

**LA SALVACIÓN DE LAS APARIENCIAS.
EL PROBLEMA DE LA APARIENCIA ESTÉTICA EN SCHILLER***

*To save face.
Schiller's problem of aesthetic appearance.*

GUSTAVO CATALDO SANGUINETTI¹
Universidad Andrés Bello

Resumen

Al hilo de la estética kantiana, de sus supuestos y de los problemas que ella deja sin resolver, el trabajo intenta despejar el concepto de apariencia estética en Schiller. La definición schilleriana de la belleza como "libertad en la apariencia", no solamente constituye una original prosecución del primado de la razón práctica y de la libertad en Kant, sino además constituye una peculiar reivindicación de la apariencia sobre la misma "realidad". Sin embargo, Schiller se esfuerza en mantener y conciliar la específica ambigüedad del término "apariencia": libertad en la apariencia es, al mismo tiempo, libertad aparente y libertad aparecida.

Palabras clave: *estética, Schiller, mimesis, apariencia, Kant.*

Abstract

Based on the Kantian aesthetic, its assumptions and the problems it leaves unsolved, this work attempts to clarify the concept of aesthetic appearance in Schiller. The Schillerian definition of beauty as "freedom in appearance" does not only constitute an original continuation of practical reason and freedom prevalence in Kant, but also constitutes a peculiar vindication of appearance over "reality" itself. However, Schiller makes an effort to keep and reconcile the specific ambiguity of the term "appearance": freedom in appearance is, at the same time, apparent freedom and appeared freedom.

Keywords: *aesthetics, Schiller, mimesis, appearance, Kant.*

* Recibido en noviembre de 2006.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT 1050271.

Son múltiples y diversos los sentidos que, a través de la historia, ha tenido la expresión belleza. Son múltiples también, y difíciles de reducir a unidad, las perspectivas bajo las cuales se ha procurado determinar su noción. Un tema constante, sin embargo, en el cual se ha insistido en distintos períodos históricos, es el estatuto de la *imagen estética*. El Arte, la belleza artística, es algo que dice relación con las imágenes, los simulacros, las apariencias. Esta determinación del arte como *apariencia* concentra -de un modo particularmente agudo- gran parte de los problemas centrales de la estética filosófica. Uno de los primeros autores que dio cuenta de esta relación entre arte y apariencia fue Platón. Detengámonos, un momento, en algunos aspectos de la concepción platónica de la belleza, en particular a efectos de establecer un cierto horizonte comparativo. Por lo pronto, es necesario señalarlo, Platón a través de su obra sostuvo una posición ambigua respecto del arte. Al lado de una concepción del arte como *medida*, tal como aparece en el *Político*, o del vínculo entre arte e *inspiración*, tal como nos lo muestra el *Fedro*, o el de arte y *eros*, como es la concepción del *Banquete*; hay también en Platón una interpretación en la cual el arte se entiende bajo el signo de la apariencia, de la ilusión, de la falsedad. Esta interpretación la encontramos, por ejemplo, en la *República* y el *Sofista*. Tanto más relevante resulta esta concepción depreciativa del arte cuanto depende de su principal tesis metafísica: la *teoría de las ideas*. Para Platón la belleza de las cosas, la belleza sensible y particular, sólo es bella por *participación* en la *idea de belleza en sí*. Así como la *idea de belleza* dice relación con la verdad, así el arte lo está con la *apariencia*: el arte es mera *mimesis* de las ideas ejemplares. En el *Sofista* el artista queda relegado, lo mismo que el sofista, a la categoría de un mago o de un prestidigitador. El *arte de hacer imágenes (éidolon)* es un *arte apariencial (tájne fantastiké)*. Lo que Platón constantemente parece temer y tener presente, es la posibilidad de confundir la imagen o la imitación con la verdadera realidad: con los originales o paradigmas. La consecuencia de este estatuto meramente *apariencial* de las imágenes, es que la belleza sólo se da auténticamente en el plano puramente ideal. El progreso dialéctico y purificadorio del alma debe progresar desde las cosas bellas, meras imágenes o simulacros, hacia la belleza puramente ideal. Ciertamente las dificultades que plantea la teoría mimética del arte en Platón, es el resultado de la escisión y dualidad entre lo sensible y lo inteligible -formulada con toda su radicalidad en las obras del período medio-. La depreciación platónica del mundo sensible comporta una concepción del arte donde la imagen sensible queda relegada al estatuto ontológico de la ficción o de la copia. Con ello la verdad dice relación exclusivamente con la pureza ideal de los originales o los paradigmas, en tanto que el carácter mimético de los simulacros sensibles no sólo tienen un valor enteramente apariencial, sino definitivamente ilusorio. Recordemos aquí que el valor de verdadero conocimiento o ciencia (*epistéme*)

-al menos para el Platón de la *República*- sólo pertenece al mundo de las ideas, al tanto que las imágenes sensibles sólo son susceptibles de opinión (*dóxa*). Esta tesis, en lo que implica depreciación de lo sensible y su difícil relación con lo racional e ideal, será una de las cuestiones que la tradición posterior planteará con mayor insistencia. Y ello por la sencillísima razón de que es precisamente en el arte donde lo sensible parece adquirir una peculiar función y preponderancia. ¿Cómo, en efecto, pensar el arte separado de toda función sensible? ¿Acaso no resulta evidente, por ejemplo, que la pintura se ve por los ojos y la música se escucha por los oídos? Esta evidente participación de la sensibilidad en el arte, no debe soslayar otra evidencia de no menor claridad: el arte no dice solamente relación con lo sensible, sino también con lo inteligible. Una pintura no es solamente un montón de colores o una música una mera yuxtaposición de sonidos, sino un material sensible configurado, determinado por una *forma* o un *eídos*. El problema, pues, no parece solucionarse relegando la sensibilidad a la pura oscuridad de la apariencia y la ficción, sino en explicar el vínculo concreto, en la obra bella, entre lo sensible y lo ideal. Con todo, la gran virtud de la teoría platónica del arte como *mimesis* reside en haber puesto en primer plano el *problema del estatuto de la apariencia estética*. La depreciación platónica de las imágenes no debería obscurecer el hecho de que ya Platón plantea el problema de la *apariencia estética* de un modo tan manifiesto a como posteriormente lo van a hacer un Schiller o un Hegel. En este sentido la depreciación platónica de las imágenes resulta accidental en relación a un reconocimiento esencial: el estatuto ontológicamente inferior de la apariencia estética en relación a la realidad puramente inteligible, sugiere, *contrario sensu*, la posibilidad de una interpretación positiva, esto es, la apariencia estética como manifestación de lo inteligible. La interpretación del arte como de la *mimesis* del mundo inteligible, ya implica apuntar a la difícil relación en el arte de lo sensible y lo inteligible. De la apariencia como mero simulacro o engaño se abre la posibilidad de interpretar la apariencia como manifestación o revelación. Es en esta oscilación de los sentidos del término "apariencia" que se moverá gran parte de la estética posterior y, en particular, la estética del idealismo alemán.

A partir del siglo XVIII, sin embargo, juntamente con el surgimiento de la Estética como disciplina independiente, se plantea con toda su agudeza el problema de la apariencia estética. Y ello a tal punto que es posible reconocer todo un movimiento de reivindicación del valor de las apariencias en el dominio de la estética y de la filosofía del arte. Es verdad que esta reevaluación de la *apariencia estética* tendrá diversas inflexiones y modulaciones, pero no por ello resultará finalmente menos reconocible. En particular, el concepto de *apariencia estética* en adelante concentrará el problema de la articulación, en la obra bella, entre lo sensible y lo inteligible. Alexander Baumgarten (1714- 1762), el primero en emplear el término *estética*, niega

la identidad entre lo verdadero y lo bello y asigna la belleza a la perfección del conocimiento sensible. La facultad de esta especie de conocimiento originariamente "oscuro" se llama *gusto* o *sentimiento*. El entendimiento, a diferencia del *sentimiento*, tiene por finalidad la aprehensión de lo verdadero según "ideas claras y distintas". Dos observaciones respecto de esta nueva perspectiva histórica. En primer lugar, es necesario señalar un cambio de óptica: el problema ya no es *qué es lo bello*, sino *cómo conocemos lo bello*. Tal es lo que se podría designar como la diferencia entre lo *bello ontológico* (Ja "cosa bella") y lo *bello estético* (el "juicio de gusto"). Pero, además, con Baumgarten se produce una nueva separación entre la verdad y la belleza. La tradición clásica griega, con todas sus diferencias y matices, había afirmado una identidad entre lo bello, lo verdadero y lo bueno. Esta misma concepción tendría su peculiar réplica en la teoría escolástica de los trascendentales. Sin embargo, a partir de Baumgarten, la belleza dice relación con el *gusto*, facultad de suyo irreductible a la verdad y al entendimiento.

Es precisamente la especificidad de esta facultad denominada *gusto* o *juicio estético* la que conformará el punto de partida de la *Crítica del Juicio* de Kant. Kant reconoce tres facultades fundamentales: la facultad de conocer (*Erkenntnißvermögen*), el sentimiento de placer y displacer (*Gefühl der Lust und Unlust*), y la facultad de desear (*Begehrungsvermögen*). Para la facultad de conocer está la *Crítica de la razón pura*, para la facultad de desear la *Crítica de la razón práctica* y para el sentimiento de placer y dolor la *Crítica del juicio*. Importa destacar que en las tres críticas se trata de encontrar las *condiciones trascendentales* o *a priori* de los respectivos objetos de las facultades. Sin embargo, el caso del *juicio de gusto* (*Geschmacksurtheil*) posee una peculiaridad irreductible a las otras facultades. El *juicio estético* es definido por Kant como aquel en que el juicio no se refiere al objeto, sino "al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo"². El *juicio de gusto* es, pues, para Kant no un juicio de conocimiento (*Erkenntnißurtheil*) o lógico, sino un *juicio reflexionante*, es decir, una operación en que la representación (*Vorstellung*) queda referida no al objeto, sino al sujeto y su sensación de satisfacción. Se trata, ciertamente, para Kant no de una satisfacción cualquiera, sino de una satisfacción desinteresada, universal, necesaria y sin finalidad. Lo decisivo, sin embargo, en esta interpretación es la determinación enteramente *subjetiva* de lo bello y su separación respecto del entendimiento. Lo bello, finalmente, no es sino un *sentimiento* (*Gefühl*).

² CdJ, § 1. Citamos en adelante la *Crítica del juicio* de acuerdo a la traducción de Pablo Oyarzún (Monte Avila, Caracas, 1992). Tenemos también presente la edición de las obras de Kant dirigida por Wilhelm Weischedel (KANT, I., *Werke in Sechts Bänden*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, Band V).

No obstante, la formulación apropiada de la *apariencia estética*, tal como se verifica en el arte, la encuentra Kant en la expresión "ideas estéticas" (*ästhetischer Ideen*). Es evidente que el término "ideas estéticas" implica una ambivalencia: se trata, por así decirlo, de *ideas sensibilizadas*. Mientras la belleza natural designa simplemente una "cosa bella" (*schönes Ding*), la belleza artística refiere a la "bella representación" (*schöne Vorstellung*) de una cosa. Esta representación, sin embargo, no es puramente sensible: designa más bien una concordancia entre la imaginación y el entendimiento. Es esta mediación entre la sensibilidad y el entendimiento, entre las intuiciones y los conceptos, la que define la noción de "idea estética". La "idea estética" contiene un *plus* respecto de la simple representación sensible: este *plus* es la participación del entendimiento. Sin embargo, la representación nunca se deja recoger plenamente por concepto alguno. El águila de Júpiter, como representación del poder del dios, no es un "atributo lógico", sino un "atributo estético"; lo cual significa que nos hace pensar más de lo que es posible expresar lingüísticamente y que por lo mismo no corresponde a ningún concepto determinado. La "idea estética" no es, por consiguiente, una función de la facultad de conocer. Pero tampoco es una función de la facultad de desear: el goce estético es para Kant una satisfacción completamente desinteresada. Este deslinde del dominio de lo estético de la facultad de conocer y de la facultad de desear, confiere a la representación estética un valor autónomo respecto de toda orientación lógica o práctica. La representación estética se caracteriza por su autosuficiencia y libertad. De allí que la relación entre la imaginación y el entendimiento no pueda sino ser definida como juego: la belleza se produce en el "libre juego" (*freien Spiels*) de las facultades. Una formulación análoga al concepto de *ideas estéticas*, se encuentra también en el § 59, titulado "De la belleza como símbolo de la moralidad" (*Von den Schönheit als Symbol der Sittlichkeit*). Allí Kant intenta establecer a través del concepto de *símbolo* un tránsito entre el dominio estético y el moral. De esta concepción del símbolo importa destacar lo siguiente: con la concepción de la belleza como *símbolo* de la moralidad Kant puede, al mismo tiempo, sostener la autonomía del juicio estético y su relación con el dominio moral. Y ello es posible porque, finalmente, la belleza no está destinada a expresar *directamente* el mundo moral, sino simbólicamente, es decir, por analogía. Con ello, lo inteligible-moral está de alguna manera orientado a expresarse en el dominio estético. El concepto de *símbolo*, así como el concepto de *idea estética*, opera una suerte de síntesis entre lo sensible y lo inteligible, entre naturaleza y libertad.

Por consiguiente, a partir de Kant y del curso propio del *sistema* kantiano, parece adquirir particular relevancia el *problema de la unidad* entre lo sensible y lo inteligible, entre naturaleza y libertad. Es verdad que la *Crítica del juicio* no surge directamente de un interés por los problemas estéticos, sino de la propia necesidad de completud arquitectónica del

sistema y de una ampliación de la subjetividad trascendental a otros dominios de la experiencia³, pero será justamente desde allí que se plantearán posteriormente los problemas capitales de la estética post-kantiana. Si la *Crítica de la razón pura* había establecido las condiciones trascendentales del entendimiento (*Verstand*) en el dominio de la naturaleza y la *Crítica de la razón práctica* las condiciones trascendentales de la razón (*Vernunft*) en el dominio de la libertad, la *Crítica del juicio* viene a unificar, a través de las condiciones trascendentales del juicio (*Urtheilskraft*) en el dominio del arte, aquello que en las dos críticas anteriores había quedado separado. Kant expresamente admite esta separación y necesidad de unificación: en la misma *Introducción* a la *Crítica del juicio* Kant reconoce que "se ha abierto un abismo infranqueable (*unübersehbare Kluft*) entre la esfera del concepto de la naturaleza (*Naturbegriff*) como lo sensible y la esfera del concepto de libertad (*Freiheitsbegriff*) como lo suprasensible (*Übersinnlichen*)" y que es necesario unificar ambas esferas.

Para Kant, por consiguiente, las esferas de la naturaleza y la libertad, del mundo sensible fenoménico y del mundo moral inteligible, están destinados a unificarse: la libertad finalmente ha de poder expresarse y aparecer en el mundo sensible. El lugar sistemático de solución y unificación será, como se sabe, el juicio teleológico reflexivo. Sin embargo, en la misma *Crítica del juicio*, y más allá incluso del alcance de esta solución sistemática, es posible reconocer una serie de momentos de transición entre dominio sensible y el inteligible, entre naturaleza y libertad. Estos *lugares de transición* hacia el dominio moral son claramente reconocibles en la *Crítica del juicio*: la analítica de lo sublime (§23 y s.s.), el ideal de la belleza (§ 17), el interés empírico e intelectual en lo bello (§ 41 y § 42), la teoría del genio (§ 46 y ss.), son una buena muestra de estos intentos de configurar alguna forma de articulación entre el dominio sensible y el inteligible. Hay, sin embargo, como hemos visto, dos párrafos especialmente significativos para nuestros efectos y que serán justamente los lugares donde la estética post-kantiana hará su particular prosecución y rectificación. Nos referimos al §49, donde Kant acuña el concepto de *ideas estéticas* (*ästhetischer Ideen*) y el §59 ("*De la belleza como símbolo de la moralidad*"), donde precisa el concepto y la función del *símbolo*. En todos estos lugares de transición la belleza se revela como el lugar donde se unifica y reconcilia lo sensible y lo inteligible. Es cierto que la estética post-kantiana, particularmente la estética del idealismo, no admitirá la solución sistemática kantiana, pero sí desarrollará una serie de *motivos* kantianos donde se evidencia con particular agudeza el esfuerzo por unificar, a través del juicio estético, los dominios de la naturaleza y la libertad.

³ Cfr. BIEMEL, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst*, Köln: Kölner Universitäts-Verlag, 1959. También PAREYSON, *L'estética di Kant, lettura della Critica del Giudizio*, Milano, Mursia, 1984.

Estos intentos de unificación no serán propia y estrictamente reconocidos por la estética del idealismo, pero sin duda el *problema* de la estética kantiana mantendrá plena vigencia. La recepción post-kantiana de la *Crítica del juicio* resulta a estos efectos particularmente significativa: la estética kantiana habría establecido, por una parte, una oposición radical entre las diversas facultades en aras del aislamiento y autonomía del juicio estético y, por otra, habría intentado resolver el problema de la unidad entre naturaleza y libertad bajo la forma de una unidad puramente subjetiva. Hegel mismo no duda sólo en criticar las *oposiciones Jijas* de la estética kantiana, sino también la ausencia de una *unidad real* y no puramente subjetiva⁴. Con ello la estética kantiana, en conformidad con esta recepción crítica, si bien habría planteado el problema de la oposición y la unidad de naturaleza y espíritu en el dominio estético, no habría logrado finalmente resolver dicha oposición en una unidad efectiva (*wirklich*, "real"). La tarea de la estética

⁴ Hegel, en sus *Lecciones de estética*, lo señala del siguiente modo: "Kant (...) reincidió en la irreductible oposición entre pensamiento subjetivo y objetos objetivos (*objektiven Gegenstände*), entre universalidad abstracta y singularidad sensible de la voluntad, fue él quien primordialmente subrayó como lo supremo la antes aludida oposición de la moralidad y situó, además, el lado práctico del espíritu por encima del teórico. Dada la irreductibilidad, reconocida por el pensamiento intelectual de esta oposición, no le quedaba nada más que la expresión de la unidad sólo en forma de ideas subjetivas de la razón a las que no podía probárseles una realidad efectiva adecuada" (HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, pp. 44-45; también HEGEL, G.W.F., *Werke in 20 Bänden*, Suhrkamp Verlag, 1970, b.13, p. 84). Esta misma crítica, con modulaciones diversas, será también reeditada contemporáneamente por Gadamer. La esencia de esta recepción crítica de la estética kantiana reside, por una parte, en la oposición radical de las facultades en aras del aislamiento y autonomía del juicio estético y, por otra, la resolución de su unidad bajo la forma de una unidad puramente subjetiva. Gadamer destaca que el concepto de gusto (*Geschmack*) posee originariamente un sentido moral, antes que estético. La aparición del gusto en el siglo XVII pertenecería a una línea de la filosofía que puede incluso rastrearse hasta la antigüedad: la ética griega, llega a afirmar Gadamer, es "en su sentido más profundo y abarcante una ética del buen gusto" (*Verdad y Método*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996, Vol. I, p. 72). Lo que reprocha, pues, Gadamer a Kant no es sólo restricción del concepto de gusto en beneficio de la autonomía del juicio estético, sino también la restricción del concepto de verdad al dominio exclusivo del conocimiento conceptual, excluyendo de este modo cualquier participación del arte en la verdad. De allí la perentoria pregunta de Gadamer: "¿No es obligado reconocer igualmente que también la obra de arte posee verdad?" (Op. cit. p. 74) Sea como sea que se juzguen estas críticas, lo cierto es que representa en buena parte el modo como la *Crítica del juicio* será posteriormente recibida por la reflexión estética, particularmente por parte del idealismo alemán.

post-kantiana se resolverá, pues, en gran medida en repensar la unidad de naturaleza y libertad en el dominio estético. La belleza artística será el lugar privilegiado de tal unidad. Ahora bien, si hay un término que de alguna manera condense, en apretada síntesis, el problema antes reseñado este será sin duda el término *apariencia*. La reiteración de expresiones tales como "*Schein*", "*schienen*", "*erscheinen*", como determinaciones esenciales de la belleza, resulta ya lo suficientemente indicativa. En Schiller y Hegel, como en general en toda la estética del idealismo alemán, existe una verdadera reivindicación de la apariencia estética. Y ello evidentemente no ya bajo la rúbrica de la apariencia como mero simulacro o falsificación, sino como manifestación o revelación. El arte expresará la unidad de lo inteligible y la apariencia sensible. Sin esta unidad no existiría ni arte ni belleza artística. Será la estética post-kantiana la destinada a proseguir y rectificar el problema abierto por Kant de la unidad entre naturaleza y libertad, entre lo sensible y lo puramente inteligible. El problema fundamental a que se abocará la estética post-kantiana -y en particular la estética de Schiller y del idealismo alemán- es, pues, el siguiente: la prosecución y rectificación de la cuestión de la unidad entre naturaleza y libertad bajo la orientación del concepto de apariencia estética.

Sin embargo, el *locus* de la unidad será desplazado. Este desplazamiento consiste en lo fundamental en el abandono de la *perspectiva del juicio* y la resolución del problema de la unidad en la unidad subjetiva del juicio reflexivo, en beneficio de la *perspectiva de la obra bella* y de su unidad objetiva. En adelante la estética, como crítica del juicio, se convertirá sobre todo en *Filosofía del arte*. Schiller, Schelling y Hegel son una muestra de este desplazamiento desde una estética, como determinación de las condiciones trascendentales de posibilidad del *juicio estético*, hacia una filosofía del arte como determinación de las condiciones de la *obra bella*. Schiller, a diferencia de Kant, como buen artista, poeta y dramaturgo, cambiará también la *perspectiva del juicio* por la *perspectiva de la obra*. Esto le conduce, en primer lugar, a intentar determinar las *condiciones objetivas* de la belleza, a la que Schiller denomina teoría "*sensible-objetiva*" (*sinnlich objektiv*) de la belleza -a diferencia de Kant, que sería una manera "*subjetiva-racional*" (*subjektiv rational*) de considerarla-. En este intento tendrá un papel determinante el concepto de *apariencia* (*Erscheinung*). La expresión *Erscheinung*, como es sabido, se compone a partir de *scheinen*, brillar, lucir, resplandecer, parecer (por ejemplo, "*die Sonne scheint*", el sol brilla). El término *Schein*, por otra parte, significa luz, claridad, resplandor, simulacro, apariencia. Ciertamente, el vocablo posee una connotación ambigua: por una parte apariencia como simulacro, como mero trasunto e incluso como falsificación y, por otra, apariencia como manifestación, como revelación. Como veremos enseguida, Schiller se esforzará por mantener, simultáneamente, ambos sentidos de la expresión.

El problema de la belleza como *Erscheinung* sigue subordinado a una exigencia kantiana a la que Schiller se somete sin reservas: la belleza debe placer sin concepto alguno. Sin embargo, la separación radical entre *pulchritudo vaga* y *pulchritudo fixa*, no acaba de convencer a Schiller. Y ello porque, entre otras cosas, termina no sólo por excluir la belleza humana, sino incluso por establecer, por ejemplo, la superioridad de la belleza de un arabesco por sobre la más elevada belleza humana. Inadmisibles para un poeta como Schiller. Ciertamente Schiller admite la utilidad de la distinción: sirve finalmente para distinguir lo *lógico* de lo *estético*, pero no integra dominios empíricamente irrenunciables de la belleza. De allí la importante puntualización a Kant: "Pues la belleza -dice Schiller en *Kallias*- se muestra justamente en todo su esplendor (*Glanz*) cuando supera (*überwindet*) la naturaleza lógica de su objeto, y, ¿cómo podría superarla si no encuentra ninguna resistencia? ¿Cómo puede dar su forma a una materia enteramente informe (*formlosen*)? Yo tengo cuanto menos la convicción de que la belleza es sólo la forma de una forma (*Form einer Form*), y de aquello que denominamos su materia ha de ser decididamente una materia ya formada. La perfección (*Vollkommenheit*) es la forma de una materia (*Form eines Stoffes*), la belleza es, en cambio, la forma de esa perfección, la cual se comporta, pues, frente a la belleza como la materia con respecto a la forma". Observemos que en esta definición de la belleza como *forma de una forma* en ningún momento se pone en duda su *autonomía*, sino lo que más bien se afirma es que en este *dar forma a una forma* -que se comporta como la materia respecto de la forma- el artista *supera* (*überwinden*) la determinación lógica de la forma para presentarla estéticamente, es decir, como *forma autónoma*. Así, precisamente porque la belleza humana, por ejemplo, está determinada lógicamente, es que el artista debe, venciendo las resistencias de esta "forma-materia", darle una *forma libre* de cualquier determinación lógica. Sin embargo, la cuestión reside ahora en explicar cómo es posible esta *forma libre*. Para ello, como hemos dicho, será clave el concepto de *apariencia* (*Erscheinung*). Detengámonos un momento en este concepto central de la estética de Schiller.

La segunda determinación de la belleza según Schiller no sólo sigue el hilo conductor del concepto de *apariencia*, sino, además, el concepto de *libertad*. Para esta determinación de la belleza a través de los conceptos de *apariencia* y *libertad*, sin duda será decisivo el § 59 de la *Crítica del juicio*. Como hemos dicho, Schiller toma de Kant la exigencia de que lo bello ha de *placer sin concepto*; pero también el principio fundamental del conjunto del sistema kantiano: el principio de *autodeterminación* o liber-

* SCHILLER, F., *Kallias*, 25, 2. En adelante citamos a Schiller en conformidad con la edición bilingüe de Jaime Feijóo y Jorge Seca (SCHILLER, F., *Kallias/Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, Barcelona, 1990).

tad. A partir de las indicaciones del §59 de la *Crítica del Juicio*, según las cuales la libertad ha de expresarse en la naturaleza por medio de la función simbólica de la belleza, Schiller intenta fundar la objetividad estética⁶. Na-

⁶ Como sabemos, la palabra "símbolo" proviene del griego *symbolon*, cuyo significado originario es el de "marca" "seña", "contrato". La expresión se construye a partir de la partícula *sún*, junto con, y el tema *bállo*, lanzar o despedir. Como es sabido el término se usaba en griego para designar una especie de "tablilla de recuerdo" como muestra de hospitalidad. El anfitrión rompía la tablilla en dos, guardaba una mitad y le regalaba la otra al huésped -la llamada *tessera hospitalis*-, a efectos que después de muchos años si algún descendiente volvía a la casa, pudieran reconocerse juntando los dos pedazos. Esta función del símbolo como un juntar o reunir en un cierto todo dos realidades inicialmente separadas, no será en absoluto extraño a Kant. De hecho, como veremos enseguida en Kant, finalmente el símbolo establece un enlace entre lo visible y lo invisible, entre lo sensible y lo suprasensible. A efectos de precisar el concepto de símbolo, Kant lo distingue de los *ejemplos* y los *esquemas*. Lo común a los ejemplos, los esquemas y los símbolos es que todos ellos implican una suerte de representación (*Darstellung*) o sensibilización (*Versinnlichung*) de los conceptos y, por lo mismo, se requiere siempre de una intuición (*Anschauung*). Lo que cambia fundamentalmente es la relación de los conceptos con la intuición: mientras los ejemplos responden a conceptos empíricos, los esquemas responden a conceptos puros del entendimiento. Ahora bien, de los conceptos de la razón -es decir, de las ideas- no es posible dar con ninguna intuición adecuada a ellos. Por lo mismo, la *sensibilización* correspondiente no puede sino ser simbólica. Estamos, dice Kant, ante una representación simbólica "cuando se le supone una tal a un concepto que sólo la razón puede pensar, y al que ninguna intuición sensible (*sinnliche Anschauung*) puede ser adecuada, con lo que el procedimiento de la facultad de juzgar coincide de modo meramente analógico con aquello que ésa observa en la esquematización, es decir, con él simplemente según la regla de ese proceder, no según la intuición misma y, por lo tanto meramente según la forma de la reflexión y no el contenido" (CdJ, § 59). En esta enmarañada definición lo primero que es necesario tener en cuenta es que en el símbolo, a diferencia del esquema, sólo se expresa *indirectamente* el concepto. Y lo expresa indirectamente puesto que la coincidencia no concierne al contenido mismo de la intuición sensible, sino meramente a las reglas del *proceder* o a la *forma* de nuestra reflexión. En otras palabras, en el símbolo hay simplemente una analogía entre las reglas que rigen nuestra reflexión en el "símbolo" y en la idea simbolizada. Podemos decir, por ejemplo, que una máquina es la representación simbólica de un Estado despótico. Sin embargo, es evidente que, en cuanto al contenido, no hay ninguna semejanza entre un molinillo y un Estado despótico; sólo la hay en el modo de reflexionar sobre ambos -por ejemplo, el principio de cohesión que aplicamos a ambos-. En el símbolo, en cuanto mera expresión analógica de un concepto, no hay pues intuición directa alguna, sino sólo una suerte de traslado de la reflexión sobre un objeto de intuición a otro concepto totalmente distinto. En este sentido se puede afirmar que el fundamento de la simbolización reside en la necesidad de representar sensiblemente un dominio suprasensible; dominio que por su carácter peculiar sólo es concebible propiamente por el pensamiento. Hay que observar, sin embargo, que para Kant el símbolo -como *hypotiposis*, a diferencia de lo que denomina *caracterismos*- no se identifica con el signo convencional. Los signos convencionales o *caracterismos*, afirma Kant, son "designaciones (*Bezeichnungen*) de los conceptos

turalmente, si lo bello ha de placer sin concepto, la objetividad de la belleza no podrá fundarse en la razón teórica, sino en la razón práctica: "Supongo que repararás con sorpresa -le dice Schiller a Körner- en el hecho de no encontrar la belleza bajo la rúbrica de la razón teórica, y esto te inquieta mucho. Pero esta vez no puedo ayudarte, la belleza no puede encontrarse de ninguna manera en el campo de la razón teórica, porque es absolutamente independiente de los conceptos; y puesto que hay que buscarla sin duda en la familia de la razón (*Familie der Vernunft*), no existiendo al lado de la razón otra que la razón práctica, habrá que buscarla entonces en el seno de la razón práctica, y es ahí donde la encontraremos"⁷ No se trata tampoco, como es evidente, de identificar sin más el dominio estético y el dominio moral -lo cual nuevamente pondría en entredicho la autonomía de la belleza- sino de establecer un nexo tal que salvando su autonomía, al mismo tiempo la exprese. Ello puede suceder sólo a condición, según la indicación de Kant, de que el vínculo con el dominio práctico no sea interno, constitutivo, sino *indirecto*. Aquí la tesis de Kant de la belleza como *símbolo* de la moralidad desempeña un papel fundamental. Schiller, en efecto, sostiene que el fundamento de la belleza reside en la razón práctica en virtud de su función *reguladora*, no constitutiva, en *analogía* con el principio de autonomía. La belleza se produce en virtud de una analogía con la libertad: "a aquellas acciones que no se producen mediante la razón práctica y que, sin embargo, concuerdan con su forma, [denominamos] analogías de acciones libres (*Nachahmungen freier Handlungen*)"⁸. Evidentemente, señala Schiller, una acción de la voluntad no puede ser meramente análoga a la libertad, tiene que ser *realmente* libre; en cambio, un efecto mecánico no puede ser nunca considerado realmente libre, sino meramente análogo a la libertad. En otras palabras, si la razón práctica refiere su forma a una

a través de signos sensibles acompañantes (*begleitende sinnliche Zeichen*) que no contienen nada perteneciente a la intuición (*Anschauung*) del objeto (...)" (CdJ, §59). A diferencia de los signos convencionales, el símbolo no es simplemente un medio que apunte fuera de sí y agote su esencia en su carácter referencial; no sólo remite al significado, sino que de algún modo el objeto está presente en su propia representación simbólica. Mientras el signo, en cierto sentido, invita a pasar sobre él y dirigirse hacia lo que remite, el símbolo invita a demorarse y a descubrir en su misma presencia sensible una analogía. De allí que Kant denomine al símbolo con la expresión griega *hypotyposis*, esbozo, modelo, ejemplo. También lo llama *presentación* (*Darstellung*) o *exhibito*, es decir, que presenta o muestra desde sí. De esta concepción del símbolo importa insistir en lo siguiente: con la concepción de la belleza como *símbolo* de la moralidad Kant puede, al mismo tiempo, sostener la autonomía del juicio estético y su relación con el dominio moral. Y ello es posible porque, finalmente, la belleza no está destinada a expresar *directamente* el mundo moral, sino simbólicamente, es decir, por analogía.

⁷ Kallias, Ed. cit., 8, 15.

⁸ Ibid.

acción de la voluntad determina simplemente lo que es: un producto de la voluntad pura. En cambio, cuando la razón práctica presta a un objeto la facultad de determinarse a sí mismo, le presta una voluntad -no de manera constitutiva, sino reguladora-, entonces tenemos meras analogías de la razón práctica. Tal es lo que sucede con la belleza. La belleza es una *analogía de la razón práctica*. Más exactamente, la belleza no es sino "libertad en la apariencia" (*Freiheit in der Erscheinung*)⁹. En esta sorprendente -y a la par hermosa- definición de la belleza como *libertad en la apariencia*, la belleza es, al mismo tiempo, *libertad aparecida* (apariante) y *libertad aparente* (apariencial). Es *libertad aparente* puesto que no es libertad de hecho y, a la par, *libertad aparecida*, puesto que es una *analogía* con la forma de la voluntad pura: "Pero si, al contemplar -afirma Schiller- un ser natural, la razón práctica descubre que está determinado por sí mismo, le atribuye entonces a éste (...) una semejanza con la libertad, o libertad sin más. Pero como esta libertad es tan sólo un préstamo de la razón, dado que no puede ser libre nada más que suprasensible (*Übersinnliche*) y que la libertad como tal no puede caer nunca en el terreno de los sentidos, en resumen, ya que aquí lo único que importa es que un objeto aparezca libre (*frei erscheine*), y no que lo sea realmente, así pues, esta analogía de un objeto con la forma de la razón práctica no es libertad de hecho (*Freiheit in der Tat*), sino sólo libertad en la apariencia, autonomía en la apariencia (*Freiheit in der Erscheinung*, *Autonomie in der Erscheinung*)"¹⁰.

Para Schiller, por consiguiente, "La libertad en la apariencia no es otra cosa que la autodeterminación (*Selbstbestimmung*) de un objeto, en cuanto se manifiesta en la intuición (*Anschauung*)"¹¹. Pero, ¿qué significa más exactamente esta autodeterminación? A la autodeterminación de la apariencia se opone toda determinación externa de su forma, ya sea que ésta se haya adquirido por una fuerza física o por una finalidad inteligible. Al juzgar estéticamente solamente queremos saber si lo que el objeto es, lo es *por sí mismo*; atendemos tan poco a su cualidad lógica que juzgamos como su mayor mérito la independencia de cualquier fin y regla. Una forma aparece libre cuando no encontramos fundamento *fuera de ella*, ni nos vemos inducidos a buscarlo *fuera de ella*. De lo anterior se sigue que será bella una forma que se *explique a sí misma* (*sich selbst erklärt*). Y *explicarse a sí misma* significa explicarse sin la ayuda de un concepto. De allí la definición de Schiller: "Bella, pueda decirse entonces, es aquella forma que no **exige ninguna explicación** (*keine Erklärung fodert*), o bien aquella que se **explica sin concepto** (*ohne Begriff erklärt*)"¹². Esta ausencia de toda finali-

⁹ Ibid., 8, 20.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., 18, 2.

¹² Ibid., 18, 6.

dad y mediación conceptual hace, consecuentemente, que el producto bello no pueda aparecer sometido a reglas. Y ello porque, finalmente, cualquier influjo de una regla se manifiesta como coacción e implica una cierta heteronomía del objeto. Sin embargo, aunque el producto bello esté sometido a reglas, debe aparecer *como si* no lo estuviera. Esto es lo que se puede llamar la *actitud del como si*. Schiller lo dice de la siguiente manera: "El producto bello puede, y debe incluso, estar sometido a reglas, pero tiene que **aparecer libre de reglas** (*regelfrei erscheinen*)"¹³. En otras palabras, el arte para ser arte, debe disimular o enmascarar siempre algo. Pero no solamente se disimula la regla por parte del productor, sino también el hecho de que el arte es arte, es decir, que se trata de algo fabricado. El arte, en definitiva, para ser tal, debe *enmascarar el trabajo*.

Lo anterior, el *aparecer libre* de la belleza, no es sino una forma de expresar una concordancia analógica entre la racionalidad estética y la racionalidad práctica. Es gracias a esta concordancia analógica que la belleza puede cumplir finalmente una cierta función moral. Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* y en la huella inaugurada por Kant, desarrolla el concepto de "apariencia estética" (*ästhetischen Schein*). La apariencia estética debe cumplir con dos condiciones para ser tal: debe ser "sincera" (*aufrechtig*) y "autónoma" (*selbständig*). Para Schiller *apariencia sincera* es aquella que renuncia explícitamente a todo derecho de realidad. La falsa apariencia, por el contrario, finge ser real, requiere de la realidad para lograr su efecto y no es más que un instrumento orientado hacia fines materiales. No se trata, sin embargo, de que el objeto carezca de realidad; para que la apariencia sea sincera basta con no tomar para nada en cuenta la realidad. Ciertamente, ejemplifica Schiller, puede que nos guste más una bella mujer de carne y hueso que otra representada en una pintura, pero entonces ya no nos complacerá en tanto que apariencia autónoma y, por lo mismo, no será un sentimiento estético puro. En este sentido, apunta Schiller, "para apreciar sólo la pura apariencia incluso en las cosas vivas, se necesita un grado mucho más elevado de cultura estética, que para echar a falta la vida en la apariencia"¹⁴. La apariencia estética es, pues, de un orden completamente diverso de la "apariencia lógica". La apariencia estética descansa enteramente en sí misma, considera la apariencia *como* apariencia y no pretende engañar a nadie pasando por ser real. Mientras que la apariencia lógica es puro y simple engaño, la apariencia estética es juego. Schiller, al hilo de lo anterior, se pregunta explícitamente acerca de la moralidad de las apariencias: "A la pregunta ¿hasta qué punto puede tener cabida la apariencia en el mundo moral?, contestaré concisamente: tendrá cabida en la medida en que sea apariencia estética, es decir, una apariencia que no

¹³ Ibid., 18,5.

¹⁴ Cartas, Ed. cit., XXVI, 11.

pretenda sustituir la realidad, ni necesite que la realidad la sustituya"¹⁵. En este sentido, la apariencia nunca puede resultar peligrosa para la verdad moral y cuando resulte serlo es que no se trataba de una auténtica apariencia estética: "Sólo un hombre -continúa Schiller- ajeno a las reglas del juego social (...) tomará las fórmulas de cortesía social (...) por muestras de afecto personal y, al descubrir la verdad, se lamentará de la hipocresía. Pero, del mismo modo, sólo un ignorante que no sepa comportarse en sociedad se servirá de la falsedad para resultar amable y llegará a adular para resultar agradable"¹⁶.

A esta orientación moral de la belleza, Schiller la denomina "ennoblecimiento" (*Veredlung*)¹⁷. La belleza, en virtud de su carácter mediador, enlaza la sensibilidad y el pensamiento, la materia y la forma, la pasividad y la

¹⁵ Ibid., 13.

¹⁶ Ibid., 13.

¹⁷ La belleza es también para Kant el vestíbulo y la propedéutica natural hacia el dominio práctico-moral. Es verdad que también Kant sostiene la relación inversa, esto es, que sólo hay gusto allí donde se cultiva el sentimiento moral. Sin embargo, resulta también evidente que es la belleza, como símbolo del bien moral, la que permite el ascenso hacia lo inteligible-moral: "Pues bien, -afirma Kant- digo que lo bello es el símbolo de lo bueno-moral (*Sittlich-Guten*); y también que sólo place bajo esta consideración (...), pretendiendo el asentimiento de cada uno de los demás, siendo allí consciente el ánimo (*Gemüth*) de un cierto ennoblecimiento y elevación (*Veredlung und Erhebung*) por sobre la mera receptividad (*Empfänglichkeit*) del placer por impresiones sensoriales y estimando también el valor de otros según una máxima semejante de la facultad de juzgar de éstos. Es lo inteligible (*Intelligible*) hacia donde (...) mira el gusto (...)" (Cd J, §59). La belleza permite la elevación (*Erhebung*) del ánimo hacia lo puramente inteligible. A esta elevación Kant la llama también *ennoblecimiento* (*Veredlung*). La expresión *veredeln* significa mejorar, perfeccionar, ennoblecer, pero también afinar, refinar, purificar. De allí también el sentido de purificar o refinar un metal. El uso de la expresión en Kant tiene un sentido bastante cercano al de una suerte de refinamiento o purificación de una materia bruta. De lo que se trata, pues, es de un cierto *refinamiento* de la sensibilidad que permite el tránsito hacia lo puramente inteligible. En cierto sentido el camino hacia lo inteligible-moral no es otro que una especie de purificación de la receptividad de la sensibilidad a través de la presencia analógica de la libertad en el dominio estético. En medida en que el gusto finalmente no es -como señala Kant en una fórmula arriesgada- sino "la facultad de enjuiciamiento de la sensibilización de ideas morales (*Versinnlichung sittlicher Ideen*)" (CdJ, § 60), entonces se hace posible un tránsito, a través de lo bello, hacia lo inteligible moral. La libertad, al expresarse analógicamente en la libertad del juicio estético, faculta un tránsito gradual hacia el dominio de lo suprasensible: "El gusto (*Geschmack*) -escribe Kant- hace posible, por así decir el tránsito del atractivo sensorial (*Sinnenreiz*) al interés moral habitual sin un salto demasiado violento, al representar a la imaginación, también en su libertad, como determinable en conformidad a fin para el entendimiento, y enseñar, incluso en objetos de los sentidos carentes de atractivo sensorial, a encontrar una complacencia libre (*freies Wohlgefallen*)" (CdJ, §59).

actividad: "La belleza -señala Schiller- guía al hombre sensible hacia la forma y hacia el pensamiento; la belleza hace regresar al hombre espiritual a la materia, al mundo sensible"¹⁸. El "ennoblecimiento" consiste ante todo en una cierta elevación o perfeccionamiento de la sensibilidad por medio de la belleza. La belleza cumple así no sólo una función analógica, sino también anagógica. O para decirlo mejor, justamente por mantener una relación *analógica*, es que la belleza puede desempeñar una función *anagógica*, esto es, elevar el espíritu, a través de la apariencia estética, a la consideración de lo inteligible. Esta es la razón por la cual para Schiller el estadio estético es el paso y el acceso obligado al mundo moral: "No hay otro camino -nos dice- para hacer racional al hombre sensible que hacerlo previamente estético"¹⁹. Más todavía, la formación moral no se puede desarrollar a partir del estadio meramente físico o sensible, sino sólo partir del estético. De allí que el paso del estadio estético al moral sea mucho más fácil que el paso del estadio puramente físico al estético. La verdadera tarea formativa reside, por consiguiente, en la educación estética del hombre.

La defensa que Schiller realiza de las "bellas apariencias", se fundamenta en este carácter integrador y formativo de la belleza. La apariencia estética, eleva al hombre sobre la mera pasividad de la sensibilidad hacia el mundo de la *libertad en la apariencia*; verdadero confín y anuncio de la libertad moral. Frente a los reproches de hipocresía o descuido de la esencia a favor de lo aparente, Schiller no duda en reivindicar el valor moral de las bellas apariencias. Tales críticos no arremeten, afirma Schiller, "únicamente contra la máscara engañosa que oculta la verdad y se considera a sí misma como representante de la realidad; también se oponen vehementemente a la apariencia bienhechora, que da un contenido a la vacuidad, y que oculta la miseria, y también a la apariencia ideal, que ennoblece una realidad vulgar"²⁰. Lo que hay que temer no es tanto que la apariencia perjudique a la realidad, sino que la realidad perjudique a la apariencia. En lo que se refiere a las bellas apariencias, el primado de la realidad puede que no represente, finalmente, sino la hegemonía de la vulgaridad y la indigencia.

Hay, sin embargo, todavía un último aspecto del concepto de *apariencia* -como síntesis de naturaleza y libertad- que quisiéramos destacar: se trata del concepto schilleriano de *belleza moral* (*moralische Schönheit*). Nuevamente aquí el concepto de *apariencia* cumple una función articuladora. Consignemos, sin embargo, nuevamente la dificultad: la cuestión reside en cómo hablar de *belleza moral* sin que, al mismo tiempo, la autonomía de la belleza deje ser tal a causa de la heteronomía de los fines morales. Dicho en forma simple, existe, en principio, una especie de *contradictio in*

¹⁸ Cartas, XVIII, 1.

¹⁹ Ibid., XIII, 2.

²⁰ Ibid., XXVI, 14.

terminis en la propia expresión *belleza moral*. Schiller explica el concepto de *belleza moral* a partir de una historia: un hombre que cae en manos de unos bandidos que lo despojan de sus vestimentas y lo arrojan al borde del camino bajo un frío riguroso. Cinco viajeros pasan por su lado y tienen distintas actitudes. El primero es conminado a que le ayude y lo auxilia por compasión, pero no soporta su aspecto, de manera que le proporciona una bolsa de dinero para que otros los ayuden. ¿Cómo calificar esta acción? Schiller responde: "No es provechosa, ni moral, ni generosa, ni bella. Es simplemente apasionada, bondadosa por emocional"²¹. Un segundo viajero es también objeto de las súplicas del despojado. Se trata de alguien que tiene apego al dinero y sin embargo quiere cumplir con su deber humano. Le ofrece ayudarlo a cambio del mismo dinero que perderá por el tiempo ocupado en auxiliarlo. Esta acción, dice Schiller, "no es no bondadosa, ni conforme al deber, ni generosa, ni bella. Es simplemente provechosa"²². Un tercer viajero se detiene en silencio al lado del herido y escucha su narración. Pugna consigo mismo. Le cuesta mucho separarse de su abrigo que cubre su cuerpo enfermo y de su caballo que lleva su cuerpo cansado, pero lo hace por deber moral. Esta acción, dice Schiller, "era puramente (pero tampoco más que) moral (*rein moralisch*), porque se realizó en contra del interés de los sentidos, por respeto a la ley (*Achtungfürs Gesetz*)". La clave está aquí sin duda tanto en carácter intrínsecamente moral, como -y sobre todo- *en el no ser más que moral*. Una cuarta situación de acción intrínsecamente moral es todavía descrita: dos hombres se acercan a indagar sobre la desgracia, pero se percatan que el afectado es un enemigo declarado. Se deciden a ayudarlo, contra la sed de venganza, pero no a perdonarle. Aquí se trata también de una acción realizada por *deber*, a la que se le agrega un gran dominio de sí mismo. Sin embargo, sigue siendo una acción *nada más que moral*. El accidentado viajero ya no espera más. Sin embargo, se acerca todavía un quinto viajero. El viajero ante la visión de la desgracia simplemente dice: "'Veo que estás herido y que tus fuerzas te abandonan. El pueblo más próximo queda aún lejos, y te desangrarás antes del llegar a él. Monta a mis espaldas, que me pondré en marcha con todo mi ánimo y te llevaré hasta allí'. 'Pero, ¿qué será de tu fardo, que has de dejar aquí en medio del camino?' 'No lo sé, pero tampoco me importa -dice el otro- lo único que sé es que tú necesitas ayuda y que yo debo dártela'"²³. Schiller comenta que mientras unos obraron siguiendo el más puro impulso moral, solamente este último actuó *espontáneamente* y sin pensarlo demasiado. El cumplimiento del deber, en este último caso, no sólo se realizó con completo olvido de sí mismo, sino además tan fácilmente como si se hubiera

²¹ Kallias, Ed. cit., 18,13.

²² Ibid., 18, 14.

²³ Ibid., 18,19.

obrado por instinto. De esta manera una acción resulta ser bella solamente cuando *parece* un efecto de la naturaleza. De allí la conclusión de Schiller: "Una acción libre es una acción bella cuando coinciden la autonomía del ánimo (*Autonomie des Gemüts*) y la autonomía en la apariencia (*Autonomie in der Erscheinung*)"²⁴. En síntesis, para Schiller para que algo se diga bello, tanto en el arte como en la moral, ya se trate de un producto bello o de una acción bella, se debe ocultar el trabajo: el producto y la acción deben *parecer* tan libres *como si* fueran efecto de la naturaleza. La belleza, finalmente, no solamente es *libertad en la apariencia*, sino además opera una verdadera síntesis entre naturaleza y libertad. Solamente en la belleza hacen finalmente las paces la naturaleza y la libertad.

²⁴ Ibid.,19,4.