no es otro que el de existencia por mera forma. No

puedo detenerme ahora en su discusión, la cual, así y todo, se inferirá sobradamente de la prosecución de mi teoría. Sólo anoto aún que tienes que desprenderte por entero de todas las ideas secundarias con las que los hasta ayer correligionarios en filosofía moral o los pobres chapuceros que se entrometieron embarulladamente en la filosofía kantiana han desfigurado el concepto de moralidad, pues entonces llegarás a convencerte plenamente de que todas tus ideas, tal como puedo presentírtelas en todo cuanto vienes manifestando, están en una concordancia con el fundamento kantiano de la moral mayor de lo que quizá presientes ahora tú mismo. Lo cierto es que no ha sido pronunciada por ningún mortal una palabra mayor que esta kantiana, que es, a la vez, el contenido de toda su filosofía: «*De-terminate por ti mismo*»; así como lo siguiente en filosofía teórica: «*La naturaleza está bajo la ley del entendimiento.*» Esta idea grandiosa de la autoterminación reverbera para nosotros desde ciertos fenómenos de la naturaleza, y a ellos denominamos *belleza*.

Entretanto confío en mi buena causa y continúo por ello el desarrollo comenzado, que ojalá desees seguir siquiera con la mitad del interés que a mí me produce explicarme sobre estas cosas ante ti.

Hay, pues, un modo de ver la naturaleza o los fenómenos en el que no demandamos de ellos nada más que libertad, en el que atendemos meramente a sí lo que son lo son por sí mismos. Semejante modo de enjuiciamiento sólo es importante y posible por la razón práctica, ya que el concepto de libertad no se encuentra de ningún modo en la teoría, y sólo en el hogar de la razón [práctica] está la autonomía por encima de todo. Aplicada a acciones libres, la razón [práctica] demanda que la acción acontezca meramente por mor de la manera de actuar (forma), y que ni la materia ni el fin (que también es siempre materia) hayan influido en ésta.

Ahora bien, si un objeto se muestra en el mundo sensible determinado meramente por sí mismo, si se expone a los sentidos de tal modo que uno no nota en él influjo de materia o de un fin, entonces está siendo enjuiciado como un *ánálogo* de la determinación pura de la voluntad (y no como producto de una determinación de la voluntad). Y, puesto que una voluntad que puede determinarse según mera forma se llama *libre*, aquella forma en el mundo sensible que aparece determinada meramente por sí misma es entonces una *exposición de la libertad*; pues el apelativo «*expuesta*» se le da a una idea enlazada con una intuición de tal modo que ambas comparten *una* regla del conocimiento.

Así pues, la libertad en la aparición no es sino la autodeterminación de una cosa en la medida en que se manifiesta autodeterminación en la intuición. Se le contrapone toda determinación venida de fuera, del mismo modo que a un modo moral de acción se le contrapone toda determinación por fundamentos materiales. Pero es que un objeto aparece igual de poco libre —haya obtenido su forma por una violencia física o por un fin sensato— tan pronto como se *descubre* el fundamento de determinación de s[u] forma en uno de estos dos supuestos; porque eso es entonces que no reside en *el seno del objeto*, sino fuera de él, y el objeto es tan poco *bello* como moral una *acción por fines*.

Si el juicio de gusto es completamente puro, tiene que abstraerse de manera absoluta de [cuestiones como] qué valor (teórico o práctico) tiene el objeto de por sí, de qué materia está configurado y para qué fin disponible. ¡Que sea lo que quiera! Tan pronto como lo enjuicamos desde el punto de vista estético, lo único que nosotros queremos saber es si es lo que es por sí mismo. Preguntamos tan poco por una cualidad lógica suya que más bien «*le cargamos en su cuenta, a título de mérito supremo, la independencia de fines y reglas*». No, ciertamente,

como si conformidad a fin y conformidad a regla fueran en sí incompatibles con la belleza —antes bien, todo producto bello tiene que sujetarse a reglas—, sino por esto, porque el influjo *notado* de un fin y de una regla se anuncia como coacción y lleva consigo heteronomía para el objeto. Al producto bello le es lícito ser conforme a regla, e incluso tiene que serlo, pero tiene que aparecer *libre de regla*.

Mas, ahora bien, tan pronto como reflexionamos sobre él, ningún objeto de la naturaleza, y mucho menos aún del arte, está libre de regla y fin, *ninguno se determina por sí mismo*. Cada cual está ahí mediante otro, existe por mor de otro, ninguno tiene autonomía. La única cosa existente que se determina a sí misma y que es por mor de sí misma tiene uno que ir fuera de los fenómenos a buscarla, en el mundo inteligible. Pero la belleza sólo habita en el campo de los fenómenos, y no hay, pues, absolutamente ninguna esperanza de dar con una libertad en el mundo sensible por medio de la razón teórica y por el camino de la reflexión.

Sin embargo, todo queda alterado si se deja a un lado la investigación teórica y uno toma los objetos meramente *como aparecen*. Una regla, un fin no pueden *aparecer nunca*, pues son conceptos y no intuiciones. Luego el fundamento real de la posibilidad de un objeto no se muestra nunca a los sentidos, y es tan bueno como absolutamente no disponible, «mientras que al entendimiento no se le dé ocasión de ir en su busca». Lo decisivo aquí es, pues, sencillamente, abstraer por completo de un fundamento de determinación, para enjuiciar un objeto en el fenómeno como libre (pues el no estar determinado desde fuera es una representación negativa del estar determinado por sí mismo, y precisamente su única representación posible, porque la libertad sólo podemos pensarla, nunca conocerla; e incluso el filósofo moral tiene que ayudarse de esta repre-

sentación negativa de la libertad). Así pues, una forma aparece libre tan pronto como ni encontramos su fundamento de determinación fuera de ella. Pues, *ni se nos da ocasión para buscar fuera de ella*. Pues, si al entendimiento se le diera ocasión de preguntar por el fundamento de la misma, tendría que encontrar ese fundamento *necesariamente* fuera de la cosa; porque tiene que estar determinada o bien por un *concepto*, o bien por una contingencia, pero ambas posibilidades se comportan frente al objeto como heteronomía. Se podrá establecer, entonces, como un principio lo siguiente: que un objeto se expone como libre en la intuición si la forma del mismo no pone al entendimiento reflexionante en la necesidad de ir en busca de un fundamento. Se llama bella, pues, una forma que se explica por sí misma; pero «explicarse por sí mismo» quiere decir aquí explicarse sin la ayuda de un concepto. Un triángulo se explica por sí mismo, pero sólo medianamente un concepto. Una línea ondulada se explica por sí misma sin el *medium* de un concepto.

Bella, puede decirse entonces, es una forma que *no exige explicación alguna*, o también una tal que *se explica sin concepto*.

Ahora, creo, empezarán ya a desaparecer algunas de tus dudas, por lo menos ves que, efectivamente, el principio subjetivo puede reconducirse al objetivo. Pero, en cuanto lleguemos al campo de las experiencias, se te abrirá una luz del todo distinta sobre ello, y sólo entonces concebirás con justeza la autonomía de lo sensible. Continuemos:

Toda forma que sólo bajo presuposición de un concepto nos parece posible muestra, pues, heteronomía en la aparición. Porque todo concepto es algo externo frente al objeto. Es una forma tal cada conformidad rigurosa a regla (entre la cual está, en primer lugar, la matemática), porque nos *impone* el concepto del que ha surgido; es una forma tal cada conformidad rigurosa a fin (especialmente la de lo



útil, ya que lo útil siempre se refiere a algo otro), porque nos recuerda la determinación y el uso del objeto, a través de lo cual se destruye de manera necesaria la autonomía del objeto.

Ahora bien, supuesto que con un objeto ejecutemos una intención moral, la forma de éste estará determinada entonces por una idea de la razón práctica y, así pues, no por el objeto mismo, que de esta suerte adolecerá de heteronomía. De aquí que la finalidad moral de una obra de arte, o incluso de una manera de actuar, contribuya tan poco a la belleza de las mismas, que más bien aquélla tenga que ocultarse muy bien y parecer que nace, completamente libre y sin coacción alguna, de la naturaleza de la cosa, si es que ésta, la belleza, no debe extrañarse en ello. Un poeta se disculparía, pues, en vano apelando a la intención moral de su obra si su poema careciese de belleza. Es verdad que lo bello se refiere en todo momento a la razón práctica, porque la libertad no puede ser un concepto de la teoría, pero es meramente según la *forma*, no según la *materia*. Mas un *fin* moral pertenece a la materia o contenido, y no a la mera forma. Para iluminar todavía más esta diferencia —en la que parece haber tropezado—, añado aún lo siguiente: Razón práctica demanda autodeterminación. Autodeterminación de lo racional es determinación racional pura, moralidad; autodeterminación de lo sensible es determinación natural pura, belleza. Cuando la forma de lo no-racional está determinada por razón (teórica o práctica, aquí da igual), la determinación natural pura de lo no-racional sufre coacción y, por tanto, no puede tener lugar belleza. Se trata entonces de un *producto*, no de un *análogo*, de un efecto, no de una imitación de la razón; pues pertenece a la imitación de una cosa que lo imitador tenga en común con lo imitado meramente la forma, y no el contenido, la materia.

Por ello una conducta moral que no esté enlazada

da a la vez con el gusto siempre se expondrá en el fenómeno como heteronomía, justo porque es un producto de la autonomía, de la voluntad. Pues precisamente porque *razón* y *sensibilidad* tienen una voluntad diversa, la voluntad de la sensibilidad se quiebra si la razón impone la suya. Ahora bien, por desgracia, es justo la voluntad de la sensibilidad la que se muestra a los sentidos; así que, justamente cuando la razón ejerce su autonomía (que nunca puede presentarse en el fenómeno), nuestro ojo es ofendido por una heteronomía en la aparición. No obstante, el concepto de belleza se ha aplicado también en sentido impropio a lo moral, y esta aplicación nada es menos que vacía. Aunque belleza sólo se adscriba al fenómeno, *belleza moral* es, empero, un concepto al que algo le corresponde en la experiencia. No podré probarte mejor la verdad de mi teoría de la belleza que si te muestro que incluso el uso impropio de esta palabra sólo tiene lugar en aquellos casos en que se muestra libertad en la aparición. Por ello, y contra mi primer plan, voy a saltar anticipadamente a la parte empírica de mi teoría y a contarte, para tu solaz, una historia.

«Un hombre ha caído en manos de unos bandidos, que le han quitado la ropa y lo han arrojado a la calle desnudo, con un frío atroz.

»Pasa por ahí un viajero y él se lamenta de su estado y le pide auxilio.

«¡Te compadezco y de buen grado voy a darte lo que tengo! —exclama, conmovido, el viajero—. Pero no me exijas ningún otro servicio, pues tu aspecto me afecta demasiado. Por allí vienen hombres, dales esta bolsa de dinero y te auxiliarán.

«—Obras con buena intención —dijo el herido—, pero también hay que poder *ver* el sufrimiento si el deber humano lo exige. Que alargues la bolsa no tiene ni la mitad del valor de una pequeña violencia sobre tus delicados sentidos.»

¿Qué diremos de esta acción? No fue útil ni mo-

ral, no fue magnánima ni bella. Fue meramente pasional, de buen corazón por afecto.

«Aparece un segundo viajero y el herido vuelve a implorar. A este segundo le gusta su dinero, pero desearía de buen grado cumplir su deber humano.»

»—Dejo de ganar un florín —dijo— si pierdo el tiempo contigo. Dame de tu dinero tanto como habré de desatender y cargaré contigo hasta un monasterio que queda a una hora de aquí.

»—Un planteamiento sensato —replica el otro—. Pero reconocerás que tu servicialidad no te sale cara. Allí veo venir un jinete que me prestará por nada la ayuda que tú sólo vendes al precio de un florín.»

Ahora bien, ¿cómo fue esta acción? Ni de buen corazón ni conforme al deber, ni magnánima ni bella. Fue meramente útil.

«El tercer viajero se detiene junto al herido y se hace repetir el relato de su desgracia. Reflexionando y luchando consigo mismo sigue ahí después de que el otro ha acabado de hablar.»

»—Se me hará difícil —dice finalmente— desprendirme de mi abrigo, la única protección que tiene mi cuerpo enfermo, y entregarte mi caballo, pues mis fuerzas están agotadas. Pero el deber me manda servirte. Sube, pues, a mi caballo y envuélvete en mi abrigo, que así voy a conducirte a donde te puedan ayudar.»

»—Gracias, hombre de bien, por tu recta intención —responde aquél—, pero, siendo tú mismo menesteroso, no debes sufrir por mi culpa incomodidad alguna. Por allí veo venir a dos hombres fuertes que podrán prestarme el servicio que para ti se hace amargo.»

Esta acción era *puramente* (pero tampoco más que) *moral*, porque fue emprendida contra el interés de los sentidos, por respeto hacia la ley.

«Ahora se acercan los dos hombres al herido y

comienzan a interrogarle por su desgracia. Apenas abre la boca, gritan ambos con asombro:

»—¡Es él! Él es el mismo que buscamos.

»Aquél los reconoce y se horroriza. Se descubre que ambos reconocen en él a su enemigo declarado y autor de sus desgracias, en pos del cual han viajado para vengarse sangrientamente.

»—Satisfaced ahora vuestro odio y vuestra venganza —empieza aquél—, es la muerte y no el auxilio lo que puedo esperar de vosotros.

»—No —replica uno de ellos—: para que veas quiénes somos *nosotros* y quién eres *tú*, toma estas ropas y cúbrete. Vamos a cogerte entre los dos y a llevarte donde se te pueda ayudar.

»¡Magnánimo enemigo! —grita el herido lleno de emoción—, me avergüenzas, desarmas mi odio. Ven ahora, abrázame y haz perfecta tu buena obra con un perdón de corazón.

»—Modérate, amigo —replica el otro glacialmente—. No voy a ayudarte porque te perdona, sino porque eres un miserable.

»—¡Entonces recoge también tu vestidura! —grita el infeliz, arrojándose—. ¡Que sea de mí lo que sea! Prefiero perder la vida miserablemente a tener que agradecer mi salvación a un enemigo orgulloso.

»Mientras se levanta y hace un intento de marcharse de allí, se acerca un quinto caminante que lleva una pesada carga a la espalda.

»—He sido engañado tantas veces... —piensa el herido—, y éste no tiene aspecto de ir a ayudarme: voy a dejarlo pasar de largo.

»Tan pronto como el caminante lo divisa, deja su fardo en el suelo.

»—Veo —empieza a decir por propia iniciativa— que estás herido y tus fuerzas te abandonan. El pueblo más cercano queda todavía lejos y te desangrarás antes de llegar a él. Sube a mi espalda, voy a ponerme en marcha presto y a llevarte allí.

»—Pero ¿qué sera de tu hatillo, que tienes que abandonar aquí, en plena carretera?

»—Eso no lo sé y no me preocupa —dice el de la carga—. Pero lo que sí sé es que necesitas ayuda y que te la debo.»

Cordiales saludos de todos nosotros. Medita entretanto por qué la acción del hombre de la carga es *bella*.

A. 19 de febrero de 1793

Puedo adjuntar todavía unas líneas a la carta de ayer y no quiero seguir debiéndote más tiempo el *fabula docet* de la historia relatada.

La belleza de la quinta acción tiene que residir en aquel rasgo que no tiene en común con ninguna de las precedentes.

Ahora bien, tenemos que: 1) los cinco sin excepción quieren ayudar, 2) la mayoría ha escogido para ello un medio conforme al fin, 3) varios querían meterse en gastos, 4) algunos han dado prueba en ello de una *gran* autosuperación. Uno de entre éstos ha actuado por el más puro impulso moral. Pero sólo el quinto ha ayudado *sin que se le hubiese exhortado* a ello y sin pensárselo dos veces, aunque iba a correr a su cuenta. Sólo el quinto se ha olvidado en ello de sí mismo y ha «cumplido su deber con una ligereza que es como si meramente el instinto hubiese actuado en él». Así pues, una acción moral sería una acción bella sólo cuando presentase el aspecto de un efecto de la naturaleza resultante por sí mismo. En una palabra: una acción libre es una acción bella si la autonomía del ánimo y la autonomía de la aparición coinciden.

Por esta razón el máximo de perfección del ca-

rácter de un hombre es la belleza moral, que hace su entrada sólo cuando para él el deber se ha convertido en naturaleza.

Es manifiesto que la violencia que la razón práctica ejerce contra nuestros instintos en determinaciones morales de la voluntad tiene algo ofensivo, algo enojoso en la aparición. Y es que no queremos ni ver que en alguna parte se coaccione a alguien o a algo, tampoco cuando es la razón quien lo hace; y queremos saber respetada asimismo la libertad de la naturaleza; como lo prueba el que «en el enjuiciamiento estético» contemplemos «a cada ser como fin en sí mismo» y que, a quienes tenemos la libertad como lo supremo, nos repugne (nos subleve) que algo sea sacrificado a otro y deba servir de medio. De aquí que una acción moral nunca pueda ser bella si estamos mirando la operación a través de la cual se hace angustiosa para la sensibilidad. En lo moral nuestra naturaleza sensible tiene que aparecer, pues, libre, aunque no lo sea efectivamente, y esto ha de producirse a nuestros ojos como si la naturaleza no hiciera sino llevar a cabo el encargo de nuestros instintos, por cuanto, enfrentada precisamente a los instintos, se doblega bajo el dominio de la voluntad.

Por esta pequeña prueba que te envío por anticipado verás que mi teoría de la belleza difícilmente habrá de temer de la experiencia. Te exhorto a nombrarme una única de entre todas las explicaciones de la belleza, incluyendo en la cuenta la kantiana, que solucione la cuestión de lo bello en sentido impropio tan satisfactoriamente como, según espero, aquí se ha hecho.

[...]



Jena, a 23 de febrero de 1793

El resultado de las pruebas que he suministrado hasta el momento es éste: hay un modo de representación de las cosas tal que en él se abstraen todo lo demás y se atiende meramente a si aparecen libres, esto es, determinadas por sí mismas. Este modo de representación es necesario, pues emana de la esencia de la razón, que en su uso práctico exige ineludiblemente autonomía de las determinaciones.

Que aquella propiedad de las cosas que designamos con el nombre de belleza sea una y la misma con la libertad en la aparición todavía no está probado en absoluto; y éste debe ser desde ahora mi cometido. Tengo que exponer, pues, un asunto doble: en *primer lugar*, que aquello objetivo en las cosas por lo cual son puestas en situación de aparecer libres sería justamente también aquello que cuando existe les presta belleza y cuando falta anula su belleza, aun cuando las cosas no posean en el primer caso absolutamente ningún mérito y en el último todos los demás. En *segundo lugar*, he de probar que la libertad en la aparición conlleva de modo necesario un efecto en la facultad del sentimiento que es igual por entero al que encontramos enlazado con la representación de lo bello. (Si bien probablemente sería una vana empresa la de probar *a priori* esto último, ya que sólo la experiencia puede enseñarnos si cabe una representación debemos sentir algo y qué es entonces lo que debemos sentir. Pues es obvio que un tal sentimiento no se deja extraer analíticamente ni del concepto de belleza ni de la aparición, y tampoco es una síntesis *a priori*; así que uno está aquí restringido, desde todo punto de vista, a pruebas empíricas, y es sólo lo que pueda rendirse mediante éstas lo que espero rendir; a saber, probar por inducción y por vía psicológica que del concepto compuesto de libertad y aparición, de la sensibili-

dad que armoniza con la razón, tiene que fluir un sentimiento de placer que es igual a la complacencia que suele acompañar a la representación de lo bello.) Por lo demás, no pasaré de momento todavía a esta parte de la investigación, ya que la ejecución de la primera podría llenar varias cartas.

## I

### *Libertad en la aparición y belleza son una misma cosa*

Ya he mencionado hace poco que, en el mundo sensible, a ninguna cosa le corresponde efectivamente libertad, sino que ésta no es más que aparentemente. Ahora bien, la cosa tampoco puede siquiera *parecer* libre en un sentido positivo, porque la libertad es meramente una idea de la razón, a la que ninguna intuición puede ser adecuada. Pero si, en la medida en que se presentan en el fenómeno, las cosas ni poseen ni muestran libertad, ¿cómo se puede buscar un fundamento objetivo de esta representación en los fenómenos? Este fundamento objetivo tendría que ser una cualidad de los mismos tal que representarla nos *pusiera* sin más en *la necesidad* de producir en nosotros la idea de libertad y referirla al objeto. Esto es lo que ahora tiene que probarse.

Ser libre y estar determinado por sí mismo, estar determinado de dentro afuera, son una y la misma cosa. Toda determinación acontece o bien desde fuera, o bien no desde fuera (desde dentro); así pues, lo que no aparece determinado desde fuera tiene que representarse como determinado desde dentro. «*Tan pronto, pues, como se piensa el estar determinado, el no-estar-determinado-desde-fuera es a la vez, indirectamente, la representación del estar-determinado-desde-dentro o libertad.*»

Ahora bien, ¿cómo se representa a su vez este «no-estar-determinado-desde-fuera» mismo? En esto estriba todo; pues, si no se representa necesariamente en un objeto, tampoco existe entonces fundamento alguno para representar el «estar-determinado-desde-dentro» o libertad. La representación de esto último tiene que ser, empero, *necesaria*, porque nuestro juicio de lo bello contiene necesidad y exige adhesión de cada cual. No es lícito, pues, que esté abandonada al azar la cuestión de si al representar un objeto vamos a tener consideración con su libertad, sino que la representación del mismo también tiene que llevar consigo absoluta y necesariamente la representación del «no-estar-determinado-desde-fuera».

Ahora bien, para esto se requiere que el objeto mismo, por su cualidad objetiva, nos invite a, o mejor, nos ponga en la necesidad de notar en él la propiedad de no-estar-determinado-desde-fuera; porque una mera negación sólo puede notarse *si se presupone una menesterosidad de su contrario positivo*.

Una menesterosidad de la representación del estar-determinado-desde-dentro (del fundamento de determinación) sólo puede surgir por representación del *estar-determinado*. Si bien todo lo que para nosotros puede representarse es algo determinado, y no todo, empero, es, en cuanto tal, representado, y lo que no se representa es para nosotros tan bueno como de todo punto no-disponible. Algo tiene que haber en el objeto que lo saque de la serie infinita de lo vacío y que nada dice, y estimule nuestro instinto cognoscitivo, pues lo que no dice nada es poco menos que igual que la nada. Ese algo tiene que exponerse como un algo *determinado*, pues el objeto debe conducirnos a lo *determinante*.

Ahora bien, el entendimiento es, empero, la facultad que busca el fundamento para la consecuencia; luego el entendimiento tiene que ser puesto en

juego. Al entendimiento tiene que dársele ocasión de reflexionar sobre la forma del objeto: sobre la *forma*, ya que el entendimiento sólo tiene que ver con la forma.

Así que el objeto tiene que poseer y mostrar una forma tal que admita una regla: pues el entendimiento sólo puede administrar su negocio según reglas. Pero no es necesario que el entendimiento *coincida* esta regla (pues el conocimiento de la regla destruiría toda apariencia de libertad, como ocurre de hecho en toda conformidad rigurosa a regla), basta con que el entendimiento sea guiado a una regla—siendo indeterminado a cuál—.

(No hay más que contemplar una sola hoja de árbol y, aunque se abstraiga del enjuiciamiento teleológico, ya está importunando la imposibilidad de que lo multiple en la misma se haya podido ordenar así casualmente y sin regla alguna. La reflexión inmediata sobre el aspecto de la hoja enseña esto sin que uno necesite comprender la regla en cuestión y formarse un concepto de la estructura de la susodicha hoja.)

Una forma que está apuntando a una regla (que se deja tratar según una regla) se llama «conforme a arte» o *técnica*. Sólo la forma técnica de un objeto da ocasión al entendimiento para buscarle el fundamento a la consecuencia y lo determinante a lo determinado; y en la medida, pues, en que una tal forma despierta una menesterosidad en virtud de la cual es menester preguntar por un fundamento de la determinación, la negación del «*estar-determinado-desde-fuera*» conduce aquí, de modo totalmente necesario, a la representación del «estar-determinado-desde-dentro» o libertad.

Así pues, sólo con la ayuda de la técnica puede *exponerse* sensiblemente libertad, así como sólo con ayuda de la causalidad, y frente a determinaciones materiales de la voluntad, puede pensarse libertad de la voluntad. Con otras palabras: el concepto ne-

gativo de la libertad es pensable sólo mediante el concepto positivo de lo contrario; y, así como la representación de la causalidad natural es necesaria para guiarnos a la representación de la libertad de la voluntad, así es necesaria una representación de técnica para guiarnos a la libertad en el reino de los fenómenos.

Ahora bien, de aquí resulta una segunda condición fundamental de lo bello sin la cual la primera no sería más que un concepto vacío. Libertad en la aparición es, ciertamente, el fundamento de la belleza, pero *técnica* es la condición necesaria de nuestra *representación* de la libertad.

Esto también se podría expresar así:

El fundamento de la belleza es siempre libertad en la aparición. El fundamento de nuestra representación de belleza es técnica en la libertad.

Si unificamos ambas condiciones fundamentales de la belleza y de la representación de la belleza, resulta entonces la siguiente definición:

Belleza es naturaleza en la conformidad a arte.

Pero, antes de poder hacer un uso seguro y filosófico de esta definición, tengo que determinar primero el concepto de *naturaleza* y asegurarlo frente a toda malinterpretación. La expresión «*naturaleza*» me gusta más que «*libertad*» porque, a la vez que designa el campo de lo sensible, al que lo bello se restringe, al amor del concepto de *libertad* también está anunciando ya la esfera de ésta en el mundo sensible. Enfrentando técnica y naturaleza, es *naturaleza* lo que es por sí mismo; es *arte* lo que es por una regla. *Naturaleza en la conformidad a arte*, lo que se da a sí mismo la regla, lo que es por su propia regla. (Libertad en la regla, regla en la libertad.)

Cuando digo: *la naturaleza de la cosa, la cosa sigue su naturaleza, se determina por su naturaleza*, contrapongo en ello la naturaleza a todo aquello que es diverso del objeto, que se contempla en él meramente como contingente y que puede dejar de

pensarse sin suprimir a la vez la esencia del objeto. Se trata de, digámoslo así, la persona de la cosa, por la cual se diferencia de todas las demás cosas que no son de su especie. De aquí que aquellas propiedades que un objeto tiene en común con todos los demás no se cuenten propiamente en su naturaleza, aunque él no pueda deponer estas propiedades sin dejar de existir. Mediante la expresión *naturaleza* se designa tan sólo aquello por lo cual la cosa determinada llega a ser lo que es. Por ejemplo, todos los cuerpos son graves; pero a la naturaleza de una cosa corporal pertenecen sólo aquellos efectos de la gravedad que resultan de su cualidad especial.

Tan pronto como la fuerza de gravedad en una cosa produce su efecto por sí misma y con independencia de la cualidad especial de la cosa, *meramente como ley universal de la naturaleza*, es considerada como una violencia extraña y sus efectos se comportan como heteronomía frente a la naturaleza de la cosa. Un ejemplo puede iluminar esto. Contemplado como cuerpo, un jarrón está sujeto a la fuerza de la gravedad; pero, si la fuerza de gravedad no debe negar *la naturaleza del jarrón*, sus efectos tienen que haber sido modificados por la forma de éste, o sea, determinados particularmente y hechos necesarios mediante esta forma especial. Mas todo efecto de la fuerza de gravedad en un jarrón que pueda ser eliminado sin perjuicio de su forma en cuanto jarrón es contingente. La fuerza de gravedad está produciendo su efecto, por decirlo así, fuera de la economía, fuera de la naturaleza de la cosa, y aparece al punto como una violencia extraña. Esto ocurre cuando el jarrón *acaba* en un vientre amplio y ancho, porque ahí parece como si la gravedad le hubiera quitado a la largura lo que le ha dado a la anchura, dicho brevemente, como si la fuerza de gravedad hubiera dominado sobre la forma, y no la forma sobre la fuerza de gravedad.

Lo mismo pasa con movimientos. Un movimien-



to pertenece a la *naturaleza* de la cosa cuando fluye necesariamente a partir de la cualidad especial o forma de la cosa. Pero un movimiento prescrito a la cosa, con independencia de su forma especial, por la ley universal de la gravedad queda fuera de la naturaleza de la cosa y muestra heteronomía. Pongamos un pesado caballo de tiro junto a un ligero palafreñ español. La carga que aquél ha sido habituado a arrastrar ha dejado sin naturalidad a sus movimientos, de tal manera que, aun no trayendo a remolque un carruaje, trota tan penosa y tan pesadamente como si tuviera que arrastrar uno. Sus movimientos no brotan ya de su especial naturaleza, sino que delatan la carga del carruaje que ha remolcado siempre. Al ligero palafreñ, por contra, nunca se le habituó a aplicar una fuerza mayor que la que también en su máxima libertad se sintiera impulsado a exteriorizar. Cada uno de sus movimientos es, pues, un efecto de su naturaleza abandonada a sí misma. De ahí que se desplace tan ligeramente como si no fuera carga alguna sobre la misma superficie que el caballo de carro va hollando con patas pesadas como el plomo. «En el caso del palafreñ no nos acordamos para nada de que es un *cuervo*, tanto ha superado la forma especial de caballo a la naturaleza general del cuerpo, que es la que tiene que obedecer a la gravedad.» Por contra, la pesadez del movimiento convierte instantáneamente al caballo de carro en masa en nuestra representación, y la naturaleza *peculiar* de corcel se ve oprimida en el mismo por la *naturaleza general* de cuerpo.

Si uno echa una ojeada a través del reino animal, encuentra que la belleza de los animales disminuye en la misma proporción en que se asimilan a la *masa* y parecen servir tan sólo a la fuerza de gravedad. La naturaleza de un animal (en la significación estética de esta palabra) se exterioriza o en sus movimientos o en su forma, y ambos son restringidos por la *masa*. Si la masa ha tenido influjo en la

forma, denominamos a ésta *tosca*; si la masa ha tenido influjo en el movimiento, éste se llama *torpe*. En la contextura del elefante, del oso, del toro, etc., la masa es la que tiene una participación visible, tanto en la forma como en el movimiento de estos animales. Pero la masa tiene que obedecer en todo momento a la fuerza de gravedad, que se comporta frente a la naturaleza *propia* del cuerpo orgánico como una potencia extraña.

Por contra, percibimos belleza dondequiera que *la masa es completamente dominada por la forma* y (en el reino animal y vegetal) por las fuerzas vivas (en las que pongo la autonomía de lo orgánico). La masa de un caballo, como es sabido, es de peso incomparablemente mayor que la masa de un pato o la de un cangrejo; y no por eso deja de ser pesado el pato y ligero el caballo; es sólo que en ellos las fuerzas vivas están en una relación totalmente diversa con respecto a la masa. En uno es la materia la que domina a la fuerza; en el otro la fuerza es señora de la materia.

Entre las especies animales, la familia de los pájaros es el mejor documento para mi proposición. Un pájaro en vuelo es la exposición más feliz de la materia dobligada por la forma, de la gravedad superada por la fuerza. No carece de importancia haber notado que la capacidad de vencer sobre la gravedad se usa a menudo como símbolo de la libertad. Expresamos la libertad de la fantasía dándole alas al símbolo; dejamos a Psique elevarse con alas de mariposa sobre lo terreno cuando queremos designar su libertad con respecto a las cadenas de la materia. La fuerza de gravedad es, manifiestamente, una cadena para todo lo orgánico, y de aquí que una victoria sobre la misma no nos entregue un símbolo inapropiado de la libertad. Pues bien, no hay de hecho una exposición más certera de la gravedad vencida que un animal alado, que desde su vida interna (autonomía de lo orgánico) se determina di-

rectamente contra la fuerza de gravedad. La fuerza de gravedad se comporta frente a la fuerza viva del pájaro como se comporta —en las determinaciones puras de la voluntad— la *inclinación* respecto de la razón legisladora.

Resisto a la tentación de hacerte aún más intuitiva en la belleza humana la verdad de mis afirmaciones; esta materia merece su propia carta. Ahora, a partir de lo dicho, echarás de ver qué tomo en cuenta para el concepto de naturaleza (en significación estética) y qué quiero saber excluido de él.

Naturaleza en una cosa técnica, en la medida en que contraponemos tal naturaleza a la cosa no-técnica, es su forma técnica misma, frente a la cual todo lo que no pertenece a esta economía técnica es contemplado como algo foráneo y, si tiene influjo sobre ella, como heteronomía y como violencia. Pero no es suficiente aún con que una cosa sólo aparezca determinada por su técnica, que sea puramente técnica; pues también lo es toda figura rigurosamente matemática sin por ello ser bella. La técnica misma tiene que aparecer a su vez determinada por la naturaleza de la cosa, a lo cual se podría denominar: el consenso espontáneo de la cosa con su técnica. Así pues, aquí vuelve a diferenciarse la naturaleza de la cosa de su técnica, mientras que, sin embargo, poco antes fue declarada idéntica a ella. Mas la contradicción es sólo aparente. Frente a determinaciones externas la forma técnica de la cosa se comporta como naturaleza; pero frente a la esencia interna de la cosa puede comportarse la forma técnica, a su vez, como algo externo y extraño. Por ejemplo, es la naturaleza de un círculo el ser una línea que en cada punto de su dirección equidista de un punto dado. Ahora bien, si un jardinero poda en forma circular un árbol, la naturaleza del círculo exige que esté cortado de modo perfectamente redondo. De manera que tan pronto como en el árbol se *anuncia* una figura circular, tiene que ser cumpli-

da, y se ofende a nuestro ojo si se peca contra esto. Pero lo que la naturaleza del círculo exige está en conflicto con la naturaleza del árbol, y como no podemos menos de conceder al árbol su propia naturaleza, su personalidad, nos disgusta esta actividad violenta y nos place cuando el árbol anula, desde su libertad interna, la técnica que le ha sido impuesta. La técnica es, pues, algo extraño dondequiera que no surge de la cosa misma, que no es una con su existencia toda, que no entra de dentro afuera, sino desde fuera, dondequiera que no es necesaria e innata a la cosa, sino que le está dada y es, por tanto, contingente.

Un ejemplo más hará que nos entendamos perfectamente. Cuando el mecánico fabrica un instrumento musical, éste puede ser tan puramente técnico como se quiera sin pretender belleza. Es puramente técnico cuando todo en el mismo es forma, si por todas partes sólo el concepto, y en ninguna la materia o la carencia por el lado del artista, determina su forma. También puede uno decir de este instrumento que tiene autonomía; a saber, tan pronto como se pone el autòv en el pensamiento que era completa y puramente legislador y gobernaba la materia. Pero si se pone el autòv del instrumento en aquello que en él es naturaleza y por lo cual existe, el juicio se altera. La forma técnica del instrumento es conocida como algo diverso de él, independiente de su *existencia* y contingente, y contemplada como una violencia externa. Se descubre que esta forma técnica es algo foráneo, que le ha sido impuesta, en un acto violento, por el entendimiento del artista. Así pues, aunque la forma técnica del instrumento, como hemos aceptado, *contiene* y *exterioriza* autonomía pura, ella misma es, sin embargo, heteronomía frente a la cosa en la que se encuentra. Aunque no *sufre* coacción alguna ni por el lado de la materia ni por el del artista, la *ejerce*, empero, contra la propia naturaleza de la cosa —tan



pronto como a ésta la contemplamos como una cosa de la naturaleza que se ve en la necesidad de servir a una *cosa lógica* (a un concepto)—.

¿Qué sería entonces naturaleza en esta significación? El principio interno de la existencia en una cosa, contemplado, a la vez, como el fundamento de su forma; *la necesidad interna de la forma*. La forma tiene que ser autodeterminante en el sentido más propio y estar, a la vez, autodeterminada; no mera autonomía, sino heautonomía es lo que tiene que haber ahí. Pero, arguirás, si la forma y la existencia de la cosa tienen que constituir una unidad para producir belleza, ¿dónde quedan las bellezas del arte, que nunca pueden tener esta heautonomía? Voy a contestarte a esto sólo cuando hayamos llegado a lo bello del arte; pues requiere todo un capítulo propio. Aquí sólo puedo decirte de antemano: que al arte no le es lícito rechazar esta exigencia, y que también las formas del arte tienen que constituir unidad con la existencia de lo formado si pretenden la suprema belleza; y como no pueden esto en la realidad efectiva, porque la forma humana siempre permanece contingente en un mármol, por lo menos tienen que aparecer así.

¿Qué es, pues, naturaleza en la conformidad a arte? ¿Qué es autonomía en la técnica? Es la coincidencia pura de la esencia interna con la forma, *una regla que está a la vez dada y seguida por la cosa misma*. (Por esta razón en el mundo sensible sólo lo bello es un símbolo de lo consumado en sí o perfecto, porque no hay que referirlo, como lo conforme a fin, a algo fuera de sí, sino que a la vez se manda y se obedece a sí mismo y lleva a cabo su propia ley.)

Con esto espero haberte puesto ya en situación de seguirme sin trabas cuando hablo de naturaleza, de autodeterminación, de autonomía y heautonomía, de libertad y de conformidad a arte. También estarás de acuerdo conmigo en que esta naturaleza

y esta heautonomía son cualidades objetivas de los objetos a los cuales las adscribo; pues persisten en ellos incluso cuando en absoluto se piensa al sujeto representador. La diferencia entre dos seres naturales de los cuales el uno es del todo forma, y muestra un perfecto dominio sobre la masa por parte de la fuerza viva, mientras que el otro ha sido sojuzgado por su masa subsiste aun habiendo apartado completamente del pensamiento al sujeto que la enjuicia. Del mismo modo, la diferencia de una técnica mediante entendimiento y una técnica por naturaleza (como en todo lo orgánico) es por entero independiente de la existencia del sujeto racional. Tal diferencia es, pues, objetiva, y, así, lo es también el concepto de una naturaleza en la técnica, concepto que se funda en ella.

Cierto que la razón es necesaria para hacer de esta propiedad objetiva de las cosas un uso precisamente como el que es el caso cabe lo bello. Pero este uso subjetivo no suprime la objetividad del fundamento, pues también con lo perfecto, con lo bueno, con lo útil, pasa lo mismo, sin que por ello la objetividad de estos predicados esté menos fundada. «Cierto que el concepto mismo de libertad o lo *positivo* sólo es depositado en el objeto por la razón, por cuanto ésta lo contempla bajo la forma de la voluntad; pero lo *negativo* de este concepto no se lo da la razón al objeto, sino que ella se lo encuentra delante, ya en el objeto mismo. El *fundamento* de la libertad adjudicada al objeto yace, pues, en él mismo, aunque la *libertad* sólo yazga en la razón.»

En su *Crítica del juicio* (p. 177) [§ 45], Kant establece una proposición que es de fecundidad extraordinaria y que, según pienso, sólo con mi teoría puede obtener explicación. La naturaleza, dice, es bella si ofrece aspecto de arte; el arte es bello si ofrece aspecto de naturaleza. Esta proposición hace, pues, de la técnica un requisito esencial de lo bello de la naturaleza y de la libertad la condición esencial de



lo bello del arte. Pero como lo bello del arte ya incluye en sí mismo la idea de la técnica, y lo bello de la naturaleza la idea de libertad, entonces Kant mismo está confesando que la belleza no sería otra cosa que naturaleza en la técnica, libertad en la conformidad a arte.

*Primeramente* tenemos que saber que la cosa bella es una cosa natural, esto es, que es por sí misma; *segundo*, tiene que presentárenos como si fuera por una regla, pues ya lo dice: «tiene que ofrecer aspecto de arte». Ambas representaciones: *la cosa es por sí misma y la cosa es por una regla*, sólo se dejan unificar de un único modo, a saber, cuando uno dice: *la cosa es por una regla que se ha dado a sí misma*. Autonomía en la técnica, libertad en la conformidad a arte.

Por todo cuanto antecede, podría parecer como si *libertad y conformidad a arte* tuviesen una pretensión completamente igual a la complacencia que nos inspira la belleza, como si entre técnica y libertad se pudiera establecer parangón; y entonces por cierto que yo tendría muy poca razón cuando en mi definición de lo bello (autonomía en la aparición) no tuve consideración más que con la libertad y pasé absolutamente por alto la técnica. Pero mi definición ha sido sopesada con exactitud: técnica y libertad no están en la misma relación con respecto a lo bello. Sólo la *libertad* es el fundamento de lo bello, la técnica no es sino el fundamento de nuestra representación de la libertad, aquélla, pues, el fundamento inmediato de la belleza, ésta, sólo mediamente, la condición de la misma. La técnica, en efecto, contribuye a la belleza sólo en la medida en que sirve para suscitar la representación de la libertad.

Quizá puedo ilustrar aún esta proposición —que, por lo demás, está bastante clara ya en virtud de lo precedente— por la siguiente vía:

En lo bello natural vemos con nuestros propios

ojos que es desde sí mismo; que sea por una regla, eso no nos lo dice el sentido, sino el entendimiento. Ahora bien, la regla es a la naturaleza, empero, lo que la coacción a la libertad. Y como nosotros la regla meramente la *pensamos*, mas la naturaleza la *vemos*, nos pensamos entonces que se coacciona, pero vemos libertad. El entendimiento espera y exige una regla, el sentido enseña que la cosa es por sí misma y no por regla alguna. Ahora bien, de importarnos la técnica, la expectativa malograda tendría que disgustarnos, y, sin embargo, más bien nos produce satisfacción. Luego tiene que ser la libertad y no la técnica lo que nos importa. Tendríamos causas para concluir, a partir de la forma de la cosa, un origen lógico, por tanto heteronomía, y, contra esta expectativa, es autonomía lo que hallamos. Como estamos alegres por este hallazgo y gracias a él nos sentimos, por decirlo así, aligerados de un cuidado (que tiene su sede en nuestra facultad práctica), esto prueba que en la conformidad a regla no ganamos tanto como en la libertad. Es meramente una menesterosidad de nuestra razón teórica el figurarnos la forma de la cosa como dependiente de una regla; pero que la cosa no es por una regla, sino por sí misma, es un *factum* para nuestro sentido. ¿Y cómo podríamos depositar un valor estético en la técnica para, no obstante, percibir con complacencia que su contrario es efectivamente real? Así pues, la representación de la técnica sirve meramente para traernos al ánimo la independencia del producto respecto de la misma y hacernos su libertad tanto más intuitiva.

Ahora bien, esto me guía de suyo a la diferencia entre lo *bello* y lo *perfecto*. Todo lo perfecto, exceptuando lo absolutamente perfecto, que es lo moral, está contenido bajo el concepto de técnica, porque consiste en la concordancia de lo múltiple en uno. Ahora bien, como la técnica contribuye a la belleza de modo meramente mediato, en la medida en que

hace que la libertad pueda ser notada, y lo perfecto, empero, está contenido bajo el concepto de técnica, se ve enseguida que lo que diferencia lo bello de lo perfecto es sólo la *libertad en la técnica*. Lo perfecto puede tener autonomía en la medida en que su forma ha sido determinada puramente mediante su concepto; mas heautonomía tiene sólo lo bello, porque sólo en lo bello está determinada la forma por la esencia interna.

Lo perfecto, expuesto con libertad, se transforma al punto en lo bello. Pero se expone con libertad cuando la naturaleza de la cosa aparece coincidiendo con su técnica, cuando ofrece un aspecto como si ésta hubiese emanado espontáneamente de la cosa misma. Lo dicho hasta ahora también se puede expresar brevemente así: un objeto es perfecto cuando todo lo múltiple en él concuerda en la unidad de su concepto; es bello cuando su perfección aparece como naturaleza. La belleza crece si la perfección se hace más compuesta y la naturaleza nada padece en ello; pues la tarea de la libertad se hace más difícil con la cuantía en aumento de lo enlazado, y su solución feliz, precisamente por ello, más sorprendente.

Conformidad a fin, orden, proporción, perfección —propiedades en las cuales durante tanto tiempo se creyó haber encontrado la belleza— no tienen absolutamente nada que ver con ella. No obstante, allí donde orden, proporción, etc., pertenecen a la *naturaleza* de una cosa, como en todo lo orgánico, son también *eo ipso* invulnerables; pero no por mor de ellas mismas, sino porque son inseparables de la naturaleza de la cosa. Una grosera vulneración de la proporción es fea, mas no porque observancia de la proporción sea belleza. Absolutamente no, sino porque es una vulneración de la naturaleza y, así pues, indica heteronomía. Noto en general que todo el error de los que buscaron la belleza en la proporción o en la perfección deriva

de esto: encontraron que la vulneración de las mismas hacia feo el objeto; de ello extrajeron, contra toda lógica, la conclusión de que la belleza estaría contenida en la exacta observancia de estas propiedades. Pero todas estas propiedades hacen meramente la *materia* de lo bello, que puede modificarse en cada objeto; pueden pertenecer a la verdad, la cual tampoco es sino la materia de la belleza. La forma de lo bello es sólo una presentación libre de la verdad, de la conformidad a fin, de la perfección.

Denominamos perfecto a un edificio cuando las partes todas del mismo se rigen por el concepto y el fin del todo, y su *forma* ha sido determinada puramente por su *idea*. Pero lo denominamos bello cuando no tenemos que ayudarnos de esa idea para inteligir la forma, cuando ésta parece resaltar desde sí misma, espontáneamente y sin ninguna mira, y es como si todas las partes se fijaran sus limitaciones por sí mismas. Por esto (digámoslo de paso) un edificio nunca puede ser una obra de arte libre del todo, ni puede alcanzar jamás un ideal de belleza, que pasarse sin la ayuda de un concepto, y ocultar así la heteronomía, en un edificio, que necesita puertas, escaleras, chimeneas, ventanas y estufas, es imposible de todo punto. Así pues, completamente pura sólo puede ser aquella belleza del arte cuyo original se encuentra en la naturaleza misma.

Un recipiente es bello cuando, sin contradecir su concepto, se parece a un juego libre de la naturaleza. En un recipiente, el mango no existe más que por causa del uso, es decir, por un concepto; pero, si el recipiente debe ser bello, este mango tiene que resaltar en el recipiente de modo tan poco forzado, tan espontáneo, que uno olvide su determinación. Mas si saliera en un ángulo recto, si el amplio vientre se estrechara de repente en un estrecho cuello, y cosas semejantes, entonces esta abrupta alteración de la dirección destruiría toda apariencia de espon-



taneidad y la autonomía del fenómeno desaparecía.

¿Cuándo se dirá que una persona está bellamente vestida? Cuando ni el vestido padece en su libertad por el cuerpo ni el cuerpo por el vestido, cuando parece como si el vestido en nada hubiera de tener trato con el cuerpo y, sin embargo, cumple su fin a la mayor perfección. La belleza o, mejor, el gusto contempla todas las cosas como *fines en sí mismas* y no tolera en absoluto que una sirva a otra como medio o que lleve el yugo. En el mundo estético todo ser de la naturaleza es un ciudadano libre que tiene iguales derechos que el más noble, y *ni siquiera por mor del todo* es lícito coaccionarle, sino que para todo absolutamente tiene que *dar su consentimiento*. En este mundo estético, que es distinto por entero de la república platónica más perfecta, también la casaca que llevo sobre mi cuerpo exige de mí respecto para su libertad, y demanda de mí, igual que un sirviente pudoroso, que no deje notar a nadie que me *sirve*. En reciprocidad por esto me promete también hacer uso de su libertad tan discretamente que la mía nada padezca en ello; y si ambos mantemos la palabra, todo el mundo dirá que voy bellamente ataviado. Por contra, si la casaca *viene demandado justa*, ambos, la casaca y yo, perdemos de nuestra libertad. Por lo cual todas las suertes de vestimenta que resultan *muy estrechas* o *muy amplias* son igual de poco bellas; pues sin contar que ambos extremos restringen la libertad de movimientos, en el caso de la vestimenta estrecha el cuerpo muestra su figura sólo a costa del vestido, y en la vestimenta amplia la casaca oculta la figura del cuerpo, por cuanto se ensorberce con la suya y degrada a su señor a la condición de mero portador.

Un abedul, un abeto rojo, un álamo son bellos cuando se alzan esbeltos hacia el cielo, una encina cuando se encorva: la causa es que ésta, abandonada a sí misma, le tiene querencia al encorvamiento;

aquéllos, por contra, a la derecha. Así pues, si la encina se muestra esbelta y el abedul arqueado, ninguno de los dos es bello, porque sus direcciones de latan influjo extraño, heteronomía. Por contra, si el viento hace arquearse al álamo, esto vuelve a resultarnos bello, porque el álamo exterioriza su libertad a través de su movimiento oscilante.

¿Qué árbol se buscará el pintor con predilección para utilizarlo en paisajes? Ciertamente aquel que haga uso de la libertad que, aun con toda la técnica de su contextura, se le ha dejado, el que no se rige, como un esclavo, por su vecino, sino que, incluso con alguna audacia, se excede, sale de su orden, gira caprichoso aquí y allá; y lo eligirá aunque aquí tenga que dejar un hueco y allí enmarañar algo por culpa de su impetuosa intromisión. Por contra, ante aquel que se aferra siempre a una dirección uniforme, aun cuando su espectre le ha favorecido con mucha más libertad, cuyas ramas permanecen en fila medrosamente, como si estuvieran trazados con tiralíneas, el pintor pasará de largo con indiferencia.

En toda gran composición es necesario que lo individual se someta a restricción para dejar hacer efecto al todo. Si esta restricción de lo individual es, a la vez, un efecto de su libertad, esto es, si lo individual se pone a sí mismo este su propio límite, la composición es bella. Belleza es fuerza domada por sí misma, limitación que brota de fuerza.

Un paisaje está bellamente compuesto cuando las distintas partes de que consta juegan unas en otras de tal modo que, jugando todas, cada cual se pone su límite a sí misma y el todo es, pues, el resultado de la libertad del individuo. Todo en un paisaje debe estar referido al todo, y todo lo individual, empero, no obedecer sino su propia regla, que parece que sigue su propia voluntad. Pero es imposible que la coincidencia para un todo no cueste algún sacrificio por el lado del individuo, ya que es inevitable que la libertad entre en colisión con la liber-



tad. Así, la montaña querrá proyectar una sombra sobre algo de lo que queremos tener iluminado; edificados vendrán a restringir la libertad de la naturaleza y a estorbar la vista; las ramas serán vecinos caragantes; y hombres, animales, nubes van a moverse, pues la libertad de lo vivo no se exterioriza sino en acción. El río no quiere aceptar en su dirección ninguna ley de la orilla, sino seguir su propia ley; en resumen: cada individuo quiere tener su voluntad. Ahora bien, ¿dónde quedaría la armonía del todo si cada cual sólo se cuidase de sí mismo? La armonía nace precisamente de que cada cual, por libertad interna, se prescriba justo la restricción que necesita el otro para exteriorizar su libertad. Un árbol en primer plano podría cubrir una parte bella del fondo; el *forzarle* a que no lo haga habría ofendido a su libertad y delataría torpeza. ¿Qué hace, pues, el artista inteligente? Deja que aquella rama del árbol que amenaza embozar el fondo se incline *por su propio peso* y haga sitio espontáneamente a la perspectiva del fondo; así el árbol lleva a cabo la voluntad del artista no siguiendo más que la suya propia.

Una versificación es bella cuando cada uno de los versos se da a sí mismo su cantidad —larga o breve—, su ritmo y su cesura, cuando cada rima se ofrece por necesidad interna y, sin embargo, viene a pedir de boca; en resumen: cuando ninguna palabra, ningún verso parece tener noticia de la otra o del otro, sino estar ahí meramente por causa de sí mismo y, no obstante, todo sale como si estuviera concertado.

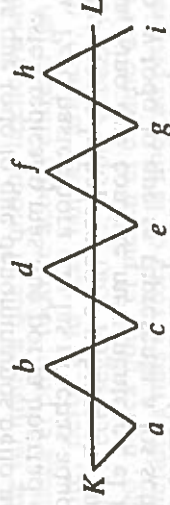
¿Por qué lo ingenuo es bello? Porque en lo ingenuo la naturaleza afirma sus derechos por encima de artificiosidad y distorsión. Si Virgilio quería dejarnos echar una mirada en el corazón de Dido y mostrarnos qué lejos fue ésta en su amor, como narrador habría podido decirlo muy bien en su propio nombre; sólo que entonces la exposición no habría sido también bella. Pero cuando nos deja hacer el

mismo descubrimiento a través de la propia Dido sin que ella tenga la intención de ser tan sincera con nosotros (mira el diálogo entre Ana y Dido al comienzo del libro cuarto), decimos que es en verdad bello; pues es la naturaleza misma la que divulga el secreto.

Un modo de enseñar en el que se progresa desde lo conocido a lo desconocido es bueno; es bello cuando es socrático, esto es, cuando, preguntando, saca las mismas verdades de la cabeza y el corazón del que escucha. En el primero al entendimiento se le *exigen in forma* sus convicciones, en el segundo se le *sonsan*.

¿Por qué a la línea ondulada se la tiene por la más bella? En éste, el más simple de todos los problemas estéticos, he puesto a prueba especialmente mi teoría, y considero decisiva esta prueba, pues que, por la simplicidad del problema, no cabe engaño a través de causas secundarias.

Una línea ondulada, puede decir el baumgartiano, es la más bella por ser perfecta sensiblemente. Se trata de una línea que, modificando siempre su dirección (multiplicidad), siempre vuelve a revertir en la misma dirección. Pero, si esta línea no fuera bella por un fundamento mejor, también tendría que serlo entonces la siguiente:



que, ciertamente, no es bella. También aquí se da alteración de la dirección: un múltiple, a saber, *a, b, c, d, e, f, g, h, i, j*; y existe asimismo unidad de la

dirección, pensada por el entendimiento como interior a ella, y que está representada en la línea K, L. Esta línea no es bella, aunque es perfecta sensiblemente.

Pero la siguiente es una línea bella, o podría al menos serlo, si mi pluma fuera mejor:



Ahora bien, toda la diferencia entre esta segunda y aquélla se reduce a que aquélla altera su dirección *ex abrupto* y ésta sin que se note; la diferencia de sus efectos sobre el sentimiento estético tiene que estar fundada, pues, en ésta, la única diferencia que cabe notar entre sus propiedades. Pero ¿qué es una dirección alterada de repente sino una dirección violentamente alterada? La naturaleza no ama los saltos. Si la vemos dar uno, ello muestra que ha sido violentada. Espontáneo, por contra, aparece sólo aquel movimiento en el que no se puede indicar punto determinado alguno al paso por el cual se modifique su dirección. Y tal es el caso con la línea ondulada, que se diferencia de la reproducida arriba meramente por su *libertad*.

Podría acumular aún ejemplos suficientes para mostrar que todo lo que denominamos bello no adquire este predicado más que por la libertad en su técnica. Pero baste ahora con las pruebas aducidas. Así pues, como la *belleza* no se adhiere en ninguna materia, sino que consiste meramente en el tratamiento, y todo lo que se representa a los sentidos puede aparecer, empero, de manera técnica o no-técnica, libre o no-libre: se sigue de aquí que la esfera de lo bello se extiende muy ampliamente, ya que, en todo cuanto sensibilidad y entendimiento le representan inmediatamente, la razón puede y tiene

que preguntar por la libertad. Por esto es el reino del gusto un reino de la libertad: el mundo sensible bello el símbolo más feliz de cómo debe ser el mundo moral, y cada bello ser de la naturaleza fuera de mí, un ciudadano feliz que me lanza una llamada: «sé libre como yo».

Por esto nos molesta toda huella importuna de la mano despótica del hombre en una región natural libre; y todo cuanto de coacción imprime al paso y a las posiciones el maestro de baile; y toda artificialidad en las costumbres y maneras; y todo lo lerdó en el trato; y toda ofensa a la libertad de la naturaleza en constituciones, usos y leyes.

Es llamativo cómo el buen tono (belleza del trato) se deja desarrollar desde mi concepto de belleza. La primera ley del buen tono es: «*respeto la libertad ajena*»; la segunda: «*muestra tú mismo libertad*». El puntual cumplimiento de ambas es un problema infinitamente difícil; pero el buen tono lo exige sin excusa posible, y por sí solo hace al consumado hombre de mundo. Para el ideal del bello trato no sé de imagen más conveniente que una danza inglesa bien danzada y compuesta de muchos giros enmarañados. Un espectador de la galería ve innumerales movimientos que se entrecruzan en la más colorida de las mezcolanzas, y varían su dirección de manera vivaracha y traviesa y, sin embargo, no *chocan nunca unos contra otros*. Todo está ordenado de tal manera que el uno ha hecho ya sitio cuando llega el otro; todo se acopla entre sí tan diestramente, pero, a su vez, tan sin artificio, que cada cual parece seguir sólo su propia cabeza y, sin embargo, nunca pone el pie en el camino del otro. Es la metáfora más certera de la libertad propia afirmada y de la libertad del otro respetada.

Todo lo que habitualmente se denomina *dureza* no es sino lo contrario de lo *libre*. Es esta dureza lo que a menudo priva de su valor estético a la grandeza de entendimiento, y a menudo incluso a la gran-

deza moral. Tampoco al mérito más brillante le perdona el buen tono esa *brutalidad*, y la virtud misma sólo por belleza llega a ser digna de amarse. Pero un carácter, una acción no son bellos cuando muestran la sensibilidad del hombre al que le incumben la bajo la coacción de la ley, o cuando coaccionan la sensibilidad del espectador. En este caso inspirarán meramente *respeto*, pero no *favor*, no inclinación; el mero respeto es una sensación que humilla al que la tiene. De aquí que nos plazca mucho más César que Catón, Cimón que Foción, Thomas Jones que Grandison. Así se explica el que a menudo encontremos mayor placer en acciones meramente *afectivas* que en las puramente morales, porque muestran espontaneidad, porque son llevadas a cabo por la naturaleza (el afecto), no por la razón imperativa contra el interés de la naturaleza; y de aquí puede venir que las virtudes suaves nos plazcan más que las heroicas, lo femenino tan a menudo más que lo masculino, pues el carácter femenino, incluso el más perfecto, no puede obrar de otro modo que por inclinación.

[...]

S.

Dresde, a 26 de febrero de 1793

[...]

Sobre la relación de la eticidad con la belleza te he entendido mejor de lo que crees. Sólo que puedo haberme expresado equivoca o incorrectamente donde he hablado de una deducción de la belleza desde la moralidad. Yo quería decir tan sólo que el principio a partir del cual defines [tú] la belleza como *libertad* en la aparición sería el *más próximo*

de los principios de la moralidad, y deseaba todavía encontrar uno más alejado y superior.

Lo que manifiestas sobre lo ofensivo de la representación de deber es exactamente lo que yo pensaba. Siempre me ha irritado este punto en el sistema kantiano. Tu ejemplo tomado del dominio de la moralidad hace tu concepto de la belleza moral muy intuitivo. Pero aún echo de menos para la belleza en general una *nota* semejante en la que ésta fuera fácilmente reconocible. ¿A través de qué se exterioriza la autonomía en el objeto? ¿Qué me pone en la necesidad de buscar el fundamento de la forma *en ella misma*? Sobre estas cuestiones desearía poder escribirte algo. Pero para mí está todo aún demasiado oscuro. Presiento meramente la importancia de la relación de forma a materia, la analogía de la forma con lo espiritual, la fuerza vital en nosotros, quizá la fecundidad de las ideas platónicas. Pero de esto, en breve, más. No dejes de enviarme entretanto lo que hayas encontrado.

[...]

K.

[Hoja suelta adjunta a la carta de Schiller del 28 de febrero de 1793.]

I

### Lo bello del arte

Es de dos tipos distintos:

a) Bello de la elección o de la materia: imitación de lo bello de la naturaleza. b) Bello de la exposición o de la forma: imitación de la naturaleza.



Sin lo último no hay artista. La unificación de ambos tipos hace al gran artista.

Lo bello de la forma o de la exposición es *propio* del arte. «Lo bello de la naturaleza —dice Kant muy correctamente— es una cosa bella; lo bello del arte es una representación bella de la cosa.» Lo bello ideal —podría añadirse— es una representación bella de una cosa bella.

Cuando se trata de lo bello de la elección, atendemos a *lo que* el artista expone. Cuando se trata de lo bello de la forma (de belleza del arte *stricte sic dicta*), atendemos meramente a *cómo* lo expone. Lo primero, se puede decir, es una exposición libre de la belleza; lo segundo, una exposición libre de la verdad.

Como lo primero queda restringido más bien a las condiciones de lo bello de la naturaleza, y lo segundo, en cambio, incumbe peculiarmente al arte, trato en primer lugar de esto; pues antes de hablar del gran artista tiene que mostrarse primero qué hace el artista en general.

Un producto de la naturaleza es bello si aparece libre en su conformidad a arte.

Un producto del arte es bello si expone libremente un producto de la naturaleza.

Libertad de la exposición es, pues, el concepto con el que aquí nos las tenemos que ver.

*Describamos* un objeto cuando transformamos en conceptos las notas que lo hacen reconocible y las enlazamos para la unidad del conocimiento.

Lo *exponemos* cuando presentamos inmediatamente en la intuición las notas enlazadas.

La facultad de las intuiciones es la imaginación. Así pues, se dice que un objeto es expuesto cuando la representación del mismo es llevada inmediatamente ante la imaginación.

Es libre una cosa que está determinada por sí misma o que aparece así.

Diremos, pues, que un objeto está libremente

expuesto si le es presentado a la imaginación como determinado por sí mismo.

Pero ¿cómo puede serle presentado a la imaginación como determinado por sí mismo cuando él ni siquiera está ahí, sino que es meramente imitado en otro; cuando no se presenta en persona, sino a través de un representante?

Lo bello del arte, en efecto, no es la naturaleza misma, sino sólo una imitación de ella en un *medium* que, *materialiter*, es en todo diverso de lo imitado. *Imitación* es semejanza formal de lo materialmente diverso.

N.B.: No se acuda a la arquitectura, mecánica bella, arte de la jardinería, arte de la danza y similares para hacer valer algún reparo; pues que también estas artes se subordinan al mismo principio, aunque o no imitan a ningún producto de la naturaleza o no necesitan *medium* alguno para ello, se hará muy evidente en lo que sigue.

En el arte la naturaleza del objeto no se representa, pues, en ella misma, en su personalidad e individualidad, sino a través de un *medium*, el cual, a su vez:

- a) tiene su propia individualidad y naturaleza,
- b) depende del artista, al cual hay que contemplar igualmente como una naturaleza, que es la suya propia.

Es, pues, una *tercera* mano la que emplaza el objeto ante la imaginación; y ya que tanto la materia en la que es imitado como el artista que trabaja esta materia poseen su propia naturaleza, y según esta su propia naturaleza despliegan su efecto, ¿cómo es posible que la naturaleza del objeto pueda representarse, no obstante, pura y determinada por sí misma?

El objeto que hay que exponer pierde su vivacidad, no está presente él mismo, sino que lleva su causa una materia que le es totalmente extraña y desemejante, y de la que depende cuánto debe salvar o sacrificar el de su individualidad.

Así pues, la naturaleza extraña de la materia *interviene* ahora, y no sólo ella, sino también la naturaleza asimismo extraña del artista, que le ha dado su forma a esta materia. Todas las cosas, empero, despliegan sus efectos necesariamente según su naturaleza.

Son, por tanto, naturalezas de tres clases las que combaten unas con otras: la naturaleza de lo que hay que exponer, la naturaleza de la materia que expone y la naturaleza del artista que debe llevar a ambas a la concordancia.

Pero es tan sólo la naturaleza de lo imitado lo que esperamos encontrar en un producto del arte; y esto propiamente quiere decir la expresión: «se le representa a la imaginación como determinado por sí mismo». Sin embargo, en cuanto que la *materia* o el *artista* inmiscuyen sus naturalezas, el objeto expuesto no aparece ya como determinado por sí mismo, sino que existe heteronomía. La naturaleza de lo representado adolece de representar violencia tan pronto como el representar hace valer su naturaleza en lo representado. Así pues, un objeto sólo puede recibir el apelativo de *expuesto libremente* cuando la naturaleza de lo expuesto nada ha padecido por la naturaleza de lo que lo expone.

La naturaleza del *medium* o materia tiene que del *medium* aparece completamente borrada por la naturaleza de lo imitado. Ahora bien, es tan sólo la *forma* de lo imitado lo que puede transferirse a lo que lo imita; así pues, es la forma la que tiene que haber vencido a la materia en la exposición artística.

En una obra de arte la *materia* (la naturaleza de lo que imita) tiene que perderse, pues, en la *forma* (de lo imitado), el *cuerpo* en la *idea*, la *realidad efectiva* en la *aparición*.

El *cuerpo* en la *idea*: pues la naturaleza de lo imitado no es nada corporal en la materia imitado-ra; existe meramente como idea en dicha materia, y todo lo corporal en ésta sólo le pertenece a ella misma, y no a lo imitado.

La *realidad efectiva* en la *aparición*: realidad efectiva significa aquí lo *real*, que en una obra de arte siempre es sólo la *materia* y que tiene que contraponerse a lo *formal* o idea que el artista ejecuta en esta materia. En una obra de arte la forma es mera aparición, esto es, el mármol *parece* un hombre, pero en la realidad efectiva sigue siendo mármol.

Así pues, la exposición será libre si la naturaleza del *medium* aparece completamente borrada por la naturaleza de lo imitado, si lo *imitado* afirma su pura personalidad también en su representante, si lo representante parece haberse trocado de modo perfecto en lo representado, deponiendo completamente su naturaleza o, mejor, *renegando* de ella; dicho brevemente: si nada es por la materia, sino todo por la forma.

Si en una estatua hay un solo rasgo que delata la materia, que no está fundado, pues, en la idea, sino en la naturaleza de la materia, la belleza padece; pues existe heteronomía. La naturaleza del mármol, que es dura y quebradiza, tiene que desaparecer por completo en la naturaleza de la carne, que es flexible y blanda, y ni al sentimiento ni al ojo les es lícito acordarse de ella.

Si en un dibujo hay un único trazo que hace reconocer la pluma o el pizarrín, el papel o la placa de cobre, el pincel o la mano que lo condujo, el dibujo es *duro* o *pesado*; si en él es visible el *peculiar gusto* del artista, su naturaleza, entonces es *amanerado*. Si la movilidad de un músculo (en un grabado en cobre) padece por la dureza del metal o por la mano torpe del artista, la exposición es entonces fea; porque no ha sido determinada por la idea, sino



por el medio. Si la peculiaridad del objeto que hay que exponer padece por la peculiaridad del espíritu del artista, decimos que la exposición es amanerada.

Lo contrario del *amaneramiento* es el *estilo*, que no es sino la suprema independencia de la exposición respecto de todas las determinaciones subjetivas y de todas las objetivamente contingentes.

*Objetividad pura* de la exposición es la esencia del buen estilo: el principio supremo de las artes.

«El estilo es al *amaneramiento* lo que el modo de acción a partir de principios formales a un modo de acción a partir de máximas empíricas (principios subjetivos). El estilo es una elevación completa sobre lo contingente hacia lo universal y necesario.» (Pero en esta definición del estilo ya está comprendido también *lo bello de la elección*, lo que todavía no debe tratarse ahora.)

Se podría decir, pues, que el gran artista nos muestra el objeto (su exposición tiene objetividad pura), el mediocre se muestra a sí mismo (su exposición adolece de subjetividad), el malo su materia (la naturaleza del *medium* y las limitaciones del artista determinan la exposición).

Estos tres casos resultan muy intuitivos en un actor.

1. Cuando Ekhof o Schröder interpretaban el *Hamlet*, sus *personas* eran a sus *papeles* como la materia a la forma, como el cuerpo a la idea, como la realidad efectiva a la aparición. Ekhof era, por decirlo así, el mármol a partir del cual su genio formaba un Hamlet; y porque su persona (de actor) parecía por completo en la persona artificial de Hamlet, porque lo que cabía notar era meramente la *forma* (el carácter de Hamlet) y en ninguna parte se notaba la materia (en ninguna parte la persona efectivamente real del actor), porque todo en él era meramente forma (meramente Hamlet), se dice que

interpretaba de modo bello. Su exposición era en el gran estilo, *primero* porque era objetiva por completo y nada subjetivo se inmiscuía en ella; *segundo*, porque era objetiva necesaria y no contingentemente (la elucidación de esto, en otra ocasión).

2. Cuando Madame Albrecht interpretaba una Ofelia, es cierto que uno no advertía la naturaleza de la materia (la persona de la actriz), pero tampoco la naturaleza pura de lo que había que exponer (la persona de Ofelia), sino una arbitraria idea de la actriz. En efecto, ella se había dado un principio subjetivo —una máxima—: representar el dolor, la locura, el noble decoro justamente sin preocuparse de si a esta representación le correspondía o no objetividad. Mostró así sólo *amaneramiento*, no *estilo*.

3. Cuando el señor Brückl interpreta a un rey, se ve a la naturaleza del *medium* dominar sobre la forma (el papel de rey); pues desde cada movimiento se asoma, nauseabundo y chapucero, el actor (la materia). El vil efecto de la *carencia* se ve enseguida, ya que al artista (aquí: al entendimiento del actor) le falta inteligencia para formar la materia (el cuerpo del actor) según una idea. La exposición es, pues, miserable, porque manifiesta a la vez la naturaleza de la materia y las limitaciones subjetivas del artista.

En el dibujo y las artes plásticas es bastante fácil que salte a la vista cuánto padece la naturaleza de lo que hay que exponer cuando la naturaleza del *medium* no está doblegada por completo. Pero probablemente sea más difícil aplicar ahora este principio también a la exposición *poética*, la cual, no obstante, tiene que deducirse de él sin más. Voy a intentar darte un concepto de ello.

Se entiende que tampoco aquí se trata todavía en modo alguno de *lo bello de la elección*, sino meramente de *lo bello de la exposición*. Presupone-mos, pues, que el poeta ha aprehendido en su ima-



ginación la objetividad total de su objeto *verdadera, pura y plenamente* —el objeto se *yergue ya idealizado* (esto es, transmutado en forma pura) ante su alma y no es cuestión más que de *exponerlo fuera de sí mismo*. Ahora bien, para ello se requiere que este objeto del ánimo del poeta no adolezca de heteronomía alguna por la naturaleza del *medium* en el cual es expuesto.

El *medium* del poeta son las palabras: o sea, signos abstractos para géneros y especies, nunca para individuos; y cuyas relaciones se determinan por *reglas*, el sistema de las cuales está contenido en la *gramática*. Que entre las cosas y las palabras no tenga lugar semejanza *material* (identidad) no es de ningún modo una dificultad, pues tampoco se encuentra tal semejanza entre la *estatua* y el *hombre* del cual la estatua es exposición. Pero, además, entre palabras y cosas no es tan fácil la mera semejanza *formal*. La cosa y su expresión verbal están enlazadas una a otra sólo de modo contingente y arbitrario (descontando unos pocos casos), meramente por convención. No obstante, tampoco esto tendría que significar demasiado, porque lo decisivo no es qué sea la palabra en sí misma, sino qué representación despierta. Y así, de haber en general palabras o sentencias que nos representaran el carácter más individual de las cosas, sus relaciones más individuales y, en suma, la peculiaridad objetiva toda del individuo, en modo alguno importaría que esto sucediera por *conveniencia* o por necesidad interna.

Pero precisamente es esto lo que falta. Tanto las palabras como sus leyes de flexión y enlace son cosas del todo universales, que no sirven de signos a *un solo* individuo, sino a un número infinito de individuos. La situación es todavía mucho más precaria en la *designación* de las *relaciones*, que se pone en obra según reglas aplicables a la vez a casos innumerables y totalmente heterogéneos, que sólo por una operación especial del entendimiento se

adaptan a una representación individual. Así pues, antes de ser llevado ante la imaginación y transformado en intuición, el objeto que hay que exponer tiene que dar *un rodeo muy amplio* por la esfera abstracta de los conceptos, rodeo en el que pierde mucha de su vivacidad (fuerza sensible). Para exponer lo particular, el poeta no tiene en ninguna parte otro medio que la *composición artificial de lo universal* («el candelabro que en este preciso momento tengo ante mí se desploma» es un caso individual semejante), expresada por enlace de puros signos universales.

La *naturaleza del medium* del cual se sirve el poeta consiste, pues, «en una tendencia a lo *universal*», y de ahí que entre en litigio con la designación de lo individual (que es la tarea). El lenguaje empuja todo ante el *entendimiento* y el poeta debe llevar todo ante la *imaginación* (exponer); el arte de la poesía quiere *intuiciones*, el lenguaje sólo da *conceptos*.

Así pues, el lenguaje despoja al objeto cuya representación le está confiada de su carácter sensible y de su individualidad, y le imprime una propiedad del propio lenguaje (universalidad) que al objeto le es extraña. Inmiscuye —para servirme de mi terminología— en la naturaleza de lo que hay que exponer, que es sensible, la naturaleza de lo que lo expone, que es abstracta, y lleva, pues, heteronomía a la exposición. El objeto se le representa a la imaginación no como determinado por sí mismo, no, por tanto, libre, sino moldeado por el genio del lenguaje, y hasta podría decirse que no es llevado sino ante el entendimiento; y, así, o no es expuesto libremente o ni tan siquiera es expuesto, sino meramente descrito.

Luego, si una exposición poética debe ser libre, el poeta tiene que «*superar la tendencia del lenguaje a lo universal por la grandeza de su arte y vencer a la materia* (palabras y sus leyes de flexión y cons-

trucción) por la forma (a saber, la aplicación de la misma)». La naturaleza del lenguaje (precisamente esta tendencia a lo universal) tiene que sumergirse plenamente en la forma que se le ha dado; el cuerpo tiene que perderse en la idea; el signo, en lo designado; la realidad efectiva, en el fenómeno. Lo que ha de exponerse tiene que comparecer libre y victorioso desde lo que lo expone y, pese a todas las cadenas del lenguaje, erguirse allí ante la imaginación, en toda su verdad, vivacidad y personalidad. En una palabra: la belleza de la exposición poética es «acción de la naturaleza, libre y por mor de la naturaleza misma, en las cadenas del lenguaje».

(La continuación, el próximo día de correo.)

## SOBRE LO PATÉTICO

La representación (*Darstellung*) del padecimiento —como mero padecimiento— nunca es fin del arte, aunque, como medio para su fin, es extremadamente importante para él. El fin último del arte es la exposición (*Darstellung*) de lo suprasensible, y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto (*Affekt*) la independencia moral respecto de las leyes naturales. Sólo la resistencia que el principio libre exterioriza contra la violencia de los sentimientos lo hace reconocible en nosotros; la resistencia, empero, sólo puede estimarse atendiendo a la intensidad del empuje. Así pues, si la *inteligencia* en el hombre debe manifestarse como una fuerza independiente de la naturaleza, la naturaleza primero tiene que haber demostrado todo su poder ante nuestros ojos. El *ser sensible* tiene que *padecer* profundamente y que verse zarandeado con violencia en este padecer; tiene que haber *páthos* para que el ser racional pueda dar a conocer su independencia y exponerse *actuando*.

No se puede saber nunca si la *presencia de ánimo* es un efecto de la fuerza moral del propio ánimo si antes no se está convencido de que no es un efecto de la insensibilidad. No es un arte llegar a dominar sentimientos que recubren ligera y efímeramen-



te la superficie del alma; pero para conservar la libertad del ánimo en una tempestad que agita a toda la naturaleza sensible, hace falta una facultad de resistencia que sea infinitamente superior a todo poder natural. Sólo a través de la representación más viva de la naturaleza en su padecer se consigue, pues, la exposición de la libertad moral, y el héroe trágico tiene que haberse legitimado ante nosotros como ser sensible antes de que le rindamos homenaje como ser racional y de que creamos en la grandeza de su alma.

*Páthos* es, pues, la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como se pueda *sin perjuicio de su fin último*, es decir, sin coartar la libertad moral. Por decirlo así, tiene que echar sobre su héroe o sobre su lector toda la carga del padecimiento en su plenitud, porque de lo contrario sigue siendo siempre problemático que su resistencia frente al mismo sea una acción del ánimo, algo *positivo*, y no más bien algo meramente *negativo* y una carencia.

Esto último es el caso en la tragedia de los franceses de antaño, donde muy rara vez o nunca llegamos a ver la *naturaleza padeciendo*, sino que a quien vemos casi siempre es al poeta frío, de estilo declamatorio, o incluso al comediante con sus zancos. El tono gélido de la declamación ahoga toda naturaleza auténtica, y el venerado *decoro* de los trágicos franceses les hace enteramente imposible dar un solo trazo de humanidad verdadera. El *decoro*, incluso cuando está en su lugar correcto, falsea por doquier la expresión de la naturaleza, y el arte, sin embargo, exige esta expresión irrenunciablemente. Apenas podemos creer que un héroe trágico francés *padezca*, pues se sobrepone a su estado de ánimo como el más tranquilo de los hombres y, como atiende incensablemente a la impresión que causa en otros, ello no le permite nunca dejar que la naturaleza en él

despliegue su propia libertad. Los reyes, princesas y héroes de un Corneille y de un Voltaire no olvidan nunca su *rango*, incluso en el padecimiento más intenso, y se despojan mucho antes de su *humanidad* que de su *dignidad*. Se asemejan a los reyes y emperadores de los antiguos libros de grabados, que se acostaban con la corona puesta.

¡Qué distintos son los *griegos* y aquellos de entre los modernos que han poeizado en su espíritu! El griego nunca se avergüenza de la naturaleza, respeta los plenos derechos de la sensibilidad y, no obstante, está seguro de que nunca será subyugado por ella. Su entendimiento profundo y certero le permite diferenciar lo contingente, que el mal gusto convierte en obra principal, de lo necesario; todo lo que no es humanidad es, empero, contingente en el hombre. El artista griego que ha de representar a un Laocoonte, a una Níobe, a un Filoctetes, no sabe de princesas, ni de reyes, ni de hijos de reyes; se atiene sólo al hombre. Por eso, el escultor sabio elimina las vestiduras y nos muestra tan sólo figuras desnudas, aunque sabe muy bien que esto no ocurría en la vida real. Los vestidos son para él algo contingente, y las leyes del decoro o de la indignancia no son las leyes del arte. El escultor debe y quiere mostrarnos al *hombre*, y los ropajes lo ocultan; los desecha, pues, con razón.

Lo mismo que el escultor griego suprime la carga inútil y engorrosa de los ropajes para hacer más sitio a la *naturaleza humana*, el poeta griego desliga a los hombres que aparecen en sus composiciones de la coacción igualmente inútil e igualmente engorrosa de la conveniencia y de todas las gélidas leyes del decoro, que sólo obran con artificios en el hombre y ocultan lo que en él es naturaleza. La naturaleza que padece habla de modo penetrante y sincero a nuestro corazón en la poesía de Homero y en los trágicos: todas las pasiones tienen un juego libre y la regla de lo conveniente no reprime ningún senti-



miento. Los héroes son tan sensibles como cualquier otro hombre a todos los padecimientos de la humanidad, y justo esto les hace héroes, que sienten el padecimiento con fuerza y muy dentro de sí y, sin embargo, no son doblegados por él. Aman la vida tan ardientemente como nosotros, pero esta sensación no les domina hasta el extremo de no poder sacrificarla cuando lo exigen los deberes del honor y de la humanidad. Filoctetes llena la escena griega con sus lamentos; el mismo Hércules, iracundo, no reprime su dolor. La Ifigenia destinada al sacrificio confiesa con conmovedora franqueza que se separa con dolor de la luz del sol. En ningún momento busca el griego su gloria en el abotargamiento y la indiferencia frente al padecer, sino en *soportarlo* cualquiera que sea el sentimiento hacia el mismo. Incluso los dioses de los griegos tienen que rendir un tributo a la naturaleza siempre que el poeta quiere aproximarlos a la humanidad. Marte, herido, grita de dolor tan fuerte como diez mil hombres, y el rasguño de una lanza hace subir a Venus *llorando* hasta el Olimpo y abjurar de todas las batallas.

Esta delicada sensibilidad para el padecimiento, esta naturaleza cálida, sincera y verdadera, que se abre a nosotros y que nos conmueve tan profunda y vivamente en las obras de arte griegas, es un modelo de imitación para todos los artistas y una ley que el genio griego ha dictado al arte. La primera exigencia que se le plantea al hombre la ha constituido y constituirá siempre la *naturaleza*, a la que nunca es lícito repudiar, pues el hombre es antes que nada un ser que siente. La segunda exigencia la constituye la *razón*, pues el hombre es un ser que siente racionalmente, una persona moral para la que es deber que la naturaleza no domine sobre ella, sino dominarla. Sólo cuando, *primero*, se le ha hecho justicia a la NATURALEZA y, *segundo*, la RAZÓN ha afirmado su derecho, le está permitido al DECORO

constituir la tercera exigencia en el hombre, imponerle consideración hacia la sociedad en la expresión tanto de sus sensaciones como de sus intenciones, y mostrarse así, el decoro mismo —en y como un ser *civilizado*—.

La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en su padecer. La segunda es la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento.

El afecto, en cuanto afecto, es algo indiferente, y la representación del mismo, considerada por sí sola, carecería de todo valor estético, pues, para decirlo una vez más, nada que concierna meramente a la naturaleza sensible es digno de representación. De ahí que no sólo todos los afectos relajados (*lánguidos*), sino en general también todos los *grados supremos* de cualesquiera afectos, estén por debajo de la dignidad del arte trágico.

Los afectos lánguidos, las emociones sólo tierdas, pertenecen a la esfera de lo *agradable*, con la que el arte bello nada tiene que ver. Deleitan meramente al sentido mediante el desahogo o relajamiento, y no se refieren más que al estado externo del hombre, no al interno. Muchas de nuestras novelas y tragedias, especialmente los llamados *drámas* (que son híbridos de comedia y tragedia), y los apreciados cuadros de familia, pertenecen a esta clase. Su único efecto es el vaciamiento de los lacrimales y un alivio placentero de los vasos; pero el espíritu sale vacío y la fuerza más noble en el hombre en nada queda fortalecida con ello. Del mismo modo, dice Kant, alguno se llega a sentir *edificado* por un sermón en cuya escucha, sin embargo, no se ha *construido* absolutamente nada en su interior. También la música de los modernos parece apuntar de modo preferente tan sólo a la sensibilidad y halaga así al gusto dominante, que no quiere más que ser lisonjeado y agradoado, pero no sobrecogido, ni fuertemente conmovido, ni elevado. De ahí que se

prefiera todo lo *lánguido* y que, por grande que sea el ruido en una sala de conciertos, todo se vuelva de repente oídos cuando se interpreta un pasaje *lánguido*. Una expresión de sensualidad que llega hasta lo animal suele aparecer entonces en todas las caras; los ojos navegan ebrios, la boca abierta es pura avidez, un temblor placentero se apodera del cuerpo entero, la respiración es rápida y débil, en resumen, se presentan todos los síntomas de la embriaguez, lo cual constituye una prueba clara de que los sentidos se disipan, mientras que el espíritu o principio de la libertad en el hombre es hecho presa de la violencia de la impresión sensible. Todas estas emociones, digo, quedan excluidas del arte por un gusto noble y viril, ya que complacen únicamente al *sentido*, con el que el arte no ha de tener trato alguno.

Pero, por otra parte, también están excluidos todos los grados del afecto que se limitan a *atarmentar* al sentido sin resarcir a la vez al espíritu por ello. Reprimen la libertad del ánimo con el *dolor* no menos que aquéllos lo hacen con la *voluptuosidad*, y por tanto pueden producir mero aborrecimiento, mas no emoción que sea digna del arte. El arte tiene que deleitar al espíritu y complacer a la libertad. Quien es presa de un dolor deja de ser un hombre que padece y no es más que un animal torturado; pues del hombre se exige absolutamente una resistencia moral frente al padecimiento, sólo a través de la cual puede darse a conocer el principio de la libertad en él, la inteligencia.

Por esta razón, entienden muy poco de su arte aquellos artistas y poetas que creen alcanzar el *páthos* a través de la mera fuerza *sensible* del afecto y mediante la descripción más vivida posible del padecimiento. Olvidan que el padecimiento mismo no puede ser nunca el fin *último* de la representación ni la fuente *inmediata* de la satisfacción que sentimos en lo trágico. Lo patético sólo es estético en la medida en que es sublime. Mas los efectos que tan

sólo permiten inferir una fuente sensible y que no están fundados más que en la afección de la facultad del sentimiento no son nunca sublimes, por mucha fuerza que delaten: pues todo lo sublime procede de la razón y sólo de ella.

Se llama *vulgar* a una representación de la mera pasión (tanto de la placentera como de la penosa) sin exposición de la fuerza suprasensible de resistencia; se llama *noble* a lo contrario. *Vulgar* y *noble* son conceptos que, dondequiera que se usen, designan siempre una referencia a la participación o no participación de la naturaleza suprasensible del hombre en una acción o en una obra. *Noble* no es sino lo que brota de la razón; todo lo que de por sí produce la sensibilidad es *vulgar*. Decimos de un hombre que actúa *vulgarmente* cuando sigue tan sólo los dictados de su instinto sensible; decimos que actúa *decorosamente* cuando sigue su interés pero tomando en consideración leyes; y decimos que actúa *noblemente* cuando no sigue más que a la razón sin consideración de sus instintos. Llamamos *vulgar* a una fisonomía cuando absolutamente nada en ella hace reconocible la inteligencia en el hombre; la llamamos *expresiva* cuando el espíritu determina los rasgos, y *noble* cuando es un espíritu puro el que los determina. Llamamos *vulgar* a una obra arquitectónica cuando no nos muestra otros fines que los físicos; la llamamos *noble* cuando, con independencia de todos los fines físicos, es al mismo tiempo exposición de ideas.

Digo, pues, que un buen gusto no deja lugar a una representación del afecto que, aun conteniendo mucha fuerza, no exprese padecimiento físico y resistencia física, sin hacer visible al mismo tiempo la humanidad más alta, la presencia de una facultad suprasensible; y ello precisamente por el argumento ya desarrollado según el cual el padecimiento en sí nunca es patético y digno de representación, sino que sólo lo es la resistencia frente al padecimiento.



De ahí que todos los grados supremos absolutos del afecto estén vedados tanto al artista como al poeta, pues todos reprimen la fuerza que resiste en el interior o, más exactamente, presuponen ya la represión de la misma, porque ningún afecto puede alcanzar su grado supremo absoluto mientras la inteligencia en el hombre ofrezca aún alguna resistencia.

Ahora surge la pregunta: ¿a través de qué se da a conocer en un afecto esta fuerza suprasensible de resistencia? No de otro modo que mediante el dominio o, más en general, mediante el combate del afecto. Digo del *afecto*, pues la sensibilidad también puede luchar, pero la suya no es una lucha con el afecto, sino con la causa que lo produce: no una resistencia moral, sino una resistencia física que también exterioriza el gusano cuando se le pisa y el toro cuando es herido, sin despertar por ello *páthos*. Que el hombre que padece busque dar una expresión a sus sentimientos, que trate de alejar a su enemigo, que intente poner a salvo el miembro que padece, todo eso lo tiene en común con cualquier otro animal, y el propio instinto se hace cargo de ello sin preguntar primero a la voluntad. Todavía no se trata, pues, de un acto de humanidad, de algo que le dé a conocer como inteligencia. La sensibilidad, ciertamente, combatirá siempre a su enemigo, pero no se combatirá nunca a sí misma.

La lucha con el afecto es, en cambio, una lucha con la sensibilidad y presupone, pues, algo diferente de la sensibilidad. El hombre puede defenderse del objeto que le hace padecer con ayuda de su entendimiento y de su fuerza muscular; contra el padecimiento mismo no tiene otras armas que las ideas de la razón.

Por tanto, éstas tienen que aparecer en la representación o ser despertadas por ella, que es donde debe tener lugar el *páthos*. Ahora bien, en sentido propio y positivamente no cabe exponer las ideas, porque no les puede corresponder nada en la intui-

ción. Pero negativa e indirectamente cabe exponerlas, sin embargo, cuando en la intuición se da algo cuyas condiciones buscamos en vano en la *naturaleza*. Todo fenómeno cuyo fundamento último no puede derivarse del mundo sensible es una exposición indirecta de lo suprasensible.

¿Cómo llega entonces el arte a representar algo que está más allá de la naturaleza, sin servirse de medios sobrenaturales? ¿Qué clase de fenómeno tiene que ser el que, siendo llevado a cabo por fuerzas naturales (pues de lo contrario no sería fenómeno), no puede, sin embargo, derivarse sin contradicción de causas físicas? Tal es el problema; ¿cómo lo resuelve ahora el artista?

Tenemos que recordar que los fenómenos que pueden percibirse en un hombre en el estado de afecto son de dos géneros. Los hay, primero, que le pertenecen meramente como animal y, en cuanto tales, no siguen más que la ley natural, sin que la voluntad del hombre pueda dominarlos ni, en general, la fuerza autónoma en él tener influjo inmediato sobre ellos. El instinto produce esos fenómenos directamente y ellos obedecen de modo ciego las leyes de aquél. De este tipo son, por ejemplo, los órganos de la circulación, de la respiración y toda la superficie de la piel. Pero ni siquiera aquellos órganos que están sometidos a la voluntad esperan siempre la decisión de ésta, sino que el instinto los suele poner en movimiento sin mediación alguna, especialmente allí donde el dolor o el peligro amenazan el estado físico. Así, nuestro brazo está sin duda bajo el dominio de la voluntad, pero, cuando agarramos algo que quema sin saberlo, el retirar la mano no es, ciertamente, un acto voluntario, sino un acto que lleva a cabo el solo instinto. Y aún hay más. El lenguaje es algo que está bajo el dominio de la voluntad y, sin embargo, el instinto puede disponer también a su antojo incluso de esta herramienta y obra del entendimiento, sin tener que preguntar primero



a la voluntad, en cuanto nos sorprende un dolor grande o tan sólo un afecto fuerte. Dejemos que el estoico más sereno aviste de repente algo extraordinariamente prodigioso o inesperadamente horrible, dejemos que esté cerca cuando alguien resbale y se precipite por el abismo; se le escapará entonces, sin querer, una fuerte exclamación, no precisamente un mero sonido inarticulado, sino una palabra muy determinada, y la *naturaleza* habrá actuado en él antes que la *voluntad*. Esto sirve, pues, como prueba de que en el hombre se dan fenómenos que no pueden atribuirse a su persona en cuanto inteligencia, sino meramente a su instinto en cuanto fuerza natural.

Ahora bien, en *segundo lugar*, hay asimismo en el hombre fenómenos que están bajo el influjo y bajo el dominio de la voluntad o que, cuando meros, pueden considerarse como fenómenos tales que la voluntad hubiera *podido impedirlos*; de tales fenómenos ha de responder, pues, la *persona* y no el *instinto*. A éste corresponde cuidar del interés de la sensibilidad con fervor ciego; a la persona, en cambio, limitar el instinto tomando en consideración leyes. En sí mismo, el instinto no atiende a ley alguna, pero la persona ha de cuidar de que ninguna acción del instinto vulnere las prescripciones de la razón. No es cierto, pues, que el solo instinto haya de determinar de modo incondicionado todos los fenómenos del hombre en el ámbito del afecto, sino que la voluntad del hombre puede ponerle un límite. Cuando el solo instinto determina todos los fenómenos en el hombre, no existe nada que pueda recordar a la *persona*, y es meramente un ser natural, es decir, un animal, lo que tenemos ante nosotros, pues se llama «animal» a todo ser de la naturaleza que está bajo el dominio del instinto. Por tanto, si la persona debe ser expuesta, tienen que presentarse algunos fenómenos en el hombre que hayan sido determinados contra el instinto o que, al me-

nos, no lo hayan sido por él. Ya el hecho de que no hayan sido determinados por el instinto es suficiente para guiarnos a una fuente más alta cuando reparamos en que, de no haber sido quebrantado el violento poder del instinto, éste habría tenido que determinarlos simplemente de otro modo.

Ahora estamos en condiciones de indicar el modo y manera en que la fuerza autónoma y suprasensible en el hombre, su sí-mismo moral, puede venir a exponerse en el afecto. A saber: todas aquellas partes que meramente obedecen a la naturaleza, y de las que la voluntad no puede disponer nunca en absoluto o, al menos, no bajo ciertas circunstancias, delatarán la presencia de padecimiento, mientras que aquellas partes que se hallan sustraídas a la violencia *ciega* del instinto y que no obedecen necesariamente a la ley de la naturaleza, apenas si mostrarán huella de este padecimiento, y aparecerán, pues, libres hasta cierto punto. Pues bien, en esta falta de armonía entre aquellos rasgos que son acunados en la naturaleza animal según la ley de la necesidad y aquellos otros determinados por el espíritu autoactivo, se reconoce la presencia de un *principio suprasensible* en el hombre, principio que puede poner un límite a los efectos de la naturaleza y que, justo así, se da a conocer como diferente de ella. La parte meramente animal del hombre sigue la ley de la naturaleza, y de ahí que tenga derecho a aparecer bajo la opresión ejercida por la violencia del afecto. En esta parte se hace patente, pues, toda la fuerza del padecimiento, y ésta sirve, por decirlo así, como medida para estimar la resistencia; pues sólo se puede enjuiciar la fuerza de la resistencia o el poder moral en el hombre según la fuerza del embate. Cuanto más decisiva y violentamente se exterioriza el afecto en la *esfera de la animalidad*, sin poder afirmar por ello el mismo poder en la *esfera de la humanidad*, tanto más se da a conocer esta última, tanto más gloriosa se manifiesta la auto-

mía moral del hombre, tanto más patética es la representación y tanto más sublime el *páthos*.

En las esculturas de los antiguos encontramos ejemplificado este principio estético, pero es difícil traer a conceptos la impresión que produce la escultura viva que se ofrece a nuestros sentidos y detallarla con palabras. El grupo de Laocoonte y sus hijos nos da una medida aproximada de lo que el arte plástico de los antiguos fue capaz de hacer en lo patético. «Laocoonte —nos dice Winckelman en su *Historia del arte* (p. 699 de la edición en cuarto)— es una naturaleza en el estado de dolor supremo, hecha conforme a la imagen de un hombre que trata de reuir conscientemente la fortaleza de su espíritu para hacer frente a ese dolor; y, mientras el padecimiento hincha sus músculos y pone sus nervios en tensión, en la frente dirigida a lo alto se dibuja su espíritu vigoroso, y el pecho se alza por la respiración ahogada y por el esfuerzo para contener el estallido del dolor, para guardarlo y para dejarlo encerrado dentro de sí. El gemido de angustia que reprime hasta perder la respiración deja exhausto su vientre,

<sup>1</sup> Por esfera de la animalidad entiendo todo el sistema de aquellos fenómenos en el hombre que están bajo la violencia ciega del instinto natural y que son perfectamente explicables sin presuponer una libertad de la voluntad; por *esfera de la humanidad*, empero, aquellos que reciben de la libertad sus leyes. Ahora bien, una representación en la que *falta* el afecto en la esfera de la animalidad nos deja fríos; si, por el contrario, el afecto *domina* en la esfera de la humanidad, la representación nos asquea y nos indigna. En la esfera de la animalidad el afecto tiene que permanecer siempre *refrenado*, de lo contrario falta lo patético; sólo en la esfera de la humanidad es lícito encontrar el desahogo. De ahí que una persona que padece, representada lamentándose y llorando, solo emocionará débilmente, pues lamentaciones y lágrimas diluyen el dolor ya en la esfera de la animalidad. Mucho más fuertemente nos sobrecoge el dolor contenido y mudo, en el que no encontramos ayuda por parte de la *naturaleza*, sino que nos obliga a refugiarnos en algo que está más allá de toda naturaleza; y precisamente en esta *remisión a lo suprasensible* reside el *páthos* y la fuerza trágica. [Nota de Schiller.]

que queda contraído en ambos lados, lo cual, a su vez, nos permite hacernos una idea del movimiento de las vísceras. Pero sus propios padecimientos parecen angustiarse menos que el tormento de sus hijos, que vuelven el semblante hacia el padre y gritan pidiendo socorro; pues el corazón del padre se manifiesta en sus ojos afligidos, y es como si la compasión atravesara la oscura niebla que los vela. Su rostro es un lamento, pero no grita, sus ojos están vueltos hacia la ayuda más alta. La tristeza ha invadido su boca, y el labio inferior, vencido por ella, cae pesadamente; pero en el labio superior, que se tensa hacia arriba, esa tristeza está mezclada con un dolor que llega hasta la nariz en un movimiento de rabia, como por un padecimiento inmerecido e indigno, y la hinchazón, y esta tristeza y esta rabia se muestran entonces en las fosas nasales dilatadas y estiradas hacia arriba. Hay gran verdad en el modo en que está plasmado, bajo la frente, el conflicto entre dolor y resistencia, que quedan como unidos en un punto; pues, mientras el dolor hace que las cejas se alceen, el esfuerzo por no ceder a él oprime la carnosidad de la parte superior del ojo contra el párpado, de modo que éste queda casi cubierto. El artista ha intentado mostrar más desatada, más impetuosa y más poderosa la naturaleza que no ha podido embellecer; pues allí donde se da el mayor dolor, se muestra también la mayor belleza. El costado izquierdo, en el que la serpiente ha dejado el veneno con una fiera mordedura, es el que parece soportar el padecimiento más intenso, por ser este dolor el más próximo al corazón. Las piernas quieren enderezarse para escapar de todo este mal; ninguna parte del cuerpo está en reposo, y hasta las estrías dejadas por el cincel ayudan a realzar una piel en tensión.»

¡Cuán verídica y matizadamente está desarrollada en esta descripción la lucha de la inteligencia con el padecimiento de la naturaleza sensible, y de qué



modo tan certero están indicados los fenómenos en los que se manifiestan animalidad y humanidad, coacción de la naturaleza y libertad de la razón! Virgilio, como es sabido, describió la misma escena en su *Eneida*, pero no estaba en el plan del poeta épico demorarse en el estado de ánimo de Laocoonte, como tuvo que hacerlo el escultor. En el plan de Virgilio toda la narración es meramente secundaria, y la intención a la que debe servir se alcanza suficientemente a través de la mera representación de lo físico, sin que el poeta haya necesitado dejarnos penetrar en el alma del que padece, ya que no quiere tanto movernos a la compasión como dejarnos traspassados de horror. El deber del poeta era, pues, meramente negativo en este respecto, a saber, no llevar la representación de la naturaleza en su padecer tan lejos que la expresión de la humanidad o de la resistencia moral se perdiera en ello, porque, de ocurrir esto último, tendrían que seguirse inevitablemente enojo y abortecimiento. Por eso prefirió atenerse a la representación de la *causa* del padecimiento, y le parece oportuno extenderse más prolijamente sobre lo temible de ambas serpientes y sobre la rabia con la que atacan a su víctima que sobre las sensaciones de ésta. No se detuvo en ella, porque lo que tenía que importarle era conservar en toda su fuerza la representación de un juicio de Dios y la impresión del horror. Si, por el contrario, nos hubiera permitido saber tanto de la persona de Laocoonte como el escultor, el héroe de la acción ya no habría sido la divinidad castigadora, sino el hombre que padece, y el episodio habría perdido su conformidad a fin con relación al todo.

La narración de Virgilio es bien conocida por el insuperable comentario de Lessing. Pero la intención con la que Lessing hizo uso de ella era meramente la de exhibir en este ejemplo los límites entre la representación poética y la pictórica, no la de desarrollar el concepto de lo patético a partir de él.

Con vistas a esto último no me parece, empero, menos utilizable; permítaseme, pues, recorrerla de nuevo en este respecto.

*Ecce autem genini Tenedo tranquilla per alta  
(horresco referens) immensis orbibus angues  
incumbunt pelago, pariterque ad littora tendunt  
Peciora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque  
sanguinea exsuperant undas, pars caetera pontum  
pone legit, sinuatque immensa volumine terga.  
Fit sonitus spumante sab, jomique arratenebant,  
ardentis oculos suffecti sanguine et igni,  
sibila lambebant linguis vibrantibus ora \**

Aquí está dada la primera de las tres condiciones de lo sublime del poder aducidas arriba, a saber, una fuerza natural poderosa que está armada para

\* *Eneida*, II, 203-217. «He aquí que desde Tenedos, a través de las profundas y tranquilas aguas (horror me causa el referirlo), dos serpientes de anillos inmensos se apoyan pesadamente en el mar y avanzan a la par hacia la costa; sus pechos erguidos entre las olas y sus crestas color de sangre sobrepasan las ondas; el resto de su cuerpo en la parte posterior se arrastra por el piélago y enroscas en espiral sus enormes espinazos. Producese un sonido en el mar espumante; ya tocaban la tierra e inyectados de sangre y fuego sus ojos ardientes lamían con lenguas vibrátiles sus fauces sibilantes.» La traducción de éste y de los siguientes pasajes es de Victor José Herrero, Gredos, Madrid, 1986.

A continuación damos en el original alemán la traducción que hizo Schiller de este pasaje:

*Da kam (mir bebt die Zung', es auszudrücken)*

*Von Tenedos ein gräßlich Schlangenpaar,*

*Dahergeschwommen auf den stillen Wogen.*

*Die Brüste steigen aus dem Wellenbade,*

*hoch aus den Wassern steigt der Kämme blut'ge Glut,*

*Und nachgeschleift in ungeheurem Rade*

*Netz sich der lange Rücken in der Flut;*

*Lautrauschen schäumt es unter ihrem Pfade,*

*Im blut'gen Auge flamm't des Hungers Wut,*

*Am Rachen wetzen zischend sich die Zungen:*

*So kommen sie ans Land gesprungen.»*

(N. de los T.)



la destrucción y se burla de toda resistencia. Pero que esto poderoso llegue a ser al mismo tiempo *temible*, y que lo temible llegue a *sublime*, descansa en dos operaciones diversas del ánimo, esto es, en dos representaciones que producimos en nosotros de modo autoactivo. Manteniendo en *primer lugar*, el poder irresistible de la naturaleza junto a la débil facultad de resistencia del hombre físico, reconocemos a aquél como temible; refiriéndolo, en *segundo lugar*, a nuestra voluntad y tomando conciencia de la absoluta independencia de ésta con respecto a todo influjo natural, dicho poder se convertirá en un objeto sublime para nosotros. Ambas referencias, empero, las establecemos *nosotros*; el poeta nos da nada más que un objeto armado con un fuerte poder y que aspira a exteriorizarlo. Cuando *temblamos* ante él, esto sucede sólo porque nos *persuadimos* a nosotros mismos, o una criatura parecida a nosotros, luchando con él. Si en este temblor nos sentimos elevados, ello se debe a la conciencia de que, incluso como víctimas de este poder, nada tendríamos que temer por nuestro sí-mismo libre ni por la autonomía de las determinaciones que damos a nuestra voluntad. En resumen, hasta aquí la representación es meramente sublime-contemplativa.

*Diffugimus visu exangues, illi agmine certo  
Laocoonia petunt* \*

Ahora lo poderoso se *da* al mismo tiempo como temible, y lo sublime-contemplativo pasa a patético.

\* Idem. «Al verlas, quedamos exangües y emprendemos la huida. Pero ellas, con rumbo certero, se dirigen hacia Laocoon-te.» La traducción de Schiller reza:

«Der bloÙe Anblick bleicht schon alle Wangen,  
Und auseinander flieht die furchtsensselle Schar;  
Der pflichtgerade Schuß der Schlangen  
Erwählt sich nur den Priester am Altar.»

(N. de los T.)

Lo vemos entrar realmente en lucha con la impotencia del hombre. Laocoon o nosotros, la diferencia del efecto es meramente de grado. El instinto simpático ahuyenta al instinto de conservación, los monstruos aparecen bruscamente —se nos aparecen—, y todo intento de escapar es vano.

Ahora ya no depende de nosotros, de que queramos o no, el medir este poder con el nuestro y el referirlo a nuestra existencia. Esto acontece en el objeto mismo sin nuestra intervención. Así pues, nuestro temor no tiene, como en el momento precedente, un fundamento meramente subjetivo en nuestro ánimo, sino un fundamento objetivo en el objeto. Pues, aunque para una mera ficción de la imaginación reconocamos el todo, no por ello dejamos de diferenciar en esta ficción una representación que se nos comunica desde fuera de otra que producimos en nosotros de modo autoactivo.

El ánimo pierde, pues, una parte de su libertad, porque recibe de fuera lo que antes produjo gracias a su autoactividad. La representación del peligro alcanza una apariencia de realidad objetiva, y el afecto se vuelve serio.

Ahora bien, si no fuéramos nada más que seres sensibles que no siguen otro instinto que el de conservación, nos quedaríamos aquí, petrificados, y persistiríamos en el estado de mero padecimiento. Pero hay algo en nosotros que no toma parte en las afecciones de la naturaleza sensible y cuya actividad no está regida por ninguna condición física. Pues bien, según lo que se haya desarrollado este principio autoactivo (la disposición moral) en un ánimo, se dejará más o menos espacio a la naturaleza que padece y quedará más o menos autoactividad en el afecto.

En los caracteres morales lo temible (de la imaginación) pasa a sublime de una manera fácil y rápida. Así como la imaginación pierde su libertad, la razón hace valer la suya, y el ánimo se *ensancha*

hacia dentro tanto más al encontrar límites hacia fuera. Habiendo tenido que abandonar a la fuerza todas las fortificaciones que pueden proporcionar al ser sensible una protección física, nos lanzamos a la fortaleza inexpugnable de nuestra libertad moral y ganamos una seguridad absoluta e infinita, precisamente al dar por perdida una defensa sólo relativa y precaria en el ámbito del fenómeno. Pero justo porque se tiene que haber llegado a esta opresión física para que busquemos ayuda en nuestra naturaleza moral, no podemos adquirir este elevado sentimiento de libertad sino mediante padecimiento. El alma vulgar se queda en este mero padecer y en lo sublime del *páthos* nunca siente más que lo temible; un ánimo autónomo, en cambio, encuentra precisamente en este padecer el paso al sentimiento de la más grandiosa acción de su fuerza y sabe engendrar algo sublime a partir de todo lo temible.

*Laocoon* petunt, ac primum parva duorum corpora gnatorum serpens amplexus uterque implicat, ac miseris morsu depascitur artus \*.

Causa un gran efecto el que el hombre moral (el padre) sea atacado antes que el hombre físico. Todos los afectos son más estéticos de segunda mano y ninguna compasión (*Sympathie*) es más fuerte que la que sentimos por la compasión (*Sympathie*).

\* Ídem. «[...] se dirigen hacia Laocoon; y primero ambas serpientes, aprisionando los pequeños cuerpos de cada uno de sus dos hijos, se enroscan en sus miserables miembros y los devoran a mordiscos.» Schiller traduce:

«Der Knaben zittern Paar sieht man sie schnell umwinden,  
Den ersten Hunger stillt der Söhne Blut;  
Der Unglückseligen Gebeine schwinden  
Dahin von ihres Bisses Wut.»

(N. de los T.)

*Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem corripuit \*.*

Ahora había llegado el momento de hacer que el héroe fuera respetado por nosotros en cuanto persona moral, y el poeta se hizo cargo de este instante. Conocemos por su descripción todo el poder y la rabia de los monstruos enemigos, y sabemos cuán vana es toda resistencia. Ahora bien, si Laocoon fuera sólo un hombre vulgar, sacaría provecho de su ventaja y, al igual que los demás troyanos, buscaría su salvación en una rápida huida. Pero tiene un corazón en el pecho, y el peligro en que están sus hijos le retiene hasta su propia perdición. Ya este único rasgo le hace digno de toda nuestra compasión. No importa el momento en que las serpientes hubieran podido atraparle, siempre nos habría conmovido y estremecido. El que, sin embargo, ello suceda justo en el momento en que el padre se nos vuelve digno de respeto, el que su fin sea representado, en cierto modo, como consecuencia inmediata del deber paterno cumplido, de la tierna preocupación por sus hijos, esto inflama al máximo nuestro sentimiento de participación. Ahora se podría decir que es él mismo el que se entrega a su perdición eligiéndola libremente, y su muerte se torna una acción voluntaria.

Así pues, en todo *páthos* tienen que estar despiertos el interés del sentido y el del espíritu, el uno por el padecimiento y el otro por la libertad. Si a una representación patética le falta una expresión

\* Ídem. «Luego, arrebatada al mismo Laocoon, que, con las armas en la mano, acudía a prestarles socorro.» Schiller lo traduce como sigue:

«Zum Beistand schwingt der Vater sein Geschloß  
Doch in dem Augenblick ergreifen  
Die Ungeheuer ihn selbst.»

(N. de los T.)



de la naturaleza padeciendo, es entonces una representación sin fuerza *estética*, y nuestro corazón permanece frío. Si le falta una expresión de la disposición ética, entonces, aun con toda su fuerza sensible, no puede ser nunca *patética*, y nos dejará indefectiblemente una sensación exasperada. En toda la libertad del ánimo tiene que traslucirse siempre el hombre que padece, en todo el padecimiento de la humanidad tiene que traslucirse siempre el espíritu autónomo o capaz de autonomía.

Mas la autonomía del espíritu en el estado de padecimiento puede manifestarse de dos maneras. O *negativamente*: cuando el hombre ético no recibe la ley del hombre físico y no se deja lugar a que el estado tenga causalidad respecto de la *intención*; o *positivamente*: cuando el ético *da* la ley al hombre físico y la intención llega a tener causalidad respecto del estado. De lo primero surge lo sublime de la *presencia de ánimo*; de lo segundo, lo sublime de la *acción*.

Es sublime de la presencia de ánimo todo carácter que se mantiene independiente frente al destino. «Un espíritu valeroso en lucha con la adversidad, dice Séneca, es un espectáculo atractivo incluso para los dioses.» Algo así nos depara la visión del senado romano tras la desgracia en Canas. Y por esta fortaleza de ánimo el propio Lucifer de Milton nos deja admirados hasta lo más hondo de nuestro ser cuando recorre el infierno, su residencia futura, por primera vez. «Horrores, ¡os saludo! —exclama— ¡Y a ti, mundo subterráneo! ¡Y a ti, el más profundo de los infiernos, acoge a tu nuevo huésped! Viene a ti con un ánimo que ni el tiempo ni el lugar pueden modificar. En su ánimo habita. Este lugar para él un cielo en el infierno mismo. Aquí creará para él un fin, libres, etc.» La respuesta de Medea en la tragedia pertenece a la misma clase.

Lo sublime de la presencia de ánimo puede *intuirse*, pues descansa en la coexistencia; lo sublime

de la acción, en cambio, sólo puede *pensarse*, pues descansa en la sucesión y es necesario entendimiento para deducir el padecer de una resolución libre. De aquí que sólo lo primero sea apropiado para el artista plástico, porque éste sólo puede representar bien lo coexistente, mientras que el poeta tiene la posibilidad de abarcar ambos modos de lo sublime. Incluso cuando es una *acción* sublime lo que el artista plástico ha de exponer, tiene que transformarla en una sublime presencia de ánimo.

Lo sublime de la acción requiere que el padecimiento de un hombre no sólo no tenga influjo en su cualidad moral, sino que, antes bien, sea obra de su carácter moral. Esto puede ocurrir de dos maneras. O mediamente y según la ley de la libertad, cuando por respeto hacia algún deber *elige* padecer: la representación del deber le determina en este caso como *motivo*, y su padecimiento es un *acto de voluntad*. O inmediatamente y según la ley de la necesidad, cuando *expía* moralmente un deber contravenido. La representación del deber le determina en este caso como *poder*, y su padecimiento es tan sólo un efecto. Un ejemplo de lo primero nos lo da Régulo cuando, para mantener la palabra, se entrega a la sed de venganza de los cartagineses; como ejemplo de lo segundo nos servirá el propio Régulo si hubiera roto su palabra y la conciencia de esta culpa le hubiese hecho desdichado. En ambos casos el padecer tiene un fundamento moral, con la única diferencia de que Régulo nos muestra, en el primero, un carácter moral y, en el segundo, meramente su determinación para éste. En el primer caso, Régulo aparece como una persona grande en sentido moral; en el segundo, sólo como un objeto grande en sentido estético.

Esta última diferencia es importante para el arte trágico, y de ahí que merezca una discusión más precisa.

En la mera estimación estética es ya un objeto



sublime aquel hombre que, mediante su estado, pone ante nuestros ojos la dignidad de la determinación humana, aun en el supuesto de que no pudiéramos encontrar realizada en su persona esta determinación. Llega a ser sublime en la estimación moral sólo cuando se comporta al mismo tiempo como persona, como corresponde a aquella determinación, cuando nuestro respeto no está dirigido meramente a su facultad sino al uso de ésta, cuando la dignidad es propia no meramente de su disposición sino de su conducta real. Es algo del todo distinto que, en nuestro juicio, fijemos la atención en la facultad moral en general y en la posibilidad de una libertad absoluta de la voluntad, o que atendamos al uso de esta facultad y a la realidad afectiva de esta libertad absoluta de la voluntad.

Es algo del todo distinto, digo, y esta diversidad no reside en modo alguno en los objetos enjuiciados, sino en la manera diversa del enjuiciamiento. El mismo objeto puede displacernos en la estimación moral y resultarnos muy atrayente en la estética. Pero, aunque nos aporte satisfacción en ambas instancias del enjuiciamiento, produce este efecto en ellas de manera del todo diversa. Por cuanto sea susceptible de uso estético no contentará moralmente, y por cuanto contenido moralmente no será susceptible de uso estético.

Pienso, por ejemplo, en la autoinmolación de Leónidas en las Termópilas. Enjuiciada moralmente, esta acción es para mí una exposición de la ley moral cumplida en toda la contradicción de los instintos; enjuiciada estéticamente, es para mí una exposición de la facultad moral, la cual es independiente de toda coacción de los instintos. Esta acción *contiene* a mi sentido moral (a la razón); a mi sentido estético (a la imaginación) lo *extasía*.

Semejante diversidad de mis sensaciones ante el mismo objeto me está indicando el siguiente fundamento.

Así como nuestro ser se divide en dos principios o naturalezas, así también nuestros sentimientos se dividen, conforme a dichos principios, en dos géneros muy diversos. Como seres racionales sentimos que aplaudimos o que desaprobamos; como seres sensibles sentimos placer o displacer. Ambos sentimientos, el de aplauso y el de placer, se fundan en un contentamiento (*Befriedigung*); aquél, en el contentamiento de una *pretensión* (*Anspruch*), pues la razón meramente *exige* (*Fordert*), pero no «ha menester dex»; éste, en el contentamiento de una *demand* (*Anliegen*), pues el sentido meramente «*ha menester de*» (*bedarf*), y no puede exigir. Ambas las exigencias de la razón y las menesterosidades del sentido, están en la misma relación que necesidad (*Notwendigkeit*) e indigencia (*Notdurft*); ambas están contenidas, pues, bajo el concepto de necesidad (*Nezessität*); con la sola diferencia de que la necesidad de la razón tiene lugar sin condición, y la necesidad de los sentidos, bajo condiciones. Pero en ambas el contentamiento es contingente. Luego todo sentimiento de placer o de aplauso se funda, en última instancia, en la concordancia de lo contingente con lo necesario. Si lo necesario es un imperativo, la sensibilidad será aplauso; si lo necesario es una indigencia, placer; ambas en un grado tanto más intenso cuanto más contingente sea el contentamiento.

Pues bien, en todo enjuiciamiento moral subyace una exigencia de la razón de que se actúe moralmente, y está presente una necesidad incondicionada de que queramos lo que es justo. Pero, al ser la voluntad libre, es contingente (en sentido físico) que lo hagamos efectivamente. Que lo hagamos, entonces esta concordancia del azar en el uso de la libertad con el imperativo de la razón obtiene aprobación o aplauso, y por cierto que en un grado tanto más alto cuanto más contingente y dudoso volvía el conflicto de las inclinaciones a *este* uso de la libertad.

En la estimación estética, en cambio, el objeto es referido a la *menesterosidad de la imaginación*, quien no puede mandar, sino meramente demandar que sea posible la concordancia de lo contingente con su interés. El interés de la imaginación es, empero, conservarse en el juego, *libre de leyes*. A esta propensión a la desligadura nada le es menos favorable que la obligación moral de la voluntad, mediante la que a ésta le es determinado su objeto del modo más riguroso; y, como la obligación moral de la voluntad es el objeto del juicio moral, se ve fácilmente que la imaginación no puede quedar satisfecha en este modo de juzgar. Sin embargo, sólo bajo la presuposición de la independencia absoluta de la voluntad respecto de la coacción de los instintos naturales, cabe pensar una obligación moral de la misma; luego la *posibilidad* de lo moral postula libertad y, consiguientemente, coincide en ello, del modo más perfecto, con el interés de la fantasía. Pero, como la fantasía no puede prescribir mediante su menesterosidad como la razón prescribe mediante su imperativo a la voluntad de los individuos, la facultad de la libertad, referida a la fantasía, es entonces algo contingente, y de ahí que, como concordancia del azar con lo (condicionadamente) necesario, tenga que despertar placer. Así, pues, si enjuiciamos *moralmente* aquel acto de Leónidas, lo estamos contemplando desde un punto de vista en el que no resalta tanto su contingencia cuanto su necesidad. Si, en cambio, lo enjuiciamos *estéticamente*, nos situamos para contemplarlo en un punto en el que nos expone no tanto su necesidad, cuanto su contingencia. Para toda voluntad es *deber* actuar así desde el momento en que es una voluntad libre; pero que haya en general una libertad de la voluntad que haga posible actuar así, esto es un *favor* de la naturaleza en consideración a aquella facultad para la que es menester libertad. Así pues, si es el sentido moral —la razón— el que enjuicia una acción vir-

tuosa, lo máximo que puede conseguirse es aprobación, porque la razón no puede encontrar nunca más de lo que exige, y sólo rara vez puede encontrar *tanto*. Si, en cambio, es el sentido estético, la imaginación, el que enjuicia la misma acción, se consigue un placer positivo, porque la imaginación jamás puede exigir consonancia con su menesterosidad, y tiene que encontrarse, pues, sorprendida por el contentamiento efectivo de la misma, que es un azar feliz. Que Leónidas *adoptase realmente* la resolución heroica lo aprobamos, que *pudiera* adoptarla nos llena de júbilo y nos extasia.

La diferencia entre ambos modos de enjuiciamiento salta a la vista aún más claramente cuando se pone a la base una acción sobre la cual el juicio moral y el estético recaen de modo diverso. Tomemos el momento en que Proteo el peregrino se prende fuego a sí mismo en Olimpia. Al enjuiciarla moralmente, no puedo aplaudir esta acción en la medida en que encuentro en ella, actuando eficazmente, motores impuros, por mor de los cuales queda postergado el *deber* de autoconservación. Pero, al enjuiciarla estéticamente, esta acción me complace, y me complace precisamente porque atestigua una facultad de la voluntad para resistir incluso al más poderoso de los instintos, el *instinto* de autoconservación. Si en el caso del exaltado peregrino se trataba de una intención moral pura o si era sólo un estímulo más poderoso lo que reprimió al instinto de autoconservación, ésa es una cuestión a la que no presto atención en la estimación estética, en la cual abandono al individuo, hago abstracción de la relación de *su* voluntad con la ley de la voluntad, y me imagino la voluntad humana en general, como facultad del género, en relación con la violencia toda de la naturaleza. En la estimación moral, como hemos visto, la autoconservación fue representada como un *deber*; de ahí que ofendiera su vulneración; en la estimación estética, en cambio, fue con-



siderada como un *interés*; de ahí que complaciésemos su postergación. En este último modo de enjuiciar se invierte, pues, justo la operación que ejecutamos en el primero. Al enjuiciar moralmente enfrentamos al individuo en su limitación sensible y a la voluntad susceptible de ser afectada patológicamente con la ley absoluta de la voluntad y con el deber infinito de los espíritus. Al enjuiciar estéticamente, por contra, ponemos a la *facultad* absoluta de la voluntad y a la *violencia* infinita de los espíritus frente a la coacción de la naturaleza y las limitaciones de la sensibilidad. De ahí que el juicio estético nos deje libres y nos eleve y nos entusiasme, porque ya por la mera facultad de querer absolutamente, por la mera disposición a la moralidad, nos encontramos en ventaja evidente frente a la sensibilidad, porque por la mera posibilidad de declararnos independientes de la coacción de la naturaleza ya se halla a nuestra menesterosidad de libertad. Y de ahí que el juicio moral nos limite y nos humile, porque en cada acto particular de voluntad nos encontramos más o menos en desventaja frente a la ley absoluta de la voluntad y, mediante la restricción de la voluntad a una única manera de determinación, exigida absolutamente por el deber, se contradice al instinto de libertad de la fantasía. Allí nos alzamos desde lo efectivamente real hasta lo posible y desde el individuo hasta el género; aquí, por contra, descendemos de lo posible a lo efectivamente real y encerramos el género en las limitaciones del individuo; no es de extrañar, pues, que en el juicio estético nuestros sentimientos se ensanchen, mientras que en el moral nos sentimos cohibidos y atados?

<sup>2</sup> Esta solución, recordaré de paso, nos explica también lo diverso de la impresión estética que la representación kantiana del deber suele hacerles a sus diversos enjuiciadores. A una parte no despreciable del público le parece muy humillante esta representación del deber; la otra considerara que eleva el corazón infini-

De todo esto resulta, pues, que el enjuiciamiento moral y el enjuiciamiento estético, muy lejos de apoyarse uno en otro, más bien se contrarrestan, por darle al ánimo dos direcciones del todo opuestas; pues la conformidad a la ley exigida por la razón como juez moral no es compatible con la designadura que demanda la imaginación como juez estético. De aquí se sigue que un objeto perderá aptitud para un uso estético justo en el grado en que se cualifique para un uso moral; y, si el poeta tuviera, con todo, que elegirlo, lo que hará probablemente será tratarlo de tal modo que más bien quede remitida en él nuestra fantasía a la *facultad* de la voluntad, que nuestra razón a la *regla* de la voluntad. El poeta tiene que tomar este camino por mor de sí mismo, pues con nuestra libertad acaba su reino. Sólo mientras miramos fuera de nosotros somos suyos; nos ha perdido tan pronto como alcanzamos

tamente. Ambas tienen razón, y el fundamento de esta contradicción reside tan sólo en la diversidad del lugar desde el que ambos contemplan el objeto. Cumplir con la mera obligación carece por completo de grandeza y, en la medida en que lo mejor que somos capaces de rendir no es sino el cumplimiento e incluso el deficiente cumplimiento de nuestro deber, en la suprema virtud no hay nada que entusiasme. Pero cumplir la obligación con fidelidad y constancia, pese a todas las limitaciones de la naturaleza sensible, y seguir inmutable la sagrada ley de los espíritus aun en las cadenas de la materia, es algo absolutamente enaltecedor y digno de admiración. Es cierto que ante el mundo de los espíritus no hay nada de meritorio en nuestra virtud, y por mucho que pueda costarnos mantenerla, *seremos siempre esclavos inutilmente*, pero ante el mundo de los sentidos nuestra virtud es, en cambio, un objeto tanto más sublime. Así pues, en la medida en que enjuiciemos acciones moralmente y las refiramos a la ley moral, apereceremos tendremos motivo para estar orgullosos de nuestra moralidad; pero en la medida en que atendemos a la posibilidad de estas acciones y referimos la facultad de nuestro ánimo que les subyace al mundo de los fenómenos, es decir, en la medida en que las enjuiciamos estéticamente, nos está permitido un cierto sentimiento de la propia dignidad; más aún, es incluso necesario, porque descubrimos en nosotros un *principium* grande e infinito que está más allá de toda comparación. [Nota de Schiller.]



nuestro propio corazón. Mas esto ocurre indefectiblemente en cuanto dejamos de contemplar un objeto como fenómeno, para que rijan sobre nosotros como ley.

Incluso de las manifestaciones de la virtud más sublime, lo único que puede usar el poeta para sus miras es lo que en ellas hay de fuerza. No se preocupa por la dirección de la fuerza. Aun cuando ponga ante nuestros ojos los ejemplos morales más perfectos, el poeta no tiene otro fin —y no es lícito que tenga otro fin— que deleitarnos mediante la contemplación de ellos. Ahora bien, no puede deleitarnos sino lo que mejora nuestro sujeto, y no puede deleitarnos espiritualmente sino lo que enaltece nuestra facultad espiritual. Mas ¿cómo puede la conformidad con el deber guardada por otro mejorar nuestro sujeto y acrecentar nuestra fuerza espiritual? Que cumpla su deber realmente descansa en un uso contingente que él hace de su libertad y que justo por ello no puede probarnos nada. Es tan sólo la *facultad* para una parecida conformidad con el deber lo que compartimos con él y, percibiendo en su facultad también la nuestra, sentimos enaltecida nuestra fuerza espiritual. Es, pues, por la mera posibilidad representada de una voluntad absolutamente libre por lo que el ejercicio efectivo de la misma compliance a nuestro sentido estético.

Nos convenceremos aún más de ello si paramos mientes en lo poco que depende de la *realidad histórica* de los caracteres o acciones morales la fuerza *poética* de la impresión que hacen en nosotros. Nuestra complacencia en caracteres ideales no pierda nada al recordar que son ficciones poéticas, pues es en la verdad poética y no en la verdad histórica en la que se funda todo efecto poético. Pero la verdad poética no consiste en que algo haya acontecido realmente, sino en que pueda acontecer, así pues, en la posibilidad interna de la cosa. La fuerza estéti-

ca tiene que residir, por ende, en la posibilidad representada.

Ni siquiera en sucesos reales de personajes históricos es la existencia lo poético, sino la facultad que se da a conocer a través de la existencia. La circunstancia de que estos personajes vivieran efectivamente y de que estos sucesos tuvieran lugar efectivamente puede, es cierto, acrecentar muy a menudo nuestra satisfacción, pero con un añadido extraño que es más desventajoso que propicio para la impresión poética. Durante mucho tiempo se ha creído que se hacía un servicio a la poesía de nuestra patria encomendando a los poetas la elaboración de temas nacionales. Por esto, se decía, llegó a tener tal poder sobre el corazón la poesía griega, porque pintó escenas nacionales y eternizó los hechos nacionales. No cabe negar que la poesía de los antiguos, gracias a esta circunstancia, aportó efectos de los que la poesía más moderna no puede gloriarse. Mas ¿perdencian esos efectos al arte y al poeta? ¡Ay del genio artístico griego si no le sacara al genio de los modernos nada más que esta ventaja contingente!, y ¡ay del gusto artístico griego si hubiera tenido que ganarse sólo a través de estas referencias históricas en las obras de sus poetas! Sólo un gusto bárbaro necesita el aguijón del interés privado para ser atraído por la belleza, y sólo el chapucero toma prestada de la materia una fuerza que desespera de llegar a depositar en la forma. La poesía no debe seguir su camino a través de la fría región de la memoria, no debe convertir nunca la erudición en su intérprete ni el provecho propio en su abogado. Debe tocar al corazón, porque fluye del corazón, y no debe dirigirse al ciudadano en el hombre, sino al hombre en el ciudadano.

Es una suerte que el verdadero genio no preste mucha atención a las indicaciones que, con mejor intención que derecho, uno se empeña en hacerle; de lo contrario, Sulzer y sus sucesores habrían dado

una figura muy ambigua a la poesía alemana. Formar moralmente al hombre y encender sentimientos nacionales es, sin duda, una muy honorable misión para el poeta, y las musas son las que mejor saben en qué estrecha relación pueden estar con ella las artes de lo sublime y de lo bello. Pero lo que la poesía hace mediatamente de un modo insuperable, inmediatamente lo lograría sólo de muy mala manera. La poesía nunca se ocupa en el hombre de un asunto particular, y no se podría elegir instrumento más inapropiado para ver bien atendida una misión singular, un detalle. Su círculo de acción es la naturaleza humana como totalidad, y sólo en la medida en que influye en el carácter puede tener influjo en sus manifestaciones singulares. La poesía puede llegar a ser para el hombre lo que el amor es para el héroe. No puede aconsejarle ni pelear a su lado, ni en general hacer un trabajo por él; pero puede educarle para héroe, puede llamarle a realizar proezas y dotarle de fortaleza para todo lo que deba ser.

Así pues, la fuerza estética con que nos sobrecoge lo sublime de la intención y de la acción no des cansa, de ningún modo, en el interés de la razón en que *se actúe* rectamente, sino en el interés de la imaginación en que sea *posible* actuar rectamente, es decir, en que ninguna sensación, por poderosa que sea, sea capaz de reprimir la libertad del ánimo. Esta posibilidad reside, empero, en cada exteriorización intensa de libertad y de fuerza de voluntad y, dondequiera que el poeta da con ellas, ha encontrado ya un objeto conforme a fin para su representación. Y, en lo que respecta a su interés, tanto da que tome sus héroes de la clase de los buenos caracteres o de la de los malos, pues la misma medida de fuerza que es necesaria para el bien puede requerir la muy a menudo el ser consecuente en el mal. Hasta qué punto, cuando se trata de juicios estéticos, nos fijamos más en la fuerza que en la dirección de la fuerza, y en la libertad más que en la conformi-

dad con la ley, resulta suficientemente manifiesto por el hecho de que preferimos ver exteriorizadas fuerza y libertad a costa de la legalidad, que observar la legalidad a costa de la fuerza y de la libertad. En efecto, en cuanto se producen casos en que la ley moral se empareja con impulsos que por su poder amenazan con arrastrar a la voluntad, el carácter gana estéticamente si puede resistir esos impulsos. Un vicioso comienza a interesarnos desde el momento en que tiene que arriesgar la felicidad y la vida para llevar a cabo su mala voluntad; un virtuoso, en cambio, deja de atraernos en la misma proporción cuando es su felicidad misma la que le pone en la necesidad de portarse bien. La venganza, por ejemplo, es, incontrovertiblemente, un afecto inoble e incluso vil. Mas no por ello deja de ser estético tan pronto como cuesta un sacrificio doloroso a quien la ejerce. Al asesinar a sus hijos, Medea apunta con este acto al corazón de Jasón, pero, al mismo tiempo, clava un doloroso puñal en el suyo, y su venganza se vuelve estéticamente sublime desde el momento en que vemos la ternura de la madre.

El juicio estético contiene aquí algo más verdadero de lo que solemos creer. Es manifiesto que los vicios que atestiguan fuerza de voluntad denotan una disposición para la libertad moral mayor que las virtudes que sacan un apoyo de la inclinación, porque al malvado consecuente no le queda más que una única victoria sobre sí mismo, una única inversión de las máximas, para volver hacia el bien toda la consecuencia y presteza de voluntad que prodiga en el mal. ¿De dónde si no que rechazamos con aversión el carácter bueno a medias y sigamos a menudo al carácter malo del todo con admiración estremecida? Sin duda, del hecho de que con aquél abandonamos también la posibilidad del querer absolutamente libre, mientras que en éste, cada vez que se exterioriza, advertimos cómo, por un único

acto de voluntad, puede alzarse hasta la dignidad toda de la humanidad.

Así pues, en los juicios estéticos estamos interesados no por la moralidad en sí misma, sino meramente por la libertad, y la moralidad puede complacer a la imaginación sólo en la medida en que haga visible la libertad. De ahí que sea una confusión manifiesta de límites cuando se exige conformidad moral a fin en cosas estéticas y cuando, para ampliar el reino de la razón, se quiere desplazar a la imaginación de su esfera legítima. O bien habrá que sojuzgarla enteramente, y entonces está perdido todo efecto estético, o bien compartirá su hegemonía con la razón, y entonces es probable que no se haya ganado mucho para la moralidad. Persiguiendo dos fines diversos, se corre el peligro de malograr ambos. Encadenaremos la libertad de la fantasía con la conformidad moral a ley, y destruiremos la necesidad de la razón con la arbitrariedad de la imaginación.

## SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DEL HOMBRE

### CARTA I

¡Me concedéis el honor de exponeros, en una serie de cartas, los resultados de mis investigaciones sobre lo bello y el arte! Vivamente siento lo arduo de tal empresa, pero también su encanto y su majestad. Voy a hablar de un objeto que se halla en inmediata relación con la mejor parte de nuestra felicidad y que también toca de cerca a la nobleza moral de la humana condición. Voy a defender la causa de la belleza, ante un corazón que sabe sentirla y manejarla con toda su fuerza. En el curso de estas disquisiciones será preciso acudir a los sentimientos tanto, por lo menos, como a los principios. Vuestro corazón toma sobre sí la parte más difícil de la tarea.

Lo que yo quería pedirlos por favor, me lo imponéis generosamente como un deber, con lo cual cobra apariencias de mérito lo que en mí es inclinación vehemente. La libertad de exposición que me prescribís, lejos de cohibirme, me es muy necesaria. Soy poco ducho en el manejo de las formas escolás-



ticas, y no corto gran peligro de pecar contra el buen gusto por emplearlas mal. Mis ideas, más que el fruto de una dilatada experiencia del mundo o cosecha de copiosas lecturas, son el resultado del comercio uniforme conmigo mismo. No renegarán de sus orígenes; tendrán todos los defectos, menos el de sectarismo, y podrán acaso derrumbarse por propia debilidad, pero no las mantendré por la fuerza de ajenas autoridades.

No he de ocultaros, ciertamente, que la mayor parte de los principios que servirán de base a mis afirmaciones son principios kantianos. Pero, si en el curso de esta investigación os viniere a las mientes el recuerdo de alguna escuela de filosofía, achacadlo no a esos principios, sino a mi incapacidad. Sí; la libertad de vuestro espíritu ha de serme sacratísima. Vuestra propia sensibilidad ha de proporcionarme los hechos que me sirvan de fundamento. La libre y espontánea fuerza de vuestro pensar ha de dictar las leyes a que debemos ajustarnos.

En lo que concierne a las ideas, que constituyen lo principal de la parte práctica del sistema kantiano, hállanse divididos los filósofos; pero los hombres —confío en demostrarlo— han estado siempre unánimes. Desnúdeselas de su forma técnica y se verá que son sentencias antiquísimas de la razón común y hechos del instinto moral, de ese instinto que la sabia Naturaleza ha dado de tutor al hombre, hasta que el conocimiento claro lo emancipa. Pero precisamente esa forma técnica que descubre la verdad al entendimiento, la encubre, en cambio, al sentimiento; que es triste condición del entendimiento el tener que desmenuzar el objeto del sentimiento interior para apropiárselo. Como el químico, halla el filósofo por análisis y disolución la unión y el enlace; y, por martirio del arte, la obra de la libre Naturaleza. Para atrapar el fenómeno transitorio tiene que aprisionarlo en las mallas de la regla general, descarnar los bellos cuerpos en conceptos y con-

servar el espíritu viviente en un desmembrado esqueleto de palabras. ¿Cómo admirarse luego de que el sentimiento natural se niegue a reconocer su propia efigie en tales retratos, y de que, en la exposición del analista, la verdad parezca paradoja?

Sed, pues, indulgente conmigo, si estas investigaciones, al querer acercar su objeto al entendimiento, lo alejan del sentimiento. Lo que antes decía de las experiencias morales, es, sin duda, mucho más verdadero, tratándose del fenómeno de la belleza. El encanto de la belleza estriba en su misterio; si deshacemos la trama necesaria que enlaza sus elementos, evapórase su esencia toda.

## CARTA II

Pero ¿acaso no debiera yo hacer de la libertad que me concedéis un uso mejor que el de encaminar vuestra atención hacia el campo de las bellas artes? ¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético, cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los acontecimientos, a ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política?

No me pluguiera vivir en otro siglo y haber traído para otro. Tan ciudadanos somos de una época como de un Estado; y, si estimamos impertinente y hasta ilegítimo el apartarse de las costumbres y hábitos del medio en que vivimos, ¿por qué, en la elección de nuestra actividad, ha de ser menos obligatorio conceder voz y voto a las exigencias y al gusto del siglo?

Y esa voz no parece pronunciarse en favor del

arte, de aquel arte, al menos, a que van a referirse mis investigaciones. El curso de los acontecimientos ha dado al genio de los tiempos actuales una dirección que amenaza separarlo cada vez más del arte del ideal. Éste debe alejarse de la realidad efectiva y, con noble audacia, alzarse por encima de las constricciones y de las exigencias; que el arte es hijo de la libertad y recibe sus leyes de la necesidad de los espíritus, no de las imposiciones de la materia. En la época presente domina empero esa exigencia material y doblega bajo la tiranía de su yugo a la humanidad envilecida. El provecho es el ídolo máximo de nuestro tiempo; todas las potencias lo adoran, todos los talentos lo acatan. En esta balanza rastrera, poco pesa el mérito espiritual del arte, el cual, privado de alientos, huye del ruidoso mercado del siglo. Hasta el espíritu filosófico de investigación arrebató a la imaginación una provincia tras otra, y las fronteras del arte se van estrechando a compás del crecimiento de las ciencias.

Las miradas del filósofo, como las del hombre de mundo, están pendientes de la escena política, en donde ahora se decide, según creencia general, la suerte de la humanidad. Mantenerse ajeno de ese tema universal, ¿no demuestra una indiferencia censurable hacia el bien de la sociedad? Trátase de un grave pleito que, por su contenido y sus consecuencias, concierna muy de cerca a todo aquel que se llame hombre; más ha de interesar todavía, por el método de tratarlo, a quien espontáneamente ejercita su facultad de pensar. Un problema, resuelto de ordinario por el ciego derecho del más fuerte, preséntase ahora, según parece, ante el tribunal de la pura razón; quien sea capaz de reunirse en el centro del universo y elevar su propio individuo a la dignidad de la especie, puede considerarse como juez en ese tribunal de la razón, y al propio tiempo como parte, por su condición de hombre y ciudadano del mundo, interesado de cerca o de lejos en el

éxito del negocio. No sólo, pues, se decide en este gran pleito su propia cuestión, sino que el fallo ha de dictarse según leyes que él mismo, como espíritu racional, está autorizado y capacitado para formular.

¡Qué grato sería para mí entregarme a la investigación de este importantísimo asunto, en compañía de un espíritu, cual el vuestro, profundo en el pensar como liberal en la emoción de universal ciudadanía, y someter la decisión a un corazón que arde en bello entusiasmo por el bien de la humanidad! ¡Qué sorpresa tan deliciosa coincidir con vuestro ingenio, libre de prejuicios, en un mismo resultado, sobre el terreno de las ideas, a pesar de la gran diferencia de posición que hay entre nosotros, a pesar de la distancia que nos separa y que las relaciones del mundo real hacen necesaria! Si resisto a esta atrayente tentación y antepongo la belleza a la libertad, creo que puedo hallar disculpa no sólo en mi afición personal, sino en los principios que justifican esa preferencia. Espero persuadiros de que esa materia no es tan ajena a las necesidades como al gusto del siglo; y aún más: que, para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza. Pero la prueba de este aserto no puedo presentarla sin antes recordar los principios que sirven de guías a la razón, en general, para el establecimiento de una legislación política.

### CARTA III

La naturaleza no se conduce con el hombre mejor que con los demás productos de su actividad; actúa por él, cuando él no puede aún actuar por sí mismo, como inteligencia libre. Pero lo característi-

co del hombre es que no permanece en el estado en que le puso la mera naturaleza, sino que posee la capacidad de desandar, por medio de la razón, los pasos que la naturaleza anticipó, de transformar en obra de su libre elección la obra de la férrea cons-tricción y de tornar la necesidad física en necesidad moral.

Despierta el hombre de un sueño de los senti-dos; concélese como hombres, mira a su alrededor y se encuentra... en el Estado. La presión de las nece-sidades lo arrojó en él, antes de que su libertad pu-diera escoger tal situación; la penuria lo instaló se-gún meras leyes naturales, antes de que él pudiera hacerlo según leyes de la razón. Pese ese Estado, hijo de la necesidad, nacido de la determinación na-tural y dispuesto para ella, no podía ni puede satis-facerle en cuanto persona moral. ¡Desgraciado del hombre si se contentara con él! Se subtrae, pues, con el mismo derecho que le hace hombre, al domi-nio de una ciega necesidad, haciendo uso de su li-berdad en esto como en otras muchas cosas, por ejemplo, la siguiente: el carácter grosero que lleva consigo la necesidad del amor sexual, bórralo con la moralidad y ennoblécelo con la belleza. Así, el hombre, cuando llega a la edad madura, retrocede, por modo artificial, a la niñez, y se figura un *estado natural* en la idea, que no le es dado en verdad me-diante experiencia alguna, pero que es puesto nece-sariamente por la determinación y destinación de la razón. Y en ese estado ideal forjase un fin último, que le era desconocido cuando se hallaba en su efectivo estado natural, y toma una decisión que an-tes era incapaz de tomar. A partir de este momento, procede como si comenzara una nueva vida y como si, con claras luces y libre resolución, trocara el es-tado de la independencia por un estado de mutuos contratos. Por muy complicada y sólida que sea la obra del ciego capricho, por imperiosa que sea la voz con que se afirma y venerable el aspecto en que

se encubra, no puede el hombre, no debe el hombre concederle la menor atención, cuando se disponga a realizar el citado cambio; que el producto de las fuerzas ciegas carece de autoridad ante la cual tenga la libertad que rendirse, y todo ha de someterse al fin último, que la razón determina en la personali-dad humana. Tal es el origen y la justificación del ensayo que hace un pueblo, devenido mayor de edad, de transformar su Estado natural en un Esta-do moral.

El Estado natural —que así puede llamarse todo cuerpo político que no se deriva en su origen de leyes, sino de fuerzas— es, ciertamente, contrario al hombre moral, para quien la mera legalidad, debe ser ley; pero es suficiente para el hombre fisi-co, que si se da leyes es para someterse a fuerzas. El hombre físico, empero, es *realmente efectivo*, y el hombre moral es sólo *problemático*. Si, pues, la razón destruye el Estado natural —como forzosa-mente ha de hacerlo, para poner en su lugar al Esta-do moral—, arriesga al hombre físico y efectivo, por un hombre moral problemático; arriesga la existen-cia de la sociedad, por un ideal de sociedad mera-mente posible, aun cuando moralmente necesario; le quita al hombre algo que posee efectivamente, algo sin lo cual nada tendría, a cambio de enseñarle la idea de lo que podría y debería poseer. Y, si la razón en esto hubiera contado en demasía con las fuerzas del hombre, habríale arrebatado, a cuenta de una humanidad de que carece y puede seguir ca-rieciendo sin mengua de su existencia, los medios mismos de la vida animal, que son condición indis-pensable de su vida humana; sin haber tenido tiem-po para adherir su voluntad a la ley, veríase al hom-bre privado del sólido sostén que la Naturaleza puso bajo sus plantas.

La gran dificultad consiste, pues, en que la so-ciedad física no debe cesar un solo momento de existir *en el tiempo*, mientras la sociedad moral se



forma en la idea; no es lícito poner en peligro la existencia del hombre, por respeto a la dignidad del hombre. Cuando el relojero tiene que componer un reloj, detiene el movimiento de las ruedas. Pero el reloj viviente del Estado no puede suspender su marcha; hay que componerlo sin pararlo, y cambiar la rueda sin interrumpir el movimiento de rotación. Precisa, pues, buscar un sólido apoyo que mantenga la continuidad social y la haga independiente del Estado natural que se trata de deshacer.

Ese apoyo no puede hallarse en el carácter natural del hombre, el cual, egoísta y violento, más tiende a la destrucción que a la conservación de la sociedad. Tampoco puede hallarse en su carácter moral, puesto que, por hipótesis, este carácter ha de ser objeto de formación y educación, y porque, siendo libre y nunca dado en la experiencia, no cabe que el legislador maneje y calcule con seguridad sus efectos. Trataríase, pues, de quitarle al carácter físico el capricho y al moral la libertad; trataríase de obligar al primero a concordar con leyes y al segundo a depender de impresiones; trataríase de alejar aquél un tanto de la materia y de acercar éste a ella; en suma: trataríase de crear un tercer carácter, afín a los dos primeros, que formara un tránsito del régimen de las simples fuerzas al régimen de las leyes, y, sin entorpecer el desarrollo del carácter moral, fuese como una garantía sensible de la invisible moralidad.

#### CARTA IV

Una cosa es segura: que sólo el predominio de un carácter, como el indicado, capacita a un pueblo para llevar a cabo, sin daño, la transformación del Estado, según principios morales; sólo un carácter

semejante puede garantizar la duración del nuevo orden. Cuando se instituye un Estado moral, se cuenta con que la moralidad ha de actuar como fuerza eficaz; se introduce la voluntad libre en el reino de las causas, donde todo está concatenado por estricta y constante necesidad. Pero ya sabemos que las determinaciones del humano querer siempre son azarosas y contingentes, y que sólo el ser absoluto aúna la necesidad física con la necesidad moral. Así pues, para poder contar con la conducta moral del hombre, como con una consecuencia natural, es preciso que esa conducta sea naturaleza, y que el hombre, por propio impulso, sea llevado a obrar de una manera tal, como sólo un carácter moral podría producirla. La voluntad humana, empero, hállese totalmente libre entre el deber y la inclinación; en ese mayestático derecho de la persona, ni puede ni debe irrumpir la más leve constrictión física. Si, por tanto, ha de conservar el hombre la facultad de la elección, siendo, no obstante, en la concatenación causal de las fuerzas un eslabón de cuya firmeza pueda fiarse, habrá que procurar semejante resultado igualmente perfectamente los efectos de ambas motivaciones en el reino de los fenómenos; la materia del humano querer, aunque diferente en la forma, habrá de permanecer idéntica, y los impulsos deberán concordar con la razón lo bastante para poder avenirse a una legislación universal.

Todo hombre individual puede decirse que lleva en sí, según la disposición y destinación, un hombre puro, ideal; y el magno problema de su existencia consiste en ajustar las modificaciones todas del individuo a esa unidad inmutable<sup>1</sup>. Este hombre puro, que más o menos se manifiesta en cada sujeto, está

<sup>1</sup> Me refiero aquí a un escrito recientemente aparecido de mi amigo Fichte: *Lecciones sobre el destino del sabio*, donde se encuentra una muy luminosa deducción de esta proposición y en una forma nunca aún intentada. [Nota de Schiller.]

representado por el *Estado*, que es la forma objetiva, y, por decirlo así, canónica, en que la muchedumbre de los sujetos trata de unificarse. Pero cabe imaginar dos maneras diferentes de conseguir la coincidencia del hombre en el tiempo con el hombre en la idea; dos maneras diferentes de afirmarse el Estado en los individuos. Es la primera que el hombre puro oprima al empírico; esto es, que el Estado aniquile a los individuos; es la segunda que el individuo *se torne* en Estado, que el hombre en el tiempo *se ennoblezca* hacia el hombre en la idea.

Esta diferencia desaparece en la apreciación moral unilateral, pues la razón se satisface con que su ley rija sin condiciones. Pero en la apreciación antropológica completa, en donde no sólo la forma sino también el contenido cuenta, y en donde la sensación viva tiene voz y voto, aquella diferencia merece especialmente ser atendida. La razón, es cierto, exige unidad; pero la naturaleza quiere multiplicidad, por ambas legislaciones es requerido el hombre. La ley moral de la razón está impresa en la conciencia incorruptible; la ley física de la naturaleza, en el sentimiento inalterable. Por eso siempre será una prueba de defectuosa educación que el carácter moral no pueda prevalecer sin sacrificar el carácter natural, y muy imperfecta es la constitución política que sólo suprimiendo la multiplicidad consiguiera establecer la unidad. El Estado debe enaltecer en los individuos no sólo lo objetivo y genérico, sino también lo subjetivo y específico del carácter; que para extender el reino invisible de la moralidad no es preciso dejar yermo el reino del fenómeno.

Quando el artífice mecánico coge en sus manos la masa informe para reducirla a la figura que sus propósitos mandan, no siente el menor escrúpulo de inferirle agravio y violencia, pues la naturaleza, que él trabaja, no merece por sí misma ningún respeto, y el interés del artífice no está en el todo por consideración a las partes, sino en las partes por con-

sideración al todo. Quando el artista plástico coge en sus manos la masa informe, tampoco siente el menor escrúpulo de inferirle agravio y violencia; pero procura encubrir esta violencia y que no se perciba. Este artista no respeta la materia sobre que trabaja, ni más ni menos que el artífice mecánico; pero le fingirá una aparente deferencia para enganar mejor a los ojos que han tomado bajo su protección la libertad de esa materia. De muy distinta suerte procede, en cambio, el artista pedagógico y político, para quien es el hombre a la vez el material sobre que trabaja y la tarea que se propone realizar. Aquí el fin recae en la materia misma y, sólo porque el todo sirve para las partes, han de acomodarse las partes al todo. El artista político deberá acercarse a su materia con un respeto muy diferente del que finge el artista plástico al acercarse a la suya; ha de cuidar y respetar la personalidad y carácter propio del material sobre que trabaja, no sólo subjetivamente y por efecto engañoso en los sentidos, sino objetivamente y por su íntima esencia y ser.

Pero, puesto que el Estado debe ser una organización formada por sí y para sí, no podrá llegar a realizarse sino cuando las partes se hayan acomodado a la idea del todo. El Estado representa en el corazón de los ciudadanos la humanidad pura y objetiva; deberá, pues, mantener con los ciudadanos la relación que éstos mantengan consigo mismos, y enaltecer la humanidad subjetiva en el grado en que ésta se ennoblezca, elevándose a la objetiva. ¿Está el hombre interior de acuerdo consigo mismo? En tal caso, aunque su conducta llegue a los mayores extremos de universalidad, habrá salvado su carácter propio, y el Estado será sólo el intérprete de sus bellos instintos, la fórmula clara de su íntima legislación. Por el contrario, ¿opónense en el carácter de un pueblo el hombre subjetivo y el objetivo en tan violenta contradicción que sólo opri-

ría? En tal caso, tendrá el Estado que echar sobre los ciudadanos todo el peso severo de la ley, y para no ser víctima de las individualidades hostiles deberá tenerlas sujetas, sin consideración alguna.

El hombre puede estar en contraposición consigo mismo de doble modo: o como un salvaje, cuando sus sentimientos dominan a sus principios, o como un bárbaro, cuando sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia el arte y reconoce a la naturaleza como su dominadora absoluta. El bárbaro escarnece y deshonra a la naturaleza; pero, más despreciable aún que el salvaje, acaba a menudo por ser esclavo de su esclava. El hombre cultivado hace de la naturaleza una amiga, enalteciendo su libertad y poniendo un freno a sus caprichos.

Cuando la razón introduzca en la sociedad física su unidad moral, debe, pues, no lesionar ni atentar contra la multiplicidad de la naturaleza. Cuando la naturaleza aspire a afirmar su multiplicidad en el edificio moral de la sociedad, no con ello debe romper en manera alguna la unidad moral. La forma victoriosa se halla tan lejos de la uniformidad como del desorden. *Totalidad* de carácter ha de tener el pueblo digno y capaz de trocar el Estado de la necesidad por el Estado de la libertad.

## CARTA V

¿Es ese carácter el que nos muestran la época presente y los actuales acontecimientos? Voy a dirigir mi atención sin demora al objeto que más destaca en ese extensísimo cuadro.

Es cierto, la autoridad de la opinión yace postrada, el capricho está abatido y, aunque todavía dispone de armas poderosas, ya ni siquiera consigue

espigar una brizna de dignidad; ha despertado el hombre de su larga indolencia, ha vuelto en sí del engaño en que estaba sumido, y con la áspera voz de una imponente mayoría exige la restitución de sus derechos imprescriptibles. Pero no sólo la exige; acá y allá se alza para apropiarse por la fuerza lo que se le niega, en su sentir, injustamente. Cuartéase el edificio del Estado natural; sus débiles cimientos flaquean y parece ofrecerse hoy una posibilidad física de sentar en el trono la ley, de honrar al hombre como fin propio, de instaurar en verdadera libertad los fundamentos de la unión política. ¡Vana esperanza! Falta la posibilidad moral. El instante generoso cae sobre una generación incapaz de acogerlo.

En sus hechos píntase el hombre. ¡Y qué figuras se ven en el retablo de los tiempos presentes! ¡Salvajismo por un lado, molice por el otro, los dos extremos de la miseria humana reunidos en una misma época!

En las clases inferiores y más numerosas de la sociedad adviértense instintos generosos y desenfrenados, que quieren desasirse de todos los lazos del orden político y precipitarse con indomable furor a la satisfacción de sus apetitos animales. Puede ser que la humanidad objetiva haya tenido motivos suficientes para quejarse del Estado; pero la humanidad subjetiva debe respetar las instituciones políticas. ¿Cabe censurar al Estado por haber perdido de vista la dignidad de la naturaleza humana, cuando se trataba de defender su propia existencia? ¿Cabe acusarle por haberse apresurado a utilizar las fuerzas disolventes, para destruir, y las cohesivas, para mantener firmes los lazos sociales, cuando aún ni se podía pensar siquiera en otras fuerzas educadoras y reformadoras? La disolución del Estado es hoy su mejor disculpa. La sociedad, rotos los lazos, lejos de avanzar apresurada hacia una vida orgánica, se precipita en el reino de lo rudimentario.



En el otro campo, las clases civilizadas nos dan el espectáculo, no menos repulsivo, de una molición y depravación de carácter, tanto más odiosa cuanto que la cultura misma es su origen y causa. No recuerdo qué filósofo antiguo o moderno ha observado que las partes más nobles de la materia, cuando se pudren, son asimismo las más repugnantes; el hecho es también verdadero tratándose de lo moral. El hijo de la naturaleza, en los excesos, tórnase venéreo; pero el discípulo del arte se envilece en la indignidad. Las luces del entendimiento, de que no sin cierta razón se envanecen las clases más refinadas de la sociedad, tienen en conjunto tan escaso influjo ennoblecedor sobre los sentimientos morales, que más parecen afianzar la podredumbre en máximas. Nos oponemos a la naturaleza en la esfera de lo legítimamente natural, y después acatamos su tiranía en el orden moral. Resistimos a sus impresiones, y acabamos por tomar de ella nuestros principios. La afectada decencia de nuestras costumbres ahoga la primera voz de la naturaleza, siempre disculpable, para luego, en fin de cuentas, concederle, en nuestra moral materialista, la última y decisiva resolución. En el seno de la más refinada civilización ha construido su sistema el egoísmo, y, sin sacar la ventaja de un corazón verdaderamente sociable, padecemos todos los males y sufrimientos de la sociedad. Nuestro libre juicio lo sometemos a su opinión despótica; nuestros sentimientos, a sus extravagantes usos; nuestra voluntad, a sus seducciones. Sólo nuestro capricho lo mantenemos y aferramos frente a sus derechos sagrados. Una orgullosa suficiencia contrae el corazón del mundano, inferior en esto al hombre tosco de la naturaleza, cuyo pecho a veces se agita en emoción de simpatía. Como en una ciudad presa de las llamas, todos corren y se apresuran por salvar del incendio su miserable pacotilla. En una total renuncia a la sensibilidad tratan de hallar remedio contra las aberraciones; y la burla, que a

veces enfrena saludablemente al exaltado, difama y calumnia sin reparo los más nobles sentimientos. La cultura, lejos de ponernos en libertad, desarrolla, con cada fuerza que en nosotros forma, una nueva exigencia; los lazos de la constrictión física nos oprimen cada vez más amenazadores; el miedo de perder apaga el ardiente deseo de mejorar, y la máxima de la obediencia pasiva se convierte en suprema sabiduría de la vida. Así vemos el espíritu de nuestro tiempo oscilar entre la perversión y la grosería, la monstruosidad y la mera naturaleza, la superstición y la incredulidad moral; sólo el equilibrio del mal suele a veces imponerle un límite.

## CARTA VI

¿Se dirá acaso que he pintado la época presente con tonos demasiado sombríos? No creo que nadie pueda dirigirnos tal reproche. Más bien acaso me critiquen por haber demostrado más de lo que me había propuesto demostrar. Ese cuadro, me diréis, conviene, sí, a la humanidad de ahora; pero también conviene a todos los pueblos civilizados, porque todos, sin excepción, aléjanse de la naturaleza por abuso de las sutilezas intelectuales, antes de que la razón los vuelva a ella.

Mas, si observamos atentamente el carácter del tiempo presente, ha de admirarnos el contraste que se advierte entre la forma actual de la humanidad y la que tuvo en otras épocas, principalmente en la época de los griegos. El brillo de la educación y el refinamiento, que con razón oponemos hoy a cualquier otra *mera* naturaleza, no nos sirve de nada frente a la naturaleza griega, la cual, desposada con todos los encantos del arte y las dignidades de la sabiduría, no fue, como es la nuestra, víctima de

sus propias virtudes. No sólo nos humillan los griegos con una sencillez que nuestra época desconoce, sino que nos igualan y hasta nos superan a menudo en las cualidades mismas a que solemos acudir para consolarnos de lo monstruoso de nuestras costumbres. Vemos en los griegos unidas la plenitud de la forma y la integridad de la materia, la filosofía y la plástica, la delicadeza y la energía, la frescura juvenil de la imaginación y la virilidad de la razón, y todo esto forma el conjunto de una humanidad magnífica.

Por aquellos tiempos, en el hermoso despertar de las fuerzas espirituales, no tenían aun los sentidos y el espíritu sus dominios estrictamente cercados y divididos; ningún disentimiento los separaba ni los empujaba a definir, en recíproca hostilidad, las lindes de sus esferas respectivas. La poesía no aspiraba al ingenio; la especulación no se deshonraba en sutilezas. Ambas podían, en caso de necesidad, trocar sus empresas; que cada una, a su manera propia, rendía culto a la verdad. Por muy alto que subiera la razón, siempre llevaba, amorosa, la materia a la zaga; por muy sutil y delicadamente que dividiera el cuerpo, nunca lo convertía en ruinas informes. Analizaba, sí, la naturaleza humana y proyectaba engrandecidas sus distintas propiedades en el maravilloso mundo de los dioses; pero no desplazándolas, sino mezclándolas por modos y proporciones diferentes; que la integridad de lo humano no faltaba nunca en ninguna de las divinidades. ¡Cuán distintos somos los modernos! También nosotros hemos proyectado en los individuos, agrandada, la imagen de la especie... pero rota en pedazos, no compuesta en mezclas y combinaciones. Hasta tal punto está fragmentado lo humano, que es menester andar de individuo en individuo preguntando e inquiriendo para reconstruir la totalidad de la especie. Entre nosotros, dan ganas de afirmar que las fuerzas del ánimo se manifiestan, en la experiencia,

separadas y divididas, como la psicología las separa y divide en la representación; vemos no ya sujetos aislados, sino clases enteras de hombres que desenvuelven tan sólo una parte de sus disposiciones, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas se manifiestan por señales borrosas.

No puedo negar que la raza humana actual, considerada en su unidad y desde el punto de vista del entendimiento, es muy superior a cualquiera de las anteriores épocas. Pero para iniciar el certamen y comparar los conjuntos hay que empezar emparejando los individuos. ¿Quién de los modernos se atreve a salir a disputar el premio de la humanidad, hombre frente a hombre, contra un ateniense?

¿Cuál es la causa, pues, de esta inferioridad de los individuos, cuando tan superior es la especie? ¿Por qué el individuo en Grecia es un representante calificado de su tiempo, mientras que no hay entre los modernos quien se atreva a pretender semejante galardón? Porque aquél recibió su forma de la naturaleza, que todo lo junta, y éste recibió la suya del entendimiento, que todo lo separa.

La cultura misma es la que ha descargado ese golpe sobre la humanidad actual. Por una parte, la experiencia y el pensamiento, cada día más amplios y precisos, han hecho necesaria una división más estricta de las ciencias; por otra parte, la creciente complicación del mecanismo político ha exigido que se separen las clases y los oficios. Hase roto el lazo interno de la naturaleza humana; una fatal hostilidad opone unas a otras sus armoniosas fuerzas. El entendimiento intuitivo y el especulativo, hoy enemigos,oclúyense en sus respectivos territorios cuyos límites han empezado a guarnecer envidiosos y desconfiados. Limitando nuestra actividad a una esfera determinada, nos hemos dado un amo despótico, que a menudo suele acabar por oprimir las restantes disposiciones. Unas veces es el fuego de la imaginación el que consume los tiernos brotes del



entendimiento; otras veces es el pensar abstracto el que apaga la hoguera en donde hubiera podido calentarse el corazón y encenderse la fantasía.

Este desmembramiento, iniciado en el hombre interior por el arte y la erudición, lo ha perfeccionado y generalizado el nuevo espíritu del gobierno. No podía, naturalmente, esperarse que perduraran las primeras repúblicas, con su sencilla organización, las viejas costumbres y relaciones con su candor e inocencia. Pero, en lugar de elevarnos a una vida animal más perfeccionada, nos hemos rebajado a una mecánica vulgar y grosera. Aquella naturaleza de los Estados griegos, semejante a la de los pólipos, que permitía al individuo gozar de una vida independiente, sin perjuicio de sumirse en el todo, cuando fuera preciso, ha dejado el puesto a un complicado e ingenioso aparato de relojería, en el cual, por composición de infinitos trozos inánimes, se infunde en el todo una vida mecánica y artificial. Ahora se han separado el Estado de la Iglesia, las leyes de las costumbres. Ya no conviene el goce con el trabajo, el medio con el fin, el esfuerzo con la recompensa. Eternamente encadenado a una única partícula del todo, el hombre se educa como mera partícula; llenos sus oídos del monótono rumor de la rueda que empuja, nunca desenvuelve la armonía de su esencia y, lejos de imprimir a su trabajo el sello de lo humano, tórnase él mismo un reflejo de su labor o de su ciencia. Aun la desmedrada y fragmentaria participación, que todavía enlaza los miembros particulares con el todo, no depende de formas resultantes de sus propias actividades —¿cómo confiar a su libertad un mecanismo tan delicado y temeroso de la luz?—, sino que está prescrita con escrupulosa severidad en un formulario, que mantiene preso y atado su libre inteligencia. La letra muerta toma el puesto del entendimiento vivo, y una memoria ejercitada es guía más valioso que el genio y la sensibilidad.

Si la comunidad considera el cargo como medida del hombre; si celebra en unos ciudadanos la memoria, en otros el entendimiento clasificativo, en otros la agilidad mecánica; si unas veces, indiferente al carácter, exige sólo conocimientos, y otras veces aprueba y acepta la inteligencia más oscura y roma, en lugar de una conducta legal y un espíritu ordenado; si, además, todas esas habilidades quiere verlas llevadas a tanta intensidad en el sujeto que acaparen su extensión total..., ¿cómo admirarse de que las otras disposiciones del ánimo permanezcan sin cultivo, sin ejercicio, y, en cambio, todos los individuos se afanen por desenvolver las únicas que dan honra y provecho? Ya sabemos, sí, que el esforzado genio no recluye su actividad en los límites de la profesión; pero el talento mediano consume, en el cargo que le ha correspondido, la escasa provisión de fuerzas que atesora; es preciso ser un espíritu nada vulgar para cumplir con las obligaciones profesionales y conservar, sin embargo, energías sobrantes aplicables a las libres aficiones. Sin contar con que es rara vez buena recomendación para el Estado el que las capacidades de un sujeto sean superiores a su cargo o que las elevadas necesidades espirituales de un hombre de genio rivalicen con las exigencias de su empleo. Tan celoso es el Estado del disfrute exclusivo de sus servidores, que antes se resolverá —¿y quién podría censurarle?— a compartirlo con la Venus Citera que con la Venus Urania.

Y, así, poco a poco va extinguiéndose la vida concreta y particular para que lo abstracto del conjunto prolongue su desmedrada existencia; por siempre permanece el Estado extraño a los ciudadanos, pues el sentimiento de éstos nunca tropieza con aquél. Obligada a resolver la multitud de los ciudadanos en una clasificación de los mismos y a conocer la humanidad sólo por representación de segunda mano, pierde al fin la parte gobernante toda visión directa del hombre, confundiéndolo con un mal



artificio del entendimiento. Y la parte gobernada, ¿qué más puede hacer que aceptar con frialdad unas leyes tan poco adecuadas a su verdadero ser? Hasta que, cansada finalmente de soportar una cadena que el Estado no sabe aligerar, descomponese la positiva sociedad —como desde hace tiempo ocurre en la mayor parte de los Estados europeos— y vuelva al estado de la naturaleza, aunque con moralidad; aquí la fuerza pública es un partido más, odiada y engañada por quienes la necesitan, y estimada solamente por quienes pueden prescindir de ella.

¿Podía la humanidad, colocada entre esas dos fuerzas, que la apremiaban de dentro y de fuera, tomar otra dirección que la que realmente ha tomado? El espíritu especulativo, aspirando a conquistar, en el mundo de las ideas, dominios impercederos, hubo de hacerse extraño al mundo de los sentidos, y por la forma perdió la materia. El espíritu profesional, encerrado en un cerco uniforme de objetos y estrechado aún más por las fórmulas rígidas, viose privado de la libre visión del conjunto, y la pobreza de su esfera de acción empobreció su actividad misma. El primero cayó en la tentación de modelar lo real efectivo según lo imaginable y pensable y de elevar las condiciones internas de su capacidad representativa a la dignidad de leyes constitutivas de la existencia de las cosas; el segundo, en cambio, dio en el extremo opuesto, juzgo de toda la experiencia por un fragmento particular de experiencia, y quiso acomodar las reglas de su propio asunto a todos los demás sin distinción. Aquél hubo de acabar en vacuas sutilezas, éste en pedante limitación; aquél volaba demasiado alto para percibir lo singular, éste cavaba demasiado hondo para abarcar el conjunto. Pero lo pernicioso de esa dirección del espíritu no se contuvo en la esfera del conocer y de la producción, sino que se extendió también al sentir y al obrar. Sabemos que la sensibilidad del ánimo depende, en su grado, de la vivaci-

dad, en cuanto a su extensión de la riqueza de la imaginación. Ahora bien, la preponderancia de la facultad analítica tiene que privar forzosamente a la fantasía de su fuerza y de su fuego; y, por otra parte, limitar la esfera de los objetos equivale a empobrecer su riqueza. Así, el pensador abstracto suele tener un corazón *frío*, por la costumbre de analizar las impresiones que conmueven el alma en un todo conjunto; y el profesional, por su parte, suele tener un corazón *estrecho*, porque su imaginación, recluida en el círculo uniforme de la especialidad, no puede extenderse a otras formas representativas.

En el curso de mis razonamientos me ha sido preciso señalar la perniciosa orientación del carácter de nuestro tiempo y sus fuentes; en cambio, no he tenido ocasión de mostrar las ventajas con que la naturaleza lo ha dotado. Confesaré gustoso que, si los individuos no salen bien parados de esa descomposición de sus esencias, en cambio era ella necesaria para el progreso de la especie. La humanidad helénica fue, sin disputa, un *máximum* que, en el grado de perfección a que llegó, no podía ni durar ni ascender más. No podía durar porque el entendimiento, con las riquezas atesoradas, había de sentirse inevitablemente impelido a separarse de la sensación, de la intuición, y a solicitar ante todo claridad del conocimiento. No podía ascender más porque sólo caben juntos determinado punto de claridad y determinado caudal de emoción. A ese punto llegaron los griegos, y, cuando quisieron ir adelante en su perfeccionamiento, tuvieron, como nosotros, que sacrificar la totalidad de su esencia y buscar la verdad por sendas distintas y separadas.

Para desarrollar las múltiples disposiciones del hombre no había otro medio que oponerlas unas a otras. El antagonismo de las fuerzas es el poderoso instrumento de la cultura. Pero es sólo un instrumento; mientras la oposición dura, caminamos hacia la cultura sin haberla alcanzado todavía. Cuando

en el hombre se aíslan las fuerzas particulares y se arrojan el derecho de legislar por sí solas, caen en contradicción con la verdad de las cosas y obligan al instinto de lucro, que con indolente frugalidad solía descansar en la apariencia externa, a penetrar en lo profundo de los objetos. El entendimiento puro usurpa autoridad sobre el mundo sensible; el entendimiento empírico se ocupa en someter aquél a las condiciones de la experiencia; y de ese modo van educándose ambas facultades, llegan a la mayor posible madurez y agotan el contenido de sus esferas respectivas. Aquí la imaginación, con su capricho, se atreve a deshacer el orden del universo, obligando allá a la razón a ascender hasta las fuentes supremas de donde nace el conocimiento y a llamar en su auxilio, contra la fantasía, a la ley de la necesidad.

El ejercicio unilateral de las fuerzas conduce, sin duda, a los individuos al error inevitable; pero a la especie le enseña la verdad. Recogiendo la energía total de nuestro espíritu en un foco *único*, concentrando nuestro ser en una *única* potencia, damos alas, por decirlo así, a esa potencia única y la disponemos para franquear artificialmente las barreras que la naturaleza parecía imponerle. Aplicando todos los humanos juntos la fuerza de visión que la naturaleza les concedió, no hubieran conseguido nunca vislumbrar un satélite de Júpiter que el telescopio descubre al astrónomo. Pues igualmente cierto es que la humana capacidad de pensar no hubiera nunca establecido un análisis de lo infinito o la crítica de la razón pura, si no fuera porque, en ciertos sujetos a ello destinados, la razón se desarrolla única como libre de toda materia y armada para lanzar su vista a lo absoluto por medio de la abstracción más intensa. Mas un espíritu semejante que, por decirlo así, se reduce a entendimiento puro o intuición pura, ¿será capaz de trocar las recias cadenas de la lógica por la libre marcha de la facultad poética?

¿Podrá aprehender la individualidad de las cosas con un sentido fiel y casto? Aquí la naturaleza pone un límite infranqueable al genio universal y la verdad seguirá haciendo mártires mientras la filosofía siga considerando como su principal cometido el armar fortalezas contra el error.

Mucho se habrá ganado para la totalidad del mundo con esa educación de las fuerzas humanas por separado; pero no puede negarse que los individuos en quienes se lleva a cabo son víctimas sacrificadas en pro del bien universal. Los ejercicios gimnásticos forman ciertamente cuerpos atléticos; pero la belleza sólo se desenvuelve por medio del juego libre y uniforme de todos los miembros. Asimismo la continuada tensión de algunas fuerzas espirituales producirá, sin duda, hombres extraordinarios; pero sólo el temple armónico de todas ellas producirá hombres felices y perfectos. ¿Y en qué relación estariamos con las épocas pasadas y las venideras si la educación de la naturaleza humana requiriese tamaño sacrificio? ¿Habríamos sido los esclavos de la humanidad, habríamos penado durante miles de años bajo el yugo de un trabajo servil, habríamos impreso en nuestra arruinada naturaleza el hierro infamante de la servidumbre... para que las razas futuras, en bienaventurada ociosidad y recia salud moral, pudieran esperar y desenvolver el libre crecimiento de su humanidad!

Mas ¿puede consistir acaso el destino del hombre en olvidarse de sí mismo en pro de un fin ajeno? ¿Ha de ser el propósito de la naturaleza robarnos una perfección que la razón nos promete como fin propio? Pues o es falso que la educación de las fuerzas particulares acarrea necesariamente el sacrificio del conjunto, o, si la ley de la naturaleza en efecto a eso tiende, tendrá que haber recursos en nosotros para conseguir que esa totalidad en nuestra naturaleza, destruida por el arte, sea reedificada por otro arte más elevado.



## CARTA VII

¿Cabe esperar del Estado que realice esa transformación? Imposible. El Estado, tal como está hoy constituido, ha sido el causante del mal; y el Estado, tal como la razón lo propone en la idea, lejos de poder fundar esa humanidad mejor, necesita fundarse en ella. Así, estas últimas investigaciones parecen retrotraernos al punto de partida, de que nos habíamos alejado, como por digresión. La época presente, lejos de ofrecernos aquella forma de humanidad que hemos reconocido como condición necesaria de todo mejoramiento moral del Estado, muestra más bien todo lo contrario. Si los principios por mí asentados son exactos, y si la experiencia confirma mi pintura de los tiempos actuales, debemos concluir que todo intento de modificar el Estado y toda esperanza puesta en tal modificación son extemporáneos y quiméricos, y lo seguirán siendo mientras esa división interior en el hombre no haya desaparecido y su naturaleza no esté lo bastante desenvuelta para ser ella la artista de la nueva obra y garantizar la realidad de las creaciones políticas pensadas por la razón.

La naturaleza, en sus creaciones físicas, nos enseña el camino. No hay sino seguirlo en lo moral. La naturaleza, antes de elevarse a la noble formación del hombre físico, espera a que la lucha de las fuerzas elementales, en las organizaciones inferiores, esté sosegada. Asimismo, antes de aventurarnos a favorecer la multiplicidad de las tendencias, debemos aguardar a que el conflicto de los elementos, en el hombre moral, se temple y resuelva, a que cese la recíproca hostilidad, la grosera oposición de los instintos ciegos. Mas, por otra parte, precisa que la independencia del carácter esté afian-

zada y que la sumisión a extrañas fuerzas despóticas deje el puesto a una plausible libertad, antes de que lo múltiple del hombre se someta a la unidad del ideal. Cuando el hombre de la naturaleza abusa de su albedrío todavía anárquico, apenas cabe mostrarle su libertad; cuando el hombre de la cultura hace apenas uso de su libertad, no es lícito robarle el albedrío. El regalo de principios liberales es una traición a la totalidad, si esos principios han de sumarse a una potencia incierta aún y reforzar una naturaleza prepotente; la ley de la concordancia tornase tiranía y opresión del individuo si viene a unirse con el dominio de la flaqueza y de la limitación física, extinguiendo así la última llamarada de independencia y de originalidad.

Ante todo, pues, el carácter de la época presente ha de redimirse de su hondo envilecimiento, substrayéndose, por un lado, al ciego poderío de la naturaleza y recobrando, por otro, la sencillez, la verdad, la plenitud de la misma. Es tarea para más de un siglo. Mientras tanto, no hallo dificultad en reconocer que pueden tener buen éxito algunos ensayos particulares; pero éstos no servirán a mejorar el todo, y la contradicción en la conducta será siempre un argumento contra la humanidad de las máximas. Honrada será la humanidad, en otras partes del mundo, en la persona de un negro, y mancillada en Europa en la persona de un pensador. Seguirán intactos los viejos principios, pero vestidos a la usanza del siglo; para una opresión, autorizada anualmente por la Iglesia, prestará su nombre la filosofía. Aterrados por la libertad, que en sus primeros ensayos siempre se anuncia como enemiga, se entregarán unos en brazos de una cómoda servidumbre; mientras que los otros, desesperados de vivir en un régimen de pedante tutela, se precipitarán en el salvaje libertinaje del estado natural. La usurpación se defenderá con el argumento de la debilidad humana; la insurrección, con el de la dignidad humana,



hasta que, finalmente, se interponga entre ambas la gran dominadora de las cosas humanas, la fuerza ciega, que zanjará la supuesta cuestión de principios, como una vulgar riña a puñetazos.

### CARTA VIII

¿Ha de retirarse, pues, del campo la filosofía desalentada y desesperanzada? Mientras el dominio de las formas se extiende en todas las direcciones, ¿ha de ser ese bien, el más preciado de los bienes, víctima del azar amorfo? ¿Ha de durar eternamente el conflicto de las fuerzas ciegas en el mundo político? ¿La ley social ha de ceder siempre la victoria a su enemigo, el egoísmo?

No. Ciertamente, la razón no va a trabar inmediato combate con ese poder brutal, insensible a sus armas; como el hijo de Saturno, en la *Ilíada*, no descenderá a la tenebrosa escena para luchar en ella. Pero de entre los combatientes elegirá uno, el más digno; le impondrá los divinos arreos, como Zeus a su vástago, y con su fuerza misteriosa provocará la magna decisión.

La razón ha llevado a cabo su cometido cuando ha descubierto y afirmado la ley. Cumplirla es cosa de la esforzada voluntad y del sentimiento vivo. Si la verdad ha de salir victoriosa en su lucha contra las fuerzas extrañas, debe, ante todo, convertirse en una *fuerza* y suscitar un *impulso* que la represente en el reino de los fenómenos; que los impulsos son las únicas fuerzas motrices del mundo sensible. Si hasta ahora se ha manifestado tan escasa la fuerza victoriosa de la verdad, no es porque el entendimiento no haya sabido descubrirla, sino porque el corazón ha sido sordo a su voz y el impulso remiso a trabajar por ella.

Pero ¿cómo es que, a pesar de las luminarias que encienden la filosofía y la experiencia, dominan aún en todas partes los prejuicios y están sumidos los ingenios en la oscuridad? Nuestra época es ilustrada; es decir, han sido hallados y públicamente expuestos los conocimientos suficientes para permitirnos rectificar al menos nuestros principios prácticos. El espíritu de la libre investigación ha puesto en fuga los conceptos fantásticos que durante largo tiempo obstruían el camino de la verdad, y ha socavado los cimientos sobre que edificaron su trono el fanatismo y el engaño. La razón se ha purificado deshaciendo las ilusiones de los sentidos y destruyendo el imperio de una sofística astuciosa. La filosofía misma, que empezó por persuadirnos de abandonar la naturaleza, nos incita, en tono fuerte y apremiante, a volver a su regazo. ¿Por qué, pues, permanecemos en la barbarie?

Ya que no en las cosas, debe de haber en los ánimos de los hombres algo que entorpece la recepción de la verdad, por muy claramente que brille; algo que se opone a la aprehensión de la verdad, por muy vivamente que convenza. Un antiguo sabio lo ha sentido y expresado en los siguientes términos, henchidos de significación: *sapere aude*.

Atrévete a ser sabio. Es menester energía del ánimo para dominar los obstáculos que al saber oponen la indolencia de la naturaleza y la cobardía del corazón. No sin sentido refiere el viejo mito cómo la diosa de la sabiduría salió armada y equipada de la cabeza de Júpiter; que ya su primera empresa es guerrera. En su nacimiento ha de sostener un encarnecido combate con los sentidos, que se resisten a turbar el dulce sosiego en que viven. La lucha con la necesidad quebranta y rinde a la mayor parte de los hombres, y los deja incapaces de afrontar una nueva y más dura pelea con el error. Satisfechos de eludir el amargo esfuerzo del pensamiento, gustan los más de abandonar a otros la tarea de ad-

ministrar sus conceptos; y, cuando sucede que en sus ánimos se agitan exigencias de más alta espiritualidad, acuden con ardiente fe a las fórmulas que el Estado o el cuerpo de los sacerdotes tienen preparadas para tales casos. Estos desventurados merecen nuestra compasión. Pero caiga nuestro más justo desprecio sobre aquellos otros que, libres por su buena estrella del yugo de las necesidades, acomóndanse a él por propia decisión. Prefieren el dudoso brillo de los conceptos confusos, en que la sensibilidad se agudiza y la fantasía a placer se forja amenas y cómodas figuras, a los puros rayos de la verdad, que aniquilan el deleitoso aparato de la ficción y del ensueño. Sobre esas engañosas ilusiones, que el ataque certero del conocimiento pone en fuga, han construido el edificio de su felicidad; ¿van a comprar tan cara una verdad, que comienza por privarles de cuanto ellos aprecian y estiman? Debieran ser ya sabios para amar la sabiduría. Ésta es una verdad que fue sentida hondamente por el que dio nombre a la filosofía.

Así pues, la ilustración del entendimiento no merece respeto sino en cuanto que se refleja en el carácter. Pero esto no basta; en cierto modo, la ilustración ha de proceder también del carácter, porque el camino que conduce al intelecto ha de abrirlo el corazón. Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no sólo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo.

## CARTA IX

Pero ¿no habrá aquí un círculo vicioso? ¿La cultura teórica debe producir la práctica, y ésta, sin

embargo, ha de ser la condición de aquélla? Todo progreso en lo político debe originarse en la nobleza del carácter; mas ¿cómo podrá ennoblecerse el carácter cuando el hombre se halla sometido a los influjos de una bárbara constitución del Estado? Habrá, pues, que buscar para ese fin un instrumento que no nos da el Estado; habrá que abrir manantiales de cultura que se mantengan frescos y puros en medio de la mayor podredumbre política.

Y ahora he llegado ya al punto a que se enderezaban las consideraciones anteriores. Ese instrumento es el arte bello; esas fuentes se abren en los inmortales modelos del arte.

Hállase el arte, como la ciencia, libre de todo lo positivo, limpio de todo producto de la convención humana. Ambos se precian de ser en absoluto *innunes* al capricho de los hombres. El legislador político puede, sí, cercar los dominios del arte y de la ciencia, pero no reinar en ellos; puede proscribir al amigo de la verdad, pero la verdad subsiste; puede rebajar al artista, pero no falsea el arte. Nada más común, ciertamente, que ver a la ciencia y al arte inclinarse reverentes ante el espíritu de la época; ocurre con frecuencia que el gusto creador recibe sus leyes del gusto crítico. Cuando el carácter se hace rígido y duro, vemos a la ciencia vigilar severamente sus fronteras, y al arte someterse a las pesadas cadenas de las reglas; cuando el carácter se hace muelle y disoluto, busca la ciencia el aplauso y el arte el deleite. Durante siglos enteros hanse visto filósofos y artistas afanados por hundir la verdad y la belleza en las profundidades de la humanidad más ordinaria. Perecen en la empresa los tales filósofos y artistas; pero la verdad y la belleza, con indestructible fuerza vital propia, se abren camino hacia la luz.

El artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace el discípulo, y más si el favorito de su época. ¡Que una bienhechora deidad arre-



bate al infante del pecho de la madre, lo alimente con el jugo de una edad mejor y lo conduzca a la madurez bajo el lejano cielo de Grecia! Cuando se haya hecho hombre, torne entonces a su siglo, con extraña y ajena figura, mas no para deleitarlo por su apariencia, sino para purificarlo, formidable como el hijo de Agamenón. La materia de su arte la tomará del presente; pero la forma irá a buscarla a un tiempo más noble, y, aun saltando por encima del tiempo, a la absoluta e inmutable unidad de su esencia propia. Aquí, en la etérea pureza de su genio, nace la fuente de la belleza, inaccesible al contagio de las razas y de las edades, que profundamente bajo ella se agitan en turbios remolinos. Puede el capricho envilecer la materia del arte, como la hacen mella los cambios del humor. El romano del siglo primero había ya doblado la rodilla ante sus emperadores cuando aún manteníanse erguidas las estatuas; conservaban los templos todavía su antigua majestad, cuando ya los dioses eran objeto de irrisión y burla; y las infamias de un Nerón o un Comodo cometíanse en edificios cuyo noble estilo se avergonzaba de albergarlas. La humanidad ha perdido su dignidad; pero el arte la ha salvado y la conserva en venerables piedras; la verdad continúa viviendo en la ilusión, y por la copia se reconstruirá el modelo. Así como la nobleza del arte sobrevivió a la de la naturaleza, así también la precede en el entusiasmo, creando y despertando vida por doquier. Cuando los rayos de la verdad aún no han penetrado en lo profundo de los corazones, ya la facultad poética los ha percibido, y las cimas de la humanidad están iluminadas, cuando la noche húmeda pesa aún sobre los hondos valles.

Mas ¿cómo se precave el artista contra las corrupciones de su tiempo, que por todas partes le rodean? Despreciando el juicio de sus contemporáneos. Mire siempre adelante, a su dignidad y ley

propia, no hacia atrás, a la felicidad presente y a las necesidades. Libre tanto de la vana agitación, que quisiera gustosa imprimir su sello en el instante efímero, como del impaciente espíritu visionario, que aplica al indigente alumbramiento del tiempo la medida de lo incondicionado; abandone al entendimiento la esfera de lo realmente efectivo, pues aquí el entendimiento está como en casa; aspire, en cambio, a producir el ideal a partir del lazo de lo posible con lo necesario. Estampe el ideal en la ilusión y la verdad; estámpelo en los juegos de su imaginación y en la seriedad de sus actos; imprímalo en todas las formas sensibles y espirituales, y entréguelo, silenciosamente, al tiempo infinito.

Pero no a todos los que sienten en su alma el ardor de ese ideal les ha sido concedida la calma creadora y el gran sentido de paciencia necesarios para grabarlo en la piedra muda o vestirlo en la palabra sobria y confiarlo a las fieles manos del tiempo. Harto impetuoso para detenerse en esos medios tranquilos, precipitase a menudo el divino impulso formador, sin demora, en el presente y en la vida activa, y emprende la tarea de transformar la informe materia del mundo moral. Imperiosa habla la desventura de la raza al hombre sensible, y más impetuosa aún su degradación; inflámase el entusiasmo, y, en las almas energicas, aspira impaciente a la acción el ardoroso anhelo. Pero ¿hase preguntado acaso si esas perturbaciones del mundo moral ofenden su razón? ¿No será más bien su egoísmo el que sufre? Si aún no lo sabe, podrá reconocerlo en el celo con que se apresura hacia determinados y rápidos efectos. El puro impulso moral se endereza a lo absoluto; para él no hay tiempo, y el futuro tórnasele presente, puesto que necesariamente ha de desenvolverse del presente. Ante una razón sin límites la dirección es al mismo tiempo consumación, y el camino se ha recorrido tan pronto como se ha tramado y emprendido.



Al joven que, ansioso de verdad y de belleza, me pregunte cómo, a pesar de la resistencia del siglo, podrá dar satisfacción al noble anhelo que siente en su pecho, yo contestaría: «Imprime al mundo en que trabajas la *dirección* hacia el bien, que el manso ritmo del tiempo traerá su desenvolvimiento. Y en esa dirección habrás empujado al mundo si, al enseñar, elevas sus pensamientos a lo eterno y necesario, y si, al actuar o al crear, conviertes lo eterno y necesario en objeto de sus anhelos. Se derrumbará el castillo de la ilusión y del capricho, tiene que derrumbarse, ya se ha derrumbado; tan pronto como estés seguro de que se cuartea; pero ha de cuartearse, no sólo por fuera, sino por dentro del hombre. En el público sosiego de tu ánimo educa a la vencedora, sácala de tu pecho y estámpala en la belleza; que no solamente el pensamiento le rinda homenaje de respeto, sino que también el sentido acorcha amoroso su aparición. Y, para que no te acontezca recibir de la realidad efectiva el modelo que tú has de darle, no te aventures en su sospechosa compañía antes de haber afianzado en tu corazón un sólido ideal que te sirva de fiel guardia. Vive con tu siglo, pero no seas el juguete de tu siglo; da a tus contemporáneos no lo que ellos aplauden, sino lo que necesitan. Sin haber sido cómplice de sus faltas, comparte con noble resignación los castigos que están sufriendo y acomódate libremente al yugo que ellos ni pueden sacudir ni pueden soportar. El firme valor con que desprecies su dicha les demostrará que no es tu cobardía la que se inclina ante sus sufrimientos. Cuando tengas que influir sobre ellos, preséntateles tales como debieran ser; cuando caligas en la tentación de actuar por ellos, preséntateles como son. Busca su aplauso por medio de su dignidad; pero en su vileza asienta su fortuna, y así la nobleza de tu alma suscitará la suya propia, y, en cambio, su indignidad no vendrá a destruir tu propósito. La seriedad de tus principios los apartará de

ti; pero en el juego aún podrán soportarla; su gusto es más puro que su corazón, y has de atrapar al paso al medroso fugitivo. Vano será querer arruinar sus máximas, vano condenar sus actos; pero en sus ocios puedes intentar poner tu mano creadora. Limpia sus placeres de capricho, de frivolidad y de grosería, y poco a poco, sin que lo notes, purificarás también sus acciones, y, por último, sus sentimientos morales. Rodéalos, por doquier, de formas nobles, grandes, espirituales; enciérralos en un cerco de símbolos de la perfección, hasta que la apariencia logre superar a la realidad efectiva y el arte a la naturaleza.

## CARTA X

Convenis conmigo, convencido por mis cartas anteriores, en que el hombre puede apartarse de su destino por dos sendas opuestas y en que nuestro tiempo camina realmente por ellas, ora sea que se entregue a la grosería, ora a la indolencia y a la perversión. De ese doble yerro ha de librarnos la belleza. Mas ¿cómo podrá el cultivo de lo bello remediar, simultáneamente, dos vicios opuestos y reunir en sí dos cualidades contradictorias? ¿Podrá, a la vez, aherrojar la naturaleza de los salvajes y poner en libertad la de los bárbaros, atar y desatar a un tiempo mismo? Y, si no lo hace, ¿cómo esperar de él, razonablemente, tan grande efecto como es la formación del género humano?

Hasta la saciedad hemos oído repetir la afirmación de que el sentimiento de la belleza, al desarrollarse, afina las costumbres. No parece que sea necesaria una nueva demostración de tan manido aserto, que halla su fundamento en la experiencia diaria, por cuanto vemos que el gusto cultivado va casi

siempre unido a un entendimiento claro, un sentimiento agudo, un carácter liberal y hasta una conducta digna, mientras que el hombre sin cultura estética adolece, generalmente, de los defectos contrarios. Suele citarse también con verdad el ejemplo de las naciones más civilizadas de la antigüedad, entre las cuales el sentimiento de la belleza llegó a su máximo desarrollo; y asimismo se acude al ejemplo contrario de los pueblos salvajes o bárbaros, cuyo carácter grosero o sombrío es el castigo con que pagan su insensibilidad para lo bello. No obstante, suele ocurrir que algunos pensadores nieguen el hecho mismo, o, por lo menos, la legitimidad de la conclusión. No se avienen ni a menospreciar tanto esa salvaje condición que se les echa en cara a los pueblos incultos, ni a tanto enaltecer el refinamiento de los civilizados. Ya en la antigüedad hubo hombres que no consideraron la cultura estética como un beneficio, ni mucho menos, y se inclinaban por ello a negar entrada en su república a las artes de la imaginación.

No me refiero a esos que insultan a las Gracias porque nunca obtuvieron sus favores. Ésos no saben de otro criterio, para medir el mérito, que el penoso esfuerzo de la ganancia y el provecho tangible; ¿cómo han de ser, pues, capaces de apreciar la reposada labor que el buen gusto realiza en el interior y en el exterior del hombre? ¿Cómo van a prescindir de los inconvenientes que la cultura estética pueda ocasionar, para fijar su atención en las ventajas esenciales que nos proporciona? El hombre que no siente amor hacia la forma, desprecia la gracia en el decir, por corruptora; el refinamiento en el trato, por hipócrita; la delicadeza y la sublimidad en la conducta, por desmedida y afectada. No puede perdonarle al favorito de las Gracias el ser, en sociedad, quien anima las tertulias; en los negocios, quien convence y dispone los ánimos según su propósito; en la literatura, quien imprime al siglo la

huella de su espíritu, mientras que él, víctima de su trabajo, no consigue, a pesar de su saber, despertar la atención ni remover un grano de arena. Como no puede aprender del otro el genial secreto de agradar, sólo le queda un recurso: planir sobre la corrupción humana, acusándola de enaltecer lo aparente más que lo esencial.

Pero hay voces dignas de ser escuchadas que claman contra las consecuencias de la belleza y hallan en la experiencia terribles motivos para pronunciarse en contra de ella. «No cabe negar —dicen— que los encantos de lo bello pueden servir, si caen en buenas manos, a plausibles fines; pero no contradice a la esencia de la belleza la posibilidad de caer en manos perversas, que utilicen su fuerza espiritual para fines contrarios, como el error y la injusticia. Precisamente porque el gusto no se fija nunca en el contenido, y sí sólo en la forma, toma el ánimo, al fin y al cabo, la peligrosa costumbre de despreciar en general la realidad sacrificando la verdad y la moralidad al encanto de un ropaje atractivo; olvidándose toda diferencia objetiva entre las cosas, y sólo el mero modo de aparición determina su valor. ¡Cuán malos hombres muy capaces hay —prosigue— que han sido alejados de una actividad seria y asidua, o al menos impelidos a tratarla superficialmente, por la poderosa seducción de la belleza! ¡Cuántos espíritus débiles, que han acabado por desasirse de la organización civil, sólo porque a la fantasía de los poetas se le ha ocurrido fingir un mundo en donde todo sucede de distinta manera que en el nuestro, en donde no hay conveniencia que refrene las opiniones ni arte que constriña la naturaleza! ¡Cuánta peligrosa dialéctica han propagado esas pasiones que los poetas pintan con brillantes colores en sus cuadros literarios y representan generalmente victoriosas en la lucha contra las leyes y los deberes! ¿Qué ha ganado con ello la sociedad? Que ahora es la belleza la que impone sus leyes al trato entre perso-



nas, cuando debiera ser la verdad; que es la impresión externa la que determina el respeto, cuando debiera ser sólo el mérito. Es cierto que vemos brillar hoy todas esas virtudes que hacen un efecto agradable en la apariencia y procuran un valor en la sociedad. Pero, en cambio, imperan todos los excesos, están de moda todos los vicios compatibles con una bella presentación.» Y verdaderamente da que pensar el hecho de que casi en todas las épocas de la Historia, dondequiera que las artes florecen y domina el buen gusto, se rebaja la humanidad, y no se puede presentar un solo ejemplo de un pueblo en donde un alto grado y una extensión considerable de la cultura estética vayan unidos a la libertad política y a la virtud ciudadana, en donde la bondad de las costumbres corra parejas con su belleza, en donde la cortesía del trato se compadezca con la verdad.

Mientras Atenas y Esparta mantuvieron intacta su independencia, mientras el respeto a las leyes fue la base y cimiento de su constitución, no llegó a madurar por completo el gusto, conservóse el arte en la infancia y aún faltaba mucho para que el sentimiento de lo bello dominase en los espíritus. Cierta es que la poesía había ya alzado un vuelo sublime; pero fue con las alas del genio, y es bien sabido que el genio está muy próximo a la rudez salvaje, y es como una luz en las tinieblas, que más depona en contra que en favor del gusto general de su época. Cuando llegó la edad de oro de las artes, bajo el mando de Pericles y Alejandro; cuando el interés y el sentido estético se generalizaron, perdiéronse la fuerza y la libertad de Grecia; la elocuencia falsificó la verdad; la sabiduría, en la boca de Sócrates, era tenida por afrenta, y la virtud, en la vida de Foción, por injuria. Los romanos hubieron de agotar su energía en las guerras civiles, y, afeminados por el lujo oriental, acomodarse al yugo de una dinastía feliz antes de que el arte griego triunfase de la rigi-

dez de su carácter. Los árabes no vieron lucir el alba de la cultura hasta que el fuego de su espíritu guerrero no se hubo extinguido bajo el cetro de los abasidas. En la moderna Italia aparecieron las bellas artes cuando se hubo roto la poderosa Liga de los lombardos, cuando Florencia se entregó a los Médicis y el espíritu independiente de aquellos valerosos Estados cedió el puesto a una vergonzosa su misión. Es casi innecesario seguir recordando el ejemplo de las naciones modernas, cuyo refinamiento aumenta a medida que va dando fin su independencia. Dondequiera que dirigimos la mirada en el mundo del pasado, hallamos que el gusto artístico y la libertad andan separados, se huyen, y que la belleza alza su trono sobre las ruinas de las virtudes heroicas.

Y precisamente en esa energía del carácter, que es, por lo general, el precio que cuesta la cultura estética, se halla el más eficaz resorte de todo lo grande y excelente en el hombre; ninguna otra ventaja puede, por notable que sea, sustituirla. Si, por tanto, nos atenemos a lo que la experiencia, hasta hoy, enseña acerca de la influencia de la belleza, más bien encontraremos motivos de desaliento. ¿A qué fomentar sentimientos tan dañinos para la verdadera cultura humana? Mejor será exponerse al peligro de la grosería y rudeza y prescindir de la fuerza disolvente de lo bello, que no entregarse a efectos deprimentes, a pesar de las ventajas del refinamiento.

Pero ¿es la EXPERIENCIA el criterio verdadero para resolver una cuestión como ésa? Antes de dar valor al testimonio de la experiencia, ¿no será bien decidir, por modo indudable, si es una y la misma la belleza a que nos referimos nosotros y la belleza a que se refieren los ejemplos citados? Mas este problema parece implicar un concepto de la belleza sacado de otra fuente que no la experiencia, puesto que ha de servirnos para conocer si lo que en la



experiencia se llama bello merece verdaderamente ese nombre.

Ese concepto racional, puro, de la belleza, si es posible señalarlo, no podrá buscarse infiriéndolo de casos efectivos; más bien ha de ser él quien justifique y dirija nuestro juicio sobre cada caso efectivo. Por consiguiente, habrá que inquirirlo por el camino de la abstracción y deducirlo de la posibilidad de la naturaleza sensible y racional. En una palabra: la belleza tendrá que manifestarse como una condición necesaria de la humanidad. Debemos, pues, ahora elevarnos hasta el concepto puro de la humanidad; y tomaremos como muestra estados particulares de hombres individuales, nunca, empero, la humanidad misma, tendremos que ir rastreando por entre los modos singulares y perecedores de su modo de presentación, para descubrir lo absoluto y permanente; dando de lado todas las limitaciones contingentes, trataremos de apoderarnos de las condiciones necesarias de su existencia. Es cierto que este camino o método trascendental nos aleja, por un tiempo, del círculo familiar de las cosas y de su presencia viva para recluirmos en el árido campo de los conceptos abstractos; pero buscamos una firme base de conocimiento que nada puede conmovér, y el que no se atreva a salir de la realidad efectiva nunca conquistará la verdad.

## CARTA XI

Cuando la abstracción se remonta a su máxima altura, tropieza con dos conceptos últimos, ante los cuales tiene que hacer alto y reconocer su límite extremo. La abstracción distingue en el hombre algo que permanece y algo que sin cesar cambia. Lo permanente, llamado *la persona*; lo mudable, *el estado*.

Persona y estado —el yo y sus determinaciones—, que en el ser necesario pensamos como *uno* y *lo mismo*, son eternamente *dos* en el ser finito. En la permanencia de la persona, muda el estado; en los cambios del estado, permanece la persona. Pasamos del descanso a la actividad, de la emoción a la indiferencia, de la conformidad a la contradicción; pero somos siempre *nosotros*, y lo que de *nosotros* se sigue inmediatamente permanece. Sólo en el sujeto absoluto permanecen juntamente con la personalidad todas las determinaciones, porque éstas nacen de la personalidad. Todo lo que Dios es, lo es porque es; por consiguiente, lo es todo por la eternidad, porque es eterno.

Pero en el hombre, ente finito, la persona y el estado son distintos; por tanto, ni el estado puede fundarse en la persona ni la persona en el estado. Si lo último fuere, tendría que mudar y variar la persona, y si lo primero, tendría que permanecer y durar el estado; esto es, en todo caso, o cesar el hombre de ser persona, o cesar de ser finito. Nuestro ser no se funda en que pensamos, queramos y sentimos, ni nuestro pensar, querer y sentir se fundan en que somos. Nosotros somos porque somos; nosotros sentimos, pensamos y queremos porque fuera de nosotros existe algo otro.

La persona, pues, debe ser su propio fundamento, pues lo permanente no puede nacer de la alteración o mudanza; y así tendríamos, en primer lugar, la idea de ser absoluto, fundado en sí mismo, es decir, la *libertad*. El estado, en cambio, ha de tener un fundamento; como el estado no es, no existe por la persona, es decir, no es absoluto, tiene que *suceder*; y así tendremos, en segundo lugar, la condición de todo ser dependiente o del devenir, que es el *tiempo*. El tiempo es la condición de todo devenir; he aquí una proposición idéntica, pues no dice otra cosa sino que la sucesión es la condición de que algo suceda.

La persona, que se revela en la eterna permanencia del yo, y sólo en ella, no puede devenir, no puedo comenzar en el tiempo, porque, por el contrario, es más bien el tiempo el que comienza en ella, ya que el cambio implica un fundamento permanente. *Algo* ha de cambiar si ha de haber cambio; y ese algo no puede ser, a su vez, cambio. Cuando decimos que la flor florece y se marchita, consideramos la flor como lo permanente de ese cambio o alteración y le atribuimos una suerte de personalidad, en la cual aquellos dos estados se revelan. No vale la objeción de que el hombre llega a ser, recibe su ser; pues el hombre no es solamente persona en general, sino persona que se halla en determinado estado. Todo estado, empero, toda determinada existencia nace en el tiempo; el hombre, como fenómeno, tiene, pues, que tomar comienzo, aun cuando la inteligencia pura en él es eterna. Sin el tiempo, esto es, sin llegar a ser, no sería nunca un ente determinado; su personalidad existiría, sí, como disposición o virtualidad, pero no en acto. Sólo por la sucesión de sus representaciones llega el yo permanente a ser aparición de sí mismo.

Así pues, la materia de la actividad o la realidad —que la suprema inteligencia crea por sí misma— tiene el hombre que *recibiría* primero y la recibe por la vía de percepción, como algo que se encuentra fuera de él en el espacio, y algo que se altera y cambia en él en el tiempo. A esa materia, que cambia en él, acompaña siempre su inalterable, incambiable yo; y a éste prescribe su naturaleza racional la misión de permanecer idéntico, pese a todos los cambios, de transformar las percepciones en experiencia; es decir, en unidad del conocimiento y de convertir cada una de las especies de fenómenos que se dan en el tiempo en ley para todos los tiempos. Sólo en cuanto que y mientras se transforma, *existe* el hombre; sólo en cuanto que permanece inalterable, es *él* quien existe. El hombre, represen-

tado en su perfección, sería, por consiguiente, la unidad permanente que, en el torrente de la transformación, permanece eternamente la misma.

Ahora bien, aunque un ser infinito, una divinidad, no pueda *devenir*, sin embargo, hemos de llamar divina a la tendencia que se propone, como in finita tarea, la característica misma de la divinidad; esto es, la absoluta manifestación de la potencia —la realidad efectiva de todo lo posible— y la absoluta unidad de la aparición —la necesidad de todo lo real efectivo—. La disposición para la divinidad la tiene impresa irrevocablemente el hombre en su personalidad; el camino hacia la divinidad —si camino puede llamarse a una senda que nunca llega a término— está abierto al hombre en los *sentidos*.

Su personalidad, considerada en sí misma e independientemente de todo material sensible, es simplemente la disposición para una posible infinita exteriorización, y, mientras no intuye ni siente, no es nada más que forma y vacua facultad. Su sensibilidad, considerada en sí misma e independientemente de toda actividad espontánea del espíritu, no tiene otro poder que el de hacer del hombre, que sin ella fuera simple forma, una materia; pero no en modo alguno el de unir la materia al hombre. Mientras el hombre tan sólo siente, desea y actúa por el mero impulso de los apetitos, no es nada más que *mundo*, si por mundo entendemos el contenido in forme del tiempo. Su sensibilidad es la que transforma su facultad en una fuerza eficiente; pero sólo su personalidad es la que hace que su actividad sea suya propia. Para no ser meramente mundo, tiene, pues, el hombre que dar forma a la materia; para no ser mera forma, tiene que dar realidad efectiva a lo virtual, que porta en sí. Realiza efectivamente la forma cuando crea el tiempo, y pone uno frente a otro lo permanente y el cambio, la unidad eterna de su yo y la multiplicidad del mundo; informa la materia cuando aniquila el tiempo; afirma la perma-



nencia en el cambio y somete la multiplicidad del mundo a la unidad de su yo.

De aquí se derivan ahora dos opuestas exigencias a que ha de doblegarse el hombre, las dos leyes fundamentales de la naturaleza sensible-racional. La primera aspira a la absoluta *realidad*: el hombre debe transformar en mundo todo lo que es mera forma, debe traer a aparición todas sus disposiciones. La segunda aspira a la absoluta *formalidad*: el hombre debe extirpar en sí mismo todo cuanto es mero mundo, debe introducir conformidad en todos sus cambios y alteraciones. O dicho de otro modo: debe exteriorizar todo lo interno y dar forma a todo lo externo. Ambas tareas, consideradas en su más elevado cumplimiento, retrotraen al concepto de la divinidad, del que tomé mi punto de partida.

## CARTA XII

A cumplir la doble tarea de lo necesario *en nosotros* realizarlo efectivamente, y lo real efectivo *fuera de nosotros* someterlo a la ley de la necesidad, somos compelidos por dos opuestas fuerzas, las cuales, porque nos empujan a realizar efectivamente su objeto, pueden muy pertinentemente llamarse impulsos<sup>2</sup>. El primero de estos impulsos, al que daré

<sup>2</sup> No tengo reparo alguno en usar esta expresión de una manera general tanto para lo que tiende al cumplimiento de una ley, como para lo que tiende a la satisfacción de una necesidad, aunque de ordinario se acostumbra a restringirla a esto último. Así como las ideas de la razón devienen imperativos o deberes tan pronto como se las pone en general en los límites del tiempo, del mismo modo estos deberes devienen impulsos tan pronto como son referidos a algo determinado y efectivo. La veracidad, por ejemplo, como algo absoluto y necesario que la razón prescribe a toda inteligencia, es efectiva en el ser supremo, porque ella

el nombre de *sensible*, parte de la existencia física del hombre o su naturaleza sensible y se ocupa en situarlo dentro de las limitaciones del tiempo y torstarlo materia, no en darle materia, que para ello está una libre actividad de la persona, que acoge la materia y la distingue de sí, de lo permanente. Por materia entiendo aquí no más que cambio, realidad que llena el tiempo; por tanto, este impulso exige que haya variación o cambio, que el tiempo tenga un contenido. Ese estado del tiempo lleno, ocupado, llámase sensación, y él es el único por el que se manifiesta la existencia física.

Como todo lo que está en el tiempo está *en sucesión*, resulta que, por el hecho de que algo es, queda todo lo demás excluido. Si un instrumento de música produce un sonido, es éste, de todos los demás sonidos posibles, el único efectivo. En cuanto que el hombre percibe lo presente, límitase la infinita posibilidad de sus determinaciones a esta única especie de existencia. Cuando, pues, actúa exclusivamente este impulso, por fuerza nos hallamos ante la máxima limitación; el hombre, en tal estado, no es más que una unidad de magnitud, un momento lleno del tiempo, o, mejor dicho, no es él, pues su personalidad está suprimida mientras la sensación le domina y el tiempo le arrastra consigo<sup>3</sup>.

es posible; pues esto se sigue del concepto de su ser necesario. Y justo esa misma idea, puesta en los límites de la humanidad, es en verdad aún necesaria, pero sólo moralmente, y *debe* ante todo ser hecha efectiva, pues en un ser contingente la realidad efectiva no es puesta aún sólo mediante la posibilidad. Ahora bien, si proporciona la experiencia un caso al que se deja referir este imperativo de la veracidad, entonces despierta él un impulso, una tendencia a ejecutar aquella ley, y a efectuar el acuerdo consigo mismo prescrito por la razón. Este impulso surge necesariamente, y no falta ni siquiera en aquel que actúa precisamente en contra de él. Sin él no habría ninguna voluntad moralmente mala; por consiguiente, tampoco ninguna moralmente buena. [Nota de Schiller.]

<sup>3</sup> El idioma expresa muy ciertamente este estado de enjefe-



La esfera de este impulso se extiende hasta donde llega la condición finita, limitada del hombre; y como toda forma aparece sólo en una materia; como todo lo absoluto aparece sólo a través del medio de límites, es, desde luego, el impulso sensible el sostén en que se afirma en último término el total fenómeno de la humanidad. Pero, aun cuando él es quien despierta y desenvuelve las disposiciones de la humanidad, también es él quien hace imposible su perfecto desarrollo. Con irrompibles lazos ata él al mundo sensible al espíritu tendente a lo alto; cuando la abstracción se lanza libremente por el infinito, él la llama y recluye de nuevo en los límites del presente. El pensamiento puede, por momentos, escapar a su poder y una firme voluntad oponerse victoriosa a sus exigencias; pero pronto reconoce sus derechos la sojuzgada naturaleza, reclamando imperiosa la realidad de la existencia, un contenido de nuestro conocimiento, un fin de nuestra acción.

El segundo de esos impulsos, que puede recibir el nombre de *formal*, parte de la existencia absoluta del hombre o su naturaleza racional y tiende a ponerlo en libertad, a introducir armonía en la diversidad de sus apariencias concretas y afirma su personalidad en los cambios de estado. Y como la persona, que es unidad absoluta e indivisible, no puede jamás caer en contradicción consigo misma, como somos

nación, bajo el dominio de la sensación, diciendo: *estar fuera de sí*, esto es, estar fuera de su yo. Aunque esta locución se emplea sólo cuando la sensación se prolonga en emoción y se hace más notable, por lo mucho que dura, sin embargo, está fuera de sí quien vive en simple sensación. Cuando el que se halla en ese estado recobra su razón, dicese muy justamente: *ha vuelto en sí*, esto es, ha reingresado en su yo, ha restablecido su persona. Cuando una persona se desmaya, no se dice: está fuera de sí, sino: *ha perdido el sentido*, es decir, carece de su yo, puesto que no está en él mismo. Por eso, aquel que retorna de su desmayo es meramente en sí, lo cual puede coexistir muy bien con el estar fuera de sí. [Nota de Schiller.]

lo que somos por toda la eternidad, nunca puede el impulso que tiende a la afirmación de la personalidad exigir otra cosa que lo que por toda la eternidad deba exigir; decide por siempre lo que decide por ahora y ordena para el presente lo que para la eternidad. Abarca, por tanto, la sucesión íntegra del tiempo; esto es, suprime el tiempo, suprime la variación; quiere que lo efectivo sea necesario y eterno, y que lo eterno y necesario sea efectivo, o, dicho de otro modo, aspira a la verdad y al derecho.

Si el impulso sensible nos proporciona *casos*, el formal nos da *leyes* —leyes para el juicio, cuando se refiere a conocimientos; leyes para la voluntad, cuando se refiere a actos; ora conoczamos un objeto o atribuyamos validez objetiva a un estado de nuestro sujeto, ora obremos por conocimientos o hagamos de lo objetivo el fundamento determinativo—; en ambos casos arrancamos el tal estado a la jurisdicción del tiempo y le conferimos realidad para todos los hombres y todos los tiempos, esto es, universalidad y necesidad. El sentimiento puede decir tan sólo: esto es verdadero *para este sujeto y en este momento*, y puede venir otro momento, otro sujeto, que deseche el enunciado de la sensación presente. Pero cuando el pensamiento declara: *esto es*, decide para la eternidad toda, y la validez de su dicho está garantizada por la personalidad misma, que desafía todo cambio y variación. La inclinación puede decir tan sólo: *esto es bueno para tu individuo y tu actual necesidad*; pero ese individuo, la actual necesidad es presa del cambio que la arrastra consigo, y lo que hoy anhela ardientemente, puede ser mañana objeto de repulsión para ti. Mas cuando el sentimiento moral dice: *esto debe ser*, decide para la eternidad toda. Si reconoces la verdad sólo porque es justicia, habrás hecho de un caso aislado la ley para todos los casos; habrás tratado un momento de tu vida como si fuera la eternidad misma.

Así pues, cuando el impulso formal domina,

cuando actúa en nosotros el objeto puro, conseguimos la máxima extensión del ser; desaparecen todas las limitaciones, y el hombre, que era antes una simple unidad de magnitud, preso en las trabas de la sensación mezuquina, se torna unidad *ideal*, que comprende en sí el reino todo de los fenómenos. Al hacer esta operación ya no estamos en el tiempo, es el tiempo el que está en nosotros, con su serie inabarcable. Ya no somos individuos: somos especie. Nuestro juicio es el juicio de todos los espíritus; nuestro acto es la decisión de todos los corazones.

### CARTA XIII

A primera vista nada parece más contrario que las tendencias de esos dos impulsos: el uno aspira a la variación; el otro, a la invariabilidad. Y, sin embargo, esos dos impulsos agotan el concepto de humanidad, de tal suerte que un tercer *impulso* fundamental, que sirviera de intermediario entre los dos primeros, es un concepto en absoluto impensable. ¿Cómo restablecer la unidad de la naturaleza humana, que parece rota por completo por esa radical y originaria oposición?

Es verdad que las dos *tendencias* citadas se contradicen; pero precisa observar que no es *en los mismos objetos*; y dos cosas que no tienen contacto, sí pueden chocar una contra otra. El impulso sensible pide variación, es cierto; pero no exige que la variación se extienda a la persona y a la esfera de la persona; no exige que la variación sea un cambio de principios. El impulso formal aspira a la unidad y a la permanencia; pero no quiere que con la persona quede también fijo el estado, no quiere que haya identidad de la sensación. No son, pues, ambos impulsos opuestos por naturaleza, y si, a pesar

de ello, lo parecen, es porque una libre transgresión de la naturaleza los ha tomado enemigos; es porque ellos mismos se engañan y confunden sus esferas.<sup>4</sup> Velar por que ninguno de los dos impulsos viole las fronteras del otro es el problema mismo de la *cultura*, la cual está obligada a administrar justicia a ambas tendencias, no sólo defendiendo el impulso racional contra el sensible, sino también a éste contra

<sup>4</sup> Si se afirma que entre ambos impulsos existe un antagonismo original y, por tanto, necesario, no queda otro recurso, para mantener la unidad del hombre, que *subordinar* incondicionalmente el impulso sensible al racional, de donde originarse mera uniformidad, mas no armonía, y el hombre sigue por siempre dividido. Desde luego, debe haber subordinación, pero ha de ser recíproca; porque si bien las limitaciones no pueden nunca fundamentar lo absoluto y la libertad, por tanto, no puede depender del tiempo, es, por otra parte, igualmente cierto que lo absoluto por sí mismo nunca puede fundamentar las limitaciones y que el estado en el tiempo no puede depender de la libertad. Ambos principios están, pues, a la vez subordinados y coordinados; es decir, que se hallan en relación de acción recíproca; sin forma no hay materia, sin materia no hay forma. (Este concepto de la acción recíproca y la importancia del mismo halláanse expuestos por modo excelente en el *Fundamento de la teoría de la ciencia*, de Fichte, Leipzig, 1794.) Qué sea de la persona en el reino de las ideas, no lo sabemos; pero sabemos muy bien que, en el reino del tiempo, no puede manifestarse sin recibir materia; en este reino, pues, tendrá la materia que determinar algo, no solamente *bajo* la forma, sino junto a la forma e independientemente de ésta. Así pues, es necesario no sólo que el sentimiento se abstenga de decidir en la esfera de la razón, sino también que la razón no pretenda determinar nada en la esfera del sentimiento. Con sólo atribuir a cada cual una esfera propia, excluyese al otro de ella y pónense unos límites o fronteras, que ninguno de los dos puede rebasar, *sin grave daño de ambos*.

En una filosofía trascendental, donde todo el interés estriba en librar a la forma del contenido y en conservar lo necesario, puro y libre de toda contingencia, se adquiere fácilmente la costumbre de pensar lo material como simple obstáculo y de representar la sensibilidad en necesaria contraposición con la razón, porque la sensibilidad precisamente entorpece aquella labor de purificación de la forma. Esa manera de concebir el problema no es en modo alguno la que domina en el *espíritu* del sistema kantiano, aunque pudiera acaso desprenderse de la *letra* del mismo. [Nota de Schiller.]



aquél. La incumbencia de la cultura es, pues, doble: primero proteger la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y, segundo, proteger la personalidad contra el poderío de las sensaciones. Lo primero, consigué educando la facultad del sentimiento; lo segundo, educando la facultad de la razón.

Siendo el mundo algo extenso en el tiempo y variable, consistirá la perfección de la facultad, que pone al hombre en relación con el mundo, en la máxima variabilidad y extensión posibles. Siendo la persona lo permanente en la variación, consistirá la perfección de la facultad opuesta al cambio, en la máxima independencia e intensidad posibles. Cuanto más se multiplique la receptividad, cuanto más movediza sea y más planos diferentes ofrezca a la impresión de los fenómenos, tanta mayor cantidad del mundo *aprehenderá* el hombre, tanto mayor número de virtualidades germinarán en su seno. Y, por otra parte, cuanto más fuerte y honda sea la personalidad, cuanto más libre se haga la razón, tanta mayor cantidad de mundo *comprenderá* el hombre, tanta mayor cantidad de forma creará, fuera de sí mismo. La cultura humana consistirá, pues: *primero*, en proporcionar a la facultad receptiva los más variados contactos con el mundo y excitar el máximo grado de pasividad en el sentimiento; *segundo*, en conquistar, para la facultad determinante, la mayor independencia de la facultad receptiva y excitar el máximo grado de actividad en la razón. Dondequiera que se reúnan ambas cualidades, juntará el hombre la mayor riqueza de existencia con la máxima independencia y libertad; lejos de perderse en el mundo, asumirá en sí mismo al mundo entero, con la infinidad de sus fenómenos diferentes, y lo subordinará a la unidad de su razón.

Pero esta relación puede *invertirla* el hombre y de esa suerte errar su destino por dos maneras distintas. Puede trasladar a la facultad pasiva la intensidad que demanda para sí la facultad activa, ante-

poner el impulso material al formal, transformar la potencia receptiva en determinante. Puede, por el contrario, trasladar a la facultad activa la extensión propia de la pasiva, anteponer el impulso formal al material y sustituir la potencia receptiva por la determinante. En el primer caso, nunca llegará a ser *él mismo*; en el segundo caso, nunca será *otra cosa*, por lo cual precisamente en ningún caso será *uno ni otro*; esto es, que no será nada<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La deplorable influencia que ejerce una sensibilidad predominante sobre nuestro pensamiento es cosa que cualquiera comprende sin dificultad; no así la dañina influencia que ejerce una predominante racionalidad sobre nuestro conocimiento y nuestra conducta; y, sin embargo, es tan frecuente y tan importante como la primera. Permitaseme que, de entre la muchedumbre de casos pertinentes, recuerde sólo dos, muy propios para poner de relieve los daños que pueden causar la facultad pensante y volitiva cuando se anticipan a la intuición y a la sensación.

Una de las principales causas de la lentitud con que progresan las ciencias naturales es manifiestamente la inclinación, muy generalizada y casi invencible, a hacer uso de juicios teleológicos, en los cuales sucede que, tan pronto como adquieren carácter constitutivo, la facultad receptiva queda substituida por la determinante. En vano la naturaleza excita nuestros órganos repetida e intensamente; su variedad infinita queda como perdida para nosotros, porque no buscamos en ella sino lo que hemos puesto en ella; porque no le permitimos moverse *en contra* nuestra y más bien nos esforzamos con una impaciente razón que se anticipa, por *combatirla*. ¿Llega una vez uno, en el curso de los siglos, que se acerca a la naturaleza con sentidos serenos, honrados y abiertos? Tropieza enseguida con una porción de fenómenos que nosotros, en nuestra prevención, habíamos pasado por alto. Y entonces nos asombramos de que tantos ojos, mirando a la luz del día, no hayan notado nada. Ese precipitado afán de armonía que se entrega a componer sin haber juntado las notas que han de integrar el acorde; esa violenta usurpación de la facultad de pensamiento que se adueña de una esfera en donde su dominio no es absoluto e incondicionado, es el fundamento de la esterilidad de muchos ingenios dados al estudio. Difícil es determinar quién ha perjudicado más al progreso de nuestros conocimientos: si la sensibilidad, que no admite formas, o la razón, que no aguarda contenido.

Igualmente difícil sería decir quién enfría más y entorpece nuestra filantropía práctica: si la vivacidad de nuestros sentimientos



Cuando el impulso sensible se torna determinante; cuando legislan los sentidos y el mundo sojuzga a la persona, cesa el mundo de ser objeto, en la misma proporción en que es fuerza. Si el hombre se reduce a contenido del tiempo, puede decirse que no es él, y, por consiguiente, que no tiene ningún contenido. Suprimida su personalidad, queda suprimido su estado; ambos son conceptos correlativos,

o la rigidez de nuestros principios, si el egotismo de nuestros sentidos o el egotismo de nuestra razón. Para hacernos hombres compasivos, caritativos, eficaces, han de juntarse el sentimiento y el carácter, no de otro modo que para elaborar la ciencia han de reunirse la claridad de los sentidos con la energía del pensamiento. ¿Cómo vamos a ser, pese a las más bellas máximas morales, equitativos, bondadosos y humanos, si nos falta la capacidad de acoger en nosotros, fiel y verdaderamente, la ajena naturaleza, de apropiarnos las situaciones ajenas y de sentir como propias las ajenas emociones? Ahora bien, esa capacidad la vamos perdiendo por la educación que recibimos y por la que nosotros mismos nos damos, en la medida en que tratamos de romper el poder de los deseos y afianzar el carácter mediante principios. Como es difícil y penoso mantenerse fiel a los principios cuando el sentimiento es enérgico, acudimos al fácil remedio de asegurar la firmeza del carácter apagando los sentimientos; efectivamente, es más fácil vivir en paz con un enemigo desarmado, que vencer a un adversario valiente y bien equipado. En esa operación precisamente consiste, por lo general, lo que llaman *formar a un hombre*, en el mejor sentido de la expresión; esto es, refiriéndose a lo interior y no sólo a lo exterior. Un hombre así formado estará, desde luego, seguro de no ser nunca ni parecer nunca grosero; pero también los principios le habrán endurecido, haciéndole insensible a todas las impresiones de la naturaleza; carecerá de humanidad tanto por fuera como por dentro.

Se hace un malísimo uso del ideal de la perfección cuando, al juzgar a otros hombres y en los casos en que hay que trabajar por ellos, se mantiene ese ideal en todo su rigor. Lo primero conduce al misticismo; lo segundo, a la dureza de corazón. Claro es que los deberes sociales se facilitan extraordinariamente, sustituyendo al hombre *efectivo*, que solicita nuestra ayuda, por el pensamiento del hombre *ideal*, que, en verdad, debiera ayudarse a sí mismo... La verdadera excelencia del carácter estriba en ser duro consigo mismo y blando con los demás. Pero, por lo general, el que es blando con los demás es blando consigo mismo, y el que es duro consigo mismo es duro con los demás. Despreciable es el blando consigo y duro con los demás. [Nota de Schiller.]

pues la variación exige algo permanente y la realidad limitada una realidad infinita. Cuando el impulso formal se torna receptivo, es decir, cuando la facultad de pensar antecede a la sensación y la persona se sustituye al mundo, cesa la persona de ser una fuerza independiente, un sujeto, en la misma proporción en que haya usurpado el puesto del objeto, porque lo permanente exige la variación; y la realidad absoluta, para manifestarse, necesita limitarse. Si el hombre se reduce a mera forma, llega a no tener forma alguna; y, suprimido el estado, desaparece la persona. En una palabra: sólo en cuanto que el hombre es independiente hay fuera de él una realidad, es él receptivo; sólo en cuanto que el hombre es receptivo, hay dentro de él una realidad, es él una potencia pensante.

Ambos impulsos necesitan, pues, limitación y, puesto que los pensamientos como energías, distensión; que el primero no se introduzca en la esfera de la legislación ni el segundo en la de la sensación. Aquella distensión del impulso sensible no debe ser, empero, en manera alguna efecto de una incapacidad física y de una debilidad de las sensaciones, siempre digna de desprecio; debe ser un acto de la libertad, una espontaneidad de la persona, la cual, con su intensidad moral, refrena la sensible y, ejerciendo su dominio sobre las impresiones, les quita profundidad para darles superficie. El carácter debe poner límites al temperamento, pues sólo *para que gane el espíritu* es lícito que pierda la sensibilidad. Asimismo la distensión del impulso formal no ha de ser resultado de una incapacidad espiritual o modorra de las potencias de pensar o de querer, que rebajarían la humanidad. El glorioso origen de esa distensión debe ser la multitud de sensaciones; la sensibilidad misma ha de defender su territorio con victoriosa fuerza y resistir a la violencia que el espíritu querría hacerle con su actividad precipitada. En una palabra: el impulso sensible debe mantener a la

personalidad encerrada en sus propios límites; el impulso formal debe hacer eso mismo con la receptividad o naturaleza.

#### CARTA XIV

Henos aquí llegados al concepto de una acción recíproca entre los dos impulsos; la eficiencia del uno fundamenta y al mismo tiempo limita la eficiencia del otro, y cada uno de los dos por sí consigue su máxima manifestación cuando el otro es activo.

Esta mutua relación de ambos impulsos es en verdad meramente una tarea de la razón, tarea que el hombre no está capacitado para realizar hasta que llegue a la culminación de su existencia. Es, en el sentido estricto de la palabra, *la idea de su humanidad*; algo, pues, infinito, a que el hombre, en el transcurso del tiempo, puede ir acercándose, sin alcanzarlo jamás. «No debe buscar la forma sacrificando su realidad, ni la realidad sacrificando la forma; más bien debe buscar el ser absoluto por medio de un ser determinado, y el ser determinado por medio de uno infinito. Debe enfrentarse con un mundo, porque es persona; y debe ser persona, porque tiene un mundo enfrente. Debe sentir, porque es consciente de sí; y debe ser consciente de sí, porque siente.» Nunca podrá el hombre realizar en experiencia esa idea, ni, por consiguiente, ser hombre en la plena significación de esta palabra, mientras dé satisfacción exclusivamente a uno de los dos impulsos o a uno tras otro; pues, si sólo siente, es para él un misterio su persona o existencia absoluta y, si sólo piensa, es para él un misterio su existencia en el tiempo, su estado. Pero si hubiese casos en que el hombre pudiera hacer esas dos experiencias *simultáneamente*, casos en que, a un tiempo mismo,

tuviera la conciencia de su libertad y la sensación de su existencia, sintiéndose como materia y a la par conociéndose como espíritu, hallaría en tales casos, y sólo en ellos, una intuición completa de su humanidad; y el objeto que le proporcionase esta intuición sería para él un símbolo de su *cumplido destino*, y, por consiguiente —ya que éste sólo es alcanzable en la totalidad del tiempo—, una exposición del infinito.

Supongamos que casos semejantes puedan ocurrir en la experiencia. Pues despertarían en el hombre un nuevo impulso, el cual —porque los dos primeros colaboran en él, y, por tanto, él se opone a cada uno de los dos aisladamente considerado— valdría con razón como un impulso nuevo. El impulso sensible quiere que haya variación, que el tiempo tenga un contenido; el impulso formal quiere que suspenda el tiempo su curso, que no haya variación alguna. Aquel otro impulso, en donde los dos actúan unidos, *el impulso de juego* —permítaseme el uso de esta denominación, que más tarde justificaré— dirigiérase a suspender el tiempo *en el tiempo*, a hacer convenir el devenir con el ser absoluto y la variación con la identidad.

El impulso sensible quiere *irse determinando*, quiere recibir su objeto. El impulso formal quiere determinar *por sí*, quiere crear su objeto. El impulso de juego tenderá, pues, a recibir tal y como él hubiera creado, y a crear tal y como el sentido recibe.

El impulso sensible excluye del sujeto toda espontánea actividad, toda libertad. El impulso formal excluye del sujeto toda dependencia, toda pasividad. Ahora bien, la exclusión de la libertad es necesidad física y la exclusión de la pasividad es necesidad moral. Ambos impulsos, pues, constriñen el ánimo, aquél por leyes naturales, éste por leyes de la razón. El impulso de juego, como que los dos primeros actúan unidos en él, constreñirá el ánimo,

a un mismo tiempo, física y moralmente, y, por tanto, suprimiendo toda contingencia, suprimirá también toda constrictión y pondrá al hombre en libertad, tanto física como moralmente. Cuando abraza- mos con pasión a un hombre digno de desprecio, sentimos dolorosamente la *constricción de la naturaleza*. Cuando odiamos a un hombre que impone res- peto, sentimos dolorosamente la *constricción de la razón*. Pero, si al propio tiempo que interesa nues- tra inclinación merece nuestro respeto, desaparecen la coacción sensible y la coacción racional, y empe- zamos a amarle, es decir, a jugar a la vez con nues- tra inclinación y nuestro respeto.

Si consideramos, además, que el impulso sensi- ble nos constriñe físicamente y el impulso formal moralmente, resulta que aquél hace contingente nues- tra constitución formal y éste hace contingente nuestra constitución material, es decir, que es con- tingente que nuestra felicidad coincida con nuestra perfección o ésta con aquélla. Pero el impulso de juego, que reúne a los dos impulsos anteriores, hará contingentes a un tiempo mismo nuestra constitu- ción formal y nuestra constitución material; es de- cir, hará contingentes a un tiempo mismo nuestra perfección y nuestra felicidad; y precisamente por- que las hace contingentes *las dos*, porque con la ne- cesidad desaparece también la contingencia, supri- mirá la contingencia en ambas y, por tanto, introdu- cirá forma en la materia y realidad en la forma. En la medida en que sustraiga influjo dinámico a las sensaciones y a las emociones, pondrá éstas en ar- monía con ideas de la razón y, en la medida en que prive a las leyes de la razón de su constrictión mo- ral, las ayuntará con el interés de los sentidos.

## CARTA XV

Voy acercándome al término a que quería con- duciros por tan árido sendero. Permittedme que siga- mos un corto trecho de camino, y se abrirá una am- plia perspectiva, un alegre panorama, que nos re- compensará quizá del esfuerzo realizado.

El objeto del impulso sensible, expresado en un concepto universal, es la *vida* en su más amplio sen- tido, concepto que significa todo ser material y toda presencia inmediata en los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto univer- sal, es la *figura*, tanto en su sentido impropio como en el propio, concepto que comprende dentro de sí todas las propiedades formales de las cosas y todas las referencias de las mismas a la facultad de pensar. El objeto del impulso de juego, representado en un esquema universal, podrá, pues, llamarse *figura viva*, concepto que sirve para indicar todas las pro- piedades estéticas de los fenómenos, y, en *una pa- labra*, lo que en su más amplio sentido se llama *belleza*.

Con esta explicación —si explicación es— la be- lleza no se extiende a toda la esfera de lo vivo ni se incluye solamente en ella. Un bloque de mármol, aunque sin vida, puede llegar a ser, en manos del arquitecto o del escultor, una figura viva; un hom- bre, aunque vive y posee una figura, no es, sin em- bargo, por ello figura viva. Para serlo hace falta que su figura sea vida y su vida figura. Mientras estamos pensando en su figura, ésta carece de vida, es una mera abstracción; mientras sentimos su vida, carece ésta de forma, es una mera impresión. Sólo cuando su forma vive en nuestra sensación, cuando su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, entonces



es figura viva. Y éste será el caso, siempre que lo juzguemos como bello.

Mas, porque hayamos podido indicar los elementos que en su unificación producen la belleza, no por eso hemos explicado la génesis de la belleza; para ello fuera necesario comprender *aquella unificación misma*, la cual es para nosotros impenetrable, como en general toda acción recíproca entre lo finito y lo infinito. Por motivos trascendentales plantea la razón la exigencia siguiente: debe haber una comunidad entre el impulso formal y el material, es decir, un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, lleva a su perfección el concepto del hombre. Y la razón tiene que plantear esa exigencia, porque, por esencia, tiende a lo perfecto y a suprimir todas las limitaciones, y toda actividad exclusiva de uno u otro impulso dejaría imperfecta la naturaleza humana, siendo fundamento para una limitación. Por tanto, tan pronto como la razón proclama que debe existir una humanidad, ha proclamado al mismo tiempo la ley de que debe haber una belleza. La experiencia puede contestar a nuestra pregunta de *si hay* belleza, y, cuando nos haya instruido sobre ese punto, sabremos entonces si hay humanidad. Mas *cómo* puede haber belleza, cómo sea posible una humanidad, esto ni la razón ni la experiencia pueden enseñárnoslo.

El hombre —lo sabemos— no es ni materia exclusivamente ni espíritu exclusivamente. La belleza, pues, como consumación de su humanidad, no puede ser exclusivamente mera vida, como lo han afirmado penetrantes observadores, demasiado atentos al testimonio de la experiencia, y como el gusto de la época quisiera; ni tampoco puede ser exclusivamente mera figura, como han juzgado filósofos especulativos, harto alejados de la experiencia y artistas aficionados a filosofar, pero demasiado dóciles

a las necesidades del arte <sup>6</sup>. La belleza es el común objeto de ambos impulsos, es decir, del impulso de juego. El uso justifica completamente este nombre, pues suele aplicar la palabra «juego» a todo aquello que no es contingente ni subjetiva ni objetivamente, y, sin embargo, tampoco constriñe y obliga ni exterior ni interiormente. Como el ánimo, en la intuición de lo bello, se encuentra en un feliz término medio entre la ley y la menesterosidad, por eso mismo, al participar de ambas, se substraer a la coacción de una y de otra. Las exigencias del impulso material, como del impulso formal, son muy serias, porque en el conocimiento refiérese el uno a la realidad efectiva y el otro a la necesidad de las cosas, y en la acción busca el uno la conservación de la vida y el otro la defensa de la dignidad, esto es, ambos la verdad y la perfección. Pero, cuando vida y dignidad se reúnen y mezclan, ya la vida se hace indiferente; cuando el deber coincide con la inclinación, ya no constriñe; cuando la realidad efectiva de las cosas, la verdad material, viene al encuentro de la verdad formal, de la ley de necesidad, acógeela el ánimo con libre reposo; cuando la intuición inmediata acompaña a la abstracción, ya el ánimo no siente la tensión del esfuerzo abstractivo. En una palabra: cuando lo efectivo entra en comunión con las ideas, pierde su seriedad, pues se torna *pequeño*; cuando lo necesario se junta con las sensaciones, abandona su seriedad, porque se torna *ligero*.

Pero me figuro que ya habréis pensado hace

<sup>6</sup> Burke —en sus indagaciones filosóficas sobre el origen de los conceptos de sublime y bello— considera la belleza como vida simplemente. En cambio, consideraría como simple figura —hasta donde alcanzan mis noticias— todos los partidarios del sistema *dogmático* que han hablado del particular y, entre los artistas, Rafael Mengs, en sus *Ideas*, sobre el gusto en la pintura; otros no hay para qué recordarlos. La filosofía crítica ha abierto el camino en este punto, como en todo, refiriendo la experiencia a principios y la especulación a la experiencia. [Nota de Schiller.]

tiempo en objetarme: ¿No se rebaja lo bello al convertirse en mero juego? ¿No se empareja con los frívolos objetos que vienen recibiendo ese nombre? ¿No contradice al concepto racional y a la dignidad de la belleza, digna de ser considerada como instrumento de la cultura, el limitarla a un *mero juego*? ¿Y no contradice al concepto empírico del juego, compatible con la exclusión de todo buen gusto, el limitarlo a la belleza?

Pero ¿qué sentido puede tener hablar de *mero juego*, cuando ya sabemos que, de todos los estados del hombre, es precisamente el juego y *sólo* el juego a un tiempo mismo su doble naturaleza? Lo que, en vuestra representación del asunto, llamáis *vos imitation*, llamo *yo*, en la mía, sostenida por pruebas, *extensión*. Yo diría, pues, más bien lo contrario: en lo agradable, en lo bueno, en lo perfecto, encuentra el hombre *tan sólo* seriedad; pero en la belleza halla juego. Claro es que no debemos pensar en los juegos corrientes de la vida real, los cuales, por lo común, se refieren a objetos muy materiales; pero también buscaremos vanamente en la vida real la belleza de que aquí se trata. La belleza que se da realmente en la vida real es la que corresponde a ese impulso de juego que hallamos por lo general en la vida real; pero el ideal de la belleza, que la razón construye, exige un impulso ideal de juego, que, en todos sus juegos, debe el hombre tener muy presente.

No corremos gran peligro de error si, para indicar cuál sea el ideal de la belleza de un hombre, estudiamos por qué medios satisface su impulso de juego. Los pueblos de Grecia hallaban el mayor regocijo en los juegos olímpicos, en las luchas incruentas de la fuerza, de la destreza, de la velocidad, en la noble competencia del espíritu. En cambio, el pueblo romano gozaba viendo derribado al gladiador o a su adversario de Libia exhalar el postero

suspiro. Bastan esos rasgos para que comprendamos por qué las figuras ideales de una Venus, una Juno, un Apolo se alzaron no en Roma, sino en Grecia<sup>7</sup>. La razón, empero, pronunciase y dice: lo bello no debe ser mera vida ni mera figura, sino figura viva; es decir, belleza, dictando al hombre la doble ley de formalidad absoluta y de la realidad absoluta. Por lo cual plantea la exigencia siguiente: el hombre, con la belleza, no debe hacer *más que jugar*, y el hombre no debe jugar *nada más que con la belleza*.

Porque, digámoslo de una vez: sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *sólo es plenamente hombre cuando juega*. Esta afirmación, que acaso en este momento parece paradaja, recibirá una significación grande y profunda cuando seamos llegados al punto de aplicarla a la doble seriedad del deber y del destino; servirá de cimientto, yo os lo prometo, al edificio todo del arte estético y del, más difícil aún, arte de la vida. Y, si esa afirmación resulta inesperada, es en la ciencia solamente; porque en el arte hace largo tiempo que vive y tiene eficacia; hállase en el fondo del sentimiento estético de los griegos, nuestros grandes maestros de arte. Pero los griegos transpusieron al Olimpo lo que debió realizarse en la tierra. Guiados por la verdad de aquel aserto, alejaron de la frente de los dioses bienaventurados no sólo el trabajo y las serias cavilaciones que surcan de arrugas las mejillas de los mortales, sino el frívolo placer

<sup>7</sup> Si comparamos unas con otras las aficiones de los pueblos modernos —carreras de caballos en Londres, corridas de toros en Madrid, espectáculos vistosos en París, regatas de góndolas en Venecia, grandes cacerías en Viena, y las alegres y animadas tardes del *Corso* en Roma—, no será difícil diferenciar los matices del gusto de cada uno de esos pueblos. En cambio, entre los juegos populares de esos diferentes países hay mucha menos uniformidad que entre los juegos de la sociedad distinguida, cosa que se explica fácilmente. [Nota de Schiller.]

que pulimenta la faz, privándola de sentido; también libraron a esos eternos satisfechos de las cadenas que imponen los fines, los deberes, los cuidados; y fueron el *Ocio* y la *Indiferencia*, la envidiable suerte de la estirpe divina, nombre humano que designa el ser libérrimo y sublime. Tanto la coacción material de las leyes naturales como la coacción espiritual de la ley moral vinieron a perderse en su elevado concepto de necesidad, que comprendía a ambos mundos; y de la unidad de esas dos necesidades surgía para ellos la verdadera libertad. Animados por este espíritu, borraron en el rostro de su ideal todos los rasgos de la *inclinación* y todo rastro de voluntad, o, mejor dicho, hicieronlos imperceptibles, porque supieron juntarlos en la más íntima unión. No es gracia, ni es tampoco dignidad, lo que expresa para nosotros la faz magnífica de la Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos cosas, porque son las dos a la vez. La diosa reclama nuestra oración, pero la mujer divina enciende nuestro amor. Deshechos nos entregamos al encanto celestial, y aterrados retrocedemos ante la celestial suficiencia. La figura toda descansa y mora en sí misma; es una creación íntegramente cerrada; como si estuviera allende el espacio, sin entrega, sin resistencia; no hay en ella una fuerza en lucha con otras fuerzas; no hay una brecha por donde pueda irrumpir la temporalidad. Indefectiblemente presos y atraídos, pero al mismo tiempo mantenidos de continuo a distancia, nos encontramos a la vez en el estado de la máxima paz y en el del máximo movimiento. Y nace esa maravillosa emoción, para la cual carece el entendimiento de conceptos y el lenguaje de palabras.

De la acción recíproca de dos impulsos contrarios y de la reunión de dos principios opuestos hemos visto surgir lo bello, cuyo ideal supremo había que buscar, pues, en el más perfecto posible enlace y *equilibrio* de la realidad y de la forma. Mas este equilibrio sigue siendo una idea, que la realidad efectiva no puede nunca alcanzar por completo. En la realidad efectiva habrá siempre preponderancia de un elemento sobre otro, y lo más que puede dar de sí la experiencia consistirá en una *oscilación* entre ambos principios, inclinándose más, ora a lo real, ora a lo formal. La belleza, en la idea, es, pues, eternamente indivisible, única, porque no puede haber más que un solo equilibrio; la belleza en la experiencia será, en cambio, siempre doble, porque en una oscilación cabe que el equilibrio se rompa de dos modos, esto es, aqueude o allende el centro de gravedad.

Ya en una de las cartas anteriores he observado —y ello se puede derivar del conjunto de lo dicho con estricta necesidad— que lo bello tiene dos efectos: uno *distensor* y otro *intensificador*; el primero, para mantener en sus límites tanto al impulso sensible como al formal, y el segundo, para conservar a ambos su fuerza. Estos dos efectos de la belleza deben ser, desde el punto de vista de la idea, un solo y único efecto. La belleza debe distender, intensificando igualmente las dos naturalezas; debe intensificar, distendiendo igualmente las dos naturalezas. Esto se deriva del concepto de acción recíproca, por la cual ambas partes se condicionan y son condiciones necesarias, y cuyo más puro producto es la belleza. Mas la experiencia no presenta ejemplo alguno de una acción recíproca tan perfecta; en



la experiencia siempre, más o menos, el desequilibrio producirá un defecto y el defecto un desequilibrio. Así pues, lo que en la belleza ideal sólo por representación distinguimos, es en la belleza real, en la existencia, realmente distinto. La belleza ideal, aunque simple e indivisible, muestra, según la relación, tanto una como otra propiedad: ternura y energía. Pero en la experiencia *hay* una belleza tierna y otra enérgica. Así es y así será en todos los casos en que lo absoluto es puesto en los límites del tiempo y las ideas de la razón deben realizarse en la humanidad. El hombre reflexivo piensa la virtud, la humanidad, la felicidad; pero el hombre activo ejercita *virtudes*, aprehende *verdades*, saborea días *felices*. Referir éstas a aquéllas, es decir, poner en el lugar de los actos morales la moralidad, en el lugar de los conocimientos el conocimiento y en el lugar de las venturas la felicidad, es asunto de la educación física y moral; hacer de las bellezas la belleza, es la tarea de la educación estética.

La belleza enérgica no podrá borrar por completo en el hombre un resto de rudeza y dureza salvaje, como asimismo la belleza tierna no le libra de cierto grado de blandura y enervamiento. El efecto de la primera es intensificar el ánimo, tanto en lo físico como en lo moral, y vigorizar su aliento, por donde sucede muy fácilmente que la oposición del temperamento y el carácter disminuye la receptividad de impresiones, y que la humanidad más blanda sufre una depresión que debiera alcanzar tan sólo a la naturaleza ruda, la cual participa de una ganancia que sólo debiera ir a la persona libre; por eso en las épocas de fuerza y de abundancia vemos emparejados en la representación la verdadera grandeza con lo gigantesco y extravagante, y en la sensibilidad lo sublime con los más borrosos estallidos pasionales; por eso en las épocas de la regla y de la forma hallamos la naturaleza tantas veces oprimida como dominada, tantas veces injuriada como vencida. Y como

el efecto de la belleza tierna es deprimir el ánimo, tanto en lo moral como en lo físico, sucede fácilmente que, con la violencia de los deseos, apágase también la energía de los sentimientos, y que el carácter pierda un tanto de fuerza que sólo debieron perder las pasiones; por eso en las épocas que decimos refinadas no es raro ver que la blandura degenera en afeminamiento; la tersura, en trivialidad; la corrección, en vaciedad; la abundancia, en capricho; la destreza, en frivolidad; el reposo, en apatía, y que, al cabo, la más despreciable caricatura linda con la más soberana humanidad. Para el hombre que se halla bajo el dominio o de la materia o de la forma, es, pues, la belleza tierna algo necesario, porque la grandeza y la fuerza hacen mella en él mucho antes de que empiece a sentir la armonía y la gracia. En cambio, para el hombre que vive en la indulgente molición del gusto estético, es la belleza enérgica algo necesario, pues, en este estado de refinamiento, deléitase con exceso en tomar a broma una fuerza que trae consigo de sus tiempos de salvaje.

Y ahora me parece que ya está explicada y refutada aquella contradicción que suele señalarse, en los juicios de los hombres, acerca del influjo de la belleza y la apreciación de la cultura estética. Explicada queda, si recordamos que en la experiencia hay dos especies de belleza y que los dos partidos achacan a todo el género lo que no es cierto más que de una de las dos especies. Explicada queda, si distinguimos la doble exigencia de la humanidad, a la cual corresponden las dos especies de belleza. Ambos partidos tendrán razón verosímilmente si empiezan por ponerse de acuerdo sobre la especie de belleza y la forma de humanidad a que se refieren.

Por eso en el resto de mis investigaciones seguiré el mismo camino que sigue la naturaleza en lo estético con respecto al hombre; de las especies de be-

lleza irá elevándose al concepto genérico. Estudiaré los efectos que la belleza tierna produce en el hombre enérgico y los que la belleza enérgica produce en el hombre tierno; por último, veré cómo las dos especies opuestas de belleza van a apagarse ambas en la unidad de la belleza ideal, como asimismo las dos opuestas formas de la humanidad van a sumirse en la humanidad ideal.

### CARTA XVII

Mientras sólo nos interesaba deducir del concepto de la naturaleza humana en general la idea universal de la belleza, no teníamos por qué referirnos a otras limitaciones del hombre que las que se fundan inmediatamente en su esencia y son inseparables del concepto de la finitud. Indiferentes a las limitaciones casuales que el hombre pueda sufrir en la experiencia efectiva, tomamos su concepto inmediatamente de la razón, origen de toda necesidad, y con el ideal de la humanidad fuimos dado al propio tiempo el ideal de la belleza.

Pero, al presente, vamos descendiendo de la región donde moran las ideas al tablado donde ocurre la realidad efectiva, para hallar al hombre en *un determinado estado*, y, por tanto, sometido a limitaciones que no dimanarían originariamente del concepto de lo humano, sino que provienen de circunstancias externas y de un uso contingente que él hace de su libertad. Mas, por muchas que sean las maneras posibles de limitarse en el hombre la idea de la humanidad, enseñáanos el mero contenido de la misma que, en conjunto, sólo puede haber *dos* opuestas degradaciones de esa idea. Si la perfección humana consiste, efectivamente, en la concordante energía de las fuerzas sensibles con las espirituales, no po-

drá fallar esa perfección sino por uno de estos dos motivos: o porque falte concordancia, o porque falte la energía. Así pues, antes de escuchar los testimonios de la experiencia, ya de antemano, y por mera razón, estamos seguros de que hallaremos al hombre efectivo y, por consiguiente, limitado o en un estado de excitación, o en un estado de depresión, según que la actividad absorbente de sus potencias aisladas destruya la armonía de su ser, o que la unidad de su naturaleza se asiente en el uniforme relajamiento de las potencias sensibles y espirituales. Ambas opuestas limitaciones serán salvadas, como vamos a demostrar, por la belleza, la cual resplandece en los hombres sobreexcitados la armonía y en los deprimidos la energía, y de esa suerte, en conformidad con su naturaleza, reduce el estado de limitación a un estado de integridad absoluta y hace del hombre un todo completo en sí mismo.

La belleza, pues, no reniega de ninguna manera, en la realidad efectiva, del concepto que obtuvimos de ella en la especulación; sólo que ahora se encuentra muchísimo menos libre que entonces, cuando nos era lícito aplicarla al concepto puro de humanidad. Al acomodarse ahora con el hombre, tal y como la experiencia nos lo presenta, tropieza con una materia ya corrompida y rebelde, que le subtrae de perfección *ideal* justamente lo que le añade de cualidad *individual*. Por eso, en la realidad efectiva, la belleza siempre se presentará como una especie particular y limitada, nunca como un género puro; en los espíritus sobreexcitados perderá parte de su libertad y variedad; en los deprimidos, parte de su fuerza vivificadora; mas a nosotros, familiarizados ya con su verdadero carácter, no nos engañará esa contradictoria apariencia. Lejos de imitar a la muchedumbre de los críticos, que destruyen el concepto de la belleza con experiencias aisladas y hacen a ésta responsable de los defectos que el hombre muestra bajo su influjo, sabemos

bien que es el hombre quien vuelca en ella la imperfección propia del individuo, quien de continuo opone a su integral desenvolvimiento la subjetiva limitación humana, quien rebaja su ideal absoluto a dos formas limitadas de manifestación empírica.

Hemos dicho que la belleza tierna es necesaria a un espíritu sobreexcitado; la enérgica, a un espíritu deprimido. Sobreexcitado llamo a un hombre no sólo cuando se halla bajo la coacción de las sensaciones, sino también cuando se halla bajo la coacción de los conceptos. Toda dominación *exclusiva* de uno de sus dos impulsos fundamentales es para él un estado de coacción y de violencia; la libertad hállase tan sólo en la conjunta acción de ambas naturalezas. El hombre a quien sólo los sentimientos dominan, es decir, el hombre presa de excitación sensible, es ablandado por la forma y puesto por ella en libertad; el hombre a quien sólo las leyes dominan, es decir, el hombre presa de excitación espiritual, es ablandado por la materia y puesto por ella en libertad. La belleza tierna, para cumplir este doble objetivo, habrá de presentarse en dos figuras distintas. *Primero*, como forma tranquila dulcificará la vida salvaje y abrirá el camino que de las sensaciones conduce a los pensamientos. *Segundo*, como imagen viviente infundirá energía sensible en la forma abstracta, reducirá el concepto a intuición y la ley a sentimiento. El servicio primeramente citado se lo hará al hombre de la naturaleza; y el segundo, al hombre víctima del artificio. Pero como en ninguno de ambos casos manda la belleza libremente sobre su materia, sino que depende de los individuos que una vez la informe naturaleza, otra el artificio antinatural, le ofrecen, resultará que en ambos casos conservará siempre rastros de su primitivo origen y vendrá a sumirse o en la vida material o en la mera forma abstracta.

Para formarnos concepto de cómo puede la belleza llegar a ser un medio de disminuir esa doble

excitación, debemos inquirir cuál sea en el ánimo humano el origen de esa tensión. Ello exige que nos detengamos un momento más en la especulación; pasad, pues, por el trance, que luego la abandonaremos para siempre y caminaremos con paso firme y seguro por los campos de la experiencia.

## CARTA XVIII

La belleza conduce al hombre, que sólo por los sentidos vive, al ejercicio de la forma y del pensamiento; la belleza devuelve al hombre, sumido en la tarea espiritual, al trato con la materia y el mundo sensible.

De aquí parece seguirse que entre materia y forma, entre pasión y acción, tiene que haber un *estado intermedio*, y que la belleza nos coloca en ese *estado intermedio*. Y, en efecto, la mayor parte de los hombres fórjase este concepto de la belleza tan pronto como empiezan a reflexionar sobre ella; todas las experiencias lo indican. Mas, por otra parte, nada más absurdo y contradictorio que el tal concepto, pues la distancia que separa la materia de la forma, la pasión de la acción, el sentir del pensar, es *infinita*, y nada absolutamente puede llenarla. ¿Cómo resolver esta contradicción? La belleza junta y enlaza los estados opuestos, sentir y pensar; y, sin embargo, no cabe en absoluto término medio entre los dos. Aquello lo asegura la experiencia; esto lo manifiesta inmediatamente la razón.

Este es el punto esencial a que viene a parar el problema todo de la belleza. Si logramos resolverlo satisfactoriamente, habremos encontrado el hilo que nos guíe por el laberinto de la estética.

Se trata de dos operaciones enteramente distintas, las cuales en esta investigación tienen que sostenerse necesariamente una a otra. La belleza, deci-



mos, enlaza dos estados que *son opuestos* y que nunca pueden llegar a ser uno. De esta oposición debemos partir; debemos comprenderla y admitirla en toda su pureza y en todo su rigor, de suerte que los dos estados se separen con extrema precisión; de lo contrario, mezclaremos, pero no unificaremos. En segundo término decimos: esos dos estados opuestos los *enlaza* la belleza, la cual, por tanto, deshace la oposición. Mas, como los dos estados permanecen eternamente opuestos, no hay otro modo de enlazarlos que suprimirlos. Nuestra segunda incumbencia es, pues, hacer con toda perfección ese enlace, realizarlo con tanta pureza e integridad, que los dos estados desaparezcan por completo en el tercero, sin dejar en el todo resultante ni rastro siquiera de la precedente división; de lo contrario, aislaremos, pero no unificaremos. Las dimensiones que siempre han reinado en el mundo filosófico, y que aún hoy dominan, sobre el concepto de la belleza, no tienen otro origen que uno de estos dos: o la investigación no partió de una distinción convenientemente estricta, o la investigación no se prolongó hasta una unificación enteramente pura. Los filósofos, que al reflexionar sobre este objeto se entregan ciegos a la dirección de su *sentimiento*, no pueden lograr un *concepto* de la belleza; porque en el total de la impresión sensible no distinguen elementos particulares. Los filósofos que toman por guía solamente el entendimiento no logran jamás un concepto de la *belleza*, porque en el total de ésta no ven nunca sino las partes; el espíritu y la materia, aun en su más perfecta unidad, permanecen para ellos siempre separados. Los primeros temen negar la *belleza dinámicamente*, es decir, como fuerza eficiente, si separan lo que en el sentimiento va unido; los segundos temen negarla *lógicamente*, es decir, como concepto, si reúnen lo que en el entendimiento va separado. Aquéllos quieren pensar la belleza tal como ella actúa; éstos quieren que actúe como es

pensada. Ambas partes tienen que errar; la una, porque con su limitada facultad de pensar quiere remedar a la naturaleza infinita; la otra, porque quiere encerrar en sus leyes del pensamiento la infinita naturaleza. Los primeros temen robarle libertad a la belleza si la dividen con exceso; los segundos temen destruir la determinidad de su concepto por una unificación harto aventurada. Aquéllos, empero, no piensan que la libertad, en la que muy justamente ponen la esencia de la belleza, no es ausencia de ley, sino armonía de leyes; no es capricho, sino máxima necesidad interior; éstos no piensan que la determinidad, que con igual justicia exigen a la belleza, no consiste en la *exclusión de ciertas realidades*, sino en la *inclusión absoluta de todas*, y que no es, por tanto, limitación, sino infinitud. Evitaremos los escollos en que se han estrellado ambos partidos si comenzamos por los dos elementos en que la belleza se divide ante el entendimiento, pero elevándonos enseguida a la unidad estética pura, mediante la cual la belleza actúa sobre la sensación, y en la cual los dos estados desaparecen por completo <sup>8</sup>.

<sup>8</sup> El lector atento habrá advertido que los estéticos *sensualistas*, que dan más valor al testimonio de la sensación que al razonamiento, se alejan de *hecho* menos de la verdad que sus adversarios; pero, en cambio, son muy inferiores a éstos en lo que al conocimiento se refiere. Esta relación la hallamos siempre entre la naturaleza y la ciencia. La naturaleza —los sentidos— siempre unifica; el entendimiento siempre separa; pero la razón vuelve a unificar. Por eso el hombre que aún no ha comenzado a filosofar está más cerca de la verdad que el filósofo que aún no ha terminado su investigación. Por tanto, se puede considerar como falso, sin más averiguaciones, todo filosofema *cuyos resultados* contradigan la sensación común; y con igual derecho cabe sospechar de un filosofema *cuya forma y método* concuerde con la sensación común. Consuélese con esto último el escritor que no sea capaz de ensartar una deducción filosófica —como muchos lectores parecen creer— con la facilidad con que se prosigue una charla de sobremesa. Y, en cambio, con lo primero podrá cualquiera reducir a silencio a quien se meta a fundar sistemas a costa del sentido común. [Nota de Schiller.]

## CARTA XIX

Pueden distinguirse en el hombre dos estados diferentes de determinabilidad: uno pasivo y otro activo; y asimismo hay dos estados de determinación: uno activo y otro pasivo. La explicación de este aserto nos conducirá rapidísimamente al término.

El estado del espíritu humano, antes de toda determinación, que le es dada mediante las impresiones de los sentidos, es el de una determinabilidad ilimitada. El fin del espacio y del tiempo se ha entregado a la imaginación para libre uso, y como, por hipótesis, nada está puesto aún en ese amplio reino de lo posible y, consiguientemente, nada tampoco excluido, resulta así que a ese estado de ausencia de determinación, podemos llamarle *infinitud vacía*, que no hay que confundir con un vacío infinito.

Ahora debe la sensibilidad del hombre ser afectada; de entre la infinita muchedumbre de determinaciones posibles, una sola ha de obtener realidad efectiva. Una representación debe emerger en él. Lo que en el anterior estado de simple determinabilidad era una facultad vacía, transformase ahora en fuerza eficiente y recibe un contenido; pero al mismo tiempo, como fuerza eficiente, recibe también un límite, pues que, como mera facultad, era ilimitada. Allí hay, por tanto, ya realidad; pero se ha perdido la infinitud. Para describir una figura en el espacio tenemos que *limitar* el espacio sin fin; para representarnos una variación en el tiempo tenemos que dividir el tiempo. Así pues, a la realidad llegamos sólo por medio de limitaciones; a la *posición* efectiva, por medio de *negación* o exclusión; a la determinación, por medio de la supresión de nuestra libre determinabilidad.

Pero de una mera exclusión no saldría jamás una realidad, ni de una mera impresión sensible saldría nunca una representación, si no hubiera algo *de donde* excluir, si la negación —por virtud de una absoluta acción del espíritu— no se refiriese a algo positivo, y de simple no posición se tornase en contraposición. Esa acción del ánimo llámase juzgar o pensar, y el resultado de la misma es el *pensamiento*.

Antes de determinar un lugar en el espacio no hay para nosotros espacio alguno; pero sin el espacio absoluto nunca podremos determinar un lugar. Lo mismo sucede con el tiempo. Antes de tener el momento no hay para nosotros tiempo; pero sin el tiempo eterno no tendríamos representación del momento. Así pues, por medio de la parte llegamos al todo, y merced al límite, a lo ilimitado; pero sólo por el todo conseguimos la parte, y por lo ilimitado, el límite.

Si, pues, de lo bello se dice que abre al hombre un tránsito del sentir al pensar, no hay que entender este dicho como si lo bello pudiera llenar el abismo que separa el sentir del pensar, la pasión de la acción; ese abismo es infinito y, sin la intervención de una nueva facultad independiente, nunca lo individual puede tomarse en general, lo contingente en necesario. El pensamiento es la acción inmediata de esa facultad absoluta, cuya manifestación tiene que ser ocasionada ciertamente por los sentidos, pero sin que esa manifestación dependa en manera alguna de la sensibilidad, como que más bien se anuncia por su contraposición a ella. La independencia con que actúa excluye toda extraña influencia. Y no porque la belleza *ayude* al pensar —cosa que encierra manifiesta contradicción—, sino porque da libertad a las fuerzas de pensamiento y les permite así manifestarse conforme a sus leyes propias, es por lo que puede llegar a ser un medio que lleve al hombre de la materia a la forma, de las sensaciones

a las leyes, de una existencia limitada a una existencia absoluta.

Esto, empero, presupone que la libertad de las fuerzas de pensamiento puede encontrar obstáculo, lo cual parece contradecir al concepto de facultad independiente. En efecto, una facultad que no recibe de fuera más que la materia sobre que actúa no puede ser estorbada en su actuación sino por modo negativo, al verse privada de esa materia sobre que actúa; es, además, desconocer la naturaleza del espíritu el atribuir a las pasiones sensibles un poder que alcance a oprimir positivamente la libertad del ánimo. Ciertamente que la experiencia presenta numerosos ejemplos en que parecen oprimidas las fuerzas de la razón en la medida misma en que las fuerzas sensibles actúan con duplicado ardor; pero, en lugar de atribuir esas debilidades del espíritu a la fuerza del afecto, más bien hay que explicar esta preponderante fuerza del afecto por medio de aquella debilidad del espíritu, pues para que los sentidos puedan representar un poder contra el hombre es preciso que el espíritu se haya abstenido libremente de producirse él como tal poder.

Pero, tratando, por medio de esta explicación, de contestar a una objeción, me voy enredando, al parecer, en otra dificultad, y si pongo a salvo la independencia del ánimo es a costa de su unidad. Pues ¿cómo puede el ánimo sacar de sí mismo al mismo tiempo fundamentos para la inactividad y la actividad, si no está él mismo dividido, si no está contrapuesto a sí mismo?

Aquí debemos recordar ahora que estamos tratando del espíritu finito y no del infinito. El espíritu finito es el que para actuar necesita la pasividad, para llegar a lo absoluto necesita las limitaciones, para informar necesita recibir materia; un espíritu semejante juntará con el impulso hacia la forma o hacia lo absoluto otro impulso hacia la materia o hacia las limitaciones, que son las condiciones sin las

cuales ni tendría el primer impulso ni podría satisfacerle. Ahora bien, ¿hasta qué punto dos tendencias tan contrarias pueden existir en un mismo ser? Éste es un problema que puede inducir a perplejidad al metafísico, pero no al filósofo del trascendentalismo. Éste, en efecto, no se precia de explicar la posibilidad de las cosas, y se contenta con afirmar los conocimientos por los cuales es concebida la posibilidad de la experiencia. Y como la experiencia sería imposible si, a la vez que oposición, no hubiese en el ánimo unidad absoluta, afirma ambos conceptos, con perfecto derecho, como condición igualmente necesaria, de la experiencia, sin preocuparse de su compatibilidad. Esta inmanencia de dos impulsos fundamentales no contradice además, en manera alguna, la unidad absoluta del espíritu, con tal que se distingan ambos impulsos por una parte y el *espíritu mismo* por otra. Los dos impulsos existen y actúan en él; pero él mismo no es ni materia, ni forma, ni sensibilidad, ni razón, circunstancia esta en la que no parecen haber reparado los que no admiten que el espíritu humano sea activo sino sólo en aquello en que su proceder coincide con la razón, y declaró pasivo cuando contradice a la razón.

Cada uno de estos dos impulsos fundamentales aspira por propia naturaleza, necesariamente, a su satisfacción, tan pronto como ha logrado desenvolverse; pero precisamente porque ambos aspiran necesariamente a objetos opuestos, estas dos necesidades encontradas se destruyen una a otra y la voluntad consérvese perfectamente libre entre los dos. Es, pues, la voluntad la que se conduce, frente a los dos impulsos, como un poder —fundamento de la realidad efectiva—, pero ninguno de los dos impulsos puede por sí conducirse como un poder frente al otro. El déspota violento podrá estar lleno de los mayores deseos de justicia; ello no impedirá que cometa la injusticia. El hombre de ánimo bien templado, aunque sienta las más vivas tentaciones de goce,



no quebrará por ello la rigidez de sus principios. En el hombre no hay otro poder que la voluntad; sólo aquello que anula al hombre, la muerte o la pérdida de la conciencia, puede suprimir la libertad interior.

Una necesidad *fuera de nosotros* determina nuestro estado, nuestra existencia en el tiempo, por medio de las impresiones sensibles. Esta necesidad es involuntaria, y tal como actúe sobre nosotros, tenemos que sufrirla. De igual manera una necesidad *en nosotros* hace que se abra nuestra personalidad, con ocasión de aquellas impresiones sensibles y por contraposición a ellas; pues la conciencia del propio yo no puede depender de la voluntad, puesto que ésta la presupone. Esa originaria manifestación de la personalidad no es un mérito nuestro, como tampoco la falta de la misma es culpa nuestra. Sólo quien tiene conciencia de sí mismo cabe exigir razón, esto es, absoluta consecuencia y universalidad de la conciencia; que antes no es hombre, y ningún acto de humanidad puede esperarse de él. Así como el *metafísico* no alcanza a explicarse las limitaciones con que tropieza en la sensación el espíritu libre e independiente, de igual modo el *físico* es incapaz de comprender la infinitud que, con ocasión de esas limitaciones, se manifiesta en la personalidad. Ni abstracción ni experiencia pueden conducirnos a la fuente de donde manan los conceptos de universalidad y necesidad; su temprana aparición en el tiempo se sustrae al observador, y su origen suprainsensible al investigador metafísico. Pero basta que la conciencia de sí mismo exista, y que al mismo tiempo con la inalterable unidad de la misma se haya dispuesto la ley de la unidad para todo lo que es *para el hombre*, y para todo lo que debe ser *por y mediante él*, para su conocimiento y su acción. Indelebles, infalsables, incomprensibles, preséntanse ya, en la edad del predominio de los sentidos, los conceptos de verdad y de derecho; y, sin que se sepa decir cómo ni de dónde ello tiene lugar, se

echa de ver la eternidad en el tiempo y la necesidad en el curso de lo casual. Así surgen la sensación y la conciencia, sin que el sujeto ponga nada en absoluto de su parte; y el origen de ambas está allende nuestra voluntad y allende el campo de nuestro conocimiento.

Pero tan pronto como son efectivas ambas; tan pronto como el hombre, por medio de la sensación, tiene la experiencia de una existencia determinada y, por medio de la conciencia de sí ha hecho la experiencia de su existencia absoluta, entonces con sus objetos animanse también sus dos impulsos fundamentales. El impulso sensible se despierta cuando el hombre hace la experiencia de la vida, cuando comienza el individuo; el impulso racional se despierta cuando el hombre hace la experiencia de la ley, cuando comienza la personalidad. Y ahora, ya que los dos han alcanzado la existencia, está edificada su humanidad. Hasta este momento todo en él ha sucedido por ley de necesidad; pero ahora la *naturaleza* le entrega las riendas y es su incumbencia *propia* afirmar la humanidad que la naturaleza dispuso y abrió en él. Porque, tan pronto como los dos impulsos opuestos empiezan a actuar, pierden ambos su carácter constrictivo, y la contraposición de dos necesidades da origen a la *libertad*<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Para prevenir toda falsa interpretación, debo hacer notar que siempre que hablo aquí de libertad no me refiero a aquella que corresponde necesariamente al hombre, considerado como inteligencia, y que ni puede serle dada ni arrebatada, sino a la libertad que se funda en su naturaleza mixta. El hombre demuestraba tener libertad de la primera clase cuando obra, en general, sólo racionalmente; y de la segunda, cuando, dentro de los límites de la materia, obra racionalmente y bajo las leyes de la razón materialmente. La segunda libertad podría definirse simplemente como una posibilidad natural de la primera. [Nota de Schiller.]

## CARTA XX

Que sobre la libertad no se puede influir es cosa que se desprende del mero concepto de ella. Pero que la *libertad misma* es un efecto de la *naturalidad*—tomando esta palabra en su más amplio sentido—, que no es obra del hombre, y que, por tanto, puede ser fomentada o contenida por medios naturales, es cosa que también se deduce necesariamente de todo lo que llevamos dicho. No comienza a existir hasta que el hombre está *completo* y sus *dos* impulsos fundamentales se han desarrollado. Tiene, pues, que faltar, mientras el hombre está aún incompleto, por exclusión de uno de los dos impulsos. En este caso deberá ser posible restablecerla por todos los medios que proporcionen al hombre la integridad de que carece.

Ahora bien, hay realmente un momento, tanto en la especie humana como en los individuos, en que el hombre no posee aún la integridad de su ser y sólo uno de los dos impulsos actúa en él. Sabemos que comienza por la vida, pura y simplemente, para acabar en la forma; que primero es individuo y luego persona que, partiendo de las limitaciones, camina hacia lo infinito. El impulso sensible se hace, pues, sentir antes que el racional, porque la sensación es anterior a la conciencia. En esta *prioridad* del impulso sensible encontramos la explicación de toda la historia de la libertad humana.

Pues sólo hay un momento en que el impulso vital, no teniendo aún enfrente al formal, actúa como natural y necesario; sólo un momento en que la sensibilidad es una fuerza, porque el hombre aún no ha comenzado; efectivamente, en el hombre mismo no puede haber más fuerza que la voluntad. Pero en el estado de pensamiento, al que ahora

debe convertirse el hombre, justamente lo contrario debe suceder; la razón debe ser una fuerza, y en el lugar de aquella necesidad física debe colocarse una necesidad lógica y moral. Hay, pues, que aniquilar la fuerza aquella de la sensación para poder fundar el imperio de la ley. Nada se consigue con que algo que aún no existía empiece a existir; tiene primero que dejar de existir algo que existía. El hombre no puede inmediatamente pasar de la sensación al pensamiento; tiene que *dar un paso atrás*, porque sólo suprimiendo una determinación puede la determinación contraria tener lugar. Para trocar la pasividad en actividad propia, la determinación pasiva en activa, precisa al instante estar *libre de toda determinación* y pasar por un estado de mera determinabilidad. Hay que volver, en cierto modo, a aquel estado negativo de indeterminación en que el hombre se encontraba antes de que sus sentidos recibieran la primera impresión. Pero este estado se hallaba desierto de todo contenido, y ahora se trata, en cambio, de producir la misma indeterminación, la misma ilimitada determinabilidad, pero junta con el mayor posible contenido, ya que de tal estado ha de salir inmediatamente algo positivo. La determinación que el hombre recibió por medio de la impresión sensible debe, pues, conservarse, porque no es lícito que el hombre pierda realidad; pero al mismo tiempo esa determinación, en cuanto que es limitación, debe ser levantada, porque ha de sustituirla un estado de ilimitada determinabilidad. El problema es, pues, aniquilar y al mismo tiempo conservar la determinación, cosa que sólo es posible de una manera: *oponiéndole otra* determinación. Los platillos de una balanza se equilibran cuando están vacíos, pero también cuando sostienen pesos iguales.

El ánimo va, pues, de la sensación al pensamiento, pasando por un temple intermedio, en el cual la sensibilidad y la razón son *a la vez* activas, y por



eso mismo anulan recíprocamente su poder determinante; es una contraposición que produce una negación. Ese temple intermedio, en el cual el ánimo no está constreñido ni física ni moralmente, y, sin embargo, es en ambas esferas activo, merece con preferencia llamarse libre; y si llamamos físico al estado de determinación sensible, y lógico y moral al estado de determinación racional, habrá que denominar *estético*<sup>10</sup> este estado de determinabilidad real y activa.

<sup>10</sup> Para los lectores que no estén muy familiarizados con la significación pura de esta palabra, mal empleada muchas veces por los ignorantes, explicaré su sentido como sigue: Todas las cosas que pueden presentarse en el fenómeno cabe pensarlas en cuatro relaciones diferentes. Una cosa puede referirse inmediatamente a nuestro estado sensible —nuestra existencia y bienestar—; ésta es su cualidad *física*. También puede referirse al entendimiento y proporcionarnos un conocimiento; ésta es su cualidad *lógica*. También puede referirse a nuestra voluntad y ser considerado como objeto de elección para un ser racional; ésta es su cualidad *moral*. También, por último, puede referirse al conjunto total de nuestras diferentes fuerzas sin ser objeto determinado para ninguna; ésta es su cualidad *estética*. Un hombre puede serle agradable porque es servicial; puede su conversación sermos motivo de pensamiento; puede su carácter inspirarnos respeto; pero también puede —independientemente de todo eso y sin que al enjuiciarlo tengamos en cuenta ni ley ni fin alguno— placernos en la mera contemplación, sólo por su mero modo de aparición. En este sentido juzgamos estéticamente. Hay, pues, una educación para la salud; una educación para el conocimiento; una educación para la moralidad; una educación para el gusto y la belleza. Esta última se propone conformar con la mayor armonía posible el conjunto de muchas fuerzas sensibles y espirituales. Pero, seducidos por un falso gusto y afianzados en su error por un falso razonamiento, mezclan muchos el concepto de nuevo en refutar ese error —aunque estas cartas sobre la educación estética no se proponen en el fondo otra cosa— repitiendo que el ánimo, en el estado estético, actúa libre de toda coacción, pero no libre de toda ley. La libertad estética se distingue de la necesidad lógica del pensar y de la necesidad moral del querer, sólo por lo siguiente: que las leyes conforme a las cuales procede el ánimo, en lo estético, *no son representadas* y —puesto que no encuentran resistencia— no aparecen como una construcción. [Nota de Schiller.]

## CARTA XXI

Existen, como dije al principio de mi carta anterior, dos estados de determinabilidad y dos estados de determinación. Ahora ya puedo aclarar este aserto.

El ánimo es determinable en cuanto que, en general, no esté determinado. Pero también es determinable por no estar exclusivamente determinado, es decir, por no hallarse limitado en su determinación. Lo primero es mera indeterminación —no hay limitaciones porque no hay realidad—. Lo segundo es la determinabilidad estética —no hay limitaciones porque está reunida toda la realidad—.

El ánimo está determinado cuando está limitado en general. Pero también está determinado cuando la limitación proviene de una propia facultad absoluta. En el primer caso se halla cuando tiene sensación; en el segundo, cuando piensa. Pues lo que el pensamiento es con respecto a la determinación, eso mismo es la constitución estética con respecto a la determinabilidad; aquél es limitación por una fuerza interior infinita; ésta es negación por una abundancia interior infinita. Así como la sensibilidad y el pensamiento se tocan en un solo punto, que es que en ambos estados halla el ánimo su determinación, siendo el hombre exclusivamente una u otra cosa, individuo o persona, pero en lo demás sensibilidad y pensamiento se alejan infinitamente una del otro, así también la determinabilidad estética coincide con la mera indeterminación en un solo punto, que es que ambas excluyen toda existencia determinada; pero en todo lo demás distínguese como el todo y la nada, es decir, infinitamente. Si, pues, esta última, la indeterminación por defecto, se representa como *infinidad vacía*, habrá que considerar la libertad estética de determinación, que es la contraposición real de la otra, como una *infinidad plena*, represen-



tación que coincide exactamente con lo que enseñan las anteriores investigaciones.

En el estado estético el hombre es *cero*, si se atiende a un resultado aislado, no a toda la facultad, y si se considera que falta en él toda determinación particular. Por eso hay que dar la razón a los que dicen que lo bello y el temple en que lo bello pone al ánimo son enteramente indiferentes e improductivos con respecto al conocimiento y a la *convicción moral*. Tienen razón, en efecto; la belleza no produce en absoluto un resultado particular, ni para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún fin, ni intelectual ni moral; no nos descubre una verdad, no nos ayuda a cumplir un deber; y, en una palabra: es igualmente inajustada para fundar el carácter y para iluminar el entendimiento. La cultura estética, pues, deja en la más completa indeterminación el valor personal de un hombre o su dignidad, en cuanto que ésta sólo puede depender de él mismo; lo único que consigue la cultura estética es poner al hombre, *por naturaleza*, en situación de hacer por sí mismo lo que quiera, devolviéndole por completo la libertad de ser lo que deba ser.

Mas eso mismo es conseguir algo infinito. Por que si recordamos que la construcción unilateral de la naturaleza, en lo sensible, y la legislación exclusiva de la razón, en lo intelectual, arrebataban al hombre esa libertad, habremos de considerar esta facultad, que se le devuelve en el al temple estético, como el supremo don de los dones, como el don de la humanidad. Es cierto que, antes de toda determinación de su estado, posee el hombre ya el germen de esa humanidad; pero, en realidad, la pierde cuando llega a determinarse en ciertos estados; y si ha de poder pasar a otro contrario, necesita recobrarla nuevamente por medio de la vida estética <sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Hay ciertos caracteres rápidos que franquean tan de prisa la distancia que media entre la sensación y el pensamiento o la

Así pues, no es una metáfora poética, sino una verdad filosófica el decir que la belleza es nuestra segunda creadora. Porque si bien es cierto que la belleza se limita a hacer posible en nosotros la humanidad, dejando a nuestra voluntad libre el poder de realizarla, en esto se parece a nuestra originaria creadora, la naturaleza, que también se limitó a darnos la facultad de ser hombres, abandonando el uso de ella a la determinación de nuestra voluntad propia.

## CARTA XXII

Si, pues, el temple estético del ánimo es como *cero*, en *un* respecto, a saber: en el respecto de que en él buscamos en vano efectos particulares y determinados, es, en cambio, en otro respecto, un estado de *máxima* realidad, si consideramos que en él desaparecen todas las limitaciones y se suman todas las fuerzas que actúan juntas en ese estado. Por eso no se puede quitar razón a los que sostienen que el estado estético es el más provechoso para el conocimiento y la moralidad. Tienen razón, pues un tem-

plado, que apenas es perceptible en ellos el temple estético por el cual necesariamente tienen que pasar. Estos ánimos no pueden aguantar por mucho tiempo el estado de indeterminación; precipítanse impacientes a un resultado que no hallan en el estado de la limitación estética. En cambio, el estado estético se extiende en grandes superficies para otros caracteres, que hallan su goce más en el sentimiento de la *integridad de las facultades* que en un acto *aislado* de la facultad. Así como los primeros temen la vaciedad, los segundos no pueden soportar la limitación. No necesito apenas recordar que los primeros han nacido para detalles y ocupaciones subalternas; y los segundos —suponiendo que juntos con su condición estética el sentido de la realidad—, para conjuntos y papeles de importancia. [Nota de Schiller.]

ple del ánimo, que comprende en sí el conjunto de lo humano, ha de encerrar necesariamente en su seno, en potencia, toda la manifestación particular de humanidad; un temple del ánimo que aleja toda limitación del conjunto de la humana naturaleza tiene necesariamente que alejarla de cualquier manifestación particular. Porque no toma en su regazo, para fomentarla, ninguna particular función humana, y por eso precisamente es favorable a todas sin distinción, y no derrama sus mercedes sobre ninguna preferida, porque es ella el fundamento de la posibilidad de todas. Los demás ejercicios procurar todos al ánimo cierta destreza especial y, en pago, impónenle una limitación; pero sólo el ejercicio estético conduce a lo ilimitado. Cualquiera otro estado en que podamos caer nos refiere a uno anterior y necesita resolverse en otro consiguiente; sólo el estético forma un todo en sí mismo, porque reúne en sí mismo todas las condiciones de su nacimiento y de su duración. En él tan sólo nos sentimos como arrancados de la cadena del tiempo; nuestra humanidad se muestra con tanta pureza e *integridad*, que no parece sino que no ha hecho nunca la experiencia de los daños que causan las ajenas fuerzas.

El objeto que acaricia los sentidos en la sensación inmediata, abre nuestro ánimo tierno y movéizolo a toda impresión nueva; pero en igual proporción nos hace menos aptos para el esfuerzo. El objeto que pone en tensión nuestras fuerzas de pensamiento, invitándonos al manejo de conceptos abstractos, da energía a nuestro espíritu para toda especie de resistencia; pero también lo endurece en igual proporción, y cuanto nos hace ganar en actividad nos hace perder en receptibilidad. Por eso, tanto lo primero como lo segundo llevan al agotamiento, porque ni la materia puede por mucho tiempo prescindir de la energía plástica, ni ésta de aquélla. En cambio, si nos hemos entregado al goce de la verdadera belleza, entonces somos, en aquel

instante, dueños en igual proporción de nuestras fuerzas activas y pasivas; con la misma suma ligereza nos entregamos a lo serio y al juego, al reposo y al movimiento, a la condescendencia y a la reacción, al pensamiento abstracto y a la intuición.

Esta máxima ecuanimidad y libertad del espíritu, unida a la fuerza y el vigor, es el temple al que debe librarnos una verdadera obra de arte; no hay mejor piedra de toque para probar el verdadero favor y bondad estéticos. Si después de un goce de esta clase nos sentimos animados a cierta particular especie de impresión o de acción, y, en cambio, inaptos y sin gusto para otra, es ello prueba inequívoca de que no hemos experimentado un *efecto estético puro*, ya se halle la mácula en el objeto o en nuestro modo de sentir, o —lo que ocurre siempre— en ambos a la vez.

En la realidad efectiva no puede darse ningún efecto estético puro, porque el hombre no puede nunca salir de la dependencia de las fuerzas. Así pues, la excelencia de una obra de arte no puede medirse si no es por su mayor o menor aproximación a ese ideal de pureza estética. Por grande que sea la libertad alcanzada, siempre, sin embargo, nos dejará en un particular temple y en una dirección peculiar. Ahora bien, cuanto más general sea el temple y menos limitada la dirección recibida por el ánimo al contemplar determinado género de arte o determinado producto artístico, tanto más noble es ese género, tanto más excelente ese producto. Puede hacerse la prueba con obras de diferentes artes y obras diferentes de un mismo arte. Salimos de oír una bella música con la sensibilidad más alerta, acabamos de oír una hermosa poesía con la imaginación más agitada, terminamos de ver una bella estatua o un bello edificio con el entendimiento más despierto. Pero si alguien se empeñase en invitarnos a ocupar el pensamiento en abstracciones inmediatamente después de haber gozado una elevada emo-



ción musical; si alguien quisiera emplearnos en algún minucioso menester de la vida común inmediatamente después de haber gozado una elevada emoción poética; si alguien pretendiera calentar nuestra imaginación y sorprender nuestro sentimiento inmediatamente después de haber estado contemplando hermosas pinturas y estatuas, ese tal habría elegido una pésima ocasión. Y es porque la música, aun la más espiritual, tiene, por causa de *su materia*, una mayor afinidad con los sentidos que lo que permite la verdadera libertad estética; la poesía, aun la más felizmente lograda, participa del juego caprichoso y contingente de la imaginación —*que es su medio*— más de lo que tolera la interior necesidad de lo verdaderamente bello; la escultura, aun la más excelente —y acaso éste más que ningún otro arte—, está en los linderos de la ciencia seria a causa de *la determinidad de su concepto*. Sin embargo, estas afinidades particulares se van perdiendo, conforme la obra de arte va ascendiendo en grado, dentro de esos tres géneros artísticos, y es consecuencia necesaria y natural de su perfección el que, sin remover sus límites objetivos, las diferentes artes vayan haciéndose más semejantes en *su efecto sobre el ánimo*. La música, llegada a su máximo ennoblecimiento, ha de tornarse figura y actuar sobre nosotros con la fuerza reposada de la escultura antigua; la escultura, a su vez, llegada a su máxima perfección, se convierte en música y nos conmueve por su inmediata presencia sensible; la poesía, llegada a su integral desarrollo, ha de cautivarnos como la música y al mismo tiempo rodearnos, como la plástica, de una tranquila claridad. La perfección del estilo, en cada arte, consiste en esto: en saber borrar las limitaciones específicas, sin suprimir las cualidades específicas, y, empleando sabiamente lo característico, imprimir a la obra un sentido universal. Y no sólo las limitaciones propias del género de arte que cultiva debe el artista superar por su labor,

sino también las que provienen de la materia misma sobre que trabaja. En una obra de arte verdaderamente bella el contenido no debe hacer nada, la forma empero debe hacerlo todo. Pues sólo mediante la forma actúa sobre el todo del hombre, mediante el contenido por el contrario sólo sobre fuerzas particulares. El contenido, por muy sublime y amplio que sea, opera siempre sobre el espíritu, limitándolo; sólo de la forma puede esperarse una verdadera libertad estética. El verdadero secreto artístico del maestro consiste en esto: *que él destruya la materia mediante la forma*. Cuanto más imponente, absorbente, seductiva sea en sí misma la materia, cuanto más espontánea se ofrezca a ejercer *su propia acción*, o también cuanto más inclinado esté el contemplador a entregarse inmediatamente al trato con la materia, tanto más triunfante es el arte que se impone a la materia y afirma sobre ella el dominio. El ánimo del espectador y del auditor ha de permanecer por completo libre, intacto; tiene que salir del círculo mágico, que en torno de él traza el artista, puro e íntegro como salió de las manos del creador. El objeto más frívolo debe ser tratado de manera que quedemos dispuestos a pasar inmediatamente al asunto más serio. La materia más grave debe ser tratada de manera que conservemos la capacidad de trocarla sin demora por el juego más liviano. Las artes de pasión, como, verbigracia, la tragedia, no constituyen una excepción a la regla. *Primeramente*, por que no son artes por completo libres; hállanse al servicio de un fin particular, lo patético; y, *además*, ningún verdadero perito en arte negará que, aun en esta clase, son las obras tanto más perfectas cuanto más libre conservan el ánimo en medio de los relámpagos de la pasión. Hay un arte bello de la pasión; pero un arte bello y pasional es contradicción, pues el efecto constante de lo bello consiste en la libertad de las pasiones. Y no menos contradictorio es el concepto de un arte bello didáctico o de un



arte bello moral, porque nada es más opuesto al concepto de belleza que el dar al ánimo una tendencia determinada.

No siempre, empero, prueba que la obra carece de forma el hecho de que produzca efecto sólo por su contenido; puede ser igualmente que carece de forma el que la juzga. Si éste se halla en tensión excesiva o demasiado deprimido; si está acostumbrado a percibir ya con el entendimiento, ya con los sentidos solamente, entonces ante el conjunto mejor logrado se atendrá sólo a las partes, y ante la más bella forma, a la materia. Receptible sólo al *elemento* grosero, tiene que deshacer primero la organización estética de una obra antes de hallar un goce en ella; tiene que rastrear una por una las singularidades que el maestro, con arte infinito, hizo desaparecer en la armonía del todo. Su interés por la obra es exclusivamente moral o físico, y no es justamente lo que debiera ser: estético. Los lectores de esta especie gozan de una poesía seria y patética, como si fuera un sermón, y de otra ingenua y alegre, como si fuera una bebida capitosa. Y si llega su mal gusto hasta pedir que una tragedia o una epopeya —aunque sea una *Mesiada*— les sirva de *edificación*, entonces es seguro que se escandalizarán de una canción de Anacreonte o de Cátulo.

### CARTA XXIII

Recojo el hilo de mi investigación, que abandoné sólo por el deseo de aplicar al arte y al juicio sobre las obras de arte las proposiciones que habíamos hallado.

El tránsito del estado pasivo de la sensación al activo del pensamiento y de la voluntad se verifica, pues, pasando por un estado intermedio de libertad

estética; y aunque este estado por sí mismo nada decide ni para nuestros conocimientos ni para nuestra conciencia, y, por tanto, deja enteramente problemático nuestro valor intelectual y moral, es, sin embargo, la condición necesaria para poder alcanzar un conocimiento y una conciencia moral. En una palabra: no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible que conformarlo primero estéticamente.

Pero, me objetaréis, ¿ha de ser imprescindible esa mediación? ¿No han de encontrar la verdad y el deber también ya sólo por sí y mediante el libre acceso al hombre sensible? A ello contestó: No sólo pueden sino que deben absolutamente agradecer sólo a ellos mismos su fuerza determinante; y nada fuera más contrario a las afirmaciones que llevo sentadas, que la apariencia siquiera de fomentar la opinión opuesta. He demostrado expresamente que la belleza no produce ningún resultado, ni para el entendimiento ni para la voluntad; que, en sus menesteres, no se ocupa ni del pensamiento ni de la resolución y que sólo proporciona fuerza a los dos facultades, pero sin determinar nada en absoluto sobre el uso efectivo de esa fuerza. En este punto cesa toda ayuda de fuera, y la forma lógica pura, el concepto, tiene que hablar inmediatamente al pensamiento, como la forma moral pura, la ley, a la voluntad.

Pero para eso precisamente, para que en general pueda haber una forma pura para el hombre sensible, digo y sostengo que ante todo hace falta el temple estético del ánimo, encargado de hacer posible aquella forma. No es la verdad, como pasa con la realidad efectiva o la existencia sensible de las cosas, algo que pueda recibirse de fuera; es algo que produce la fuerza de pensamiento por propia actividad y libertad; y esta propia actividad, esta libertad, es precisamente la que echamos de menos en el hombre sensible. Este hombre sensible está ya —fi-

sicamente—determinado, y, por tanto, no es libremente determinable; por fuerza tiene que recobrar esa pérdida determinabilidad antes de poder trocar la determinación pasiva por otra activa. Y no podrá recobrarla sino por una de estas dos maneras: o perdiendo la determinación pasiva que poseía, o teniendo ya en sí mismo la activa, a que debe ahora pasar. Supongamos que pierde la determinación pasiva: perderá con ella al mismo tiempo la posibilidad de una determinación activa, porque el pensamiento necesita un cuerpo y la forma se realiza sólo en una materia. Tendrá, pues, que tener incluso en sí mismo la determinación activa, es decir, que tendrá que estar determinado al mismo tiempo activa y pasivamente o sea, estéticamente.

A través del temple estético del ánimo, pues, la actividad espontánea de la razón se abre ya en el campo de la sensibilidad; se rompe la fuerza de la sensación, dentro de sus propios límites, y se ennoblece el hombre físico hasta tal grado, que el hombre espiritual necesita meramente desenvolverse poco a poco del primero, según leyes de libertad. El paso del estado estético al lógico y al moral—de la belleza a la verdad y al deber—es infinitamente más fácil que fue el paso del estado físico al estético—de la mera vida ciega a la forma—. Puede el hombre darlo por libertad propia, ya que lo que ha de hacer no es entregarse, sino recogerse; particularizar su naturaleza, no extenderla. El hombre estéticamente templado podrá, con sólo quererlo, pronunciar juicios universales y realizar acciones de valor universal. El paso de la materia bruta a la belleza, en la que una novísima actividad se abre para él, no puede hacerlo el hombre sin la ayuda de la naturaleza, y su voluntad no tiene imperio sobre un temple, que es el que da existencia a la voluntad misma. Para llevar al hombre estético al conocimiento y a los grandes sentimientos morales no hace falta más que darle importantes ocasiones; para

conseguir lo mismo del hombre en el estado sensible hay que empezar por transformar su naturaleza. Tratándose del primero, basta a veces con el acicate de una situación sublime—que actúa sobre la voluntad más inmediatamente que ninguna otra—para hacerle héroe o sabio; tratándose del segundo, hay que transponerlo, ante todo, bajo otro cielo.

Es, pues, una de las más importantes tareas de la cultura el someter al hombre a la forma, aun en su vida física, y hacer de él una criatura estética, hasta donde pueda llegar el reino de la belleza; en efecto, el estado moral del hombre no puede desarrollarse más que partiendo del estético, pero no del físico. Si el hombre ha de poseer, en cualquier caso particular, la facultad de hacer de su juicio y su voluntad un juicio de la especie; si ha de encontrar en cada existencia limitada el resquicio por donde ascender a una existencia infinita; si ha de saber emprender el vuelo para alejarse del estado de servidumbre hacia la independencia y la libertad, es preciso, ante todo, cuidar de que no sea en ningún momento mero individuo, al servicio de la ley natural tan sólo. Para que esté capacitado y pronto a salir del estrecho círculo de los fines naturales y elevarse al de los fines racionales, tiene que irse ejercitando en estos últimos, *aun dentro de los primeros*; tiene que haber realizado su determinación física con cierta libertad propia de los espíritus, es decir, según leyes de la belleza.

Y puede ciertamente hacerlo sin contradecir en lo más mínimo a su fin físico. Las exigencias de la naturaleza refiérense tan sólo a lo que el hombre efectúa, al contenido de su hacer; pero los fines naturales nada determinan sobre el modo como efectúa, sobre la forma del hacer. En cambio, las exigencias de la razón son estrictamente dirigidas a la forma de su actividad. Así como es necesario, para su determinación moral, que el hombre sea puramente moral y que muestre una absoluta espontaneidad



neidad activa, así también, para su determinación física, es indiferente que sea puramente físico y se conduzca en absoluta pasividad. Con respecto a esto último, es, pues, cosa de su albedrío el decidir si ha de producirse simplemente como ser sensible y como fuerza natural—fuerza que actúa sólo en tanto que padece—, o también como fuerza absoluta, como ser racional, y no creo que haya cuestión sobre cuál de las dos corresponde mejor a su dignidad. Es más: si depresivo y deshonroso es hacer por impulsos sensibles lo que hubiera debido hacerse por motivos puros del deber, en cambio enalteciese y honrase el hombre procurando introducir legalidad, armonía, infinidad, allí donde el vulgo sólo aspira a satisfacer su lícito deseo<sup>12</sup>. En una palabra:

<sup>12</sup> Esta manera, llena de espíritu y estéticamente libre, de tratar la realidad vulgar, es siempre, dondequiera que se encuentre, señal de un alma noble. Noble es, en general, todo ánimo que posee el don de transformar el negocio más nimio y el objeto más pequeño en un infinito, por el modo de tratarlo. Noble es toda forma que imprime el sello de la independencia a lo que por su naturaleza es un simple *medio* para otra cosa. Un espíritu noble no se contenta con ser él mismo libre: tiene que poner en libertad a cuanto le rodea, aun lo inanimado. Ahora bien, la belleza es la única posible expresión de la libertad en la aparición. Cuando un rostro o una obra de arte tierras que la atan a la realidad efectiva es como la fuerza plástica parecerán nobles, porque nunca serán bellos, pues subrayarán la dependencia—inseparable de la finalidad— en vez de ocultarla.

Es cierto que el filósofo moralista nos enseña que nadie puede hacer más que cumplir con su deber, y tiene razón, si se atiende tan sólo a las relaciones entre el acto y la ley moral. Pero, en acciones referidas a un fin, *superar ese fin* hasta lo suprasensible—lo cual aquí no puede ser otra cosa que desarrollar estéticamente lo físico—significa al mismo tiempo hacer algo más que cumplir el deber, porque éste no puede prescribir sino esto: que la voluntad sea santa, pero no también que la naturaleza se santifique. No hay, pues, superación moral del deber; pero sí una estética, y esta conducta es la que lleva el nombre de noble. Ahora bien, en la nobleza sucede que lo que sólo necesitaría tener un valor material, posee de añadidura un valor formal, y al valor interior que debe tener

en la esfera de la verdad y de la moralidad no tiene la sensación nada que determinar; pero en el ámbito de la felicidad puede haber forma, puede imperar el impulso de juego.

Así pues, aquí mismo, en el indiferente campo de la vida física tiene ya que comenzar el hombre su vida moral; ya en su pasividad ha de empezar su autoactividad y, dentro de los límites de lo sensible, ha de irse construyendo la libertad racional. Sus inclinaciones debe someterlas a la ley de su voluntad; debe—si me permitis esta expresión—llevar la guerra contra la materia al territorio enemigo, para no tener luego que combatir al terrible adversario dentro del territorio de la libertad; debe aprender a desear *más noblemente* para no tener más tarde que tomar *decisiones sublimes*. Y todo esto lo lleva a cabo la cultura estética, la cual somete a leyes de belleza todo aquello en que no hay ni leyes naturales ni leyes racionales que obliguen al humano albedrío, y, en la forma que ella da a la vida externa, abre ya la vida interior.

se añade un valor externo, que podía muy bien faltar; por lo cual hay en lo noble siempre un exceso que ha inducido a muchos a confundir la abundancia estética con una abundancia moral y, seducidos por lo que la nobleza parece ser, han introducido muchos en la moralidad misma un elemento accidental y caprichoso, que aniquilaría todo valor moral verdadero.

Hay que distinguir la conducta noble de la conducta sublime. La primera excede a la obligación moral. No así la segunda, aunque la reputamos por mucho más elevada. Y la reputamos así no porque supere al concepto racional de su objeto—la ley moral—, sino porque supera al concepto empírico de su sujeto, nuestro conocimiento de los bienes humanos y de las fuerzas de la humana voluntad. Por otra parte, si apreciamos la conducta noble, no es porque exceda y supere a la naturaleza del sujeto, de donde, por lo contrario debe fluir sin violencia alguna, sino porque sobrepuja a la naturaleza del objeto—el fin físico—y penetra en el reino de los espíritus. En lo sublime moral nos deja atónitos la victoria que el objeto consigue sobre el hombre. En la nobleza nos llena de admiración el aliento que el hombre sabe dar a los objetos. [Nota de Schiller.]



## CARTA XXIV

Pueden distinguirse, por tanto, tres momentos diferentes o grados del desarrollo, que no sólo el hombre aislado, sino la especie entera, tienen que recorrer necesariamente en determinado orden si han de cerrar por completo el círculo de su destino. Causas accidentales, que residen bien en la influencia de las cosas exteriores, bien en el libre albedrío del hombre, pueden ya alargar, ya acortar algunos períodos; pero ni la naturaleza ni la voluntad pueden suprimir por completo una etapa, ni tampoco alterar el orden en que éstas deben sucederse. El hombre, en el estado *físico*, se halla bajo el solo dominio de la naturaleza; despréndese de este poder en el estado *estético*; somételo a su propia ley en el estado *moral*.

¿Qué es el hombre antes de que la belleza lo arranque del libre deleite y la tranquila forma dulce que su vida salvaje? Sumido en la eterna uniformidad de sus fines, y eternamente voluble en sus juicios, es egoísta sin ser él mismo; está desligado de todo, sin ser libre; vive esclavo, sin servir a una regla. En esta época de su vida es para él el mundo azar, todavía no objeto; todo existe para él, en tanto que él le atribuye existencia; lo que no le dé ni le quite nada, es para él como si no existiera. Solos y desprendidos de todo el resto, como él mismo se encuentra en la serie de los seres, así están los fenómenos ante él. Todo lo que es, es por el conjuro del instante. Toda variación es para él una creación de ahora, porque junto a lo necesario *en él* fáltale la necesidad *fuera de él*, la que reúne en haz las cambiantes figuras del universo, y, tras los individuos que pasan, mantiene la ley en la escena del mundo. En vano la naturaleza hace desfilar ante sus sentidos

la rica muchedumbre de cosas; él no ve, en magnífica abundancia, nada más que el propio botín; él no conoce, en poder y grandeza, nada más que al enemigo. Ya, presa del deseo, se precipita sobre los objetivos y se empeña en apropiárselos; ya, arrebatado en aversión, empuja lejos de sí a los objetos que ejercen sobre él un destructivo efecto. En ambos casos es su relación con el mundo sensible una relación de *contacto* inmediato; y aterrado sin cesar por la acometida del mundo, atormentado sin tregua por las menesterosidades imperiosas, nunca encuentra la paz si no es en el cansancio; nunca halla límites si no es en el agotado deseo.

Cierto que el pecho fuerte y poderoso,  
de los Titanes la simiente dura  
fueron herencia firme de sus hijos.  
Mas Dios forjó en su frente férreo lazo.  
El buen consejo, el temple, la paciencia  
se ocultaron a su mirar sombrío,  
formábanse furoros sus deseos  
y su furor sin límites bramaba...

(Goethe, *Ifigenia en Tauris*, acto I, escena III.)

Desconoce *su* propia dignidad de hombre, lejos de honrarle en los demás. Tiene conciencia de su avidez salvaje y la teme en cuantas criaturas percibe que se le asemejen. No ve a los demás en sí mismo, sino a sí mismo en los demás; y la sociedad, lejos de ampliar su conciencia hasta llegar a la especie, enciérralo más aún en el círculo estrecho de su individualidad. Así vaga en sombra estrechez por la vida tenebrosa, hasta que una naturaleza favorable libra sus arrebatados sentidos del peso de la materia, la reflexión separa a *él mismo* de las cosas, y en los reflejos de la conciencia empiezan a mostrarse finalmente los objetos.

Este estado de naturaleza bruta, tal como aquí va descrito, no se encuentra, desde luego, en ningún

pueblo ni en ninguna época. Es sólo una idea; pero una idea con la cual la experiencia, en algunos rasgos particulares, coincide exactísimamente. Puede decirse que el hombre no ha estado nunca por completo en ese estado de animalidad; pero tampoco ha salido de él por completo. En los sujetos más groseros halláanse innegables rastros de libertad racional; como, asimismo, en los hombres más refinados no faltan instantes que recuerdan aquel estado sombrío de la naturaleza. Es propio del hombre juntar en su condición lo más alto y lo más bajo; y, si su *dignidad* estriba en distinguir estrictamente lo uno de lo otro, en cambio su *felicidad* consiste en suprimir hábilmente esa diferencia. La cultura, cuya misión es procurar la coincidencia entre la dignidad y la felicidad, tendrá que cuidar de que ambos principios, al mezclarse íntimamente, se conserven, sin embargo, en la mayor pureza.

La primera manifestación de la razón en el hombre, no por ser la primera es ya el comienzo de su humanidad. Esta apunta decididamente con la libertad, y la razón empieza primero haciendo ilimitada su dependencia sensible, fenómeno que, me parece, no ha sido desarrollado con la importancia y generalidad que le corresponde. La razón, como sabemos, se da a conocer en el hombre por medio de la exigencia de absoluto —lo fundado y necesario en sí mismo—, la cual, no viéndose satisfecha en ningún estado particular de la vida física, obliga al hombre a abandonar por completo lo físico y a pasar de la realidad efectiva limitada a las ideas. Pero, aunque el verdadero sentido de esa exigencia de absoluto es sacarle de los límites del tiempo y conducirlo desde el mundo sensible a otro mundo ideal, puede suceder que, por una confusión —casi inevitable en esta época del dominio de la sensibilidad—, se dirija a la vida física y, en vez de hacer al hombre independiente, lo precipite en la más terrible servidumbre.

Y así ocurre realmente. Sobre las alas de la imaginación abandona el hombre los estrechos límites del presente, en que se encierra la animalidad, y se lanza a la conquista de un ilimitado futuro. Pero, mientras que en su imaginación vertiginosa se alza la imagen de lo infinito, su corazón no ha cesado aun de vivir en lo particular y de servir al instante transitorio. El impulso hacia lo absoluto sorprende al hombre en plena animalidad, y, en este estado nebuloso, todas sus aspiraciones se dirigen a lo material, a lo temporal, y se ciñen al individuo; aquella exigencia incitale no a prescindir de su individualidad, sino a extenderla sin término; no a buscar la forma, sino a apetecer una materia inagotable; no a desear lo invariable, sino a solicitar una variación que eternamente dure y una seguridad absoluta de su existencia temporal. El mismo impulso que, aplicado a su pensar y a su hacer, debiera conducirlo a la verdad y a la moralidad, produce ahora, aplicado a su estado de sensación pasiva, un deseo sin límites, una absoluta menesterosidad. Los primeros frutos que recoge en el reino de los espíritus son el *miedo* y el *cuidado*; ambos efectos de la razón y no de la sensibilidad; pero de una razón que se equivoca en su objeto y aplica su imperativo inmediatamente a la materia. Frutos de tal árbol son todos los sistemas absolutos de la felicidad, ya tengan por objeto el día presente, ya toda la vida, ya —y no por eso son más respetables— la eternidad. Una ilimitada duración de la existencia y del bienestar, deseada tan sólo a causa de la existencia y el bienestar mismo, es un ideal de concupiscencia y, por ende, una aspiración que sólo puede nacer de una animalidad que tiende hacia lo absoluto. Así pues, el hombre, con semejante manifestación racional, no sólo no gana nada para su humanidad, sino que pierde la feliz limitación de la bestia, a la que aventaja tan sólo por la poco envidiable facultad de perder la posesión del presente en aras de la aspiración



a la lejanía sin buscar empero en toda la ilimitada lejanía otra cosa que el presente mismo.

Pero, aun cuando la razón no se equivoque de objeto ni yerre en la pregunta, la sensibilidad seguirá por mucho tiempo falseando la respuesta. Tan pronto como el hombre ha comenzado a usar del entendimiento y a enlazar los fenómenos en torno por causas y fines, exige la razón, en conformidad con su concepto, un enlace absoluto y un fundamento incondicionado. Sólo para poder plantear una exigencia semejante tiene el hombre que haber superado ya la sensibilidad; pero ésta se sirve precisamente de tal exigencia para llamar al fugitivo otra vez junto a ella. Éste, en efecto, sería el punto en que el hombre debía abandonar por completo el mundo sensible y elevarse al reino de las ideas puras; pues el entendimiento permanece eternamente en el seno de lo condicionado, y no cesa de preguntar, sin hallar nunca algo último. Mas el hombre de que aquí hablamos no está aún capacitado para semejante abstracción; por eso, lo que no encuentra en el *círculo de sus conocimientos* sensibles, lo que aún no busca más allá de ese círculo, en la razón pura, irá a buscarlo más acá, en el *círculo de su sentimiento*, y, aparentemente, lo encontrará. La sensibilidad nada le muestra, ciertamente, que sea su propio fundamento y se dé a sí mismo la ley; pero le enseña algo que no sabe de fundamentos y desprecia toda ley. No pudiendo tranquilizar con un último e interior fundamento al entendimiento que sin cesar interroga, consigue, por medio del concepto de lo *infundado*, reducirle por lo menos al silencio; permanece preso en la ciega constricción de la materia, puesto que aún no puede comprender la sublime necesidad de la razón. La sensibilidad no conoce otro *fin* que su provecho, y no se siente empujada por más *causa* que por el ciego azar. En consecuencia, hace del provecho el norte de sus actos y del azar el dominador del universo.

Lo más santo que hay en el hombre, la ley moral misma, no puede por menos de ser víctima de aquel falseamiento, al aparecer por vez primera en la sensibilidad. La ley moral es prohibitiva y se pronuncia en contra del interés del amor a sí mismo que siente el hombre; el hombre la considera, por tanto, como algo extraño y ajeno a su ser, hasta que llega por fin a comprender que lo extraño y ajeno es el amor a sí mismo, y que la voz de la razón constituye, en cambio, su verdadero sí mismo. El hombre siente, pues, sólo las cadenas que la ley le impone, no la infinita liberación que le otorga. No vislumbra siquiera dentro de sí la dignidad de legislador, y sólo siente la coacción y la impotente resistencia del súbdito. Porque el impulso sensible *precede* al moral en su experiencia, concédele a la ley de la necesidad un comienzo en el tiempo, un *origen positivo*, y, cayendo en el más desventurado error, considera lo inalterable y eterno en su interioridad como un accidente de lo transitorio. Se persuade de que los conceptos de justo e injusto son estatutos dictados por una voluntad y no válidos por sí mismos por toda la eternidad. Así como, en la explicación de algunos fenómenos naturales, salta por encima de la naturaleza y va a buscar fuera de ella lo que sólo en el seno de su legalidad puede hallarse, del mismo modo, en la explicación de lo moral, excédese el hombre de los términos de la *razón* y búrlese de su humanidad, buscando por ese camino una divinidad. ¿Cómo admirarse de que una religión, com-prada a costa del sacrificio de lo humano, se muestre digna de tal origen? ¿Cómo admirarse de que el hombre, ante leyes que no le obligan desde la eternidad, considere que esas leyes no son absolutas y no le obligan para toda la eternidad? No tiene que habérselas con un ser sagrado, sino tan sólo con un ente poderoso. El espíritu que anima su adoración a Dios es el miedo, que le envilece, no la veneración, que le enaltece a sí propio, en su genuina apreciación.



Esas múltiples desviaciones, que separan al hombre del ideal de su determinación, no pueden tener lugar todas en la misma época; pues para pasar de la ausencia de pensamiento al error, y de la falta de voluntad a la perversión de la misma, hay que recorrer varias etapas. Sin embargo, todas pertenecen al séquito o consecuencias del estado físico, porque en todas ellas el impulso vital domina al impulso formal. Ya sea que la razón en el hombre no haya levantado todavía su voz, y lo físico le domine aún con ciega necesidad; ya sea que la razón no haya conseguido purificarse enteramente del contacto con los sentidos y lo moral esté al servicio de lo físico, en ambos casos el único principio que tiene poder sobre el hombre es un principio material, y el hombre es, por lo menos en su última tendencia, un ser sensible, con esta única diferencia: que en el primer caso es un animal desprovisto de razón, y en el segundo, un animal racional. Pero no debe ser ninguna de las dos cosas. Debe ser hombre; la naturaleza no debe dominarle exclusivamente, y la razón no debe consentir condiciones en su dominio. Las dos legislaciones deben coexistir con perfecta independencia una de otra y, sin embargo, estar perfectamente unidas.

## CARTA XXV

Mientras el hombre, en su primer estado físico, acoge el mundo sensible por modo meramente pasivo, limitándose a sentirlo, forma todavía un todo con el mundo; y, por lo mismo que él es simplemente mundo, no hay en realidad mundo para él. Sólo cuando, en el estado estético, coloca al mundo fuera, es decir, lo *contempla*, sólo entonces separa de él su personalidad, y entonces le aparece un mundo,

precisamente porque ha dejado de formar un todo con él.<sup>13</sup>

La contemplación (reflexión) es la primera relación liberal del hombre frente al universo que le rodea. Si el apetito aprehende inmediatamente su objeto, la contemplación, en cambio, hace retroceder al suyo en la lejanía, y, salvándolo de la pasión, lo convierte en su verdadera inenajenable propiedad. La necesidad de la naturaleza, que le domina con indiviso poderío cuando se hallaba en el estado de la mera sensación, se aparta de él ahora en la reflexión; en los sentidos se establece una momentánea paz, el tiempo mismo —eterno caminante— se detiene al reunirse los rayos dispersos de la conciencia, y una imagen del infinito, la *forma*, se refleja en el fondo percedero. Tan pronto como la luz se enciende en el hombre, desaparece la noche en torno; tan pronto como en su íntimo ser se hace la paz, depona la tormenta del universo sus furioses, y las fuerzas que luchan en la naturaleza apaciguarse y contiéndense dentro de unos límites permanentes. Las narraciones poéticas de las primitivas edades representan esos acontecimientos interiores del hombre como una revolución cósmica del mundo exterior; y el pensamiento, vencedor de las leyes

<sup>13</sup> Vuelvo a recordar que estos dos períodos, aunque necesariamente separados y distinguidos en la idea, contiéndense más o menos en la experiencia. Y no hay que figurarse que haya habido un tiempo en que el hombre se haya encontrado sólo en ese estado físico y otro tiempo en que se haya librado por completo de él. Tan pronto como el hombre ve un objeto, ya no está en un mero estado físico; pero, mientras siga viendo objetos, no podrá en manera alguna eludir ese estado físico, porque para poder ver necesita sentir. Aquellos tres momentos, que expuse al principio de la carta XXIV, son, pues, en suma, tres épocas diferentes en la evolución de la humanidad toda de un hombre cualquiera; pero también pueden distinguirse en toda percepción individual de un objeto, y son, en una palabra, las condiciones necesarias de todo conocimiento que adquirimos por medio de los sentidos. [Nota de Schiller.]

del tiempo, concretizaban en la imagen de Júpiter, que pone término al reinado de Saturno.

Esclavo de la naturaleza mientras no tuvo en ella más que la sensación, tórnase el hombre en legislador de la naturaleza tan pronto como llega a pensarla. La que antes era su dueño y le dominaba con su fuerza, es ahora el *objeto* de su mirada reguladora. Lo que para el hombre es objeto, no tiene ya fuerza sobre el hombre; porque el objeto, para ser objeto, ha de sentir la fuerza y poderío del sujeto. Dondequiera que el hombre da forma a la materia, y mientras la da, permanece invulnerable a sus efectos; porque un espíritu sólo puede ser herido por aquello que le arrebatte su libertad, y el espíritu demuestra la suya dando forma a lo informe. Sólo allí donde domina, informe y pesada, la masa, donde los turbios contornos flotan entre inseguros límites, sólo allí hay lugar para el miedo; superior a los aspectos más terroríficos de la naturaleza llega a ser el hombre, tan pronto como consigue darles forma y convertirles en objetos. Cuando comienza a afirmar su independencia frente a la naturaleza, que ahora le aparece como un fenómeno, comienza asimismo a formar su dignidad frente a la fuerza de esa naturaleza, y, con noble libertad, vuélvese también frente a sus dioses. Los dioses despojanse entonces de la indumentaria fantasmagórica con que aterrizaron su niñez, y le sorprenden ostentando su propia imagen, la representación de la humanidad. El monstruo divino del Oriente, que regia el mundo con el ciego furor de la fiera, reduce, en la fantasía de los helenos, al amable contorno de lo humano; derrúmbase el reinado de los Titanes; la fuerza infinita es aherrrojada por la infinita forma.

Pero, buscando una salida del mundo material y un tránsito al mundo espiritual, veo que el vuelo libre de mi fantasía me ha llevado ya hasta el centro de este último. La belleza que buscamos está ya detrás de nosotros; hemos saltado por encima de ella

al pasar inmediatamente de la vida a la forma pura y al objeto puro. Un salto semejante no es propio de la naturaleza humana, y para andar a compás con ésta hemos de volver de nuevo al mundo de los sentidos.

La belleza, sin duda, es obra de la contemplación libre y con ella penetramos, desde luego, en el mundo de las ideas; pero —hay que advertirlo— sin abandonar por eso el mundo sensible, como sucede en el conocimiento de la verdad. Éste es el producto puro de abstracción de todo cuanto hay de material y contingente; es objeto puro, en el cual no ha de quedar ninguna limitación del sujeto; es actividad espontánea, sin mezcla de pasividad. Ciertamente hay también desde la cúspide de la abstracción un efecto retroactivo sobre la sensibilidad, pues el pensamiento hace vibrar la sensación interna, y la representación de la unidad lógica y moral se siente en una emoción de sensibles concordancias. Pero, cuando nos complacemos en conocimientos, distinguimos muy bien nuestra representación de nuestro sentimiento y consideramos este último como algo contingente, que muy bien pudiera dejar de existir, sin que por ello cesase el conocimiento y la verdad dejase de ser verdad. Mas, si de la representación de la *belleza* quisiéramos separar esa referencia a la sensibilidad, sería enteramente vana nuestra empresa; por eso no conseguimos nunca nada pensando la una como efecto de la otra, sino que tenemos que considerar ambas a un tiempo mismo como causa y efecto una de otra. En el placer que nos dan los conocimientos distinguimos sin dificultad el *tránsito* de la actividad a la pasividad y advertimos claramente que, cuando esta última se presenta, ya la primera ha desaparecido. En cambio, en la satisfacción que la belleza nos proporciona no cabe distinguir una sucesión semejante de la actividad a la pasividad; la reflexión y el sentimiento se compenetran tan perfectamente, que creemos sentir inme-



diatamente la forma. La belleza es, pues, para nosotros, un *objeto*, porque la reflexión es la condición bajo la cual tenemos una sensación de ella; pero al mismo tiempo es un *estado de nuestro sujeto*, porque el sentimiento es la condición bajo la cual tenemos una representación de ella. Es, pues, forma, porque la contemplamos; pero al mismo tiempo es vida, porque la sentimos. En una palabra: es a la vez un estado nuestro y un acto nuestro.

Y, precisamente por ser estas dos cosas a la vez, nos sirve de prueba victoriosa de que la pasividad no excluye en manera alguna la actividad, de que la materia no repele la forma, de que la limitación niega la infinitud... y de que, por tanto, la necesaria dependencia física del hombre no suprime, no anula su libertad moral. La belleza nos demuestra eso, y debo añadir que *ella sola* puede demostrárnoslo. Pues en el goce de la verdad o de la unidad lógica, como la sensación no está unida al pensamiento por modo necesario, sino que sigue al pensamiento por contingencia o acaso, lo único que puede demostrar es que a una naturaleza racional puede suceder otra sensible, y recíprocamente; pero no que ambas naturalezas coexisten juntas, no que influyen recíprocamente una en otra, no que deben unirse absoluta y necesariamente. Más bien al contrario, podría inferirse de esa exclusión del sentimiento, mientras pensamos, y del pensamiento, mientras sentimos, que ambas naturalezas son *inconciliables*; y, en realidad, los analistas no pueden presentar en favor de la ejecutabilidad de la razón la humanidad otra prueba mejor que la de advertir que los dictados de la razón se nos imponen imperativamente. Ahora bien, en el goce de la belleza, esto es, en la *unidad estética*, verificase una *unión efectiva*, un intercambio de la materia con la forma y de la pasividad con la actividad; por lo cual queda demostrado que ambas naturalezas son *conciliables*, que lo infinito puede realizarse en lo finito,

por tanto la posibilidad de la humanidad más sublime.

Cese, pues, nuestra perplejidad en la indagación de un tránsito que nos haga pasar de la dependencia sensible a la libertad moral; la belleza nos presenta un caso en que la primera puede coexistir perfectamente con la segunda y en que el hombre, para mostrarse como espíritu, no necesita huir de la materia. Mas si el hombre es libre aun en comunión con la sensibilidad —como nos lo enseña el *faktum* de la belleza— y si la libertad es algo absoluto y suprasensible —como lo exige necesariamente su concepto—, ya no puede ser cuestión el cómo el hombre logra desasirse de las limitaciones, elevarse a lo absoluto, oponerse en su pensar y en su querer a la sensibilidad, puesto que en la belleza ha acaecido todo esto. En una palabra: ya no puede ser cuestión el cómo el hombre pasa de la belleza a la verdad, la cual, en potencia, está ya en la belleza, sino que la cuestión ha de ser tan sólo de cómo se abre camino desde una realidad efectiva ordinaria a una realidad efectiva estética, desde los sentimientos vitales a los sentimientos de la belleza.

## CARTA XXVI

El temple estético del ánimo —como ya lo expuse en las anteriores cartas— es el que primeramente da origen y nacimiento a la libertad. Por consiguiente, es fácil comprender que no puede derivarse de la libertad y, por ende, que no puede tener un origen moral. Tiene que ser un don de la naturaleza; sólo el favor de los azares puede romper las cadenas que nos sujetan al estado físico y conducir al salvaje hasta la belleza.

El germen de la belleza encontrará condiciones poco propicias para su desarrollo allí donde una na-



turaliza miserable haya privado al hombre de todo refrigerio, como asimismo donde, pródiga en exceso, le haya librado de antemano de todo esfuerzo propio, allí donde la roma sensibilidad no sienta ningún deseo como donde los apetitos violentos no hallen satisfacción alguna. No se desenvolverá el germen de la belleza allí donde el hombre se oculte, *troglodita*, en las cuevas del monte, eternamente aislado, sin encontrar nunca la humanidad *fuera de sí*; tampoco allí donde la vida *nómada* le obligue a moverse con grandes rebaños humanos y a ser eternamente número, sin encontrar nunca la humanidad *en sí*. Sólo podrán desenvolverse las tiernas yemas de la belleza cuando el hombre, en su cabaña propia, hable tranquilamente consigo mismo y, al salir de su mansión, converse con la especie toda. Allí donde ligero éter abre los sentidos al más leve contacto y un ardiente calor anima la materia exuberante; donde el reinado de las masas ciegas está ya como destruido en las mismas creaciones inertes y la forma victoriosa ennoblece las ínfimas naturalezas; allí, en jubilosas coincidencias, en esa bendita zona donde sólo la actividad produce goce y sólo el goce despierta actividad; donde de la vida misma brota el orden sagrado y de la ley del orden se desarrolla la vida; donde la imaginación eternamente se escapa fuera de la realidad efectivo, sin ir a perderse, sin embargo, lejos de la sencillez de la naturaleza, sólo ahí llegarán a desarrollarse los sentidos y el espíritu, la fuerza receptiva y la creadora, con ese equilibrio venturoso que es el alma de la belleza y la condición misma de la humanidad.

¿Y cuál es el fenómeno que, entre los salvajes, anuncia la entrada en la humanidad? Hasta donde la Historia puede informarnos, es el mismo en todas las razas que han logrado salir de la esclavitud del estado animal: el regocijo en la *aparientia*, la tendencia al *adorno* y al *juego*.

La estupidez suma y el entendimiento más eleva-

do tienen cierta afinidad en el hecho de que ambos buscan tan sólo lo *real* y son enteramente insensibles a la mera *aparientia*. La primera, para salir de su pacífica quietud necesita la presencia inmediata de un objeto ante los sentidos; el segundo halla la paz de la mente sólo cuando ha logrado referir sus conceptos a hechos de la experiencia; en una palabra: la estupidez no puede elevarse sobre la realidad efectiva, y el entendimiento no puede permanecer por debajo de la verdad. Lo que en la primera efectúa la falta de imaginación, efectúalo en el segundo el absoluto dominio sobre la misma. En tanto, pues, que la exigencia de realidad y la adhesión a lo efectivo son meras consecuencias del defecto de imaginación, resultan la indiferencia hacia la realidad y el interés por la *aparientia* una verdadera ampliación de la humanidad y un progreso decidido hacia la cultura. Es, ante todo, un testimonio de libertad exterior, pues, mientras impera la penuria y apremia la menesterosidad, está la imaginación atada a lo efectivo con cadenas muy prietas, y sólo cuando la menesterosidad ha sido satisfecha desenvuelve la imaginación su libre poderío. Pero es también un testimonio de libertad interior, porque nos deja entrever una fuerza que se pone en movimiento por sí misma, independientemente de una materia exterior, y posee la energía suficiente para contener y mantener alejada la materia asaltante. La realidad de las cosas es obra de las cosas; la *aparientia* de las cosas es obra del hombre, y un ánimo que se alimenta de *aparientia* no se regocija ya en lo que recibe, sino en lo que hace.

Se comprende que aquí se trata sólo de la *aparientia* estética, que se distingue de la realidad efectiva y la verdad, no de la *aparientia* lógica, que se confunde con verdad y realidad efectiva; por consiguiente, se ama porque es *aparientia* y no porque se considera como algo mejor. Sólo la primera es *juego*, que la última es sólo engaño. La *aparientia*

de la primera clase vale por algo, sin que ello pueda nunca menoscabar la verdad, porque no hay nunca peligro de que sustituya a la verdad, que ésta sería la única manera de menoscabarla. Despreciar esa apariencia es despreciar todo arte bello, cuya esencia es la apariencia. Sin embargo, le ocurre a veces al entendimiento que lleva su celo por la realidad hasta caer en tal intolerancia, que formula juicios repulsivos contra todo el arte de la apariencia bella, sólo porque es meramente apariencia; pero esto le sucede al entendimiento cuando recuerda la afinidad que hemos explicado más arriba. Volveré a encontrar ocasión para hablar especialmente de los límites necesarios de la apariencia bella.

La naturaleza misma es la que levanta al hombre desde la realidad a la apariencia, habiéndole armado con dos sentidos, que sólo por medio de la apariencia le conducen al conocimiento de lo efectivo. En la vista y el oído retirase precipitadamente la materia apremiante y huye de los sentidos; aléjase de nosotros el objeto, que en los sentidos animales tocamos inmediatamente. Lo que *ve*mos con los ojos es diferente de lo que *senti*mos, pues el entendimiento salta por encima de la luz hasta llegar a los objetos. El objeto del tacto es una fuerza que padecemos; el objeto de la vista y del oído es una forma que creamos. Mientras el hombre está aún en estado salvaje, sus goces son solamente los que le proporcionan los sentidos inferiores, que en este período están al servicio de los sentidos de la apariencia. El hombre en tal estado o no se eleva hasta la visión, o no le basta la visión para satisfacerse. Pero tan pronto como empieza a gozar con los ojos, tan pronto como la visión cobra para él un valor independiente, ya es libre estéticamente: el impulso de juego se ha desvenuelto.

Al despertarse en el hombre el impulso de juego, que encuentra placer en la apariencia, le seguirá inmediatamente el instinto imitativo plástico, que

elabora la apariencia como algo independiente. Cuando el hombre ha llegado a distinguir la apariencia de la realidad efectiva, la forma del cuerpo, también entonces está ya capacitado para separar una de otra; pues ya lo ha hecho, en verdad, puesto que ha distinguido ambos elementos. La facultad para el arte imitativo está, pues, dada en general juntamente con la facultad para la forma; el impulso hacia ella descansa en otra disposición, de la que no necesito hablar aquí. La mayor o menor rapidez con que se desenvuelve el instinto estético del arte dependerá tan sólo del grado de amor con que el hombre sea capaz de demorarse en la mera apariencia.

Toda existencia efectiva proviene de la naturaleza como de un poder extraño; pero toda apariencia procede originariamente del hombre, como sujeto capaz de tener representaciones; por eso el hombre no hace más que usar de su derecho absoluto de propiedad cuando recoge la apariencia, separándola del ente, y obra con ella a su gusto, según leyes propias. Con libertad ilimitada puede reunir lo que la naturaleza ha separado, tan pronto como esa unión cabe en su pensamiento; y puede asimismo separar lo que la naturaleza ha reunido, tan pronto como la tal separación cabe en su entendimiento. No hay nada que deba serle sagrado, en este punto, si no es su propia ley; lo único a que ha de atender es a la raya que separa su esfera propia de la esfera de la existencia de las cosas o de la esfera de la naturaleza.

Este derecho de soberanía humana ejércele el hombre también en *el arte de la apariencia*, y cuanto más estrictamente separe en este punto lo mío de lo tuyo, cuanto más celosamente distinga la forma de la esencia, cuanto mayor independencia consiga dar a la forma, tanta mayor es la amplitud que dará al reino de la belleza y tanto mejor guardará, al mismo tiempo, las fronteras de la verdad; porque no es po-



sible purificar de realidad efectiva la apariencia sin, a la vez, librar de apariencia la realidad efectiva.

Pero ese derecho de soberanía no lo posee el hombre en absoluto más que en *el mundo de la apariencia*, en el reino, sin seres, de la imaginación; y lo posee en tanto solamente que se abstiene conscientemente de afirmar la existencia de ese mundo, en lo teórico, y en tanto solamente que renuncia, en lo práctico, a procurar la existencia. Veis, pues, que el poeta se sale de su esfera en ambos casos, ya sea que atribuya existencia a su ideal, ya sea que se proponga por medio de él realizar una determinada existencia. Porque ninguna de las dos cosas puede llevarlas a cabo, a no ser transgrediendo en el primer caso, o renunciando en el segundo a su derecho poético; transgrediéndole, porque por medio del ideal pone pie en la esfera de la experiencia y pretende determinar, con una mera posibilidad, una existencia efectiva, renunciando a él, porque deja que la experiencia ponga pie en la esfera del ideal y restringe la posibilidad a los límites de la realidad efectiva.

La apariencia no es estética sino cuando es *franca* —esto es, expresamente desprovista de toda pretensión a la realidad— y cuando es *independiente* —esto es, no necesitada de ayuda alguna por parte de la realidad—. Si la apariencia es falsa y finge hipócritamente realidad; si la apariencia es impura y necesita realidad para producir su efecto, entonces no es más que vil instrumento para fines materiales y no puede demostrar nada para la libertad del espíritu. Además, no es necesario que el objeto en el cual hallamos la apariencia bella carezca de realidad; basta que el juicio que formamos de esa apariencia no tenga en consideración para nada aquella realidad; pues, si en algo se mezcla esta referencia a la realidad del objeto, ya el juicio no es estético. La belleza de una mujer viva nos agradará tanto, o acaso un poco más, que la belleza igual de

la imagen pictórica de una mujer; pero ese poco más que nos agrada no obedece a la apariencia independiente, al sentimiento estético puro; para este sentimiento las cosas vivas no pueden gustar sino como apariencias, lo efectivo no puede agradar sino como idea; mas sin duda hace falta un grado muy superior de cultura estética para sentir en las cosas vivas sólo la apariencia pura que para echar de menos la vida en la apariencia.

Sea cual fuere el hombre o el pueblo en donde se encuentre la apariencia franca e independiente, puede sin temor afirmarse que en él se dan el espíritu y el gusto y todas las excelencias que se relacionan con ellos. En ese hombre o en ese pueblo se verá el ideal regir la vida efectiva, triunfar el honor sobre el provecho, el pensamiento sobre el placer, el ensueño de la inmortalidad sobre la existencia; allí la voz pública será lo único temible, y mas honrará una rama de olivo que un traje de púrpura. Sólo la impotencia y el vicio buscan su refugio en la apariencia falsa y menesterosa; y los hombres o los pueblos que «apuntalan la realidad con apariencias o la apariencia estética con realidades» —que ambas cosas suelen ir reunidas— demuestran a un tiempo su falta de valor moral y su incapacidad estética.

La pregunta *¿hasta qué punto es lícito que haya apariencia en el mundo moral?* tiene una respuesta breve y precisa: *es lícita la apariencia siempre que sea apariencia estética*, es decir, apariencia que ni pretenda reemplazar a la realidad ni necesite ser reemplazada por la realidad. La apariencia estética no puede jamás llegar a ser peligrosa para la verdad de las costumbres; y donde se encuentre cosa distinta podrá sin dificultad demostrarse que la apariencia no es estética. Sólo el que ignore las buenas maneras sociales —valga el ejemplo— podrá confundir las expresiones de la cortesía, que es una forma general, con los signos de una inclinación personal, y,



al verse defraudado, prorrumpir en quejas. Pero, por otra parte, sólo el hombre basto en sus maneras usa en vez de cortesía hipocresía y adula para conseguir agrandar. Al primero le falta aún el sentido de la apariencia independiente; por eso, para darle significación tiene que acudir a la verdad. Al segundo le falta realidad, y quisiera suplirla con apariencia.

Se oye con mucha frecuencia a ciertos triviales críticos de nuestra época quejarse de que la solidez ha desaparecido del mundo y de que se descuidan las esencias en favor de las apariencias. Aun cuando no siento vocación para defender a nuestra época de ese reproche, sin embargo, la amplia extensión que esos severos jueces morales dan a sus quejas da a entender suficientemente que lo que censuran a la época presente no es sólo la apariencia falsa, sino también la apariencia franca; y las excepciones mismas que a veces hacen en favor de la belleza refiérense más a la apariencia menestorosa que a la independiente. No atacan sólo los efectos engañosos que encubren la verdad y pretenden reemplazar la realidad efectiva; maniéstase también su celo contra la apariencia bienhechora, que llena los vacíos y cubre la miseria; contra la apariencia ideal, que ennoblece una realidad efectiva vulgar. La falsedad dominante en las costumbres hierre, con razón, su severo sentimiento de la verdad; pero es lástima que con esa falsedad confundan también la cortesía. Les disgusta que el brillo exterior oscurezca tan a menudo el mérito verdadero; pero no menos les entristece que se exija al mérito cierta apariencia y que a la superioridad interior no se le dispense de tener una forma agradable. Echan de menos lo que las pasadas edades tenían de cordial, sólido y puro; pero también querrían ver resucitadas la brusquedad, la rudeza de las antiguas costumbres, la grosería de las viejas formas, el exceso gótico de antaño. Juicios de esta especie demuestran en quienes los pronuncian un respeto por *la materia en sí misma*, indigno

de la humanidad; pues lo material no es merecedor de aprecio sino en cuanto puede recibir figura y extender el reino de las ideas. A tales voces no necesita el gusto del siglo prestar gran atención, si se halla además ante mejores instancias. Un riguroso juez de la belleza puede censurarnos ciertamente, mas no porque le demos valor a la apariencia estética —que ni con mucho le damos aún bastante—, sino porque no la hemos elevado hasta la apariencia pura, porque no hemos separado suficientemente la existencia del fenómeno y no hemos salvaguardado para siempre la intangibilidad de sus límites respectivos. Y esta censura la seguiremos mereciendo hasta que hayamos conseguido gozar de la belleza en la naturaleza viva, sin por ello desealarla; hasta que hayamos aprendido a admirar el bello arte imitativo, sin preguntar por su fin; hasta que hayamos concedido a la imaginación una legislación absoluta y, por el respeto que mostremos hacia sus obras, la repongamos en su dignidad.

## CARTA XXVII

No temáis que padezcan la realidad y la verdad si el elevado concepto de la apariencia estética, que he fijado en las cartas anteriores, ha de hacerse universal. No se hará universal mientras el hombre sea lo bastante inculto para emplearlo mal; y, si se hiciera universal, sólo sería a consecuencia de un grado tal de cultura, que al mismo tiempo imposibilitaría todo mal uso de la apariencia; afanarse por la apariencia independiente es cosa que requiere más facultad de abstracción, más libertad cordial, más energía de la voluntad que la que el hombre necesita para atender a la realidad; para llegar a esa apariencia necesita haber dejado atrás la realidad. ¡Ma-

lísimo recurso fuera buscar el camino recto hacia el ideal, por ahorrarse el rodeo de la realidad efectiva! Así pues, la apariencia, tal como aquí la hemos tomado, no ofrece graves peligros para la realidad efectiva. Pero, en cambio, precisamente por eso, ¡cuántos temores no hemos de sentir de que la realidad efectiva dañe a la apariencia! Atado a lo material, vive mucho tiempo el hombre usando la apariencia para sus fines particulares, antes de concederle propia personalidad en el arte del ideal. Para llegar a éste necesita el hombre una total revolución en su pleno modo de sentir, sin la cual ni siquiera podría encontrar *el camino* que al ideal conduce. Dondequiera que encontremos, pues, los indicios de una apreciación libre y desinteresada de la apariencia pura, podemos afirmar que se ha verificado esa revolución en la naturaleza del hombre, y que ha comenzado propiamente la humanidad en él. Ahora bien, indicios de esta especie encuéntranse ya realmente en los primeros ensayos groseros que el hombre hace para *embellecer* su existencia, corrigiendo el peligro inclusive de empeorar su contenido sensible. Tan pronto como comienza a preferir, en general, la figura a la materia y a jugarse la realidad por amor a la apariencia —que ha de reconocer empero como tal—, ya ha franqueado el círculo de la animalidad y hállase en una senda que no tiene término.

No contento con lo que a la naturaleza le basta, no satisfecho con lo que sus necesidades exigen, reclama superfluidades; al principio pide solamente un exceso de *materia*, para ocultar al deseo sus límites, para asegurar el goce más allá de las presentes necesidades; pero pronto exige otra superfluidad, *además de la materia*: una adición estética, para dar también satisfacción al instinto de la forma y ampliar el goce, poniéndolo por encima de toda necesidad. Mientras no hace otra cosa que juntar provisiones para el uso futuro, gozando de ellas previamente

te por la imaginación, sobrepasa, sí, el momento presente, pero no supera el tiempo en general; goza *más*, pero no de *otro modo*. Pero cuando en su deleite entra la figura, cuando atiende a la forma de los objetos que satisfacen sus deseos, entonces no solamente ha elevado su goce en grado y extensión, sino que lo ha ennoblecido, alterando su especie misma.

Ciertamente que la naturaleza le ha dado al ser irracional algo más que los meros anhelos de satisfacer sus necesidades: ha encendido en la oscura vida animal cierto resplandor de libertad. Cuando el hombre no acosa al león, ni le reta a la lucha otra fiera, la fuerza ociosa se crea un objeto que le sea propio; el animal, con su rugido valeroso, llena los ecos del desierto, y la potencia superflua goza de sí misma, gastándose en esfuerzos sin finalidad. El insecto aletea alegremente en el rayo de sol, y no es, de seguro, el grito de las necesidades insatisfechas el que oímos en las melodiosas notas de las aves canoras. No cabe negar que en tales movimientos hay libertad, pero no libertad como liberación de las necesidades en general, sino de una necesidad determinada, exterior. El animal *trabaja* cuando el motor de su actividad es el deseo de procurarse algo que le falta; el animal *juega* cuando ese motor es simplemente la riqueza, la abundancia de fuerzas; cuando la vida, superflua henchida, se aguja a sí misma a la actividad. En la misma naturaleza inanimada manifiéstase cierto lujo de fuerzas, cierta laxitud de determinaciones que, en ese sentido material, podríamos llamar juego. El árbol cría innumerables simientes que se pierden sin haber obtenido el desarrollo, y extiende en su torno muchas más raíces, ramas y hojas, en busca del alimento, que las que emplea para la conservación de su individuo y de la especie. Lo que de su profunda abundancia devuelve inusado e ingustado al reino elemental puede el viviente derrocharlo en alegres movimien-



tos. Así, la naturaleza, en el reino material, nos presenta ya como un preludio de lo ilimitado, y rompe aquí, *en parte*, las trabas, de que se libertará por completo en el reino de la forma. De la coacción que ejercen las indigencias, es decir, de la *coacción física*, busca, por medio de la coacción de las superfluidades o *juego físico*, el tránsito al juego estético, y antes de elevarse, por la elevada libertad de lo bello, sobre las cadenas que toda finalidad impone, acércese, al menos de lejos, a esa independencia en el *movimiento libre*, que es a un tiempo mismo medio y fin.

Del mismo modo que los órganos materiales, tiene en el hombre también la imaginación su libre movimiento y su juego material; deléitase, sin referirse en absoluto a ninguna forma, sólo en su propio poder y ausencia de trabas. Mientras esos juegos de la fantasía no contienen nada de forma, mientras todo su encanto consiste en una libre sucesión de imágenes, aunque sólo pueden acaecer en el hombre, pertenecen, sin embargo, a la vida animal del hombre y demuestran solamente que éste se halla libre de toda coacción sensible externa, sin que por ello pueda inferirse que existe ya en él una fuerza plástica independiente <sup>14</sup>. De este *juego de la libre*

*sucesión de ideas*, que es aun de especie totalmente material y se explica por meras leyes naturales, salta finalmente la imaginación al juego estético, cuando hace el ensayo de una *forma libre*. Y hay que llamarle salto a ese tránsito, porque entra en acción una fuerza enteramente nueva; por vez primera mézclase aquí el espíritu legislador en las acciones de un instinto ciego, sometiendo el proceder arbitrario de la imaginación a su eterna e inmutable unidad, poniendo su independencia en lo transitorio y su infinidad en lo sensible. Pero mientras sea poderosa la grosera naturaleza, que no conoce otra ley que la de precipitarse ineluctablemente de uno en otro cambio, podrá continuamente oponer a aquella necesidad su inquieto capricho; a aquella quietud, su movilidad; a aquella independencia, su menesterosidad; a aquella sublime sencillez, su eterno descontento. El impulso estético de juego será, pues, apenas reconocible en sus primeros ensayos, porque el sensible, con sus caprichos tenaces, con sus anhelos salvajes, se interpone sin cesar en su camino. Así vemos que el gusto grosero se precipita sobre lo nuevo y sorprendente, lo abigarrado, lo aventurero, lo extraño, lo violento y salvaje, mientras que huye, en cambio, de la sencillez y del reposo. Fingé figuras grotescas, adora los tránsitos bruscos, las formas exuberantes, los contrastes duros, las luchas chillonas, los cantos patéticos. Llama bello, en esta etapa, a todo cuanto le excita, le da una materia...; pero ha de excitarle a una resistencia activa y propia; ha de darle materia para una *plástica positiva*, que, de lo contrario, ni siquiera para él fuera bello. En la forma de sus juicios se ha verificado,

pendiente, y ha de entrar en juego una potencia enteramente nueva, la facultad de las ideas; pero esta potencia podrá ahora desenvolverse con mayor ligereza, ya que los sentidos no la contrarían y lo indeterminado, al menos negativamente, linda con lo ínfimo. [Nota de Schiller.]

<sup>14</sup> La mayoría de los juegos que se usan en la vida común, o descansan por completo en ese sentimiento de la libre sucesión de ideas, o toman de él su mayor encanto. Pero aun cuando estos juegos no son el signo de una elevada condición del alma, y precisamente los espíritus más romos son los que suelen entregarse con más gusto a ese libre torrente de imágenes, sin embargo, esa independencia en que la fantasía se halla de las impresiones exteriores es, por lo menos, la condición negativa para adquirir una facultad creadora. Rompiendo las ataduras que la atan a la realidad efectiva es como la fuerza plástica se encamina hacia el ideal, y la imaginación, antes de poder obrar, en su cualidad productiva, por leyes propias, tiene que haberse librado de las leyes extrañas en su proceder reproductivo. Ciertamente hay un camino muy largo que recorrer entre la mera ausencia de leyes hasta una legislación interna inde-



pues, una notable transformación; busca los tales objetos no porque le den algo que haya de recibir pasivamente, sino porque le excitan a la acción; le placen no porque hagan frente a una menesterosidad, sino porque dan cumplimiento a una ley que, aunque quedo, habla ya en su pecho.

Pronto el hombre ya no se contenta con que las cosas le agraden: quiere agradar él mismo; al principio sólo con lo que es *suyo*; luego, finalmente, con lo que él *es*. Cuanto posee, cuanto produce no ha de llevar ya las señales de la utilidad, la tímida forma del fin para que sirva; además del servicio para que el objeto fue hecho, debe éste al mismo tiempo reflejar el ingenioso entendimiento que lo pensó, la mano amorosa que lo labró, el alegre y libre espíritu que lo eligió. Ahora ya el viejo germano busca las más brillantes pieles, los coronamientos más hermosos, los cuencos más elegantes, y el caledonio elige para sus fiestas las conchas más puras y limpias. Las armas mismas no han de ser ya sólo objetos de terror, sino también de agrado y placer, y el artístico tahalí no es menos de apreciar que el filo mortal de la espada. No contento con añadir a lo necesario una estética superfluidad, el instinto libre del juego se desprende, por fin, de todos los lazos de la necesidad, y lo bello llega a ser por sí mismo objeto de sus afanes. El hombre se *adorna*. El libre placer ha entrado a formar en el número de sus exigencias, y lo innecesario llega pronto a ser la mejor parte de sus alegrías.

Poco a poco ha ido la forma acercándose desde fuera y conquistando la habitación, los útiles domésticos, el traje; ahora comienza, por fin, a adueñarse del hombre mismo y a transformarlo: primero, en lo externo; luego, también, en lo íntimo de su ser. El salto anárquico de alegría tórnase danza; el gesto informe conviértese en un lenguaje amable y armonioso de los ademanes; los confusos gritos de la sensación se desenvuelven y comienzan a so-

meterse a un ritmo y a curvarse en un canto. Cuando el ejército troyano se precipita en el campo de batalla con espantosa gritaría, semejante a una bandada de grullas, el griego, en cambio, se adelanta tranquilo y con noble paso. Allá vemos tan sólo la pretulancia de las fuerzas ciegas; aquí, la victoria de la forma y la sencilla majestad de la ley.

Una más hermosa necesidad encadena ahora los sexos, y la parte que en ella toma el corazón ayuda a mantener prieto el lazo que los deseos hubieran anudado por capricho y azar variable. Libre ya de los hierros que el apetito impone, la tranquila visión aprehende la figura, el alma bulle en el alma y, en lugar de un egoísta trueque de placeres, nace un magnánimo cambio de aficiones. El deseo se amplifica y se eleva hasta llegar a ser amor, como la humanidad va elevándose en su objeto, y el bajo provecho de los sentidos es depreciado para luchar la noble lucha de la voluntad. La exigencia de agradar obliga al poderoso a inclinarse ante el tierno tributinal del gusto; el placer puede robarlo, pero el amor ha de ser un don. Y a este tan alto premio no puede aspirar por la materia, sino sólo por la forma. Ha de cesar de imponerse al sentimiento por su fuerza y de presentarse al entendimiento como un fenómeno; debe dar libertad, pues que a la libertad quiere agradar... Así como la belleza resuelve la lucha de ambas naturalezas, en su ejemplo más simple y puro, la oposición eterna de los sexos, así también la resuelve o, por lo menos, tiende a resolverla el confuso conjunto de la sociedad, y siguiendo el modelo de esa libre unión que ha establecido entre la fuerza viril y la ternura femenina, trata de conciliar en el mundo moral todo lo tierno con todo lo violento. Ahora los débiles son sagrados, y la fuerza que no sabe comprimirse es deshonrosa; los entuertos de la naturaleza enderézalos hoy la generosidad de las costumbres caballerescas. Al caballero a quien no hay fuerza capaz de amedrentar desármalo

la púrpura suave del pudor; las lágrimas apagan un fuego de venganza, que la sangre acaso no fuera bastante a aplicar. El odio mismo escucha atentamente la tierna voz del honor; la espada del victorioso perdona al enemigo desarmado, y un hogar hospitalario calienta al extranjero extraviado en las lejanas comarcas, tan temidas antes, donde le aguardaba sólo la muerte.

En medio del terrible reino de las fuerzas y en medio del sagrado reino de las leyes, edifica el impulso estético de formación, sin que se advierta, un tercer reino, un reino alegre de juego y de apariencia, donde el hombre se despoja de los lazos que por doquier le tienen sujeto y se liberta de todo cuanto es coacción, tanto en lo físico como en lo moral.

Si, en el Estado *dinámico* del derecho, el hombre se enfrenta con el hombre, como una fuerza frente a otra fuerza, y limita su actividad; si, en el Estado *ético* del deber, el hombre opone al hombre la majestad de la ley y encadena su voluntad, en cambio en la esfera de las relaciones de la belleza, en el Estado *estético*, el hombre aparece sólo como figura, como objeto de libre juego. La ley fundamental de este Estado es: *dar libertad por medio de la libertad*.

El Estado *dinámico* hace solamente posible la sociedad, refrenando la naturaleza por la naturaleza misma; el Estado *ético* hace necesaria moralmente la sociedad, sometiendo la voluntad individual a la universal; pero sólo el Estado *estético* puede hacer efectiva la sociedad porque ejecuta la voluntad del todo por medio de la naturaleza misma del individuo. Si la menesterosidad obliga al hombre a vivir en sociedad; si la razón imprime en su alma principios sociales, sólo la belleza puede conceder al hombre un *carácter sociable*. El gusto es lo que introduce armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo. Cualesquiera otras formas de repre-

sentación separan a los hombres, porque se fundan, exclusivamente, o en la parte sensible o en la parte espiritual del ser humano; sólo la representación bella hace un todo del hombre, porque en ella han de coincidir ambas naturalezas. Cualesquiera otras formas de la comunicación separan la sociedad, porque se refieren, exclusivamente, o a la receptividad privada o a la actividad particular de los miembros singulares, esto es, a lo que diferencia y distingue un hombre de otro; sólo la comunicación de la belleza unifica la sociedad, porque se refiere a lo que es común a todos. Las alegrías de los sentidos gustamoslas sólo como individuos, sin que la especie, que en nosotros mora, tome en ellas parte alguna; no podemos, pues, generalizar, universalizar nuestras alegrías sensibles, porque no podemos universalizar el individuo. Las alegrías del conocimiento las gustamos meramente como especie, alejando cuidadosamente de nuestro juicio todo rastro de individualidad; no podemos, pues, universalizar nuestros gustos racionales, porque de los juicios ajenos no podemos, como de los nuestros, excluir los rastros de individualidad. Sólo lo bello podemos gozarlo a un tiempo mismo como individuos y como especie, es decir, como *representantes* de la especie. El bien sensible no puede hacer feliz más que a *uno solo*, pues que se funda en la apropiación, que implica siempre exclusión; y no lo hace feliz más que desde un solo punto de vista, porque la personalidad no toma parte en ese bien. El bien absoluto no puede hacer feliz sino bajo condiciones que no pueden suponerse universalmente, pues la verdad es la recompensa de la abnegación, y para creer en la voluntad pura es preciso tener el corazón puro. Sólo la belleza vierte sobre todo el mundo la felicidad, y todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan el encanto de lo bello.

Cuando gobierna el gusto y se extiende el reino de la apariencia bella, no valen preferencias ni des-

potismos. Ese reino llega, hacia arriba, hasta el punto donde la razón domina con absoluta necesidad y donde cesa la materia; llega también, hacia abajo, hasta el punto donde el instinto natural rige con su compulsión ciega y donde aún no ha comenzado la forma. Y aun en esos extremos linderos, donde la fuerza legislativa le ha sido arrebatada, conserva siempre el gusto la potencia productora. Los deseos insociales tienen que renunciar a su egoísmo, y el agrado, que seduce sólo a los sentidos, lanza sobre los espíritus las redes de la gracia. La voz severa de la necesidad, el deber, tiene que alterar su fórmula de censura, que se justifica sólo por la resistencia, y honrar la naturaleza dócil con una noble confianza. El gusto abre las puertas del misterioso arcano de la ciencia y expone el conocimiento a la luz amplia del sentido común, transformando en propiedad colectiva de toda la sociedad humana lo que era bien reservado a una escuela. En su esfera tiene que renunciar a las alturas inaccesibles el más potente genio, e inclinarse confiadamente hasta la comprensión de los niños. La fuerza tiene que dejarse enlazar por las Gracias, y el áspetro león obedece a las bridas con que Amor lo dirige. La belleza extiende sobre la menesterosidad física, que en su desnudez ofende a la dignidad de espíritus libres, su manto que la mitiga y nos encubre nuestro deshonoroso parentesco con la materia, merced a una amable ilusión de libertad. Presta alas al arte servil y mercenario, que sabe entonces purificar sus máculas, y las trabas del cuerpo caen, al golpe de su varita mágica, desprendidas de los vivientes como de los inanimados. En el Estado estético, todos —aun los útiles de trabajo— son libres ciudadanos, iguales en derechos a los más nobles; el entendimiento, que pliega a sus designios la masa pasiva, tiene aquí que inclinarse e inquirir el destino propio de cada cual. Aquí, pues, en el reino de la apariencia estética, cúmplase el ideal de la igualdad, que el

visionario quisiera hallar realizado en las cosas; y, si es cierto que el buen tono, las exquisitas maneras, se desarrullan más pronto y más perfectamente alrededor de los tronos, hay que reconocer aquí un sabio decreto providencial, por el cual el hombre muchas veces parece encontrar limitaciones en la realidad efectiva para mejor aspirar a un mundo ideal.

Pero ¿existe tal Estado de la apariencia bella? ¿Dónde hallarlo? Existe en cualquier alma finamente templada, al menos en cuanto a la exigencia; y, en la realidad, acaso pueda encontrarse, como la iglesia pura y la república pura, en algunos, pocos, círculos elegidos, donde la conducta es regida no por una imitación servil de ajenas costumbres, sino por la propia naturaleza bella, donde el hombre atraviesa las más complicadas relaciones con audaz sencillez y tranquilidad, no necesitando, para afirmar su libertad, menoscabar la ajena; ni para manifestar su gracia, sacrificar su dignidad.



a su entendimiento acrecienta de modo artificial sus fuerzas naturales y que, hasta cierto punto, consi- gue de hecho enseñorearse físicamente de todo lo físico. Todo, dice el refrán, tiene remedio menos la muerte. Pero esta única excepción, si lo es realmente en el sentido más riguroso, suprimiría todo el concepto de hombre. Este no puede ser jamás el ser que quiere si se da *un* solo caso en el que absolutamente «tenga que» lo que no quiere. Esto, lo único horrible, *con respecto a lo cual «tiene que» y no quiere*, le acompañará como un fantasma y, como sucede de hecho en la mayoría de los hombres, le entregará como presa a los horrores ciegos de la fantasía; la libertad de la que presume no es absolutamente nada si está sujeto aunque sólo sea por un único punto. La cultura debe poner en libertad al hombre y ayudarle a llevar a cumplimiento todo su concepto. Debe, pues, capacitarle para afirmar su voluntad, pues el hombre es el ser que quiere.

Esto es posible de dos maneras. O bien de modo *realista*, cuando el hombre opondrá violencia a la violencia, cuando él en cuanto naturaleza domina a la naturaleza; o bien de modo *idealista*, cuando sale de la naturaleza y así, en consideración a sí mismo, anula el concepto de violencia. Lo que le ayuda a lo primero se llama cultura física. El hombre forma su entendimiento y sus fuerzas sensibles para, de acuerdo con las propias leyes de la naturaleza, o bien hacer de las fuerzas de ésta instrumentos de su voluntad, o bien ponerse a buen seguro de aquellos efectos suyos que él no puede encauzar. Pero las fuerzas de la naturaleza sólo se dejan dominar o desviar hasta un cierto punto, más allá del cual se sustraen al poder del hombre y le someten al suyo.

Por eso, ahora estaría arruinada su libertad si no fuera capaz de otra cultura que de la física. El hombre debe ser hombre sin excepción; así pues, en ningún caso debe padecer algo *en contra* de su voluntad. Si no puede oponer a las fuerzas físicas

## SOBRE LO SUBLIME

«Ningún hombre tiene que "tener que"», dice el judío Natán al derviche, y esta sentencia es verdadera en un alcance mayor del que quizás uno quisiera concederle. La voluntad es el carácter genérico del hombre y la razón misma es sólo su regla eterna. Racionalmente actúa la naturaleza toda; la prerrogativa del hombre no consiste más que en actuar racionalmente con conciencia y voluntad. El resto de las cosas «tienen que»; el hombre es el ser que quiere.

Justo por eso, nada es más indigno del hombre que padecer violencia, pues la violencia le anula. Quien nos la inflige nos disputa nada menos que la humanidad; quien la padece arroja cobardemente su humanidad lejos de sí. Pero esta pretensión de liberación absoluta de todo lo que es violencia parece presuponer un ser que posea poder suficiente para repeler cualquier otro poder. Si tal pretensión se encuentra en un ser que no ocupa el rango supremo en el reino de las fuerzas, surge de esto una desafortunada contradicción entre el impulso y la capacidad.

El hombre se halla en este caso. Rodeado por un sinnúmero de fuerzas que son superiores a él y juegan a ser sus dueñas, pretende, por su naturaleza, no padecer violencia alguna. Es verdad que gracias

otra fuerza física proporcional, para no padecer violencia no le queda sino *suspender totalmente una relación* que le es tan perjudicial y anular, *conforme al concepto*, una violencia que tiene que padecer conforme al hecho. Anular conforme al concepto una violencia no quiere decir otra cosa que someterse voluntariamente a la misma. La cultura que le hace apto para ello se llama cultura moral.

El hombre formado moralmente, y sólo éste, es totalmente libre. O bien es superior a la naturaleza como poder, o bien está en acuerdo con ella. Nada de lo que ella ejerce en él es violencia, pues, antes de que llegue hasta él, ya se ha convertido en *su propia acción*, y la naturaleza dinámica nunca le alcanza a él mismo, porque él, actuando libremente, se separa de todo lo que ella pueda alcanzar. Ahora bien, este modo de sentir, que la moral enseña bajo el concepto de renuncia ante la necesidad y la religión bajo el de la resignación a la voluntad de Dios, exige una claridad del pensamiento y una energía de la voluntad mayores de lo que suele ser propio del hombre en la vida activa, si es que tal modo de sentir debe ser una obra de la elección libre y de la reflexión. Afortunadamente, empero, no es sólo en su naturaleza racional donde hay una disposición moral, la cual puede llegar a ser desarrollada por el entendimiento, sino que incluso en su naturaleza sensible racional, esto es, humana, existe una tendencia *estética* a un modo de sentir tal, tendencia que puede ser despertada por ciertos objetos sensibles y cultivada, mediante purificación de sus sentimientos, en dirección a este ímpetu ideal del ánimo. Ahora pasaré a tratar esta disposición, idealista conforme a su concepto y esencia, que, sin embargo, hasta el realista muestra de modo suficientemente claro (aunque no la admita en su sistema) <sup>1</sup>.

Es verdad que los sentimientos desarrollados en favor de la belleza bastan para hacernos independientes hasta un cierto grado de la naturaleza en cuanto poder. Un ánimo que se ha ennoblecido hasta el punto de conmoverse más por las formas que por la materia de las cosas, y de crear una complacencia libre a partir de la simple reflexión sobre el modo de aparición sin consideración alguna a la posesión, un ánimo tal lleva en sí mismo una plenitud interna de vida que es imposible que pierda y, como no necesita apropiarse de los objetos entre los que vive, no se halla tampoco en peligro de verse privado de ellos. Pero al final la apariencia también quiere tener un cuerpo en el que mostrarse y, en tanto en cuanto haya una necesidad siquiera de apariencia bella, queda aún una necesidad de que *existan* objetos, y nuestro contento, por consiguiente, depende todavía de la naturaleza como poder que impera sobre toda existencia. Es, en efecto, algo totalmente distinto que sintamos un ansia de objetos bellos y buenos o que meramente ansiemos que los objetos presentes sean bellos y buenos. Esto último puede coexistir con la suprema libertad del ánimo, pero lo primero no; que lo existente sea bello y bueno, eso podemos exigirlo; pero que lo bello y lo bueno existan sólo podemos desearlo. De aquel temple del ánimo al que le es indiferente si existe lo bello y bueno y perfecto, pero que exige con rigor de rigorista que lo existente sea bueno y bello y perfecto, se dice en sentido eminente que es grande y sublime, porque contiene todas las realidades del carácter bello sin compartir sus limitaciones.

Es un rasgo característico de almas buenas y bellas, pero débiles en todo momento, el desear insistentemente la existencia de sus ideales morales y el resultar dolorosamente conmovidas por los impedi-

<sup>1</sup> Lo mismo que, en general, no hay nada que pueda llamarse de verdad idealista más que lo que el realista consumado pone

en práctica inconscientemente y niega sólo por una inconsciencia [Nota de Schiller].

mentos que éstos encuentran. Tales hombres se ponen en una triste dependencia del azar y siempre puede predecirse con seguridad que, en las cosas estéticas y morales, concederán demasiado a la materia y no resistirán las pruebas supremas del carácter y del gusto. Lo deficiente moralmente no debe fundirnos padecimiento ni dolor, lo que siempre testimonia más una necesidad insatisfecha que una exigencia incumplida. Ésta ha de ir acompañada de una emoción vigorosa, y antes fortalecer al ánimo y consolidarle en su fuerza que volverle pusilánime y desgraciado.

Dos son los genios que la naturaleza nos dio como compañeros en la vida. Uno de ellos, sociable y propicio, con su juego vivaracho nos hace más corto el fatigoso viaje, nos alivia las cadenas de la necesidad y nos conduce, con alegría y desenfado, hasta los peligrosos parajes en los que tenemos que actuar como espíritus puros y deshacernos de todo lo corporal en pos del conocimiento de la verdad y del ejercicio del deber. Aquí este genio nos abandona, pues su esfera es sólo el mundo de los sentidos, más allá del cual su ala terrenal no puede llevarle. Pero ahora se acerca el otro, grave y silencioso, y con fuerte brazo nos lleva por la profundidad en la que la luz se desvanece.

En el primer genio se reconoce el sentimiento de lo bello; en el segundo, el de lo sublime. Ciertamente lo bello es ya una expresión de la libertad, pero no de aquella libertad que nos eleva por encima del poder de la naturaleza y nos desliga de todo influjo corporal, sino de aquella de la que, en cuanto hombres, gozamos dentro de la naturaleza. Nos sentimos libres cabe la belleza porque los instintos sensibles se armonizan con la ley de la razón; nos sentimos libres cabe lo sublime porque los instintos sensibles no tienen influjo alguno sobre la legislación de la razón, ya que el espíritu obra aquí como si no estuvieran bajo otras leyes que las suyas propias.

El sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto. Es una composición de *dolor*, que se exterioriza en su grado supremo como estremecimiento, y de *contento*, que puede crecer hasta el éxtasis y que las almas refinadas prefieren con mucho a todo placer aunque no es propiamente placer. Esta combinación de dos sensaciones contradictorias en un solo sentimiento prueba de modo irrefutable nuestra autonomía moral. Pues, como es absolutamente imposible que el mismo objeto guarde con nosotros dos relaciones contrapuestas, se sigue de aquí que *nosotros mismos* guardamos con el objeto dos relaciones diversas; por consiguiente, que en nosotros tienen que estar unificadas dos naturalezas contrapuestas, las cuales están interesadas cabe la representación del mismo objeto en un modo totalmente contrario. Así pues, mediante el sentimiento de lo sublime llegamos a saber que el estado de nuestro espíritu no se rige necesariamente por el estado del sentido, que las leyes de la naturaleza no necesariamente son también las nuestras, y que tenemos un principio autónomo en nosotros, que es independiente de todas las emociones sensibles.

El objeto sublime es de dos tipos. Nosotros lo referimos bien a nuestra *fuerza de captación*, y sumbimos en el intento de formarnos una figura o un concepto de él, bien a nuestra *fuerza vital*, y lo consideramos como un poder frente al cual el nuestro se desvanece. Pero, aunque tanto en uno como en otro caso, alcanzamos con ocasión del objeto sublime el penoso sentimiento de nuestros límites, no huimos de tal objeto, sino que, antes bien, nos sentimos atraídos por él con una violencia irresistible. ¿Sería acaso esto posible si los límites de nuestra fantasía fueran al mismo tiempo los límites de nuestra fuerza de captación? ¿Nos gustaría acaso que nos recordaran la omnipotencia de las fuerzas de la naturaleza si no tuviéramos apoyo en algo distinto de aquello que puede ser presa de ellas? Nos regoci-



jamos en lo sensible-infinito porque podemos pensar lo que los sentidos ya no captan y el entendimiento ya no concibe. Llegamos a entusiasrnos con lo temible porque podemos querer lo que los instintos aborrecen y desechar lo que apetecen. Dejamos de buen grado que la imaginación encuentre en el reino de los fenómenos quien la domine, pues al fin y al cabo se trata sólo de una fuerza sensible que triunfa sobre otra fuerza sensible, pero la naturaleza, en su total carencia de límites, no puede llegar a lo absolutamente grande en nosotros mismos. Sometemos de buen grado nuestro bienestar y nuestra existencia a la necesidad física, pues justamente eso nos recuerda que ella no ha imperado sobre nuestros principios. El hombre está en manos de la necesidad física, pero la voluntad del hombre está en sus propias manos.

Y, así, la naturaleza ha aplicado incluso un medio sensible para enseñarnos que somos más que meramente sensibles; supo utilizar hasta sensaciones para ponernos en la pista del descubrimiento de que no estamos sometidos a la violencia de las sensaciones como esclavos. Y éste es un efecto del todo distinto del que puede ser producido por lo bello; por lo bello de la realidad efectiva, se entiende, pues en lo bello ideal también lo sublime tiene que perderse. Cabe lo bello coincidir razón y sensibilidad, y sólo por mor de esta coincidencia tiene lo bello atractivo para nosotros. Así pues, por la sola belleza nunca jamás llegaríamos a saber que estamos determinados a mostrarnos como inteligencias puras y que somos capaces de ello. Cabe lo sublime, por el contrario, razón y sensibilidad *no* coinciden, y justamente en esta contradicción entre ambas reside el encanto con el que lo sublime se apodera de nuestro ánimo. El hombre físico y el hombre moral están separados aquí del modo más tajante, pues precisamente cabe objetos ante los que el primero sólo tiene sensación de sus limitaciones, el otro hace

experiencia de su fuerza y se eleva infinitamente justo gracias a lo que oprime al otro contra el suelo.

Supongamos que un hombre posee todas las virtudes cuya unificación constituye el *carácter bello*. Que encuentra su delicia en el ejercicio de la justicia, la beneficencia, la templanza, la perseverancia y la fidelidad; que todos los deberes cuya observancia le indican las circunstancias, se convierten en un juego fácil para él, y que la felicidad no le hace difícil ninguna acción a la que tan sólo su corazón altruista pueda exhortarle. ¿A quién no resultará cautivadora esta bella consonancia entre los instintos naturales y las prescripciones de la razón, y quién podrá contenerse de amar a un hombre tal? Pero ¿podemos acaso estar seguros, con todo el afecto que sentimos hacia él, de que es efectivamente un hombre virtuoso y de que hay en general una virtud? Incluso si este hombre todo lo hubiera cifrado meramente en tener sensaciones agradables, no podría en absoluto, a menos que fuera un loco, obrar de otra manera, y, si quisiera ser un depravado, tendría que aborrecer su propio provecho. Puede que la fuente de sus acciones sea pura, pero eso tiene que convenirlo con su propio corazón; *nosotros* no vemos nada de eso. Nosotros sólo le vemos obrar como tendría que hacerlo el hombre meramente prudente que da satisfacción a su Dios. El mundo sensible explica, pues, todo el fenómeno de su virtud y no necesitamos en absoluto buscar su fundamento más allá.

Pero supongamos que este mismo hombre cae de repente en una gran desgracia. Le roban sus bienes y arruinan su buen nombre. Las enfermedades le postran en un lecho de dolor; todo lo que él ama se lo arrebató la muerte, todos aquellos en los que confía le abandonan en la miseria. Supongamos que, en este estado, volvemos en su busca y exigimos al desdichado el ejercicio de las mismas virtudes para las que, cuando era dichoso, había estado

tan dispuesto. Si en este momento se le halla aún en todo el mismo hombre, si la pobreza no ha disminuido su beneficencia, ni la ingratitud su servicialidad, ni el dolor su ecuanimidad, ni la propia desgracia su capacidad de alegrarse de la dicha ajena, si la transformación de sus circunstancias se nota en su aspecto, pero no en su conducta, en la materia, pero no en la forma de su actuación, entonces ya no basta, ciertamente, con una explicación que parta del *concepto de naturaleza* (conforme al cual es absolutamente necesario que lo presente, en cuanto efecto, se funde en algo pasado como su causa), pues no puede haber nada más contradictorio que el hecho de que el efecto siga siendo el mismo cuando la causa se ha transformado en su contrario. Por tanto, hay que desistir de cualquier explicación natural, hay que renunciar completamente al intento de derivar el comportamiento a partir del estado y hay que desplazar el fundamento del primero desde el orden físico del mundo a otro completamente distinto, hacia el que la razón puede, ciertamente, volar con sus ideas, y que el entendimiento, empero, no puede captar con sus conceptos. Este descubrimiento de la facultad moral absoluta, que no está ligada a condición natural alguna, da al sentimiento melancólico que se apodera de nosotros ante la visión de un hombre así el atractivo totalmente propio e inefable que ningún placer de los sentidos (por muy ennoblecidos que estén) puede disputarle a lo sublime.

Lo sublime nos proporciona, pues, una salida del mundo sensible, dentro del que lo bello querría mantenernos siempre prisioneros. No es poco a poco (pues no hay tránsito alguno de la dependencia a la libertad), sino de repente y mediante una sacudida, como lo sublime arranca al espíritu autónomo de la red en la que le enredó la sensibilidad refinada, y que ata tanto más fuerte cuanto más transparente es su trama. Aunque entre los hom-

bres semejante sensibilidad, por el influjo imperceptible de un gusto maleable, ha ganado tanto siempre que ha conseguido introducirse arteramente en la sede más íntima de la legislación moral con la seductora envoltura de lo bello espiritual, y envenenar allí la santidad de las máximas en su fuente, suele bastar, empero, una única emoción sublime para desgarrar esta trama de engaño, para devolver de una vez al espíritu encadenado toda su agilidad, para revelar le su verdadera determinación y para hacerle sentir, al menos por un momento, su dignidad. La belleza, bajo la figura de la diosa Calipso, ha hechizado al intrépido hijo de Ulises y, mediante el poder de sus encantos, le mantiene prolongadamente prisionero en su isla. Durante mucho tiempo cree éste rendir homenaje a una divinidad inmortal, cuando tan sólo está en los brazos del placer; pero, de repente, una impresión sublime se apodera de él bajo la figura de Mentor, recuerda entonces que está destinado a algo mejor, se lanza a las olas y es libre.

Lo sublime, al igual que lo bello, está pródigamente derramado por toda la naturaleza, y la capacidad de tener sensación de ambos está asentada en todos los hombres; el germen de ésta se desarrolla, empero, desigualmente y el arte tiene que ayudarlo. Ya el fin de la naturaleza conlleva el que al principio, cuando todavía rehuimos lo sublime, acudamos prestos al encuentro de la belleza; pues la belleza es nuestra guardiana en la infancia y debe conducirnos desde el tosco estado de naturaleza hasta el refinamiento. Pero, aunque ella es nuestro primer amor y aunque nuestra capacidad de tener sensación de la misma se despliega la primera, la naturaleza ha cuidado de que tal capacidad madure más lentamente y de que, para su desarrollo pleno, aguarde [primero] a la formación del entendimiento y del corazón. Si el gusto alcanzara su madurez plena antes de que verdad y moralidad hubieran que-

dado implantadas en nuestro corazón por una vía mejor que la del propio gusto, el mundo sensible sería para siempre el límite de nuestras aspiraciones. No lo sobrepasaríamos ni en nuestros conceptos ni en nuestras convicciones, y lo que la imaginación no puede exponer no tendría realidad alguna para nosotros. Pero, afortunadamente, está ya en la organización de la naturaleza el que el gusto, aun floreciendo el primero, alcance su madurez el último de entre todas las facultades del ánimo. En este tiempo intermedio se gana un plazo suficiente para sembrar una abundancia de conceptos en la cabeza y un tesoro de principios en el pecho, y para desarrollar entonces, a partir de la razón, también y especialmente la capacidad de tener sensación de lo grande y sublime.

Mientras el hombre era tan sólo esclavo de la necesidad física y seguía sin encontrar salida del estrecho círculo de las necesidades, mientras no presentía aún en su pecho la alta libertad de su *daimon*, la naturaleza *inaprehensible* no podía recordarle sino las limitaciones de su fuerza de representación, y la naturaleza *corruptible* su impotencia física. El hombre tenía que pasar, pues, junto a la primera con el ánimo encogido y apartarse de la segunda con espanto. Pero apenas la libre contemplación le hace sitio frente al ciego embate de las fuerzas de la naturaleza, y apenas descubre en esta marea de fenómenos algo permanente en su propio ser, las masas naturales e indómitas a su alrededor comienzan a hablarle a su corazón en un lenguaje del todo distinto: y lo que fuera de él es relativamente grande resulta ser el espejo en el que capta con la mirada lo absolutamente grande en él mismo. Sin temor y con un placer estremecido se acerca ahora a estas horribles figuras de su imaginación, e intencionadamente emplea toda la fuerza de esta facultad en exponer lo sensible-infinito para, aun sucumbiendo en este intento, tener una sensación más viva de la su-

perioridad de sus ideas sobre lo más alto que pueda rendir la sensibilidad. La visión de lejanías sin límite y de alturas inabarcables, el vasto océano a sus pies y el océano aún mayor por encima de él arrancan su espíritu de la estrecha esfera de lo efectivamente real y del opresivo cautiverio de la vida física. La sencilla majestad de la naturaleza le muestra un patrón de estimación aún mayor y, rodeado por las magnas figuras de ésta, no soporta más lo mezquino en su modo de pensar. Quién sabe cuánto pensamiento luminoso o cuánta resolución heroica que no pudieron ser alumbrados en ninguna celda de estudio ni en ningún salón, no nacieron, durante un paseo, de esta valerosa disputa del ánimo con el magno espíritu de la naturaleza; quién sabe si ha de imputarse en parte al escaso trato con este gran genio el hecho de que el carácter de los que viven en la ciudad se incline tan gustoso a lo mezquino, se deforme y marchite, cuando el sentido del nómade permanece abierto y libre como el firmamento bajo el que acampa.

Pero no sólo lo inalcanzable para la imaginación, lo sublime de la cantidad, sino también lo inaprehensible para el entendimiento, la *confusión*, puede, tan pronto como [ésta] se encamina hacia lo grande y se anuncia como obra de la naturaleza (pues de otro modo sería despreciable), servir para una exposición de lo suprasensible y dar empuje al ánimo. ¿Quién no prefiere demorarse en el desorden rico en espíritu de un paisaje natural en lugar de en la regularidad falta de espíritu de un jardín francés? ¿Quién no prefiere contemplar con asombro la prodigiosa lucha entre fecundidad y desolación en la campiña de Sicilia, o cebar su vista con las salvajes cataratas y las montañas brumosas de Escocia o con la inmensa naturaleza de Ossian, en lugar de admirar la amarga victoria de la paciencia sobre lo más obstinado de los elementos en la Holanda de tiralíneas? Nadie negará que el hombre fi-



sico está más seguro y mejor provisto en los pastos de Batavia que bajo el cráter traidor del Vesubio, y que los cálculos del entendimiento, que quiere concebir y ordenar, se cumplen mejor en un huerto regular que en un paisaje natural silvestre. Pero el hombre tiene aún otra necesidad que no es la de vivir y darse buena vida, y otra determinación que la de comprender los fenómenos que le rodean.

Justamente aquello que hace que la desordenada extravagancia en la creación física resulte tan atractiva para el viajero sensible es lo que abre, incluso en la anarquía preocupante del mundo moral, la fuente de una peculiar satisfacción para un ánimo capaz de entusiasmarse. En efecto, quien ilumina la grandiosa economía de la naturaleza con la pobre antorcha del *entendimiento* y siempre trata de resolver en armonía el desorden temerario de aquélla, no puede complacerse en un mundo donde más parece regir el azar absurdo que un plan sabio, y donde mérito y fortuna están en contradicción en la mayoría, con mucho, de los casos. Pretende que en el magno curso del mundo todo esté ordenado como en una buena administración y echa en falta, como no podía ser de otro modo, aquella legalidad; así que no le queda sino esperar de una existencia futura y de otra naturaleza el contentamiento que le adeudan la existencia presente y la pasada. Si, por el contrario, renuncia voluntariamente a querer someter este caos de fenómenos carente de ley a una unidad de conocimiento, gana de sobra por otro lado lo que da por perdido en éste. Es precisamente esta completa falta de un enlace final ante semejan-te aglomeración de fenómenos, por la cual éstos sobrepasan al entendimiento (que tiene que atenerse a esta forma de enlace) y llegan a resultarle inservibles, la que convierte a tal forma de enlace en un símbolo de la razón pura tanto más ajustado, de tal modo que la razón pura encuentra expuesta justo en esta desordenada falta de ligazón de la naturale-

za su propia independencia de las condiciones naturales. Pues, cuando uno se hace con todo el enlace de una serie, gana entonces el concepto de independencia, que coincide sorprendentemente con el concepto racional puro de libertad. Bajo esta idea de libertad, que la razón obtiene por sus propios medios, ésta lleva a cabo la comprensión en una unidad de pensamiento de aquello que el entendimiento no puede enlazar en una unidad de conocimiento, y la razón somete por medio de esta idea el juego sin fin de los fenómenos y afirma así su poder al mismo tiempo sobre el entendimiento como facultad condicionada sensiblemente. Ahora bien, si se recuerda ahora qué valor ha de tener para un ser racional el hacerse consciente de su independencia de las leyes naturales, se comprende cómo es posible que los hombres de temple de ánimo sublime, gracias a esta idea de libertad que les ha sido ofrecida, se consideren resarcidos de todos los fracasos del conocimiento. La libertad, con todas sus contradicciones morales y sus males físicos, es para los ánimos nobles un espectáculo infinitamente más interesante que el bienestar y el orden sin libertad, donde las ovejas siguen pacientemente al pastor y la voluntad dueña de sí misma se degrada a miembro servicial de un mecanismo. Esto último reduce al hombre a la condición de producto ingenioso y de ciudadano de la naturaleza, acaso más afortunado; la libertad hace de él ciudadano y corregente de un sistema más alto, un sistema tal que resulta infinitamente más honroso ocupar en él el lugar más bajo, que ir a la cabeza de las series en el orden físico.

Considerada desde este punto de vista, y sólo desde él, la historia universal es para mí un objeto sublime. El mundo, en cuanto objeto histórico, no es en el fondo otra cosa que el conflicto de las fuerzas naturales entre sí y con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha nos lo refiere la historia.

Hasta donde ha llegado por el momento, la historia tiene que narrar de la naturaleza (en la que entra todo cuanto en el hombre es afecto) hechos mucho mayores que los de la razón autónoma, y ésta sólo ha podido mostrar su poder mediante excepciones individuales de la ley natural, tales como un Catón, un Aristides, un Foción y hombres semejantes. Si únicamente nos acercamos a la historia con grandes expectativas de luz y de conocimiento, ¡qué decepcionados quedamos! Todos los bienintencionados intentos de la filosofía por hacer concordar lo que el mundo moral exige con lo que el mundo real *rinde* son refutados por los testimonios de la experiencia, y tan complacientemente se rige o parece regirse la naturaleza en su *reino orgánico* conforme a principios regulativos del enjuiciamiento, como indómitamente se suelta de las riendas en el reino de la libertad, en el que el espíritu especulativo desearía llevarla sujeta.

Qué distintos es si uno renuncia a *explicarla* y hace de esta su incomprendibilidad el punto de apoyo del enjuiciamiento. Justamente el hecho de que la naturaleza, considerada a gran escala, se burle de todas las reglas que le prescribimos mediante nuestro entendimiento, que, en su marcha caprichosa y libre, eche por tierra con el mismo descuido las creaciones de la sabiduría y las del azar, que arrastre consigo en *un [mismo] caso* tanto a lo importante como a lo insignificante, tanto a lo noble como a lo vulgar, que sostenga aquí un mundo de hormigas y allí tome en sus gigantesco brazos a su criatura más espléndida, al hombre, y le destroce, que eche a perder con frecuencia sus logros más costosos en un momento de ligereza y trabajo durante siglos en una obra insensata, en una palabra: esta defecación de la naturaleza a gran escala respecto de las reglas del conocimiento, a las que ella se somete en cambio en sus manifestaciones singulares, hace patente la imposibilidad absoluta de expli-

car mediante *leyes de la naturaleza la naturaleza misma* y de hacer valer para su reino [considerado como un todo] lo que tiene validez en su reino; el ánimo será, pues, empujado irresistiblemente desde el mundo de los fenómenos al de las ideas, desde lo condicionado a lo incondicionado.

La naturaleza temible y destructora nos conduce todavía más lejos que la naturaleza sensible-infinita, a saber, mientras no hagamos sino permanecer como contempladores libres de la misma. El hombre sensible, en efecto, y la sensibilidad en el hombre racional a nada temen tanto como a enemistarse con este poder que tiene que imperar sobre el bienestar y la existencia.

El ideal supremo por el que luchamos es permanecer en buena armonía con el mundo físico, en cuanto que custodio de nuestra felicidad, sin por ello vernos en la necesidad de romper con el mundo moral, el cual determina nuestra dignidad. Ahora bien, como es sabido, no siempre resulta hacedero el servir a ambos señores y, aunque así fuese (algo casi imposible), el deber no debería nunca entrar en conflicto con la necesidad; la necesidad natural no hace tratos con el hombre, y ni la fuerza ni la habilidad de éste pueden ponerle a salvo de la perfidia de las fatalidades. ¡Dichoso, pues, si ha aprendido a soportar lo que no puede cambiar y a renunciar con dignidad a lo que no puede salvar! Pueden presentarse casos en los que el destino vence todos los pertrechos sobre los que el hombre fundaba su seguridad y en los que no le queda sino acogerse a la sagrada libertad de los espíritus, donde no hay otro medio de aplacar el instinto vital que querer, y no hay otro modo de resistir al poder de la naturaleza que anticiparse a él, y, mediante una libre anulación de todo interés sensible, y antes de que lo haga un poder físico, quitarse la vida moralmente.

Pues bien, las emociones sublimes y un trato más frecuente con la naturaleza destructora le forta-

lecan para ello, tanto allí donde le muestra su poder funesto sólo de lejos, como donde lo exterioriza efectivamente contra sus congéneres. Lo patético es una desgracia artificial y, al igual que la auténtica desgracia, nos pone en *trato inmediato* con la ley del espíritu que impera en nuestro corazón. Pero la desgracia auténtica no siempre escoge bien a su hombre y su momento; nos sorprende a menudo indefensos y, lo que es aún peor, nos *hace* indefensos. La desgracia artificial de lo patético, por el contrario, nos encuentra siempre completamente pertrechados, y como es meramente imaginaria, en nuestro ánimo gana espacio el principio autónomo que afirma la absoluta independencia de éste. Ahora bien, cuanto más renueva este acto de autoactividad, tanto más versado en él se vuelve el espíritu y tanta más delantera le gana al instinto sensible, de modo que, al final, incluso cuando la desgracia imaginaria y artificial se convierta en una desgracia seria, será capaz de tratarla como artificial y —¡oh, empuje supremo de la naturaleza humana!— de convertir el padecimiento real en una emoción sublime. Lo patético, puede decirse por tanto, es una inculcación en el destino inevitable, mediante la cual éste es despojado de su maldad y su ataque resulta desviado al flanco fuerte del hombre.

Así pues, dejemos a un lado el cuidado respetuoso entendido erróneamente y el gusto débil y mimado que arroja un velo sobre el grave semblante de la necesidad y que, para congraciarse con los sentidos, *finge* una armonía, de la que no se muestran huellas en el mundo efectivamente real, entre nos muestra la malvada fatalidad. Frente a frente se nos muestra la malvada fatalidad. No en la ignorancia de los peligros que nos rodean (pues ésta tiene que terminar alguna vez), sino sólo en la *familiaridad* con ellos es donde está nuestra salvación. Esta familiaridad nos la proporciona el espectáculo, terriblemente espléndido, del cambio que todo lo des-

truye, lo vuelve a crear y lo vuelve a destruir, y el de la perdición, que tan pronto socava lentamente como sobreviene con rapidez; esta familiaridad nos la proporcionan los cuadros patéticos de la humanidad [luchando] con el destino; los cuadros de la fuga incontentible de la felicidad, de la seguridad engañosa, de la injusticia triunfante y de la inocencia derrotada, cuadros que la historia ofrece en abundancia y el arte trágico, imitándola, nos pone a la vista. Pues ¿quién será el que, no teniendo su disposición moral del todo abandonada, pueda leer algo sobre la lucha obstinada y con todo infructuosa de Mitrídates, o sobre la decadencia de las ciudades de Sircusa y Cartago, y demorarse en tales escenas sin tributar su homenaje, con un estremecimiento, a la grave necesidad, y sin sujetar las riendas a sus apetitos por un instante, y sin empuñar, sobrecogido por esta infidelidad eterna de todo lo sensible, lo permanentemente en su corazón? La capacidad de tener sensación de lo sublime es una de las más espléndidas disposiciones en la naturaleza del hombre, la cual merece tanto nuestro *respeto* por su origen en la facultad autónoma del pensamiento y de la voluntad, como el desarrollo más perfecto por su influjo sobre el hombre moral. Lo bello se hace merecedor meramente del *hombre*, lo sublime del *daimon puro* en él; y como nuestra determinación es sin más regimos por el código de los espíritus puros, aun con todas las limitaciones sensibles, lo sublime tiene que añadirse, pues, a lo bello para hacer de la *educación estética* un todo completo y para ampliar, conforme a la totalidad de alcance de nuestra determinación y, por tanto, incluso más allá del mundo sensible, la capacidad de sentir que es propia del corazón del hombre.

48 Sin lo bello habría un perpetuo conflicto entre nuestra determinación natural y nuestra determinación racional. Por medio de nuestra aspiración a dar satisfacción a nuestra *vocación de espíritu* seríamos



negligentes con nuestra *humanidad* y, resueltos en todo instante a abandonar el mundo sensible, permaneceríamos constantemente como extraños en esta esfera del actuar que una vez nos fuera asignada. Sin lo sublime la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad. En el relajamiento de un goce ininterrumpido mermaríamos el vigor del *carácter* y, encadenados indisolublemente a esta *forma azarosa de existir*, perderíamos de vista nuestra determinación invariable y nuestra verdadera patria. Sólo cuando lo sublime se desposa con lo bello y nuestra receptividad hacia ambos ha sido formada en igual medida, somos ciudadanos consumados de la naturaleza, sin por ello ser sus esclavos y sin perder por ligereza nuestra ciudadanía en el mundo inteligible.

Ahora bien, es cierto que ya la naturaleza por sí sola ofrece objetos en abundancia con los que podría ejercitarse la capacidad de sentir lo bello y lo sublime; pero el hombre, como en otros casos, también se encuentra en éste mejor servido de segunda mano que de primera, y prefiere recibir del arte una materia preparada y escogida en lugar de ir a sacarla con esfuerzo e indigencia de la fuente impura de la naturaleza. El impulso figurativo de imitación, que no puede padecer *impresión* alguna sin aspirar de inmediato a una *expresión* viva, y que capta con la mirada en cada forma bella o grande de la naturaleza una provocación a luchar contra ella, tiene de antemano la gran ventaja, frente a la naturaleza, de serle lícito tratar como fin principal y como un todo propio aquello que la naturaleza —cuando no lo arroja sin mira alguna— toma de pasada en la prosecución del fin que le queda más cerca. Aunque la naturaleza en sus formaciones orgánicas bellas *parece violencia*, bien por la individualidad deficiente de la materia, bien por el efecto que ejercen las fuerzas heterogéneas, o aunque en sus escenas grandes y patéticas *ejerce violencia* y, en cuanto poder, despliega sus efectos sobre el hombre, comoquiera

que puede devenir estética meramente en cuanto objeto de la contemplación libre, su imitador, el arte bello, es completamente libre, pues abstrae de su objeto toda limitación contingente y deja libre también al ánimo del que contempla, al imitar sólo la *apariencia* y no la *realidad efectiva*. Y, como todo el encanto de lo sublime y de lo bello no reside sino en la apariencia y no en el contenido, el arte tiene todas las ventajas de la naturaleza, pero sin tener que compartir sus cadenas.

empobrece al público y, en todas las épocas de decadencia del arte, éste ha caído debido a los artistas. El público no necesita otra cosa que sensibilidad y posee sensibilidad. Se pone delante del telón de mandando algo indeterminado y con una facultad versátil. Trae consigo una capacidad para lo más elevado, se alegra con lo sensato y justo y, cuando ha empezado a darse por satisfecho con lo malo, dejará con toda seguridad de exigir lo excelente si lo excelente fue lo que se le dio primero.

Se oye objetar que, con trabajar según un ideal, el poeta tiene cuanto necesita, y que al crítico de arte le basta juzgar según ideas; el arte como práctica artística, condicionado y limitado, descansa en la menesterosidad. El empresario quiere salir airoso; el actor, mostrarse; el espectador, entretenerse y ser conmovido. Éste busca la satisfacción y queda descontento si se le exige un esfuerzo allí donde espera un juego y un alivio.

Tratando al teatro con más seriedad, no se quiere, empero, suprimir la satisfacción del espectador, sino ennoblecerla. El teatro debe ser siempre un juego, pero un juego poético. Todo arte está consagrado a la alegría y no hay tarea más alta y más seria que la de hacer felices a los hombres. Arte, entendido en su justo sentido, es sólo aquel que procura el goce supremo. El goce supremo, empero, es la libertad del ánimo en el juego vivo de todas sus fuerzas.

Es verdad que todo hombre espera de las artes de la imaginación una cierta liberación respecto de las limitaciones de lo real efectivo, que quiere deleitarse en lo posible y hacer espacio a su fantasía. Aquel que menos espera, quiere como mínimo olvidar su negocio, su vida vulgar, el individuo que es; quiere sentirse en situaciones extraordinarias y regocijarse con las extrañas combinaciones del azar; si es de naturaleza más seria, quiere encontrar en el escenario el gobierno moral del mundo que echa de

Una obra poética tiene que justificarse por sí misma y, allí donde el hecho no hable, la palabra no ayudará mucho. Se podría muy bien, pues, dejar a cargo del coro el ser su propio portavoz, siempre que estuviera interpretado como es debido. Pero la obra poética trágica sólo se convierte en un todo con la representación teatral: el poeta no pone más que las palabras; la música y la danza tienen que añadirse para darles vida. Así que, mientras le falte este acompañamiento de poder sensible, el coro aparecerá en la economía de la tragedia como algo externo, como un cuerpo extraño y como una remora que sólo interrumpe el desarrollo de la acción, hace difícil la ilusión y enfría al espectador. Para hacer justicia al coro, pues, hay que transportarse de la escena real a una escena *posible*, cosa que tiene que hacerse, empero, en todo aquello en lo que se quiera llegar a algo superior. El arte debe procurarse lo que todavía no tenga, y la carencia contingente de recursos no tiene derecho a limitar la imaginación creadora del poeta. Éste se pone como meta lo más digno, aspira a un ideal; la práctica del arte puede acomodarse a las circunstancias.

No es verdad lo que se oye afirmar habitualmente de que el público empobrece el arte; el artista

menos en la vida real. Pero, asimismo, sabe muy bien que en las artes de la imaginación sólo juega un juego vacío, y que, propiamente, sólo se está regocijando con sueños; cuando regresa del teatro al mundo real, éste le rodea de nuevo con toda su asfixiante estrechez, y vuelve a ser su presa como antes, pues el mundo sigue siendo el mismo que era, y en el hombre nada ha sido cambiado. Así pues, con todo esto no se ha ganado más que una grata ensoñación del instante, una ensoñación que desaparece al despertar.

Y, justamente porque aquí sólo se ha puesto la mira en una ilusión pasajera, se necesita sólo una apariencia de verdad o la apreciada verosimilitud que gusta tanto poner en el lugar de la verdad.

Mas el arte verdadero no ha puesto la mira en un simple juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su seriedad consiste en *hacerle* libre efectivamente y de hecho, y ello despertando, ejercitando y formando una fuerza en él que desplace el mundo sensible a una lejanía objetiva —porque el mundo sensible, de lo contrario, es sólo una carga de materia bruta sobre nosotros y un poder ciego que nos oprime—, una fuerza que lo transforme en una obra libre de nuestro espíritu, y que domine lo material con ideas.

Y, justamente porque el arte verdadero quiere ser algo real y objetivo, no puede darse por satisfecho con la mera apariencia de verdad; erige su edificio ideal sobre la verdad misma, sobre el fundamento firme y profundo de la naturaleza.

Ahora bien, cómo pueda y deba el arte ser completamente ideal y al mismo tiempo, empero, real en el sentido más profundo —cómo pueda y deba abandonar del todo lo real efectivo y, no obstante, concordar con la naturaleza de la manera más precisa— es algo que pocos llegan a comprender, y es lo que tanto hace bizquear al modo de ver las obras poéticas y plásticas, comoquiera que ambas exigen-

cias parecen poco menos que anularse mutuamente en un juicio vulgar.

También suele ocurrir que se intenta alcanzar lo uno con el sacrificio del otro y que justo por eso se malogran ambas cosas. Aquel a quien la naturaleza sí concedió un sentido fiel y una efusión de la facultad de sentir, pero le negó la imaginación creadora, será un pintor fiel de lo real y captará los fenómenos contingentes, mas nunca el espíritu de la naturaleza. Sólo reproducirá para nosotros la materia del mundo; pero justamente por ello no se tratará de una obra nuestra, de un producto libre de nuestro espíritu configurador, y tampoco podrá, pues, tener el efecto benéfico del arte, que consiste en la libertad. El temple de ánimo que nos deja uno de tales poetas y artistas es, en efecto, serio, pero no alegre, y así nos vemos penosamente reintegrados a la realidad vulgar y estrecha por el arte mismo, que debería liberarnos. Aquel a quien, por el contrario, ha tocado en suerte una fantasía despierta, pero sin ánimo ni carácter, se despreocupará de la verdad y sólo jugará con la materia del mundo, buscará sorprender mediante combinaciones fantásticas y caprichosas y, como todo su hacer es sólo espuma y apariencia, entretendrá por un instante, pero no edificará ni fundamentará nada en el ánimo. Su juego no es poético, como no era poética la seriedad del otro. Yuxtaponer configuraciones fantásticas arbitrariamente no significa encaminarse a lo ideal, y reproducir imitativamente lo real efectivo no significa representar la naturaleza. Ambas exigencias se contradicen tan poco mutuamente que más bien son una y la misma: que el arte sólo es verdadero cuando abandona por entero lo real efectivo y es puramente ideal. La naturaleza misma es sólo una idea del espíritu que no se da nunca a los sentidos. Yace bajo la envoltura de los fenómenos, pero ella misma no llega nunca a ser fenómeno. Sólo al arte del ideal le ha sido concedido o, más bien, le ha sido dado



como tarea, captar este espíritu del universo y ligarlo en una forma corpórea. Es cierto que ese mismo arte no puede traerlo nunca ante los sentidos, pero sí ante la imaginación mediante la violencia que le es propia como arte creador, y puede ser así más verdadero que toda realidad efectiva y más real que cualquier experiencia. De aquí se sigue que el artista no puede usar ni un solo elemento de la realidad efectiva tal y como lo encuentra en ella; que su obra tiene que ser ideal en *todas* sus partes si es que debe tener realidad en cuanto todo y concordar con la naturaleza.

Lo que es verdadero de la poesía y el arte en su conjunto, vale también para todos sus géneros, y lo que acabamos de decir puede aplicarse sin mayor esfuerzo a la tragedia. También aquí hubo que luchar mucho tiempo contra el concepto vulgar de lo *natural*, que bien podría decirse que anula y aniquila la toda poesía y todo arte, y todavía ahora resulta preciso hacerlo. Es cierto que al arte plástico se le concede, si bien de modo precario, una cierta idealidad, más por convencionalismos que por razones internas; pero de la poesía, y de la poesía dramática en particular, se demanda *ilusión*, que, aunque pudiera producirse efectivamente, no dejaría de ser tan sólo miserable fantasmagoría. Todo lo externo en una representación dramática es contrario a este concepto: todo ello es sólo un símbolo de lo efectivamente real. En el teatro el día mismo es sólo un día artificial, la arquitectura sólo una arquitectura simbólica, y hasta el lenguaje métrico es ideal; pero la acción debe ser real sin más, y la parte debe destruir el todo. Así, los franceses, que fueron los primeros en malentender por completo el espíritu de los antiguos, han introducido en el escenario una unidad de lugar y de tiempo en el sentido empírico más vulgar, como si aquí hubiera otro lugar que el espacio meramente ideal y otro tiempo que la mera sucesión constante de la acción.

Entretanto, con la introducción de un lenguaje métrico, se ha dado ya un gran paso hacia la tragedia poética. Algunos ensayos líricos en el escenario han sido muy bien aceptados, y la poesía, por su propia vitalidad, ha conseguido en los detalles alguna que otra victoria sobre el prejuicio dominante. Pero con los detalles hay poco ganado si persiste el error en el conjunto, y no basta con tolerar como una libertad poética lo que, antes bien, es la esencia de toda poesía. La introducción del coro sería el último paso, el decisivo; y, aunque éste sólo sirviera para declarar abierta y francamente la guerra al naturalismo en arte, debería ser para nosotros un muro viviente, un muro que se extendiese alrededor de la tragedia para que ésta pudiera aislarse absolutamente del mundo real efectivo y conservara para sí su suelo ideal, su libertad poética.

La tragedia de los griegos, como se sabe, ha surtido del coro. Pero, así como podemos decir que se desprendió de él históricamente y según la sucesión temporal, podemos decir también que nació del coro poéticamente y según el espíritu, y que, sin este testigo permanente, que es a la vez soporte de la acción, habría resultado de ella una poesía distinta por completo. La supresión del coro, o la reducción de este órgano poderoso en el plano sensible a la figura, falta de carácter y que reaparece hasta el aburrimiento, de un pobre confidente, no supuso, pues, una mejora de la tragedia tan grande como se han imaginado los franceses y quienes les siguen maquinaalmente.

La tragedia antigua, que en sus orígenes sólo trataba de dioses, héroes y reyes, precisaba del coro como acompañamiento necesario; lo encontraba en la naturaleza y lo necesitaba porque lo encontraba. Las acciones y destinos de héroes y reyes son, ya en sí mismos, algo público, y lo eran todavía más en la sencillez de aquel tiempo originario. Por consiguiente, en la tragedia antigua el coro era más que

un órgano natural, se segua ya de la forma poética de la vida real. En la tragedia moderna se convierte en un instrumento del arte, ayuda a *producir* la poesía. El poeta moderno ya no encuentra el coro en la naturaleza, tiene que crearlo poéticamente e introducirlo, esto es, tiene que modificar la fábula que está tratando de tal manera que ésta quede reintegrada en aquel tiempo de niñez y en aquella forma sencilla de vida.

De ahí que el coro preste servicios todavía más esenciales al trágico moderno que al poeta antiguo, justamente porque transforma el mundo moderno y vulgar en el antiguo y poético, porque vuelve inutilizable para el poeta todo aquello que repugna a la poesía, y le remonta a los motivos más sencillos, más originarios y más ingenuos. El palacio del rey está cerrado ahora; los tribunales se han retirado de las puertas de la ciudad al interior de las casas; la escritura ha desplazado a la palabra viva; el pueblo mismo, la muchedumbre llena de vida sensible, allí donde no actúa como violencia bruta, se ha convertido en Estado y, por consiguiente, en un concepto al que se llega por abstracción; los dioses se han vuelto al corazón de los hombres. El poeta tiene que abrir otra vez los palacios, tiene que sacar los tribunales al aire libre, tiene que reinstaurar a los dioses, tiene que restituir todo lo inmediato que la organización artificial de la vida real ha aniquilado y, como desecha el escultor las vestimentas modernas, desecha toda la tramoya artificial en el hombre y *alrededor* del hombre que impide la aparición de su naturaleza interna y de su carácter originario, y, de cuanto rodea exteriormente al hombre, no recoger sino aquello que hace visible la forma suprema de las formas, la forma humana.

Pero del mismo modo que el artista plástico extiende alrededor de sus figuras la opulencia de las vestimentas plegadas para llenar con riqueza y con encanto los espacios del cuadro, para enlazar las

partes separadas en un continuo de volúmenes repositados, para dar un espacio de juego al color que atrae y recrea la vista, y para cubrir y, a la vez, hacer visibles ingeniosamente las formas humanas, del mismo modo el poeta trágico entrelaza y rodea con un soberbio tejido lírico la acción medida con rigor y los firmes perfiles de sus figuras en acción, y ese tejido es como un atavío púrpura de amplios pliegues, en el que los personajes que actúan se mueven libre y noblemente, con una dignidad contenida y con una calma grandiosa.

En una organización superior ya no es lícito que la materia o lo elemental sea visible; el color quimico desaparece en la matizada carnación de lo vivo. No obstante, también la materia tiene su excelencia y, en cuanto tal, puede ser acogida en un cuerpo artístico. Pero para ello tiene que ganarse su sitio a fuerza de vida y plenitud y a base de armonía, y hacer valer las formas a las que rodea en lugar de aplastarlas con su pesantez.

Esto es fácil de entender para cualquiera en lo tocante a obras del arte plástico, pero hay que decir que también tiene lugar en la poesía y en la poesía trágica, que es de la que aquí se trata. En una obra poética, todo lo que el entendimiento formula con generalidad es, al igual que lo que atrae meramente a los sentidos, sólo materia y elemento bruto, y allí donde predomine, destruirá sin remisión lo poético; pues lo poético reside justo en el punto de indiferencia entre lo ideal y lo sensible. Ahora bien, el hombre está configurado de tal modo que siempre quiere ir de lo particular a lo general, así que la reflexión también tiene que conseguir un lugar en la tragedia. Si debe merecer este lugar, tendrá que recuperar lo que le falta de vida sensible mediante el modo de presentación, pues cuando los dos elementos de la poesía, lo ideal y lo sensible, no despliegan su efecto *de modo conjunto*, enlazados intimamente, tienen que hacerlo *uno al lado del otro*,



ya que, de lo contrario, desaparece toda poesía. Cuando la balanza no está perfectamente nivelada, el equilibrio sólo puede producirse mediante una oscilación de ambos platillos.

Pues bien, esto es lo que el coro hace en la tragedia. El coro mismo no es un individuo, sino un concepto universal; pero este concepto se representa a través de una masa poderosa en lo sensible, que impone a los sentidos la plenitud de su presencia. El coro abandona el círculo estrecho de la acción para extenderse sobre lo pasado y lo por venir, sobre tiempos y pueblos lejanos, sobre lo humano en general, para sacar las enseñanzas importantes de la vida y pronunciar las lecciones de la sabiduría. Mas esto lo hace con todo el poder de la fantasía, con una libertad lírica audaz, que va caminando hacia las altas cimas de las cosas humanas con pasos como los de los dioses, y lo hace acompañándose de todo el poder sensible del ritmo y de la música en sonidos y movimientos.

El coro *purifica*, pues, el poema trágico separando la reflexión de la acción, y consigue precisamente con esta separación armarse de fuerza poética; y esto es lo mismo que hace el artista plástico cuando, sirviéndose de ricas coladuras, transforma la común indigencia de vestido en un atractivo y en una belleza.

Pero, al igual que la necesidad de mantener el equilibrio con respecto a las materias poderosas obliga al pintor a intensificar el color de lo viviente, el lenguaje lírico del coro impone al poeta una elevación proporcional en el lenguaje de su poema y, mediante ella, una intensificación del violento poder sensible de la expresión en general. Sólo el coro justifica que el poeta trágico eleve el tono de tal manera que los oídos se saturen, el espíritu se ponga en tensión y el ánimo todo se ensanche. Esta forma gigantesca sola con su figura obliga al poeta a calzarle el coturno a todos sus personajes, y a darle

así a su cuadro la grandeza de lo trágico. Si se prescinde del coro, se hundirá el lenguaje de la tragedia en su totalidad, y lo que ahora es grande y poderoso aparecerá forzado y exagerado. El coro antiguo, de ser introducido en la tragedia francesa, la expondría en toda su penuria y la arruinaría; y es justamente el coro antiguo el que sin duda daría su verdadera significación a la tragedia de Shakespeare.

Así como el coro aporta *vida* al lenguaje, aporta *calma* a la acción, pero esa calma bella y elevada que tiene que ser el carácter de una obra de arte noble. Pues el ánimo del espectador debe conservar su libertad aun en la pasión más violenta; el espectador no debe verse atrapado por las impresiones, sino que siempre debe distanciarse, con lucidez y serenidad, de las emociones que padece. Lo que el juicio vulgar acostumbra a censurar en el coro —que desbarata la ilusión, que quiebra el violento poder de los afectos— es lo que constituye su mejor carta de recomendación; pues es precisamente esta ciega violencia de los afectos lo que evita el verdadero artista, y es esta ilusión lo que rehúsa suscitar. Si los golpes con los que la tragedia alcanza nuestro corazón se siguieran uno detrás de otro sin interrupción, el padecer derrotaría a la actividad. Nos confundiríamos con la materia en vez de estar por encima de ella. El coro, manteniendo separadas las partes y adentrándose en las pasiones como un contemplador que infunde calma, nos devuelve nuestra libertad, que sin él se perdería en la tormenta de los afectos. Hasta los propios personajes trágicos han menester de este apoyo, de esta calma, para recogerse, pues no son seres reales que meramente obedezcan a la violencia del momento y expongan un mero individuo, sino personas ideales y representantes de su género que expresan lo profundo de la humanidad. La presencia del coro, que les es cucha como testigo y juez, y que, con su intervención, doma los primeros estallidos de la pasión



de aquéllos, motiva la prudencia con que actúan y la dignidad con que hablan. En alguna medida están ya sobre un teatro natural, porque hablan y actúan ante espectadores, y justamente por ello se hacen tanto más aptos para hablar a un público en el arte que llamamos Teatro (*Kunst-Theater*).

Hasta aquí sobre mi derecho a volver a llevar el coro antiguo al escenario trágico. Es cierto que también se conocen coros en la propia tragedia moderna; pero el coro de la tragedia griega como yo lo he usado aquí, el coro como un único personaje ideal, que soporta y acompaña toda la acción, este coro es esencialmente diverso de aquellos coros operísticos, y cuando, a propósito de la tragedia griega, oigo hablar de *coros* en vez de de un coro, se despierta en mí la sospecha de que no se sabe muy bien de qué se está hablando. El coro de la tragedia antigua, hasta donde yo sé, no ha vuelto a aparecer en la escena desde la decadencia de aquélla.

Es verdad que he dividido el coro en dos partes y que lo he representado en conflicto consigo mismo; pero esto ocurre sólo cuando participa en la acción como personaje real y como multitud ciega. Como *coro* y como personaje ideal es siempre uno consigo mismo. He cambiado el lugar y he dejado que el coro haga mutis algunas veces; pero también Esquilo, el creador de la tragedia, y Sófocles, el más grande maestro en este arte, se han servido de esta libertad.

Otra libertad que me he permitido podría ser más difícil de justificar. He empleado la religión cristiana y la mitología griega mezclándolas, y hasta he evocado la superstición árabe. Pero es que el escenario de la acción es Mesina, donde estas tres religiones continuaron obrando, en parte como religiones vivas y en parte en los monumentos conmemorativos, y donde hablaron a los sentidos. Y, al reparar en ello, empiezo a considerar como un derecho de la poesía tratar las diversas religiones como

un todo colectivo para la imaginación, un todo en el que encuentra su lugar lo que tiene un carácter propio y expresa un modo de sentir propio. Bajo la envoltura de las religiones yace la religión misma, la idea de algo divino, y al poeta tiene que estarle permitido pronunciarlo en aquella forma que, según el caso, le parezca más cómoda y más pertinente.

no es sólo poeta y dramaturgo; también fue historiador y filósofo. En la encrucijada de grandes pensadores y poetas, como Kant, Fichte y Goethe, de quienes tanto recibió, y Hegel y Hölderlin, que tanto estimaron su obra, el pensamiento filosófico de Schiller se muestra sereno y penetrante sobre apasionantes cuestiones de su tiempo y de siempre.

**JUAN MANUEL NAVARRO CORDÓN** es catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de la edición de las *Reglas para la dirección del espíritu* de Descartes, ha publicado trabajos, entre otros, sobre Kant, Hegel, Heidegger y Ricoeur.

**MANUEL GARCÍA MORENTE** (1888-1942) fue catedrático de la Universidad de Madrid. Reconocido traductor de las *Críticas kantianas*, escribió, entre otras obras, *La filosofía de Kant*, *La filosofía de Bergson* y *Lecciones preliminares de Filosofía*.