



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PROBLEMA GRECIA-MODERNIDAD
EN SCHILLER**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA:

MARCO ANTONIO LÓPEZ ESPINOZA

DIRECTOR DE TESIS: DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO

MÉXICO, D. F.

2006



*Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología*



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Mónica,

*Todos bajo el cielo reconocen la belleza de lo bello,
luego la fealdad.
Todos reconocen la bondad de lo bueno,
luego la maldad.
Por eso, el ser y la nada se generan uno a otro,
lo difícil y lo fácil se completan uno con otro,
lo largo y lo corto se forman uno de otro,
lo alto y lo bajo se vierten uno en otro,
el sonido y el tono se armonizan uno con otro,
el antes y el después se siguen uno a otro.*

Lao Tze

Agradecimientos

A mis padres, porque su amor es lo más preciado
A mi hermana, porque cada día que pasa se encuentra

Agradezco el apoyo de mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, a quienes debo mi formación académica y humana. Al Dr. Ramón Xirau y a la Dra. Elsa Cross, por ser nuestros ejemplos a seguir. A la Dra. Rebeca Maldonado, al Dr. Ignacio Díaz de la Serna, y en especial al Dr. Antonio Marino, por sus atinadas y consecuentes observaciones a esta tesis. También quiero agradecer al Dr. Alberto Constante por toda su ayuda en situaciones apremiantes y por su interés en mi trabajo; y sin duda al Dr. Crescenciano Grave quien me ha enseñado a caminar sin soberbia, pero con la frente en alto.

A mis cercanos acompañantes en esta “balsa de Medusa”: a Germán, por dar su corazón siempre, siempre, sin importar la circunstancias; a Gabriel, por todas sus palabras frente al mar y la luna; a Leopoldo, porque creo que mientras más lejos, me es más cercano; a Jez, porque en el fondo aún sigue rezando; a Ricardo, por vivir la alegría de la tragedia; a Carlos, por las sonajas y los cantos nocturnos en honor a los dioses de Píndaro.

También quiero agradecer profundamente: a Vladimir, por su locura contagiosa; a Paulina, un duende saltando en esta tierra; a Alfredo, por el equilibrio que dirige a la voluntad; a Pablo, por algunos insanos recuerdos musicales; al Pollo, por su futuro en el Norte; a Paco, por continuar fielmente los caminos del maestro; a Miguel, porque compartimos experiencias semejantes; a mis compañeros Alejandro, Guillermo, Ian, Mireya y Cris, por buscar un objetivo común; a Silvia, por su divina manía platónica; al buen Alí, “mago de los libros”; a Inés, su mamá, Christian, Ricarda y familia Cirutzi, por su hospitalidad; a Doña Toña y a Julián, por vigilar mis sueños desde el desierto; a Ea y Aleza, por “la Puerta”; al “Primo”, por ser siempre cuate; a Edgar, porque todavía cree en la Modernidad; a Lorena, por su buena estrella; a Nely, Marcela, Eugenia, Laura, Helena, Toña, Sheila, Xo, Jorge, Juan Pablo, Gerardo, Juan Manuel, Elian Francisco... y a dos personas muy especiales: a mi maestro Ricardo Horneffer, a quien sigo fiel y decididamente; ya mi hermano Marcelo, “buscador de verdades e ilusiones” ¡Brilla!

ÍNDICE

EL PROBLEMA GRECIA-MODERNIDAD EN SCHILLER

<u>INTRODUCCIÓN</u>	15
A. Preámbulo.....	15
B. Introducción general	18
C. Objetivos y limitaciones: una reflexión desde la tragedia.....	22
<u>CAPÍTULO I:</u>	
<u>AÑOS DE FORMACIÓN Y REFLEXIONES PRELIMINARES</u>	29
1. Schiller: “poeta del sujeto y de la historia”	29
1.1 Bajo el horizonte de Rousseau	37
1.2 Naturaleza y civilización	40
<u>CAPÍTULO II:</u>	
<u>LA ANTÍTESIS ANTIGÜEDAD-CIVILIZACIÓN. FUNDAMENTOS</u>	
<u>Y PROBLEMAS: UNA LECTURA DE LOS BANDIDOS</u>	45
2. <i>Los Bandidos</i> : continuidad y crítica	45
2.1 Rousseau y la significación de la lucha entre hermanos	48
2.2 La antítesis en escena	50
2.3 Fundamentos conceptuales de la antítesis original	56
2.4 Incursión de la historia	62
2.5 Antigüedad-Civilización: transformación histórica de la antítesis original	68
2.6 Estado tiránico y ley moral: reflexiones en torno al diagnóstico de la Modernidad	74

<u>CAPÍTULO III</u>	
<u>EL CONFLICTO INTERNO DE LA MODERNIDAD:</u>	
<u>UNA LECTURA DE DON CARLOS</u>	79
3. <i>Don Carlos, Infante de España</i>	79
3.1 Construcción del significado histórico de la Modernidad: su gestación y nacimiento	83
3.2. <i>Don Carlos</i> y la antítesis inaugural de la Modernidad	90
3.3 La antítesis en escena	92
3.4 Confirmación de la antítesis e imposibilidad de una propuesta	97
3.5 Idealismo, realismo y fanatismo	101
3.6 Contenido del diagnóstico	106
<u>CAPÍTULO IV</u>	
<u>REFLEXIÓN SOBRE LA LEY MORAL Y LA TRAGEDIA</u>	111
4. Teatro y ley moral	111
4.1. Bajo el horizonte de Kant: solución al enigma de la ley moral en <i>Los Bandidos</i>	114
4.2 ¿Puede la ley moral asentarse en la Modernidad? <i>Don Carlos</i> y la reformulación de la misión pedagógica del teatro	122
4.3 El sentimiento trágico	129
4.4 Lo sublime y el sentimiento moral	133
4.5 El principio estético de la tragedia	138
<u>CAPÍTULO V</u>	
<u>BELLEZA Y JUEGO: REIVINDICACIÓN DE LA NATURALEZA</u>	145
5. Crítica estética a Kant: reivindicación de la naturaleza	145
5.1 Interpretación de la naturaleza	149
5.2 Los dos impulsos constitutivos	158
5.3 El tercer impulso constitutivo: el juego	164
5.4 La belleza: el juego de las facultades	168
5.5 Belleza, teatro y tragedia	173

<u>CAPÍTULO VI</u>	
<u>HACIA UNA SOLUCIÓN DE LA ANTÍTESIS GRECIA-MODERNIDAD</u>	
<u>DESDE LA PERSPECTIVA TRÁGICA</u>	179
6. Los tres momentos de la experiencia trágica	179
6.1 El problema de la Modernidad	184
6.2 Grecia y la tragedia	190
6.3 Grecia como tercer momento histórico	197
6.4 La teoría de los tres estados: el momento histórico de la tragedia	201
 <u>PALABRAS DE CONCLUSIÓN</u>	205
 <u>APÉNDICE</u>	
<u>WINCKELMANN: ENTRE EL CLASICISMO Y EL PAGANISMO</u>	209
A. Esbozo de un programa	209
B. Naturaleza antigua y grados de la belleza	212
C. El núcleo histórico de la belleza: la Imitación	216
El problema de la escisión	223
D. El núcleo metafísico de la belleza: la figura de los dioses	224
El ideal de la belleza	229
E. Winckelmann pagano	232
Imaginación e inmoralidad: esbozo de una polémica	232
Literatura y paganismo	235
 <u>BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS</u>	241

INTRODUCCIÓN

Schiller no conocía otra ocupación que no fuese precisamente la poesía y la filosofía, y lo distintivo de su afán intelectual consistía justamente en captar y exponer la identidad del origen común de ambas.

W. Humboldt

A. Preámbulo

Antes del arribo de la filosofía, antes de la Grecia arcaica, el pensar humano, afirma Schiller, se expresaba armónicamente en los versos homéricos:

Mucho antes de que los sabios se atrevieran a sentenciar,
descifraba ya una *Ilíada* los enigmas del destino
en la juventud de los primeros tiempos¹

Para la tradición griega, la *Ilíada*, la poesía épica, fungía como el espacio desde el cual se hacían presentes los cuerpos y figuras de sus dioses. Pues muchos siglos antes de Homero, en la llamada Edad de oro, los hombres y los dioses se miraban el uno al otro; frente a frente. Compartían mesa, alimentos y vino:

Del cielo descienden benévolos dioses y adquieren
una morada festiva en el recinto consagrado,
se presentan con el regalo de espléndidos dones

Todo cambió cuando Tántalo, de mente retorcida, creyó sencillo engañarlos. Los inmortales invitados a un banquete desconocían que el anfitrión no tenía nada que ofrecerles. Éste optó por cocinarles a su pequeño hijo, el insigne Pélope. Sólo Deméter comió y desconoció la procedencia de la infausta carne. Zeus mismo tomó los disgregados miembros del niño y los volvió a unir. Hefesto ensambló con marfil la parte que la diosa había ingerido: el omóplato de Pélope, desgracia para los troyanos.

¹ En lo siguiente los versos citados corresponden principalmente a dos poemas líricos: *Los Dioses de Grecia* y *Los Artistas*, de 1787 y 1788 respectivamente.

Después de aquel hecho los divinos no responden al llamado de los mortales. Ya no comparten mesa, alimento y vino. Engañados, los dioses cubren su rostro tras la altura del Olimpo:

El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,
de aquella imagen cálida de vida
sólo quedan las sombras

Pero su figura y acciones, dicen los poetas, aún habitan en la palabra. Antes de Tántalo los hombres primigenios se sentaban y comían junto a los dioses: se reconocían los unos a los otros: “Todo ofrecía a la mirada iniciada, todo, la huella de un dios”. Desde entonces el canto, la poesía, ha legado a las generaciones posteriores la figura de los inmortales: el casco de Ares, los tobillos de Perséfone, los áureos rizos de Deméter, los ojos azules de Atenea, la juventud de Apolo.... el ceño de Zeus:

Sólo en el país encantado de la poesía
habita aún su huella fabulosa.
(...)
Retornaron los dioses a su hogar,
el país de la poesía, inútiles en un mundo que,
crecido bajo su tutela, se mantiene por su propia inercia

Aunque se hayan ido, aunque después de aquel triste banquete sus esplendentes rostros palidieceran, el hombre no está totalmente perdido. Sólo una diosa, sólo Ella, Afrodita, la belleza, decidió acompañarlos en el mundo sin luz inmortal. Sólo a través de ella la tierra oscurecida chispea alguna pista, algún brillo de lo que antaño fuera:

Cuando todos los celestes apartaron su rostro de él,
noblemente se enclaustró ella con los humanos en la mortalidad,
sólo ella con lo abandonados en el destierro

Por eso el poeta, “el hijo de la belleza”, el último de los hombres primigenios, aún puede recordarlos y nombrarlos, describirlos y conferirles voz: Afrodita, la belleza, es quien le inspira. Únicamente a través del canto los inmortales, idos, vuelven a hacerse presentes.

Para los griegos que vivieron antes de la época Clásica el poeta era el educador, el guía, el sabio conocedor de las figuras divinas. Las hazañas terribles y nobles de los dioses eran celosamente guardadas en el pecho de los helenos: mandar como manda

INTRODUCCIÓN

Zeus, correr tan rápido como Hermes o ser humilde como Hestia. Si cualquier griego se acercaba a tan elevada meta, el poeta también habría de hacerlo inmortal en su canto.

La filosofía incursionó posteriormente en la vida del griego. Algunos dicen que el primero fue Hesíodo, otros que Orfeo y muchos otros que Tales de Mileto. Lo cierto es que estos pensadores iniciales —como también Parménides, Heráclito, Jenófanes, Empédocles, entre otros— expresaban sus ideas por la misma vía que sus ancestros: la poesía. Los hexámetros inaugurados por la épica homérica todavía guardaban la fuente de la sabiduría.

Lentamente el pensamiento comenzó a separarse de la atmósfera poética que lo cobijaba al inicio. La filosofía ya no se reencuentra en la palabra familiar de Homero. Se busca a sí misma por diversas vías; la aporía, la retórica, la mayéutica, el diálogo. Para Schiller la filosofía de su época, de la época Moderna, ya no toma en consideración el vínculo originario con la poesía. Son la razón y sus múltiples brazos, el método, la deducción, la verificación, quienes se erigen como la única definición de la sabiduría. Sólo la razón, sin poesía y en este sentido sólo la filosofía sin poesía alcanza, según los sabios modernos, la verdad:

Homero canta su grandiosa poesía,
el héroe se enfrenta a los peligros;
el hombre honrado cumple con su deber
y cumplió con él, no lo oculto,
antes de que hubiera eruditos en el mundo.
Pero el genio y el corazón realizaron
lo que ni Locke ni Descartes pensaron
y ahora estos han demostrado
la imposibilidad de aquello.

(...)

Donde ahora, como dicen nuestros sabios,
sólo gira una bola de fuego inanimada, conducía entonces
su carruaje dorado Helios con serena majestad.

Con la separación entre la poesía y la filosofía moderna, el pensamiento no sólo se separa de su “origen común”. Semejante bifurcación provoca terribles consecuencias para la época Moderna; patria histórica de Schiller. La Modernidad ha olvidado ese vínculo armonioso y, por ello, es un tiempo decadente. En última instancia, tanto el pensador moderno como el poeta moderno han de aliar sus espíritus. De hermanar

como antaño su palabra. Y logrado este equilibrio la humanidad entera se reconocerá integralmente como lo que verdaderamente es: razón y sensibilidad.

De los tesoros que el pensador acumula
sólo disfrutará en vuestros brazos,
cuando su ciencia, madurada por la belleza,
se convierta en una ennoblecida obra de arte

B. Introducción General

Los estudiosos de la obra de Schiller conciben que los poemas *Los Dioses de Grecia* y *Los Artistas*, de 1787 y 1788 respectivamente —de los cuales he citado algunos fragmentos— fueron escritos bajo una intención programática². En ambos el poeta está ordenando líricamente los temas de su mayor interés: la belleza, la poesía, la historia, el significado de Grecia, la filosofía, la moral y tantos otros. Schiller está asimilado sus ideas de juventud, configurándolas poéticamente y proyectándolas hacia su visión futura. Visión, no está demás mencionarlo, cimentada en una experiencia poética del mundo. Los “programas” de Schiller no son formulaciones metodológicas o relaciones de tópicos a explicar bajo tales o cuales esquemas; más bien, nacen de la introspección, de una atenta escucha de la sensibilidad y de su entorno. Estos “programas” llevan el sello indeleble de un gran creador. En ellos se concentran potencialmente varios senderos que intentará recorrer a lo largo de toda su obra posterior, vital y literariamente.

He considerado pertinente iniciar la introducción a este trabajo con una breve aproximación al contenido de dichos “programas”, debido a que nos ayudan a vislumbrar el horizonte de la postura schilleriana frente a un tema que nos incumbe directamente: la filosofía. En gran medida la obra de Schiller lleva a cabo un diálogo continuo entre lo que él concibe como su quehacer más arraigado, la poesía, y un modo de expresión distinto, aunque de igual modo cercano a su espíritu, la filosofía. Principalmente en sus poemas líricos —como los citados anteriormente— despuntan ideas e intuiciones que pueden señalar una vereda para incursionar en esta cuestión.

² Cfr. Humboldt. *Sobre Schiller*. p. 60; Muschg. *Historia trágica de la literatura*. p. 357. Dilthey resume acertadamente afirmando que: “En *Los Artistas*, marca el momento culminante de toda la época juvenil de Schiller; en ella se contienen ya las ideas fundamentales de lo que será su estética. Esta poesía demuestra que Schiller había llegado ya a penetrar en sus ideas fundamentales, impulsado por su propia naturaleza, antes de abordar el estudio de Kant” (“Schiller” en *Vida y poesía*. p. 185).

INTRODUCCIÓN

De modo muy general podemos decir que para Schiller la filosofía “nace” de la poesía y posteriormente se separa de ella. Esta sería la intuición que subyace en los “programas”. No obstante, mi objetivo primordial en el transcurso de la investigación está muy lejos de esclarecer o de dar una respuesta cabal a la proximidad o lejanía entre ambas “disciplinas”. Sobre todo porque Schiller no lleva a cabo una reflexión o, digamos, una exposición concreta y pormenorizada de semejante relación. Los vínculos se encuentran dispersados en algunas frases, en algunos versos brillantes, pero sin la alocución especial que demanda una relación tan fructífera y a la vez ambigua.

Una hipótesis probable es que para Schiller no era necesario realizar la empresa de ahondar detalladamente en la relación poesía-filosofía, dado que le pareciera suficiente la exposición **lírica** de esa comunión. Quizá el análisis de sus poemas líricos pueda ser una vía para dar cuenta de ello. Pero para efectos de esta investigación, no me detendré en desarrollarla. Me interesa más detallar el vínculo no generalmente —como en los “programas”— sino de modo particular; es decir, de qué forma se reúnen poesía y filosofía **en** la obra de Schiller.

Schiller nunca se denominó a sí mismo un filósofo —al menos no uno semejante a los de su época. Su alma estaba destinada y entregada a la poesía. No obstante, en períodos determinados de su vida el poeta decide sumergirse en el pensamiento filosófico de su tiempo; Rousseau, Kant y Fichte son ejemplos representativos. A través del estudio detenido de sus coetáneos Schiller alcanzó una claridad conceptual y discursiva que le permitieron exhibir sus pensamientos e intuiciones bajo discursos filosóficos ya estructurados —y en algunos casos sistematizados. Especialmente la filosofía trascendental de Kant le ayudó a estructurar los que podríamos llamar “soluciones filosóficas” a los problemas y enigmas surgidos a partir de sus escritos poéticos iniciales.

En mi lectura, la relación de Schiller con la filosofía se concentra en dos modos peculiares e importantes para la comprensión de su obra. Primeramente, se basa en un acercamiento dialógico y empático con varios argumentos de Rousseau y de la filosofía trascendental; es decir, lee con ahínco estas filosofías, sigue varios de sus argumentos y establece puntos de comunión. El segundo modo es un acercamiento crítico a dichas filosofías. En ningún momento Schiller acepta ciegamente los presupuestos de sus

dialogantes. Y no los acepta porque él mismo sabe lo que busca en ellos. A partir de su propio quehacer literario, Schiller ha experimentado y asumido una serie de cuestiones que le permiten formarse una visión individual y personal del mundo. Los argumentos filosóficos tienen sin duda una justificación y validez especial, mas en el instante que el poeta los siente tendenciosos o unilaterales —al menos desde su perspectiva— no duda en separarse de su dialogante y contradecirlo. En resumen: Schiller se apodera de ciertas ideas incluidas en los discursos filosóficos de sus contemporáneos para después envolverlas y aplicarlas a sus intereses particulares.

Además del diálogo poesía-filosofía en Schiller, otro asunto que me interesa destacar en los siguientes capítulos es su crítica a la Modernidad. Si retomamos algunas de las imágenes e ideas expuestas en el preámbulo, se puede notar que la crítica a la Modernidad se adhiere al horizonte poético de Schiller. Allí vemos que la Modernidad es una época en clara decadencia. Es más, lo que en ella impera es la tiranía, la corrupción, la fragmentación y, en consecuencia, la guerra y la destrucción. Como analizaré en su momento, el escenario decrepito de la Modernidad se debe al predominio o, mejor dicho, al **dominio** absoluto de la razón humana. La razón antepone sus intereses legisladores y calculadores por encima de otras necesidades tan humanas como las emociones o las pasiones. La realidad, los fenómenos del entorno, deben ser observados, analizados y justificados por métodos racionales: en la época Moderna la razón se nombra a sí misma la única verdad, y son los individuos modernos quienes sufren las consecuencias de semejante autoafirmación.

En esta misma línea de imágenes e ideas, Schiller compara el infortunio de la Modernidad con el garbo de la cultura helena. Según el poeta, la Grecia Antigua posee una gracia y dignidad muy superiores a las Modernas. Su cercanía y reconocimiento poético de los dioses —de los aspectos divinos del mundo— dotan a todas las creaciones de este pueblo de una armonía y equilibrio sin par en la historia humana. La política, el arte, el pensamiento, en fin, muchas áreas del quehacer griego simbolizan esta armonía, y el motivo es que los griegos en ningún momento enaltecen la facultad racional por sobre otras. Simplemente con el hecho de que la poesía — épica, lírica o trágica— goce de tan elevado rango entre sus habitantes nos dice cuánta atención

INTRODUCCIÓN

prestaban a los sentimientos y a las emociones: en Grecia no se da la hegemonía absoluta de la capacidad racional.

Schiller invoca la cultura helena cual punta de lanza con la que juzga los vicios de la Modernidad. Y por eso mismo pienso que su postura sólo se entiende plenamente formulándola desde la dicotomía Grecia-Modernidad. Es decir, si queremos comprender su crítica a la Modernidad, necesitamos ubicar el “lugar”, el presupuesto que fundamenta esa posición. Tal presupuesto, así se evidencia en la dicotomía, tiene un peso histórico innegable. El poeta no realiza su denuncia utilizando medios que la propia Modernidad le proporciona, en el sentido que ella misma pueda “originarse” una transformación benéfica —por ejemplo, no apela al fortalecimiento de las instituciones o al crecimiento de los medios de producción. Contrariamente, la crítica necesita de un recurso netamente histórico. Llama en su auxilio a una época pasada y desaparecida.

Prima facie el sentido de este “auxilio” es un tanto fútil, pues de algún modo el tiempo pasado no puede resolver los asuntos del “presente”. Pero sin duda, diría Schiller, no podemos ignorar o desconocer lo que ha sucedido. Sin ello, sin el conocimiento y reconocimiento del inmenso poder de “lo pasado”, de lo histórico, difícilmente podemos tener alguna pista de nuestros problemas “presentes”. Ya tendré oportunidad de mencionar cómo para Schiller el discernimiento de los acontecimientos históricos es crucial para obtener un diagnóstico preciso del mal que aqueja a la Modernidad. Mas por el momento únicamente quiero decir que la recuperación de lo “pasado”, la aproximación a la Antigüedad griega, tiene la valía singular de persistir en buscar una solución **en el tiempo**; en tanto que no requiere de lo “ultra-terreno” o lo “eterno” para fundar su crítica a la Modernidad: “lo que se ha perdido en el tiempo, no lo restituye ninguna eternidad” —dice el poeta.

Si echamos un rápido vistazo a la totalidad de su obra, veremos que la crítica de Schiller a la Modernidad toma diferentes matices y diferentes estadios. Todos ellos con características a veces unitarias y a veces fragmentarias. En mi opinión, la crítica a la Modernidad y por ende la cuestión Grecia-Modernidad se van configurando paralela y paulatinamente. Desde una comprensión vaga y esquemática en sus primeras tragedias como *Los Bandidos* y *Don Carlos*, pasando por una claridad y exposiciones líricas en *Los dioses de Grecia*, *Los artistas*, entre otras, y posteriormente señalada en

términos de la filosofía trascendental, hasta culminar con una nueva claridad y exposición trágica y lírica. En cada uno de los momentos, decía, la crítica a la Modernidad se ordena a partir de factores heterogéneos que iré detallando bajo los propósitos y limitaciones del presente estudio.

C. Objetivos y limitaciones: una reflexión desde la tragedia

La obra escrita de Schiller es vastísima. Más aún si se toman en cuenta la diversidad de sus formas de expresión: la poética —la trágica y la lírica esencialmente—, la histórico-historiográfica y, por supuesto, la filosófica. Schiller no se contentó con anunciar sus ideas y sentimientos a través de un solo medio; de una perspectiva única. Los mismos temas fueron igualmente abordados con el lente de la historia o de la filosofía, de la tragedia o de la lírica. Su espíritu versátil siempre procuró comunicarse lo más ampliamente que le fuese posible. De tal manera que resulta complicado analizar un aspecto específico de su obra atendiendo a todos los matices y enfoques distintos. Para desarrollar cabalmente lo que aquí nos incumbe; a saber, su diálogo con la filosofía y los presupuestos de su crítica a la Modernidad, se requeriría del examen de prácticamente todas sus aportaciones tanto líricas, trágicas, históricas y filosóficas. Tarea que no es posible llevar a buen fin en las dimensiones estipuladas para una investigación de estas características. Por ello he resuelto circunscribir el trabajo a una perspectiva determinada: la poesía trágica.

Primeramente, el motivo de optar por la perspectiva trágica subyace en que pienso que es a través de sus tragedias que se puede lograr un mejor enlace, una mejor correspondencia entre el ámbito poético y el ámbito filosófico de su obra. Antes de continuar con esta idea, sólo quiero despejar un aparente problema. En sus tragedias efectivamente se plasman ideas de corte filosófico, sin embargo, aunque es factible ubicarlas, no necesariamente se desenvuelven de modo “estrictamente” filosófico; no se atienen a un discurso filosófico elaborado premeditadamente. Con lo anterior no quiero decir que “lo filosófico” necesite de un discurso determinado para considerarse como tal. Más bien quiero defender que la **claridad**, que la **nitidez** expositiva del vínculo poesía-filosofía únicamente puedo lograrla en la medida que Schiller basa su propio discurso filosófico en las “ideas filosóficas” contenidas en sus

INTRODUCCIÓN

tragedias: Lo que puedo justificar con la perspectiva trágica es que Schiller “tradujo” a discurso filosófico las ideas moldeadas dramáticamente.

¿Cómo se lleva a cabo esta “traducción”? En mi opinión existen varias facetas de la misma. En algún momento de su producción Schiller intenta “traducir” el contenido de sus tragedias en un lenguaje acentuadamente histórico. Y también viceversa. Sin duda, la tragedia *Don Carlos* marca el encuentro de sus estudios historiográficos con su creatividad poética. Pero la relevancia de dichos estudios se hace notar en sus reflexiones sobre “historia universal”. Por esta vía los datos historiográficos se transmutan en una visión “universal” y filosófica del desenvolvimiento histórico, mismos que lo invitan a penetrar decididamente en un discurso muy específico: el trascendental. Justamente aquí es donde se realiza plenamente la “traducción” del contenido de sus tragedias y de sus concepciones históricas en un discurso “estrictamente” filosófico: Kant y su pensamiento son los medios para lograrlo. En la *Crítica del Juicio*, el filósofo de Königsberg adopta la perspectiva trascendental para hacer un análisis del “sentimiento de lo sublime”; el cual, según Schiller —y Kant—, es el fundamento estético de la tragedia. Bajo este argumento el poeta emprende una revisión detallada y pormenorizada de su quehacer poético. En el fondo lo que Schiller pretende es estructurar una **justificación filosófica de la tragedia**. Así, el carácter poético y filosófica se entrelazan.

Por otra parte, la perspectiva trágica también me ayuda a englobar adecuadamente la crítica de Schiller a la Modernidad. En sus tragedias se pueden apreciar una serie de factores que definitivamente se levantan como duras críticas a su momento histórico: la opresión del Estado, la corrupción, la guerra, el poder de la razón, son sólo algunos de los más gráficos. Lo que siempre se debe tener muy claro es que la crítica a la Modernidad establecida en sus tragedias descansa en mecanismos estrictamente poéticos. No depende necesariamente de un discurso filosófico para llevar a cabo el diagnóstico del malestar Moderno. Puede utilizar algunas ideas filosóficas de otros autores. Pero en los dramas, el despliegue de la crítica no es, y no debe ser, histórico o filosófico, sino total y absolutamente poético. Por ello mi intención al abordar el análisis de algunas tragedias tiene la única finalidad de **resaltar** algunos pasajes que evidencien palpablemente esa crítica a la Modernidad. Lo interesante de

realizar este tipo de análisis “poético” es que se puede establecer la génesis de la crítica a la Modernidad de manera más completa. Si únicamente me ciñera a la reflexión filosófica del significado de la tragedia, se perderían de vista una cantidad inmensa de elementos que, como sucede en muchos casos, empobrecería la verdadera dimensión de la visión schilleriana. En pocas palabras, para entender la crítica de Schiller a la Edad Moderna no podemos soslayar que, en esencia, es una crítica **desde** la tragedia y, por tanto, **desde** una experiencia poética.

Por fortuna para la investigación, el propio Schiller fue muy consciente del fundamento eminentemente poético de su crítica. Tan consciente, que precisamente por ello buscó apropiarse de la jerga trascendental para establecer los **argumentos** que le permitieran justificar filosóficamente dicho fundamento poético. Su reflexión sobre la tragedia es el parte aguas que inicia escalonadamente todo un discurso filosófico que tiende a encumbrar a la poesía —y al arte en general— contraponiéndola a la facultad racional de los seres humanos. Así, pues, por medios filosófico-estéticos buscará hacer evidentes las contradicciones y pugnas inherentes a la Modernidad, para denunciar y exhortar a un cambio de rumbo. Ese rumbo ya no lo puede suministrar una Edad encerrada en el círculo vicioso de la guerra y la destrucción. Ha de estar en las manos de instancias puramente artísticas. Semejantes instancias, decía, son proporcionadas por un pasado histórico alejado de las calamidades Modernas. Grecia representa un momento en el devenir histórico en que el arte, y no la ciencia, la tecnología o la moral, guiaban a la humanidad por el sendero de la armonía y el equilibrio.

Estos serán entonces los objetivos **particulares** de mi investigación: señalar cuáles son los factores, primero, que determinan la crítica a la Modernidad y la cuestión Grecia-Modernidad en sus tragedias y, segundo, analizar y detallar de qué manera el poeta soluciona dicha problemática a través de sus escritos filosóficos. Como se puede apreciar este segundo objetivo está estrechamente vinculado a lo que considero el objetivo **general** de la investigación; a saber, la mencionada relación entre el ámbito filosófico y el poético de su obra.

Para llevar a buen término los objetivos he creído pertinente atenerme a dos períodos de la obra de Schiller. Un conocedor, y fiel amigo del poeta, divide su

INTRODUCCIÓN

producción en tres grandes bloques³. El primero integra lo correspondiente a los llamados escritos de juventud, que abarca aproximadamente desde 1780 a 1788. En esta etapa se aglutinan sus primeras antologías líricas, cuatro tragedias, dos obras históricas, y un par de novelas inconclusas. El segundo comprende de 1789 a 1795 y se distingue por los continuos escritos filosóficos, la cátedra de historia en la Universidad de Jena y la exigua producción literaria —especialmente la dramática. El tercero y último, que va de 1796 hasta su muerte en 1805, se caracteriza por el inicio de su amistad con Goethe, un amplio interés por la lírica, la presentación de siete tragedias —una inconclusa— y una mínima producción histórica y filosófica. En los tres períodos la crítica a la Modernidad se aborda de alguna u otra manera, pero dada la disposición de las publicaciones, y los objetivos de la investigación, me he concentrado en las dos primeras divisiones: la etapa juvenil, y la etapa “filosófica” —como también suele llamársele.

Respecto a la etapa juvenil he creído prudente analizar dos tragedias representativas: *Los Bandidos* y *Don Carlos, Infante de España*. En la primera, su opera prima, la crítica a la Modernidad se hace palpable a través de diversos medios. Rousseau, el Sturm und Drang, el despotismo del Estado Prusiano —ya tendré oportunidad de mencionarlos. Lo relevante es que Schiller apela a la Antigüedad para atacar con todas sus fuerzas al período que le tocó vivir. *Los Bandidos* es la tragedia donde Schiller establece por vez primera la cuestión Grecia-Modernidad. Lo característico de esta tragedia radica en lo equívoco de la cuestión. En su opera prima, el joven poeta expone el binomio Grecia-Modernidad de modo abrupto y un tanto vago. Está enmarañado con otros factores que no sólo impiden una comprensión adecuada de la materia, sino que además la confunden penosamente. Aquí, justamente en *Los Bandidos*, considero que la cuestión Grecia-Modernidad se transforma en un **problema** para Schiller. Un problema que intentará resolver por otras vías, fuera de los presupuestos de *Los Bandidos*.

Por su parte *Don Carlos* me resulta un diagnóstico sobre el conflicto interno de la Modernidad. En esta obra la crítica schilleriana se aboca en señalar poéticamente la

³ Cfr. Humboldt. *Sobre Schiller*. pp.46ss.

existencia de un desgarramiento en el seno de la Modernidad y la imposibilidad de sanar dicha herida —al menos con las herramientas que la propia Modernidad suministra. Lo importante será hacer notar que Schiller no proporciona una **definición** conceptual de qué es la Modernidad; mas bien, se preguntará cuál es el significado histórico de dicho período, diagnosticando la irremediable enfermedad que acosa a sus tiempo: el fanatismo.

En el segundo período me concentro en los ensayos filosóficos en torno al arte trágico, a la búsqueda del principio estético de la tragedia, y a las argumentaciones que derivan del mismo: el juego y la belleza. A través de estos conceptos se observará cómo el diagnóstico sobre la Modernidad se concentra en una crítica al pensamiento racional surgido en esta época —especialmente al trascendental. En este punto el significado de la Antigüedad Griega tomará un giro especial y distinto al descrito en *Los Bandidos*. Grecia seguirá siendo una especie de “modelo” aunque los presupuestos filosóficos de dicho “modelo” cambiarán considerablemente. En última instancia son las reflexiones estéticas sobre la tragedia, el juego y la belleza, aquello que permite una reformulación del problema Grecia-Modernidad y la posibilidad de su solución.

Debido a su complejidad, no he podido continuar mi estudio adentrándome en el tercera sección de la obra schilleriana. La cuestión Grecia-Modernidad persiste en esta última etapa y es abordada casi totalmente desde la visión poética. Es una etapa sustancial del tema —la etapa donde asume las reflexiones trascendentales y las aplica a sus tragedias. Pero desafortunadamente el tiempo es la espada que me impide proseguir. No obstante, he de anunciar dos cosas acerca del último período. Primeramente, no he creído prudente trabajar el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* por lo siguiente: el texto se ubica entre el segundo y el tercer período —de hecho se considera el punto de quiebra entre ambas etapas— y, más aún, su oscuridad requiere de especificidades que no están comprendidas en el horizonte de esta investigación. Me parece que requiere de un análisis totalmente independiente —análisis en el que, por cierto, sigo trabajando— ya que particularmente en este texto, Schiller adopta un enfoque distinto no provisto anteriormente. Su punto de vista no es ni histórico, ni filosófico, ni trágico, sino poético **general**.

INTRODUCCIÓN

El segundo anuncio que deseo hacer sobre el tercer período es que Schiller da un giro considerable en su postura respecto de su crítica a la Modernidad y la cuestión Grecia-Modernidad. No muy distinta de la expuesta en los siguientes capítulos, pero, otra vez, la **perspectiva** que adopta le hacen alejarse cada vez más de los presupuestos trascendentales y aceptar rotundamente las consecuencias de una visión trágica del mundo. En las conclusiones señalaré algunas ideas al respecto.

CAPÍTULO I

AÑOS DE FORMACIÓN Y REFLEXIONES PRELIMINARES

La poesía precede a la filosofía como el otoño al invierno

Lavater

1. Schiller: poeta del sujeto y de la historia

La infancia de Schiller corrió apacible entre los prados de Lorch, en el ducado de Württemberg, Suabia. Su padre Kaspar pertenecía al ejército de aquella región; era teniente cirujano de infantería y jardinero del duque Karl Eugen. Desde tierna edad Schiller siente gran inclinación por la carrera eclesiástica¹. La vocación continúa en su juventud y decide estudiar teología en Tubinga —como Hölderlin, Schelling y Hegel, años más tarde. El duque Karl Eugen de Württemberg construye una academia exclusiva para sus vasallos: los hijos de sus subalternos —como el padre de Schiller— deben estudiar carreras que les permitieran ejercer cuales funcionarios provechosos a las necesidades del ducado. Las altas recomendaciones del joven, irónicamente le desviaron del camino eclesiástico. El propio duque escoge el futuro desempeño de Schiller: abogado.

Posteriormente, la academia militarizada del gobernante se extiende con el fin de convertirse en Universidad. Schiller puede cambiar entonces los designados estudios de leyes por la carrera de medicina; más afín a sus inclinaciones humanistas. En este período lee con tesón a los autores clásicos, y a compatriotas como Klopstock, Haller, Lessing, Herder, Goethe y los autores del Sturm und Drang. Además penetra en las obras de Shakespeare, Winckelmann y Rousseau: es la etapa en que despuntan las dotes filosóficas y literarias de nuestro autor.

Al finalizar los estudios profesionales, el pensamiento de Schiller se avoca a tópicos muy distantes de la medicina. Para titularse presenta la tesis: *Philosophie der Physiologie (Filosofía de la fisiología)* que es rechazada por el duque y su academia. El

¹ “Con frecuencia empezaba a predicar él mismo, subía a una silla y hacía que su hermana le colgara su delantal negro, en lugar del talar eclesiástico. Luego todo tenía que comportarse devotamente a su alrededor y todos habían de escucharle (...) luego seguía normalmente un sermón con severas represiones”. Citado por Safranski, en *Schiller o la invención del idealismo alemán*. p.26.

duque le obliga a quedarse un año más en la institución, para enseñarle “humildad y mansedumbre”. Tras el año escribe otra tesis no menos filosófica que la anterior: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* (*Sobre la diferencia entre la naturaleza animal y espiritual del hombre*), que por fin obtiene la venia de la autoridad, y es premiada en la ceremonia de fin de cursos por los mismísimos Karl August, duque de Weimar, y su fiel acompañante Johann Wolfgang von Goethe. Schiller recibe el galardón de manos de éste último y queda profundamente impactado con el encuentro.

Desde aquella premiación, el joven médico no deja de pensar en la figura del ya reputado autor de *Las penas del joven Werther*. Y buscará por diversos medios acercarse al hijo pródigo de Weimar. Pocos años después, cuando Schiller sea conocido como el descarriado escritor de *Los Bandidos*, el círculo de amistades de ambos personajes intentarán promover un nuevo encuentro; Dalberg —el director del teatro de Mannheim—, Charlotte von Stein, y hasta los mismísimos Wieland y Herder insisten a Goethe en recibir a Schiller dentro del círculo de sus amistades. Goethe, diez años mayor, observa en el naciente dramaturgo a un personaje furibundo y extraviado. Muchas veces rehúsa el diálogo con Schiller. Le parece imposible establecer una conversación con alguien que aún sentía y pensaba como el infeliz Werther; él, el Goethe distante de *Werther*, tiene la mira puesta en temas más altos y nobles².

Fortuitamente, en 1788, se concreta la entrevista. Schiller queda desilusionado. El poeta de Weimar le parece “frío y calculador” no muestra sentimiento alguno. El corazón de Goethe está reservado para Goethe y nadie más: “parece que esconde algo” —dice Schiller. Por su parte, Goethe confirma sus juicios anteriores; Schiller tiene fuerza y pasión, pero carece de genialidad artística. Durante casi seis años se evitaron el uno al otro: eran, decían ellos mismos, polos opuestos³. No es sino hasta 1794 que aquellos opuestos, separados y repelidos largo tiempo, por fin encuentran un hilo conductor: se percatan de la polaridad insalvable que los distingue, pero al mismo tiempo de la necesidad de equilibrar y reunir fuerzas para el bien de ambos. Este

² Cfr. *Carlyle. Vida de Schiller*, p.89.

³ “(...) pero dudo —dice Schiller— que lleguemos nunca a tener un contacto íntimo... toda su naturaleza, es, desde su mismo origen, construida de otro modo que la mía; su mundo no es el mío; nuestros modos de concebir las cosas parecen ser esencialmente diferentes”. Citado en *Ibid.* p.88.

CAPÍTULO I

proceso se lleva a cabo en el marco de una azarosa discusión “sobre botánica”, en los pasillos de la Universidad de Jena. Desde el instante en que Goethe decide continuar la plática dentro del hogar de Schiller, los caminos de ambos poetas se entrecruzan definitivamente. La amistad queda sellada con la más sólida de las lealtades. Únicamente el deceso de Schiller, once años después, dará fin a la comunión.

En el texto que lleva por título “El inicio de mi amistad con Schiller”, Goethe mismo narra la relevancia de aquel diálogo “sobre botánica”, y cómo las “diferencias abismales” se transfiguran en lazos vigorosos. El proceso inicia con desavenencias y termina con aceptación y respeto mutuo. De entrada, Goethe confiesa los motivos por los cuales sentía necesidad de apartarse lo más posible del autor del *Himno a la alegría*. Primero que nada, le parecía que *Los Bandidos* y todos los primeros dramas están escritos por una sensibilidad turbada; falta maestría en el uso del lenguaje y sensatez en la temática. Lo que más le pesaba a Goethe es que la juventud germana se identifique con tal derroche de sentimentalismo, originado, según él, por la perturbadora influencia de *Werther*. Unido a lo anterior —continúa Goethe— Schiller se encontraba bajo el influjo de la filosofía trascendental de Kant que perjudicaba considerablemente la actividad poética del suabo: “Tampoco su tratado *De la dignidad y la gracia* fue un medio para reconciliarme con él. Se apropió con entusiasmo de la filosofía kantiana, que tanto enaltece al sujeto, mientras que parece estrecharlo; ella hizo que se desplegara el talento extraordinario con que la naturaleza dotara su ser, y él, en medio del sentimiento supremo de la libertad y de la autodeterminación, fue un ingrato para con la madre, que no lo había tratado, por cierto, como una madrastra. En lugar de considerarla como algo autónomo y viviente, que hace surgir desde lo más bajo hasta lo más excelso según sus propias leyes, la tomó del lado de algunas cosas naturales empíricas y humanas”⁴.

A continuación observaremos hasta qué punto la opinión de Goethe es clarificadora; efectivamente, Schiller es un poeta “que enaltece al sujeto”. Pese a ello, nos parece imperioso señalar desde ahora que la valoración de Goethe está

⁴ Goethe. “El inicio de mi amistad con Schiller” en *Sobre Schiller*. p.21; Carlyle. *Op.cit.* p.87. También Cfr. Mas Torres, Salvador. “Centaurus, nubes, estaturas. Un ensayo a partir de *Erótica Romana*” en su estudio a las *Elegías romanas*. p. 100.

ligeramente fuera de contexto. Por el momento nos limitaremos a indicar —pues lo analizaremos en los capítulos IV y V de la presente investigación—, que Schiller se ocupa de la naturaleza como fuerza autónoma y viviente en más de un ensayo; jamás reniega de la “madre”⁵. Pero no nos desviemos de nuestro tema. A pesar de todo, la opinión de Goethe es valiosa en más de un sentido. Lo que en el fondo se pone en juego, según el autor de *Fausto*, es la lucha, el continuo duelo entre dos posiciones creativas diferentes: aquellas que parten del sujeto, y las que parten del objeto. Schiller es un artista que privilegia al sujeto y Goethe, por su parte, al objeto. ¿Qué quiere decir esto?

Goethe se sabe un poeta del objeto; de la naturaleza⁶. En sus producciones se nota una facultad artística que inicia su recorrido a partir de la visión detenida y esmerada del objeto. El resultado es una poesía que desemboca en versos naturales. Su persona, el poeta Goethe, se desvanece completamente; como si la naturaleza misma se hubiese dado a la tarea de versificar sus creaciones, sin intermediario alguno⁷. Muy distinto es Schiller. Éste se interna en las profundidades del espíritu. Por momentos, el objeto queda suspendido en pro de un examen íntegro y desgarrador de la interioridad subjetiva. Primero Schiller mira hacia sus adentros. Se esfuerza por fundar y aclarar, en él mismo, el propósito de su empresa. Sostiene una fuerte lucha con las ideas y sentimientos que le aquejan en su interior. Una vez que dichos elementos han sido finamente procesados por su alma, limados por su pensamiento, lanza toda su voluntad sobre el mundo exterior. Sólo aquí el objeto se hace presente; en la facultad creativa de Schiller el objeto es concebido y acogido desde el interior, y expulsado ardorosamente hacia la luz del día: “Así como Schiller se sumerge en la consideración de las profundas interioridades del espíritu, la peculiaridad de Goethe le

⁵ En la carta a Goethe del 7 de enero de 1795 dice Schiller: “In philosophy, by contrast —refiriéndose a la filosofía trascendental—, every thing is stern, rigid and abstract: quite unnatural, because nature is always a synthesis whereas all philosophy is antithesis. I can demonstrate, of course, that in my own speculations I have remained as faithful to nature as may agree with the concept of Analysis. Perhaps I have remained even more faithful to nature than our Kant-students —refiriéndose principalmente a Schelling— consider either possible or permissible”. *Correspondence between Goethe and Schiller 1794-1805*. p. 33.

⁶ Cfr. Eckermann. *Conversaciones con Goethe*, II, p. 92.

⁷ Para los efectos de la investigación, no me extenderé en el carácter poético de Goethe. De la múltiple bibliografía al respecto, Cfr. Reyes. *La trayectoria de Goethe*. pp. 109-137.

CAPÍTULO I

lleva al aspecto natural del arte, a la naturaleza externa”⁸. “Goethe parece crear como la naturaleza: creciendo y madurando orgánicamente con serena confianza en sus sentidos y en el mundo ambiente: el arte de Schiller dimana del espíritu y se nutre de la contradicción rudamente sentida, entre ideal y realidad, entre concepto e intuición”⁹.

Esta rápida comparación —por cierto establecida por Schiller y Goethe en varias ocasiones¹⁰— nos ayuda a prefigurar algunos carices poéticos específicos de nuestro autor. En tanto la creatividad schilleriana dimana del ambiente subjetivo, de la “eficacia de lo subjetivo”¹¹, los conceptos y pensamientos se tornan cruciales en su poética. Sus obras abrazan con soltura —otras veces con desesperación— las ideas brotadas con el esfuerzo introspectivo. Sus creaciones son: “perfectamente conscientes y dominadas por la idea”¹², puesto que “exigía de la poesía una profunda participación del pensamiento”¹³. En este sentido, las obras dramáticas y líricas expresan pensamientos bien cimentados en su interior —tanto que, en el caso de la lírica, se le da el sobrenombre de “poesía filosófica” a una etapa de sus composiciones¹⁴. Es el sujeto, el “sujeto pensante” y sus ideas —si se nos permite expresarlo así— el eje de toda su creatividad: la representación poética de pensamientos. Quizá este sea el carácter artístico más propio de Schiller.

No está demás anotar, sin embargo, que la dirección conciente y eidética inherente a las obras schillerianas está muy lejos de reducir sus obras a ejercicios meramente conceptuales. En todo momento se percibe a la par del sendero conceptual una sensibilidad peculiar. En *Los Bandidos*, por ejemplo, —como analizaremos en el siguiente capítulo—, la línea de pensamientos se decanta y hasta se justifica a partir de emociones intensas. La acción dramática nunca cede ante discursos flemáticos o

⁸ Mas Torres. *Op. cit.* p.110

⁹ Bock. “Friedrich Schiller: el poeta del idealismo alemán” en *Momento y eternidad. Ensayos sobre literatura alemana*. p. 28.

¹⁰ Principalmente en la correspondencia entre ambos en el año de 1795: Cfr. *Correspondence between Goethe and Schiller 1794-1805*.

¹¹ Eckermann. *Op.cit*, I, p. 441.

¹² Dilthey. “Schiller” en *Vida y poesía*. p. 189.

¹³ Humboldt. *Sobre Schiller*. p. 34-35.

¹⁴ El atino —o desatino— en el sobrenombre lo analiza Daniel Innerarity precisamente en su introducción a la edición de *Poesía filosófica* de Schiller.

eventos rígidos. Pasión y desgarramiento son estampas bien impresas en la mayoría de estas producciones.

En el caso concreto de las tragedias juveniles, la doble vertiente, conceptual y pasional, se hace visible con especial nitidez en la tensión dramática. La impresión emotiva que translucen estas obras se debe a la conducción magistral del choque dramático; de la oposición entre las fuerzas que representan los personajes principales: “sólo encontraba satisfacción en la invención de grandes tensiones, de fuertes acciones.... en la tendencia hacia lo antagónico”¹⁵. Podemos afirmar que Schiller sacrifica el realismo, la complejidad psicológica de seres humanos de carne y hueso, con el fin de dibujar con exactitud la polarización radical entre el antagonista y el protagonista. Para Schiller, la lucha entre el héroe y su contrincante es la médula de todo el desarrollo escénico.

Lo anterior propicia que el núcleo emotivo de la obra se revele en dicha colisión. Las figuras actuantes únicamente expresan sentimientos en proporción a los niveles que alcanza el enfrentamiento; es decir, la pasión y el entusiasmo que despierta la acción dramática se hace más fuerte toda vez que la pugna antagonista-protagonista va llegando a su apogeo. Cuando el clímax finalmente se produce, las voliciones son llevadas incluso hasta el paroxismo. La sutil ilación conceptual que ha tipificado pacientemente el despliegue antitético del héroe y su contrario, se congregan en un juego de pasiones que se entrelazan súbitamente con dicha antítesis; como los soldados inmersos en una batalla campal que ha sido concebida y planeada estratégicamente desde los altos mandos.

Nos hemos concentrado en describir el rasgo antagónico de estas tragedias, ya que un punto clave de nuestras reflexiones ulteriores descansa en la comprensión y significado de dicha pugna.

Lukács ha observado atinadamente la relevancia del elemento contradictorio y antitético de la tragedia schilleriana: “Schiller era un trágico de nacimiento: su elemento vital ha sido realmente la **contradicción** en sus agudizaciones trágicas”¹⁶. En la misma línea, Walter Muschg afirma cómo las tragedias del suabo: “obedecen a la ley de la

¹⁵ Dilthey. *Op.cit.* p. 200.

¹⁶ Lukács. “El epistolario Schiller-Goethe” en *Goethe y su época*. p. 146.

CAPÍTULO I

contradicción dialéctica”¹⁷: las obras schillerianas entretejen sentimientos e ideas, pensamientos y emociones a través de la contradicción, del duelo entre los personajes representados en la tragedia.

Por sí misma, la orientación contradictoria de las tragedias schillerianas responde, por una parte, al andamiaje conceptual, a la afinación intelectual del autor y, por otra, al efecto álgido y emotivo que se desprende del conflicto dramático. Todo esto, no obstante, tiene el propósito de representar un modo determinado de contradicción. Como apuntaremos más adelante, el conflicto entre los hermanos Karl y Franz, o entre Felipe II y el marqués de Poza, no se limita al enfrentamiento **entre individuos**. La contradicción y tensión dramática generadas por ambos polos se alza por sobre el carácter personal —psicológico— de los protagonistas con la intención de señalar las fuerzas **históricas** que ellos representan; fuerzas que no dependen de la sola actividad de los individuos. Esta es, según Dilthey, la aportación sustancial de nuestro poeta. La idea que Schiller ha legado a la literatura alemana: “El drama de la antítesis histórica, en el que la figura y la contrafigura son representantes de potencias históricas —esta es la verdadera gran invención”¹⁸.

Por ello se entiende perfectamente por qué Schiller sacrifica el realismo de sus personajes. Karl o Franz, Felipe o el marqués, representan, encarnan, pues, fuerzas históricas que inevitablemente se alejan del estado anímico fáctico de los individuos. Así, sus emociones se patentizan en la medida que congregan ideas y problemáticas de períodos históricos en conflicto —la revolución de los Países Bajos, la guerra de los treinta años, la revuelta de los pueblos suizos, etc. Y con ello también se clarifica la perspectiva intelectual en la disposición de la acción dramática: únicamente con base en la reflexión profunda y detenida de los acaecimientos históricos es posible elegir las circunstancias, los personajes y conflictos adecuados para la representación, además de entablar un desarrollo antitético coherente con dichos factores.

¹⁷ Muschg. *Historia trágica de la literatura*. p. 621. En mi opinión, y por el contexto en que Muschg lo asevera, “dialéctico” denota la índole antagonica —contradictoria— que pretendo resaltar en estas líneas.

¹⁸ Dilthey. “Schiller: El drama histórico” en *Vida y poesía*. p. 224. Y más adelante añade: “De este modo, [Schiller] nos enseña a comprender el mundo histórico y son, en verdad, grandes y tajantes relaciones antitéticas las que se manifiestan en este mundo. Este drama no sólo es más filosófico que la Filosofía, sino que es, además, más histórico que la misma historia”. p. 249. Si se considera la importancia que Dilthey le adjudica a las relaciones entre historia, filosofía y poesía, no resulta descabellado escucharle una afirmación semejante.

El carácter subjetivo e intelectual de la actividad poética de Schiller afortunadamente conviene con este tipo de proyecto artístico. Al menos en el sentido que una reflexión sobre el devenir histórico requiere de ciertas precisiones y concepciones que, por ejemplo, una poesía como la de Goethe no logra abarcar con buen fin¹⁹. Sólo queremos indicar que la dirección subjetiva de la poesía schilleriana beneficia la producción antitética e histórica de su tragedia. La naturalidad de Goethe está más ocupada, por decirlo rápidamente, con el estudio de la naturaleza más que con la reflexión histórica²⁰.

Regresando a aquella discusión “sobre botánica”, nos parece sintomático que la comparación entre las facultades poéticas subjetiva y objetiva de ambos autores, a pesar de su polarización, haya terminado por fundirse en la más cara de las amistades. Creemos que la aproximación a su extremo antitético creativo, el proceder objetivo y natural de Goethe, produce en Schiller una búsqueda casi magnética de su contrario. Ciertamente, Schiller siempre “enaltece al sujeto”, lo relevante es que nunca se conforma o se sienta a descansar en este proceder poético; contrariamente, la introspección y la reflexión le empujan de continuo a “pensar la autonomía de la naturaleza y el objeto”, al grado de defender esa autonomía en los tribunales de la filosofía trascendental kantiana: en su quehacer, afirmaríamos Schiller, el poeta no ha de partir exclusivamente del objeto o exclusivamente del sujeto, sino de ambos. Quizá con las palabras de su amigo podamos esclarecer mejor esta idea: “mediante aquél magno combate, que acaso jamás pueda decidirse por completo, entre objeto y sujeto, sellamos una alianza que ha durado de manera ininterrumpida y nos ha deparado, lo mismo que a otros, no pocas cosas buenas”²¹—dice Goethe al finalizar su ensayo. Creemos que la personalidad creativa de Schiller, en su subjetividad “pensante”, busca en cada una de sus obras acercarse más y más a su contrario. No para alejarse de sí mismo en pos de un giro radical —incluso “copia”— hacia lo objetivo. Más bien la búsqueda de su contrario nos parece, finalmente, la búsqueda del equilibrio entre sujeto y objeto. Probablemente también por lo mismo mencione Safranski que: “Goethe necesitará a Schiller come

¹⁹ El mismo Dilthey considera que Goethe fracasa rotundamente en las empresas históricas que éste lleva a cabo. Schiller, si bien no fracasa del todo, su cuerpo se destroza por tan elevado ideal. Por ello, el ambiente de Schiller es la tragedia histórica que lo distingue muy señaladamente de Goethe: “tal es la antítesis que existe entre el *Wallenstein* y el *Fausto*, los dos dramas más grandes que ha producido Alemania”—dice. En *Op.cit.* p. 231.

²⁰ Cfr. Eckermann. *Op.cit.* I, p. 346.

²¹ Goethe. *Op.cit.* p. 24.

espejo de la conciencia, y Schiller aprenderá de Goethe la confianza en el inconsciente. Se componen dos mitades para formar un círculo”²². Y por su parte Dilthey asevera: “La poesía de Goethe y el pensamiento de Schiller se convirtieron para la humanidad en un todo inseparable; el mundo pareció aprender por primera vez lo que para él representaba el arte”²³.

1.1 Bajo el horizonte de Rousseau

La relación y comparación con la actividad poética de Goethe, nos introduce en algunos rasgos creativos de nuestro poeta. Muy necesarios, por cierto, para el entendimiento cabal de los capítulos siguientes. Ciertamente, a través del diálogo amistoso con el escritor del *Fausto* resulta más sencillo presentar tales directrices. Pero la relación y diálogo con Goethe se cristaliza en el madurez de Schiller, hacia 1794. En sus años de juventud, por el contrario, aunque existe admiración por el autor de *Werther*, aún está muy lejos de ejercer una influencia decisiva sobre Schiller. En los años de formación, mencionábamos, existen varios autores que el naciente dramaturgo lee con ahínco — Herder, Haller, Wieland, Klopstock, etc. De entre ellos despunta especialmente el suizo Jean Jaques Rousseau. Schiller es inspirado por el espíritu rebelde y revolucionario de ese personaje menospreciado por las mentes enciclopédicas de sus coetáneos. Escucha a través del *Emilio*, de la *Nueva Eloísa* o de los *Discursos*, la voz de un tiempo que no es el de los hombres, o al menos no el de los hombres de su época. Rousseau es un alma tutelar; un modelo y, a la par, un corazón afín.

Como preludeo de la cercanía entre Rousseau y Schiller, escuchemos la opinión del último acerca de este personaje inspirador. El poeta alemán le canta con especial admiración en una composición prístina: *Rousseau*. Llena del vigor juvenil que le acompaña en su primera antología poética (1782), podemos evocar la imagen de un Schiller colmado por el entusiasmo presente en los años donde Goethe, Klinger, Lenz, Herder y el resto de los prerrománticos hacían estragos en la naciente literatura alemana. Antes de revisar —muy brevemente— las ideas generales sobre este movimiento escuchemos, pues, algunos versos del poema schilleriano:

²² Safranski. p.398.

²³ Dilthey. “Schiller: Condiciones, genio y desarrollo” en *Op.cit.* p. 210.

Apenas si una estela de él quedó
a quien, de reino en reino la envidia persiguiera
y una piadosa furia sumió en su torbellino
¡Ah! Aquél por quien ríos de sangre se vertieron
y a quien sería una gloria como hijo saludar,
ciudad natal no halló mientras vivió.

¿Y los que al sabio juzgan, quiénes son?
Espíritus impuros, que a lo profundo huyen
ante la cegadora luz del genio;
desprendidos del cosmos como esquiras,
contra Rousseau, el coloso, infantiles pigmeos
cuyo fuego Prometeo jamás les insultó
(...)
Para este mundo no eras tú; por demás honrado
por demás alto eras,
pero Rousseau, tú eras un cristiano.
Aunque alce el desatino bandera en esta tierra,
regresa hacia tus ángeles hermanos,
de cuyo lado un día te escapaste.

El apogeo del movimiento artístico prerromántico, también llamado Sturm und Drang²⁴, irrumpe en 1770 cuando dos de sus emisarios más representativos, Herder y Goethe, se conocen en la ciudad de Estrasburgo. El movimiento inicia su declive en 1775 al tiempo que Goethe se traslada a Weimar para establecerse definitivamente, y donde aprende “a mitigar los excesos de su naturaleza impetuosa”.

De acuerdo con Ilse Brügger, en líneas generales: “El movimiento opuso a las tendencias racionalistas su ideal irracionalista, y a las prescripciones de la razón esclarecedora los sentimientos no refrenados, “la abundancia del corazón”... se trata de una reacción violenta contra todo lo anterior: lo racional es superado por la plenitud de lo irracional”²⁵. Los jóvenes Stürmer und dränger, como Lenz, Klinger, Herder, Hamann, entre otros, perciben que la atmósfera de los ducados alemanes de su época está enrarecida por un exceso de cálculo y racionalidad. La creación poética se siente mermada debido a la herencia del “Siglo de las luces”, que glorifica a la “Diosa razón”

²⁴ Que, de hecho, sus participantes se llamaban a sí mismos “el grupo de los genios” y sólo más tarde se inclinan por Sturm und Drang. Cfr. Brügger. *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos del Sturm und Drang*. p.7. También se veían como personalidades enfermas: “fueron de algún modo hombres enfermos, tuvieron heridas —Hércules, Áyax, Sócrates, San Pablo, Solón, los Profetas hebreos, Las bacantes, las figuras demoníacas—, ninguno de ellos, fue una persona en su sano juicio. Esto, me parece, es el corazón de toda esta violenta doctrina de afirmación personal que constituye el centro del Sturm und Drang alemán”. Berlin, I. *Las raíces del Romanticismo*. p. 84 (según la autodefinición de Hamann).

²⁵ Brügger. *Op.cit.* p. 8.

CAPÍTULO I

por sobre todas las cosas. Por ello, los Stürmer creen obligada la recuperación y hasta el imperio de las emociones, para derrocar violentamente la tiranía de la razón. La vía para lograrlo —decíamos junto con Brügger— es la emancipación de la irracionalidad²⁶.

Bajo el sino de este movimiento, el ambiente poético e intelectual de los ducados germanos experimentó una conmoción pocas veces repetida en la historia de Alemania. Desmanes y revueltas constantes eran perpetrados, justamente, por: «los apologistas del “corazón” y discípulos de Jean-Jaques», como afirma A. Béguin²⁷. Rousseau, “el primer hombre pasional trágico de resonancia europea”²⁸, el “divino”²⁹, era lectura obligada de los Stürmer und dränger. Éstos encontraban en los discursos y novelas del suizo la vitalidad necesaria para encarar al pulcro y metódico raciocinio del siglo de las luces. Su objetivo primordial: criticar la racionalidad apelando a la fuerza interna manifiesta en la creación poética. No son pocos los estudios que rescatan a Rousseau como uno de los principales motores de aquél audaz movimiento pre-romántico: “Hamman, Herder y los prerrománticos alemanes están mucho más cerca de Rousseau que sus contemporáneos franceses”³⁰.

La opera prima de Schiller, *Die Räuber (Los Bandidos)*, es característica de este tempestuoso período de la literatura alemana. Aunque, por las fechas de su aparición, pertenece a un segundo momento, al “segundo aire” del Sturm. Más que estar en el centro de las revueltas y desmanes, *Los Bandidos* y las tragedias juveniles de Schiller son prácticamente la última estela del movimiento. Para nuestro poeta, el Sturm: “se trataba de una herencia literaria que había llegado a través de los escritos de la

²⁶ Con el fin de extender un poco más las ideas acerca del Sturm, me concentro principalmente en tres puntos: Primeramente, una concepción irracional de la facultad creativa —Hamann y Herder son sus principales promotores. (Cfr. *Ibid.* pp.13ss.). En segundo lugar, la concepción del hombre como entidad esencialmente irracional y, junto con esta noción, la del artista como genio: “quien vive a partir de todas sus fuerzas, especialmente las irracionales” (p. 14ss.). Y, finalmente, el concepto de hombre genial acarrea un nuevo concepto de la naturaleza: “la naturaleza es la gran maestra que lejos de ser sometida a los criterios estrechos del ser humano, lo cobija en su plenitud y lo vincula con sus raíces parcialmente perdidas. El hombre está colocado dentro de un gran proceso orgánico y debe volver a escuchar la voz de lo primigenio, dejando detrás de sí o mejor aún superando “la edad de la comodidad” que es el siglo XVIII” (p. 16). Ésta última es prácticamente una glosa de Herder y, a su vez, como se observará a continuación, de Rousseau.

²⁷ *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. p.93.

²⁸ Muschg. *Op.cit.* p. 50.

²⁹ Lenz. *Observaciones sobre el teatro*. p. 163.

³⁰ Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía*. p. 294. Para la influencia de Rousseau sobre el Sturm también Cfr. Berlin. *Op.cit.* pp. 26, 110; Béguin. *El alma romántica y el sueño*. p. 85; Brugger. *Op.cit.* p. 8ss; Dilthey. *Op.cit.* pp. 153-157; entre otros.

generación anterior”³¹. Pero, igual que ésta, la presencia del ginebrino es determinante en el proceso creativo de la opera prima.

Desde nuestra lectura, las ideas de Rousseau también acechan tras los versos y escenas de *Los Bandidos*. Por tal motivo, y con el fin de esclarecer detalladamente nuestra impresión, a continuación presentamos cuáles son las ideas rousseauianas que influyen directamente en la composición de dicha tragedia. La principal que nos interesa enmarcar es aquella referida a la naturaleza humana, en contraposición a la civilización. Para lo que nos ocupa en este trabajo utilizamos específicamente dos discursos de Rousseau: *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* y *Discurso sobre las ciencias y las artes*. En ambos, Rousseau explica el origen natural del hombre, el famoso “bon sauvage”, y cómo a partir de las primeras formaciones sociales la humanidad tiende a olvidarse de su origen natural, e inicia su decadencia. La civilización moderna, fundada en el lujo, la comodidad y la banalidad inherentes al progreso de las ciencias, es esa decadencia.

1.2 Naturaleza y civilización

A través de los siglos el progreso de las ciencias y las artes ha contribuido decididamente a crear un entorno más cómodo para el ser humano. Gracias a ellas, la especie humana ya no sufre los embates de un entorno hostil. Ya no camina kilómetros y kilómetros para obtener un poco de agua. Ni se defiende con lanzas y piedras de los depredadores. Sus hogares no son cavernas, ni copas de árboles. Los cubiertos substituyen a manos y colmillos. Ya no muere por enfermedades desconocidas. No arriesga su vida para obtener un trozo de carne. Ni la comparte alrededor de una fogata, con cantos, con danzas. Tampoco le espanta el relámpago; ni piensa que las estrellas, los mares o las bestias que le rodean son deidades caprichosas y enérgicas. Ahora el hombre es quien gobierna el fluir de los ríos con molinos o presas de concreto. Ahora él es quien domina la flama para calentarse los pies. Tiene a su disposición un sequito de artefactos para alimentarse, para comunicarse, para entretenerse. Se protege del viento con túnicas coloridas y exuberantes. Edifica canales y puentes;

³¹ Brügger. *Op.cit.* p.8.

CAPÍTULO I

ciudades trazadas con precisión matemática. Cruza los siete mares y lleva la buena nueva a todos los rincones del planeta: “las ciencias y las artes transforman al hombre en un ser civilizado”. Pero, asegura Rousseau, existe una grave dificultad imposible de omitir: “Nuestras almas se han corrompido a medida que nuestras ciencias y nuestras artes han avanzado hacia la perfección (...) el progreso de las ciencias y de las artes no ha añadido nada a nuestra verdadera felicidad (...) Otros males peores aún siguen a las letras y las artes. Como el lujo, nacido como ellas de la ociosidad y de la vanidad de los hombres” (Rousseau. *DCA*. pp. 152, 163, 174. En adelante sólo aparecerán las siglas que refieren al discurso correspondiente)

¿Para qué?, se pregunta el suizo, ¿para qué todo ese derroche de banalidades? ¿Para qué enaltecer lo superfluo? “Por el lujo”, “por la comodidad”, “por el progreso”, le responde la civilización. ¿El progreso? El progreso, afirma Rousseau, es una mera idea surgida de mentes llenas de ocio, depravadas y petulantes (Cfr. *Ibid.* p.170ss.). El progreso no es más que la comprobación fehaciente de que el ser humano no sabe quién es en realidad. No es más que la máscara que cubre su verdadera naturaleza. Es el grado máximo al que ha llegado la estupidez humana: el orgullo; el olvido de sí mismo.

Hace veinticinco siglos, compara el ginebrino (Cfr.*DDH*.p.193), el griego postraba su mirada en la puerta, en el umbral del oráculo délfico, sabiduría de sabidurías. Para ingresar a través del reducido pórtico, primero se debía leer una sentencia, después se debía bajar la mirada y contemplar fijamente la tierra. En ese momento, se podía atisbar la verdad: “conócete a ti mismo”, decía la sentencia. Pero muchos siglos ha, que el hombre extravió su camino. Cree que el mundo de oropel es su morada; que la civilización, su destino: “Es que todos los progresos de la especie humana la alejan sin cesar de su estado primitivo; cuantos más conocimientos nuevos acumulamos, tanto más nos privamos de los medios de adquirir el más importante de todos: y es que, en un sentido, a fuerza de estudiar al hombre nos hemos puesto al margen de la posibilidad de conocerle” (*DDH*. p.194)

Para conocerse a sí misma, la humanidad debe volver los ojos hacia un tiempo desnudo. Hacía su origen. Mucho antes que la civilización se extendiera por doquier. Allí, dice Rousseau, se encuentra el hombre tal cual es. Con toda su simpleza y

dignidad. La naturaleza, por sí misma, sin hacer uso de los instrumentos surgidos de las ciencias y la civilización, le ha dotado con las facultades necesarias para subsistir: “El primer sentimiento del hombre fue el de su existencia; su primer cuidado, el de su conservación. Los productos de la tierra le proporcionaban todos los socorros necesarios, el instinto lo llevó a usarlos (...) Todo cuanto sea de la naturaleza, será verdadero” (*DDH*. pp. 208, 249)

En ese primer tiempo gobernado por los instintos, no tienen cabida las guerras y los enfrentamientos entre los seres humanos. La naturaleza suministraba alimento y protección a todos por igual. Ningún individuo observaba con envidia y rivalidad a su vecino. La igualdad y la paz prevalecían. Para el suizo, el estado de naturaleza, en un sentido importante, es un mundo paradisíaco: “Naturaleza’...el uso de la palabra se tiñe en Rousseau de una creencia muy concreta: la de que los hombres son buenos cuando viven en un estado primitivo que los acerca a la vida natural... y acaso pueda verse en ella una suerte de transferencia de la idea de paraíso al plano natural”³². Esta es la humanidad verdadera. Si supiésemos quiénes somos, nunca querríamos salir de este paraíso terrenal. El estado natural es el hogar propio de la humanidad. La sociedad y la civilización son aquellas instancias superficiales que no le permiten conocerse.

Para el ginebrino, ‘sociedad’ y ‘civilización’ son términos que poseen un común denominador: la transgresión de la naturaleza humana. En lugar de que los individuos se perfeccionen a sí mismos a través del ejercicio pleno de sus facultades endémicas, la sociedad aplasta los impulsos naturales y la civilización fabrica un escenario de corrupción perenne.

La sociedad realiza una jerarquización artificial de los individuos. Ella genera la desigualdad entre los hombres, nacidos iguales de acuerdo a su naturaleza. Con la sociedad, los individuos comenzaron a buscar la luz del reflector. Unos querían ser admirados por su destreza, otros por su belleza y otros por su capacidad para mandar. La igualdad establecida por el estado natural se rompió y la vanidad de unos cuantos finalmente terminó por imponerse. De ahí que todas las sociedades, y con ellas, la civilización entera, estén edificadas junto a la ignominia y el engaño: “Mientras el

³² Xirau. *Op.cit.* p.295.

CAPÍTULO I

gobierno y las leyes subvienen a la seguridad y al bienestar de los hombres congregados, las ciencias, las letras y las artes, menos despóticas y más poderosas quizá, extienden guirnalda de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados, ahogan en ellos el sentimiento de esa libertad original para la que parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y así forman eso que se denomina pueblos civilizados. La necesidad alzó los tronos; las ciencias y las artes los han afirmado” (DCA. p.149)

Para finalizar nuestra breve revisión es importante remarcar que en el mundo paradisíaco del “buen salvaje” el ser humano deja fluir sus impulsos con toda libertad. Sus necesidades vitales aún no están al servicio de la civilización: “Acostumbrados desde la infancia a las intemperies del aire y al rigor de las estaciones, ejercitados en la fatiga y forzados a defender, desnudos y sin armas, su vida y su presa contra las demás bestias feroces, o a escapar de ellas corriendo, los hombres se forjan un temperamento robusto y casi inalterable” (DDH. p. 210-211). Dos son los impulsos esenciales que define el suizo: la conservación y la piedad. El primero justamente refiere a la capacidad del ser humano primitivo por defenderse de las contingencias exteriores —como cualquiera de los animales sumergidos en el estado natural. Y el segundo muestra que el hombre experimenta simpatía por el dolor que pueden sufrir el resto de las entidades vivientes. Cualquier animal se identifica con el dolor de sus congéneres. Se observa reflejado en ese pesar e inmediatamente siente compasión ante el desagradable suceso. “Creo percibir dos principios **anteriores a la razón**, uno de los cuales nos interesa vivamente para bienestar nuestro y para la conservación de nosotros mismos, y el otro nos inspira una repugnancia natural a ver perecer o sufrir a cualquier ser sensible, y principalmente a nuestros semejantes” (DDH. p.198.s.N.). A diferencia del estado natural, en el mundo civilizado, gobernado por el artificio de la razón, los seres humanos reprimen ambos impulsos en la medida que se sienten seguros con la comodidad proporcionada por las ciencias y las artes. La piedad y la compasión tampoco poseen un espacio en el mundo civilizado: el egoísmo impera en las acciones humanas.

CAPÍTULO II
LA ANTÍTESIS ANTIGÜEDAD-CIVILIZACIÓN.
FUNDAMENTOS Y PROBLEMAS: UNA LECTURA DE LOS BANDIDOS

Un caballo salvaje que nadie doma: eso es el hombre

Chuang-tze

2. Los Bandidos: continuidad y crítica

Schiller escribe la primera versión de *Los Bandidos* a los catorce años —el título original era: “El hijo perdido”. La idea general y el desarrollo de algunos Actos se ubican, más o menos, por 1773. Es la única que sobrevive de tres obras redactadas durante su más tierna juventud; las otras dos, *Absalon* y *Los Cristianos*, desaparecieron infaustamente. Años después, ya enrolado en la academia del duque, decide trabajar nuevamente en aquella primera versión de *Los Bandidos*. El proceso de reelaboración se extiende de 1778 hasta su publicación en 1781, y está marcado por el estudio de los literatos de moda. Goethe y los Stürmer inundan las bibliotecas y librerías germanas.

Muy al estilo de la época, *Los Bandidos* está escrita única y exclusivamente con el corazón¹. Es más, con las entrañas. Exhala una “obsesión por lo violento”, como afirma Béguin². La euforia, el ímpetu desgarrado y la heroicidad esquizofrénica de los personajes, así como lo profundamente revolucionario y, de igual modo, aporético del tema constituyen una obra con poco artificio y con bastantes gotas de crudeza. En efecto, *Los Bandidos* no es una obra que sobresalga por sus dotes académicas o por una habilidad histriónica delicada. No está formulada con la pulcritud aristotélica de un Lessing o de un Gotshed —por mencionar a los dramaturgos alemanes que anteceden a la generación de Schiller y el Sturm—; por el contrario, las escenas están dibujadas con pincelazos ásperos, rudos e incluso grotescos. En todo momento se percibe la voluntad del poeta sin miramiento alguno. Más que una tragedia, parece un grito de batalla; una declaración de principios: “*Los Bandidos*, obra en que (Schiller) se asemeja

¹ “Sin conocimiento alguno del mundo, simplemente por la fuerza del propio corazón”, afirma Dilthey. “Schiller: El drama histórico” en *Vida y poesía*. p. 220.

² Cfr. Béguin. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. p.94.

a un titán jovencito que se ha escapado de la escuela, ha bebido unos tragos de licor y ha derribado a pedradas la ventana de Júpiter”³.

Schiller no oculta su individualidad tras el bello ropaje del teatro. Su pluma delinea los personajes muy esquemáticamente, sin independencia. Parecen concebidos bajo una especie de prototipos definidos y hasta rígidos. La acción, más que caracterizar individuos de “carne y hueso”, pertenece al puro movimiento espiritual del poeta; son ideas que chocan y lo estremecen. En este sentido podemos decir que Karl y Franz Moor, el protagonista y antagonista respectivamente, encarnan dos ideas. Tan sencillas y parcas, que no requieren de matices psicológicos elaborados; Karl y Franz, son marionetas cuyos pasos son dirigidos por pensamientos y sentimientos totalmente enraizados en el ánimo del autor. El primer plano de la obra está siempre en manos del poeta, pues en cada Acto, en cada escena y en cada acción dramática advertimos a Schiller y sólo a Schiller; el dramaturgo se prodiga bajo el rostro de sus héroes teatrales.

En cierta medida lo “esquemático” de los personajes subyace en la escasez de herramientas técnicas que auxilién y dirijan pericialmente el caos interno del dramaturgo⁴. Falta experiencia en el modo de presentar sus ideas. Experiencia que será ganada, claro está, en la composición de las próximas tragedias. Pero la incipiente maestría, aunque limite la contemplación serena y pasiva de las escenas, irradia la dignidad interna que fortalece la personalidad del autor. Despoja todo fingimiento “artístico” que, en este caso, entorpecería el sentido de la obra. Por ello decimos que *Los Bandidos* se asemeja a una fruta succulenta, pero espinosa y un tanto desagradable a la vista.

³ Heine. *Para una historia de la nueva literatura alemana*. p.69.

⁴ Burckhardt, p. 85; Goethe, p. 11ss.; y Humboldt. p. 32. Los tres en *Sobre Schiller*; Dilthey, *Op.cit.*p. 220; Villacañas. *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, p. 195; Carlyle resume esta opinión acertadamente: “Es la obra de un espíritu fuerte que carece de guías, consumido por una actividad para la que no encuentra salida... una ruda sencillez, combinada con una fuerza abrumadora y sombría, son sus principales características; nos recuerdan la formación defectuosa del autor al mismo tiempo que sus fêrvidos y atormentados sentimientos” (*Vida de Schiller*, p.24ss.). Schiller fue totalmente conciente de sus carencias. Años más tarde condenará terriblemente sus primeras obras. Al grado de rebajarlas injustamente: “ocho años después de la publicación de *Don Carlos*, es para su autor una chapucería que le produce repugnancia. Lo mismo ya había sucedido con *Los Bandidos*, pues Schiller, aún antes de apagarse el estruendoso entusiasmo con que fueron recibidos, los descuartizó en críticas anónimas con tanta inquina que provocó varias protestas”. Muschg. *Historia trágica de la literatura*. p. 620. También Carlyle, *Op.cit.* p.27ss.

CAPÍTULO II

Lo que pareciera una “falla” artística para nosotros se convierte, no obstante, en un auxilio exegético invaluable. ¿Por qué? Como adelanto diremos que los conceptos y sentimientos que representan los personajes son expuestas sin más trabajo que el de extraer a la fuerza la piedra preciosa impregnada en la roca; es decir, en tanto que la obra no ha sido pulida lo suficiente como para reflejar un sin fin de matices y colores, las ideas contenidas en *Los Bandidos* son una suerte de diamantes en bruto. Sus conceptos y pasiones, sus diamantes, se encuentran casi tal y como están albergados en los nervios del poeta. Bajo esta luz geológica, encontrar la piedra en la mina es tan glorioso como contemplarla tallada y diáfana.

Más allá de las insuficiencias técnicas, *Los Bandidos* resulta de esa mezcla entre la pasión, la volición estrepitosa, descarada y descarnada, y un sutil hilo de problemáticas delineadas conceptualmente. Pero esa amalgama es evidente y, en este sentido, poco disfrazada. Schiller siente y defiende a ultranza sus ideas; está dispuesto a arriesgarlo todo por ellas. El sentimiento esencial es una lucha “violenta” contra el enemigo; cual si estuviese siendo juzgado por los sofistas y no tuviese más arma que el encomio desesperado de sus propias opiniones. Sin embargo, el pathos de Schiller está muy lejos de ser un simple medio para dar a conocer conceptos fríos y vacíos. El frenesí y el paroxismo son vehículos para transmitir ideas, sí, pero nunca están sometidos al servicio exclusivo del entendimiento; los pensamientos son los pensamientos de Schiller, todo él en su conjunto, y los sentimientos que desnuda son los sentimientos de todo su ser.

Esta presencia integral de Schiller se manifiesta en todas sus obras: “como si ampliase su individualidad hasta convertirla en la totalidad de una idea”⁵. *Los Bandidos* no es la excepción, y prueba cómo el poeta prácticamente se arranca las ideas del corazón y se muestra a sí mismo de una sola pieza. El sujeto, la subjetividad del artista, se impone en los diálogos y monólogos incluidos en los cuatro Actos. No existe, pues, diferencia alguna entre el espíritu y la letra de la tragedia. La letra expresa un espíritu desordenado y salvaje, pero espíritu de cabo a rabo.

⁵ Humbolt. *Op.cit.* p.34.

2.1. Rousseau y la significación conceptual de la lucha entre hermanos

Adentrándonos de lleno en el contenido de *Los Bandidos*, Dilthey asevera que: “El drama surge tan pronto como el poeta descubre como marco para él el problema de la lucha entre hermanos”⁶. Efectivamente, todo el peso dramático recae en los hermanos Karl y Franz Moor; en su enfrentamiento perpetuo. Esta lucha refleja el estado alterado y contradictorio que experimenta el poeta en los años del “segundo Sturm”. En *Los Bandidos*, mencionábamos, se enmarcan “sentimientos” y “conceptos” específicos. “Sentimientos” y “conceptos” que Schiller plasma sin mayor tesitura que la de su personalidad inquebrantable; o, como lo expresamos anteriormente, finas piedras en bruto. Pero ya hemos guardado lo suficiente la interrogante principal. ¿Cuáles son esos sentimientos y conceptos? Para nuestra lectura, interrogar por los sentimientos y conceptos realizados en *Los Bandidos* va de la mano de indicar cuáles son las ideas que Schiller recupera de Rousseau: *Los Bandidos* es una reflexión cercana al pensar de Rousseau⁷ y, también, una profunda **crítica** del mismo. Schiller sabe perfectamente que para criticar a un autor tan significativo requiere asumir sus presupuestos, y ya degustados, entresacar ideas propias y enunciar nuevas cuestiones. En el fondo, la idea es esta: Schiller se apropia, hace suyas ciertas ideas, las cobija y defiende con vehemencia, para después, con la misma exacerbación, representar su imposibilidad. Empujándolo, en última instancia, hacia problemáticas fuera de las establecidas en esta tragedia.

La tensión dramática de *Los Bandidos* se sostiene en el enfrentamiento del protagonista y el antagonista. Al inicio de la tragedia, Karl y Franz Moor despuntan cada

⁶ Dilthey. *Op.cit.* p.220.

⁷ En el capítulo anterior confeccioné rápidamente algunas concepciones de Rousseau. Particularmente en consonancia con argumentos esquematizados en los discursos a la Academia. El poema que Schiller escribe en honor al suizo fue elaborado en el mismo tiempo y ambiente que *Los Bandidos*. Ambos comparten, sin duda, experiencias y sobre todo ideales. Lo anterior no es una aseveración superflua y sin fundamento. Entre los estudios al respecto es poco más que consenso asegurar la influencia de ideas rousseauianas en *Los Bandidos*. Schiller redacta su opera prima bajo el horizonte de Rousseau —así lo han establecido la mayoría de las investigaciones consultadas: Bock. “Friedrich Schiller: el poeta del idealismo alemán” en *Momento y eternidad. Ensayos sobre literatura alemana*. p.28; Dilthey, *Op.cit.* p.220; Freijóo, en el estudio introductorio a *CEEH*, p.XIII; Muschg. *Op.cit.*, pp.50ss; Szondi. “Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe” en *Poética y filosofía de la historia I*.p.93; Jung. “Las ideas de Schiller sobre el problema de los tipos” en *Tipos psicológicos*.p.121; Lukács. “La teoría schilleriana de la literatura moderna” en *Goethe y su época*. p. 170; Villacañas, *Op.cit.* p.188. Así, y con la venia de los doctos, en los párrafos siguientes mi tarea únicamente se concentrará en reforzar esta tesis, por un lado; y por otro, delimitar algunos conceptos rousseauianos que sostienen buena parte de la trama en cuestión.

CAPÍTULO II

uno por su personalidad radicalmente distinta. Pero, ¿cuál es la significación de esta lucha entre hermanos y qué relación guarda con los conceptos de la obra? Prima facie, descubrimos varios niveles de significación y, por ende, varios niveles conceptuales en *Los Bandidos*. La pugna Karl-Franz, se asienta en una antítesis conceptual más general que la querrela contingente entre dos hermanos. Franz, con su razonamiento mecánico y escrupuloso, su ambición de poder y la tiranía con la que gobierna su territorio encarna y transluce el estado civilizado que tan fuertemente juzga el pensador suizo. Karl, el héroe, el bandido alejado de la civilización, personifica la fuerza impetuosa de la naturaleza, el estado natural y salvaje que aún no ha sido domeñado por la superficialidad de las convenciones sociales⁸. Karl es una especie de Robin Hood germano que roba y ultraja a los ministros, clérigos y personalidades semejantes, para alimentar a su casta de bandidos. Es la interpretación schilleriana del “buen salvaje” actuando contra la petrificada civilización, representada por su hermano. A nuestro juicio, el enfrentamiento de los personajes-conceptos —si se nos permite el término—, Karl-naturaleza versus Franz-civilización es el sustrato de toda la tragedia; la significación del enfrentamiento filial emerge de la contraposición conceptual naturaleza-civilización.

A partir de esta antítesis original se despliegan una cadena de oposiciones que iremos especificando en los apartados subsiguientes. No obstante, cabe señalar que la antítesis inmediatamente desprendida de la contradicción primaria naturaleza-civilización incluye los rudimentos que establecen el tema mismo de nuestro estudio. En esta tragedia, el problema y antítesis Grecia-Modernidad está bosquejada en tanto transformación de la antítesis primaria. Ciertamente el grado de complejidad en el que se localiza dicha antítesis es aún hipotético —a penas se gesta en la mente del poeta—, pero ello no le sustrae importancia alguna sobre la estructura de la tragedia. Como se

⁸ Lukács ha visto con claridad cómo en Schiller los personajes de sus tragedias “representan clases sociales, tendencias e ideas” propias de su época. Cfr. Lukács. *Op.cit.* pp. 187ss. También Safranski opina de modo semejante y contundentemente afirma —haciendo referencia a las limitaciones artísticas de *Los Bandidos*: “Lo que Schiller no pudo mejorar, aunque lo considera el defecto principal de la composición, es la motivación insuficiente en la conducta del malvado Franz. El autor opinaba que aquí había en juego demasiada filosofía. Es ajeno a la vida, escribía en la recensión (...) Con semejante autocrítica Schiller se reprocha a sí mismo nada menos que el principio estructural de la obra, a saber, la construcción de las figuras según principios filosóficos”. *Schiller o la invención del Idealismo alemán*. p.119.

explicitará más tarde, el problema Grecia-Modernidad está estrechamente ligado con las ideas rousseauianas que establecen la antítesis naturaleza-civilización⁹.

2.2. La antítesis en escena

Goethe fue el primero en notar lo demencial de Franz Moor. Al autor del *Fausto*, le “oprimía el corazón” hallar semejante personaje. Mientras él (Goethe): “trataba de nutrir y comunicar las intuiciones más puras”¹⁰, el joven Schiller salta a la fama con un estereotipo como el de Franz. Franz Moor, el hijo perverso, el temible villano que da origen a tantas penalidades infunde pasmo y resquemor a todo aquel que conoce sus verdaderas intenciones. Entra en escena rodeado de una bruma densa y pestilente. Habrá un momento en que él quiera matar a su padre, a su hermano y a dios mismo. Pero antes de eso grita sus retorcidos planes al cielo estrellado, grita que desea poseer y poseerlo todo:

Voy a aniquilar a mi alrededor todo cuanto me impida ser el dueño. Yo seré el amo (I,1,43)

Para lograr tan infames propósitos, Franz debe actuar sigilosamente. Con cálculo y precisión dignas de un cirujano experimentado va tejiendo paso a paso su egoísmo. Sus engaños fabrican la red que atrapa a su anciano padre, el dueño y señor del castillo Moor. El parricidio ha de consumarse en las mazmorras del propio castillo:

Quisiera obrar cual médico hábil, mas en sentido inverso; no cortar bruscamente la marcha de la naturaleza, sino, por el contrario, ayudarla a su propia pendiente... Los filósofos y los médicos me enseñan hasta que punto concuerdan las disposiciones del espíritu con los movimientos de la máquina... se ha llegado casi a incluir el envenenamiento en la categoría de las ciencias exactas; por más de una experiencia se ha forzado a la naturaleza a rebasar sus límites, y ahora se pueden calcular los latidos del corazón y decir al pulso: hasta aquí llegarás y no más lejos (II,1,62).

⁹ Sólo como adelanto informativo enumero y jerarquizo lo que considero son los niveles de la antítesis en *Los Bandidos*: 1) antítesis general: naturaleza-civilización; 2) antítesis especial: Antigüedad-Modernidad; y 3) antítesis de personajes: Karl-Franz. En el siguiente apartado 2.2, realizo una exposición de la acción dramática de la obra tomando en consideración los elementos principales que me sirven como base para las reflexiones del apartado 2.3. He utilizado este método debido a que me parece relevante observar el desarrollo cronológico de las acciones por dos motivos: El primero para no descontextualizar los diálogos y monólogos que serán analizados posteriormente, y segundo, para hacer notar que el monólogo final no pertenece directamente a los problemas trabajados en la obra. Por ello suplico al lector un poco de paciencia: la reflexión detallada de la acción dramática aparece en el apartado 2.3.

¹⁰ Goethe, *Sobre Schiller*. p.20.

CAPÍTULO II

Ciego de ambición, Franz ve su espeluznante victoria como una deducción evidente; mecánica. La analogía es reiterativa: tal y como él somete a su padre, el “envenenamiento” de las ciencias exactas ha subyugado el curso natural de los acontecimientos. La naturaleza inicial de la familia, el padre que guía y protege al hijo, se transforma, por mentiras premeditadas fríamente, en un orden radicalmente distinto y, por ello, antinatural: el hijo ha esclavizado y asesinado al padre. Ahora Franz es el amo y señor del castillo Moor.

Por su lado, el otro protagonista (Karl) experimenta un proceso distinto. En las primeras escenas el auditorio sabe poco de él. Su ausencia se explica a través de una carta falsificada por su hermano. De acuerdo con el comunicado, Karl ha muerto a manos de rifles enemigos. La verdad es que se refugia en bosques lejanos al castillo. Prefiere vivir aislado, como un salvaje. En las primicias del drama se enuncian las características de Karl antes de que éste abandonase la casa paterna. Era el hijo pródigo, el favorito de su padre:

El espíritu ardoroso que inflama a este niño, que le hace tan sensible a los atractivos de lo bello, de lo grande; esa ternura de sentimientos que le hace verter lágrimas de simpatía a la vista de cualquier sufrimiento; ese viril ardor que le lleva a trepar la copa de los robles seculares, que le lleva a saltar los fosos, los torrentes y las empalizadas... harán de él algún día un amigo abnegado, un excelente ciudadano, un héroe, un gran hombre (I,1,38).

Después de su repentina salida, el hijo pródigo parece no seguir las expectativas de su progenitor. Ya no observamos a ese niño sensible. Karl es, ahora, una fusión de sentimientos nobles y las estrategias de un ladrón. Se ha hecho el adalid de una cuadrilla de embusteros. “¡Mi capitán!” — le dicen los cuatrerros, los estafadores y los delincuentes— es todo menos un “excelente ciudadano”. Sin embargo, aún en medio de la runfla de bandidos, se comporta con dignidad y sensibilidad. No es un vil malhechor. Ayuda a los pobres, expresa sentimientos fraternales para los suyos, es un hombre instruido y trata con delicadeza y educación a sus víctimas. A pesar de la situación, sus principios se mantienen intactos. Instruye a sus subordinados con máximas de honor, valentía, caridad, hermandad y hasta exquisitez.

Karl ya no es la misma persona que abandonó el hogar familiar. Pero ¿qué motiva su salida?, ¿cuál es la causa de su transmutación? Un hecho determinante para

explicar la metamorfosis es precisamente el ideal de hombre que el protagonista formula en su cabeza. Continuamente se le observa leyendo; estudiando los preceptos de autores antiguos. La primera escena en la que aparece Karl se le encuentra sentado de cara a un libro, “sumido en la lectura” —dice Schiller. Karl cierra el libro, lo aleja y declara lo siguiente:

Cuando leo en mi Plutarco la vida de los grandes hombres, me da asco este siglo sediento de tinta (I,2,44)

Quizá sea esta la frase que defina cabalmente el perfil del héroe. Karl ha sido formado de acuerdo al modelo antiguo. Desde pequeño recitaba de memoria versos enteros de la *Ilíada*. El pasaje donde Héctor se despide de Andrómaca a las puertas de Troya es su favorito (II,2,69). De hecho, en el momento álgido de la tragedia, estos versos serán los que le acompañen. Cada actividad que emprende parece regida secretamente por una atmósfera griega o romana. Su pecho está inflamado por el fantasma de Alejandro Magno y de Julio César. Revive el mundo antiguo a tal grado que elude la religión de sus coetáneos; casi podemos decir que su espíritu es pagano:

Huía a la vista de la iglesia, como el culpable a la de la prisión (...) se complacía en leer las aventuras de Julio César, de Alejandro Magno y de no sé qué más tenebrosos paganos, con preferencia a la historia de Tobías y su penitencia (I,1,37)

Karl se alza sobre los bandidos cual líder pretérito. Les habla de las glorias, de los tiempos cuando la humanidad favorecía la lealtad y la verdad. Cuando la justicia velaba por el desamparado y castigaba duramente la cobardía y la farsa. En un mundo así, ellos, los bandidos, no serían considerados salvajes ni criminales. En un mundo así, las máximas que él les inculca, y que han aprendido lentamente, serían galardonadas con una silla en el senado o con el aplauso de Solón. En un mundo así la necesidad de robar se extinguiría, pues el alimento no estaría acaparado por los tiranos que esclavizan a desvalidos como ellos.

El mundo que observa Karl es un mundo totalmente polarizado. Por una parte, se ubican la banalidad de las convenciones sociales, la hipocresía del clero, la avaricia de los mercaderes, la tiranía de los gobernantes y la estructura “envenenada” de la civilización. Por la otra, se hallan los salvajes a los que él pertenece y gobierna. Son los bárbaros al ras de la sociedad. Los ignorantes y mal educados, pero que comparten

CAPÍTULO II

sentimientos nobles y puros. Sin aderezos consensuados. Satisfacen sus impulsos simple y llanamente. Si aman, aman libremente y si odian, también lo hacen con libertad.

Desde el segundo Acto, el capitán de los salvajes ha decidido enfrentarse con bravura a esa sociedad de “hienas”, de “víboras” y de “castrados”. Sus armas son trinchas, piedras y palos, unidas a una mano valiente. Y su propósito es recuperar aquello que la civilización ha corrompido; reordenar el mundo conforme a los tiempos antiguos:

De este desmayado siglo de castrados que no hace más que rumiar las acciones del pasado, empequeñecer a los héroes de la antigüedad con sus comentarios y desnaturalizarlas con sus tragedias...han encasillado la sana naturaleza en un círculo de convenciones insípidas. Se arrastran delante del limpiabotas que pueda protegerles ante su excelencia y atormentan al pobre diablo del que nada tienen que temer...Condenan al saduceo que no frecuenta la iglesia, y ellos vienen ante el altar para contar el producto de su usura... Que me pongan a la cabeza de un ejército de hombres como yo, y haría de Alemania una república, a lado de la cual Roma y Esparta parecerían conventos de monjas...Ojalá pudiera hacer sonar en la **naturaleza entera** el clarín de la revuelta y echar al aire, la tierra y el mar en lucha contra esta especie de hienas (I,2,44-45,55)

Las escenas poco a poco se enfilan hacia el enfrentamiento Karl-Franz. Mientras Karl continúa predicando el mensaje de los antiguos, Franz asume el poder absoluto. Expande su ambición por todos los rincones del castillo Moor. Los sirvientes le temen, y todo el palacio exhala el hedor proveniente de las mazmorras. Insolentemente obliga a Amalia, la amada de Karl, a contraer matrimonio. Franz es un déspota, un cruel tirano:

Halagar y acariciar no es mi sistema. Os surcaré las carnes con puntiagudos acicates y probaré en vosotros la aspereza de mi látigo... la palidez de la indignancia y el temor servil, esos serán mis colores (II,2,76)

En muchos sentidos Franz sintetiza todo lo que Karl desprecia. Todos los vicios de la civilización están resumidos en su hermano. Pero antes de verse las caras Karl debe padecer un nuevo cambio: debe ser juzgado por sus crímenes. La “justicia suprema” y sus vicarios señalan al bandido mayor culpable de graves delitos: “la justicia suprema es quien me manda”, le dice un sacerdote a Karl (II,3,89). En la palabra del clérigo, los bandidos han quemado hogares inocentes. Han muerto mujeres y niños entre las llamas. Karl no recuerda haber dado órdenes de quemar nada. Sin embargo, aunque lo hubiese ordenado inconscientemente, ningún individuo que provenga de ese nido de

ratas tiene el derecho de estigmatizarlo. Mucho menos un fariseo que dice alabar a dios:

Predican el amor al prójimo y rechazan de su puerta con maldiciones al ciego octogenario. Claman contra la avaricia y han despoblado al Perú por sus lingotes de oro y uncido a sus carros, como animales, a los paganos(...) ¡Maldición sobre vosotros fariseos, monederos falsos de la verdad, monos de la Divinidad! No tenéis temor de arrodillaros ante el altar y la cruz, maltratar vuestra carne con el ayuno, y con todas esas miserables piruetas pretendéis deslumbrar, insensatos, a aquel a quien llamáis el ser que todo lo sabe (...) ¡Quítenlo de mi vista! –al sacerdote (II,3,91)

Ante el juicio de la cristiandad, Karl se mantiene incólume. Bajo ninguna circunstancia él puede ser amonestado por sus contemporáneos. En todo caso, la reprimenda debe provenir de los antiguos. Y a falta de ellos sólo él mismo tiene esa facultad. No es la iglesia, sino su conciencia quien lo instiga hacia la duda. Al adentrarse en su propio escrutinio y juicio interior, vuelve su mirada hacia atrás, y se percata de que la vida salvaje ha traído consigo el alejamiento de todo lo noble y bello que antaño tuvo. Allá, en el suelo patrio de su infancia, sus audaces impulsos eran cobijados por su padre. El amor combinaba y uncía todas las cosas al carro de Alejandro. Imaginaba y jugaba en un mundo que ya no existe. Jamás podrá ver el rostro de una amada, menos aún el de un padre. Ha perdido la esperanza de recuperar el pasado:

Rodeado de asesinos, enlazado por víboras, encadenado al crimen con cadenas de hierro, vacilando al borde de un abismo de perdición, sin más apoyo para sostenerme que el débil junco del vicio... ¡Oh escenas del paraíso de mi niñez! ¿no volveréis nunca a aparecer? ¡Llora conmigo, naturaleza! No volverán jamás, jamás... pasado sin vuelta (III,1,99-100)

¿Y si no está todo perdido? ¿Y si aún puede contemplar la faz de la alegría por última vez? Karl, en su confusión, marcha de regreso a la casa paterna. Piensa encontrar el dulce hálito familiar; su padre, Amalia, e incluso Franz. Únicamente un adiós y después que la desgracia le sobrevenga.

Karl y sus secuaces se acercan al campo que rodea al castillo Moor: “¡Qué dulce es este aire de las montañas natales! ¡Qué balsámica delicia derramáis sobre el pecho fugitivo! ¡Elíseo, mundo poético!” (IV,1,107). Salta los hermosos prados que rodean al castillo y a hurtadillas penetra por la retaguardia. Observa, entre sombras, una figura arrastrándose. Es su padre encadenado y moribundo. Se entera del parricidio frustrado,

CAPÍTULO II

y de todos los designios del cruel Franz. La reacción del bandido es inmediata. Se olvida totalmente de que buscaba paz por un momento y vuelve a solicitar la espada de la justicia; de la venganza. Con toda furia avanza sobre el déspota. Se espera entonces con ansiedad el choque entre los dos colosos, la vendetta final. Pero Franz ya está muerto. Minutos antes, el tirano alzó su grito hacia el cielo, blasfemando por la llegada de la justicia. Dijo haber visto a su hermano, entre sueños, con la balanza del juicio final. Vio que su propio universo se extinguía por los mandatos de algo superior. Pero la imagen que Franz tenía de sí mismo, su egocentrismo infinito, le apremiaron a exclamar: “Dios no existe”. Si acaso ha de morir, ha de ser por mano propia no por una “justicia superior”:

¡Sabiduría del populacho! ¡Terror del populacho! Todavía no se ha decidido si el pasado no ha pasado y si allá arriba hay un ojo por encima de todas las estrellas (...) por encima de las estrellas, todo está vacío, desierto, sordo (...) A menudo, bebiendo vino de Borgoña hasta la embriaguez te he dicho con risa burlona: “No hay Dios”. Ahora te lo digo en serio: “No lo hay” (V,1,138)

Karl descubre a su hermano ahorcado. Franz actuó sobre sí mismo y ha nulificado cualquier venganza justiciera. De pronto los compinches de Karl le advierten que el castillo está rodeado por infantería bien armada. O escapan lo más rápido posible, o serán ejecutados. Están a punto de marcharse cuando Amalia se presenta en la puerta de salida. Ella le ruega que no abandone la casa paterna. A través del rostro amado, Karl vislumbra nuevamente el reino perdido. La Antigüedad, la infancia aún gravita en los ojos de Amalia. Recuerdan juntos los versos de Homero, la despedida de Andrómaca y Héctor. Incliniéndose, Karl le pide perdón, y ella le perdona. Pero antes de que el júbilo le corra por los ojos, los versos del griego se transforman en voces roncadas que le reclaman:

Detente, traidor; suelta enseguida ese brazo (...) Te hemos comprado como siervo con la sangre de nuestro corazón; eres nuestro... ven con nosotros; sacrificio por sacrificio: ¡Amalia por la cuadrilla! (V,2,150)

Karl despierta de su letargo, Homero se esfuma. Desenvaina, y con la mirada impávida sacrifica a su amada. Al verla en el suelo entrega su espada. Sale caminando del castillo y decide entregarse:

¡Oh insensato! ¡Me había imaginado que podría mejorar el mundo por medio de atrocidades y sostener las leyes con licencia! Llamaba a esto venganza y justicia. Osaba pretender, ¡oh Providencia!, afilar tu espada y reparar tu parcialidad... Mas ¡oh vana puerilidad!... heme aquí al límite de una vida horrible, y reconozco con gemidos y rechinar de dientes que los hombres como yo derrumbarían **todo el edificio del orden moral**... ¡Perdón, perdón...al niño que pretendía anticiparse a Ti! La venganza solo te corresponde a Ti, Tú no tienes necesidad de la mano de los hombres... Lo que está perdido, perdido está; lo que yo he derribado, ya no se levantará jamás... Pero aún me queda la manera de atenuar la ofensa hecha a las leyes, de reparar el orden maltrecho. Sí, las leyes necesitan un sacrificio, un sacrificio que muestre ante la humanidad entera su inviolable majestad. Yo mismo soy la víctima de ese sacrificio; yo mismo sufriré la muerte por la ley (V,2,152.sN)

2.3 Fundamentos conceptuales de la antítesis original

Después de su aparición, la obra de Schiller provocó una gran exaltación entre el joven público asistente. Así lo manifiesta la opinión de un espectador de aquel entonces: “Tras un silencio a lo largo de los dos primeros Actos, en la segunda escena del tercer Acto, cuando el jefe de los bandidos aparece en el castillo de sus antepasados, como penitente y vengador... se deshizo la tensión y estalló un aplauso que, hasta el final del drama, creció a formas cada vez más frenéticas. El teatro se pareció a un manicomio, los ojos giraban enfurecidos en sus órbitas, los puños se levantaron, gritos sordos llenaron la platea. Personas extrañas se abrazaron con sollozos, mujeres al punto de desmayarse buscaron estremecidas la salida...”¹¹.

Quizá por ello Goethe decía que: “desde que (Schiller) escribió *Los Bandidos* le quedó como un sentido de crueldad que no perdió ni en sus mejores años”¹². Sentido que, de alguno u otro modo, le unía a una especie de sensibilidad juvenil que el propio Goethe no veía con buenos ojos: “(...) pues escasos jóvenes se hallarán en el teatro. Pero si se dan *Los Bandidos* o *La conjuración de Fiesco*, de Schiller, la sala aparece llena de ellos”¹³.

Creemos que la “crueldad schilleriana” traza esa unión, esa “mezcla de furia y decepción” endémicas a la sensibilidad juvenil del Sturm¹⁴. En *Los Bandidos* cualesquiera emociones son amplificadas a grados delirantes: la bajeza de Franz, el

¹¹ Citado por A. Bueno en “Génesis de la novela *El Visionario*”, pp.138-139.

¹² Eckermann. *Conversaciones con Goethe*. p. I, 168. También Cfr. Dilthey en “Schiller: Condiciones, genio y desarrollo” en *Vida y poesía*. p. 202.

¹³ Eckermann. *Op.cit.* p. 236.

¹⁴ Villacañas, *Op.cit.* p.195.

CAPÍTULO II

amor de Amalia, la sed justiciera de Karl, la compasión del padre, etc. Todos los personajes principales muestran voliciones arrebatadas. Lo nuclear del asunto es subrayar que las pasiones correspondientes a cada protagonista, están injertadas en el personaje. El dramaturgo dispone sus propios sentimientos en los personajes que construye¹⁵. Las citas textuales lo prueban. Por ejemplo, la frase que define el perfil escénico de Karl Moor: “Cuando leo en mi Plutarco... me da asco este siglo de castrados”, o cuando despotrica contra el clero: “y creéis que con piruetas engañan, insensatos, al ser que todo lo sabe”; o cuando Franz asegura que: “por encima de las estrellas, todo está vacío” —entre otras—, Schiller deja entrever estampas lacradas en el fondo de su sensibilidad. Es Schiller quién está lanzando tremendos guantazos contra la sociedad: “hienas”, “castrados”, “víboras”, “fariseos”, “monos de la divinidad”; o incluso contra la creencia en la existencia de un dios ultraterreno: “sabiduría del populacho”, “no hay dios”, etc. Casi como si el escritor se parase sobre el tablado y vituperara contra el clero y el Estado.

Esta idea se puede aclarar mejor si formulamos la siguiente pregunta: ¿de dónde saca Karl que la sociedad en la que vive está “envenenada”? En ninguna escena de *Los Bandidos* se le observa relacionándose con abogados, ministros, comerciantes, panaderos; en fin, en ningún momento tiene tratos con la sociedad a la que crítica tan severamente. Si nos avocamos exclusivamente a lo desarrollado en los cinco Actos, Karl no tendría razón alguna para enfurecerse a tal grado: no hay una conexión visible entre el hecho de la sociedad putrefacta y la furibunda reacción del héroe. La primera aparición de Karl es sumamente clara al respecto. Nadie le ha visto en escena, y ya expone con vehemencia su opinión: “me da asco este siglo sediento de tinta”. En todo caso, el contacto de Karl con la sociedad es un **presupuesto** fundamental de la obra.

¹⁵ Visto estéticamente, y Schiller se percató de esto más tarde, el desenfreno y voliciones anexas reflejan una ejecución artística deficiente —ya he citado la opinión al respecto. Pareciera como si Schiller no pudiese dirigir el caudal de su creatividad, cayendo en una mera reproducción del desenfado general sin valor artístico alguno. Que Schiller presente sus emociones desgarradas en la figura de Karl Moor, sin matices, y que el público reaccione con la misa desproporción, es un síntoma de la imperfección estética de *Los Bandidos*. En la reflexión sobre la tragedia —capítulo IV—, se observará porque, en este y otros aspectos, la *opera prima* es un “ensayo” de la experiencia trágica. Y en este sentido, por qué Schiller se deslinda de muchos presupuestos creativos del *Sturm*: la tragedia a final de cuentas, no ha de ser una simple expresión ni de las ideas y sentimientos del público, ni de las ideas y sentimientos del poeta.

Antes de su primera aseveración, no existe nada patente en el drama que corrobore semejante creencia del héroe.

Con el presupuesto de las creencias de Karl se comprende mejor la posición de Schiller frente a su tragedia, esto es, el autor presupone que el héroe choca con la sociedad, porque él mismo es quién ha sufrido la corrupción y el despotismo. Son las vivencias e ideas del poeta, no el desenvolvimiento escénico, quién adjudica a Karl el tremendo juicio sobre la época.

La reacción del público frente a tales declaraciones resulta tan extrema como las voliciones en escena: “desmayos”, “gritos frenéticos”, “puños en alto”, son sólo algunas de las resultantes. En tanto que el público acepta los presupuestos de la obra, comparte las experiencias del autor. De no ser así el público sencillamente se levantaría de sus asientos y saldría del teatro decepcionado. En última instancia, aunque Schiller pase por alto el choque dramático que provoca la ira de Karl Moor, la sala conoce perfectamente lo que el dramaturgo les quiere expresar, pues tanto él como su público **sienten** una “mezcla de furia y decepción” contra su siglo.

Gracias al apartado anterior observamos que el héroe está dotado con un aire justiciero y vengador pero, al mismo tiempo, benévolo y sensitivo. Esto último es fruto de la bienhadada niñez del héroe; estela del cuidado paterno. Pongamos atención en la infancia de Karl. A todas luces, el poeta delinea su niñez como un estado paradisíaco. En varias ocasiones le escuchamos soltar palabras nostálgicas: “Mi inocencia... mi inocencia” (III,2,99-100) clama una vez conciente de su pérdida. La plenitud envuelve a ese tiempo originario. Cuando aún estaba lejos de la descomposición social. Schiller es muy celoso al construir dicho edén. Continuamente engalana sus descripciones con vivas imágenes naturales; las montañas, los bosques, los ríos, son parte sustancial de la atmósfera idílica. De igual manera, las actividades de los personajes —de Karl principalmente—están diseñadas para expeler candor e ingenuidad. ¿Para qué esforzarse en realzar estas condiciones? A nuestro juicio, el propósito es señalar certeramente la realidad del estado paradisíaco. Tiene un lugar específico, los terrenos Moor, y un tiempo específico, la infancia. Las dos constantes son importantes para

CAPÍTULO II

comprender la postura de Schiller. En el fondo lo que el poeta nos dice es que el “paraíso” tiene un espacio y tiempo determinados. Detengámonos en ello.

Desde un punto de vista cronológico el “paraíso” antecede a todos los acontecimientos narrados en *Los Bandidos*: es un tiempo y un espacio infantil, mucho antes de las aventuras forajidas de Karl. Mas ese tiempo no es una mención fugaz y contingente. El dramaturgo se preocupa por narrar cómo vivía el hijo pródigo; describe la atmósfera vigorosa y salubre que le acompañaba.

La siguiente cita es capital para comprender el sentido de esta idea: “esa ternura de sentimientos que le hace verter lágrimas de simpatía a la vista de cualquier sufrimiento; ese viril ardor que le lleva a trepar la copa de los robles seculares, que le lleva a saltar los fosos, los torrentes y las empalizadas”. Específicamente son estas dos acciones las que queremos resaltar del estado infantil; a saber, la “simpatía” (*Sympathie*) por el sufrimiento del otro, y el “viril ardor” (*männliche Mut*) ante los acontecimientos naturales. Son dos acciones que Schiller adjudica a la niñez del héroe. El resto de las evocaciones idílicas se concentran en imágenes, en los paisajes que encuadran dichas acciones.

Regresemos por un momento a Rousseau. Para el ginebrino, el “buen salvaje”, el ser humano verdadero, está constituido por dos impulsos naturales que condicionaban su especie: la piedad y la conservación. El primero le hace partícipe del sufrimiento ajeno, y el segundo le obliga a protegerse de todo sufrimiento, de todo ataque del mundo exterior. En el estado natural los impulsos vitales son exteriorizados con libertad, sin restricciones o mutaciones degradantes. El “buen salvaje”, el humano en su estado natural y prístino, funda su existencia en estos dos impulsos. De hecho, la naturaleza crea al hombre libre y bueno. Únicamente es la civilización quién lo encadena y corrompe. La degradación inicia cuando el “buen salvaje” olvida la naturaleza, deslumbrado por el oropel social. Para Rousseau, el estado natural es un estado paradisíaco.

La “simpatía” y el “viril ardor” son las interpretaciones schillerianas de los dos impulsos naturales. Schiller concibe que la piedad y la conservación se presentan en la infancia de Karl bajo el manto de la “ternura de sentimientos” y el “trepar y saltar los

robles y las empalizadas”¹⁶. Sus nobles sentimientos y vigor naturales se desenvuelven libremente. La piedad le acerca a sus semejantes, y a la naturaleza en general, con afabilidad y humanidad; y el vigor, su fuerza corporal avispada, le auxilia para defenderse de los fenómenos naturales adversos. En ambos el poeta resalta el carácter glorioso y pacífico que el propio Rousseau enuncia en sus novelas y discursos. Así, el tiempo infantil del “paraíso” schilleriano está condicionado por el tiempo originario del estado natural; la naturaleza es, en este sentido, la infancia de la humanidad: el tiempo originario. En resumen, la niñez de Karl Moor representa poéticamente al “buen salvaje” inmerso en la naturaleza paradisíaca. En *Los Bandidos*, Schiller edifica el “sitio” de la naturaleza en el territorio de la familia Moor. Los árboles, los claros y veredas entorno al castillo son el ejemplo idóneo de la naturaleza salvajemente apacible.

Si tomamos en consideración la manera cómo Schiller recupera el concepto de estado natural, resulta más sencillo entender el papel que juega la contraparte del héroe. Franz Moor goza de todas las degradaciones sociales habidas y por haber; envidioso, ególatra, cruel, incluso su cuerpo es flemático y desproporcionado. El antagonista incorpora todos los elementos de corrupción habituales en la civilización — o al menos los indicados por Rousseau. Desde siempre Franz ha denotado un profundo odio hacia su hermano. La libertad y alegría de este último le hacen refugiarse más y más en la vileza de la sociedad; en la decadencia de la civilización. Respecto a la conexión Franz-civilización poco tenemos que añadir que no se haya notado en la sección anterior. Acaso para rematar el concepto representado en la efigie de Franz escuchemos la siguiente opinión: “Esa libertad a la que aspira el fuerte Karl hace a Franz torcido. Sólo la mezquindad de Franz expulsa del mundo a Karl y desata su cólera para acabar con la farsa de la sociedad burguesa, en la que Franz tampoco cree salvo como herramienta para enfrentarse a Karl”¹⁷.

Con lo anterior observamos que la antítesis original de *Los Bandidos*, naturaleza-civilización, cobra vida en el momento que Karl sale del mundo natural y primitivo por

¹⁶ En este punto cabe traer a la memoria que, para Rousseau, el impulso de conservación es definido precisamente como un “vigor”, en la medida que conjuga las características de la virtud. La salud física y el temple militar que Rousseau le adhiere al “buen salvaje” son las expresiones de la “perfectibilidad” del impulso de conservación: “Volviendo a la virtud —que es la fuerza y el vigor del alma—, Rousseau no abandonará nunca esa concepción activa, combativa, aunque la matice en otros libros.” (Nota de Armiño al pasaje de Rousseau. *DCA*. p.150).

¹⁷ Villacañas. *Op.cit.* p.212.

CAPÍTULO II

reacción o incluso coacción de la banalidad social —representada por su hermano. La idea sustancial en la que se justifica la antítesis es que el héroe piensa que al internarse en los bosques suplantarán el estado natural dejado en el castillo. En otros términos, la antítesis naturaleza-civilización se presenta como tal, como antítesis, al tiempo que Karl quiere transportar la naturaleza original del “buen salvaje” a la naturaleza artificial del “bandido salvaje”. Si, hablando hipotéticamente, el héroe aceptara el paso del estado natural al estado civilizado, el conflicto se desvanecería sin mayores aspavientos; el movimiento del uno al otro sería una consecución lógica y válida. Pero Karl Moor piensa —igual que Rousseau— que el mentado “progreso” de la humanidad —el cambio del estado natural a la civilización— es una desviación “maligna” de la naturaleza original. Karl ha experimentado en su niñez la veracidad indudable del estado natural que, al compararlo con las convenciones sociales, se alza como la auténtica vida humana. El héroe cree llevar consigo un pedazo de esa “autenticidad” y la restriega en la faz de la civilización. Tiene en su poder la espada de la justicia que le permite juzgar a diestra y siniestra las bases mismas de la sociedad. La justicia y la verdad hablan a través de sus labios.

En los primeros Actos, Karl aún no encuentra diferencia entre la naturaleza original y la naturaleza “artificial” que él ha creado junto con sus cómplices, y siente que ha logrado traslapar exitosamente el estado salvaje originario a los bosques de Bohemia. Este es su gran error y, como observamos, núcleo mismo de la tragedia. El meollo del conflicto subyace en la desmedida confianza del héroe. Efectivamente, Karl cree que es capaz de recuperar e imponer el estado natural a un mundo erigido con los cimientos de la sociedad civilizada. En tanto el estado original se ha ocultado en la infancia, no sólo del héroe sino de la humanidad en general, Karl está obligado a construir con sus propias manos un tiempo y un espacio semejantes al estado natural originario. Únicamente así podrá retar la enfermedad brotada de la civilización.

Los sentimientos juegan un papel decisivo en la configuración de dicha antítesis. La lucha de Karl, y habría que agregar, la lucha vehemente de Karl, impide que éste atisbe con precisión el terreno oscuramente boscoso desde el cual se justifica. El Sturm y el Drang que fluyen en sus venas, producen una neblina tal que no se percata de su alrededor. En diversas escenas los robos y muertes perpetrados por los bandidos son

promovidos a un rango vengador, y Karl certifica la nobleza de semejantes hazañas. La furia, la pasión con las que están sellados los acontecimientos vandálicos dan la apariencia de acciones plenamente justificadas. Karl no es conciente de la artificialidad de tales maniobras; la efusión, la confianza desmedida con la que escuda sus ideales, le lleva a extremos más allá de sus planes: está montando un estado tan postizo como aquel que desdeña.

Si ahondamos en el fracaso de la empresa justiciera, salta a la vista un componente decisivo en la propuesta de *Los Bandidos*: la conciencia histórica. En última instancia, la impulsiva apología del estado natural estorba el rango de actividad de Karl Moor. Olvida el contexto histórico, y quiere legitimar la justicia y la verdad con sus arranques. Son precisamente los sentimientos desmesurados, la creencia fanática en sus ideas, lo que produce la ceguera histórica. En su afán restaurador el héroe desprecia y pretende superar un orden que condiciona inexorablemente sus acciones.

2.4 Incursión de la historia

En *Los Bandidos* el pensamiento histórico de Schiller es aún incipiente. Faltan pocos años para el estudio a fondo de los sucesos históricos. Sobre todo a partir de *Don Carlos*, las obras poéticas, dramáticas y líricas, incorporan elementos históricos a su reflexión.

En general la visión histórica de nuestro autor definitivamente es deudora de la comprensión ilustrada¹⁸. Sigue entendiendo la historia en grandes bloques, con criterios de diferenciación más o menos claros. Aún así, *Los Bandidos* es la prueba fehaciente de que Schiller no está conforme con la posición ilustrada. El hecho mismo de que la tensión dramática se sustente en la antítesis naturaleza-civilización es ya un indicio del descontento. Pero concentrémonos en la obra.

Sin entrar en la diferenciación meticulosa entre la postura schilleriana y la ilustrada, *Los Bandidos* esboza, indirectamente, el desenvolvimiento de tres momentos que podríamos llamar “históricos”. El primero es el mencionado estado natural, el segundo es la civilización, y el tercero es lo que llamaremos la “etapa o vida de bandido”. La

¹⁸ Cfr. Cassirer. *La Filosofía de la Ilustración*. pp. 222ss.

CAPÍTULO II

última, en sí misma, no es un estado histórico determinado, sino sólo una etapa que posibilita el enfrentamiento de los primeros dos. Dichos momentos tendrían, pues, un desenvolvimiento cronológico. Primero, al inicio de los tiempos, la humanidad vivía en el estado natural; en el “paraíso originario” del “buen salvaje”. Posteriormente el ser humano “deja” o “supera” ese estado salvaje y se produce el cambio a la civilización. Finalmente aparece la “vida de bandido”, personificada por Karl Moor y sus secuaces, que representan el enfrentamiento de los dos momentos anteriores. Obviamente, este último es ulterior a los otros dos —de lo contrario no podría fundar ninguna confrontación o antítesis de carácter histórico. Pero antes de continuar con la división histórica es preciso indicar un presupuesto ambiguo en esta concepción; a saber, el presupuesto histórico del “paso” del estado natural al estado tutelado por la civilización.

Schiller da por sentada la opinión de Rousseau acerca del “paso”, del cambio y transformación del estado natural a la civilización. En algún momento de la historia, asegura el suizo, los pueblos dejan el estado de “perfectibilidad” natural y corren hacia la pendiente inaugurada con el advenimiento de la sociedad¹⁹. Ese “paso”, sin duda un paso histórico, no está desarrollado cabalmente por el autor de los *Discursos* — o al menos eso parece²⁰. Nuestro poeta sigue a Rousseau en esta línea. En *Los Bandidos*, el “paso” del estado natural al civilizado es algo que se presupone; está dado sin mayores explicaciones. Para Karl Moor, es un factum que el mundo está dominado por la civilización corrupta y envenenada —el dominio de la civilización es consecuencia de un paso histórico, cualquiera que este sea. Sin embargo, para el héroe cabe la posibilidad, y necesidad, de retornar al primer estado paradisíaco. Para hacerlo se aleja de la sociedad, y levanta una etapa o fase **artificial** que se contrapone al señorío consumado de la civilización: la vida de bandido.

Con esta última noción del estado “artificial”, nos es más fácil percibir cómo la opera prima ensaya una concepción distinta del transcurso histórico de la humanidad. Si nos atenemos a una comprensión progresiva de la historia, el ser humano abandona el

¹⁹ Cfr. Rousseau. *DDH*. p.220.

²⁰ “Pero, ¿cómo se produce el paso del hombre natural al hombre social? Aquí la explicación de Rousseau resulta vaga e insuficiente (...) el salto de Rousseau no deja de tener elegancia, pero no cubre el vacío, un vacío que hay que relacionar sin duda con el enfoque de Rousseau, con ese natural ideal, a-histórico del que parte.” (Armiño. Introducción a *Op.cit.* p. VIII)

estado natural para avanzar hacia una vida más agradable, en donde la ciencia y la sociedad le surten de las herramientas necesarias para afrontar los continuos peligros de la naturaleza salvaje. Pero Karl Moor, muy al estilo de Rousseau, no acepta tan fácilmente esta idea: la humanidad tiene que retornar a su estado original. Debe recuperar la vitalidad que ha perdido con la comodidad proporcionada por la civilización.

El poeta da por válida la existencia paradisíaca del “buen salvaje” en la medida que la utiliza cual punta de lanza en contra del estado civilizado. Schiller pone en los actos de Karl tanta seguridad y tenacidad que pareciera indicarnos que el retorno al estado natural, del cual la vida de bandido es el punto de viraje, tiene asegurada una fecha próxima. Habrá un momento, diría el bandido, en que la historia seguirá su curso “normal” y el ordenamiento originario se reestablecerá. Y ese reestablecimiento depende de un ataque duro y frontal en contra de la civilización. Los bandidos tienen que destruir los cimientos mismos de la sociedad. Suprimir la desigualdad con diversas armas: repartiendo el dinero de las clases privilegiadas, mermar el poder del clero y del estado, quemando hogares, violando las leyes, en fin, taladrando poco a poco la estructura social. Si el “buen salvaje” es la verdadera naturaleza humana, sólo hay que dar el primer paso, el primer empujón, violento, sí, pero necesario para lograr el retorno hacia la naturaleza originaria. Si por alguna u otra razón la historia misma se ha desviado, está en las manos de Karl Moor, el “hijo pródigo”, orientarla nuevamente.

Hasta aquí pareciera que Schiller no hace otra cosa que realizar dramáticamente las ideas del suizo; sin embargo, *Los Bandidos* asume los conceptos rousseauianos para después matizarlos con el tinte propio de nuestro autor. Como notaremos a continuación, el problema de la antítesis configurada en el tercer momento, la vida de bandido, se impacta con los discursos que asumen tanto Rousseau como Schiller. El problema es el siguiente: la vida de bandido puede estar al margen de las leyes, de la sociedad y de todo lo que ella implica, pero no puede estar **al margen de la historia**. La vida de bandido quiere ser construida sobre un suelo histórico que ya no le pertenece. Al querer establecer en un período histórico sojuzgado por el artificio, la conclusión “lógica” de la vida de bandido es, justamente, su carácter artificial; se edifica paralelamente a la civilización y su momento histórico. ¿En qué sentido podemos hablar de esa conclusión “lógica” en el marco de la tragedia? ¿Cómo se representa esa

CAPÍTULO II

conclusión en la *Los Bandidos*? En la acción dramática el impedimento histórico se hace patente en la muerte de Amalia. Veamos más de cerca esta idea.

Una perspectiva inmediata confirma que la muerte de Amalia se explica dentro del cuadro establecido por la obra. Amalia debe ser sacrificada en vez de los bandidos. Karl debe escoger: o el amor de Amalia, o el respeto de la cuadrilla. Si observamos la concatenación de las acciones dramáticas que se consuman en esta dicotomía, nos percatamos que, enmascarados con el rostro de Amalia y el de los bandidos, subyacen la salvación o condenación total del héroe. Si escoge la mano de su amada, regresará al “Elíseo poético” de su niñez, al mundo colmado por la sabiduría y belleza del estado natural²¹; en cambio, si huye de ella, ningún resquicio de virtud guarecerá en sus actos; estará maldito por siempre: no será más que un vil ladrón. De tal manera que cuando Amalia le suplica que no abandone la casa paterna, la pertenencia a los bandidos ya no cumple el propósito histórico de restaurar el estado originario. Los medios salvajes y antisociales que enarbolan su misión se transfiguran, ahora sí, en actos criminales y detestables. Únicamente aceptando la exhortación de Amalia, Karl puede evitar que las Erinias de la conciencia le persigan hasta la muerte.

El sacrificio de Amalia nos sugiere dos matices interesantes. Por una parte, designa la concentración del estado natural en una situación limitada y a-histórica. Esto es, si Karl reniega de los bandidos estará falto de los instrumentos que faciliten la instauración del mundo originario. ¿Cómo puede luchar contra la sociedad envenenada sin su cuadrilla? En cierta medida, el sacrificio de Amalia responde a esta variable que podemos llamar “pragmática”: los bandidos son más útiles para la misión que su

²¹ Safranski nota perfectamente cómo el personaje de Amalia no es trabajado lo suficiente por Schiller. Es un personaje crucial para la comprensión y el efecto trágico del drama y, sin embargo, el personaje es introducido y olvidado en las primeras escenas. Será casi al finalizar la tragedia que el poeta recupere su personaje —utilizando, de hecho, la caracterización de otro personaje (Kosinski)— para renovar la importancia de la marginada Amalia. Por ello *prima facie* resulta poco nítida la relación de Amalia con el paraíso perdido del estado natural. La acción dramática se ocupa en delinear al personaje hasta las últimas escenas, y en todo caso no es un perfil que emerja del personaje mismo, de la propia Amalia, sino de los sentimientos de Karl. Amalia es prácticamente una ilusión de Karl. Él vislumbra el estado perdido en el rostro de su amada, y su inexplicable relevancia —la de Amalia— únicamente aparece en el corazón del héroe; la acción dramática la ignora considerablemente. Asevera Safranski: “Amalia, la amada, al principio no desempeña ninguna función para Karl, pues éste sólo piensa en ella en una sola ocasión, en una frase secundaria. Para despertar de nuevo en Karl el recuerdo de Amalia, Schiller tuvo que introducir la figura del bandido Kosinsky, que cuenta cómo un príncipe malvado le ha robado la esposa. Sólo por este relato, que hace madurar en Karl la decisión de volver a casa, se pone de nuevo en movimiento la acción...” (Safranski. *Op. cit.* p.118).

amada. Si bien es cierto que aceptar el amor supone la recuperación de la “inocencia”, también es cierto que bajo tales circunstancias la recuperación está literalmente encasillada en la relación Karl-Amalia. Las murallas que rodean los terrenos Moor protegerán a los enamorados de las vilezas de la sociedad externa y, en última instancia, terminarán por aislarlos de la realidad histórica que les rodea. Karl no está dispuesto a recluirse en el castillo, puesto que significaría el abandono del mundo o, mejor dicho, el abandono de la idea de transformar al mundo conforme al estado natural: el sacrificio de Amalia decreta que ese ideal no debe circunscribirse a la mónada Karl-Amalia: su amada no es **útil** para la recomposición del estado natural.

Este matiz pragmático conduce a un segundo de mayor envergadura: la pérdida de legitimidad histórica. Cuando los bandidos sentencian a su líder con la disyuntiva Amalia o cuadrilla, la tragedia consigue el máximo de tensión. Karl se encuentra en medio de un escenario irresoluble. Pragmáticamente hablando, no queda más remedio que sacrificarla. El punto crucial es que, al hacerlo, se eclipsan todos los presupuestos que validaban la guerra contra la civilización, pues Amalia no sólo es el amor de Karl, sino la última luz proveniente del “paraíso terrenal”; la inocencia. Entonces, sacrificándola, las acciones justicieras de Karl pierden toda legitimidad. ¿De qué le sirve poseer los medios humanos para llevar a cabo la recomposición de la sociedad, si destruye los ideales que encaminan esa lucha? Matando a Amalia desfallecen los principios de la misión y, con ello, todo lo demás carece de fundamento.

Por lo anterior afirmamos que Karl sacrifica a Amalia puesto que contempla, desahuciado, la imposibilidad histórica de su misión. La pasión impulsiva que le ha obligado a creer en esa realidad histórica, muestra su lado superficial y decadente. Entiende que la vida de bandido no es más que una careta tan falsa como la sociedad civilizada. Entiende que en un tiempo hipnotizado por la civilización, el estado natural carece de patria. Y, en este sentido, la verdadera naturaleza jamás podrá franquear las murallas del castillo Moor. Lo que ahí habita, la inocencia, el amor, la naturaleza, se encuentran al margen de la civilización y al margen de su realización histórica.

Pareciera entonces que el homicidio de Amalia encierra una contradicción insoslayable. Por principio, Karl no acepta que la realidad del estado natural quede sepultada en la esfera extra-histórica, o a-histórica de los terrenos Moor; su realidad no puede

CAPÍTULO II

comprimirse al happy end junto a su amada. La pregunta inmediata a este camino es ¿cuál es la necesidad de matarla? Si la misión histórica del héroe ha fracasado, bien, ¿pero por qué ser tan radicales? Simplemente pudo haberse marchado y punto; dejar a Amalia a las puertas del castillo y ser uno más de los truhanes. El problema es que los bandidos han visto a Amalia. Para Karl esto significa que aquello que resguarda el castillo Moor puede caer en manos perversas. Ciertamente Karl no teme por su hermano muerto. Más bien es la cuadrilla, o él mismo, quién le preocupa. ¿Qué tal si aparece otro Karl que empuñando la espada de la justicia cometa los mismos crímenes en nombre de la naturaleza? En la mente confundida del héroe existe sólo un camino: desaparecer por completo el estado que representa Amalia. Nadie más volverá a tocar la majestad que habita en el castillo Moor. Ningún otro podrá corromper, con intenciones artificiales, el tiempo originario. La única forma de salvarlo es aniquilarlo: “lo perdido, perdido está. Lo que he destruido no se levantará jamás”, dice el héroe tras asesinarla.

Toda la estructura antitética de las escenas se concentra en dicho sacrificio: Amalia es la “última heredera” de la naturaleza paradisíaca. En el instante que Karl renuncia a sus ideales, asesinándola, la antítesis original naturaleza-civilización, conservada y legitimada en la vida de bandido, se nulifica diametralmente. De los dos polos que conforman la antítesis, naturaleza y civilización, el primero ha sucumbido. Así, el sacrificio de Amalia vislumbra, y sólo vislumbra, la victoria de uno de los bandos. Cuando la necesidad histórica irrumpe, la antítesis se tambalea; mueren Amalia y la naturaleza, y la balanza se inclina hacia el estado civilizado. Pero ¿acaso Schiller está justificando la legitimidad histórica de la civilización?, ¿está diciendo que no existe otro destino más que el artificio social?

Si seguimos todo el razonamiento anterior, observamos que la falla en la transposición artificial del estado originario —y por ello su aniquilación y sacrificio— descansa efectivamente en una incompreensión histórica. Karl percibe dolorosamente que su momento histórico le impide el retorno al origen y su falta de claridad le lleva al

precipicio²². Como mencionamos, el sacrificio de Amalia marca con exactitud el punto de quiebra de la antítesis original naturaleza-civilización, e inclusive divisa el triunfo de un extremo sobre el otro. No obstante, más allá de esta observación preliminar, hay que advertir que la probable victoria de la civilización subyace en otro hiato histórico igualmente grave. La anulación de la colisión naturaleza-civilización supone, de entrada, la contracción de las nociones de estado natural y estado civilizado, cierto, pero análogamente suministra la constatación de una antítesis paralela que admite un importante cambio de paradigma antitético; a saber, la antítesis Antigüedad-Civilización. La aparición de esta antítesis se desarrolla a la par de aquella que enfrenta naturaleza y civilización, pero con la salvedad de que su identificación se evidencia solamente hasta el momento álgido, en el clímax de la tragedia.

2.5 Antigüedad-Civilización: Transformación histórica de la antítesis original

Con lo desarrollado hasta el momento, podemos indicar como uno de los objetivos primordiales de *Los Bandidos* el establecimiento de la invalidez histórica de los conceptos rousseauianos; esto es, si se guarda como válida la idea de que el estado natural es “mejor” que el estado civilizado —en tanto que éste último se piensa como decadencia—, y si estamos conscientes de que vivimos en un entorno alejado de aquel mundo paradisíaco, entonces, el regreso al estado natural no posee justificación histórica por más que se anuncie la realidad de su existencia por diversas fuentes —a través de discursos o a través de acciones vandálicas. Empero, la invalidación histórica del estado natural rousseauiano, no se revela únicamente al finalizar la tragedia. Antes de la composición de los Actos, Schiller ya tiene en mente llevar a cabo su tarea crítica. El dramaturgo sabe cómo termina su tragedia y es a partir de esta intención que redacta las escenas. Simplemente es un asunto de estructura dramática: la imposibilidad histórica del estado natural permea la tragedia de principio a fin, pero se

²² Vale la pena señalar que debido a la falta de conciencia histórica de su personaje —y como observaremos en el siguiente capítulo también de él mismo—, en sus obras posteriores Schiller defenderá que las mentes preclaras de su época deben poseer una conciencia histórica sólida si quieren que sus sentimientos, pensamientos y acciones en torno a la justicia o la libertad lleguen a buen puerto. Las ideas, cualesquiera que sean, deben someterse al juicio de una comprensión histórica muy clara: “la historia es el juicio final” —como afirma en una de sus composiciones líricas. Todas sus grandes tragedias posteriores como *Don Carlos*, *Wallenstein*, *La doncella de Orleáns*, *María Estuardo*, *Guillermo Tell*, etc., se someten a un estudio riguroso de los acontecimientos históricos.

CAPÍTULO II

ejemplifica en un punto dramático. Dicho punto corre el velo histórico del problema, y hace notar que las aspiraciones reordenadoras —incluso redentoras— de Karl, lo han engañado.

En cierto modo Rousseau mismo era consciente de la imposibilidad histórica del estado natural. Pasajes como el siguiente nos hacen meditar sobre la a-historicidad del estado natural: “Porque no es liviana empresa separar lo que hay de originario y de artificial en la naturaleza actual del hombre, ni conocer bien un estado que ya no existe, que quizá no haya existido, que probablemente no existirá jamás, y del que es necesario tener nociones precisas para juzgar bien nuestro estado presente.” (R. *DDH*. p.195). Para el suizo, ningún pueblo en la historia de la humanidad enarbola completamente las virtudes adjudicadas a la perfección del estado natural. Puede encontrarse en los albores de la civilización romana, griega, egipcia, china o persa, sin pertenecer a ninguna de ellas; está en todas y en ninguna²³. Pero, a diferencia de Rousseau, nuestro poeta sí indica con mayor exactitud el período histórico al que se le puede conceder la estafeta del estado natural: la Antigüedad Greco-Romana. Ni Persia, ni Egipto, ni China, ni ninguna de las otras naciones compiten con Grecia y Roma por el estandarte que busca el dramaturgo: Karl Moor actúa, según él mismo lo defiende en múltiples ocasiones, conforme a los ideales de la Antigüedad.

A estas alturas del discurso es pertinente realizar la interrogante ¿qué entiende Schiller por ‘Antigüedad’? En un sentido general, la Antigüedad se comprende como el período histórico que abarca las culturas griega y romana. También en *Los Bandidos* estas dos facetas históricas, tan diferentes entre sí, son englobadas en un único concepto. En la época de Schiller era lugar común efectuar semejante unificación²⁴. Y todavía hoy el término ‘Antigüedad’ aduce a las características similares de los dos pueblos. Pero cabe indicar que con base en estudios historiográficos posteriores, Schiller distinguirá con cierta precisión entre la cultura griega y la romana. Si en la opera prima todavía se puede hablar de la Antigüedad clásica —griega y romana—, como un extremo de su antítesis peculiar, después de *Los dioses de Grecia* —de 1787— la

²³ Para las referencias a las diversas naciones que menciona Rousseau: Cfr. *DDH*. Para Grecia, Egipto y Roma, p. 153; para China y los escitas, p.154; para los germanos y los suizos, p.155.

²⁴ Cfr. Ripalda. *Fin del clasicismo*. p. 32.

balanza se inclina por la cultura helena²⁵. Pero regresemos a nuestro tema. En *Los Bandidos*, la Antigüedad se manifiesta a partir de las enseñanzas de sus poetas y políticos. *Las vidas paralelas* de Plutarco —lectura preferida de Rousseau y de Karl Moor— juega un papel preponderante en la concepción que Schiller tiene del pasado clásico²⁶. Así debe ser la humanidad: como Solón, Temístocles, Pompeyo o Marco Antonio. Karl Moor debe aspirar a denotar el mando de su ejército de bandoleros con la pericia y virtud de los grandes estrategas pretéritos y, así, los versos de Homero y Ovidio acompañaran sus proezas.

Aquí acontece la transposición de los ideales rousseauianos en aquellos que caracterizan el proyecto de nuestro poeta. Mientras que el suizo no deja clara la etapa-puente que vincula el primero y el segundo estado, Schiller desliza una **hipótesis** en su opera prima: la Antigüedad es el “paso” del estado natural a la civilización moderna. No obstante, y este es otro problema sustancial de *Los Bandidos*, la transposición de los supuestos rousseauianos a los propiamente schillerianos —la transformación del paradigma natural al paradigma clásico— es ambigua y, creemos, hasta fallida. Si efectivamente el estado natural de Rousseau contiene rudimentos a-históricos, ello no nos obliga a pensar la Antigüedad bajo los mismos principios. Históricamente hablando, el estado natural y la Antigüedad son dos períodos distintos y, como observaremos a continuación, Schiller los equipara indiscriminadamente.

Como hemos mencionado, la importancia que Schiller le da a la Antigüedad, en tanto momento histórico, es aún imprecisa y escondida entre los monólogos de Karl. En varias escenas de la tragedia la antítesis original se disloca y se desarrolla, más que como la contraposición naturaleza-civilización, como el contraste Antigüedad-Civilización. La tragedia da cuenta de ese intercambio de antítesis en la medida que el

²⁵ “Si las naciones griegas se deleitaban en los juegos olímpicos...y si el pueblo de Roma se recreaba viendo abatido a un gladiador...nos bastará entonces este único rasgo para comprender por qué no hemos de buscar en Roma, sino en Grecia, las formas ideales...” —defenderá más tarde en las *Cartas*. XV, 8. En esta investigación, no abordaré el proceso debido al cual Schiller prefiere la cultura griega por encima de la latina, ya que este cambio se realiza en el marco de las producciones líricas.

²⁶ Las *Vidas paralelas* consta de veintiséis pares de biografías de personajes representativos de la Antigüedad. En algunas se comparan las hazañas de individuos de diferentes períodos, tanto griegos como romanos. El propósito de Plutarco es entresacar el carácter moral de dichos individuos. Para ello se concentra puntualmente en la educación de los personajes.

CAPÍTULO II

dramaturgo **presupone** que los herederos legítimos del estado natural son los aedos y poetas antiguos: basta recordar las acciones y discursos de Karl Moor —en 2.2— como ejemplos innegables.

Schiller superpone el período histórico denominado Antigüedad por encima del estado de naturaleza rousseauiano, **sin explicitar el “paso” histórico del uno al otro**. Es algo así como un intercambio puramente “formal”, falto de la explicación y contenido históricos requeridos. La consecuencia de semejante superposición es que la Antigüedad no se considere un momento peculiar, históricamente ubicado “entre” el estado natural y el estado civilizado, sino un análogo a-temporal del estado natural. Este es el error de *Los Bandidos*. El deficiente bagaje histórico en el desarrollo de los Actos genera la confusión entre dos períodos distintos, a saber, la Antigüedad y el estado natural; si históricamente son diferentes, en la tragedia de Schiller aparecen identificados.

En el desarrollo de la tragedia Schiller no ahonda en la razón de por qué la Antigüedad es la “legítima heredera” del estado natural. Y no da cuenta, pues, como texto literario, la tragedia puede y hasta debe prescindir de las minucias históricas. El inconveniente es que los conceptos planteados dentro de ella solicitan una nitidez que la estructura dramática no provee: *Los Bandidos* se mueve con dos frentes de ataque, estado natural y Antigüedad, sin que jamás se diga en qué sentido son equiparables. Dramáticamente hablando quizá no haya problema alguno. Es en el terreno conceptual donde subyace la falta, y sólo posteriormente Schiller intenta enmendar tal carencia. El “paso” histórico es un presupuesto que confunde y unifica estado natural y Antigüedad. Karl Moor empuña la espada de la justicia no sólo en nombre de los bandidos salvajes, sino también en nombre de Alejandro, Julio César, Plutarco u Homero.

Para redondear la idea quizá pueda servirnos un símil platónico. Imaginemos a Karl Moor como el auriga de un carro tirado por dos corceles; uno blanco y el otro negro. Su meta es asestar un tremendo golpe al líder del bando contrario. Con la mano izquierda, el héroe lleva las riendas del caballo blanco. Éste fue capturado en estado salvaje en los desiertos árabes; aún no se acostumbra a las dolorosas bridas. En cambio, las riendas de su mano diestra guían a un negro corcel entrenado frente a los muros de la antigua Troya “domadora de caballos”. Tan entrenado está este último que

el auriga puede tomar su lanza con la misma mano; aunque uno de los jamelgos sea duro de sostener en línea, ambos se dirigen hacia el mismo objetivo.

En nuestra opinión, la estructura dramática de *Los Bandidos* corre por esta vía. En los primeros Actos de la tragedia, Schiller embiste con los dos frentes; el estado salvaje y la Antigüedad. Palmo a palmo avanza en pos de Franz. Apenas notamos que son dos los niveles de ataque. Cuando Karl habla de Alejandro y los grandes hombres de la Antigüedad, los equipara al estado natural, a la verdadera naturaleza humana. Los bandidos le escuchan y piensan que en los bosques de Bohemia habitan los espíritus de Julio César, de Dracón y de Ovidio. La espada de la justicia reproduce dos tiempos en un solo ideal. La lucha bipartita sigue en pie hasta que Karl se da cuenta del grave error que ha cometido. La pasión por destruir de una buena vez al enemigo, le impide ver que dos corceles tan diferentes no pueden cabalgar a igual velocidad. El alboroto estridentemente y desvía el carro hacia el precipicio. Únicamente hasta que Karl toma conciencia de la imposibilidad histórica del estado natural, la antítesis que había ligado estado natural y Antigüedad revela completamente su jerarquía: contemplado desde los tres momentos históricos la conciencia histórica marca el punto de quiebra de la antítesis original en dos antítesis paralelas: la antítesis naturaleza-civilización y la antítesis Antigüedad-civilización.

Una vez que la fatalidad histórica irrumpe en la conciencia del héroe, la vida de bandido pierde toda legitimidad. La lucha por recuperar el estado natural se evapora junto con las enseñanzas de los antiguos. Antes de la toma de conciencia histórica, la naturaleza original es un estado real; susceptible de realizarse, de extenderse desde los bosques hasta el seno mismo de la civilización. La conciencia histórica marca entonces la ruptura, el quebrantamiento de la realidad fáctica del estado natural porque, reiteramos, antes de la conciencia, la vida de bandido es el continuum de la naturaleza original.

Idéntico es el presupuesto de la Antigüedad. Antes de la conciencia histórica, la Antigüedad es la perpetuación del estado natural. Continuidad que Schiller no demuestra históricamente en ningún pasaje de *Los Bandidos*, pero que crece a la par de la antítesis original. Por eso la vida de bandido también asume la equiparación naturaleza-Antigüedad; para los compañeros de Karl, no existe mucha diferencia entre

CAPÍTULO II

un griego y un “buen salvaje”. Sin embargo, el paralelo naturaleza-Antigüedad condiciona fatalmente el destino del Ideal helénico profesado por el capitán de los bandidos. Con la muerte de Amalia el estado natural se desvanece totalmente, Karl Moor ya no podrá retornar y salvaguardar el “Elíseo poético” de su infancia. Con el sacrificio de Amalia no sólo se ha desvanecido la plausibilidad histórica del estado natural, también pierden toda legitimidad las enseñanzas de los Antiguos. El desconocimiento histórico es una consecuencia atroz para la recuperación de la Antigüedad: con la muerte de la naturaleza, con el sacrificio, la Antigüedad también pierde suelo histórico: el bandido desea reedificar un mundo incompatible con su época.

Por ahora sólo quedémonos con la idea de que es la conciencia histórica de Karl lo que provoca la “mirada hacia atrás”. En tanto contempla su pasado con nostalgia, es decir, en tanto el estado natural se ve distorsionado por el truco de la vida de bandido, la infancia apacible y bienaventurada deviene en un estado paradisiaco que se esfuma con cada acción vengadora. En el instante que el héroe contempla su niñez con melancolía, captamos que el estado natural es a-histórico e inalcanzable en los tiempos civilizados. Así comprendemos también la superficialidad con la que Schiller ha manejado la unidad naturaleza-Antigüedad. Si el estado natural es a-histórico no puede identificársele con una época histórica determinada. El error es que se postula la a-historicidad de algo que puede y debe ser condicionado históricamente.

En *Los Bandidos*, la incursión de la conciencia histórica del héroe desenmascara dos tópicos sustanciales: a) la imposibilidad histórica de retornar a la naturaleza rousseauiana, y b) la imposibilidad histórica de equiparar el estado natural con el ideal helénico profesado por Schiller-Karl Moor. Como desarrollaremos a lo largo de los siguientes capítulos, ambos tópicos serán recurrentes en muchas reflexiones del autor, y de hecho creemos que intentará resolverlos una vez que haya ganado claridad **filosófica** de las interrogantes. Pero ¿por qué no los resuelve ahí mismo en *Los Bandidos*? También creemos que la opera prima deja en el tintero el análisis a fondo del significado histórico tanto del estado natural como de la Antigüedad, en pro de un asunto de mayor urgencia: la victoria de la civilización. Ni el paradigma del estado natural, ni el de la Antigüedad son capaces de derribar contundentemente el armazón del estado civilizado —aunque, como observaremos más tarde no por ellos mismos,

sino por la confusión histórica en el seno de la tragedia. Lo preocupante y apremiante es que no existe otra vía para enfrentarse a la civilización. Pareciera que su triunfo es irreversible. Los paradigmas del “buen salvaje” y la Antigüedad son relegados a un segundo plano debido, pues, a la inminente victoria de la civilización. Por ello es mucho más importante analizar bajo qué herramientas triunfa esta fuerza que arrolla y se mantiene inamovible. Y con esta estrategia, delimitando las armas de la civilización, se pueda realizar un nuevo ataque.

Desde nuestra lectura, el problema alojado en la tercera “crítica” a la civilización vincula los supuestos antitéticos de *Los Bandidos* con la tarea arrancada en *Don Carlos*: el diagnóstico de la Modernidad. Dado que tendremos oportunidad de analizarlo, el siguiente y último apartado únicamente esboza algunas de las reflexiones que consideramos pertinentes para introducirnos al sentido del diagnóstico desde *Los Bandidos*.

2.6 Estado tiránico y ley moral: reflexiones entorno al diagnóstico de la Modernidad

Cuando adoptamos la visión periférica de la acción dramática, las antítesis naturaleza-civilización y Antigüedad-civilización nos parecen totalmente independientes del desenvolvimiento de los cinco Actos que conforman *Los Bandidos*. Es decir, la antítesis, el enfrentamiento, no es consecuencia del desarrollo escénico, sino está dado como fundamento de la acción dramática: la antítesis es el “qué”, la acción dramática el “cómo”. Mencionábamos además que uno de los objetivos de dicha antítesis era manifestar la imposibilidad histórica del retorno al estado natural. Ahora bien, en tanto que dicho fundamento pretende “demostrar” entonces la pérdida e inviabilidad del regreso a la naturaleza originaria, buena parte de la acción dramática está encaminada a resaltar las **condiciones históricas** que hacen insostenible semejante retorno. Schiller es consciente de la dificultad de plantear un giro radical hacia la naturaleza, por eso la tragedia no exhibe la atmósfera del “paraíso natural” durante todas las escenas; más bien se concentra en presentar la atmósfera de las condiciones históricas que descartan ese regreso: la civilización.

CAPÍTULO II

La pregunta de Schiller sería la siguiente ¿por qué la civilización no permite el retorno a la naturaleza? Por el “progreso” y “evolución” de la humanidad —responderían algunos. Mas la pregunta de Schiller, que no cree en el “progreso”, está dirigida desde otro enfoque: ¿por qué la civilización refrenda su poder ante la naturaleza?, ¿bajo qué medios la civilización le impide el paso al origen natural del ser humano? De ante mano Schiller sabe que el retorno es imposible, este es el fundamento de la obra, pero la acción dramática de *Los Bandidos* responde las interrogantes al denunciar que el dichoso “progreso”, más que un “paso natural”, es la **imposición** y **coacción** de un estado “no-natural”; la revalidación continua del artificio. Por eso el contenido de la opera prima no se ubica en un tiempo bucólico acechado peligrosamente por el advenimiento de la civilización; sino todo lo contrario, ejemplifica cómo la civilización es asediada por el salvaje y cómo la civilización misma se encarga de extirpar ese funesto cáncer a través de diversos medios. Sobre todo a través del Estado y sus leyes. Efectivamente, el Estado, y hay que añadir necesariamente el Estado **tiránico**, se erige como el medio más eficaz en contra de la fuerza originaria de la naturaleza; el Estado es la herramienta que legitima el poder histórico de la civilización:

Así se va aniquilando poco a poco la vida de los individuos, para que el todo absoluto siga manteniendo su miserable existencia, y el Estado será siempre una cosa ajena para sus ciudadanos, porque también es ajeno al sentimiento. Obligada a simplificar, clasificándola, la multiplicidad de sus ciudadanos, y a considerar siempre a la humanidad sirviéndose de una representación indirecta, la clase dirigente acaba perdiéndola totalmente de vista, confundiéndola con una obra imperfecta del entendimiento; y los ciudadanos no pueden sino recibir con indiferencia unas leyes que bien poco tienen que ver con ellos mismos —dirá años más tarde (CEEH, p.149)

Sí, es el Estado, pero especialmente el Estado prusiano lo que el poeta tiene en mente. Desde su punto de vista, el Estado despótico del duque de Wüttemberg es el ejemplo fehaciente de ese poder malintencionado en contra de la naturaleza. Como lo observa Safranski, la denuncia del poeta está dirigida al “Estado” en general, aunque con un sesgo peculiar: el joven poeta ve al “Estado” encarnado en el gobierno tiránico del duque Karl Eugen de Wüttemberg²⁷. Ciertamente, la visión de Schiller es limitada y equívoca. Que el “Estado” sea definido con base en los agravios del despotismo ducal es comprometedor y complicado, pero dicha perspectiva ambigua —que contemplada

²⁷ Cfr. Safranski. pp. 123ss.

desde el drama, no lo es del todo— se mantendrá en el alma del poeta: ese “Estado”, que él mismo sufre, es aquello que mantiene esclavizados a sus congéneres que debiesen vivir natural y libremente.

El “tercer ataque a la civilización” está alineado desde este frente. Es una crítica a la civilización y a su arma más recurrente: las leyes estatales. Según Karl Moor, las leyes del Estado despótico son una serie de consensos arbitrarios, parciales y cargados de nepotismo. Aparentan el bien popular, cuando en realidad son instrumentos de enriquecimiento para las clases privilegiadas. Encuadran, delimitan, circunscriben, algo que por naturaleza es absolutamente lo contrario: las leyes del Estado opresor han relegado a los individuos más valiosos, los bandidos, a esconderse en los bosques, a la miseria o a la cárcel. Dice el propio Schiller en un memorable pasaje de *Los Bandidos*:

¡Asesino, bandido! Con estas palabras pisoteo la ley. Los hombres me han ocultado la humanidad cuando yo la invocaba. (...) Aprisionar mi cuerpo en un corsé y someter mi voluntad a la opresión de la ley. No. La ley ha reducido a la lentitud del caracol a quien hubiera tenido el vuelo del águila. La ley no ha dado nunca un gran hombre. (I, 2,p.56, p.44)

Nuevamente observamos los recursos críticos del ginebrino. La ley constriñe los impulsos naturales del ser humano. No deja que la nobleza de los desfavorecidos surja en todo su esplendor. Si la ley permitiese que los hombres actuaran siguiendo sus voliciones elementales, la corrupción acabaría inmediatamente. La conservación y la piedad custodiarían, como antaño, la bondad inherente a los sentimientos humanos. Poca necesidad habría de castigarlos —¡Vean a los griegos y romanos! ¡Vean a los Arístides, a los Julianos, a los Césares!

A pesar de su envidia el tercer ataque a la civilización no puede fundarse en la misma antítesis que da origen a *Los Bandidos*, porque ni la naturaleza ni la Antigüedad pueden suministrarle validez crítica suficiente. Ante el sacrificio de los ideales que representa Amalia, nada puede justificar la denuncia dirigida al Estado opresor. No es posible delimitar eficazmente las condiciones históricas por las cuales fracasa el retorno al estado natural. Si el tercer ataque quiere lograr su cometido, si desea llevar a cabo una crítica asequible históricamente, debe fundarse en un paradigma distinto de los dos anteriores.

CAPÍTULO II

El resultado de esa tercera crítica, esa última vía, está señalada brevemente en el último diálogo de la última escena del último Acto de *Los Bandidos*: la apelación a la ley moral. Pero tal recurso, hay que recalcarlo con insistencia, indica un problema que no va a resolverse ni a desarrollarse en la opera prima. Su ubicación al final de la obra, más que fundar detenidamente una crítica, tan sólo apunta hacia un probable enfrentamiento. En la tragedia, tal cual, no se manifiesta realmente la confrontación. El fundamento y efectos críticos establecidos por la apelación a la ley moral no se consuman o, mejor, no se comprenden en la opera prima.

Para acceder a esta idea se requiere vislumbrar la estructura espiral de la tragedia. A diferencia de producciones dramáticas ulteriores, la problemática planteada en *Los Bandidos* no está completamente cerrada, no completa una órbita que redondee y clausure, en la obra misma, todos sus presupuestos; contrariamente, en vez del acabamiento, de la completud circular de un *Don Carlos* —por ejemplo—, el viraje que podría rematar las impresiones de *Los Bandidos* continúa su ascenso fuera de la obra misma, y traza un movimiento que simula una espiral sin fin. Como veremos, *Don Carlos* inaugura y finaliza una antítesis particular; es un círculo perfecto. En cambio *Los Bandidos* introduce sus antítesis naturaleza-civilización y Antigüedad-civilización, mismas que poco a poco se transforman hasta el punto de no reconocerse en los lineamientos de la obra. Accedamos finalmente a esta idea.

En este sentido, las últimas palabras del héroe refrendan la estructura espiral de la tragedia: Antes de caer el telón, nos quedamos atónitos y confundidos, y en nuestro pasmo nos preguntamos: ¿será posible que el veneno consuma la salud, que la lucha de Karl Moor sea fútil?, ¿deberá la humanidad agachar la cabeza ante el despotismo y la tiranía surgidas de la civilización?, ¿será cierto que la incursión de la historia diluya las esperanzas de salvarnos de la opresión y la injusticia? *Los Bandidos*, en cuanto a la acción dramática se refiere, termina en el desamparo y la resignación; la naturaleza originaria ha desaparecido para siempre, la Antigüedad yace muerta en los versos de un ciego, la corrupción de la ley tiránica obstruye el libre paso de la naturaleza: “lo perdido, perdido está”. Pero, al final, Schiller alumbró su nueva salida:

¡Oh insensato! ¡Me había imaginado que podría mejorar el mundo por medio de atrocidades y sostener las leyes con licencia! Llamaba a esto venganza y justicia. Osaba pretender, ¡oh Providencia!, afilar tu espada y

reparar tu parcialidad (...) Mas ¡oh vana puerilidad!... heme aquí al límite de una vida horrible, y reconozco con gemidos y rechinar de dientes que los hombres como yo **derrumbarían todo el edificio del orden moral**... ¡Perdón, perdón... al niño que pretendía anticiparse a Ti! La venganza solo te corresponde a Ti, Tú no tienes necesidad de la mano de los hombres... Lo que está perdido, perdido está; lo que yo he derribado, ya no se levantará jamás (...) Pero aún me queda la manera de atenuar la ofensa hecha a las leyes, de reparar el orden maltrecho. Sí, las leyes necesitan un sacrificio, un sacrificio que muestre ante la humanidad entera su inviolable majestad. Yo mismo soy la víctima de ese sacrificio; yo mismo sufriré la muerte por la ley (V,2,152.s.N)

Karl Moor no se entrega a las leyes civiles comunes; meras herramientas del despotismo. El héroe continúa pensando que en ellas moran falsedad y avaricia. Si bien el bandido ya no enarbola la fuerza de la naturaleza, no por ello triunfará la civilización.

El problema establecido en estos últimos versos es gravísimo: ¿se le puede negar a la civilización su victoria?. ¿se pueden negar las condiciones históricas de la época? El juicio de la historia ha sentenciado a muerte al estado natural y a la Antigüedad. Mas a Karl se le muestra una última salida. No las convenciones sociales, ni las revueltas vandálicas. Exclusivamente la ley moral tiene la última palabra. Sólo ella debe juzgarlo: “De ahí que la tragedia acabe con una exigencia de radical comienzo, de radical revolución, como el salto del hombre natural al hombre moral que no basa su bondad en ninguna sociedad natural previa”²⁸.

Pero, ¿dónde está la ley moral?, ¿quién la personifica?, ¿de dónde surge esta idea? A nuestro modo de ver, la estructura dramática de *Los Bandidos* no plantea en ninguno de sus Actos el desarrollo de esta idea. Quizá brote de la conciencia histórica. Quizá sea una idea del ginebrino celosamente guardada para la última escena. Lo que sí es cierto es que la reflexión sobre la ley moral abre la puerta para buena parte de las discusiones filosóficas de nuestro poeta: “Esta breve nota impone ya la idea de que estamos en pleno ejercicio de distanciamiento reflexivo frente al tema central del Sturm: ahora se percibe la imposibilidad del reencuentro con la inocencia y la dicha naturales y originarias. La nueva noción de Moralidad hinca aquí sus raíces, prefigurando así los elementos teóricos posteriores de la obra de Schiller”²⁹ —mismos que abordaremos en los siguientes capítulos.

²⁸ Villacañas. *Op.cit.* p. 193.

²⁹ *Ibid.* p.187.

CAPÍTULO III
EL CONFLICTO INTERNO DE LA MODERNIDAD:
UNA LECTURA DE DON CARLOS

*No podré dejar de obrar ni, por consiguiente, de ser.
Elevo mi cabeza osadamente sobre las más imponentes montañas,
sobre las rugientes cascadas, sobre las atronadoras nubes
que bogan en un mar de fuego, y proclamo:
¡Soy eterno y desafío vuestro poder! ¡Precipitaos todos sobre mí!
¡Y tú, cielo, y tú tierra, mezclaos en un tumulto salvaje!
¡Vosotros, todos los elementos, encrespaos, bramad
y pulverizad en salvaje combate hasta el último átomo
de ese cuerpo que llamo mío!
Entonces mi voluntad sola, con su plan inflexible,
se cernirá, atrevida e impávidamente sobre las ruinas del universo,
pues me he adueñado de mi destino, que durará más que vosotros;
es eterno y yo soy eterno como él.*

J.G. Fichte

3. Don Carlos, Infante de España

En *Los bandidos*, Schiller estructura dramáticamente la antítesis radical entre su época y el pasado de la humanidad. Si lo contraponemos a la dignidad griega, o a la fortaleza del estado natural, el momento histórico en el que vive Schiller constituye la parte negativa, el polo cobarde y perverso del hombre. El orden civil, resquicio infame de la sociedad, cultiva la pobreza, el egoísmo y la mediocridad de todas las acciones humanas. Ciertamente es privilegio del héroe Karl Moor emanciparse de las rebajadas convenciones sociales y observar, en su caída, la posibilidad de una legitimación moral. Sin embargo, aquella obra finaliza en este punto. Cuando el telón llega al suelo la posibilidad de dicha legitimación queda como tal, como posibilidad.

Un análisis del contraste Antigüedad-civilización esquematizado en *Los Bandidos*, revela que ambos polos del binomio aparecen desequilibrados. En el último de los casos, la balanza se inclina hacia el escrutinio, deliberado, de problemáticas relacionadas con el poder de la civilización. Ya hemos entrevisto algunas de las condiciones de cómo este poder impide el retorno a la naturaleza; a saber, el Estado tiránico y sus leyes. Aún así, el interés por adentrarse en estas temáticas también resulta comprensible si tomamos en cuenta las necesidades vitales del poeta. Pues

además de una mera búsqueda intelectual, de un afán “erudito” por desembarazar el sentido de su periodo histórico, Schiller es objeto de la autoridad desmesurada y tiránica de aquel momento.

Inmediatamente después del estreno de *Los Bandidos*, se escucharon comentarios negativos en las salas del castillo de Württemberg. El duque esperó el momento propicio para arrestar al autor de las infames “comedias” —como él les decía. Schiller pasó varias semanas encarcelado, y aún con la prohibición de escribir más tragedias redactó dos en su celda: *Fiesco* y *Kabale und Liebe (Intriga y Amor)*. Al estrenar la primera lo volvieron a recluir por desobedecer las exigencias del duque. Finalmente, Schiller escapó Mannheim y tardó mucho en regresar a Württemberg —después de la muerte del gobernante. No es gratuito, pues, que la producción literaria de estos años se concentre en denunciar la opresión del Estado tiránico de Prusia y sus ducados. Su compromiso vital lo obligaba.

Tanto *Fiesco* como *Kabale und Liebe* continúan, con menor fortuna, las ideas esbozadas en *Los Bandidos*. Las quejas por el despotismo de los ducados, la corrupción del orden establecido por las reglas humanas, la superficialidad del mundo civilizado; en fin, los temas son cercanos, pero la fuerza de los versos es distinta. Para lo que nos ocupa en esta investigación, basta con señalar que perpetúan el malestar de Schiller frente a la prepotencia y tiranía endémicas de la disgregada Alemania del XVIII¹.

De acuerdo con Dilthey, en esta primera tríada dramática —*Los Bandidos*, *Fiesco* y *Kabale...*—el poeta explora el choque entre la búsqueda de una vida sin opresión —en el caso de *Kabale...*, la búsqueda propia de la sociedad burguesa— y el estamento de poder: “*Los Bandidos*, *La Molinera (Kabale und Liebe)* —afirma Dilthey— coinciden en que aparecen contruidos sobre la gran antítesis de los tiempos: de una parte, el convencionalismo cortesano, la hipocresía, la sensualidad, la ambición de

¹ Varios críticos las consideran exiguas en cuanto a los aspectos relacionados con este trabajo. Para mayor detalle, tanto de la obras como de la apreciación de los críticos: Cfr. Béguin. “Friedrich Schiller: *El Visionario*” en *Creación y destino*. p. 92. Bock. “Friedrich Schiller: el poeta del idealismo alemán” en *Momento y eternidad. Ensayo sobre literatura alemana*. p.29; Burckhardt. *Sobre Schiller*. p. 85; Dilthey. “Schiller. El drama histórico” en *Vida y Poesía*. pp. 220-223; Eckermann, *Conversaciones con Goethe*. pp. Vol. I, 234-236; Vol. II, p. 119; Villacañas. *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. pp. 223-236.

CAPÍTULO III

poder y la inteligencia; de otra parte el idealismo que anhela una nueva forma de vida”². En las últimas, *Fiesco y Kabale...*, las escenas y los Actos presentados a los espectadores sirven como **denuncias** a la opresión, mas no como definiciones o propuestas que busquen solucionar las tensiones intrínsecas a la tiranía de la ley y del Estado. En las dos obras la posibilidad de una legitimación moral también es incierta³.

Una vez establecidas en dicha tríada las denuncias de los conflictos que sacuden al Estado despótico, Schiller trabaja una especie de remedio; un diagnóstico poético: *Don Carlos, infante de España*⁴. Este diagnóstico seguirá navegando en aguas poco transparentes, en cuanto a la incursión de la justificación ética, aunque, y esto le distingue de la tríada inicial, indica con mayor precisión por qué el Estado opresivo refrenda al paso de los años su maquinaria coercitiva. Mientras que las tragedias anteriores mitigaban —incluso en un sentido catártico— la pesadumbre causada por la injusticia, sin salidas viables, como veremos *Don Carlos* se sitúa entre la delación y la oferta, entre la catarsis y la solución. No formula una acción específica, ni es exclusivamente aporética. Más bien restringe, con pluma inspirada, el obstáculo a superar: aquellos individuos que pueden impedir la marcha desleal del Estado están sumergidos en un idealismo ramplón. Aquí subyace el quid. El problema del autoritarismo no está, o no sólo se localiza en la deficiente configuración del Estado. Si el individuo y la sociedad oprimida no actúan enérgica y certeramente, las riendas del Estado permanecerán encaminadas hacia el provecho de los favoritos. Por ello, antes de dilucidar cualquier transformación en el establishment, hay que decirle a las mentes agudas cómo actuar... o al menos cómo no hacerlo.

² Dilthey, *Op. cit.* p.221.

³ Posteriormente al estreno de *Kabale und Liebe*, en 1784, Schiller pronuncia una conferencia titulada “El efecto del teatro en el pueblo” que más tarde, en 1785, cambiará su nombre a “El teatro como institución moral”. El giro es significativo en la medida en que obras inmediatamente posteriores, como *Don Carlos* y el *Visionario*, se gestan bajo reflexiones éticas más precisas que le llevarán a edificar su visión filosófica del asunto. En el siguiente capítulo abordare el tema.

⁴ Junto a la idea germinal de *Don Carlos*, Schiller tenía sobre la mesa el proyecto de una revista literaria, la *Rheinische Thalia* (*Talía Renana*). El primer número entró en circulación en 1785, sin pena ni gloria. Una vez establecido en Leipzig, decidió venderla a una editorial del lugar. Su nuevo amigo Körner aportó casi todo el capital de arranque y como accionista mayoritario le cambió el nombre a *Thalia*. Además exhortó al dramaturgo a componer una tragedia histórica para la nueva revista. Schiller era un poeta subvencionado. Se le pedían obras “por encargo”. En la carta a Schiller del 11 de enero de 1785, Körner solicita un texto: “a cierto modo por encargo... Todo lo que la historia proporciona de grandes personas y situaciones y que Shakespeare no haya agotado aún, está esperando su pincel... y si de ello pudiera entregar algo de tiempo en tiempo podríamos darle sustento”. Este es el comienzo formal de *Don Carlos*.

Para la realización de su nueva tragedia el poeta dedicó mucho tiempo al estudio de los acontecimientos que rodeaban al siglo XVI; el siglo de Carlos, heredero al trono del gran imperio español. Ya en *Fiesco* despunta la necesidad de adentrarse en aquella centuria, pero la prisión no era el espacio idóneo para emprender una investigación detenida de los hechos históricos que rodeaban a sus personajes. Hasta su llegada a Dresde (1785), cuenta con el tiempo y el dinero para hacerlo.

Para nuestra lectura es importante acentuar en este punto específico el interés del poeta por los acontecimientos históricos. Su análisis de los datos historiográficos descubre nítidamente el peso de la conciencia histórica ganada en *Los Bandidos*. Ya que la negativa temporal de retornar a la naturaleza originaria le empuja irremediabilmente hacia un entendimiento sólido de la historia. Los individuos con intenciones “revolucionarias”, como Karl Moor, por ejemplo, deberán tomar conciencia de su momento histórico, o de lo contrario sus ideales críticos de la civilización desaparecerán junto con sus acciones. En pocas palabras, el infortunado efecto que produce la ceguera histórica en el bandido Moor interviene totalmente en las futuras concepciones históricas de Schiller —de las cuales *Don Carlos* es el primer corolario dramático. Bien, pero ¿por qué iniciar el “viraje histórico” en siglo XVI?, ¿por qué comenzar el recorrido precisamente ahí? En gran medida este siglo está marcado por una importante transición: la Reforma. En 1517 Martín Lutero clavó en las puertas de la parroquia de Württemberg sus noventa y cinco tesis, y el destino religioso, político y social de las naciones europeas se transformó significativamente. Europa quedó prácticamente seccionada en dos mitades beligerantes: el bloque defensor de la iglesia católica y, por la otra, los partidarios de las reformas luteranas. Sin duda este evento del XVI marca un antes y un después en la historia de Europa. Y Schiller lo concibe así, como un momento fundacional de su época.

Bajo la inspiración provocada por *Don Carlos* el poeta obtiene la visión de que el movimiento de Reforma engendra una nueva época en el devenir histórico mundial; una Era que él está viviendo: la Modernidad. Ya tendremos oportunidad de pormenorizar qué entiende Schiller por “Modernidad” en *Don Carlos* —o al menos de qué manera señala dramáticamente algunas de sus características esenciales—, pero antes es menester obtener una vista general de cómo las denuncias a la civilización y a las

herramientas que refrendan su poder, las leyes del Estado tiránico, concluyen en su peculiar visión del significado histórico de la Modernidad. Y de esta manera también penetrar en la utilización e interpretación que realiza de los hechos históricos que configuran a *Don Carlos*.

3.1 Construcción del significado histórico de la Modernidad: su gestación y nacimiento

Como mencionamos en el apartado anterior, la visión del significado de la Modernidad se gesta a la par de las consideraciones históricas aledañas a la redacción de *Don Carlos*. Empero, la “explicación” o, mejor, la indicación más despejada del significado histórico de la Modernidad **no** aparece en *Don Carlos* mismo. En nuestra apreciación las razones de ello no distan de aquellas manifiestas en *Los Bandidos*; a saber, que la acción dramática debe prescindir absolutamente de minucias historiográficas que empobrezcan el efecto de la tragedia. Por este motivo nos parece justificado creer que Schiller guarda y tiene tiempo de exponer su opiniones históricas acerca del nacimiento de la Modernidad en sus ensayos posteriores al estreno de *Don Carlos* y contemporáneos a sus *Cartas sobre Don Carlos*; 1788 y 1789 respectivamente. Adentrémonos, en estos ensayos posteriores con el fin de dilucidar mejor acerca de la gestación y nacimiento histórico de la Modernidad.

Para 1789 Schiller ya es profesor extraordinario de historia universal en la Universidad de Jena. Además de un famoso discurso inaugural, Schiller dicta algunas clases sobre las diversas guerras y revueltas que azotaron a Europa y al mundo entero. De las clases surgieron algunos breves ensayos, muchos de los cuales fueron publicados en revistas que dirigía él mismo. Entre ellos se encuentran dos importantes para nuestro objetivo: “Algo sobre la primera sociedad humana según el hilo conductor de los escritos de Moisés”⁵ y su introducción a un artículo de la Colección General de Memorias Históricas.

En el primer documento el poeta trabaja una hipótesis acerca del comienzo de la sociedad y civilización humanas. Son varios los caminos de esta hipótesis. Para nuestro

⁵ En *Escritos sobre filosofía de la Historia*. pp.19-29. Todos los pasajes que cito a continuación están incluidos en estas páginas.

tema es digno de resaltar la comprensión del devenir histórico con base en la contraposición de figuras elementales —que como veremos se gesta en la composición misma de *Don Carlos*. Muy al estilo de la opera prima defiende que la imposición del estado civilizado se debe comprender como el resultado de tres períodos básicos de la historia. Grosso modo, el comienzo de la civilización se funda en la “vida familiar”. La familia es una pequeña “unidad” de individuos entrelazados por relaciones filiales, y el poeta la concibe como el núcleo de toda comunidad. Una vez que los primeros seres humanos establecieron la unidad natural y filial primigenia, los individuos que la componían buscaron sobrevivir haciendo uso del **pastoreo** y la **agricultura**. Según Schiller, los humanos primitivos dividieron el trabajo de la comunidad filial pensando en el benéfico de la misma, sin embargo, añade el poeta, la dicotomía pastor-agricultor respondió a una distinción “artificial” de estamentos. El individuo seguía perteneciendo a la comunidad originaria, pero al mismo tiempo era partícipe de un estamento **distinto** del de su “hermano”. La consecuencia de semejante diferenciación “artificial” —i.e. no sustentada por la naturaleza familiar, sino por intereses estrictamente humanos— provocó el primer enfrentamiento en el seno de los vínculos fraternales: “Ahora entraba por primera vez en colisión el hombre con el hombre (pastor vs. campesino) —dice el poeta”. El conflicto entre ambos “modos de vida” se manifestaba en las primeras guerras entre los seres humanos. Cada uno de los estamentos deseaba el dominio sobre el otro, pero en última instancia tanto pastor como agricultor pertenecían a la misma “gran familia”. De este modo la guerra y el conflicto abonaron el suelo para posibilitar una nueva unidad: la igualdad de estamentos. Ésta pretendía acordar una suerte de tregua que permitiera reconocerlos como estrechamente vinculados a la unidad originaria, superando así la división y el conflicto. El problema, asegura Schiller, es que tal unidad no fue establecida por vías naturales. No fue la familia, sino nuevamente los intereses “pacíficos” entre los estamentos los que se deseaba imponer. Ni el pastor ni el agricultor buscaron “retornar” al estado originario, dejar la distinción de estamentos, sino mantener la división con “igualdad de derechos”; el artificio prevaleció: “Pero esta igualdad —continúa Schiller— no podía existir siempre, unos eran débiles y otros fuertes (amo vs. esclavo)”. La unidad del tercer momento fracasa entonces debido a que continúa labrada en la polarización. Ese nuevo artificio reproduce el núcleo

familiar como una **imposición** de la paz y el orden a través de medios coercitivos. El amo o, como le llama Schiller, “el primer rey”, legitima la concordia y unificación de la comunidad sometiendo a su contrario: funda la unidad por una “superioridad” —física, intelectual, de experiencia, etc.— que, en harás de sobreponerse a la pugna, otra vez divide a la comunidad en amos y esclavos. Al final del día, la civilización se erige sobre una supuesta legitimidad. La civilización, la “familia” configurada por la unidad artificial de amo y esclavo, reyes y súbditos, Estado y ciudadanos, sigue manteniendo la división artificial de los estamentos.

El segundo documento que nos incumbe es la introducción a un artículo incluido en la Colección General de Memorias Históricas —que el propio Schiller dirigía— acerca de la Edad Media y la temprana Edad Moderna. La reflexión que nos da luz para comprender lo que estamos buscando es justamente la distinción **general** entre el sentido histórico del feudalismo medieval, y la transformación que implica la Reforma. Veamos rápidamente algunas de sus tesis.

Schiller siempre demostró sin disimulo su férrea posición respecto del Medioevo. Por momentos su comprensión histórica se acomoda en los presupuestos de su siglo XVIII y observa la Edad Media como una época regida por la superchería y el oscurantismo⁶; y no sólo, también le representa el ejemplo histórico más visible de la mentada unificación “artificial” implantada como sostén de la civilización. El contraste entre la riqueza del rey y las condiciones de vida de los súbditos, no dan lugar a dudas: la estabilidad promovida por los territorios feudales medievales está entronizada sobre una profunda y ancestral contradicción social. Pero ¿por qué se mantiene?, ¿por qué el Estado feudal refrenda la división artificial de estamentos?

En el “artículo introductorio” nuestro autor defiende que la hegemonía de la superchería, el oscurantismo y la opresión van de la mano de la total carencia de racionalidad. La sociedad medieval opera como un mecanismo que perpetúa ciegamente la división originaria, sin razonar la validez de semejante división; como las

⁶ Cfr. la introducción de Juan Ortega y Medina al “Discurso inaugural” pronunciado en la Universidad de Jena, en *Filosofía de la Historia*, p.13. Ortega defiende que la posición schilleriana sobre la Edad Media lo distingue marcadamente —al menos en este punto— de los poetas románticos posteriores. Claramente Schiller nunca vio con buenos ojos este período histórico, aunque, como veremos, el artículo introductorio a la Colección de Memorias Históricas sostiene que las Cruzadas simbolizan acontecimientos no del todo “negativos”.

manecillas de un reloj que dan vueltas sin saber por qué. Como vemos, la opinión de Schiller respecto de la Edad Media apela a la Ilustración de su época.

En un sentido importante, para Schiller como para su tiempo, la Ilustración es un movimiento abanderado con la fuerza de la razón —el famoso sapere aude— y desde ese punto histórico juzga al Medioevo: precisamente la razón es lo que le está negado históricamente a los individuos medievales; la superchería, el oscurantismo y la opresión se corresponden con la insuficiente racionalidad que impera en esa época.

Debemos remarcar que en esta interpretación la comprensión de Schiller observa los períodos históricos únicamente **en relación con su propia época**. El Medioevo es juzgado con los lentes de un contexto histórico posterior, pero cuyo significado, según Schiller, únicamente puede ser medido así. Dice refiriéndose a su “método histórico”:

Por consiguiente reunir materiales para la historia universal es, y así es preciso verlo, establecer la **relación** que guarda el dato histórico respecto a la **situación presente** del mundo... La serie real de los acontecimientos desciende desde el comienzo de las cosas a su orden más reciente; el historiador universal avanza, por el contrario, hacia arriba, desde la situación política más nueva al encuentro del origen de las cosas.” (FH p.59)⁷

De ahí que el análisis histórico del “artículo” no se detenga a señalar cuáles son los acontecimientos representativos que caracterizan a la Edad Media; no se concentra en particularidades históricas. Más bien, busca señalar el significado histórico **general** —“Universal” en palabras de Schiller— para su propio tiempo. Por eso el Medioevo es una período “irracional” de la historia, que guarda mecánicamente la división artificial de amo y esclavo. Su sentido histórico se sintetiza como una etapa identificada con el uso limitado de la razón humana.

⁷ Esta cita del “Discurso...” delinea perfectamente los presupuestos establecidos tanto en el primer ensayo “sobre la primera sociedad” y el “artículo”. Cabe mencionar que el “Discurso...” es una impresión poco crítica de la Ilustración y la Modernidad. Aquí el poeta se presenta como todo un defensor del “siglo de las luces”. Situación que pondría en tela de juicio la apreciación de Schiller como un crítico de la Modernidad; no obstante, pareciera que esta postura, si bien no puede considerarse una farsa, si al menos una opinión que no tardará en ser abandonada —o al menos ubicada en sus verdaderas dimensiones en comparación con el resto de sus producciones. En este tema Safranski analiza con claridad cómo los presupuestos del “Discurso...” son contrarios a una obra escrita en las mismas fechas. El “Diálogo filosófico” que aparece en su novela *El Visionario* invalida las “tesis ilustradas” del “Discurso...”. Cfr. Safranski, *Op. cit.* pp. 310ss.

CAPÍTULO III

A pesar de su juicio “negativo” sobre el Medioevo, Schiller aún observa un sentido “positivo” de ese periodo. Mencionamos que la comunidad medieval esta sujeta a una notable carencia de racionalidad; sin embargo, el movimiento de las Cruzadas exhibe una vitalidad y entusiasmo inusuales: “Para Schiller las cruzadas, demuestran la vitalidad enorme de una civilización, si bien se trataba de una vitalidad que no estaba dirigida racionalmente y no estaba iluminada por la ilustración”⁸. De modo considerable la exaltación mostrada en las Cruzadas ostenta una vitalidad indomable. La humanidad se encarna en la imagen de individuos rudos, armados y brutales que superan nefandas calamidades por pisar Tierra Santa: aún siendo bestiales y crueles —irracionales—, los medievales eran hombres **vivos**, llenos de vigor y esperanza. Dicha vitalidad la concibe Schiller como un evento “positivo” —dentro de su perspectiva general negativa— ya que el entusiasmo va a posibilitar un movimiento futuro. El inquebrantable **corazón** de los individuos medievales, sometidos a la artificialidad de la división estamentaria, intentará revertir la opresión de las monarquías feudales con un movimiento igualmente “irracional” en su origen, pero poco a poco dando pie a una mayor racionalidad: “La Reforma es para Schiller aquel caso afortunado en el que las cabezas ilustradas encontraron todavía corazones cálidos (...) La vida había conservado las fuerzas apasionadas y pudo lanzarse al combate mas tarde bajo la bandera de la razón”⁹. Efectivamente, con el arribo de las “cabezas ilustradas” —i.e. de Lutero, Calvino y compañía— la humanidad retoma el “corazón cálido” y voluntarioso endémico a las Cruzadas, y se concilia con una naciente racionalidad cuya finalidad será la liberación de la tiranía generada por la división estamentaria medieval. “Para Schiller —concluye Safranski en su análisis del “artículo”— está fuera de toda duda que la Reforma representa un triunfo de la razón; pero la razón que triunfó estaba unida con sentimientos fuertes, los cuales calan mas hondo que toda razón”¹⁰. Como veremos en lo siguiente, ese “triunfo de la razón”, ese “triunfo de las cabezas ilustradas”, marca, pues, una época totalmente nueva en el devenir histórico: la Modernidad.

⁸ En Safranski, *Op cit.* p. 323. Safranski está haciendo una glosa del mencionado artículo introductorio.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.* p. 324.

Si retomamos las argumentaciones precedentes, vemos que el nacimiento de la época Moderna se puede concebir como el resultado de una dialéctica histórica —y, para no caer en anacronismos, aquí entiéndase “dialéctica” sin sus consecuencias idealistas, marxistas o teórico críticas; vaya, como un juego entre contrarios históricos— que se remonta hasta el origen mismo de la sociedad y la civilización humanas. Una dialéctica que en cada uno de sus momentos asoma un factor “positivo” y “negativo” de los acaecimientos.

Para aclarar esta idea ordenemos la información recopilada, y esquematicemos el desenvolvimiento de la “dialéctica histórica” schilleriana hasta llegar a la Edad inaugurada por la Modernidad: 1) se considera a la familia como el momento primitivo y original, la primera unidad, y en este sentido como el momento “positivo” —en tanto unidad natural y no gobernada por el artificio; 2) aparece la división y guerra estamentaria subsiguiente, que históricamente sigue considerándose dentro del “estado primitivo”, aunque con la primera dosis de “negatividad”; 3) la configuración de la “igualdad”, esto es, la intención “positiva” de una paz duradera, pero que resulta en la **imposición** de la unidad. Esta última ya no es la “unidad natural”, sino la “unidad artificial” de la civilización y por ello es considerada “negativamente”. Ahora bien, una vez conformada la estructura triádica del origen de la civilización, ésta, suponemos —pues los datos con los que contamos no indican nada más¹¹—, prolonga su dialéctica interna, amo-esclavo, monarca-súbito, hasta 4) la consumación de la Edad Media como una etapa histórica específica que cumple otra vez la división estamentaria “negativa”. Consiguientemente, el Medioevo es comprendido como una etapa “negativa” en su generalidad —o de acuerdo al punto de vista “universal” del historiador—, pero que incluye en ella misma un momento “positivo” especial en 5) la aparición de las Cruzadas. Mismas que buscarían la unidad familiar primigenia a través de la hermandad de los “corazones cálidos” europeos unificados por un mismo fin: la

¹¹ No entraré en detalles al respecto. Pero en un ensayo titulado *La misión de Moisés* aborda su “dialéctica histórica” de manera peculiar. De acuerdo con Safranski el contenido de este ensayo afirma que el politeísmo de la religión egipcia, se transforma en un monoteísmo “de la razón”. Este monoteísmo no era aceptado públicamente y solo algunos sacerdotes iniciados conocían el contenido de esta doctrina. Fueron precisamente estos sacerdotes “ocultos” los que enseñaron el monoteísmo egipcio a Moisés. Sin embargo el pueblo hebreo comprendió el monoteísmo “racional” de la doctrina egipcia a través de un dogma y una fe ciega. El cristianismo será el deudor de esta interpretación y la Edad Media su consumación. Cfr. pp.314ss.

CAPÍTULO III

conquista de Tierra Santa y la evangelización del Globo. De ahí que el carácter entusiasta de las Cruzadas, en su “positividad”, se confronte a la “negatividad” establecida como regla general del Medioevo. Lo interesante, y con esto finalizamos el esquema, es que la “positividad” de las Cruzadas acaba triunfando sobre la “negatividad” predominante de su momento histórico no con base en sus propios fines y presupuestos, sino transformándose en una reacción contra la “negatividad” estamentaria medieval. La Reforma es una “positividad” triunfante sobre la “negatividad” de su época. Y su éxito, como indica Schiller, es la victoria de la razón. Las “cabezas ilustradas”, los individuos que apelan al sapere aude, logran la emancipación de bastas regiones, destruyendo velozmente —en términos históricos— la estructura de la sociedad medieval y, en consecuencia, originando una Edad radicalmente distinta: la Edad Moderna.

Gracias al esquema anterior vislumbramos un significado histórico esencialmente “positivo” tanto del movimiento reformista como de la Edad Moderna que aquel inaugura. Sin embargo, el elemento “positivo” de la Modernidad en cuanto tal sólo emerge de la distensión y ramificación del entusiasmo enardecedor de las Cruzadas. Schiller no piensa una “positividad” **inherente** a la Modernidad. En todo caso, esta es deudora de la benéfica pasión suministrada por las Cruzadas, y principalmente deudora de la victoria racional y “positiva” de la Reforma: en su gestación y nacimiento, la Modernidad salvaguarda un esfuerzo “positivo” de la humanidad, pero, en sí misma, es decir, ya cumplida como una Edad histórica determinada, el poeta la juzga “negativamente”.

Para Schiller la Modernidad lleva el estigma de la división y la guerra; calca la artificialidad de dos momentos históricos anteriores: el origen de la civilización y la Edad Media. La diferencia con las Edades anteriores subyace en dos factores importantísimos que detallaremos en los apartados siguientes. El primero es que la antítesis de la Modernidad ya no se evidencia como la lucha de pastoreo-agricultura, o de monarquía-servidumbre, sino que, por su génesis histórica en el movimiento luterano, reproduce un enfrentamiento esencialmente religioso. En otros términos, la división, la antítesis inaugural de la Modernidad se concibe como el choque entre dos fuerzas histórico-religiosas: el catolicismo y el protestantismo. Y será precisamente *Don*

Carlos la obra que dramatice directamente ese conflicto interno. El segundo factor de diferencia es que el éxito de la Reforma significa también la victoria de la razón. Los momentos y Edades anteriores no gozan de tal merced. Así, el rasgo fundamentalmente racional de la Modernidad le hace distinto del resto... “formalmente hablando”, pues, como analizaremos a su tiempo, la razón es otra máscara del artificio, es una figura más del despliegue “negativo” originado por la división estamentaria de los tiempos primitivos: la Modernidad es el dominio de la civilización legitimada tiránicamente por la razón. Por el momento no continuaremos con esta última idea. Primero que nada debemos atender la significación histórica de la antítesis inaugural de la Modernidad; la guerras surgidas entre catolicismo - protestantismo.

3.2 Don Carlos y la antítesis inaugural de la Modernidad

El *Don Carlos* se desarrolla aproximadamente unos cincuenta años después de los acontecimientos inaugurados por Lutero en la parroquia de Württemberg, en 1568, cuando muere Carlos, el hijo del rey Felipe II de España. Este es el ambiente histórico de la tragedia: la España católica de Felipe II enfrentada al naciente protestantismo de las colonias flamencas.

Como bien lo ha observado Dilthey, la antítesis catolicismo-protestantismo, gestada en el cristianismo del siglo XVI, es el fundamento dramático de todo el *Don Carlos*: “Schiller supo captar en él (*Don Carlos*), con la garra del genio, **la más fuerte antítesis dramática del mundo moderno**: el papado y las monarquías católicas en su lucha contra la Reforma”¹². Incluso podemos afirmar que tanto el sustrato dramático como el fondo histórico se unifican y hasta se confunden cuando la obra es analizada como un todo. Los dos protagonistas, Felipe II y Don Carlos, representarían los dos cristianismos enfrentados en la historia: el catolicismo, personificado en el Rey, y los reformistas impulsados por el Infante. Quienes asisten a la puesta en escena observarán, no sólo un guión interesante y actuaciones sobresalientes; en el fondo, deberán contemplar el despliegue y colisión de dos fuerzas históricas¹³.

¹² Dilthey. *Op.cit.* p. 223 (el subrayado es mío).

¹³ En mi opinión el plan general de la tragedia se construye, resumidas cuentas, en cuatro niveles: a) antítesis general-religiosa: catolicismo-protestantismo; b) antítesis especial-política: tiranía-república; c) antítesis individual-

Igual que en *Los Bandidos*, la tarea es descomunal. Aunque, dicho sea de paso, un tanto más específica. De entrada una diferencia palpable es la limitación del momento histórico —mientras que en la opera prima se proyecta la contraposición naturaleza-civilización como antítesis original— *Don Carlos* se concentra en definir una antítesis menos general: el conflicto situado al inicio de la época Moderna. Aún así, la misión exige un denuedo colosal. Y Schiller lo sabe, gracias a la incursión histórica formulada en *Los Bandidos*. Por ello plantea su idea con mayor complejidad que las anteriores y la aborda por dos frentes: el estudio netamente historiográfico y la creación dramática.

En cuanto a la información historiográfica, el catedrático de historia universal se dedica a recopilar noticias que le proporcionan varias compilaciones de la época. La cantidad de datos compilados es tan vasta que opta por darle forma de libro: *Historia de la sublevación de los Países Bajos reunidos contra el gobierno español*. Si bien el texto, de varios tomos, se publica completo hasta 1788, lo esencial del tratado se concibe a la par del *Don Carlos*; es el complemento historiográfico de la tragedia¹⁴. Para nuestro tema la relevancia de la *Historia* descansa en su papel de exposición meticulosa y de bosquejo interpretativo. Comprueba el interés de Schiller por descifrar los testimonios históricos, entresacando generalidades, y proyectándolos a un nivel más conceptual¹⁵. Además justifica el estrato historiográfico que posibilita la comprensión del devenir histórico como lucha de fuerzas antagónicas. Fuerzas cuyo poder se hace visible, en este caso, en los rostros del gobierno español y de las colonias flamencas.

A través de las noticias que suministran las compilaciones, el texto se asienta en la comprobación empírico-historiográfica de la polaridad monarquía-República, y con esta información depura significativamente los presupuestos básicos de su primera

psicológica: realismo-idealismo; y, finalmente, d) la antítesis de personajes: Felipe-Carlos (Poza). En los siguientes apartados se explicarán y desarrollarán cada una de las antítesis.

¹⁴ “La visión final de *Don Carlos*, es fruto de esta penetración de saber histórico en la trama de la obra. Pues en efecto, las *Cartas sobre Don Carlos* se escriben en el tiempo que se redacta la *Historia* (...) la tarea del dramaturgo y el historiador se vinculan” (Villacañas. *Op. cit.* p. 236).

¹⁵ “El talento del escritor en materia histórica está estrechamente emparentado con el poético y el filosófico... Schiller solía decir que el historiador, tras haberse apropiado de cuanto fuesen meros hechos mediante un estudio preciso y minucioso de las fuentes, debía hacer que el material así reunido volviese a configurarse a partir de sí mismo como historia, y lo asistía en ello la más plena razón sin duda”. Humboldt. *Sobre Schiller*. p. 63. Como he descrito en el apartado anterior, el nivel “conceptual” del análisis historiográfico se plasma posteriormente al estreno de *Don Carlos* —ejemplo de ello son los dos ensayos analizados. Efectivamente, la *Historia* ordena y describe los datos “empíricos” y a través de ellos se abona la tierra que dará sus frutos en esta tragedia y artículos posteriores.

visión de la Modernidad. La antítesis catolicismo-protestantismo continúa como suelo firme de la tragedia —y de la propia Modernidad— pero, y aquí se introduce el sesgo del apoyo historiográfico, el desenvolvimiento escénico no se orienta hacia una caracterización **general** del enfrentamiento—catolicismo-protestantismo; más bien, se concentra en una antítesis determinada y específica, que manifiesta esa pugna general: la monarquía española versus el pueblo flamenco; es decir, las colonias que buscan libertad de culto —y por tanto gobierno autónomo— hacen frente a la tiranía del rey hispano: monarquía vs. República. En *Don Carlos*, la antítesis religiosa catolicismo-protestantismo también se hace patente como conflicto político.

El esquema es relativamente similar al de *Los Bandidos*. Karl Moor se erige como el adversario número uno de las leyes civiles, porque el contraste naturaleza-civilización le autoriza empuñar la espada de la justicia. Del mismo modo, el contrapunto religioso inherente al nacimiento de la Modernidad arrastra hacia su propia lucha toda la estructura política de Europa. *Don Carlos* exterioriza políticamente ese conflicto interno en la medida en que el Infante clama por la libertad del culto protestante y por la sublevación de los Países Bajos. En última instancia, la configuración escénica se sirve de ambas herramientas: la antítesis religiosa como fundamento esencial y la resultante antítesis política. La disputa entre los protagonistas, Felipe y Carlos, representa dramáticamente los dos niveles de la antítesis. Veamos entonces la realización teatral de la misma.

3.3. La antítesis en escena

Al comienzo del primer Acto el choque Felipe-Carlos es algo que se intuye. La pluma de Schiller no describe explícitamente un altercado entre padre e hijo —sería un tanto burdo hacerlo; más bien, edifica una atmósfera en la que se respira la lucha misma. Las salas del palacio real exudan batallas campales entre las legiones monárquicas y los reformistas, sin que en ningún momento observemos cómo el Infante encara a Felipe. Es una contienda oculta. Guardada en la mente de Carlos y de su allegado más cercano, el enigmático marqués de Poza.

De entrada, encontramos a un Carlos desorientado; recordando los tiempos en que enfrentaba con gallardía el autoritarismo operado desde el rey. Antes de caer en la

CAPÍTULO III

desesperación, sospechamos —como espectadores de la obra—, el Infante encarnaba los ideales mismos de los pobladores flamencos. Defendía a capa y espada la instauración de una república no sólo en Flandes, sino en toda Europa. Se alzaba como una muralla inquebrantable detractora de la tiranía:

¿No conocéis a ese mocito? ¿No os figuráis lo que os aguardaría si él fuese poderoso? (...) Ese infante abriga unos designios espantosos: el loco propósito de ser regente y denigrar nuestra santa fe. Arde su corazón por una nueva virtud que, soberbia y segura de bastarse a sí misma, no quiere mendigar de ninguna creencia (...) Está orgulloso de su libertad; no está acostumbrado a la coacción con que debemos avenirnos a comparar la coacción. Ese audaz, gigantesco espíritu, arrollará las líneas de nuestra política (II.9.439).

Pero había un problema. Todo aquello contra lo que el Infante se oponía era precisamente la figura de su padre:

¿Por qué habiendo miles de padres hubo de tocarme este a mí? (...) ¿Cómo a los dos extremos del género humano, yo y él, pudieron unirnos con tan sagrado vínculo? (I.2.398).

Mientras esta pregunta se resolvía en el interior del Infante Carlos, las grandes ideas reformistas no pasaban de chismes sopladados a los oídos del marqués; eran deseos e ideas que sólo conocían los muros del palacio. Semejante intercambio difícilmente alcanzaría su objetivo; sin embargo, por esta vía sigilosa, la guerra llegaba al propio Escorial y Felipe ni siquiera se inmutaba. ¡Traición! —le llamaría el rey a tales chismes. Sí, traición a la monarquía y a su padre. ¿Cómo puede un hijo traicionar a su progenitor? —se pregunta el Infante. Pero Carlos sabe que la gravedad de su posible acción se atenúa si se mide con la vara de lo mejor, del ideal: la libertad de los Países Bajos.

Durante un tiempo el príncipe carga con el dilema. Las preguntas le consumen y la necesidad de acción se ahoga en palabras vacías. El declive del Infante se inicia cuando Poza abandona a su entusiasmado amigo para seguir la lucha en el frente holandés. De un salto advertimos que los deseos republicanos pertenecen no a Carlos, sino al marqués. En realidad son las ideas de este último las que se han incrustando poco a poco en las reflexiones de su amigo real. Por eso, cuando se ve sin compañero,

y sin ideas que le sostengan, el Infante queda desquiciado; enamorado de su madrastra:

Hablas de tiempos que ya pasaron. También yo antaño soñé con un Carlos al que las mejillas le ardían cuando de libertad se hablaba, pero ya ha mucho tiempo que bajo tierra se pudre (...) Quiero leer en tu rostro mi sentencia de muerte. Escúchame, asómbrate y tiembla; pero no me contestes. ¡Amo a mi madrastra! (l. 2. pp.395-396).

Isabel de Valois, cuya sangre es una de las últimas herederas de Felipe VI de Francia, se asienta en la península Ibérica con el fin de unir a las dos monarquías católicas más importantes de Europa. La boda, a todas luces, es un ejercicio político entre las dos naciones afines al papado. La reina es muy joven, casi tan joven como el Infante. Hermosa, inteligente, seductora, y todas las virtudes de una gran dama francesa, dejan impávido al solitario Carlos que cae rendido a sus pies. Y aquí viene lo interesante. Isabel no sólo es la personificación misma de la mujer ideal para Carlos. Tiene otra "virtud" escondida. Tan escondida que ni su propio marido debe conocerla: es protestante.

A falta del astuto marqués, quien es la representación varonil, recia, de los pensamientos anti-monárquicos, el corazón del Infante se lanza sobre un ilusorio jardín de ideas. Concibe un amor furtivo con Isabel. Pero ese amor es simple y sencillamente imposible. Ambos correrían peligro si el rey se enterase. La reina tiene muy presente el riesgo y, pese a ello, escucha benévolamente las propuestas de Carlos. Más que otra cosa, la relación es la oportunidad para que desde la corona española se apoyen a las tropas reformistas e incluso se cocine la usurpación del trono. Isabel no tiene más que continuar con el juego para que el Infante continúe enamorado de Flandes y el protestantismo.

La transformación del príncipe es crucial. Poza lo mantiene fiel a la república con argumentos sólidos, con ideas frescas. Lo está educando para que **actúe** de acuerdo a principios bien cimentados; sin posibilidad de caprichos o vacilaciones. Isabel ya está educada de este modo. Su actitud lo manifiesta. El problema está en que aquello que el Infante veía en Poza, no lo puede ver en la reina. Ella siempre procura insuflarle en el pecho un sentimiento bien encaminado, dirigido hacia los ideales republicanos:

CAPÍTULO III

¡Carlos querido, digno de compasión! (...) Infinito como vuestro amor es vuestro dolor; pero infinito como él es la gloria de vencerlo ¡Luchas con él joven héroe! Digno es el premio de esa noble lucha; digno el joven en cuyo corazón palpita la virtud de tantos regios abuelos. ¡Volved en vos, noble príncipe! (...) Ese amor, ese corazón que con tanta prodigalidad me ofrecéis, pertenece a los reinos que un día habéis de gobernar (...) Ponedlo, de hoy más, en vuestros reinos futuros (I.5.409).

Pero a los oídos del joven Carlos, las nociones republicanas y la emancipación de la tiranía suenan a frases dulces y amorosas. En lugar de exhortarle a la acción, lo sumergen en un penoso estatismo. En vez de convencerle de la urgente lucha, le fabrican un eventual tálamo celestial. A manos de Isabel, la misión ha fracasado. La pasión de Carlos ha terminado en completa ceguera y la esperanza de los Países Bajos queda trunca por el deplorable enamoramiento.

Entonces, y a partir de este momento dramático, notamos cómo el antes protagonista Don Carlos cede el lugar de honor al marqués de Poza:

Tú mismo rematarás lo que yo debía de hacer y no pude. Tú ofrendarás a los españoles esa edad de oro que de mí esperaban. Para mí, ya todo se acabó... para siempre. ¡Oh, ese terrible amor me ha arrebatado irrevocablemente todas las tempranas flores de mi espíritu! (V.1.510)¹⁶

El príncipe podrá estar relegado de la misión encomendada. Mas la sublevación de los flamencos no debe sujetarse a las debilidades de un joven príncipe. Poza es un nuevo aliento. Irrumpe en escena con el brío de un soldado holandés; con hambre de libertad. Carga en sus hombros años de ultrajes e injusticias perpetradas por el rey y sus compinches. Pero no debe permitir que la oportunidad de salvar a su gente se le escape de las manos. Debe controlar su furia y anhelo para actuar despacio, sin arranques ni titubeos: no debe ser como Carlos.

Con paso firme, Poza se va acercando al rey. Conocidos en la corte aquí y allá; intrigas, reconocimiento de los enemigos a sortear, y listo. Tiene todo para entrevistarse con el monarca. Felipe II es altivo, extravagante y tozudo; un rey. Pero un rey desvalido. Las circunstancias han hecho que se entere del “coqueteo” de Carlos hacia la reina.

¹⁶ Schiller mismo ha notado un error en el intercambio del rol protagónico y lo justifica afirmando que: “En la composición de esta pieza hubo muchas interrupciones (...) las diversas alteraciones que experimentaron mis modos de pensar y sentir durante este período, se reflejan, como es natural, en la obra que estaba escribiendo (...) el mismo Carlos había perdido mi favor, quizá sólo por la razón de que yo me había hecho más viejo que él, y por la razón opuesta, Poza había ocupado su lugar”. Citado por Carlyle, en *Vida de Schiller*. p. 75.

Está enfermo de celos. Todo su poder, toda su fortuna, todo su reino, no le exentan de sentirse un hombre engañado cualquiera. Felipe se muestra débil ante el marqués. Cuando entablan un diálogo de hombre a hombre, no de rey a súbdito, se acerca la oportunidad de Poza: ¿y si en lugar de matarlo, lo convenzo? Es un hombre cualquiera, se le puede persuadir como a Carlos. Piensa el marqués.

El clímax de la tragedia inicia cuando Poza intenta hacer ver a Felipe la terrible situación de los Países Bajos. Lo imperioso de su autonomía:

¡Señor! ¡Recién llegado estoy de Flandes y Brabante! ¡Cuántas provincias tan ricas y prósperas! (...) Pero allí tropecé con osamentas humanas calcinadas (...) Lástima que al revolcarse en su sangre no merecieran de su sacrificador una palabra de encomio! ¿Por qué serán los hombres, y no seres de condición superior, los que escriben la Historia? Siglos más clementes arrollarán los tiempos de Felipe; y aportarán consigo una sabiduría más benigna (...) ¿Esperáis impedir la transformación de la actual cristiandad, contener la general primavera que la faz del mundo está remozando? ¿Queréis, el único en toda Europa, oponeros a esa rueda del destino del mundo, que nunca cesa de girar? ¿Parar su eje con el brazo de un hombre? ¡No lo conseguiréis! Ya huyen a miles de sus tierras, alegres y pobres. Con sus maternas brazos abiertos, acoge Isabel a los fugitivos; y terriblemente prospera Britania con las artes de vuestro país. Privada de la industria de los cristianos nuevos, yace desierta Granada y alborozada contempla Europa a su enemigo sangrar por las heridas que él mismo se inflinge (...) El hombre es más de lo que creéis. Habrá de romper las largas ataduras del letargo y volverá a reclamar sus sagrados derechos. Dios, el gran Creador, arroja en una gota de rocío al gusano, y deja todavía en los muertos espacios de la putrefacción para que lo arbitrario se recree. ¡Y qué mezquina y pobre la creación vuestra! ¡El rumor de una hojita asusta al señor de la cristiandad! (III.10.467).

La exaltación libertadora del marqués concluye en una grave falta. Felipe, ante todo, es el gobernante de un inmenso territorio. La unidad del reino se ha logrado debido a la aplicación de una política coercitiva. Justamente es el dominio de tantos pueblos aquello que enriquece y da gloria a la monarquía hispánica. Sería una catástrofe para la corona si Flandes lograra su independencia.

Las creencias del rey son totalmente pragmáticas en este aspecto. Podrá dolerse de lo sucedido con Isabel, pero la cohesión del reino católico no debe subordinarse a devaneos familiares. Ningún marqués va a decirle como ordenar sus pertenencias geográficas.

Cuando Poza repara en su negligencia el destino de sus ideas está camino al Hades. El ideal republicano comienza a tambalearse. Flandes y su lucha se desvanecen a la par que el rey se enardece más y más contra el promotor de la revuelta. Poza entra en pánico. Se lanza hacia el monarca y le ruega a sus pies que salve a los pueblos flamencos. Suplica por la vida de sus compatriotas. El rey no hace más que mirarlo con la altivez de quien ha ganado la batalla. En poco tiempo Poza morirá tras las órdenes del rey, y el Infante será entregado, juzgado y muerto a manos de la inquisición. Dice Carlos antes de su muerte:

(Rey:) ¿No somos padre e hijo? Yo quiero ver hasta qué acción vergonzosa la naturaleza... (Carlos:) ¡La naturaleza! No la conozco. Ahora no hay más solución que el crimen. **En dos bandos está la humanidad dividida.** ¡Tú mismo la destruiste, señor! ¿Y habría yo de respetar lo que tú menosprecias? (V.4.517).

3.4 Confirmación de la antítesis e imposibilidad de una propuesta

Antes de precisar el diagnóstico contenido en esta obra de Schiller, cabe recalcar la situación que cierra la última escena de *Don Carlos*. El diálogo final entre Felipe y el Infante señala con agudeza la antítesis inaugural de la Modernidad: “En dos bandos está la humanidad dividida”. La antítesis primigenia catolicismo-protestantismo queda así representada en su inconmensurabilidad. Si alguna vez existió una conexión filial, una raíz común entre ambos cristianismos, se neutraliza cuando el Infante rechaza todo parentesco con el rey. “La naturaleza”, la naturaleza que une a padre e hijo, está regida “por el crimen”, por la desgracia y la miseria endémicas a un mundo donde la comunión entre los individuos se subordina o, mejor dicho, quiere ser subordinada por intereses humanos —políticos en este caso. En el instante en que el marqués y sus ideales son silenciados con los instrumentos represores de la monarquía, la “naturaleza Moderna” pierde la legitimidad —filial— que alguna vez le dio sustento. Que el “crimen” sea el único eje que de alguna manera cohesionara las partes en litigio es un síntoma fehaciente de la grave enfermedad que perturba a la Modernidad. En última instancia es el “crimen”, la muerte de Poza, lo que rompe de tajo la raíz filial de la época Moderna — i.e. los vasos comunicantes que los unen—: “¿Y habría yo de respetar lo que tú menosprecias?”, dice Carlos a su padre al final de la obra.

Con lo anterior se corrobora entonces la polaridad extrema en la antítesis inaugural de la Modernidad. A primera vista se antoja perenne la guerra entre ambos flancos. Schiller no hace más que afirmar contundentemente dicha guerra. Pese a todo, aunque la escisión es compleja e innegable, a lo largo de la tragedia el poeta encuentra la necesidad de formular un diagnóstico de la confrontación. En ningún momento el diagnóstico resuelve el hiato consecuencia del crimen perpetrado por el antagonista. Si acaso, la voz de Schiller se limita a dar nombre y apellido a la carencia de medios para detener la rueda que perpetúa la antítesis. El diagnóstico se conserva así en un estado intermedio entre la acción determinada y la mera presentación de la antítesis. ¿Por qué? ¿Por qué *Don Carlos* no establece una propuesta concreta? La resolución a la interrogante exige el análisis de dos factores que saltan a la vista en el diálogo entre Felipe y el marqués.

En los primeros Actos de *Don Carlos*, la antítesis que inaugura la Modernidad aparece como una guerra feroz y despiadada entre los dos participantes; mas, en medio de ese río de “osamentas calcinadas”, se cobija la hipotética esperanza de la reconciliación. Primero Carlos y después Poza, siembran a ratos una minúscula ilusión de paz y a ratos una confianza en su plausibilidad. En el momento que ambos cultos se respeten, cada uno como interpretaciones loables de la doctrina de Cristo, la libertad de Flandes se consolidaría y esto significaría la desaparición del enfrentamiento. La libertad de los Países Bajos y, con ella, la superación misma de la antítesis, se enfilaría a buen puerto. Esto se evidencia cuando el marqués intenta convencer a Felipe; la libertad de culto es, al mismo tiempo, la autonomía gubernamental:

Vos... vos podéis. ¿Quién sino vos? Consagrad a la libertad de los pueblos el poder del monarca (...) sea de nuevo el ciudadano lo que antaño fuera, la finalidad del trono. Que ningún otro deber le ate más que a la igualdad de derechos respetables de sus hermanos (III.10.468)

Para Felipe la fe protestante en sí misma no representa una afrenta al poder monárquico. No queremos decir que la incompatibilidad de cultos sea un hecho irrelevante para la corona española. Más bien debemos notar que la reacción de Felipe, al escuchar los argumentos del marqués, no está en función de las repercusiones eclesiásticas de la discrepancia. Por el contrario, la orientación netamente pragmática

CAPÍTULO III

que Schiller le adjudica al personaje del rey ilumina la incertidumbre política que experimenta Felipe. El marqués de Poza habla desde la colisión religiosa y arroja la convicción en la supresión de la misma —lo que lógicamente conduciría a la libertad política. El rey no escucha o no quiere escuchar la exhortación del marqués, porque su pensamiento se concentra en la esfera pragmática de los intereses políticos.

Para Schiller, el Estado tiránico en la persona de Felipe es incapaz de atender a las necesidades espirituales de los ciudadanos. Quiere verlos, todavía, como vasallos, como piezas eventuales de su maquinaria —recordemos al déspota Franz Moor y la “tercera crítica” que se desprende al final de *Los Bandidos*. Por ello, en este sentido y sólo en este, el monarca rebaja la suprema jerarquía de la contrariedad religiosa; hace oídos sordos al llamado del marqués. En otras palabras, como la tiranía no repara en la magnitud de la pugna religiosa, ésta se afirma como la única vía posible de cohesión territorial. Felipe avista la terminación del poder hispánico en el discurso de Poza: “¿Queréis, el único en toda Europa, oponeros a esa rueda del destino del mundo, que nunca cesa de girar? ¿Parar su eje con el brazo de un hombre?” —dice el marqués. La única forma en que la monarquía puede guarecer sus intereses y beneficios políticos es reafirmando su dominio: asesina al marqués.

Con el homicidio de Poza la tiranía se autoafirma, se reconoce a sí misma como fuerza histórica. En el momento que el marqués busca disminuir el poder hispánico, en el momento que Felipe percibe que su magnífico reino está en peligro de extinción, en el momento que el catolicismo, como fuerza histórica, se ve relegado a un segundo plano; en el momento, pues, que el protestantismo del marqués adviene como la única religión europea, Felipe, y todo lo que él representa, está obligado a impedir que la “rueda del destino” gire a favor del protestantismo, está obligado a empujarla hacia el lado contrario; el suyo. Como si se tratara de una ley física, acción y reacción, el monarca debe hacer saber a su enemigo que toda emancipación protestante será sojuzgada tarde o temprano con la maquinaria gubernamental: mientras más deseos libertadores, más represión y sometimiento.

Desde nuestra lectura, el rey sabe que el asesinato de Poza hará que Carlos despierte de su letargo amoroso —de hecho Schiller lo describe al final de la obra. Si esto sucede, prevé Felipe, la rueda del destino volverá a manos del protestantismo y la

sublevación. Por ello es imperioso cortar de raíz el problema y no dejar que el destino señale al Infante como su nuevo enviado. El Príncipe debe morir inmediatamente después del marqués. La Inquisición está obligada a reafirmar la fe católica a toda costa. A los ojos del monarca, el juicio eclesiástico y muerte de su hijo disipan totalmente el riesgo de la sublevación, no habrán más caudillos para los Países Bajos: según el rey, el catolicismo ha triunfado, se ha erigido como la religión verdadera. Y con ella la monarquía tiránica obstruye el paso a la república. Sin embargo, aquellos individuos que poseen una idea general de los acontecimientos históricos de la época, saben que la victoria del catolicismo en los Países Bajos se desvanecerá muy pronto. A posteriori —i.e. en el siglo XVIII—, la rueda del destino muestra que la afirmación de la tiranía hispánica, la afirmación de la realidad absoluta del catolicismo por parte de Felipe, no hace más que enardecer los ideales libertadores; en breve, la historia así lo indica, los Países Bajos obtendrán su libertad. La muerte de Poza condiciona inevitablemente la reacción del frente protestante; la doble acción de Felipe, el asesinato de Poza y de su hijo, son, en realidad, la afirmación de su contrario protestante. La tragedia finaliza con la “victoria” del catolicismo hispano, pero la contradicción de la Modernidad, el destino de la Modernidad, no cesa. La acción de Poza conlleva, por necesidad, la reacción de Felipe, la acción de Felipe abre la puerta a la reacción de los Países Bajos... la acción de los Países Bajos se percibe en varios momentos históricos actualizados, todos, en la guerra de los treinta años; patria histórica de Schiller¹⁷. El nacimiento y destino de la Modernidad es su antítesis interna: hereda la “negatividad” ancestral producto de la división estamentaria.

En un sentido importante para nuestro poeta el núcleo de la Modernidad está dado por el enfrentamiento histórico catolicismo-protestantismo y sus consecuencias en la esfera política. Si al inicio de *Don Carlos* cabía la posibilidad de la reconciliación, con el crimen, la esperanza se pierde irremediabilmente.

Vista genéricamente —i.e. desde la “historia universal”— el núcleo activo de la Modernidad **es** la antítesis catolicismo-protestantismo. Y para nuestra lectura, Schiller

¹⁷ Para una exposición mas detallada de esta idea y su relación con la guerra de los treinta años, véase los “tres puntos relevantes para la historia universal” que analiza Safranski en su comentario a la *Historia de la guerra de los treinta años* de Schiller en *Op.cit.* pp.333ss.

CAPÍTULO III

consume —para sus propios fines— esa antítesis en la acción dramática de *Don Carlos*. Ninguna acción concreta, ninguna, libra al tirano Felipe del asesinato cometido; él ha suprimido la oportunidad de la reunión, de reunificar la comunidad filial primigenia. Aquí subyace la contrariedad y “negatividad” de la época Moderna. A pesar de su origen “positivo” en el movimiento reformista es verdaderamente imposible remediar la lucha campal entre las fuerzas históricas en juego. Con ello el dramaturgo niega explícitamente la validez de una propuesta que intente traspasar la barrera de la “negatividad” y conflicto inherentes a la Modernidad. Aquel que pretenda traspasar la antítesis con una fórmula determinada, ya está, por definición, fuera de la Modernidad. Esta es la idea de fondo: si Schiller concibe a la Modernidad en sí misma como la antítesis catolicismo-protestantismo ¿podemos franquearla con la acción de un hombre moderno? ¿Podemos franquearla con la acción de un protestante o de un católico? De acuerdo con Schiller si alguno de los dos actúa, no hace más que consumir el abismo que separa los extremos. Si el catolicismo actúa, reitera, nuevamente por definición, la existencia de su contrario y viceversa.

3.5 Idealismo, realismo y fanatismo

Habiendo expurgado un poco la imposibilidad de una propuesta concreta regresemos al diálogo fecundo entre Poza y el rey. El enfrentamiento se va matizando y detallando paso a paso hasta que notamos la plena transformación del marqués. Poza entra con el pie derecho a las salas del castillo real. Está confiado y decidido a persuadir al rey. Felipe está cabizbajo. El anhelo de libertad brota en el alma de Poza —y de quienes se identifican con él; sin embargo, cuando el rey vuelve en sí, gracias a la luz de alerta encendida en el sermón del marqués, el monarca se tapa los oídos al escuchar ese canto de Orfeo. Construye una muralla entre él y Poza. A toda costa debe impedir que sus dividendos se contraigan por la sublevación. El marqués pierde la cabeza y cae suplicante frente al rey:

¡Gran precipitación la mía! Gravemente falté. Lo reconozco. Locura fue mi confianza (V.3.514)

Con el viro en la actitud del marqués, Schiller nos da a entender la carencia de armas útiles para actuar conforme a la acción de los fines libertadores. Tanto Carlos como el

marqués naufragan en la realización de los ideales republicanos. Uno perdidamente enamorado de su ideal, la protestante y republicana Isabel de Valois; el otro traicionado por su excesiva seguridad. En ambos personajes es la “locura” (Raferei) quien se apodera de la situación. Independientemente de las características peculiares de las dos “locuras”, observamos que en esencia desembocan en la misma falta. En uno, la pasión desmedida, en el otro, la confianza desmedida, ocasionan no pocos estragos al ideal libertador. La palabra “desmedido” es precisamente aquello que suena en el término “locura”; el extremo, lo drástico de los sentimientos —eco del Sturm Und Drang. De tal manera que los principios mesurados incluso calculadores que habían llevado al marqués a encarar a Felipe, al radicalizarse, degradan la significación concreta de los ideales republicanos. El quebranto y falta del marqués subyacen no en sus ideas, sino en el modo de aplicarlas.

Schiller ha tenido a bien llamar “fanatismo” a la actitud desproporcionada y exagerada del marqués y de Carlos. En sus *Cartas sobre Don Carlos*, utiliza los siguientes términos para referirse a dicha actitud: “müßiger Schwarmerie, untätiger Betrachtung”¹⁸. José Villacañas traduce la frase por: “una situación de fanatismo, de contemplación inactiva”. A nuestro modo de ver la palabra “fanatismo” designa atinadamente la expresión schilleriana müßiger Schwarmerie donde entran en juego tanto la “debilidad de lo exagerado” o “la pobreza de la radicalización”, como la “comprensión parcial” o la “obnubilación de lo grandilocuente”. Villacañas hace un análisis riguroso del fanatismo que pasma tanto a Carlos como al Infante. Efectivamente es la untätiger Betrachtung, la inmovilidad, la inactividad, el estatismo, la consecuencia inmediata de la actitud fanática. Escuchemos al propio Villacañas: “Lo que siente Carlos por su madre es una **enfermedad** nueva: el idealismo fanático del amor. Más que natural, se trata de una enfermedad cultural, social: es la posesión sentimental por una idea, ajena radicalmente al republicanismo, pero cercana en su fanatismo a sus potenciales degradaciones”¹⁹. De extralimitarse en la valoración de sus ideas, ningún individuo, llámese marqués de Poza o Don Carlos, poseerá la sabiduría necesaria para

¹⁸ Citado por Villacañas en *Op.cit.* p. 242.

¹⁹ *Ibid.* p. 231.

CAPÍTULO III

ejecutar de facto sus ideales; el fanatismo, como asevera Villacañas, es una “enfermedad”.

Ahora bien, antes de continuar con la terminación del diagnóstico schilleriano es menester remarcar brevemente la distinción entre un fanático y un idealista, y en qué sentido el idealista puede transformarse en fanático —al menos desde la perspectiva de *Don Carlos*. Dicho rápidamente, el fanático es un enfermo. Distinto es el idealista. Cierta vigor mental se asoma en su pensamiento. Nadie, al menos eso creemos algunos, asevera que buscar la libertad, fomentar la igualdad y hermandad entre los hombres sean ideas trastornadas dignas de un psicópata; al contrario, cualquiera que sienta en su pecho el fuego de esas ideas, está por demás ennoblecido; dignifica su ser con tales máximas. El idealista sostiene su pensamiento en esta dirección. Todo el enigma gravita en cómo y dónde llevar a cabo esas ideas. Aquí acecha el riesgo de perderlo todo por un ideal mal encaminado. Con toda la paciencia, el idealista debe fijar su campo de acción. Reflexionar seriamente uno a uno los pasos que habrá de dar para alcanzar su objeto. Al comenzar la tragedia tanto Carlos como el marqués de Poza pueden ser calificados de idealistas. Principalmente el marqués —pues el Infante rápidamente cede ante su fanatismo por Isabel. Poza conquista gran parte del territorio enemigo con base en decisiones correctas en los lugares y momentos indicados, sin que se apague la fuerza interna de sus ideales. Cuando se muestra ante el rey, el final de la escalera, observamos como se confía, tambalea y se precipita en el más hondo de los abismos: la brillante luz del ideal le deja ciego; en lugar de que el relámpago le alumbre el camino, lo fulmina de un solo golpe. No queda más que un hombre desahuciado... un enfermo.

La diferencia primordial entre uno y otro recae, tal parece, en el exceso de confianza con que el fanático contempla sus ideas. Tanto uno como otro tienen obstáculos que sortear antes de ejecutarlas. Pero, en todo caso, el fanático subestima su contrincante, quiere verlo desvalido cuando en realidad ni siquiera conoce bien a bien cuáles son sus intenciones. El marqués se erige como la única verdad. La espada de la libertad y el protestantismo deben afirmarse absolutamente sobre su contrario tambaleante: “¿Queréis, el único en toda Europa, oponeros a esa rueda del destino del mundo, que nunca cesa de girar?”. La tragedia eclosiona cuando Poza se da cuenta de

su yerro: la afirmación absoluta de sí mismo, la creencia fanática en la verdad indiscutible de sus pensamientos, obliga a que el rey católico se afirme a su vez como la realidad absoluta. La muerte de Poza se metamorfosea, entonces, en fijación, en la posición de la tiranía monárquica como realidad absoluta.

Lo mismo acontece con el rey. Durante toda la obra se ha caracterizado por sus decisiones y acciones oportunas. Pero el pragmatismo de Felipe no es igual, al menos en un inicio, al del marqués. ¿Por qué? Ciertamente ambos actúan de conformidad con máximas cimentadas en su ánimo; se mueven de acuerdo con principios bien pensados que favorecen al éxito de sus empresas. La diferencia subyace en la finalidad, en los objetivos que cada uno persigue. El marqués dirige sus acciones, por ejemplo, hacia la libertad de los Países Bajos. Una libertad que estrictamente hablando aún no es real, ya que la sublevación de Flandes persigue justamente la **realización** de la república y la libertad que hacen falta en el mundo cotidiano. El idealista es idealista, porque sus máximas de acción están formuladas para “aterrizar” una república que, de facto, no existe. El idealista es idealista, porque está inconforme con el orden político y religioso existente.

Por su parte el rey saborea todos los frutos que la realidad le proporciona. Sus decisiones están orientadas para auxiliar, en todo momento, el orden de la realidad ya establecida. El disfrute de sus riquezas emergen de esa tierra, de esa realidad que el idealista critica fuertemente. En este sentido, Schiller considera a Felipe un realista²⁰, un individuo cuyas energías se sostienen de y para la realidad política y religiosa imperante. Lo imperante, eso es lo que le incumbe al rey. En cierta medida las acciones de Felipe jamás se despegan de la realidad. Desde la cima del poder, el Estado despótico supervisa los acaecimientos dentro de su territorio; cual gran ojo que esparce una mirada inquisidora sobre sus vasallos. Los habitantes de las comarcas sojuzgadas no tienen oportunidad de esquivar la pernicioso mirada. Sin embargo, el gran ojo del despotismo, por más alto que se halle, está forzado a dirigir su visión hacia la superficie

²⁰ Cfr. *Ibid.* p.237. Schiller trabaja el tema y enfrentamiento idealismo-realismo en varias ocasiones. El “Discurso filosófico” con el que finaliza su novela *El Visionario* (pp.113-134) —por cierto escrita a la par que *Don Carlos*—, contiene la base de la larga discusión realizada en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (pp.144-157) de 1795. En éstas, la diferencia y choque entre ambas posturas se especifica en términos extraídos de obras filosóficas como las de Ferguson o Kant —entre otros.

CAPÍTULO III

de las tierras; tiene que ver “hacia abajo”, hacia las acciones de sus lacayos. La constante vigilia de la realidad, la ingerencia continua en los avatares diarios, le empaña una visión clara de lo que sucede fuera de sus propiedades; sólo su realidad, sólo sus pertenencias le inquietan. Este es el problema de Felipe. En tanto monarca de un extenso dominio, no prevé las consecuencias futuras de sus acciones. Se encuentra tan atareado en revalidar su potestad que deja en el tintero las cuestiones futuras; cree que el orden del mundo no puede cambiar.

Así como Poza sobreestima la fuerza real y realista del monarca, también Felipe menosprecia los ideales del marqués y de su propio hijo. En el momento que se adelanta a los hechos futuros, para guarecerlo y encerrarlo todo en su realidad despótica, la fuerza antagónica, la república, contraataca. Por ello afirmamos que Felipe sufre una mutación parecida a la de Poza. De un realismo más o menos perspicaz, cae en una especie de fanatismo. Desea ejercer un poder absoluto sobre la realidad burlándose de las ideas republicanas. Piensa que al asesinar al marqués y condenar al Infante, la rueda de la historia se paralizará en el siglo XVI. De ahí que los hechos ulteriores a la muerte de Carlos juzguen la incapacidad del rey para entender el movimiento de la historia: al liquidar a Poza y a Carlos, el rey se desploma en el más burdo de los fanatismos históricos; sobreestima a su contrario.

Nuevamente el juicio histórico se muestra en toda su potencia y fatalidad. Tanto el marqués como Felipe sucumben ante el desconocimiento de su realidad histórica. Idealismo o realismo, tiranía o república, catolicismo o protestantismo, cualquiera de las dos vías llevan implícitas el sello patológico del fanatismo. ¿Por qué? Adelantemos un poco: A estas alturas de la tragedia Felipe y Poza son los dos polos enfrentados en la historia. La antítesis inaugural delinea el sentido de la oposición realismo-idealismo. En el enfrentamiento de las perspectivas, realista de Felipe e idealista del marqués, se vislumbra que la antítesis inaugural no puede diluirse porque los copartícipes en la lucha desconocen, cada uno de modo peculiar, el suelo histórico en el que se desenvuelven: la Modernidad. *Don Carlos* va a jugar con esta dimensión incompatible de la ratificación no sólo individual sino también histórica de los contrarios inaugurados en el seno de la Modernidad.

3.6 Contenido del diagnóstico

Schiller se desprende de la mera exposición de una antítesis y no sólo repite la exposición, además concluye que la crisis brotada en la Modernidad es insalvable: no existen soluciones viables. En este sentido, la “solución” tomada en *Don Carlos* solamente puede ser comprendida como diagnóstico. Como aproximación a la contradicción misma. Pero antes de completar la idea que subyace en el diagnóstico debemos recalcar la siguiente: dado que para Schiller la contradicción protestantismo-catolicismo es la consolidación de la Modernidad, todo aquel que desee proporcionar una solución a este problema debe **salirse** de la Modernidad. Es decir, si Schiller es consecuente con su razonamiento, strictu sensu *Don Carlos* limita el radio de acción de cualquiera de los participantes en la contienda. Ni uno ni el otro, ni el protestantismo ni el catolicismo, ni la tiranía ni la república, ni Poza ni el rey, son capaces de disolver la antítesis. En todo caso, la solución al conflicto recaería en la acción **independiente** de alguno; en un actuar extraño a las circunstancias históricas. Pero ¿es factible actuar con independencia de las circunstancias?, ¿es posible actuar haciendo caso omiso de la historia?

Una manera que ayuda a ganar claridad para responder la interrogante es dándole un giro a la pregunta. Rápidamente: Poza creía tener la solución a la antítesis, mas su fanatismo se lo impide; al no salirse de sí mismo, de sus propias ideas, afirma su contrario: el Rey. La pregunta de fondo es ¿por qué el marqués no puede salir de sus propias ideas?, ¿por qué sucumbe al fanatismo? La respuesta es de hecho el contenido del diagnóstico.

Hablando hipotéticamente, Poza hubiera resuelto el conflicto político y religioso si, como lo había hecho antes, actuara **siempre** con precaución y medida. No obstante, estaba destinado, en tanto heraldo de un polo de la Modernidad, a nutrir la contradicción. A primera impresión el marqués es el culpable de que los ideales republicanos terminen en crimen o en prisión; pero no es así, Schiller observa más hondo. Por más que Carlos o Poza intentaran solucionar el conflicto, jamás podrán hacerlo; los dados ya están echados. Por eso parece irrelevante si el príncipe o el marqués incurrir en fanatismo; la imposibilidad de llevar a cabo los ideales libertadores subyace, no en ellos sino en la Modernidad misma. Es el tiempo, es la época Moderna

CAPÍTULO III

lo que arranca de raíz las ilusiones y sueños de los oprimidos. Cualquier esfuerzo es nulificado por la contradicción en la que están inmersas las voces libertadoras. La Modernidad sólo se mantiene a sí misma como antítesis insalvable.

Lo que nos está diciendo el diagnóstico de *Don Carlos* es que los individuos como Poza o Carlos, las cabezas idealistas —las “cabezas ilustradas” del “artículo”— que podrían emancipar a los pueblos humillados, se impactan contra la barrera de la contradicción Moderna. El tiempo propicio para la acción libertadora, la oportunidad para actuar de acuerdo a fines republicanos, está cancelada por la Modernidad misma. Cualquier persona que clame por la dignidad y libertad de los pueblos estará sujeta por el fanatismo inherente a su condición moderna. Por ello dice Isabel al marqués:

Tiene razón chevalier. Todavía hay gigantes; lo que no hay ya son
caballeros (I.4.403)

Y no los hay no por falta de ímpetu, sino porque las circunstancias temporales así lo dictan. Todos los caballeros, los héroes, tendrán el mismo destino de Carlos y Poza; la enfermedad del fanático: “Schiller vino a decir que todo estaba preparado para una mejora sustantiva del destino humano. Pero la ocasión había encontrado un sujeto histórico carente de altura, de preparación y de aptitudes para llenar a cabo la gran hazaña (...) el sujeto capaz de realizarlos no había comparecido a la cita”²¹. La “negatividad” general de la Edad Moderna se impone a la vena “positiva” que le dio a luz: la “negatividad” de la dicotomía medieval no puede ser totalmente superada por la “positividad” reformista, ya que en ella misma guarece su siguiente momento “negativo”.

¿Debemos entonces quedarnos otra vez con los brazos cruzados ante el despotismo?, ¿debemos resignarnos a cumplir los designios que la Modernidad impone? En primera instancia, sí; no hay salida al laberinto de la Modernidad... aunque, para nuestra apreciación, el diagnóstico de Schiller indica un sendero transitable. En gran medida nosotros —como lectores o espectadores de *Don Carlos*— hemos recorrido ese camino a lo largo de los cinco Actos que dura la tragedia. Hemos observado atentos la lucha de fuerzas históricas, colisiones religiosas y políticas, nos

²¹ Villacañas. “Schiller y el cambio de rumbo del pensamiento moderno” en *La filosofía del Idealismo alemán*. I. p. 103.

hemos esperanzado con las palabras del marqués y hemos visto como se precipitan los héroes en fanatismo y muerte.

El poeta logra su cometido artístico en el instante que somos concientes, primero, del mal ocasionado por el fanático. No debemos actuar como él. Y segundo, y más importante, que no actuar como fanático implica ser conciente de la antítesis radical e inherente a la Modernidad; es decir, *Don Carlos* muestra que aún dos siglos después de los eventos inaugurados en la parroquia de Württemberg, y aún dos siglos después de lo sucedido en el Palacio Real de Madrid, la característica primordial del siglo XVIII sigue siendo la misma: Europa continúa dividida en dos bandos irreconciliables. De tal manera que Schiller hace que su público —lector o espectador— tome conciencia nítida del entorno, que se sepa como hijo de una guerra perpetua, de un tiempo señoreado por la intolerancia, la tiranía, y la resignación; la época Moderna, en su núcleo, es un época desgarrada. El diagnóstico no es ni solución ni propuesta ni mera exposición es, ante todo, una **toma de conciencia histórica** de la situación europea en los tiempos de Schiller.

El hecho de que el público sea conciente de que su tiempo está cobijado por la desgracia es el peldaño inicial para salir de la Modernidad. Únicamente si se acepta trágicamente la contradicción en la que vive el hombre moderno, se está “fuera” de las condiciones Modernas, se da un paso por encima de la Modernidad y sus pugnas. Si el poeta despierta la conciencia social, esto es, la conciencia del público hacia el que se dirige, la finalidad del diagnóstico está cumplida en la medida que la conciencia le sienta precisamente en el lugar del espectador. En este caso los espectadores o lectores poseemos la ventaja de observar la antítesis del tiempo Moderno, sin sufrir directamente las contrariedades de la época. El teatro —y esto habremos de reafirmarlo en los capítulos siguientes— nos aleja de la cotidianidad desgajada, transportándonos a un lugar donde los dos frentes de la Modernidad no tienen acceso, o por lo menos no como entidades coercitivas, no como bestias hambrientas que luchan por su mitad correspondiente. En *Don Carlos*, el poeta suministra a su público un descanso de la antítesis. Allí, entre los asistentes, serenamos nuestro pensamiento y con esa claridad observamos el devenir de las fuerzas históricas que acechan.

CAPÍTULO III

El diagnóstico se consuma, en cuanto tal, en el ejercicio interno del público. Mas la concientización del espectador posibilita dos asuntos de vital importancia que alumbran la trayectoria futura de nuestro poeta: el teatro como fuente de examen del mundo moderno, y la construcción de una acción **independiente** de las circunstancias históricas: para salir de la antítesis interna de la Modernidad es imperiosa la conciencia histórica de tal desgarramiento. La toma de conciencia histórica es ya una suerte de acción exenta de las circunstancias modernas, o al menos la **posibilidad poética** de distanciarse de semejante realidad; la posibilidad dramática de señalar una época sin tensiones ni contradicciones internas. Por ello dice Schiller en boca del Poza:

Peligrosos soy porque pienso por encima de mí. Pero no lo soy, señor;
mis anhelos se pudren aquí (...) El siglo no está maduro para mi ideal.
Yo vivo ya como un ciudadano de aquel otro que ha de venir (III.10.465).

Ese otro “siglo”, ese otro mundo por venir, es un mundo que latía en el corazón del poeta desde mucho antes que iniciara la redacción del *Don Carlos*. Vivía en el interior de Schiller y lo exteriorizaba, a veces, entre los versos de sus poemas. Digamos que, por unos momentos, la lucidez trágica, la conciencia de la indisoluble antítesis de la Modernidad, se apoderaba del ser del poeta sólo en la medida en que era capaz de vislumbrar un orden fuera de la época Moderna. Ese orden, y *Los Bandidos* ha sido muy claro en el tema, no se funda en el regreso al estado natural. Es una vuelta, sí, pero al mismo tiempo es una indicación hacia el futuro²². Para lograr con fortuna esa indicación, primero se ha de reflexionar profundamente acerca del sentido de la tragedia. Porque sólo dicha reflexión puede hacernos conscientes de la antítesis inaugural de la Modernidad y analizar la **posibilidad** de una “salvación” a través de la ley moral. Como observaremos, la reflexión acerca de la tragedia enlaza los supuestos de *Don Carlos* y *Los Bandidos*.

²² Una última reflexión al margen: Con lo dicho hasta el momento el *Don Carlos* de Schiller se adelanta, al menos con un par de años, a los desafortunados sucesos de la Revolución francesa. En un sentido importante, “el Terror” se puede comprender cual resultado del desconocimiento histórico de los participantes en la lucha libertadora: “Revolución y fanatismo quedan alineados con anterioridad a la propia Revolución Francesa”. Para un examen más detallado de la relación Revolución francesa-*Don Carlos*, Cfr. Villacañas. “El destino de los ideales en Lessing y Schiller” en *Op .cit.* p. 245ss. También Safranski defiende algo similar y acorde con lo dicho hasta el momento: “Con la figura de marqués de Poza, Schiller se adentrara cautelosamente en la cámara oculta del corazón de la historia. En las contradicciones del marqués anticipa una dialéctica de la Ilustración, a saber la transformación de la razón en el terror por el intento de hacer feliz a la humanidad; esa dialéctica se hará real poco después en la revolución francesa” (pp.233.). Los siguientes dos capítulos harán más clara esa “transformación” de la razón.

CAPÍTULO IV

REFLEXIÓN SOBRE LA LEY MORAL Y LA TRAGEDIA

*¿Moralidad? Pero ¿cómo fue que precisamente el pecado,
la entrada a lo nocivo y consuntivo le pareciera,
en último término más moral que cualquier sabiduría
y fría continencia? ¡No, no era eso lo moral:
el cultivo despreciable de la buena conciencia,
sino la lucha y la necesidad, la pasión y el dolor!
Dolor... ¡Cómo ensanchaba su pecho esta palabra!
¡Ser lo suficiente sano como para ser patético...*

T. Mann

4. Teatro y moralidad

En 1785 la creatividad de Schiller se encuentra en uno de sus momentos más fructíferos y versátiles. De su cabeza emanan proyectos ambiciosos que irá concretando lentamente. Tanto la idea general de *Don Carlos*, los primeros estudios historiográficos que conforman su *Historia de la sublevación de los Países Bajos*, así como su visión “universal” de la historia, se gestan en este año. Los tres proyectos encuentran su conclusión alrededor de tres o cuatro años después: el exitoso estreno de *Don Carlos* es de 1788, el primer tomo de la *Historia* aparece en el mismo año, y los ensayos históricos son publicados entre 1788 y 1790.

En ese 1785 también se gesta otro proyecto sumamente interesante: la relación entre el arte dramático y la moral. El 26 de junio de ese año el poeta se presentó ante la Deutsche Gesellschaft (Sociedad Alemana) del Palatinado para dictar una conferencia peculiar: *¿Qué efecto puede producir realmente un buen teatro?* La Deutsche Gesellschaft era una Asociación cuyos principios estaban muy influidos por las teorías Ilustradas. Por diversas vías, y sobretodo por vías políticas, se proponían extender los beneficios de las ciencias y las artes a todos los rincones de Alemania; el “mejoramiento” del pueblo era una de sus metas capitales. Bajo esta consigna Ilustrada la conferencia de Schiller fue ligeramente retocada y publicada posteriormente con el sugerente título de *El teatro considerado como institución moral*. El texto no tuvo el aplauso que el autor esperaba. La Deutsche Gesellschaft ignoró totalmente la

propuesta de Schiller al grado de no brindarle ningún apoyo cuando meses después fue cancelado su contrato en el teatro de Mannheim.

Lo relevante del documento es que desde este periodo el dramaturgo ya tiene en mente la “solución” de un problema fundamental esbozado en *Los Bandidos*: el enigma de ley moral. La conferencia no se ocupa evidentemente de descubrir el significado final de la opera prima, pero sí establece las condiciones que permitan su solución futura y, todavía más allá, forja las primeras reflexiones filosóficas en torno al quehacer poético de Schiller. En nuestra opinión, la dirección primordial de las célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre* tienen aquí sus primeros e interesantes brotes.

De modo general la conferencia formula discursivamente cuáles son las intenciones de Schiller al escribir sus tragedias. Afirma el dramaturgo:

El teatro es el canal común por el que la luz de la verdad irradia desde la mejor parte del pueblo, desde la parte pensante; a partir de allí los suaves rayos se derraman a través de toda la ciudad. Desde ahí los conceptos más claros, los principios purificados y los sentimientos más puros fluyen a través de todas las venas del pueblo¹.

En esta afirmación el poeta está más cercano a las particularidades de *Los Bandidos* que a las de *Don Carlos* —y no podía ser de otra manera, las reflexiones históricas aún no se concretan. Sin embargo, ya aquí se nota la necesidad de decirle algo al público a través de “conceptos” y “sentimientos” que emanan del teatro. Esos “conceptos” y “sentimientos” no han de ser meras producciones fantásticas del poeta que sólo tengan el objetivo de entretener a la muchedumbre. Schiller insiste en que el teatro no es lugar de recreo, ni tampoco una mera clonación dramática de un descontento o contento popular; como un coliseo romano que permite el desahogo ramplón de los problemas cotidianos, sin ninguna aportación edificante. Muy contrariamente, el teatro busca que los “conceptos” y “sentimientos” se hagan visibles con la “pureza” suficiente para **educar** a la muchedumbre, al pueblo asistente. De ahí que el teatro deba considerarse como una institución tan pedagógica como cualquier otra institución gubernamental:

Por tanto, —dice el poeta a la Sociedad Alemana— quien pueda **demostrar de manera irrefutable** que el teatro contribuye a la formación del hombre y del pueblo, ha decidido con ello su rango junto a otras instituciones del Estado (...) La jurisdicción del teatro comienza allí

¹ Citado por Safranski en *Schiller o la invención del Idealismo alemán*. p.194.

CAPÍTULO IV

donde termina el territorio de las leyes mundanas. Cuando los desafueros de los poderosos se burlan de la justicia, el teatro toma la espada y la balanza y corta los vicios ante un tribunal terrible².

Las palabras de Schiller parecen un diletante eco de las acusaciones hechas en la opera prima. “Los poderosos” que abusan de sus privilegios han de ser juzgados duramente ante el tribunal de la acción dramática. Y ese juicio es precisamente de índole moral. El teatro no puede limitar el poder, ni tampoco castigar el abuso. Lo que sí puede hacer es educar, conscientizar al pueblo de las bajezas cometidas por “los poderosos” con base en conceptos y sentimientos finamente trazados. En la medida que el drama juzga, denuncia, pues, la arbitrariedad de los privilegiados, análogamente señala el modo correcto de actuar. Presenta los “conceptos” y “sentimientos” adecuados para frenar el paso de la tiranía y enriquecer moralmente las acciones de la población: el teatro debe ser considerado una institución moral.

Antes de terminar con el breve contenido de la conferencia nos parece significativo mencionar la última reflexión de Schiller. Una reflexión encaminada a poner en claro que sumado al papel moral, el teatro debe ser concebido como una institución que produce un cierto tipo de **placer**. La acción dramática introduce al espectador, a la muchedumbre, en un estado, digamos, “apacible”, relajado y distendido. Un estado en donde las emociones son suaves y constantes. No simplemente una distracción que invite a la holganza y la apatía. El teatro debe ser enérgico como el juicio moral y sutilmente encantar a nuestros sentidos; como un oleaje que hipnotiza por su cadencia y energía. Dice el poeta:

El teatro es la institución donde no se tensa ninguna fuerza del alma en perjuicio de las otras, donde no se disfruta ningún placer a expensas de los otros (...) En este mundo artístico soñamos sin las barreras de lo real; allí nos recuperamos a nosotros mismos, despiertan nuestras sensaciones, pasiones salvíficas estremecen nuestra adormitante naturaleza y mueven la sangre con latidos frescos³

Quizá fueron estas últimas reflexiones, aparentemente poco “morales”, las que promovieron el desdén de la Deutsche Gesellschaft. Mientras los miembros de la

² *Ibidem.* s.N.

³ *Ibid.* p. 195.

Sociedad esperaban la “demostración irrefutable” del teatro como institución moral, el dramaturgo concluye con una reflexión un tanto vaga y que pareciera poner en entredicho la negativa de concebir al teatro como mero pasatiempo superfluo.

A pesar del desaire ocasionado por la Deutsche Gesellschaft, Schiller seguirá trabajando en la “demostración irrefutable” del teatro como educador moral del pueblo germano. Pero semejante “demostración” —como los otros proyectos de aquel 1785— reiniciará años después. Una vez que *Don Carlos* fuese llevado a escena, que terminase la *Historia de la sublevación de los Países Bajos* y la *Historia de la guerra de los treinta años*, y que finalizara su estancia como profesor de “Historia Universal” en Jena. Hasta ese momento, para 1791, el destino mismo lo obligó a dejar sus estudios históricos, sus producciones poéticas y dedicarse por entero a su antigua “demostración irrefutable”. Aunque, hay que adelantarlo, el carácter pedagógico del teatro sufrirá una valiosa transformación: en lugar de una edificación moral, el poeta “demostrará” la existencia y necesidad de la educación **estética** del pueblo.

4.1 Bajo el horizonte de Kant: solución al enigma de la ley moral en *Los Bandidos*

Para 1791, Schiller no está en condiciones de redactar una nueva tragedia. Habían sido precisamente las tragedias quienes le acarrearón enfermedades y deudas. Por ello, mientras guarda reposo de una fuerte crisis respiratoria, decide llevar a cabo otro tipo de labores literarias⁴. A través de Reinhold conoce la obra kantiana. Éste le introduce en los temas fundamentales de la *Crítica de la razón práctica*, que aparece en circulación tres años antes, en 1788. Durante su convalecencia estudia profundamente las dos últimas *Críticas* y *La religión dentro de los límites de la mera razón*. En éstas, como anotaremos a continuación, el dramaturgo encuentra ideas afines a su espíritu. Y además se apodera de la terminología filosófica precisa para exponer las reflexiones manifiestas en sus obras literarias y ensayos anteriores; en la filosofía kantiana encuentra los argumentos necesarios para su “demostración irrefutable”.

⁴ Cfr. Muschg. *Historia trágica de la literatura*. p. 436, 496ss. Schiller escribe a Goethe el 29 de agosto de 1795: “My health is not much better as yet; I am afraid I must pay for the excitement produced by my “poetizing”. For philosophy you need only half the person and the other half can rest; but the Muses drain you completely”. *Correspondence between Goethe and Schiller 1794-1805*. p. 67.

CAPÍTULO IV

Inicialmente el tópico que llama su atención es la metodología con la que Kant fundamenta la existencia de la ley moral: “la pureza de sus procedimientos en la investigación de la verdad” (GD.p.42). La metodología no es otra que el proceder trascendental —la presentación nítida de las condiciones de posibilidad de objetos y acciones— que abraza toda la propuesta del filósofo de Königsberg. Pero ¿por qué le interesa al poeta la fundamentación trascendental de la ley moral?, ¿cuál es el motivo de penetrar en la ética kantiana? A estas alturas de la investigación ya podemos entrever una respuesta, mas para ello debemos regresar momentáneamente a ciertas ideas inconclusas de la opera prima. Pues la solución al enigma de la ley moral se conecta directamente con la orientación moral-pedagógica del teatro expuesta anteriormente.

En el capítulo II abordamos la estructura “espiral” de la opera prima. La antítesis original de esta tragedia se cancela con la muerte de Amalia. Aparentemente el estado natural, y todas las determinaciones que le acompañan, son vencidos por la descomposición inherente a la sociedad civilizada. No obstante, el triunfo de la civilización se pone en tela de juicio. *Los Bandidos* da el primer golpe a la supuesta victoria. El puntapié radica en el último monólogo del héroe. Después de asesinar a Amalia, Karl Moor se entrega a las autoridades con esta consigna: él no será juzgado por las leyes civiles, será juzgado por la ley moral. El final proyecta la ordenación “espiral” de la tragedia. Internamente la obra no resuelve el tema de la ley moral; se proyecta para un futuro que llega una década más tarde. Así es como se introduce la filosofía trascendental en las reflexiones de Schiller: le ayudan a resolver, inicialmente, la incógnita moral establecida en la opera prima.

Vamos al grano. Un factor que enlaza las interrogantes schillerianas con las argumentaciones de Kant es la distinción entre la autonomía y la heteronomía de la voluntad. Brevemente, la *Kritik der Praktischen Vernunft* establece que las acciones humanas ejecutadas de conformidad con máximas universales, no pueden obtener su contenido basándose en inclinaciones empíricas. Es decir, para toda acción moral las personas —y esto les hace personas— deben guiarse por su razón y no por los sentidos. De modo importante, para Kant, todo individuo que justifique sus máximas de acción a través de las sensaciones está condicionado por el mecanicismo de la

naturaleza; por necesidades naturales. Dichas necesidades responden a impulsos que el propio Kant llama “patológicos” (Pathologisch)⁵. Son inclinaciones donde nuestra voluntad está dirigida única y exclusivamente a la satisfacción de deseos, de apetitos vinculados a nuestro lado animal. Ejemplos de esta clase de necesidades encontramos por doquier: alimentarse, descansar, reproducirse, son las más simples, pero también existen otras que, aunque más complejas, surgen de las mismas circunstancias. Buscar poder económico, por ejemplo, nos permite satisfacer con toda tranquilidad dichas necesidades. Inclusive podemos ayudar a una persona desvalida —lo que aparenta ser un acto moral— con el fin de sentirnos dadivosos y caritativos. Si un individuo actúa con estas miras, no está buscando otra cosa que el placer que le genera la satisfacción de ciertos deseos —i.e. el sentirse caritativo, poderoso, deleitado al comer, etc. —, y esto le ata a necesidades que la naturaleza animal le demanda. Así, pues, se dice que nuestra voluntad es heterónoma cuando las máximas de acción están regidas por los reclamos de necesidades propias de nuestra naturaleza animal.

Muy distinta es la dimensión de nuestras acciones cuando nos orientamos por la ley moral. En este caso nuestra voluntad no está gobernada por las necesidades naturales. Por el contrario, nuestra voluntad se determina a sí misma. Los múltiples apetitos están sometidas a una única legislación universal: actúa de acuerdo al dictado de tu razón. Para actuar moralmente es obligación de todo ser humano acatar los postulados de su razón. En ella, en nuestra razón, dice el filósofo de Königsberg, se halla grabada la manera correcta de hacerlo: “obra de modo que la máxima de tu voluntad pueda, al mismo tiempo, valer siempre como principio de una legislación universal” (*KpV*.B.54). Esta es la máxima, la ley que fundamenta la racionalidad y moralidad de nuestros actos. Cuando un individuo obra de acuerdo con ella se vuelve autónomo; él mismo conduce sus máximas prácticas, se libera de las cadenas que le atan a las necesidades naturales. Su ánimo es independiente de las circunstancias empíricas. Se libera de los resquicios animales que habitan en su voluntad. Quien obedece la ley moral es una persona que actúa racionalmente y no pasionalmente. En

⁵ El término “patológico” se utiliza en varias ocasiones en la *KpV*. Está vinculado con sentimientos que provienen de los sentidos (“sentimientos patológicos”), también llamados “impulsos patológicos” (pathologischen antrieben) (Cfr.B85), y además con el sentimiento de “amor propio” (Cfr. B74). En general, Kant habla de una voluntad afectada patológicamente cuando los impulsos o sentimientos determinan las acciones individuales(Cfr. B19,25,32).

CAPÍTULO IV

el primero contemplamos un individuo más humano. En el segundo, un individuo con tendencias “animales” —“patológicas”: uno es más civilizado, el otro más salvaje.

Cabe acentuar que la obligatoriedad de la ley moral impele desde el interior del individuo; es **su** propia razón quien le condiciona a obrar moralmente. En cambio, las necesidades naturales son satisfechas en la variedad de objetos **externos** a nuestra propia razón: cuando vemos una manzana apetitosa, nos dan ganas de morderla; o, dicho en terminología trascendental, son los objetos quienes determinan nuestra voluntad. Por ello, al obrar moralmente, **nosotros**, nuestra razón, es quien se determina a sí misma; estamos liberados de los apetitos que despiden las cosas.

Con lo anterior podemos observar que la ética kantiana realiza una dicotomía entre la ley moral, instituida en y por la razón humana, y las necesidades naturales enmarcadas en el terreno de los apetitos: **nuestra razón y no los sentidos determina el contenido de la ley moral**. Ahora bien, dejemos un momento la exposición de la ética trascendental y volvamos a las páginas anteriores con la finalidad de auscultar trascendentalmente los actos de Karl Moor.

A lo largo de aquella opera prima observamos que los arranques heroicos de Karl se apoyan en acciones sujetas a voliciones desenfrenadas. Él mismo cree que sólo a través de medios impulsivos —y aquí el Sturm und Drang se ubica tras bambalinas— alcanzará sus objetivos prontamente; sin embargo, y en este punto las nociones kantianas cobran significado para aquella tragedia, la “violencia”, “furia” y vehemencia con las cuales defiende sus convicciones paralizan de facto el sentido racional que involucran las ideas de “justicia”, “verdad” e “igualdad”, que tanto dice proteger. La analogía con el título de la tragedia es reveladora. Karl Moor actúa como un bandido, como un salvaje, no de acuerdo a la razón. Aunque sus ideales sean aparentemente racionales, Karl está más interesado en los medios impulsivos y pasionales para actuar. Desprecia toda ley civil y únicamente obedece a sus impulsos. Se genera entonces el descrédito de sus ideas “racionales”, porque surgen a partir de sentimientos y voliciones desgarradas.

En la medida que Karl patrocina con frenesí la recomposición del estado natural está defendiendo algo que, de por sí, ya no pertenece a la moral. Si miramos con gafas

trascendentales el estado natural representado en *Los Bandidos*, sólo observamos acciones condicionadas por los impulsos más bajos; asesinatos, robos, incendios, que pertenecen a un terreno absolutamente bárbarico, salvaje y animal; incompatible con los dictados de la razón y, por ende, de la moral. A los ojos de Kant, Karl Moor no puede considerarse por ningún motivo un héroe; todo lo contrario, es un villano despiadado, sin la más mínima conciencia de sus actos.

En este sentido Amalia sacrificada representa la desaparición del estado natural también como imposibilidad moral. Las acciones salvajes y vandálicas, fruto de voliciones impropias a la razón, se resquebrajan y en cierta medida se autoaniquilian: matando a Amalia, Karl cancela la posibilidad de recuperar el estado primitivo, pues son justamente los ímpetus salvajes del “héroe-villano”⁶ aquello que nulifica dicha recuperación. En Amalia, Karl se mira en un espejo y decide exterminarse. El salvajismo de Karl encierra en sí mismo la inmolación de sus ideas defensoras del estado natural. El ideal primitivo fallece ante sus propios instrumentos emancipadores: Karl Moor destruye al estado natural con la misma espada que utilizó para salvaguardarlo: “El noble Karl Moor (...) quiere restablecerlo como ángel vengador por medio de la violencia. Pero mancha su sueño y se propasa en los medios que emplea”⁷.

Desde esta lectura es gracias a que “se adueña de los análisis del filósofo trascendental”⁸ que el poeta nota el hiato existente entre la ley moral y los presupuestos sentimentales-patológicos del estado natural: un hombre salvaje, o mejor dicho, un bandido, no puede ser una persona moral. Probablemente en los tiempos originarios del “buen salvaje” los individuos pudieron haber actuado “moralmente”. Pero en el mundo gobernado por la civilización y la sociedad, el “buen salvaje” desaparece en la maqueta ideada por Karl. El “buen salvaje” es un bandido, un individuo moralmente reprobable.

Como lo señalamos en su momento, el diálogo conclusivo de la opera prima incorpora la contradicción moral que enfrenta el héroe. La apelación final a la ley moral anuncia la división entre la naturaleza patológica y la esfera racional propia de la humanidad “civilizada”. Sin embargo, el contenido y sentido de tal apelación se

⁶ Como le dice Berlin a Karl Moor. *Las raíces del Romanticismo*. p. 32.

⁷ Muschg. *Op.cit.* p. 239.

⁸ Dilthey. *Op.cit.* p. 190.

CAPÍTULO IV

oscurece por el abandono repentino de la idea. *Los Bandidos* finaliza con la separación del ámbito salvaje y moral de Karl, sin profundizar dramáticamente en el tópico. El poeta avista la existencia de esta diferenciación y la importancia de abordarlo, mas en aquel primer ensayo dramático desconoce las herramientas, la “pureza de los procedimientos” trascendentales que le permitieran justificar el significado de tal diferenciación. Kant le hace ver a Schiller la dicotomía representada en la acción última de Karl: es un bandido, pero apela a la ley moral; actúa patológicamente y, al final, se vuelve “moral”. La diferenciación entre el reino de la legislación moral y la sensibilidad “natural” es el primer peldaño para resolver el enigma de la ley moral en *Los Bandidos*.

De acuerdo a la distinción kantiana, la ley moral no puede descansar en los sentimientos emancipadores. Vistas desde este ángulo, las pasiones de Karl se ubican en concordancia con la vida de los bandidos: la sensibilidad patológica corresponde a las voliciones descarriadas que quieren reconstruir el estado natural. Por ello, la **heteronomía** de la voluntad, la sensibilidad patológica, se erige como la necesidad salvaje del estado natural y la vida de bandido. En el binomio “ley moral-necesidad natural”, al menos el segundo componente está definido como “patológico”. Pero ¿la ley moral?, ¿en qué está fundada?, ¿a qué reino pertenece? Ciertamente no a la naturaleza animal y patológica, ¿pertenece entonces a la civilización? Cuando Karl repara en la “patología” de sus acciones aparentemente justas y naturales, ¿está fundamentando la ley moral en el poder artificial de la civilización? Para ello hemos de servirnos de dos reflexiones; a saber, la “suprasensibilidad” de la ley moral y su imposibilidad en la Modernidad.

Hemos notado que la filosofía trascendental argumenta que la ley moral es autónoma y pura; o sea, regula nuestras acciones con independencia de las apetencias sensibles. También en términos trascendentales esto quiere decir que las acciones morales pertenecen a la región **suprasensible** del ser humano. En Kant esta idea es un tanto compleja y su explicación total es innecesaria para nuestro objetivo. Por el momento la noción de “suprasensible” hemos de concebirla simplemente como **negación** de lo sensible; lo “suprasensible” es lo no-condicionado sensitivamente: la ley moral está fundada en un ámbito suprasensible en tanto que su validez no requiere de contenidos empíricos.

La comprensión del sesgo negativo de la ley moral —i.e. su no-sensibilidad—, añade tonalidades a la dicotomía final de *Los Bandidos*. La consigna de Karl Moor: “me entrego a la majestad de la ley moral, no a las leyes civiles”, hemos explicado, lo aleja totalmente de la patología del bandido, pero con esta misma consigna pareciera que las leyes civiles son consideradas igualmente irracionales y patológicas. La ley moral en su “suprasensibilidad” está juzgando a la naturaleza y a la civilización como semejantes en su contenido patológico: la ley moral se presenta “por encima” y absolutamente independiente de los polos que conforman la antítesis originaria de *Los Bandidos*—naturaleza-civilización.

Con el arribo del carácter “suprasensible” de la ley moral comprendemos por qué Karl Moor interrumpe la victoria de la civilización. Si únicamente hubiese abandonado la patología de la vida de bandido para ser castigado por las leyes civiles, no cabría la menor duda del triunfo de la civilización. Pero Karl tampoco es devoto de las leyes civilizadas del Estado tiránico; por el contrario, las desprecia radicalmente, y ese desprecio se hace público al momento que juzga las leyes civiles con la “pureza” de la ley moral. Ésta se ubica también muy “por encima” del abuso y corrupción de las leyes civilizadas. Al final del discurso de Moor ninguno de los dos componentes de la antítesis elude el “terrible juicio” de la moral.

Con esta rápida revisión de *Los Bandidos* más o menos se atisba la dirección moral-pedagógica del teatro. La acción dramática de la opera prima “educa” moralmente a la muchedumbre asistente, ya que les advierte tanto de los peligros que implican la acción furibunda y sin raciocinio, así como la corruptela de “los poderosos” que dominan las leyes a su antojo. Digamos que el contenido pedagógico de esta tragedia se desarrolla por vía negativa, esto es, denuncia enérgicamente lo que el pueblo **no debe** hacer; ni actuar vandálicamente, ni abusar del poder. El teatro se apodera del juicio moral en tanto nos dice que más allá de las dos patologías, “suprasensiblemente”, se encuentra intocable la “pureza” de la ley moral: la opera prima es una puesta en escena que en su acción dramática manifiesta —principalmente en su última escena— intenciones morales.

CAPÍTULO IV

Análogamente a las “intenciones morales” —o moralizantes— de *Los Bandidos*, las argumentaciones trascendentales nos ayudan a entender mejor el significado del “tercer ataque” a la civilización ejemplificado en el último diálogo de Kar Moor. Ahora sí es factible completar esa última crítica a la civilización que la opera prima había abandonado bruscamente: Karl puede asestar un tremendo golpe —“terrible juicio”— al estado civilizado, porque la patria, el suelo histórico de la ley moral no es ni el estado de naturaleza, ni el mundo civilizado: la ley moral es independiente de ambos, y es el teatro quien legitima su juicio sobre el mundo. Al final Karl Moor ya no encarna ni los ideales revolucionarios de la naturaleza, ni cae en las garras del Estado tiránico y sus medios coercitivos. Karl se prende de la “suprasensibilidad” de la ley moral, y desde ese trono el mundo y sus acciones son juzgadas sin desviaciones salvajes o civiles.

Aplicadas a *Los Bandidos* y a la conferencia sobre *El teatro como institución moral* las argumentaciones trascendentales llegan hasta aquí. La “demostración irrefutable” del carácter pedagógico de la opera prima se evidencia en la manera en la que el teatro adquiere la potestad de la “suprasensibilidad” de la ley moral y no sólo juzga la corruptela y la anarquía, sino también muestra al pueblo la laxitud moral de su época: *Los Bandidos* es el primer ladrillo que edifica al teatro como institución moral.

Pero existe un grave problema en esta “demostración”. Si las acciones de conformidad a la ley moral son, según Kant, acciones dictadas por nuestra propia **razón**. Esto quiere decir que ni el estado natural ni la civilización —enfrentados y juzgados en *Los Bandidos*— pueden ser considerados como estados o momentos históricos gobernados por la razón. ¿Se está afirmando entonces que la razón no posee una patria histórica determinada? Si la naturaleza y la civilización son irracionales desde el punto de vista moral, ¿existe algún momento histórico donde la ley moral pueda dar frutos? La respuesta inmediata de *Los Bandidos* y de la conferencia es que esa patria histórica no es ni la naturaleza ni la civilización, cierto, pero el **teatro** puede dar cabida al juicio moral. Sólo el teatro es capaz de desplegar la alfombra roja para que la majestad racional de la ley penetre en los corazones humanos. Esta es la primera respuesta de Schiller. Sin duda interesante, pero insuficiente. Quizá los miembros de la Sociedad Alemana le concederían al dramaturgo que la ley moral no debe residir en la vida salvaje de los bandidos, incluso podrían llegar a aceptar que

mientras el Estado tiránico exista, la civilización tampoco puede obtener esa distinción. Pero que el teatro sea la residencia de la ley moral, eso sí ya suena exagerado. ¿Acaso el teatro es la única entidad o institución racional que da hogar a la ley moral? Y si esto es así, ¿quiere decir que el teatro es igual de “suprasensible” que la ley?, ¿quiere decir que el teatro no está condicionado históricamente igual que la ley? Y de no ser así, ¿cuál es el suelo histórico del teatro?, ¿la civilización?, ¿la naturaleza? ¿Se ubica entonces el teatro en una esfera “entre” la racionalidad de la ley moral y el salvajismo e irracionalidad del mundo? Las preguntas lanzan fuertes saetas a la primera respuesta de nuestro poeta; su “demostración irrefutable” se tambalea peligrosamente.

4.2 ¿Puede la ley moral asentarse en la Modernidad? *Don Carlos* y la reformulación de la misión pedagógica del teatro.

Las dudas respecto al papel moral del teatro requieren de una solución mejor estructurada que la establecida por la opera prima y la conferencia. Si abreviamos los argumentos en contra de la solución, estos defienden que el teatro no puede encargarse del juicio moral sobre el mundo porque, en esencia, no sabemos si el teatro es el único “lugar”, el único “espacio” donde pueda acontecer la ley moral. No sabemos si la **razón** radica exclusivamente en el teatro.

Según el filósofo de Königsberg, la razón vive en esa parte del sujeto que no está sometida por las necesidades naturales. Por ello, si Schiller busca que el teatro aloje la ley moral, éste debe prescindir a toda costa de cualquier intromisión sensorial, natural y patológica que se interponga en su diligente paso; para ser una institución moral deber ser, por ende, una institución estrictamente racional.

Para Schiller el teatro no es un mero pasatiempo chabacano —la conferencia reafirma esta noción—, pero difícilmente puede asegurar la absoluta racionalidad de su quehacer. En las representaciones dramáticas de *Los Bandidos* o de *Don Carlos* acaecen fuerzas sensibles y emotivas que no necesariamente pueden estar dominadas por principios racionales. Es más, casi al final de la conferencia, el poeta asegura que el teatro ha de posponer los principios racionales con el objetivo de impresionar sutil y sensiblemente al público para lograr su efecto pedagógico.

CAPÍTULO IV

Desde una perspectiva general las consecuencias de la última postura de la conferencia son brutales para la apología del teatro como institución moral. De entrada porque implica una compleja reformulación de su sentido pedagógico. Si el teatro no es una entidad o institución absolutamente racional, sólo quedan dos caminos: o bien no puede dar sustento a la ley moral o bien la ley moral no es absolutamente racional. La posición de Schiller es delicada. Por una parte no puede aceptar las consecuencias de la primera implicación, pues tendría que dejar de lado las intenciones ético-pedagógicas del teatro. La segunda es una opción más viable, pero representaría un esfuerzo filosófico gigantesco: demostrar que el filósofo de Königsberg se equivoca: demostrar que la ley moral no es totalmente racional. Como veremos oportunamente, la tesis final de Schiller jugará con ambas posibilidades: abandonará y no abandonará las intenciones pedagógicas del teatro, y criticará y no criticará los presupuestos de Kant. ¿Qué queremos decir? Para lograr una entendimiento cabal de esta “ambigua” postura de Schiller es menester adentrarnos nuevamente en *Don Carlos* y su diagnóstico de la Modernidad. Y concluir el apartado con la reformulación del sentido pedagógico del teatro e iniciar la reflexión sobre el contenido racional y sensible de la tragedia.

Don Carlos representa dramáticamente la consumación de la Modernidad como la antítesis entre dos flancos irreconciliables: el catolicismo y el protestantismo. En su gestación histórica la Modernidad mantenía, afirmábamos, la fuerza entusiasta de las Cruzadas, la vitalidad de los “corazones cálidos” medievales. Pero sobre todo blandía la influencia “positiva” de la razón. Las “cabezas ilustradas” del siglo XVI lograron que la razón obtuviese notables victorias sobre la tiranía y opresión heredadas de la “negatividad” imperante en el Medioevo. Para Schiller la sublevación de los Países Bajos es un ejemplo fehaciente de los triunfos históricos que la razón le arrancó a la infausta división estamentaria. A pesar de ello, en *Don Carlos*, el poeta no tiene en tan alta estima esas aparentes victorias. El producto histórico organizado por las “cabezas ilustradas” y “racionales”, la Modernidad, prometía traer consigo una Edad donde la libertad y no la tiranía, donde la justicia y no el despotismo, donde la paz y no la división estamentaria prevaleciesen. Prometía una Edad donde el conflicto se unificase a través del respeto entre los dos cultos cristianos. Pero en lugar de ello atrajo la división y la lucha; la muerte y la destrucción. En su afán “positivo” y emancipador los reformistas

atendieron demasiado los designios racionales de su movimiento, subestimaron la fuerza de su contrincante y nulificaron fanáticamente las posibilidades bienaventuradas que tanto les ocupaban. La Reforma, en su “positividad”, provocó el enfrentamiento entre los dos estamentos y condicionó una Edad histórica tan “negativa” como el Medioevo, tan “negativa” como el seno mismo de la civilización. La Modernidad, en última instancia, es la cúspide “negativa” de la civilización. Es el último estadio histórico fruto de la división estamentaria: su antítesis inaugural es la prueba.

Los personajes de *Don Carlos* hacen perceptible esta inconsistencia. Oscilan entre la “positividad” de la razón y sus derivaciones fanáticas inherentes a la Modernidad. Desde los primeros Actos el príncipe Carlos ya está borracho de pasión por su madrastra, el protestantismo y los Países Bajos. Sus acciones están fuera de toda razón y moralidad — ¡está enamorado de su madre! Si alguna vez obró de conformidad con la razón, su sentimiento enfermizo, patológico, le encadena a la inactividad y extravío totales. El príncipe de España está condenado al destino de su tiempo. Por ello Schiller hace que los ideales del Infante sean retomados por alguien que había mostrado facultades racionales y morales muy por encima de su colega. El marqués es poco menos que la encarnación de la ley moral hasta que sus sentimientos, patológicos, literalmente entran en escena. Su actitud pasional y fanática ante el rey rompen de tajo los ideales republicanos. Ambos terminan en fanatismo y muerte. Así concluye *Don Carlos*: la Modernidad está encerrada en el círculo vicioso de su antítesis inaugural. Atestada, todavía, de la corrupción y degradación inherentes a los Estados tiránicos —como el de Felipe II. *Don Carlos* muestra cómo el aspecto “positivo” y racional de la Reforma —Carlos y el marqués de Poza— desembocan irremediablemente en un desconocimiento y menosprecio del bando contrario. Bajo ninguna circunstancia, afirma el diagnóstico, la Reforma y sus heraldos deben empequeñecer el poder “negativo” y tiránico de Felipe. No pueden nulificar totalmente la fuerza del momento histórico anterior, que, aunque “negativo”, contiene una existencia histórica innegable.

Históricamente hablando la acción de Felipe —asesinar a Poza y a Carlos— tiene plena justificación. No puede actuar de otra manera, está determinado históricamente por la división estamentaria medieval; la impunidad es su suelo patrio.

CAPÍTULO IV

Parecía que el Infante y Poza podían actuar de manera distinta. Sus acciones prometían y perpetraban el halito “positivo” de las “cabezas ilustradas” reformistas. No fue así. La fatalidad histórica lo impedía. La creencia descomunal en sus propias **razones**, la creencia soberbia en las **razones** que les acompañaban; en fin, la creencia en que la **razón** debía someter al momento histórico “negativo” y opresivo precedente, terminó por cegarlos. Tanto Carlos como Poza se apoderaron del estandarte de la razón para atacar la tiranía de Felipe II y su momento histórico. Sin embargo, apelando a la razón, las diferencias se hicieron más grandes: Felipe no tenía razón, por tanto, aseguraban las “cabezas ilustradas”, deberá someterse a ella.

Conectemos esta reflexión de *Don Carlos* con la reformulación del tema moral. Para Schiller, mencionamos en el capítulo anterior principalmente el marqués de Poza está regido por una moral intachable. Sus acciones se conciben de acuerdo a fines bien limitados racionalmente. Loas a la equidad y a la razón emanan de sus palabras. Carlos, Isabel y hasta Felipe no pueden dudar de su férrea disposición moral. Poza incorpora cabalmente el ímpetu moral y racional de la Reforma. Y por ello, su transformación final simboliza la metamorfosis de la ley moral y la razón en decadencia y fanatismo. La Reforma, en su inicio, alimentaba “positivamente” las acciones morales, así logró grandes triunfos sobre el despotismo. Pero después de la victoria la ley moral se convirtió también en una espada divisoria. Se volvió tan racional, rígida y estricta que terminó por dividir a los hombres. En los brazos de la antítesis inaugural de la Modernidad se contemplan las verdaderas intenciones de la legitimación moral. Dice Schiller en las *Cartas sobre Don Carlos*:

En las cosas morales no nos alejamos sin peligro del sentimiento natural práctico, para elevarnos a abstracciones generales, que el hombre se confía con mayor seguridad a las inspiraciones de su corazón o a los sentimientos individuales ya presentes de derecho e injusticia que a la dirección peligrosa de **las ideas universales de la razón, que el ser humano se a creado artificialmente**⁹.

Desde *Los Bandidos*, la cadena de imposibilidades sobre la viabilidad histórica de la ley moral se hacía más larga: ni el estado natural esbozado en la vida de bandido, ni la civilización, y añade el diagnóstico de *Don Carlos* y el artículo, ni la civilización Medieval

⁹ Citado en Safranski. *Op. cit.* pp. 250-251 s.N.

—en tanto que perpetúan la división estamentaria original— pueden dar espacio respirable a la ley moral. Históricamente la irracionalidad de los momentos anteriores atrancaban las puertas a la ley moral. Sin embargo, la racionalidad “positiva” de la Reforma y sus “cabezas ilustradas” fertilizaron la tierra para que la ley moral pudiese tener un suelo patrio. Y en efecto la tuvo. El nacimiento de la Modernidad está marcado por las victorias que la razón le proporciona al movimiento reformista: la Modernidad **nace** con el triunfo de la razón. Y con ese laurel la ley moral pasa tranquilamente por la puerta principal de la historia. Destella su luz sobre el alma de los hombres Modernos. El marqués de Poza es el ejemplo idóneo de esa victoria moral y racional. Obra cual héroe guiado por los más puros designios de la razón. Pero al final, la luz de la razón es demasiada. La luz de la ley moral polariza igual que antaño. En lugar dar pie a la paz y al respeto, origina guerra; en lugar de unir, repite la división primigenia. La Modernidad es la patria histórica de la ley moral, pero ello, afirma el poeta, solamente garantiza más “osamentas calcinadas”.

En cuanto al tema moral en *Don Carlos* podemos concluir que la antítesis inaugural de la Modernidad no puede dar cabida a un juicio censor y supervisor de las acciones humanas. Para Schiller, ninguna instancia o momento histórico “civilizado” puede hacerlo, puesto que ‘civilización’ es signo de división y conflicto—tampoco puede lograrlo el idílico estado natural, porque su desaparición histórica lo encadena al artificio de la civilización. Por ello, la división estamentaria propia de la Modernidad hace que el carácter “positivo” de la ley moral y la razón se desplome. En la Edad Moderna, el único escenario posible para la razón y la moral forma parte de un extremo de la antítesis; las “cabezas ilustradas” que apelan a la razón y a la moral para emancipar a los pueblos están enfermos de fanatismo. Así, para Schiller, la plataforma racional de la ley moral está totalmente condicionada por la historia. La ley moral no puede ser la regla que mida a diestra y siniestra qué es lo adecuado para el “mejoramiento” de la humanidad; su juicio no es imparcial, es tan fanático como la razón.

El fanatismo de la razón y la ley moral endémico a la Edad Moderna conducen la reflexión schilleriana sobre el teatro por otros caminos de los expuestos en *Los Bandidos* y en buena parte de la conferencia. Recordemos que Kant demuestra —en

CAPÍTULO IV

tanto factum— el innegable vínculo entre la ley moral y la razón: sólo actuamos moralmente cuando actuamos racionalmente. De tal manera que si Schiller desease que el teatro fuese considerado una institución moral, la representación dramática debería contener principios estrictamente racionales. El poeta acepta la demostración kantiana, razón y moralidad se vinculan intrínsecamente, pero intentará ubicar la afirmación en el contexto de la “dialéctica histórica” que él mismo ha construido en su obras. El filósofo de Königsberg habla de una razón y una moral condicionadas por el fanatismo inseparable de la antítesis inaugural de la Modernidad. Por tanto, concluirá el poeta, la dirección pedagógica del teatro **no puede fundarse desde la perspectiva moral**. No puede fundarse totalmente en un juicio moral que, históricamente hablando, está condicionado por la división estamentaria, la guerra y fanatismo endémicos a la civilización racional Moderna.

¿Cuál será entonces la función del teatro? La respuesta se localiza llanamente en las últimas líneas de la conferencia dictada ante la Deutsche Gesellschaft. El teatro no puede albergar el juicio parcial de la moral o, más exactamente, no puede albergar **únicamente** el juicio moral, porque en el teatro la acción dramática utiliza elementos **sensibles** para lograr una impresión en la muchedumbre y los espectadores. Si las tragedias de Schiller basaran toda su estructura dramática en principios racionales, apenas podrían llamárseles **obras de arte**. Y esta es la clave: la función del teatro trágico no se funda absolutamente en criterios racionales, porque el arte mismo no es absolutamente racional. Esto libera a la representación dramática de una posible dependencia de la racionalidad y de la moralidad no sólo porque el juicio moral sea históricamente arbitrario, sino porque su esencia **artística** lo impide. El arte, a diferencia de la moral, no es absolutamente racional.

Después de reflexionar profundamente acerca de la posibilidad del teatro como tribunal moral —y sobre la aparición histórica de ese tribunal racional— Schiller reformula la función educativa de su quehacer dramático. Ya no apelará a la educación moral a través del teatro —algo así continuaría la antítesis inaugural de la Modernidad; contrariamente, la urgencia de su época es que el teatro, y en general el arte, tomen las riendas del “mejoramiento” del pueblo. La muchedumbre no necesita adiestrarse de acuerdo al canon de la razón, la educación **estética**, más bien, ha de lograr lo que la

ley moral no pudo hacer en su oportunidad histórica. Por tanto, el teatro ha de concebirse como una “institución” pedagógica **estética** para lograr, inicialmente, la **superación** de la Modernidad y su conflicto interno. Sólo a partir de la imparcialidad y equilibrio que busca la creación artística se logrará poner fin a la rueda dentada de la tiranía, la destrucción y la muerte, hijos terribles de un tiempo histórico señoreado por la razón.

¿Será posible? ¿Puede la educación estética “liberarnos”, “salvarnos” de la antítesis de la Modernidad? Y de ser posible ¿cómo se lleva a cabo esta liberación? La respuesta la esbozamos al final de nuestro análisis del diagnóstico de *Don Carlos*. El contenido del diagnóstico afirmaba que es imposible salir de la antítesis inaugural de la época Moderna invocando a una **acción moderna**. Ni las acciones reformistas guiadas por la mera razón, ni las acciones tiránicas de un Felipe II pueden franquear la barrera histórica construida por la Modernidad. Es privilegio de una acción **independiente** de los bandos en guerra semejante logro. Dicha acción independiente descansa, mencionábamos, en la **toma de conciencia histórica** que el público ha de lograr al presenciar el antagonismo de las fuerzas religiosas y políticas Modernas. La toma de conciencia histórica, strictu sensu, hace las veces de una acción, porque no es una acción determinada sino la **posibilidad** de una tal acción la que emana, la que despierta la **acción** dramática. Así, la conciencia histórica que despierta *Don Carlos* —por ejemplo— genera ya una especie de “salto” fuera de la antítesis inaugural de la Modernidad. En el fondo, la experiencia de la tragedia posibilita la escapatoria y, consecuentemente, el señalamiento de un nuevo tiempo, de una época no dominada por la Modernidad y su “negatividad”.

La esencia de la educación estética del hombre asienta su argumentación en la posibilidad de la toma de conciencia histórica y, en consecuencia, en la posibilidad de una acción independiente del fanatismo moral y tiránico. Podríamos decir que esta es la meta, el objetivo último de la educación estética, pero ¿cómo piensa lograrlo? ¿Bajo qué medios puede Schiller concretar semejante misión? La respuesta es inmediata: la poesía, y en especial la poesía trágica. De ahí que la puesta en escena se convierta en el siguiente marco de reflexión: ¿cómo se alcanza la acción independiente en el teatro?, ¿por qué la tragedia puede educar al pueblo?, ¿qué es la tragedia? A través de las

respuestas a las interrogantes encontraremos la comprensión estética y filosófica de Schiller. Nuevamente Kant será el punto de partida, y nuevamente será abandonado en el proceso¹⁰.

4.3 El sentimiento trágico

Para el dramaturgo, el sentimiento trágico por excelencia es lo patético¹¹. Las obras dramáticas deben mantener como hilo escénico la tensión necesaria para, en el momento álgido, romper la tensión de manera abrupta; como una liga que se estira hasta desgarrarse internamente. Un sentimiento aflictivo. Esta es la sensación que prevalece a lo largo de la tensión dramática. Una especie de angustia, desesperación e incertidumbre, aunado al constante espectro del sufrimiento. Si acaso existe un lapso donde a los personajes les sea dado alegrarse, o gozar de paz y tranquilidad, el objetivo esencial es hacer palpable la menudencia de la felicidad ante la desgracia. Los héroes trágicos deben ser azotados repetidamente con las puyas de las circunstancias. Su existencia debe tambalearse entre el desconsuelo y la pesadumbre.

El sufrimiento trágico debe reconocerse por su origen en la esfera de la necesidad. Los protagonistas ubican que el núcleo de sus pesares no viene a través de dificultades internas, su ánimo parece no producirles reveses psicológicos ocultos. Sus actos exteriorizan aplomo y hasta gallardía. El entorno, por el contrario, está alborotado. Como un terremoto la naturaleza exterior al individuo se cimbra de lado a lado. Las paredes se resquebrajan. El piso agrietado succiona al personaje hacia un abismo ignoto. Todo se desploma y, en medio del caos, el héroe trágico sabe que él no lo ha incitado: es la **naturaleza**, y especialmente la naturaleza **externa**, la promotora de la catástrofe.

Inmersos en la atmósfera de lo patético, afirma Schiller, percibimos —como público, como muchedumbre a quien va dirigida la puesta— en la obra un aspecto crucial: el héroe sufre, indudablemente, mas el peso del dolor subyuga sólo una parte de su ser. Al saberse ajeno a las circunstancias que se le imponen su padecimiento

¹⁰ En lo que sigue dejaré por algunas páginas la crítica histórica a la razón y ley moral, para adentrarme mejor en la crítica estético-filosófica. A mi juicio, son dos caras de la misma moneda.

¹¹ Cfr. Schiller. *Sobre lo patético*. pp. 2ss; *De lo sublime*. pp. 96ss. En lo que sigue, me baso primordialmente en este par de textos. Las citas de Schiller justificarán oportunamente el desarrollo de éste y los siguientes apartados.

recae, entonces, simplemente en su naturaleza **física**. El destino podrá arrebatarle todo: propiedades bienhadadas, el amor de una familia, salud corporal, reputación social... pero nunca, jamás, su dignidad. En tanto que el héroe trágico sabe, es consciente que el infortunio no depende de sus acciones, que él no ha generado tan desdichado escenario, su alma centellea un brío inusual. Advertimos ese brillo, y contemplamos la fortaleza de algo que la naturaleza no puede someter en absoluto. ¿Qué es lo que se muestra?, ¿de dónde emana la tenue luz que irradia la actitud del héroe? De un reino donde la naturaleza feroz no erige su prepotente báculo. De una esfera donde la causalidad mecánica no tiene autoridad. El héroe trágico puede soportar grandes estragos y aún así no perderse en el dolor.

A través de los ropajes andrajosos de un mendigo, por ejemplo, los héroes evidencian la desgracia física. Su cuerpo podrá estar vapuleado, mas su personalidad se mantiene intacta. Así vemos este principio trágico en Edgar, el noble hijo del conde Gloster, en el *Rey Lear* de Shakespeare —antes de reconciliarse y ayudar al padre ciego: “tengo el propósito —dice— de adoptar la figura más ruin y pobre que jamás empleó la miseria para aproximar el hombre al bruto, en menosprecio de la raza humana. Me embadurnaré la cara con basura, fijaré mis lomos, enmarañaré todos mis cabellos en nudos como las greñas de un duende, y con desnudes manifiesta, haré cara a los vientos y las inclemencias del cielo (...) —y, más tarde, una vez que ha salvado de la muerte al pobre anciano, ese mismo individuo dice: Padre, sentaos a la sombra de este árbol, como lugar hospitalario; rogad porque triunfe la justicia” (II,3,337;V,2,364).

Lo que se ilumina tras el suplicio material y corporal es justamente que la actividad humana, no se encuentra totalmente condicionada por eventos nacidos de la naturaleza externa. Si ese fuese el caso, el pordiosero, el hijo expulsado y degradado por su propio padre, no tendría motivo alguno para socorrerle. Apelaría a la ley del talión: “si tú me hiciste daño, no tengo por qué ayudarte”. Así actuaría su voluntad si estuviese regulada por el mecanicismo de la naturaleza, pues en ella todo efecto tiene una causa que la determina. Pero la ley del talión no penetra en las máximas del héroe. Éste tiene la certidumbre que su alma no debe condicionarse por las eventualidades. Es

CAPÍTULO IV

finalmente, la compasión, nobleza y rectitud del hijo quien se sobrepone al martirio del destierro.

No se necesitan largos razonamientos para localizar el fondo trascendental de la propuesta schilleriana. Las ídoles autónoma y heterónoma de la voluntad se hacen presentes en la medida que el dramaturgo proyecta que las obras del héroe trágico ponderan el ámbito **racional** del ser humano y, por contraste, también su **sensibilidad**. Para lograr dicha finalidad, afirma el poeta, la técnica artística se beneficia del curso escénico, de la sucesión en la acción dramática. Primeramente, el autor tiene que dibujar la sensibilidad del héroe. Las escenas iniciales propician que el espectador atienda los sentimientos y voliciones asociados con los personajes, y la intención no se concentra, o no siempre se concentra en la descripción de la “bondad natural” del protagonista. Más bien, quiere plasmar la receptividad al dolor, a la pasión, al odio, o a la felicidad: el héroe siente y experimenta el mundo como cualquiera.

Los sentimientos exacerbados de un Karl Moor, por ejemplo, son voliciones que, aunque peligrosas para algunos, son compartidas y hasta asumidas por los jóvenes espectadores. Karl vivió una infancia apacible y envidiable; abrigado por la casa paterna. Con tal comienzo percibimos la “nobleza de sentimientos” del hijo pródigo, nos identificamos con su niñez, pero también con la “furia y decepción” ulteriores. Karl Moor ama y odia como todos los hombres de su tiempo. Análogamente, el príncipe Carlos muestra un corazón leal y amante de la justicia. Y una debilidad apasionada producto de situaciones fuera de su alcance. Como seres humanos, nos adherimos a los sentimientos de Carlos: cualquiera puede desorientarse por un amor excesivo.

Llegado el tiempo propicio, continúa el dramaturgo, el héroe trágico tiene que verse zarandeado por acaecimientos funestos y ominosos. A lo largo de los Actos se ha de manifestar la declinación del protagonista. Prácticamente todas sus acciones deben ir acompañadas por un dolor fibroso e intenso. El héroe se observa acabado, exhausto por la terrible carga asignada. El sentimiento que le asecha ya no es, como antes, un sentimiento común. Su sensibilidad se trastoca compulsivamente. Aquí chocamos contra la atmósfera que prepara el clímax de la tragedia.

El dolor, por sí mismo, lo patético, por sí mismos, no producen ningún sentimiento trágico. No producen ninguna experiencia artística. Para Schiller, ver sufrir a

un hombre, sin más, es ver sufrir a un perro o animal cualquiera. Todos los entes sensibles sucumben ante el dolor, cierto, no obstante, según Schiller, el ser humano inviste una facultad que le permite **resistirse** al dolor: la razón¹². El fin básico del sentimiento patético es descubrir que el ser humano, a diferencia de las bestias, también está constituido por una esfera racional. La naturaleza puede aniquilar las capacidades sensibles del héroe. La miseria puede carcomerle las fuerzas exteriores, estar ciego y harapiento, pero su naturaleza **interior**, su razón, no debe abandonarle. Si el escritor dramatiza el patetismo del héroe, lo hace exclusivamente para dar a conocer la facultad racional que habita en él.

A lo largo de los Actos el héroe trágico recorre el camino de la sensibilidad a la razón. Esta última es quién se opone al sufrimiento auspiciado por la naturaleza externa. Para Schiller, esto implica ya el contenido **estético** de lo patético; no es el dolor por el dolor mismo, sino la posibilidad de que el sufrimiento conduzca, finalmente, a la esfera racional de las acciones humanas. El arte dramático, la tragedia estrictamente hablando, descansa en la **oposición**, en el antagonismo entre la naturaleza interna y la naturaleza externa; entre la razón y la sensibilidad humanas:

La finalidad última del arte, es la representación de lo suprasensible, y el arte trágico especialmente lleva a cabo esta tarea haciéndonos perceptible, en un estado de conmoción, la independencia moral respecto a las leyes naturales (...) el ser sensible debe de sufrir de manera profunda y convulsa. El pathos debe existir para que el ser racional pueda manifestar su independencia y pueda ser representado como ente activo (SP. p.1).

Con la cita podemos comprender el giro estético a lo “suprasensible” característico de la moral kantiana. Cuando el héroe se resiste al sufrimiento, el sentimiento patético impulsa y promueve la aprehensión de la facultad racional. Lo suprasensible implica aquí el amparo del padecimiento generado por la naturaleza mecánica: a pesar de todo, un hombre debe actuar conforme al dictado de su razón, sin importar los avatares que la naturaleza le infrinja.

¹² Con palabras de I. Berlin: “La tragedia no consiste en una mera observación del sufrimiento: si el hombre fuera pura razón no sufriría en absoluto el sufrimiento desahuciado, el sufrimiento humanamente inevitable, el de un hombre abrumado por la desgracia, no es objeto de tragedia, sino meramente causa de horror... La única cosa que puede propiamente considerarse trágica es la resistencia, la resistencia del hombre a aquello que lo oprime”. *Op.cit.* p. 112.

CAPÍTULO IV

Desde esta panorámica trascendental, el monólogo final de *Los Bandidos* cobra, a nuestra opinión, su completa significación estético-filosófica. Karl Moor comparece, ante las autoridades civiles. Sus acciones le comparan con un grosero ladrón. Con un ser encadenado a los apetitos más bajos. El salvajismo y vandalismo con que actúa, han cobrado víctimas insustituibles; su padre y los incinerados son los casos emblemáticos. En el último Acto de la obra el patetismo del héroe raya en el límite cuando, por propia mano, destruye lo que más ama. Él mismo se condena hostigado por las circunstancias; la cuadrilla le recuerda que la naturaleza que decía defender ha roto todo contacto con la realidad histórica. Hasta ese momento se da cuenta completamente de que todas sus acciones, en apariencia justas, son las acciones de un fanático: las circunstancias, precisamente, le transforman en asesino.

A pesar de todo lo anterior, Karl Moor señala en su caída la conciencia, la comprensión de que sus acciones “corrompen el edificio del orden moral”. En última instancia, el sufrimiento del héroe configura así la apelación directa a la ley moral; o dicho de otro modo, comprende que sus acciones bárbaras han sido guiadas por impulsos frenéticos-patológicos y no por su autonomía moral racional: Karl Moor da testimonio de la composición bipartita del ser humano: razón-sensibilidad, moralidad-animalidad.

4.4 Lo sublime y el sentimiento moral

Observamos que el pathos del héroe trágico allana el camino hacia la aprehensión de la ley moral. Aún así nos parece menester detallar el proceso que experimenta el patetismo para transfigurarse en una representación estética colectiva y educativa. Esto es, Karl Moor aglutina los elementos necesarios para reconocer **en él mismo** la facultad racional y la facultad sensible; la doble constitución humana. Pero esa doble constitución, ¿sólo pertenece al héroe?, ¿cómo podemos darnos cuenta de la división?

Al finalizar *Los Bandidos* el dramaturgo presenta de modo evidente —y hasta brusco— el cambio del patetismo a la moralidad del héroe; de la sensibilidad desmedida a la racionalidad: Karl Moor es un ser racional y sensible. No obstante, si bien es cierto que el diálogo de Karl tiene la finalidad de acentuar la metamorfosis ética —el respeto a la legislación moral—, dar testimonio de la transformación, por sí sola, no

contiene ninguna luz estética relevante. Presentar la distinción entre la facultad racional y la sensibilidad, sin más, no guarda un valor artístico significativo. Es muy importante que exista un plus de esta partición en la representación dramática.

Para nuestro poeta, el sentido artístico-estético de la condición moral en el héroe trágico subyace en la **sublimación** del patetismo. ¿Qué significa esto? Lo sublime es el sentimiento estético que media entre la representación sensible de una acción y la determinación moral de la misma; es un sentimiento que va de las voliciones desnudas hacia los más puros designios de la razón humana. Para entender a cabalidad esta idea de Schiller es menester abordar su especial interpretación de la doctrina kantiana acerca del tópico.

El dramaturgo sigue fielmente el análisis llevado a cabo en el primer libro de la *Kritik der Urteilskraft*. En ésta, Kant define el sentimiento de lo sublime como: “lo que place inmediatamente por su resistencia al interés de los sentidos (...) y no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a Ideas de la razón” (*KU*. B115, 77)¹³. La definición trascendental de lo sublime revalida la división kantiana y schilleriana entre las facultades racional y apetitiva: en lo sublime la razón se **opone**, sale al encuentro de la sensibilidad. Y además indica que dicha oposición genera un cierto tipo de **placer** (Lust): lo sublime se “asemeja”, en su oposición a los sentidos, a la aludida independencia y autonomía de la voluntad.

¹³ Es importante notar que el sentimiento de lo sublime: “trae consigo, en cuanto carácter suyo, un **movimiento** del ánimo ligado al enjuiciamiento del objeto” (*KU*. B80). Para Kant lo sublime descansa en un modo de enjuiciar el objeto, pero dicho juicio depende únicamente de cómo es afectada la fuerza del ánimo; es decir, de qué manera me afecta, como entidad racional, la presencia de algo que mi facultad de juzgar dictamina como infinito. Dos son los modos en que el ánimo puede verse afectado con este sentimiento: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Brevemente, el primero corresponde a la apreciación magnificada de un objeto o acción. Nuestra facultad de juzgar reflexionante estima que el objeto o acción, en tanto magnitud, aparece como absolutamente grande (Cfr. *KU*. B81-101). Por su parte en lo sublime dinámico nuestro ánimo se siente arrebatado por el temor que despiertan algunos objetos o acontecimientos. Pero que al mismo tiempo nos hace notar que el **destino** de la humanidad entera no recae en la naturaleza y materia sensibles, sino en la razón —y en este sentido, en el respeto a la ley moral (Cfr. B102-113). La relación entre el sentimiento moral y lo sublime no es exclusiva de la *KU*, también la *KpV* contiene varios ejemplos de dicha conexión. Por ejemplo, *KpV*.B75,85. Por su parte Schiller comprende el sentimiento de lo sublime **de la misma manera que Kant**. El dramaturgo subtítulo al ensayo *De lo sublime* —mencionado anteriormente— como una “Ampliación de algunas ideas kantianas”. Schiller acepta la definición y distinción del sentimiento sublime en matemático y dinámico, o teórico y práctico como él mismo le llama (pp.74ss). De hecho no le objeta a Kant la caracterización del sentimiento sublime en cuanto tal; más bien, como se observará a continuación, el poeta lleva a cabo una “ampliación” del lado práctico, dinámico, de lo sublime; el principio estético de la tragedia no sólo responde a un sentimiento sublime práctico, también ha de incorporar el elemento patético. Salvo cuando se indique lo contrario, en las siguientes cuartillas toda referencia al sentimiento de lo sublime se debe considerar de acuerdo a la caracterización práctica y dinámica del mismo.

CAPÍTULO IV

Si esto es así, parece que la diferencia entre la autonomía racional y lo sublime reside en el contenido “placentero” que suscita el segundo; esto es, mientras que en las acciones de conformidad con la máxima universal de la razón se deben eliminar todas satisfacciones, todo placer en el cumplimiento de la misma, en el sentimiento de lo sublime, a diferencia del anterior, sí existe un placer determinado como fundamento. Empero, si observamos con precaución las argumentaciones de Kant, la distinción no es ni tan radical, ni tan clara. Expliquemos el problema.

De entrada el filósofo asegura que el **placer** unido al sentimiento de lo sublime es muy semejante al que se manifiesta frente a la “infinita majestad” de la ley moral. Pero ¿cómo puede suceder esto?, ¿acaso existe un sentimiento inherente al cumplimiento de la ley moral?, ¿no estamos cayendo en una contradicción? No del todo. Para Kant sí existe un “sentimiento” unido al cumplimiento de la ley. Aunque ciertamente es un sentimiento sui generis. El único sentimiento que podemos experimentar ante la ley moral, dice el filósofo, es el **respeto** (Achtung): “Respeto a la ley —moral—; para esta ley no hay sentimiento alguno, pero en el juicio de la razón, cuando la ley quita del camino un obstáculo, el hecho de apartar un impedimento es tenido en cuenta como equivalente a una positiva acción de la causalidad. Por ello este sentimiento también se puede llamar sentimiento de respeto a la ley moral, y por estas dos razones juntas puede llamarse **sentimiento moral**” (*KpV*.B133). Efectivamente, para Kant todo sentimiento está determinado por la facultad sensible y en esta medida limitado por la heteronomía de la voluntad. El respeto, por el contrario, desaloja las partículas sensibles que impiden la diligencia autónoma de la voluntad convirtiéndose en un sentimiento no determinado por los apetitos, sino por la ley: el respeto es el sentimiento moral por excelencia¹⁴. Por lo tanto, no existe un “placer” suministrado específicamente por el sentimiento moral. En tanto **represor** de las inclinaciones, el respeto es, más bien, una “mezcla de placer y displacer”¹⁵. Únicamente es placer porque aviva, por así decirlo, la conciencia de la facultad racional en nosotros y es

¹⁴ Para el asunto del respeto como sentimiento no-patológico Cfr. *KpV*. B80, y en general la discusión del respeto como sentimiento moral que **humilla** “al amor propio” y sus sentimientos patológicos, Cfr. *Ibid.* B74-80.

¹⁵ Utilizo la definición de Dulce María Granja expuesta en el índice analítico a su traducción de *KpV*.

displacer porque restringe el poder instintivo de los apetitos: el respeto nos obliga a hacer lo que la razón nos dicta, no lo que queremos hacer.

A la mezcla de placer y displacer proporcionada por el sentimiento moral, Kant le nombra “contento de sí mismo” (selbstzufriedenheit): “sentimiento que es el único que verdaderamente merece ser llamado sentimiento moral” (*KpV*.B39). El contento de sí mismo es una “satisfacción negativa” (negatives Wohlgefallen) (Cfr.*Ibid*.B118), una volición que clasifica y limita las pretensiones de la sensibilidad. Por ejemplo, cuando los individuos obran de conformidad con la razón, su ánimo percibe internamente la majestad de la ley moral, se sienten elevados de las voliciones naturales y esto les produce un “contento”, un sentimiento de **aprobación** que, más que propiciarles satisfacción, les colma de una serenidad, de la tranquilidad de saber que los apetitos no los vencen: “Se tiene conciencia de no necesitar nada. En cuanto soy conciente de esta independencia en la observancia de mis máximas morales, ella es la única fuente de un contento inalterable (...) que no se funda en ningún sentimiento particular y que se puede llamar intelectual” (*Ibid*.B118). El sentimiento moral es un contento de sí mismo; una mezcla de placer y displacer.

Lo sublime parte del mismo argumento. Éste nos ayuda a lidiar con el resto de los sentimientos y muestra que en nuestra razón habita la magnanimidad de la ley moral: nos sabemos entidades independientes de las determinaciones naturales. En varias ocasiones Kant identifica, sin el más mínimo escrúpulo, el sentimiento moral y el sentimiento de lo sublime, puesto que según él ambos comparten el mismo fundamento; a saber, el respeto: “lo sublime contiene menos un placer positivo que una admiración o **respeto**, esto es, algo que merece ser denominado **placer negativo**” (*KU*.B76.sN). La definición prevalece con mayor elaboración en la siguiente idea: “**Respeto** es el sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para alcanzar una idea **que es para nosotros ley**...El sentimiento de lo sublime es, pues, respeto hacia nuestra propia destinación, el cual mostramos a un objeto de la naturaleza a través de una cierta subrepción... lo que nos hace, por así decir, intuir la superioridad de la destinación racional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad” (*Ibid*.B97-98). Expresado en otros términos, lo sublime

CAPÍTULO IV

descansa en el “sentimiento” de respeto debido a que, por su mediación, tenemos noticia de la moralidad que anida en nuestra razón.

Los ejemplos citados dan a conocer el sustrato común del sentimiento moral y del sentimiento sublime. Sustrato que, dada su disposición hacia la razón, no puede concebirse como hincado en el ámbito sensible y, no obstante, es considerado un placer especial: “El placer por lo sublime... supone ya un sentimiento distinto, a saber, el de su destinación suprasensible; el cual, por oscuro que pudiera ser, tiene un **fundamento moral**” (*Ibid.*B155.sN). Por eso el placer por lo sublime contiene prácticamente las mismas características del sentimiento moral¹⁶; es un placer estrictamente negativo o, en última instancia, una mezcla de placer y displacer: “El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de displacer, debido a la inadecuación respecto de la estimación por la razón; y, es al mismo tiempo un placer despertado(...) precisamente por la concordancia(...) sobre la inadecuación de la más grande potencia sensible con ideas de la razón(...) en lo sublime el objeto es acogido con un placer que sólo por medio de un displacer es posible” (*Ibid.*B98,102). Experimentar la presencia de lo sublime indica que la pureza de nuestra voluntad está riñendo con un sin fin de necesidades empíricas: análogo al respeto inseparable del sentimiento moral.

Por ello en Kant, seguido por Schiller, el sentimiento de lo sublime y el sentimiento moral prácticamente conducen al mismo principio emancipador de la racionalidad. Cuando nos encontramos inmersos en la atmósfera de lo sublime es tal y como si se revelara, desde la claridad de la razón, el trono majestuoso de la ley moral: una acción de conformidad con la máxima universal impresa en la razón, una acción que despierte el sentimiento moral es, de igual modo, una acción sublime.

Regresemos entonces a la opera prima. En el caso particular de Karl Moor, el sentimiento moral se asoma en las siguientes palabras: “Pero aún me queda la manera de atenuar la ofensa hecha a las leyes, de reparar el orden maltrecho”. El bandido sabe que ha infringido algo que debiera respetar. Y por ese respeto se sacrifica a sí mismo: “la ley necesita un sacrificio. Yo seré ese sacrificio”. Así concluye la tragedia. Desde la

¹⁶ Además, Cfr. *KU*. B117ss.

perspectiva trascendental, cuando Karl hace público su respeto a la ley moral está realizando una gran acción; una acción despertada por el sentimiento de lo sublime.

La opera prima se transforma, al final, en la apoteosis moral del héroe. En ese instante, los asistentes al teatro experimentamos el mismo sentimiento de Karl Moor. A lo largo de los Actos nos hemos identificado con el héroe. Hemos suspirado nostálgicamente por la infancia. Hemos visto con ojos furiosos la tiranía de la civilización. Hemos padecido los embates del destino. Y finalmente comprendemos que debemos respetar la ley moral. Cuando cae el telón, la obra logra este propósito: la representación de lo sublime; el respeto a la ley moral.

4.5 El principio estético de la tragedia

Las argumentaciones trascendentales forjan a posteriori el valor moral de *Los Bandidos* y el nivel moral-pedagógico de la tragedia. Como mencionamos hace algunas paginas, ya podemos enmarcar la dimensión moral de la acción última de Karl Moor. El enigma interno de la opera prima se resuelve por esta vía. Karl renuncia a la vida de bandido, al influjo patológico de sus acciones, y se transforma en representación de la autonomía racional. Repetimos: *Los Bandidos* es el primer ladrillo para edificar al teatro como institución moral.

Schiller secunda gustosamente las reflexiones estéticas de Kant. Las nociones de este último ayudan a la interpretación moral de sus tragedias. Sin embargo, el poeta ampara y contrae ciertas ideas no brotadas de su propio espíritu para después administrarles una visión particular. El pensamiento del de Königsberg, no es la excepción. Schiller amolda la filosofía trascendental a intereses que, si bien entretejidos con los del filósofo, se apartan considerablemente de la dirección absolutamente racional del sistema kantiano. Aquí se fragua el sentido **estético** de la tragedia, y la superación de la solución moral establecida en *Los Bandidos* y la conferencia.

El escalón inicial para comprender el giro estético puede notarse en la orientación **trágica** del sentimiento sublime. El dramaturgo se extiende, por obvias razones, en el tema. Tema que, hay que añadir, la estética kantiana pasa por alto

CAPÍTULO IV

deliberadamente. Salvo una **brevísima mención** en la tercera *Crítica*¹⁷, el filósofo hace a un lado el placer estético que despierta la tragedia. A los ojos de cualquier dramaturgo la escasez de tan si quiera una pequeña reflexión del arte trágico es una falta en la estética kantiana. A pesar de ello, Kant puede y debe ser exonerado a priori de tan grave omisión, puesto que la primera sección de la *Crítica del Juicio* se ocupa, dicho rápidamente, de una revisión trascendental del modo de juzgar las artes en general, y no de un peculiar modo de expresión artística —poética en este caso¹⁸. Pero dejemos la opinión de Kant.

Entrando de lleno en el asunto que ahora nos ocupa, Schiller busca clarificar el sentimiento que experimenta el público al contemplar dramáticamente la representación de la ley moral y su incesante lucha contra las inclinaciones empíricas. Investigación que, dicho sea de paso, es una extensión **crítica** a las respectivas disquisiciones kantianas. *Los Bandidos* establece dicho sentimiento a través de una experiencia dramática claramente relacionada con la puesta en escena: *Los Bandidos* es una tragedia y en ella misma se localiza su principio sensible. Sin embargo, para nuestro autor, es menester exponer con claridad la base sensible de la tragedia haciendo uso del discurso filosófico trascendental. Así como para Kant el sentimiento moral y el sentimiento sublime descansan en un mismo fundamento, la tragedia posee un principio y fundamento especial; lo sublime **patético**:

De este principio derivan las dos leyes fundamentales de todo arte trágico: la representación del sufrimiento de la naturaleza y la de la autonomía moral en el mismo (DS.100)

El principio del arte trágico se ubica entonces en el desenvolvimiento de la realidad sensible del héroe hasta la manifestación pura de su autonomía moral. No obstante, el principio estético de la tragedia no recae completamente en el protagonista. Éste puede representar con sus acciones el sentimiento moral-sublime del respeto a la ley, y nada más; únicamente figura, personifica incluso, la acción sublime. Formulemos la idea con una pregunta: ¿acaso la tragedia se define estéticamente por el sufrimiento y redención moral del héroe?, ¿acaso la finalidad del arte trágico es la descripción de la pasión del

¹⁷ Cfr. KU.B211. Aquí solamente indica que: “la tragedia es sublime”, sin desarrollar en absoluto la idea.

¹⁸ Cfr. KU. B215ss.

protagonista? Para Schiller, el teatro es un espacio donde los sentimientos son **compartidos**. La puesta en escena debe llamar la atención de la concurrencia a través de una vía particular: la comunicación y comunión de sentimientos precisos.

En el teatro los espectadores llegamos a comunicarnos, a estar en comunión sensitiva con los infortunios del héroe trágico; experimentamos el pathos del héroe: nos identificamos con él. El patetismo reproduce el terreno sensible y correlativamente dispara el sufrimiento hacia el público. Los espectadores nos sentimos aludidos, nos vivimos a nosotros mismos turbados por el sufrimiento: sentimos y sufrimos **junto** con el protagonista. Pero aquí radica el giro estético importante: los asistentes no experimentamos **directamente** el sufrimiento que aqueja al protagonista. Podremos identificarnos con el dolor del héroe, pero de eso a que nosotros mismos lo vivamos, tal cual, hay un trecho bastante largo. El espectador, dice Schiller, se percibe reflejado y no reflejado en el héroe. Sabe que podría ser él ese que está martirizado en el escenario y se siente aliviado de no serlo.

No debe llegar a convertirse en verdadero **sufrimiento propio**. En medio de la emoción más profunda debemos **distinguirnos** del sujeto que sufre, pues la libertad del espíritu se arruina cuando la ilusión se transforma en verdad auténtica. Si el sufrimiento aumenta y adquiere una vivacidad tan grande que lleva confundirnos realmente con el que sufre, quedamos incapacitados para dominar la emoción y pasamos a ser dominados por ella. En cambio si la simpatía se mantiene dentro de límites estéticos, reúne las dos condiciones principales de lo sublime: la representación sensible del sufrimiento y el sentimiento de la propia seguridad (DS.76)

El dolor que experimentamos al contemplar la obra no es, dice Schiller, un patetismo como el del protagonista, sino un sentimiento **simpatético**, un dolor compartido; un sufrimiento que nos mantiene conectados con la tragedia y separados de ella.

Antes de continuar, pero bajo esta misma línea, reflexionemos acerca de una última idea en torno de *Los Bandidos*. La opera prima representa dramáticamente el respeto a la ley moral y, por ende, el sentimiento de lo sublime. Nos aproxima a los pesares del héroe, y finalmente nos sublima de las tortuosas circunstancias al mostrarnos la grandeza racional de la ley moral. Pero una tragedia mejor elaborada debe ser más sutil que eso. La participación con las voliciones del héroe, llámense furia o sublimidad, sentimiento patológico o sentimiento moral, no deben enganchar al auditorio, no deben

CAPÍTULO IV

encadenarlo a los sucesos en escena y al final de la acción dramática salvarlo moralmente. Por el contrario, desde un inicio el espectador tiene que distanciarse del patetismo del héroe y sublimar su dolor, no en el clímax o al finalizar la tragedia, sino a lo largo de todos los Actos: el enigma moral de *Los Bandidos* puede resolverse con los presupuestos trascendentales, pero ello no le exenta de sus carencias artísticas. En una tragedia bien estructurada, en una verdadera tragedia, la muchedumbre no ha de reaccionar desmedidamente —con gritos, lágrimas, o puños en alto—, no ha de confundirse ramplonamente con los sentimientos del protagonista. Desde su reflexión acerca de la tragedia, Schiller condena duramente las fallas técnicas y artísticas de la opera prima —simplemente recordemos que le parecía una “chapucería” y le producía “repugnancia”.

Al principio estético del arte trágico, al sentimiento que nos acompaña en todas las escenas, Schiller le llama, mencionábamos, lo sublime patético. En cierta medida la opera prima muestra tal principio en una parte de la obra; se puede concebir como una suerte de ensayo del principio estético de lo trágico —un ensayo cercano al arrebató del Sturm. Más allá de esto lo sublime patético debe hacer que la autonomía de la voluntad se haga patente en toda la tragedia. El espectador debe saberse independiente del dolor y compadecerse por el héroe en todo momento:

Como sujetos, no hemos de sufrir **directamente**, sino sólo **simpatéticamente**. Mas, cuando el sufrimiento existe fuera de nosotros, produce lacerantemente un dolor simpatético en nosotros. El dolor compartido prevalece sobre el gozo estético. Sólo cuando es mera ilusión, pura ficción(...) puede el sufrimiento llegar a ser estético y despertar el sentimiento de lo sublime. La idea del sufrimiento ajeno, unido a la emoción y a la conciencia de la libertad moral interior, es **sublime patéticamente** (DS.97)

El arte dramático, la puesta en escena, tiene la función de proporcionar un catártico a la muchedumbre¹⁹. Cualquiera de los espectadores, quizá todos, han sufrido los pesares de su realidad. No pocos han perdido familiares, o han sido desterrados, o torturados, o cosas peores. En este sentido el héroe trágico lleva a escena todos los pesares que

¹⁹ Aquí, como en toda la disquisición de Schiller sobre la tragedia, está presente de alguno u otro modo Aristóteles: “La cuestión decisiva radica en la operativa ideación poética schilleriana que resolviendo la convergencia entre la teoría de lo sublime y la teoría aristotélica de la catársis realiza una superación de la misma a través de la libertad del sujeto filosófico y artístico moderno por encima del imperativo moral”. Aullón de Haro. En su introducción a *De lo sublime*, p. 42ss. Por mi parte, no trabajaré la relación entre Schiller y la *Poética* aristotélica.

pueden azotar a los individuos y su conexión, es decir, la comunicación entre el pathos del héroe y las angustias cotidianas del público se basan, dice Schiller, en la **simpatía** de éstos por aquel que sufre. El protagonista refleja en su patetismo las desazones de la concurrencia. En el fondo ellos se ven, se contemplan a sí mismos en el héroe sufriente. Provocando entonces la mirada objetiva de sus propios sufrimientos. Lo sublime patético logra de modo importante el distanciamiento de la aflicción real. El espectador siente **compasión** al presenciar semejante derroche de lamentaciones y puede contemplar sus propios sufrimientos, y los de toda su época, tranquilamente; sin ser él mismo el cuerpo que se halla en desgracia: el sentimiento trágico, en esencia, es el pathos decantado a través del proceso de sublimación.

Así, para ahondar en el principio estético de la tragedia, Schiller se distancia y amplía considerablemente la propuesta del filósofo de Königsberg. En Kant la persona tiene el mando racional de sus acciones. El recinto autónomo de su alma se determina a sí misma. Su autonomía precede a cualquier necesidad material. Para el filósofo, el sentimiento sublime, el respeto a la ley moral, nace y muere en la razón misma: “El respeto, y no el placer o gozo de la felicidad, es por lo tanto algo a lo cual no se puede aplicar ningún sentimiento **anterior**, puesto a la base de la razón (porque ese sentimiento sería siempre estético y patológico) y la conciencia de la constricción inmediata ejercida sobre la voluntad por la ley es algo que difícilmente se parece al sentimiento de placer” (*KpV*.B117.sK). Dicho brevemente, no existe ningún placer o sentimiento no-moral que preceda a la autonomía racional.

Para el poeta el sentimiento moral que debe acompañar la representación trágica de lo sublime no se manifiesta individualmente. Lo sublime patético, principio estético del arte trágico, se experimenta simpatéticamente; es un sentimiento compartido, recíproco entre el protagonista y los espectadores. En tanto público nos compadecemos de la agonía encarnada frente a nosotros, nos desembarazamos, sublimados, y nos sentamos a contemplar los acontecimientos. Ciertamente, no podemos estar absolutamente tranquilos observando las atrocidades, nosotros mismos podríamos ser los afectados, mas tampoco estamos hostigados por el dolor: nos sabemos **independientes** del sufrimiento del héroe.

CAPÍTULO IV

El fundamento moral que exige el sentimiento de lo sublime se cumple así en la independencia patética que experimentamos como auditorio. La diferencia esencial con Kant es que para la tragedia la vía de acceso a la independencia y autonomía moral no depende totalmente de criterios racionales. El dolor simpatético **antecede** al sentimiento moral; la compasión **antecede** al respeto. Para llegar a la independencia racional los espectadores primero tienen que recorrer el camino de las emociones:

La simpatía o la emoción compartida —participada— no son manifestaciones libres del espíritu que debiéramos producir en nosotros mismos por propia actividad, sino afecciones involuntarias de la facultad de sentir determinada por la ley natural. No depende en absoluto de nuestra voluntad compartir el sufrimiento de una criatura. Tan pronto como tenemos una idea de su dolor, nos vemos **obligados** a ello. En estos casos obra la **naturaleza**, no nuestra **libertad**: la emoción del espíritu se anticipa a la decisión (DS.97)

Ni la estética ni la moral kantiana pueden aceptar semejante idea, pues todo sentimiento anterior al respeto es “estético y patológico”; imposible de motivar el sentimiento moral.

Si revisamos con lupa el argumento de Schiller, observamos que es una especie de “aplicación estética” de las ideas de Rousseau. Recordemos que para el ginebrino existen dos principios, dos impulsos “**anteriores** a la razón”; a saber, la conservación y la compasión²⁰. En su estado natural y prístino la humanidad se comunica a través de medios simpatéticos. La naturaleza humana es buena debido a que originalmente compartía el dolor de otras entidades naturales. Mucho antes de que la razón dictase soberanamente su ley moral la naturaleza misma ya había formado al hombre con sentimientos nobles: el hombre, por naturaleza, es piadoso y compasivo. Por lo tanto, lo que para Kant resulta patológico y anómalo, para Schiller es el fundamento mismo de lo sublime en el arte trágico: la tragedia comunica el sentimiento moral a través, y sólo a través, del impulso originario y **natural** de la piedad.

Como hemos notado, Kant sienta las bases teóricas para que nuestro autor proyecte desde la filosofía trascendental una reflexión sobre su propio quehacer: la tragedia. A nuestro modo de ver, Schiller toma como hilo conductor para tales investigaciones un

²⁰ Cfr. Capítulo I y Capítulo II.

“cabo suelto” en el análisis de la estética kantiana. Si el profesor de Königsberg no hubiese marginado de su estudio las observaciones pertinentes, si hubiese descendido hacia las entrañas de la tragedia, advertiría que el principio estético de esta labor no tiene como fundamento exclusivo el sentimiento moral. Quizá Kant de todas maneras no se hubiera dado cuenta, quizá las pretensiones absolutamente racionales de su doctrina sellarían la posibilidad de semejante interpretación. Sin embargo, nuestro poeta hilvana este cordón descosido y nos muestra la exigencia de reflexionar profundamente al respecto; la experiencia trágica, en un sentido importante, conduce al hombre hacia la recuperación de su autonomía sensible. En tanto el arte trágico funda su principio estético en la recepción simpatética del espectador, más allá de las determinaciones racionales, el dramaturgo se percata de que si el ser humano no fuese sustancialmente **naturaleza**, ni la tragedia poseería un principio, ni el espectador sería capaz de expresar compasión por el héroe: si la sensibilidad no es una facultad autónoma en el hombre, entonces, la tragedia es imposible. Y con ello también imposible la educación estética del pueblo.

CAPÍTULO V

BELLEZA Y JUEGO: REIVINDICACIÓN DE LA NATURALEZA

*Inmortal Afrodita, acude acá, si alguna vez en otro tiempo viniste,
tras aprestar tu carro. Te conducían lindos
tus veloces gorriones sobre la tierra oscura.
Batiendo en raudo ritmo sus alas
desde el cielo cruzaron el éter, y al instante llegaron.*
Safo

5. Crítica estética a Kant: reivindicación de la naturaleza

Como hemos observado, el poeta siempre respetó y admiró la tarea filosófica de Kant. No son pocos los testimonios que lo confirman. Sin embargo, Schiller manifiesta abiertamente su descontento ante ciertos principios de la filosofía trascendental. Nunca desiste de señalar aquello que creía en contra, injustamente, de su creatividad genial. De entrada, la insatisfacción se hace presente cuando juzga la ruda **letra** impresa en los textos kantianos. La parca exposición de la filosofía trascendental confunde, según el poeta, el verdadero propósito de su autor. Los lectores quedan obnubilados por las argumentaciones y el rigor de los principios, y tienden a malinterpretar el contenido.

Schiller acepta la intención de la ética trascendental por establecer una máxima universal para que los individuos realicen acciones que exhiban la magnanimidad de la autonomía racional. No obstante, en perjuicio de lo anterior, el poeta considera que la determinación racional ejercida por y a través de la ley moral es incapaz de transformar integralmente el extravío del alma humana. El hombre virtuoso es, según él, la vida **toda** de ese individuo, no ciertas acciones particulares y aisladas.

En gran medida, el influjo coercitivo que manifiesta la ley moral impide que las personas instauren su voluntad —autónoma— en el gran espectro de la realidad. Al concentrar todo su esfuerzo, todo el peso de la máxima universal en una única acción, la persona olvida el fluir, el movimiento vital que le conforma. Así, la ética kantiana sobreestima el carácter imperativo de su ley; el deber y la obligatoriedad se erigen como figuras autoritarias desdeñosas de la vida misma:

En la filosofía moral de Kant la idea del **deber** está presentada con una dureza tal, que ahuyenta a las Gracias y podría tentar fácilmente a un entendimiento débil a buscar la perfección moral por el camino de un tenebroso o monacal ascetismo. Por más que el gran sabio

universal trató de precaverse contra esta falsa interpretación, que debía ser precisamente lo que más ofendiera a su espíritu libre y luminoso, él mismo le dio, me parece, fuerte impulso al contraponer rigurosa y crudamente los dos principios que actúan sobre la voluntad del hombre (GD. p.42)

La cita evidencia dos hechos que no deben tomarse a la ligera. En primer lugar, Schiller defiende que el objetivo mismo de la ética kantiana es muy distinto de su interpretación más común. La necesidad de enaltecer la autonomía del hombre es la huella indeleble que la Ilustración kantiana ha dejado a la filosofía y a la humanidad entera. El hombre ha de lograr por sí mismo, desde lo más íntimo de su ser, la libertad de su pensamiento y de su acción. Pero, advierte el poeta, existe una malinterpretación generalizada de la filosofía crítica. Malinterpretación originada y sustentada, dice, por la dura **letra** de los textos kantianos, que feamente empaña el **espíritu** de su obra¹. En cierto modo, continúa el suabo, era necesario que Kant diera un sonoro golpe al escritorio para que los pupilos distraídos atendieran prestos la lección: “la cura exigía sacudimiento, no lisonja ni persuasión” (GD. p. 43). Sólo una personalidad férrea podía reivindicar el honor de una ética malgastada, refugiada en la laxitud y banalidad de quienes decían sostenerla:

(...) el grosero materialismo en los principios morales que la complacencia indigna de los filósofos había ofrecido como almohada al relajado carácter de la época (*ibidem*)

Desafortunadamente, a pesar de los esfuerzos del profesor de Königsberg, la respuesta del público fue otra. En lugar de que la ley moral picara, por decirlo así, el honor y temple de los individuos, evocando su más íntima humanidad, ocurrió todo lo contrario; se convirtieron en **siervos** de la razón práctica: su ánimo se volvió de cartón.

A los ojos del poeta, en lugar de que el hombre se ennoblezca por la majestad de la ley moral se parece más bien a un animalillo temeroso, cuya torpeza en el cumplimiento de los dictados racionales le lleva a actuar por miedo. Este hecho provoca consecuencias desastrosas para el orden autónomo del mundo: hasta lo más digno y libre del hombre se ha convertido en un látigo esclavizante. “¿Debía la ley moral —se pregunta Schiller— por su forma imperativa acusar y humillar a la humanidad y, a la vez, convertir el

¹ Cf. CEEH. XIII, 3.

documento más sublime de su grandeza en testimonio de su fragilidad?” (*íbidem*). La máxima universal de la razón se transforma en una ley extraña, ajena al interior del hombre; manifestándose fantasmalmente tras los objetos. Por esta razón, dice Schiller, la verdad moral nos provoca temor, no despierta ninguna confianza, ningún amor por cumplirla ¿cómo podemos amar lo que jamás hemos visto?²

En segundo lugar, la opinión del dramaturgo revela que el gran error de la moral kantiana es: “(...) contraponer rigurosa y crudamente los dos principios que actúan sobre la voluntad del hombre”³. Para Schiller, la filosofía trascendental supone que la voluntad del hombre está dividida en dos direcciones contradictorias e irreconciliables por sí mismas —la autónoma y la heterónoma— y, por ello, es menester que la razón en general, pero en especial la práctica, sea la encargada de tomar la debilidad del corazón humano, sujeto a deseos constantes, para subordinarlo a las normas que la unidad racional impone.

Si bien es cierto que podemos reconocer claramente el influjo negativo que ejerce en los individuos el deseo llano y salvaje “(...) no es tan fácil darse cuenta de la influencia negativa del predominio de la racionalidad en nuestro conocimiento y en nuestra conducta” (*CEEH*. XIII,4). Bajo el ropaje de una argumentación sólida y perspicaz, la razón imperativa se presenta como el “fin final de la creación”⁴, como la indudable meta que lleva al hombre a ser libre; a ser, él mismo, el dueño y señor de su destino. A final de cuentas, la razón antepone sus intereses, supuestamente

² El propio Kant responde a las opiniones del Prof. Schiller —como él le llama— en un añadido a la segunda edición de *La religión dentro de los límites de la mera razón*. El filósofo reconoce que no puede aceptar ninguna “Gracia”, ningún sentimiento amoroso en el cumplimiento del deber y apela nuevamente al sentimiento de lo sublime en conexión con la legalidad moral: “La majestuosidad de la ley (igual que la del Sinaí) inspira veneración (no miedo, ni tampoco estímulo), y ésta despierta respeto en él **subordinado hacia su superior**, mas en este caso, puesto que este último se sitúa en nosotros mismos, provoca un **sentimiento de lo sublime** de nuestro propio destino que nos entusiasma más que todo lo bello” (*La Religión dentro de los límites de la mera razón*. Nota p.40). En una versión previa también afirma: “Si todos los hombres cumplieren gustosa y voluntariamente la ley moral, tal como la razón la contiene como norma, entonces el deber no existiría para nada, del mismo modo como no se puede pensar esa ley, que define la divina voluntad, como comprometiendo a ésta (...) entonces debemos considerarnos como obligados aunque fuera sin placer y sin nuestra inclinación. El deber de hacer algo gustosamente y por inclinación es una contradicción.” (“Sobre el tratado de Schiller de la gracia y la dignidad (antes de 1974)” en *SG*. p. 163).

³ Como se verá más adelante: “Schiller no supedita un impulso al otro, al modo kantiano, sino que los coordina entre sí”. Dilthey. “Schiller: Condiciones, genio y desarrollo” en *Vida y poesía*. p. 209.

⁴ Cfr. “El fin final de la existencia del mundo, es decir, de la creación misma” *KU*. B396ss.

libertadores, evadiendo los incesantes reclamos de una sensibilidad que poco a poco se refugia en la lejanía.

Ante tal engaño, el poeta debe alzar la voz y negar rotundamente que el futuro moral de la humanidad sea una silla hechizada, un trono en el que el hombre se asiente para jamás volver a mirar la luz de la tierra, semejante a los tronos que existen en el Hades. Contrario a aceptar la subordinación, la sujeción a la ley, Schiller busca reivindicar la dignidad de una sensibilidad mancillada por la razón categórica: “Él — Schiller— rechazó la solución kantiana porque le parecía que, aunque la voluntad kantiana nos libera de la naturaleza, el filósofo nos emplazaba en una vía moral demasiado estrecha, en un severo y limitado mundo calvinista, donde las únicas alternativas consistían en ser un juguete de la naturaleza o en seguir este triste sendero del deber luterano formulado por Kant —un sendero que mutila y destruye, que estorba y que traba a la naturaleza humana”⁵.

El principio sublime del arte trágico es un ejemplo muy claro de dicha recuperación. La severa letra de la filosofía kantiana hace que el sentimiento de lo sublime aparezca extirpado de su naturaleza sensible —como en el caso de lo sublime patético. Al identificarlo con el sentimiento moral, todo su valor estético se esfuma y la sensibilidad es degradada de la manera más injusta. Las insensibles palabras del profesor de Königsberg no dan lugar a confusión: “En el hombre, donde la razón tiene que hacer **violencia** a la sensibilidad. En el juicio estético sobre lo sublime esta violencia es representada como algo que la imaginación misma ejerce a título de instrumento de la razón (...) lo que despierta en nosotros... el sentimiento de lo sublime, podrá aparecer..., por así decir, violentador de la imaginación” (KU. B76,117.sN). En Schiller, contrariamente, lo sublime patético no está directamente condicionado por la ley moral, ni la razón ejerce violencia alguna sobre la sensibilidad. La compasión y piedad **naturales** a los individuos son mediadoras sensibles entre el patetismo heroico y el respeto a la ley. En el fondo, lo relevante de la puesta en escena es que comunica sensitiva y naturalmente los principios autónomos de la razón.

⁵ Berlin. *Las raíces del Romanticismo*. p. 114.

Inmediatamente notamos una transformación radical de la propuesta kantiana; no es la razón, sino la sensibilidad quien procura el sentimiento sublime patético: es el principio natural de la compasión —que antecede a la razón— aquello que fundamenta estéticamente a la tragedia. Para nuestro poeta, esta reflexión debe superar el terreno estético y acercarse muy señaladamente a la esfera constitutiva del ser humano. La sensibilidad también debe jugar un papel fundamental en la constitución ontológica del hombre —i.e. en la estructura del ser del hombre: si el rigor de la letra kantiana ahuyenta a las mismísimas Gracias, ello no implica que tengamos que olvidarnos completamente de ellas.

Para comprender más profundamente el sentido de la transformación es menester adentrarnos en un término sustancial del pensamiento de nuestro autor: Die Natur, la naturaleza. ¿Por qué? El principio estético del sentimiento trágico más o menos indicia el sentido schilleriano de este término: la naturaleza sensible, y no la razón, es quién fundamenta estéticamente la vivencia de la tragedia. Pero falta esclarecer en qué medida la naturaleza, y con ella la sensibilidad, pueden convertirse en fundamento de algo —en este caso de una experiencia estética. Al ahondar en esta cuestión nos percataremos de que la naturaleza y la sensibilidad son efectivamente “fundamento”, ya que forman parte inherente de la humanidad en cuanto tal.

5.1 Interpretación de la naturaleza

Como en los esfuerzos conceptuales anteriores, el poeta también requiere del vocabulario trascendental para exponer filosóficamente su pensamiento. Claro está, y esto no nos cansaremos de repetirlo, siempre apela a Kant para romper con sus esquemas y abrir paso a nuevos caminos del discurso trascendental.

Recordemos la distinción kantiana entre la autonomía y la heteronomía de la voluntad. Desde la perspectiva moral, la acción de conformidad a la ley se sobrepone a la multiplicidad de apetitos. Aquí se establece el sentido autónomo de la voluntad: la voluntad se manifiesta determinantemente sobre los objetos, o dicho en una fórmula, la voluntad se condiciona a sí misma; no los objetos a ella —en el primer caso tenemos una voluntad autónoma, en el otro una heterónoma. También hay que recordar que la autonomía es ejercida por y desde el interior de la persona. La variedad de cosas

externas, de objetos, invitan continuamente a saciar nuestras apetencias en ellos. El ejemplo que mencionamos es relativamente claro: si vemos una jugosa manzana, queremos morderla. En este caso, el objeto, la cosa-manzana, determina nuestra voluntad: cuando el objeto condiciona nuestras acciones, entramos en el ámbito de la heteronomía.

Visto así, si Kant habla de autonomía, únicamente se refiere al aspecto puro y racional de nuestras acciones. Sólo cuando la razón se determina a sí misma, es decir, cuando la ley moral se aplica por sobre las circunstancias sensibles, podemos hablar de autonomía. Si se da el caso contrario, muy común por cierto, en el que sean los objetos externos los que determinan el contenido de nuestras acciones, no hay autonomía.

Lo anterior nos sirve para atender a la siguiente idea kantiana: sólo se presenta la autonomía cuando la ley moral interna, cuando nosotros como personas, como **sujetos** de acción, nos condicionamos a nosotros mismos; cuando nosotros como sujetos, como entidades racionales, nos resistimos a la variedad de apetitos sensuales y nos guiamos por la ley moral. Lo sublime, mencionábamos, ejemplifica esta disposición racional al evidenciar la lucha, la oposición entre el principio moral y las inclinaciones empíricas. La autonomía de la voluntad recae, entonces, exclusivamente en el sujeto.

Según Schiller, el principio autónomo de la voluntad es un testimonio más de la violencia ejercida por la moral trascendental. La letra kantiana define como “estéticos y patológicos” a todos aquellos elementos no conforme a la legislación racional, y confina a un segundo plano —heterónimo— todas las determinaciones que provengan de los objetos hacia las máximas universales del sujeto. Enunciemos el asunto del siguiente modo: si únicamente podemos hablar de autonomía en el caso de las acciones conforme a la ley moral ¿no se le está negando autonomía a nuestra naturaleza sensible?, ¿será verdad que todo aquello que provenga de nuestras sensaciones debe juzgarse como heterónimo y patológico?, ¿podemos hablar de autonomía de las sensaciones? Los cuestionamientos son válidos si acogemos seriamente el principio sensible y estético del arte trágico. Si lo sublime patético, como asegura Schiller, tiene su fundamento en un principio sensible anterior al condicionamiento racional ¿no indica

esto la posibilidad de su autonomía? Si la sensibilidad no tuviese criterios autónomos, ¿podría fundar un principio estético?

Nuestro autor argumenta la necesidad de señalar trascendentalmente esa autonomía. En tanto poeta, en tanto creador, el fundamento sensible puede ser más que obvio —para él, para Goethe o Dante—, pero si se quiere justificar dicho fundamento para ennoblecer o, mejor dicho, rehabilitar filosóficamente su quehacer, ha de esforzarse por mostrar lo más nítidamente que le sea posible el mentado sustrato:

Esta vía trascendental nos alejará por algún tiempo del ámbito familiar de las apariencias sensibles y de la viva presencia de las cosas, para demorarnos en el árido paisaje de los conceptos abstractos (CSEE. X,7).

Entremos de lleno en el problema. A lo largo de su obra crítica, Kant habla de una suerte de medio “cognoscitivo” para acceder a ciertos principios trascendentales. El filósofo utiliza el término ‘analogía’ para explicar la cercanía formal entre dos elementos. Presentemos un rápido ejemplo: En la primera *Crítica*, Kant sostiene que las Ideas trascendentales —Dios, la libertad y la inmortalidad del alma— son imposibles de conocer, puesto que de ellas no poseemos ninguna experiencia. Sin embargo, podemos hacernos una “representación sensible” de ellas si las pensamos como análogas al esquema trascendental de la imaginación reproductiva. De la misma forma que el esquema trascendental es la representación intermedia entre las intuiciones sensibles y los conceptos puros del entendimiento, asimismo, las Ideas trascendentales, median entre la variedad de juicios generados por la aplicación categórica del entendimiento y la necesaria —aunque hipotética— unidad de la razón: las ideas trascendentales pueden concebirse como un análogo de la función esquemática de la imaginación.⁶

Más allá del sentido trascendental que Kant le da al vocablo ‘analogía’, el propósito del ejemplo es vislumbrar cómo a partir de la doctrina trascendental podemos

⁶ En palabras del propio Kant: “Aunque no pueda hallarse en la **intuición** un esquema correspondiente a la completa unidad sistemática de todos los conceptos del entendimiento sí puede y tiene que darse un **análogo** de tal esquema. Este análogo es la idea del **maximum** de división y unificación del conocimiento del entendimiento en un solo principio (...) Consiguientemente, la idea de la razón es el análogo de un esquema de la sensibilidad, pero con la diferencia de que la aplicación del concepto del entendimiento al esquema de la razón no constituye un conocimiento del objeto mismo, sino una simple regla o principio de la unidad sistemática de todo uso del entendimiento” (*KrV*. B693).

representarnos un modo de acceder a la realidad analógicamente; en una palabra, podemos servirnos de las analogías para indicar —que no demostrar— la validez de una representación. Ahora bien, Schiller se basa en el criterio de Kant para realizar una analogía muy especial. Analogía que, no está demás advertir, altera drásticamente los presupuestos básicos de la filosofía trascendental en su conjunto.

El carácter autónomo de la voluntad, declarábamos más arriba, pertenece exclusivamente a las acciones guiadas y determinadas por nuestra propia razón. La pregunta cardinal del poeta es la siguiente: ¿podemos hablar de autonomía para las sensaciones?, ¿puede existir un fundamento autónomo de la sensibilidad? La respuesta se justifica en una interpretación especial de las analogías. Schiller defiende que la autonomía no debe ser monopolio de la razón práctica del sujeto. Así como éste posee voluntad autónoma, por analogía, el **objeto** también debe poseer su autonomía propia. Si llamamos autónomo a un sujeto que se determina a sí mismo como persona, ¿no podremos llamar entonces autónomo a un objeto que se determina a sí mismo?, ¿pueden los objetos determinarse a sí mismos, tal y como lo hace el sujeto-persona?

Quien conozca las restricciones cognoscitivas impuestas en la “estética”, la “analítica” y la “dialéctica” trascendentales de la *Crítica de la razón pura*, sabe perfectamente que el argumento de Schiller quiere realizar algo imposible para Kant. Para éste, hablar de una especie de “autonomía del objeto” es, en pocas palabras, hablar de la existencia de un objeto en sí mismo, de una cosa en sí misma; asunto inadmisibles para el filósofo. Toda la filosofía crítica especulativa se asienta en la idea de que no es posible conocer lo que los objetos son en sí mismos, únicamente lo que los objetos son **para nosotros**; o dicho trascendentalmente, sólo conocemos el mundo de los fenómenos. De ahí que argumentar la necesidad de conocer un objeto autónomo, en sí mismo, está muy por encima, según Kant, de los límites de nuestro entendimiento y razón⁷.

Pese a los tabúes del profesor de Königsberg, el poeta no tiene empacho alguno en saltarse la barda trascendental y reflexionar acerca del tópico. Schiller está dejando

⁷ Difícilmente puedo abordar con detenimiento, o incluso de manera general, este tema cardinal de la filosofía kantiana. Existe, sin duda, amplia literatura al respecto, no obstante, me limito a mencionar que la exposición de Kant aparece en : *KrV*. Cap. III “El fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y noumenos”.

muy atrás los presupuestos kantianos. Su interpretación de la filosofía trascendental, no es tan “trascendental” como parece. El simple hecho de invocar la determinación autónoma de los objetos da al traste con gran parte de la construcción teórica de Kant. En adelante, aunque los términos y el andamiaje conceptual del poeta exterioricen rasgos trascendentales, el núcleo mismo del pensamiento schilleriano toma una vía muy diferente.

Por principio, el dramaturgo concibe la autonomía del objeto por analogía con la autonomía de la voluntad subjetiva. Para el enjuiciamiento estético, que corresponde al arte trágico —y a cualquiera de las bellas artes—, es crucial que la persona-sujeto, y en especial su razón práctica, desistan de acaparar el principio autónomo y repartan su poder autocrático con el objeto y la sensibilidad. El poeta está exigiendo un puente analógico que la filosofía kantiana difícilmente puede aceptar; pero Schiller solicita el puente como un préstamo, como una generosidad que la razón tiene que consentir, o al menos puede consentir, como **extensión** de los presupuestos trascendentales:

Si el objeto al que la razón práctica aplica su forma no existe por medio de una voluntad (...) Le presta a ese objeto la facultad de determinarse a sí mismo, le presta una voluntad, y lo contempla entonces bajo la forma de esa voluntad **del objeto**. (K.II,19)

Siempre hay que tener bien claro que el poeta está discutiendo desde el punto de vista estético, desde la búsqueda de principios sensibles que fundamenten su quehacer trágico. Práctica o teóricamente, defender la existencia de una “voluntad del objeto” carece, para la filosofía de Kant, de validez trascendental —para Kant estaríamos aseverando una especie de juicio trascendente. Aún así, lo interesante es observar hasta dónde se puede “estirar” el discurso kantiano para fundar una estética liberada de las imposiciones racionales: la voluntad del objeto es el espejo de la realidad fenoménica establecida por Kant.

¿Qué entiende Schiller por “voluntad del objeto”? Si realizamos una analogía con la autonomía moral de la razón práctica, tenemos entonces que la voluntad del objeto es la facultad que tiene éste de determinarse a sí mismo. Cuando el poeta se expresa de ese modo nos está dando a entender que el objeto posee una voluntad que le permite determinarse a sí mismo, con total independencia de factores ajenos. La

determinación autónoma del objeto consiste en que el sujeto le contemple como una entidad separada de las formas representacionales subjetivas. Los objetos y cosas del mundo guardan una voluntad propia que les distingue de ser otra cosa de lo que ellas mismas son; tal y como el sujeto se emancipa de los objetos, también el objeto se libera de las representaciones subjetivas.

Inicialmente Schiller no está pensando en los objetos manufacturados. Cuando el poeta se expresa de los objetos, no se refiere al quinqué en su escritorio, a las hojas, a la tinta o al escritorio mismo donde escribe. No se ocupa de objetos creados por las fascinaciones típicas del ser humano. Las cosas a las que se refiere, son los objetos creados **por la naturaleza**. Un reloj, por ejemplo, aunque autómatas, no se determina a sí mismo; en cambio, una planta o un mineral, sí se determinan a sí mismos en la medida que hallan, en sí, el principio de su crecimiento y reproducción. El reloj, las hojas o el escritorio son entidades creadas por el humano. Mientras que el reino animal, vegetal y mineral, son creados, dice Schiller, por la naturaleza⁸:

⁸ Los argumentos que presenta Schiller a favor de esta idea son muy cercanas a las consideraciones kantianas de los “fines naturales”. Un fin natural es: “un ser **organizado y organizante de sí mismo**” —afirma en la segunda sección de la *KU* (B288). La noción de fin natural como organismo está sustentada en el principio del juicio teleológico o juicio reflexionante objetivo: “Este principio, y a la vez su definición, reza: un **producto organizado de la naturaleza es aquel en que todo es fin y, recíprocamente, también medio**” (*Ibid* B292). Con base en este principio del Juicio, Kant puede distinguir entre los seres naturales y los seres artificiales o mecánicos: “Por eso, así como en el reloj una rueda no produce a otra, menos aún produce un reloj a otros relojes, de suerte que para ello utilizara otra materia (las organizara); por eso, tampoco reemplaza él por sí mismo las partes que le han sido sustraídas ni repara sus defectos en la primera formación por el concurso de las restantes... Un ser orgánico, pues, no es mera máquina, que tiene fuerza **motriz**, sino que posee en sí fuerza **formadora (bildende)**, y una que él comunica a materias que no la tienen (las organiza); posee pues, una fuerza formadora que se propaga la cual no puede ser explicada por la sola facultad de movimiento (el mecanismo)” (*Ibid* B289). Cabe aclarar que el fin natural como organismo no aduce a un juicio trascendente, a un conocimiento del objeto en sí mismo. En todo caso se fundamenta en un principio —teleológico— del juicio; del sujeto y no del objeto: “El concepto de una cosa como fin natural en sí no es, por tanto, un concepto constitutivo del entendimiento o de la razón, pero puede ser un concepto regulativo para la facultad de juzgar reflexionante, para guiar la investigación sobre objetos de esta especie y meditar sobre su fundamento supremo, según una distante analogía con nuestra causalidad de acuerdo a fines en general; ello, por cierto, no para el provecho del conocimiento de la naturaleza o de ése su fundamento originario, sino más bien precisamente de la misma facultad racional práctica en nosotros, por analogía con la cual consideramos la causa de aquella conformidad afín” (*Ibid* B295). Para comprender con mayor detalle el sentido del juicio teleológico en Kant: Cfr. *Ibid*. pp. 284-306. Para finalizar con esta nota se puede observar que los argumentos kantianos y schillerianos guardan resonancias aristotélicas: “De los entes, unos se dan por naturaleza, otros, en virtud de otras causa; por naturaleza, los animales y sus partes, las plantas y los cuerpos simples, como tierra, fuego, aire y agua, pero todos los entes mencionados parecen distintos en relación a los que no existen por naturaleza. Los que existen por naturaleza, tienen todos en sí mismos su principio de cambio y estabilidad, unos en un lugar, otros según crecimiento y disminución, otros, según cambio de cualidad; una cama y un vestido, empero, no tienen en su naturaleza ninguna tendencia hacia el cambio... En efecto, la naturaleza es un principio y una causa del cambio y del reposo de aquella cosa en la que se da primariamente por sí misma...” (Arst. *PH*. II, 10-20).

CAPÍTULO V

Habré de determinar el concepto de **naturaleza**, y ponerlo a salvo de toda interpretación equivocada (...) **naturaleza** es lo que existe por sí mismo (...) Cuando digo: **la naturaleza del objeto: el objeto se conduce según su naturaleza, se determina por su naturaleza**, estoy oponiendo entonces la naturaleza a todo aquello que es distinto del objeto, y que puede ser desechado sin suprimir a la vez la esencia del objeto. Es, también, la persona del objeto, aquello que lo distingue de todo los demás objetos que no son de su clase (...) Sólo se designa con el término de **naturaleza** aquello por lo cual un objeto determinado llega a ser lo que es. (K.IV, 18).

La naturaleza se define como la autonomía del objeto. Un objeto es naturaleza y pertenece a la naturaleza en la medida que aglutina, en él mismo, todos los componentes de su existencia, o dicho coloquialmente, no le pide nada a ninguna otra fuerza o poder externo; es autosuficiente, se basta a sí mismo: es una entidad constituida orgánicamente.

El ejemplo anterior es muy sugerente. El escritorio no tiene la capacidad de producirse a sí mismo. Necesita que la mano del hombre transforme el árbol en tablas de madera y éstas, otra vez mediadas por el ser humano, conformen su disposición en el espacio y el tiempo como escritorio. El árbol por su parte, no solicita de la mano del hombre para ser árbol. En él mismo se encuentran las facultades que le permiten arraigarse, obtener las provisiones elementales para su desarrollo y producir los frutos que agilicen su reproducción: es un organismo.

Con lo anterior incidimos más hondamente en el significado schilleriano de “voluntad del objeto”. De modo importante, un organismo, a diferencia de un objeto que podemos llamar artificial, se caracteriza por que se “mueve” a sí mismo; lleva a cabo de manera autónoma el crecimiento o decrecimiento de sus partes. Por ejemplo, en el metabolismo, o en los movimientos “a voluntad”; desplazándose o trasladándose. Tales movimientos se caracterizan como naturales en tanto implícitos en la forma, en la figura misma del objeto. Otro ejemplo, ni un cerdo es apto para volar, ni un cuarzo posee los órganos y disposiciones requeridas para alimentarse de pastura.

La forma específica determina así las posibilidades naturales del objeto; su voluntad se reduce o expande hasta donde su estructura física le autoriza. Si en algún momento percibimos que el organismo es violentado de alguna u otra forma, es decir, si una fuerza ajena a las disposiciones naturales incide en la constitución inherente al

objeto —como el caso de un artefacto, o de un cerdo que quiera volar— éste deja de parecerse natural y nos parece adulterado; ya no es autónomo sino, más bien, heterónimo:

Un movimiento pertenece a la **naturaleza** de un objeto, si emana necesariamente del carácter específico o de la forma del objeto. Sin embargo, un movimiento que la ley general de la gravedad haya impuesto al objeto, independientemente de la forma específica del mismo, se halla fuera de la naturaleza del objeto y manifiesta heteronomía. (K.IV,19)

Para nuestro poeta, la intervención de la fuerza de gravedad en los objetos implica juzgarlos heterónomamente, porque des-figura la forma específica de los mismos. Para no detenernos más en este punto, consultemos rápidamente algunos ejemplos del propio Schiller: Tomemos dos corceles criados en el seno de la naturaleza. Ambos poseen las mismas características físicas, salvo que uno es blanco y el otro negro. Ningún obstáculo exterior les reprime correr libremente por las praderas. Por azares del destino el de color negro es transportado a la ciudad para servir como caballo de carga. Después de un tiempo el mismo animal es devuelto a su estado natural. Si lo comparamos con el blanco, que nunca dejó la naturaleza, el caballo negro, aunque libre, ya no se mueve con la misma naturalidad. La fuerza de gravedad, —i.e. cargar un peso mayor al designado por su forma específica— hace que el caballo negro se desenvuelva como si aún lo sometiese el peso de la carga. El otro, que jamás sintió una fuerza externa, trota por las praderas con la naturalidad de siempre.

Schiller mismo afirma que el ejemplo idóneo para demostrar la voluntad autónoma de los organismos son las aves. En ellas, en su vuelo ligero y apacible, percibimos la absoluta libertad de la que pueden gozar los objetos naturales. Un águila o una paloma evidencian cómo la fuerza de gravedad es incapaz de someter su autonomía:

No es superfluo señalar que la facultad de vencer la gravedad se ha empleado a menudo como símbolo de la libertad. Expresamos la libertad de la fantasía dándole alas; hacemos que Psique se eleve sobre lo terrenal con alas de mariposa... Es evidente que la gravedad constituye una atadura para todo lo orgánico, y un triunfo sobre la misma nos ofrece un símbolo nada impropio de la libertad... (autonomía de lo orgánico). La gravedad se comporta frente a la fuerza viva del pájaro, aproximadamente tal y cómo lo hace —en el caso de las determinaciones puras de la voluntad— la inclinación frente a la razón en su calidad de legisladora (*Ibid.*IV,20).

CAPÍTULO V

La imagen que usa el poeta depura gran parte de la argumentación anterior: la ley moral es una fuerza externa, ajena, heterónoma a la voluntad del objeto; esto es, la ley moral ejerce violencia sobre la autodeterminación del organismo. Análogamente a la autonomía racional, la noción schilleriana de “voluntad del objeto” revela el interés del poeta por emancipar a la sensibilidad natural del cautiverio suministrado por la ley moral. La naturaleza ha de reivindicar su fuerza para contrarrestar los asaltos de la razón categórica⁹.

Pensemos ahora en lo sublime en cuanto tal. El filósofo defiende que lo sublime conserva el mismo fundamento moral que el sentimiento de respeto a la ley. Aquí, según el poeta, la razón constriñe al principio sensible-estético de la tragedia; se manifiesta como agente externo a la sensibilidad y por ello la violenta gravemente. En última instancia, la respuesta de Schiller a Kant es que lo sublime patético tiene un principio sensible autónomo, porque se fundamenta en la natural autonomía del objeto. La compasión es una sensación, un sentimiento **natural** que, como afirma Rousseau, antecede autónomamente a la razón y su sentimiento moral. El ser humano sufre porque siente y se resiste al dolor porque está dotado de razón. Mas en ningún caso lo sublime está autorizado para “ejercer violencia” sobre la sensibilidad; la razón no puede ni debe legitimar sus intenciones por encima de la sensibilidad. Pues ésta despliega la misma autonomía que la razón: la voluntad del objeto, la naturaleza autónoma de lo orgánico, tiene que hacer frente a los desleales embates de la ley moral.

La expresión misma con la que Schiller señala el principio trágico, lo sublime patético, encuadra ya el sentido de la tragedia: es sublime **y** doliente. El primer elemento tiene su fundamento en la autonomía de la razón y el segundo en la autonomía de la naturaleza. Así contemplamos la doble constitución del héroe trágico: es racional **y** sensible, moral **y** pasional. Al vislumbrar el dolor y la resistencia al dolor del protagonista experimentamos sensiblemente la autonomía de la naturaleza en

⁹ Dice más tarde: “La naturaleza, desde este punto de vista, no radica en otra cosa que en ser espontáneamente, en subsistir las cosas por sí mismas, en existir según leyes propias e invariables” (SPIS.p.68).

nuestro propio impulso compasivo y, al mismo tiempo, nos sabemos autónomos racionalmente; pues el dolor no nos ha sometido.

Si seguimos la tesis de Schiller, la compasión trágica da pie a que los espectadores percibamos en nosotros mismos la autonomía de la naturaleza y la sensibilidad. El sentimiento trágico nos exige prestar atención a los reclamos autónomos de nuestra naturaleza sensible, y demanda que sea tomada en cuenta, con todo derecho, como una facultad, como un impulso **constitutivo** —no patológico, ni heterónimo— del ser humano. En el siguiente apartado desarrollaremos con pausa la comprensión de Schiller acerca de este tópico.

5.2 Los dos impulsos constitutivos

Entremos de lleno en el asunto. Para Schiller, el hombre se constituye por dos impulsos (Triebe) que le son inherentes: el impulso sensible y el impulso formal:

(...) somos movidos por dos fuerzas contrapuestas que denominaremos acertadamente impulsos. El primero de estos impulsos, al que llamaré **sensible** (sinnlichen), resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo (...) El segundo de estos impulsos, que podemos denominar **impulso formal** (Formtrieb), resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional y se encarga... de afirmar su persona en todos los cambios de estado (...) Mientras que el impulso sensible sólo da lugar a **casos**, el formal dicta **leyes**." (CSEE.XII,1,4)

El hombre está constituido por dos fuerzas principales, por dos impulsos esenciales a su género. El primero se halla resguardado en el carácter material del hombre. Es su naturaleza física surgida de la temporalidad; es la variación, la multiplicidad que proporciona contenido al tiempo, en pocas palabras, es la sensación del presente. El segundo es el orden racional e intelectual del hombre, es aquel impulso que conforma su personalidad; la autonomía moral que le hace distinto de la naturaleza causal. Lo primero es efímero, sucesivo, fragmentario. Lo segundo, permanente y único. Por un lado posee su innegable condición racional, en donde se incluyen tanto la capacidad teórica como la conducta moral y, por el otro, su sensibilidad natural.

Lo que de facto expresa la bifurcación es la absorción humana de las dos autonomías. En él, en el hombre, la autonomía de la naturaleza hace acto de presencia

CAPÍTULO V

en el impulso sensible. La naturaleza influye en él internamente. Y no sólo, en la medida que **es** naturaleza, es decir, que está configurado naturalmente, también **busca** la naturaleza; el hombre es naturaleza —un ser dotado de necesidades naturales— y, por ello, busca la naturaleza. Para subsistir el ser humano tiene que satisfacer necesidades que no puede solventar por sí mismo. Por ejemplo, para compensar la sed el individuo busca en la naturaleza el elemento requerido.

En el apartado anterior mencionábamos que a diferencia de Kant para el dramaturgo la cohesión de lo sensible no depende de la subsunción formal generada en la razón —basada en el entendimiento. La unidad de las sensaciones existe independientemente de la actividad racional. Pero, la pregunta puede parecer un tanto obvia, si no se asienta en la razón, ¿en dónde se funda la unidad de lo sensible? La respuesta se asoma en la cita misma; el tiempo:

Pero todo estado, toda existencia determinada tiene su origen en el tiempo, y así, el hombre en cuanto fenómeno, ha de tener un principio... Sin el tiempo, es decir, sin la posibilidad del devenir, nunca sería un ser determinado (CSEE. XI,5).

En tanto individuo, el ser humano pertenece a la naturaleza y **es** naturaleza. La realidad sensible, aislada de lo formal, tiene su origen en el tiempo. El hombre es devenir, cambio, mutación, transformación, innovación. Por eso, si en verdad deseamos conocer al ser humano es imposible extirparle su condición temporal; si los hombres no tuviésemos como origen y cimiento el devenir, no seríamos individuales, la entidad particular que somos.

Así, el impulso sensible y, por ende, la autonomía de la naturaleza, tienen una especie de fundamento en la temporalidad. Nos expresamos de este modo debido a que, a primera impresión, el cambio y el devenir dudosamente pueden concebirse como “fundamento” de algo; en otras palabras, lo que deviene, lo que siempre pasa, arrastra todo consigo; nada se queda fijo en su lugar. Una antigua imagen puede servirnos para discernir el asunto: el río. El río fluye continuamente, no encuentra sustento; no encuentra permanencia. Unas veces se manifiesta de un modo, otras de otro totalmente distinto. Con la misma significación, el devenir temporal no halla permanencia; no tiene la solidez de un fundamento. Aún así hay quien piensa que la “sólidez” y la “permanencia” no son enteramente equiparables a la idea de fundamento. Y Schiller

piensa de esta manera. Aunque, no está demás recalcarlo, a partir y en contraposición a la doctrina trascendental.

Kant es contundente al aseverar que la permanencia, que el “fundamento” del devenir, lo proporciona la razón; el impulso formal. Y en el caso específico de la razón práctica la ley moral instauro la dichosa permanencia. Ella unifica y conglojera la variación cambiante de lo sensible. El poeta admite dicho argumento kantiano: la racionalidad moral imprime su sello determinante sobre la inestabilidad y fragilidad empírica de la sensación. De hecho, interpreta Schiller, el fundamento kantiano busca una legalidad eterna, sin el flujo del tiempo. Busca separar lo dado en el tiempo de lo dado por la razón:

Quando el sentimiento moral dice: **esto ha de ser**, dice entonces por y para siempre: has convertido entonces tu caso particular en ley para todos los casos, has tratado un momento de tu vida como si fuera eternidad (CSEE. XII,5).

En contraste con Kant, para el dramaturgo, el fundamento suministrado por la razón práctica intenta reducir y, de algún modo, hasta paralizar el flujo temporal. Actividad que, según hemos advertido hasta el momento, raya en la tiranía.

Lo interesante del asunto es que el poeta recupera la necesaria autonomía del impulso sensible con el fin de enfrentar pacíficamente el despótico reinado de la legalidad moral. Si bien es cierto que Schiller está muy lejos de consentir la hegemonía del impulso formal, nunca codicia asediario a toda costa. Lo que el dramaturgo quiere es persuadir a la razón de que la naturaleza y la sensibilidad también son fundamento, pero un fundamento que deviene, que cambia, que es temporal. Para Schiller, la justificación de esta idea se revela, mencionábamos, en el carácter individual del hombre; en el hecho de que tiene y experimenta sensaciones todos los días y a todas horas. El hombre es un ser sensible, apegado a necesidades naturales. Ésta, su naturaleza animal instintiva, es una particularidad tan nítida que ninguna moralidad ha de limitar:

Si a su naturaleza puramente espiritual le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura (...) La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido (...) de no fundar el triunfo de una en la opresión de la otra (GD. p.41).

CAPÍTULO V

El encomio de la naturaleza sensible, no incurre —como en el Sturm und Drang— en la excitación descomunal; en el imperio de la sensibilidad y la pasión. El poeta quiere distanciarse del fanatismo que tanto ha pesado sobre las inteligencias modernas. Hace un llamado a la igualdad de derechos, a la raíz humana de las autonomías; que los dos impulsos humanos disfruten de paridad:

Por lo tanto, ambos impulsos no están opuestos por naturaleza (...) Si afirmamos un antagonismo originario, y por consiguiente necesario, entre los dos impulsos, no hay entonces otro medio para mantener la unidad del hombre que **subordinar** incondicionalmente el impulso sensible al racional. Sin embargo, de ello no puede resultar más que uniformidad, pero no armonía, y el hombre quedará dividido para siempre. Con todo ha de haber subordinación, pero una subordinación recíproca (...) Así pues, ambos principios están subordinados y coordinados a la vez, es decir, sometidos a un **principio de acción recíproca**; no hay materia sin forma, ni forma sin materia (CSEE. XIII,2. sN).

El hombre es placer y al mismo tiempo deber; pasión y razón, caos y ley. Por tal motivo, el imperio de la razón está obligado a ceder paso y reconciliarse con su ámbito sensible. Según Schiller, ninguna de las fuerzas debe avasallar el territorio de la otra. En todo caso, la intención de sometimiento reside en la médula de ambos componentes. La razón insiste en subordinar a la naturaleza y la naturaleza realiza lo propio. Desde este punto de vista, el ser humano vive, en cuanto individuo, una continua lucha, un choque perpetuo entre sus dos polos constitutivos. En el instante en que uno de ellos tiende hacia el otro, con el fin de someterle, el otro reacciona inmediatamente con la misma potencia.

Otra antigua imagen puede servirnos para atisbar el sentido de la oposición: Si observamos desde la cima de una montaña la batalla entre dos grandes ejércitos, primero vamos a observar a dos frentes de ataque; separados uno del otro por una inmensa planicie. La división entre cada una de las ofensivas es tan clara como el lugar y espacio que ocupan a la orilla de la planicie. Pero cuando las percusiones, las trompetas y los gritos de guerra estallan en el corazón de los soldados, repentinamente observamos dos marejadas, dos grandes olas que se aproximan enérgicamente, para finalmente romperse en una colisión indeterminada. En la lucha misma, la distinción entre ambos frentes resulta casi imperceptible. Lo que antes eran dos huestes ahora se

ve transformada en un confuso magma de individuos. En la línea de ataque, no podemos distinguir entre las dos bélicas falanges. Una sola fuerza es lo que hay. Conformada por alaridos furiosos, golpes de armas, y movimientos vertiginosos. Sabemos que son dos los ejércitos en lucha, mas desde arriba, desde la cima de la montaña, contemplamos una sola entidad que se vuelve y revuelve a sí misma.

Nuestro poeta interpreta la noción fichteana de “acción recíproca” para explicar la relación que guardan los impulsos entre sí¹⁰. Esta acción se patentiza en la línea de ataque que unifica a los extremos en conflicto. Cada uno de los polos choca contra el otro, y allí se forma un elemento que es distinto e igual a cada uno. Es distinto, porque en la línea de choque resulta complicado ver con claridad a las dos huestes, y es el mismo porque son ellas quienes luchan. En última instancia, la línea de choque muestra la repulsión y la atracción de los elementos; mantiene la singularidad de cada una y deshace la singularidad: es una batalla, pero son dos regimientos los que combaten. Si llevamos esta idea a la constitución del hombre, la noción de acción recíproca transmite el mismo significado: el ser humano es uno, mas lo componen dos impulsos; es uno, pero son dos facultades; es uno y es dual; es uno y dos autonomías.

Por lo tanto, en la acción recíproca de los impulsos, en el vaivén de las facultades, asegura el poeta, subyace el sentido más propio de la idea de humanidad. Un ser humano no es ni pura razón, ni mera sensibilidad. El hombre es la actividad de ambas potencias, y únicamente siendo conscientes de ello es posible conocerlo integralmente. Solamente así, dice el propio Schiller, obtendremos “una intuición completa de la humanidad” (*CEEH*.XIV,2). Intuición que significa la experiencia y conciencia de la estructura bipolar del ser humano. Intuición que nos permite contemplar al hombre en su integridad.

No debemos perder de vista la estructura dual del ser humano. A este nivel discursivo, las ideas de Schiller son válidas si se contraponen con los argumentos trascendentales: el poeta entresaca nociones kantianas —o de Fichte— y las comprende desde su horizonte especial. Digamos que las argumentaciones del poeta únicamente poseen

¹⁰ Schiller hace referencia a la *Fundamentación de la doctrina de la ciencia* en la primera nota de la carta XIII.

fundamento estrictamente conceptual —académico, podríamos decir. Si nos desviamos ligeramente del camino trascendental poniendo énfasis en el carácter empírico o “cotidiano” de estas ideas, podemos formular las siguientes preguntas: ¿cómo llega el hombre común y corriente a experimentar la intuición completa de la humanidad? Muchos pueden admitir los argumentos trascendentales del poeta, pero ¿no estamos cayendo en especulaciones vacías?, ¿es verdad que la humanidad se compone de la acción recíproca de las facultades mencionadas?, ¿cómo logramos la intuición completa de la humanidad?, ¿puede el hombre cotidiano alcanzar, como los filósofos, tan valiosa intuición?

De inicio Schiller responde que el mundo cotidiano tiene velada la intuición completa de la humanidad. Si examinamos con detenimiento nuestra vida diaria, en algunas ocasiones actuamos racionalmente y en otras nos guiamos por el corazón. El hombre vive la experiencia de su humanidad no integralmente, sino fragmentariamente: la vida cotidiana elige la dirección de nuestro obrar; o racionalmente, o pasionalmente, no las dos en acción recíproca.

En la cotidianidad los dos impulsos constitutivos se presentan separados, desvinculados el uno del otro. Lo que sí es cierto es que se muestran. En algunos casos más la razón y en otros más la sensibilidad, pero se muestran; se revelan fragmentariamente. Podemos decir que el hombre se sabe racional cuando actúa racionalmente y se percibe emocional cuando actúa pasionalmente; oscilamos entre uno y otro modo de obrar:

Sin embargo, si hubiera casos en los que el hombre hiciera **al mismo tiempo** esa doble experiencia —razón y emoción— (...) entonces tendría una intuición completa de su humanidad (...) Suponiendo que casos de este tipo pudieran presentarse en la experiencia, despertarían en el hombre un nuevo impulso que, dado que los otros dos actúan conjuntamente en él, se opondría a cada uno de ellos, tomado por separado, y podría ser considerado con razón un nuevo impulso (CSEE. XIV,2)

Queda asentado que en la vida ordinaria los hombres no disfrutan de una intuición completa de la humanidad; o se saben racionales, o se sienten emocionales. Aún así, el poeta nos menciona que cabe la posibilidad de una intuición completa de la humanidad a través de un “tercer” impulso. Un tercer impulso que rompa el muro cotidiano que

divide a los otros dos. ¿Cómo sucede esto? De entrada observamos que Schiller concibe al tercer impulso encerrado en la posibilidad, como hipótesis de la anhelada experiencia integral de la humanidad. De ahí que no justifique su existencia basándose en esta realidad ordinaria; tiene que apelar a un “mundo posible” para derivar la funcionalidad de su hipótesis. Lo interesante radica en que este tercer elemento al que apunta es un **impulso** humano y, por ende, debe considerarse inherente a la estructura de su ser. En resumen: si el tercer impulso es constitutivo, ¿por qué no se descubre en la realidad cotidiana como los otros dos? No se descubre en la vida diaria, ya que pertenece a un ámbito donde los problemas cotidianos no tienen mando; el juego. El tercer impulso constitutivo del ser humano es el impulso de juego (Spieltriebe).

5.3 El tercer impulso constitutivo: el juego

Vista cotidianamente la realidad del tercer impulso se alza por encima de nuestras cabezas, en un “mundo posible”. El ejercicio explicativo de nuestro poeta está destinado a caminar a ciegas, ya que la intuición completa de la humanidad no es del todo asequible. Entonces, ¿cómo tenemos noticia del tercer impulso?, ¿en dónde puede ver el individuo dicha intuición? La respuesta de Schiller en un principio es tenue y modesta: la infancia.

En la infancia, dice el poeta, aún estamos sumergidos, abrazados por el candor, por la inocencia de nuestra mirada sin prejuicios, sin razones, sin conceptos. Nuestros ojos encontraban los paisajes naturales, los colores, las fragancias, los movimientos de los animales llenos de gracia, de brillo, incitando nuestra admiración y alegría. En una experiencia semejante el hombre es un ser ingenuo, simple y natural que juega espontáneamente con todas las formas de su entorno. En su vivacidad espontánea, la infancia del individuo se convierte en una experiencia pasada, pero real en su interior, en tanto que, ya maduro, la persona ve con añoranza y melancolía aquellos tiempos de juego:

Amamos en ellos —en los niños— la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo. (*SP/S*. pp.70-71).

CAPÍTULO V

Para Schiller, el ser humano tiene una **pista** de su verdadera naturaleza cuando recuerda su infancia rodeada por los placeres del juego. En éste, el individuo no se sentía atado por las determinaciones externas. Por ejemplo, cuando jugábamos a las canicas en el jardín de niños, no buscábamos conocer qué eran las canicas, no perseguíamos definir su modo de presentación, no dilucidábamos sobre si el choque que realizan unas con otras se adecua correctamente a la ley de causalidad. Obviamente existían unas reglas del juego —que la canica salga o entre en el círculo dibujado en la tierra o cosas semejantes—, sin embargo, el objetivo esencial era divertirse, olvidarse por un momento de las tareas, los maestros, la escuela y demás quehaceres relacionados, para utilizar nuestro pulgar y nada más jugar canicas.

Los antiguos griegos, los “eternos niños”, tenían muy en alto la experiencia de jugar. Tucídides nos narra las cruentas guerras entre los atenienses y los lacedemonios. Homero mismo nos canta la legendaria batalla entre los aqueos y los troyanos. Pero los dos aseguran que incluso bajo condiciones hostiles las tropas combatientes dejaban a un lado las espadas y las lanzas para asistir a los Juegos. A los Olímpicos, a los Ístmicos, a los Neméos o a las exequias del fiel Patróclo. En cualquiera de estos, los helénos soltaban las armas para jugar y recrearse en el más alto sentido de la palabra. Las festividades mismas, las dionisias, las antesterias, o cualesquiera celebraciones en honor a un dios, eran consideradas en su carácter de juego sagrado, pero juego al fin y al cabo. Los griegos dejaban de realizar sus labores para acudir gustosamente a las fiestas¹¹.

No es necesario remontarnos a épocas tan lejanas para atisbar el sentido de la idea. Los juegos, llámense olímpicos o interamericanos, baloncesto o canicas,

¹¹ El húngaro Karl Kerényi —siguiendo en este punto a Schiller—, ha visto con mucha claridad la íntima relación entre el juego y las festividades antiguas: “Toda acción festiva, es en cierta medida un juego... Juego ya significa en sí la mayor coacción y la mayor libertad. Significa la mayor coacción porque el jugador se encuentra completamente atado a un aspecto del mundo al que se entrega como realidad espiritual. Vive encantado en un mundo especial. Los niños que juegan a los soldados viven en el mundo militar, las niñas que juegan con muñecas, en el maternal. A cambio, están sin embargo libres de todo pensamiento que persiga una utilidad y que quede fuera de este mundo: el juego carece de utilidad... Crear es una operación festiva con el quehacer cotidiano. Y la fiesta, mientras sea una fiesta auténtica, conserva algo siempre de lo creador... Sin una seria entrega a la realidad, que en la fiesta está representada por la palabra o la acción **como en el juego**, esta representación no es ni creadora ni festiva.” (*La religión antigua* pp. 41, 48.). Respecto a la idea de juego y su relación con la estética: Cfr. Berlin. *Op.cit.* p.120; Villacañas. *Op.cit.* pp. 256; Gadamer *La actualidad de lo bello*. pp.66ss; y principalmente Hutzinger. *Homo Ludens*, pp.163ss.

cumpleaños o dionisias, cumplen un objetivo primordial: alejarnos del mundo cotidiano. En el juego, como en nuestra infancia, la realidad común y corriente se suspende por unos instantes para que se manifieste en la **recreación**. La recreación, el “recreo”, guarda justo este sentido; hasta las guerras pueden suspenderse si el impulso de juego llega a ocupar un puesto de honor.

Efectivamente, a diferencia de los impulsos formal y sensible, el tercer impulso apenas se localiza en la vida ordinaria, no porque se halle totalmente fuera de la experiencia del ser humano, más bien, porque lo habilita para entrar en una experiencia que no es ordinaria. En el juego los hombres viven algo extraordinario, fuera de lo común, que les permite arrinconar por un período determinado el ajetreo de la cotidianidad. De ahí la complicación schilleriana de apuntar la existencia del tercer impulso dentro del tiempo ordinario. El juego es, de hecho, la abolición de la vida diaria: “el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo **en el tiempo**” (XIV,3), dice el poeta.

Por ahora debemos considerar esta definición bajo los pensamientos expuestos hasta el momento. El tiempo que se suprime es el tiempo **cotidiano** y el tiempo que se inaugura es el tiempo propicio para el juego. La definición resulta benéfica para nuestro propósito, ya que alumbra con cierta nitidez la “terrenalidad” del tercer impulso. Aunque no podamos comprobar su realidad cotidiana, el juego posee, inicialmente, un carácter temporal. Cuando jugamos a lo que sea, no estamos fuera del tiempo, estamos fuera del acontecer diario, mas no del tiempo. Jugar es un acto extraordinario que todos, de alguna u otra manera, hemos experimentado: recordar los juegos de nuestra infancia es el paso inicial.

Así, pues, cuando el poeta asevera que la intuición completa de la humanidad no se revela en la vida diaria, no está constriñendo radicalmente esta posibilidad; lo que defiende, por el contrario, es que debemos alejarnos un poco de la cotidianidad para acceder a tal intuición. El alejamiento, no obstante, es un acto tan común y corriente como cualquier otro; todos hemos jugado en alguna u otra circunstancia. Lo que nos está diciendo Schiller es que todos los seres humanos, en tanto seres humanos, hemos experimentado íntegramente nuestra humanidad a través del juego.

CAPÍTULO V

Atendamos el asunto desde este último ángulo. En el juego existen reglas, leyes que han de seguirse para participar en él. Lo sugerente es que tales reglas no son coercitivas. No son ni normas jurídicas, ni morales. Si nos pasamos un alto o le mentimos a nuestro jefe en la oficina, tendremos una reprimenda externa o interna. En el juego, las reglas están hechas para mantener una dirección común en una actividad, pero si se infringen las reglas del juego, no sucede absolutamente nada, es decir, nada que violenta nuestra humanidad, nada que someta nuestras necesidades; si no queremos jugar el juego simplemente no lo hacemos y punto. Es más, quien se toma demasiado en serio el juego ya no está jugando, está realizando una actividad cotidiana de la que no quiere salir. En el juego podemos entrar y salir cuando queramos. En el juego expresamos nuestras emociones con más naturalidad que en la vida cotidiana, corremos por el balón, brincamos las vallas, gritamos o reímos con más soltura que de costumbre.

Cuando juega, el hombre ordinario experimenta sus razonamientos de manera peculiar, sabe que no ha de tomarse muy en serio el juego, que las reglas no lo condicionan, pero como le divierte mucho jugar, tampoco las niega. El individuo tiene que encontrar un punto medio entre divertirse, en permitir que sus emociones fluyan libremente, y atender las reglas. Si sus deseos se sobreponen a las reglas querrá, por ejemplo, hacer trampa; ya no estará jugando. Si busca seguir las reglas al pie de la letra, tendrá miedo de perder, se tomará muy en serio el asunto y, por ende, ya no estará jugando. A final de cuentas, mientras el hombre juega ha de encontrar un equilibrio entre su razón y sus emociones.

Con los ejemplos anteriores resulta más sencillo comprender lo que Schiller entiende por impulso de juego: es un impulso que nos permite salir de la cotidianidad y penetrar en una realidad distinta, pero enraizada en la constitución humana. Todas las personas llevan en sí mismas la factibilidad de experimentar la intuición completa de su humanidad. Al jugar, el hombre vive la unidad de aquellas facultades que la vida cotidiana separa tajantemente.

Concedámosle al poeta que todos hemos jugado alguna vez y que el juego nos desvincula por un tiempo de las labores diarias. Incluso podemos aceptarle que el impulso de juego es una parte constitutiva del hombre. Lo que parece más complicado

de observar es en qué proporción la experiencia de jugar implica la intuición completa de la humanidad; en qué medida el impulso de juego armoniza la racionalidad y sensibilidad dispersas en la realidad cotidiana. No cabe duda que todos hemos jugado en alguna ocasión, pero que dicho juego suscite un equilibrio entre las facultades resulta una idea que necesitamos explicar filosóficamente. Adelantemos un poco la respuesta. La experiencia del juego es la experiencia base que fundamenta la posibilidad de una experiencia más determinada. Misma que nos alumbró con mayor claridad la concordia entre nuestras facultades representacionales. El impulso de juego funda, al separarse de la cotidianidad, la experiencia estética y, de manera señalada para nuestro propósito, la experiencia de la tragedia. Para llevar a cabo este vínculo primeramente habremos de aclarar la relación entre el impulso de juego y la experiencia estética.

5.4 La belleza: el juego de las facultades

La explicación de cómo es que el juego despierta la unificación y equilibrio de los dos impulsos se sustenta, también, en la filosofía kantiana. Schiller obtiene la noción de impulso de juego a partir de dos ideas obtenidas de la *Crítica del Juicio*. A grandes rasgos, la primera idea sostiene que el juego es una representación conectada con la función de la imaginación; y la segunda idea, consecuencia de la anterior, dice que el “libre juego” de facultades es la combinación armónica de la sensibilidad y el entendimiento¹². Ahora bien, el lector familiarizado con el proceder trascendental reconoce la complejidad que implica abordar el tema de la imaginación en la filosofía de

¹² Kant afirma que el juicio sobre lo bello, en su pureza y libertad, es el mero **fluir** de la imaginación, el vuelo irrestricto de las imágenes, reino donde ningún concepto del entendimiento tiene dominio. Esta colorida amplitud indeterminada es definida, en los términos propios del análisis kantiano, como el **libre juego** de las facultades intelectuales y sensibles; el intercambio armónico entre los pensamientos y las sensaciones. El efecto que dicha armonía genera en el interior del sujeto que percibe un fenómeno estético es asimilado, desde la postura trascendental, con el nombre de complacencia (*wohlgefallen*). Bajo la luz de la reflexión estética, lo que se ha de entender cuando alguien manifiesta la proposición “x es bello” es una sutil volición que desencadena una arbitraria sucesión de figuras indistintas —imágenes— cuya aprehensión no está sometida a las categorías del pensamiento: “lo bello es lo que universalmente place sin concepto” (*KU.B32*). En este sentido la complacencia en lo bello descansa en **nuestra** subjetividad juzgante, sin pedirle nada a las determinaciones cognoscitivas que el entendimiento reclama. Al desdeñar el auxilio objetivo de la facultad intelectual el sujeto experimenta, según Kant, el desinterés propio de la contemplación estética. Por ejemplo, cuando asevera el enunciado “la Venus de Milo es bella” demuestra una incapacidad de conceptualización lógico-trascendental y lógico-empírica de aquello que percibe, y no sólo, el filósofo va más lejos al afirmar que tampoco está interesado en la dirección **práctica** del objeto de su voluntad, no le incumbe ni su finalidad ni su legitimidad moral (*Ibid. B27ss*).

CAPÍTULO V

Kant —ya que no se reduce a los supuestos de la *KU*—, y notará que realizar una exposición más o menos general del asunto nos desviaría considerablemente. Por tal motivo, para nuestro objetivo, optamos por circunscribir la problemática bajo las siguientes directrices¹³:

El filósofo afirma que existe una “facultad intermedia” entre nuestra facultad intelectual y nuestra sensibilidad. De lo contrario, dice, habría una laguna enorme entre ambas facultades. Esta facultad posee características intelectuales y sensibles para que pueda combinar, relacionar, es decir, sintetizar, lo intelectual con lo sensible. Dicha facultad es la “facultad de las imágenes” o imaginación (Einbildungskraft). Para lo que nos ocupa es suficiente con que recalquemos esta idea: la imaginación en su acepción general es la facultad que **combina** la sensibilidad y el intelecto.

La acepción general de la imaginación tiene a su vez dos ramificaciones. Dependiendo de la dirección que deseamos imprimirle a nuestros juicios, la imaginación puede considerarse desde el punto de vista epistemológico o desde el punto de vista estético. Para el caso de juicios de conocimiento, el entendimiento, la facultad intelectual, tiene que determinar cognitivamente la multiplicidad empírica provista por la sensibilidad. Aquí, la imaginación sirve como instrumento del entendimiento para subsumir la variedad empírica. Kant le llama imaginación reproductiva. En última instancia, la imaginación reproductiva **combina** la sensibilidad y el entendimiento **a través** del influjo a priori del último. Esta es la idea que debemos conservar: en los juicios de conocimiento la imaginación es una facultad intermedia en la medida que supedita lo sensible a lo intelectual: es una relación de **subordinación** entre ambas facultades.

¹³ El problema es muy amplio. Menciono dos lugares que me parecen representativos del problema. En la *KrV* se concibe la imaginación como estructura medular de la deducción trascendental (Cfr. B130-169). En estos pasajes la actividad imaginativa produce la unificación a priori de la multiplicidad empírica suministrada al sentido interno para que los conceptos puros del entendimiento puedan referirse, a través del esquematismo trascendental, a las intuiciones correspondientes. En la *KU* el problema estético de la imaginación es señalado con precisión en la “deducción de los juicios estéticos puros” (Cfr. B130ss.). de la múltiple literatura referente a este tema en la obra kantiana remito al lector a los siguientes textos: Ernesto Mays Vallenilla “la nada y el ens imaginarium” en *El problema de la nada en Kant*.pp. 175-179 (para la *KrV*); y Fca. Pérez Carreño “Imagen y esquema en la *Crítica del Juicio*” en *Estudios sobre la Crítica del Juicio*. pp. 89-105.

Distinto es el caso cuando queremos aseverar un juicio de gusto; un juicio estético **sobre lo bello**¹⁴. En éste, la imaginación sigue funcionando cual intermediaria entre la sensibilidad y el intelecto; empero, dice Kant, la imaginación ya no se adecua a las pretensiones cognoscitivas del entendimiento. En el juicio estético sobre lo bello, la imaginación es **productiva**; es decir, tiene la libertad de generar imágenes, basadas en la sensibilidad, y mantiene a raya a las categorías intelectuales. El entendimiento debe ceder su interés epistemológico para que la imaginación aparezca como una facultad que **armonice** la forma del entendimiento con la forma de la sensibilidad, y viceversa. No puede haber, como en el caso epistemológico, una relación de subordinación entre las facultades. Por ello, a la representación que obtenemos de la concordia, del acuerdo mutuo entre ambas, Kant le llama **libre juego**. Los juicios estéticos sobre lo bello se sustentan formalmente en el libre juego de las facultades.

En las reflexiones kantianas sobre lo bello el dramaturgo encuentra las bases para justificar filosóficamente el impulso de juego. Si nos atenemos al enjuiciamiento estético, el principio kantiano nos dice que la imaginación origina, en su no-subordinación al entendimiento, el libre juego entre las facultades intelectuales y sensibles. Cuando deseamos evaluar la belleza manifiesta en una obra de arte o en la naturaleza misma, asegura el filósofo, el entendimiento bloquea sus pretensiones cognoscitivas, admitiendo la autonomía **parcial** de las sensaciones, y como resultado obtenemos que la imaginación, facultad intermedia, equilibra, nivela y armoniza los contenidos intelectuales con los sensitivos. Además de lo anterior, debemos considerar que el enjuiciamiento estético no determina nada específico del hecho u objeto que deseamos adjetivar como bello. Para Kant, la cualidad de ser bello no descansa en el objeto mismo. Ni tampoco nosotros como sujetos estamos habilitados para aseverar determinadamente la belleza de algo. En ningún caso, defiende el filósofo, estamos

¹⁴ A mi modo de ver, Charo Crego resume con nitidez las definiciones de Kant acerca del juicio sobre lo bello: “Para que algo se denomine bello tiene que ser según la calidad, objeto de una satisfacción desinteresada; según la cantidad, tiene que gustar universalmente sin concepto; según la relación, tiene que ser forma de la finalidad de un objeto, percibida ésta sin la representación de un fin, y, por último, según la modalidad tiene que ser objeto de una satisfacción necesaria sin concepto. Retengamos de estas cuatro definiciones el carácter negativo que cada una de ellas contiene. Lo bello tiene que producir cierta satisfacción, pero **sin interés**; tiene que gustar de manera universal pero **sin concepto**; tiene que ser forma de una finalidad, pero **sin fin**, y tiene que producir una satisfacción, pero, también en este caso, **sin concepto**.” (“El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*” en *Ibid* p.30).

autorizados para asegurar que nuestro juicio sobre lo bello sea universal. Pues siempre es factible que otra persona que contemple lo mismo lo aprecie contrariamente a nosotros. Lo único que definimos cuando alegamos “esto es bello” es la **posibilidad**, que no la necesidad, de que nuestras facultades logren un acuerdo solidario y, por ende, que el objeto se nos muestre bellamente.

Schiller retoma y aplica el mismo criterio estético directamente sobre los dos impulsos constitutivos. En el sentido que hemos observado, el juicio sobre lo bello descansa en la posible concordia entre nuestra facultad intelectual y la sensible. Análogamente, el tercer impulso schilleriano enlaza armónicamente al impulso formal y al material a partir del mismo principio: el tercer impulso concede al ser humano la disposición hacia la belleza. Tanto para Kant como para el dramaturgo el principio —en su forma— es idéntico: el libre juego armoniza dos componentes, y dicho juego condiciona la disposición hacia el enjuiciamiento de lo bello. Los elementos comunes son, pues, el juego y la belleza. La diferencia sustancial radica, de acuerdo con el filósofo, en que la disposición para enjuiciar lo bello no es una facultad constitutiva del ser humano¹⁵. Mientras que para nuestro poeta el tercer impulso, la disposición hacia la belleza resulta más complicada: **es** constitutiva y **no es** constitutiva. ¿Qué queremos decir con que es y no es constitutiva?

En tanto “impulso”, el juego manifiesta un gravamen de necesidad considerable; es un aspecto constitutivo del humano. Para Schiller, las reflexiones trascendentales justifican filosóficamente la **necesidad** constitutiva del tercer impulso; el argumento kantiano del libre juego entre las facultades proporciona semejante necesidad: “...debería buscarse por la vía de la abstracción —dice Schiller— y deducirse ya de la

¹⁵ Dentro de la propia introducción a la *KU* se evidencia una ambigüedad respecto de la autonomía de la facultad de juzgar —ambigüedad que, por cierto, no intento subsanar con esta nota, sino por el contrario dejarla como tal. Para contextualizar la polémica en la *KU*, cito algunos párrafos. Primero que nada, en B32, niega la posibilidad de tal autonomía: “pero esta autonomía **no es** (como la del entendimiento, en vista de las leyes teóricas de la naturaleza, o de la razón, en leyes prácticas de la libertad) válida objetivamente, es decir, a través de conceptos de cosas o de acciones posibles, sino sólo subjetivamente, para el juicio a partir del sentimiento, el cual, si puede aspirar a validez universal, prueba su origen fundado en principios a priori. A esta legislación habría que llamarla, en sentido propio **heautonomía** puesto que la facultad de juzgar no da la ley a la naturaleza ni a la libertad, sino únicamente a sí misma (...) ello, porque la regla misma es solamente subjetiva y la concordancia con ella sólo puede ser conocida como la característica y el fundamento de determinación del juicio en aquello que igualmente expresa no más que referencia al sujeto, o sea, la sensación”. Poco más adelante, en B36, problematiza el tema diciendo que: “Esta pregunta —la pregunta por la autonomía del Juicio—, no puede decidirse aún con suficiencia”.

posibilidad de la naturaleza sensible-racional; en una palabra: la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad.” (CSEE. X,7). Pero el asunto es que la belleza también se desenvuelve en la órbita de lo posible. En Kant, el libre juego es la **posibilidad** del acuerdo entre facultades para juzgar acerca de lo bello, no la necesidad determinante y universal de que lo enjuiciado sea efectivamente bello. Schiller asume cabalmente las consecuencias de esto: si para Kant el libre juego es un criterio **posible** de enjuiciamiento, y para el poeta ha de ser un impulso **necesario**, la belleza ha de ser posible **y** necesaria. Y con ello no estamos violentando para nada la definición de la belleza; por el contrario, se justifica totalmente ya que la belleza se concibe, en ambos, como la armonización de dos elementos dispares. Por tanto, para Schiller, la definición de la belleza **juega** con ambas condiciones: es necesaria y posible.

Ahora bien, con lo anterior observamos que lo bello se caracteriza en su necesidad y en su posibilidad. De entrada esta definición no dice nada, al menos nada concreto. Aunque está justificada desde lineamientos trascendentales, la definición es tan ambigua que incluso puede obligarnos a pensar que la belleza es una contradicción tan insalvable que en lugar de demostrar su realidad, la arruina totalmente. Y en cierto modo no estamos del todo errados al pensar así. El impulso de juego, mencionábamos, tiende, busca la belleza y precisamente la busca, porque en el mundo cotidiano **no existe** la belleza. Este matiz es crucial para entender la visión schilleriana. En la realidad diaria encontramos crudamente la distinción entre los actos racionales y las necesidades naturales. Los hombres buscamos la razón y el intelecto, puesto que es un impulso inherente a nuestro ser, cierto, pero también porque cotidianamente descubrimos hechos motivados por la razón: buscamos la razón, dado que la utilizamos y la encontramos diariamente. De modo semejante buscamos la naturaleza; somos naturaleza y la experimentamos sensiblemente en nuestras emociones cotidianas. Pero, asegura el poeta, en la vida cotidiana, no descubrimos la belleza. En el mundo común la realidad aparece o sensible o racional, mas nunca bellamente. Y entonces, ¿dónde existe la belleza? La respuesta ya la hemos adelantado; en lo posible:

La belleza es el objeto común de ambos impulsos —formal y material—, es decir, del impulso de juego...Dado que el ánimo al contemplar la belleza, se encuentra en un afortunado punto medio

entre la ley y la necesidad, se sustrae de este modo a la coacción tanto de la una como de la otra, porque se reparte en ambas. (CSEE. XV,5)—y bajo la misma tónica dice en otro lado— Y así es que el juicio estético nos libera, nos anima y entusiasma, pues nos hallamos de antemano en ventaja momentánea frente la sensualidad por medio de la simple capacidad de querer de manera absoluta, por medio de la simple disposición hacia lo moral (...) En el juicio estético ascendemos oscilantes de lo real a lo posible (SP. pp. 21,22)

De ahí que en el juicio estético sobre lo bello el ser humano no dictamina el acomodo, la ordenación normal de los acontecimientos. Si la estética juzgara acerca de la realidad cotidiana, no tendría hecho u objeto alguno sobre el cual ejercer su función. Porque en la vida diaria lo que impera son o los hechos racionales o los hechos emocionales. Al juzgar tales hechos los podemos definir como hechos morales o sensibles y nada más. De ahí que el tercer impulso y, con éste el juicio sobre lo bello, no se dirigen a la realidad cotidiana, sino, más bien, a la **posibilidad** de una realidad distinta; el enjuiciamiento estético no va a discernir acerca de la realidad común, sino de lo que puede ser la realidad.

5.5 Belleza, teatro y tragedia

En los apartados anteriores hemos resaltado el aspecto posible de la belleza. No obstante, y nos debe quedar muy claro, la posibilidad de la belleza no limita temporalmente su existencia. Igual que el juego, la posibilidad de la belleza no afirma su inexistencia. Más aún si consideramos que para el dramaturgo lo posible no se halla fuera de la realidad. Se halla fuera de la realidad **cotidiana**, mas no fuera de toda realidad. Por eso dice el poeta:

Ciertamente, la belleza es obra de la contemplación libre, y con ella entramos en el mundo de la ideas, pero hay que hacer notar que no abandonamos por ello el mundo sensible (CSEE. XXV,5).

Por esta vía, el aspecto posible de la belleza se acerca a la médula del impulso de juego: “suprimir el tiempo, en el tiempo”. Más allá del tiempo cotidiano, al margen de la vida diaria, existe un umbral en donde la belleza tiene su morada. Es un tiempo que el ser humano inaugura desde su propia constitución, es un tiempo que llama al individuo desde un lugar donde la cotidianidad, disgregada y fragmentada, no tiene autoridad. El

impulso de juego, el impulso hacia la belleza, crea un espacio independiente de la vida diaria **a través de lo sensible y a través del tiempo**. El reino de la belleza es el territorio donde el hombre juega y se recrea a sí mismo. La constitución misma del ser humano le exhorta, le empuja a salir de las labores diarias, y contemplar un rostro de sí mismo que la eterna confrontación de razón y sentimiento le oculta. En el libre juego, hogar de la belleza, la intuición completa de la humanidad se revela fulgurante. Los niños lo saben perfectamente, su desprecio por las tareas ordinarias no significa otra cosa que la evidencia palpable de la necesidad humana por jugar, por buscar el equilibrio de las facultades. Los griegos, los eternos niños de la historia universal, experimentaron la belleza en toda su dimensión. El tiempo cotidiano había de ser desdeñado, incluso batallas atroces eran suprimidas para dejarse llevar por el tiempo de las festividades, por el tiempo de los Juegos, por el tiempo de lo bello¹⁶.

La posibilidad de la belleza no subyace entonces en una mera “idealidad” ramplona que menosprecia la experiencia sensible. La belleza se experimenta en el mundo, en el mundo del juego, la recreación y la fiesta. Todos, ya lo hemos recalado, todos hemos jugado alguna vez. Para el poeta esta es la prueba calve de la existencia temporal de la belleza y, en este sentido, la prueba de que todos hemos vivido una intuición de lo que somos integralmente: razón y naturaleza, pensamiento y sensación, autonomía moral y autonomía sensible; somos el juego, el vaivén, la armonía, el equilibrio de ambos componentes: el ser humano no es ni una bestia salvaje, ni una razón pura.

Pero es menester cuestionarnos ¿bajo cuáles condiciones surge esta experiencia? Los griegos la tuvieron, nosotros mismos, en la infancia, la hemos experimentado. El problema es que ni somos griegos, ni somos niños. Tanto unos como otros se localizan en un pasado que no podemos “aterrizar” en la experiencia actual.

De entrada la contestación de Schiller es relativamente simple: en tanto el hombre continúe jugando, independientemente de su edad y momento histórico, puede

¹⁶ H. Gadamer, por cierto siguiendo al citado Kerényi y a Walter Otto, también concibe como análogos al juego y a la fiesta. En su texto *La actualidad de lo bello* —cuyo nombre original era “El arte como juego, símbolo y fiesta”— da un ejemplo que me parece muy sugerente e iluminador: “Piénsese, sencillamente, en ciertas expresiones como, por ejemplo, “juego de luces”, o el “juego de las olas”, donde se presenta un constante ir y venir, un vaivén de acá para allá, es decir, un movimiento que no está vinculado a fin alguno (...) es una racionalidad libre de fines” (*Op.cit.* p.66,68). Para la comunión juego-fiesta, Cfr. *Ibid.* 99ss.

CAPÍTULO V

lograr la experiencia estética. Sin embargo, añade, no cualquier juego facilita la intuición completa de la humanidad. Todos los juegos parten del mismo principio, el vaivén de los impulsos, pero no todos representan nítidamente la armonía de las fuerzas constitutivas. Jugar a las canicas, efectivamente, abre un espacio que se distingue de la cotidianidad, mas ello no implica la experiencia humana en su sentido integral. Existe, defiende Schiller, un juego especial en dónde el hombre puede vislumbrar su humanidad completa. El propósito de este juego será pulir, limar y afinar pieza por pieza los dos elementos constitutivos hasta exhibirlos unitariamente; hasta presentar la unidad de ambos:

Tenemos así, que la belleza enlaza dos estados **que están opuestos entre sí**, y que nunca podrán llegar a constituir una unidad. Hemos de partir de esta contraposición; hemos de comprenderla y aceptarla en toda su pureza y rigor, de manera que ambos estados queden separados con la máxima precisión; en caso contrario los mezclaremos, pero no llegaremos a unirlos. En segundo lugar, tenemos que la belleza **une** esos dos estados contrapuestos, superando así la oposición. Pero como ambos estados permanecen eternamente contrapuestos, no hay otra manera de unirlos que suprimiéndolos. Nuestro segundo paso consistirá pues en perfeccionar esa unión, en llevarla a cabo de un modo tan **puro y completo**, que ambos estados desaparezcan completamente en un tercero, sin que en el todo resultante quede huella de la separación original; en caso contrario los aislaremos pero no llegaremos a unirlos (CSEE. XVIII,4.sN).

La tarea de este juego será evidenciar la unidad, la unificación de los impulsos constitutivos en un solo y tercer impulso que cancela el antagonismo. Antagonismo patentizado en la cotidianidad disgregada de los impulsos; por un lado el formal, por el otro el sensible. La misión, afirma el poeta, es develar que entre los dos impulsos no hay conflicto, sino reciprocidad. Aquello que se suprime y supera es el conflicto, el choque, la pugna, pero no la dualidad de los impulsos en cuanto tales... Si se suprimen los impulsos, simplemente el ser humano deja de existir y punto.

La consideración de Schiller nos lleva a pensar que el juego, en su sentido más “puro y completo”, señala una composición humana distinta de la habitual; señala un ser humano diferente y hasta novedoso. Un ser humano regido por la razón y al mismo tiempo por la naturaleza; por el entendimiento y por la sensibilidad; por la forma y por la

materia. En pocas palabras, el hombre se manifiesta como entidad racionalmente sensible o naturalmente moral:

Así pues, para considerar el comportamiento moral del hombre como una consecuencia **natural**, es necesario que ese comportamiento sea natural, y que el hombre sea incluido ya por sus propios impulsos a conducirse moralmente (...) Es decir que los impulsos del hombre coincidan suficiente con su razón, como para hacer posible una legislación universal (CSEE. IV,2).

Una vez que hemos seguido con detenimiento el camino que Schiller nos ha trazado, no es difícil imaginar cuál es el dichoso juego “puro y completo” que nos permite descubrir al ser humano como entidad naturalmente racional: la poesía.

La poesía no desarrolla a propósito del ser humano ninguna tarea particular, de modo que no podría escogerse una herramienta más inadecuada para ver llegar a buen término alguna tarea aislada, algún detalle. Su radio de influencia es la totalidad de la naturaleza humana (...) (SP. p. 23).

En general, la poesía muestra la unidad de nuestros impulsos vitales, pero especialmente en la poesía trágica la intuición completa de la humanidad irradia un esplendor significativo. El hecho de que la tragedia goce de un espacio y un tiempo específicos para su desenvolvimiento, la representación teatral, ilumina considerablemente el núcleo mismo del impulso de juego. El teatro es un lugar idóneo para desasirnos de la realidad cotidiana. Penetramos en un lugar aislado del mundanal ruido, las labores quedan a la entrada de la sala, nos sentamos cómodamente, y nuestro único objetivo es contemplar la acción dramática. La sala teatral se revela como indudable modelo, como una prototipo “puro y completo” del juego. En la representación trágica estamos literalmente fuera de la cotidianidad, mas no del tiempo: “suprimir el tiempo, en el tiempo”.

El espacio teatral crea la atmósfera propicia para trasladar a la palabra y a la acción la representación de personajes, de héroes prototipo de la humanidad integral. Los héroes trágicos son entidades de carne y hueso, sufrientes y hasta decadentes. Están cercados por el dolor y la infamia. Buscan desesperadamente mantener el sano juicio, mientras los acontecimientos los vilipendian. Cualquiera caería agonizante después de semejante detracción, mas el héroe, el héroe trágico, consigue fuerzas de

CAPÍTULO V

donde no las hay, su ánimo se yergue a pesar del cuerpo abatido, incluso podría aparecer impávido y denodado, pero todos lo saben: el héroe sufre, y sufre como ningún otro.

Ante la magnitud del sufrimiento, y ante el esfuerzo por hacerle frente, los espectadores nos admiramos sobremanera. Pensamos que un individuo como ese, no puede existir en el mundo cotidiano. Nadie, o muy pocos, pueden soportar tal cantidad de ruindades, sin dilapidar su dignidad. El increíble espectáculo nos produce una vivencia que señala la doble naturaleza humana, razón y sensibilidad, pero además nos advierte que el héroe, en su resistencia, tiene la posibilidad de equilibrar las fuerzas contrapuestas, no sólo de chocar las unas contra las otras, sino de emparentarlas en una unidad que ha superado la contradicción de los impulsos constitutivos y que, no obstante, los mantiene tan o más presentes que antes de iniciado el conflicto:

Nuestro agrado por los caracteres ideales no sufre en nada con el recuerdo de que son ficciones poéticas, pues en la verdad poética, y no en la histórica, es en la que se basa todo efecto estético. Y la verdad poética no consiste en que algo haya sucedido realmente, sino en que pudo suceder, o sea, en la posibilidad intrínseca del asunto. La fuerza poética, por tanto, debe radicar en la posibilidad presentada (SP.p. 23).

En el teatro, en la poesía trágica, y no afuera, en la cotidianidad, podemos apreciar sensiblemente el conjunto integral del ser humano. El principio estético del arte trágico, lo sublime patético, marca la pauta de apreciación del protagonista. Así como el héroe se devela entidad racional-emocional, y además se corre la posibilidad del equilibrio armónico de los impulsos, el espectador, a través del sentimiento simpatético, se identifica con el personaje sufriente y valeroso, se concibe a sí mismo igual que el héroe, y termina por experimentar en él mismo la realidad vital del equilibrio.

Este es el centro de la educación estética del hombre. La tragedia es el más puro y completo de los juegos humanos que sirve cual vehículo de emancipación a la naturaleza y la sensibilidad, para enfrentar y armonizar lo más posible el antagonismo que reina cotidianamente. Una experiencia trágica ha de contener tanto la representación dramática del los pesares y tenacidades del héroe, como la **comunicación** sensible de la posibilidad del equilibrio armónico de los impulsos. El espectador ha de percibirse señalado, apuntado directamente a su persona. El autor de

la obra le está invitando a contemplarse y a sentirse a sí mismo como posibilidad y necesidad concordante de impulsos constitutivos. No ha de obligarlo, pues la comunicación estética jamás ha de violentar en lo más mínimo su ser; violentar implica división y en el reino de la estética se ha de superar la división. Por el contrario, la contemplación escénica le hace participe apelando a sus impulsos naturales primigenios, a la piedad y compasión inherentes a su naturaleza sensible. Dice el poeta:

La poesía puede llegar a ser para el ser humano lo que el amor es para el héroe. No puede ni aconsejarle, ni luchar junto a él, ni hacer por él ningún otro trabajo; pero puede educarle haciéndole un héroe, llamarle a actuar y armarle con su fuerza para todo aquello que él está llamado a ser (*SP*.p. 24).

Si esto se logra, si la acción dramática nos insufla la posibilidad y la necesidad armónica de nuestros impulsos, si nos sentimos vinculados con el héroe en medio del martirio, si evidenciamos nuestra autonomía al sentir la piedad correspondiente; si en el teatro se abre un destello que cimbre nuestra alma, que permita vernos a nosotros mismos como y desde el equilibrio, entonces, y sólo entonces, la atmósfera de la belleza impregna el escenario, lo bello arriba en la sala y se apodera de nosotros, nos contemplamos integralmente, racionales y sensibles, morales y naturales. Sólo entonces podemos vislumbrar la esencia de la tragedia.

CAPÍTULO VI
HACIA UNA SOLUCIÓN DE LA ANTÍTESIS GRECIA-MODERNIDAD
DESDE LA PERSPECTIVA TRÁGICA

*No elogies ni la vida sin control ni la sometida a tiranía.
La deidad otorga victoria siempre al término medio*

Esquilo

6. Los tres momentos de la experiencia trágica

Para 1794, Schiller es director de su propia revista literario-filosófica, *Die Hören*. En ella participan autores de la talla de Herder, W. Humboldt, Fichte, y por supuesto Goethe. La intención de la revista, entre otras, era establecer un diálogo cercano entre las mentes germanas más insignes y no sólo, también difundir las ideas de estos personajes por todo el pueblo alemán. De ahí que la **letra** con la que debían estar redactados los ensayos incluidos en los números de la revista, no pecara de tecnicismos y argumentaciones extravagantes:

Se perseguirá hacer de la belleza una intermediaria de la verdad, y darle a la belleza, a través de la verdad, un fundamento más duradero y una dignidad más elevada. En la medida en que sea factible, **se liberará a los resultados de la ciencia de su forma escolástica** y se intentará hacerlos comprensibles al sentido común en una envoltura atractiva, o por lo menos sencilla (...) De esta manera se cree contribuir a la superación de la barrera que separa el mundo **bello del académico y erudito** para desventaja de ambos, a fin de introducir así conocimientos básicos en la vida social y gusto en la ciencia (*EFH p.2*).

Todos aceptaban gustosamente la tarea, todos salvo uno: Fichte¹.

En esta misma época, y después de un largo período de estudio trascendental, las problemáticas sugeridas en *Los Bandidos* se van cerrando lentamente. El problema de la ley moral y su relación con el sentimiento trágico encamina la búsqueda schilleriana directamente hacia la comprensión filosófica de la sensibilidad y la

¹ La polémica Schiller-Fichte está perfectamente caracterizada por Faustino Oncina en su introducción al texto de Fichte *Filosofía y estética. La polémica con F. Schiller*. Sólo me limitaré a mencionar que tanto Oncina como Gadamer (Cfr. *Verdad y método* p.473) observan cómo la querrela entre los “titanes” alcanza un nivel estrictamente filosófico. En el fondo, la polémica depende de la interpretación fichteana y schilleriana de la filosofía trascendental. Schiller, al exigir para su revista la escritura bella, apela al equilibrio entre concepto e imagen, entre razón y sensibilidad. Fichte niega la importancia de la imagen en una exposición de carácter filosófico: “la imagen no ocupa el lugar del concepto... sino que es un símil del mismo” (*Ibid.* p.21). Y en este sentido, para Schiller, el filósofo niega la autonomía de la sensibilidad y la estética en el discurso filosófico trascendental.

naturaleza. En su obra estética más representativa: *Cartas para la educación estética del hombre*, la investigación acerca de la relación entre la sensibilidad y la belleza alcanza su estado más elaborado. Ya el título de la obra dice bastante. Más aún si la asimilamos a la luz de las reflexiones acerca de la tragedia. La educación estética se esfuerza justamente por dirigir al hombre hacia la belleza: “Parte de este empeño apunta a la apropiación e imitación de los modelos clásicos para ponerlos al servicio de un programa de educación estética superador de desgarramientos y contradicciones”². Detallemos uno a uno los supuestos básicos de esta idea.

Lo sublime patético, fundamento estético del arte trágico, remarca la esencia de la tragedia por dos momentos distintos, aunque unificados en una única experiencia. Primeramente la representación dramática fija en el escenario la constitución bipartita del héroe trágico: Karl Moor, el príncipe Carlos o el marqués de Poza, muestran unas veces su facultad racional y tantas otras sus emociones. Los espectadores avistan la dualidad y se reconocen en ella; son tan racionales y tan sensibles como los personajes en el estrado. Este es un tránsito preliminar para comprender la dirección pedagógica del arte trágico: la muchedumbre contempla el par de facultades que componen al héroe. Digamos que en este primer aspecto, la esencia de la tragedia se revela a través de la acción dramática; de las actividades del protagonista. Por eso la acción dramática es un tránsito **preliminar** —la esencia de tragedia aún no se dejar ver totalmente.

El segundo momento expresa más acabadamente el sentimiento sublime patético y, con ello, la compasión natural e independencia racional de los espectadores. La muchedumbre experimenta la índole autónoma de la naturaleza y la índole autónoma de la razón en sí mismos, en sus propios cuerpos y almas. El dolor y la negación del mismo, ya no se reduce al mero reflejo de la constitución bipartita del ser humano, la acción dramática ya no es el centro de la tragedia; por el contrario, la vivencia del protagonista se traslapa, se transfiere a la constitución misma de los espectadores: ellos **son** los héroes, sin serlo realmente. No sólo ven, no sólo observan en el escenario la constitución bipartita del hombre, viven, experimentan en su interior y

² Mas, Salvador. “Centauros, nubes, estaturas. Un ensayo a partir de *Erótica Romana*” en *Elegías Romanas* de Goethe.

CAPÍTULO VI

exterior esa dualidad. Si esto sucede, el dramaturgo ha logrado **comunicar** exitosamente el sentimiento trágico.

En la medida que el escritor trágico alcanza su objetivo, pone de manifiesto un factor importantísimo: la autonomía de la sensibilidad. Para Kant, lo sublime en cuanto tal nulifica, “violenta”, dice, las pretensiones autónomas de la sensibilidad —puesto que ningún sentimiento distinto del moral debe anteponerse al respeto. En Kant, lo sublime **determina** moralmente el contenido de las emociones; actúa desde lo general hacia lo particular, desde la razón hacia la sensación. Contrariamente, en Schiller lo sublime patético se configura a partir de la compasión que **sienten** los espectadores. El motor de la experiencia trágica, viene suministrado desde la sensibilidad natural; “que antecede a la razón”, como afirma el ginebrino. La “voluntad del objeto” y la autonomía de la naturaleza florecen aquí en todo su esplendor. El poeta está partiendo de un principio sensible autónomo, la compasión, para elevarse hacia el fundamento moral de la razón. En este punto las vías de Kant y de Schiller discrepan considerablemente: uno parte de la razón, el otro parte de los sentidos.

Antes de continuar con el tercer momento de la experiencia trágica tenemos que precisar algunas consecuencias de la diferencia entre el filósofo Kant y el poeta Schiller. Una, ya la hemos señalado, es la existencia de la autonomía sensible que la letra de la filosofía trascendental niega rotundamente. Kant antepone y sobrepone las prerrogativas autocráticas de la razón a las demandas de la naturaleza sensible. Schiller defiende a toda costa el derecho autónomo de las emociones; tal y como la razón es autónoma, así el terreno gobernado por la naturaleza también ha de serlo. En esta apología de la naturaleza nuestro poeta demuestra una lucidez digna de reconocerse. Mientras que en el profesor de Königsberg es imperioso que la ley moral se erija a sí misma como la única autonomía, es decir, que la unidad de la razón abarque y unifique todas las particularidades sensibles en una única legislación universal, el dramaturgo, muy a su estilo, no persigue las mismas intenciones autoafirmantes de la sensibilidad. Es autónoma, sin duda, pero que se invista a sí misma con la potestad de unificar bajo su criterio todo lo distinto ella, ya es otro asunto. La naturaleza sensible guarda en su seno el derecho a su independencia, pero su libertad es más noble que aquella que la razón dice poseer. Es más digna, porque no

desea que la razón se encuentre a su servicio, porque no ambiciona que la ley se hincie ante el poder de la naturaleza, porque no quiere su autonomía a costa de despreciar otras; porque, al final, Schiller **siempre busca el equilibrio**.

La estructura antitética de *Don Carlos* es crucial para descifrar la postura schilleriana frente a la razón pura y autónoma. El fanático produce sus desastrosas consecuencias para la Modernidad, puesto que cree gozar de una verdad por encima de su contrincante. Tanto Felipe II como el marqués de Poza caracterizan fielmente la inconsistencia de esta actitud. El gesto de pretender encerrar toda la realidad en una sola idea, o en una sola hegemonía, concluye, siempre, en el antagonismo insalvable de la Modernidad. *Don Carlos* diagnostica certeramente el núcleo mismo del problema. Ninguno de los actores posee la capacidad de actuar con prudencia y ecuanimidad, dado que las condiciones históricas lo impiden; en la Modernidad no hay armonía, sólo fanatismo, muerte y decadencia.

Por eso Schiller es tan prudente al hablar de autonomía de la naturaleza y la sensibilidad. El desenvolvimiento histórico esbozado en sus tragedias le han instruido en los peligros que acarrea la posibilidad del fanatismo. Sostener la legitimidad autónoma de una sola realidad genera más divisiones y, por ende, más conflictos. Realizar entonces la apología de la naturaleza no ansía despojar de sus trono a la ley moral; más bien, persigue hacer un llamado para que las necesidades sensibles sean tomadas en cuenta en igualdad de derechos. Que su libertad sea aceptada en toda su dimensión, y que se le permita ejercer su autonomía sin bemoles.

Bien. Aceptemos la autenticidad del reclamo de Schiller. Pero ¿para qué tanto alboroto?, ¿es tan imperioso realizar semejante alegato? La historia, efectivamente, descubre el riesgo de caer en el fanatismo, sin embargo, argumentarían algunos, cuando la autonomía de la razón domine absolutamente sobre el quehacer humano, el devenir de la historia universal y la rueda del destino habrán de paralizarse tajantemente. Dando cabida a una etapa sin muerte, sin destrucción, sin miseria, donde únicamente la razón y sólo ella gobierne dichosamente sobre los corazones humanos en una paz perpetua. Falta poco tiempo, o solamente tiempo, dicen, para que la razón

sea absolutamente independiente de las emociones. En ese instante, hasta la historia misma tendrá que rendirse irremediabilmente ante la pureza de la razón³.

El problema, responde Schiller a los argumentos, no subyace totalmente en la nulificación del acaecer histórico. Escudriñar en la historia universal nos advierte de muchos incidentes, sí, mas la historia es una **magnificación**, una dilatación de la estructura dual inherente al ser del hombre. El meollo es que la razón jamás podrá ser absolutamente autónoma históricamente, porque ella es sólo una pieza, un extremo, un flanco de la constitución bipartita de la humanidad. Por definición, el ser humano es una

³ Esta intervención tiene el propósito de esbozar la contraparte frente a la que Schiller quiere distanciarse. La idea es compleja y vasta; sin embargo, expongo algunos fragmentos que auxilien al entendimiento de la postura de Schiller. Tanto Kant como Fichte sostienen que la humanidad será liberada de las cadenas impuestas por la naturaleza empírica a través del acatamiento de la ley moral. Un ejemplo claro de ello aparece justamente en el texto intitulado *Sobre la paz perpetua*. Dice el filósofo de Königsberg: “Aspirad ante todo al reino de la razón pura práctica y su **justicia** y vuestro fin (el bien de la paz perpetua) os vendrá por sí mismo” (p.56). La sentencia se fundamenta en un argumento teleológico: “Se llama indistintamente **destino** como causa necesaria de los efectos producidos según sus leyes desconocidas para nosotros, o **providencia**, por referencia a la finalidad del curso del mundo, como la sabiduría profunda de una causa más elevada que se guía por el fin último objetivo del género humano y que predetermina el devenir del mundo... la relación y concordancia de esta causa con el fin que la razón nos prescribe inmediatamente (el fin moral) es una **idea** que, si bien es exagerada en sentido **teórico**, está, por el contrario, bien fundada en sentido práctico” (pp. 31,33). En esta misma línea Fichte es más radical al afirmar que el filósofo-sabio posee y debe ejercer el conocimiento de esa finalidad moral a toda costa: “Basándonos en principios racionales y con la sola suposición de una experiencia en general, anterior a toda experiencia determinada, podemos sin duda calcular el curso que seguirá el género humano... Sin embargo, es imposible determinar el nivel en el que realmente se encuentra una sociedad en un cierto momento basándonos meramente en la razón. Para ello debemos consultar los eventos del pasado; debemos echar una ojeada a nuestro alrededor y observar a nuestros contemporáneos. Esta última parte del conocimiento necesario para la sociedad es, por tanto, puramente **histórico**. Tomados juntos los tipos de conocimiento indicados constituyen lo que se llama “sabiduría”; y el que consagra su vida a la adquisición de estos conocimientos se llama “sabio”... Por tanto, la razón está en lucha constante con la naturaleza; y esta guerra nunca puede terminar mientras no nos convirtamos en dioses. Pero la influencia de la naturaleza debe y puede llegar a ser cada vez más débil, y el dominio de la razón cada vez más fuerte (...) Estoy llamado —continúa Fichte, bajo el entusiasmo sublime de estas ideas— a dar testimonio de la verdad. Mi vida y mi sino no vale nada en absoluto, pero de las acciones de mi vida depende infinitamente mucho. Soy un sacerdote de la verdad. Estoy a su sueldo (...) Soy consiente de cuanto he dicho ahora y sé igualmente muy bien que una época castrada y sin nervio no soporta este sentimiento ni su expresión (...) llama a todo lo que ella misma no es capaz de elevarse “entusiasmo fanático” (...) Confieso con franqueza que, desde la posición que me ha colocado la Providencia, me gustaría contribuir a propagar un modo de pensar más viril, un sentido más fuerte de la sublimidad y la dignidad (...) Me gustaría propagar esto en todas las direcciones, tan lejos como se extienda la lengua alemana y hasta más lejos si pudiera...” (*Algunas lecciones sobre el destino del sabio*. pp.53,56,58). Fichte mantendrá esta actitud a lo largo de su doctrina sistemática: “En ellas —en las *Lecciones*—, Fichte ofreció el esquema de todo su sistema de una manera condensada. De hecho, toda su actividad en Jena estuvo dedicada a desplegar estas líneas maestras” (Villacañas. *La filosofía del idealismo alemán*. Vol. I. p.102). En este punto existen diferencias importantes entre la postura de Fichte y la de Kant. Una diferencia significativa es que la división kantiana entre el uso público y el uso privado de la razón, y la importancia de este último, se desvanece sustancialmente (Cfr. Kant. “¿Qué es la Ilustración?” en *Filosofía de la historia*. p. 28ss; Villacañas. *Ibid.* p.101 y Oncina en su introducción a *Algunas lecciones...*p.22). Kant no estaría de acuerdo en autoproclamarse “sacerdote de la verdad” —o de la razón. Aunque sin duda está de acuerdo en la finalidad estrictamente racional del progreso humano. Como se puede observar, la apelación a la autonomía de la naturaleza por parte de Schiller tiene apoyo en su crítica al fanatismo —racional en este caso— que evidencia Fichte, y Kant en grado menor.

entidad sensible-racional. Cada una de sus partes cultiva una autonomía peculiar, distinta de su contrario. Si el hombre no acepta y asume esa complejidad dual se transforma, o en una bestia o en “una cabeza alada sin cuerpo” como dice Schopenhauer.

El trasfondo histórico de *Don Carlos* le da un nuevo giro a la misión pedagógica de la tragedia. En ella, en la experiencia trágica, el ámbito natural debe emanciparse al grado de profesar una autonomía idéntica a la racional. Los espectadores viven en ellos mismos la dualidad inherente al ser humano, pero además toman conciencia de la época que les corresponde: cuando el espectador contempla el escenario de la condición Moderna, toma **conciencia** de su momento histórico y, al menos por ese instante, logra distanciarse de los avatares que la cotidianidad moderna le infringe. Lo que debemos advertir es que la tragedia no sólo posibilita la experiencia común e individual de la doble constitución humana, al mismo tiempo sienta las bases para vislumbrar el devenir mismo de la historia universal. La tragedia, en su esencia, también revela una indudable dimensión histórica. Por ello afirmamos la coexistencia de un tercer momento en la experiencia de la tragedia; su momento histórico. En este último, el espectador llega a la conciencia de que la estructura dual de ser humano, no sólo se manifiesta en la acción dramática, en el héroe trágico, ni sólo en la vivencia simpatética y comunitaria, finalmente ha de vislumbrar que la **historia misma** está constituida de este modo. En lo que sigue desarrollaremos esta idea.

6.1 El problema de la Modernidad

Desde *Los Bandidos*, el poeta señala la podredumbre y superficialidad de la civilización. De igual modo *Don Carlos* afirma que la Modernidad, período histórico cuya antítesis inaugural perpetúa la división estamentaria primigenia, también se representa “negativamente”. En ambas, los hombres viven como siervos de un tirano que los encadena a una realidad mísera. Las leyes mismas, aquellas que prometen liberarlos de la opresión, están creadas para el beneficio de “los poderosos” y los monarcas:

Así se va aniquilando poco a poco la vida de los individuos, para que el todo absoluto siga manteniendo su miserable existencia, y el Estado será siempre una cosa ajena para sus ciudadanos, porque también es ajeno al sentimiento. Obligada a simplificar, clasificándola, la

CAPÍTULO VI

multiplicidad de sus ciudadanos, y a considerar siempre a la humanidad sirviéndose de una representación indirecta, la clase dirigente acaba perdiéndola totalmente de vista, confundiéndola con una obra imperfecta del entendimiento; y los ciudadanos no pueden sino recibir con indiferencia unas leyes que bien poco tienen que ver con ellos mismos (CSEE. VI,9).

El problema es que los individuos de la época, las mentes preclaras de la Modernidad, afirma Schiller, están maniatadas para actuar en contra de la desagradable situación. *Don Carlos* la describe como consecuencia de una antítesis que se reproduce ad infinitum desde el seno de la Modernidad. La época transforma a los supuestos libertadores en fanáticos estáticos y enfermizos, o en verdugos inmisericordes. Incluso la revolución francesa, el símbolo más insigne de la libertad, ha provocado la decapitación y homicidio de miles de individuos. El terror y el fanatismo son el destino Moderno.

La interrogante que el diagnóstico de *Don Carlos* no alcanza resolver a cabalidad es porqué la Modernidad se comporta de esa manera. Su antítesis interna petrifica la factibilidad de enlazar armónicamente a las dos mesnadas en guerra, indica por qué el fanatismo se interpone al equilibrio entre los bandos, pero no explica por qué la condición moderna ha caído en semejante antítesis. Su origen en el portón de la parroquia de Württemberg, y su continuación a lo largo de la historia europea, es un presupuesto reforzado por el diagnóstico: los individuos modernos no pueden obrar porque la antítesis inaugural lo impide.

Gracias a las reflexiones trascendentales, el dramaturgo añade algunos elementos importantes a su diagnóstico histórico: le muestran la necesidad de comprender la historia basándose en los nuevos criterios estéticos. Pero ¿cuál es la comprensión histórica? ¿De qué manera se vinculan historia y estética? Para Schiller, recordemos brevemente, la “historia universal” se componía de momentos o estados en los que el ser humano se manifestaba de una forma determinada. Y esa manifestación cumplía lo que podemos llamar un “patrón dialéctico”; un vaivén entre las características “positivas” y “negativas” del devenir histórico. El nacimiento de la civilización generaba una serie de Edades “negativas” estigmatizadas por el conflicto estamentario y sus guerras

subsecuentes, hasta llegar al nacimiento “positivo” de la Modernidad y su transformación fanática. Ahora bien, las disquisiciones estéticas acomodan esa perspectiva al defender que el devenir histórico es una magnificación —histórica— de los impulsos vitales del hombre. Tal y como existen los impulsos formal y sensible, análogamente existen los estados natural y racional de la historia humana. Aunque, debemos advertirlo desde ahora, esos estados son los **extremos** de la historia universal:

Podemos determinar de hecho un momento, tanto en la evolución del conjunto de la especie, como en la del individuo, en el que el hombre aún no ha alcanzado su perfección y sólo uno de los dos impulsos actúa en él. Sabemos que comienza siendo pura vida para acabar siendo forma, que es antes individuo que persona. El impulso sensible actúa, antes que el racional, porque la sensación precede a la conciencia, y en esta **prioridad** del impulso sensible encontramos la clave de toda la historia de la libertad humana. Pues hay un momento en que el impulso vital, al no oponérsele todavía el impulso formal, actúa como naturaleza y como necesidad (...) Pero, por el contrario, en el estadio del pensamiento, al que el hombre ha de acceder posteriormente, el poder debe ejercerlo la razón, y en lugar de aquella necesidad física debe presentarse una necesidad lógica o moral (CSEE. XX,2-4).

Desde la perspectiva trágica, lo sublime patético muestra que el sentimiento de compasión **antecede** a la emancipación racional de los acontecimientos representados en escena. La anterioridad (temporal) de la sensibilidad respecto de la asimilación racional en el espectador hace pensar al dramaturgo justamente en la anterioridad histórica de la sensibilidad.

La reflexión del tema no suena descabellada una vez que hemos comprendido que, tras la visión schilleriana, se asoman las especulaciones rousseauianas del “buen salvaje”. Ya habíamos mencionado la profunda cercanía entre el argumento del suizo y la definición estética de la tragedia: la piedad es uno de los dos impulsos naturales del “buen salvaje”. Lo que llama la atención es que el principio sensible de la tragedia se liga directamente con la necesidad histórica del estado natural. Schiller nuevamente apela a Rousseau para trazar el puente que vincula el principio sensible del arte trágico y los orígenes históricos de la humanidad: el impulso sensible predomina en el estado natural.

CAPÍTULO VI

Ciertamente, un tanto lejos de Rousseau, *Los Bandidos* escudriña la imposibilidad histórica de **recuperar** el estado salvaje. Debemos recordar, empero, que Schiller jamás niega la plausibilidad y hasta la necesidad de la existencia natural. Temporalmente hablando, el estado natural es el estado originario de la historia humana. Recordemos la escena dramática: con la muerte de Amalia la opera prima aniquila la posibilidad de que Karl Moor pueda recomponer el orden establecido por la naturaleza. Pero nunca cancela la existencia histórica de ese primer estadio de la humanidad. Al contrario, la creencia en su existencia es lo que ocasiona el despliegue de la acción dramática.

La noción de estado natural recorre la obra schilleriana analizada hasta el momento; desde *Los Bandidos* hasta las *Cartas*. Su concepción del devenir histórico parte del origen natural del ser humano: la comunidad primigenia, la unidad establecida por la primera familia. El estado natural se representa por el dominio absoluto del impulso sensible. Allí, la pronta satisfacción de las necesidades es la punta de lanza de las acciones humanas. El hombre vive con y para la naturaleza que le rodea. Es un estado sin gobierno, civil o moral; es el mundo de los salvajes. Al inicio de los tiempos el hombre era así; salvaje. Para Schiller, el estado natural simboliza el **predominio** del impulso sensible.

El poeta continúa la tradición del ginebrino al aseverar que con el arribo de la civilización, las ciencias y las artes⁴, el salvaje inició una transformación que le permitió corregir su apego animal a la naturaleza para elevarse a un estadio donde la razón domina totalmente. En el estado civilizado racional el imperio de la mera necesidad física se sustrae ante la demostración rigurosa de las ciencias y ante la majestad de la moral: “Reconozco —afirma Schiller— la superioridad que la generación actual puede afirmar con respecto a la mejor de las generaciones pasadas, si se la toma sólo ateniéndose al entendimiento.” (CSEE. VI,4). El hombre moderno puede ondear orgullosamente la perfección que ha conseguido a lo largo de las centurias, pues la civilización moderna es el prototipo de las ventajas que acarrea la razón en

⁴ Schiller a diferencia de Rousseau realiza una defensa de la creación artística. Específicamente en la carta IV de la *Educación estética* emula los argumentos del suizo e intenta aclarar el sentido positivo de la belleza y las artes (CEEH. IV, 3-4) —como se ha podido apreciar en el capítulo anterior.

contraposición con el estado salvaje. Autónomos y libres, los modernos se ensalzan ante la bestialidad endémica a la naturaleza inerme y sin ley; son mejores y la razón es quien lo ha hecho posible.

Sin embargo, la pureza del impulso formal ha traído consigo un sin fin de pormenores. Entre ellos destaca la tiránica hegemonía de la razón. Tanto la moral como la ciencia revolotean por las ciudades modernas cuales espectros amenazantes, sojuzgando y humillando la vida de los individuos. En la Modernidad la humanidad ya no está encadenada a su naturaleza animal, sino al flagelo de la racionalidad:

La ilustración de la que se vanaglorian las clases más refinadas, tiene en general un influjo tan poco beneficioso para el carácter, que no hace sino asegurar la corrupción valiéndose de preceptos. Negamos la naturaleza en su propio dominio, para acabar experimentando su tiranía en el terreno moral (...) Fue la propia civilización la que infligió esa herida a la humanidad moderna. Al tiempo que, por una parte, la experiencia cada vez más amplia y el pensamiento cada vez más determinado hacían necesaria una división más estricta de las ciencias, y por otra, el mecanismo cada vez más complejo de los Estados obligaba a una separación más rigurosa de los estamentos sociales y de los oficios, también se fue desgarrando la unidad interna de la naturaleza humana, y una pugna **fatal dividió sus armoniosas fuerzas**. (CSEE. V,5; VI,6.sN)

Desde la aparición de *Los Bandidos* y *Don Carlos*, la percepción de la civilización y de la Modernidad no ha sufrido cambios de fondo; siguen siendo gobernadas por la “negatividad”. Aunque cabe remarcar un matiz que viene a colación a nuestro propósito. La razón, teórica o práctica, científica o moral, se dejar ver como la culpable de la “fatal división de las armoniosas fuerzas”.

A estas alturas de la investigación podemos advertir cómo el primer diagnóstico de la Modernidad —*Don Carlos*— extiende sus brazos hasta alcanzar una comprensión filosófica más acabada de la antítesis inaugural. El conflicto perenne entre los dos anversos de la época Moderna —catolicismo-protestantismo—, tiene su origen preciso en la división que provoca la supremacía del impulso formal.

Las acciones de las “cabezas ilustradas”, afirmábamos en capítulos precedentes, son presas del fanatismo, porque el tiempo en el que se desenvuelven está gobernado por la fragmentación generada por la razón. “Porque al hombre moderno le dio forma el entendimiento, que todo lo divide —dice el propio Schiller” (Cfr.CSEE. VI,5). La antítesis

CAPÍTULO VI

inaugural es el núcleo, se define, pues, como la Modernidad misma, puesto que en ella predomina un impulso que tiende a la fragmentación, a la división y al conflicto.

Desde un enfoque filosófico pareciera que el asunto es más complejo. Kant, por ejemplo, nos diría justamente lo contrario de Schiller. La razón ha triunfado históricamente sobre la ignorancia y la opresión, y sólo ella fundamenta la unidad de las representaciones; es en la multiplicidad de lo sensible donde nace la fragmentación. El problema de la Modernidad, según Schiller, subyace precisamente en este tipo de aseveraciones rotundas y terminantes. En tanto la razón se afirme a sí misma como la única autonomía, como la única vía posible para alcanzar la unidad, niega la verdad de su contrario y provoca más enfrentamientos. En lugar de que la razón libere a la humanidad de las guerras, la destrucción y la ignominia, su afán libertador, su fanatismo por la verdad única y última, están condenadas al fracaso: la antítesis inaugural es el ejemplo fehaciente de las desavenencias generadas por la razón. Digamos que visto a posteriori, la antítesis inaugural se explica como secuela del predominio del impulso formal en la Modernidad; la división y fragmentación inmanentes a la racionalidad producen la división y el conflicto de sus fuerzas internas: el transcurso de la historia universal ha sido el cambio del predominio del impulso sensible al predominio del impulso formal. De una vida salvaje y sin ley, a una vida plagada de tantas y tan variadas leyes que engendran rivalidades fatales.

Contemplando este fatal escenario, sin duda nos uniríamos a las filas del buen Rousseau. Si el imperio de la razón sólo produce desgracia tras desgracia, si la civilización y, con ésta, la Modernidad, se caracterizan tan desfavorablemente ¿no será mejor procurar que el hombre regrese a su estado original, salvaje, animal y sin ley, pero al menos sin divisiones irreconciliables?, ¿será tan terrible dejar que los impulsos animales nos dominen? La respuesta de Schiller no debe extrañarnos:

Antes de aventurarnos a favorecer la multiplicidad natural del género humano, ha de haberse calmado en el seno del hombre moral la lucha de las fuerzas elementales, la pugna de los impulsos, y haber concluido definitivamente el despreciable antagonismo que reinaba en él⁵ (CSEE. VII,2).

⁵ A estas alturas Schiller considera a Rousseau como dominado por una: “sensibilidad enferma que incita sus sentimientos hasta lo lamentable”. *SPIS*. p. 105.

Para nuestra apreciación la cita es un eco de aquel trágico desenlace de *Los Bandidos*, y al mismo tiempo engloba la problemática esencial de *Don Carlos*: el hombre moderno —y, por ello, civilizado— no puede retornar al estado primigenio; “la pugna y despreciable antagonismo” del tiempo Moderno le obstaculiza el camino hacia la naturaleza. Karl sacrifica a Amalia, ya que el estado natural no puede coexistir junto al antagonismo de la civilización. El marqués de Poza y Felipe II representan las consecuencias de la misma pugna en suelo Moderno. Pero, y aquí el sesgo pedagógico inherente a estas tragedias revela su sentido primordial, la experiencia de lo sublime patético en el teatro señala la posibilidad de solventar la contradicción inherente al tiempo de la civilización moderna. La experiencia de la tragedia despierta en el espectador la conciencia de que él, como ser humano, no es ni pura razón, ni mera sensibilidad, sino **los dos al mismo tiempo**. La tragedia le hace ver que la pugna interna que enfrenta el héroe, se resuelve en la contemplación simpatética del conflicto y además que el héroe trágico, en tanto ser humano compuesto por dos impulsos vitales, simboliza una fuerza histórica que ha de reconciliarse con su antagonista; no debe actuar como un fanático. Si, como afirma el poeta, el espectador logra solventar la antítesis de la Modernidad a través de la experiencia trágica, se ha elevado no sólo a una intuición completa de la humanidad, no sólo ha logrado la experiencia de la belleza, sino se ha liberado, ha asumido la funesta antítesis del tiempo Moderno, y tiene la posibilidad de vislumbrar, finalmente, el estadio histórico donde el anhelado equilibrio, la armonía y la concordia vuelan libremente: Grecia.

6.2 Grecia y la tragedia

Realicemos un considerable ejercicio de memoria. En *Los Bandidos*, la antítesis Antigüedad-civilización se manifestaba a través de la bilocación o paralelismo de la antítesis naturaleza-civilización. El problema que formulamos al analizar esta obra fue que el poeta equiparaba la significación del estado natural con la Antigüedad greco-romana. Schiller pasa de largo la diferencia temporal entre uno y otro período histórico. Con el sacrificio de Amalia el dramaturgo cancela la antítesis Antigüedad-civilización, pues la incursión de la historia se revela como la imposibilidad de la antítesis. Al final de *Los Bandidos*, Schiller se decide por un supuesto “triumfo histórico” de la civilización.

CAPÍTULO VI

Triunfo que, como hemos analizado, es duramente criticado tanto en *Don Carlos* como en escritos posteriores.

Desde el punto de vista trágico, la antítesis Antigüedad-civilización es revivida junto a la incorporación del alcance histórico de los impulsos constitutivos. De entrada, un factor que debe llamar nuestra atención es la dificultad histórica de aplicar el principio dual de los impulsos constitutivos a la antítesis Antigüedad-civilización. Es decir, los dos extremos históricos de los impulsos son, por un lado, el estado **natural** y, por el otro, el estado **racional**. Si observamos este esquema, el polo civilizado de la antítesis ha de corresponder al estado racional representado por la Modernidad: civilización **Moderna**-estado **racional** es una analogía sostenible desde la antítesis original. No sucede lo mismo si queremos aplicar el mismo criterio sobre el extremo del estado natural: no existe una correspondencia real e histórica entre el estado natural y la Antigüedad —equiparación de *Los Bandidos*.

Debido, pues, a las reflexiones sobre la tragedia y la belleza, el esquema antitético de la opera prima no se sostiene, ni histórica ni conceptualmente; ninguno de los dos impulsos constitutivos corresponde directamente a la Antigüedad. De ahí que Schiller, como detallaremos a continuación, se encuentre en la necesidad de reformular la significación de la Antigüedad.

Ya en los versos de *Los dioses de Grecia*, *Los artistas*, *La fiesta eleusina*, *Las grullas de Íbico*, entre otros, Schiller introduce líricamente sus imágenes y nociones fundamentales acerca de la Antigüedad. En estos textos, el poeta muestra claramente su interés por la cultura griega⁶. Sin duda Roma y su imperio configuran un aspecto

⁶ Cfr. Ripalda. “La época clásica” en *Fin del clasicismo*. p. 42. Me parece que Dilthey condensa esta idea bellamente: “Estos elementos —los de la cultura griega— se combinan en Schiller, gracias a su sentimiento de la belleza divina del mundo, para llegar a una fórmula panteísta congruente con ellos. Es la fe primitiva de los poetas y los pensadores germánicos que reaparece también aquí; el poderoso sentimiento de la infinitud de la vida, del valor de todas y cada una de las formas y figuras que se mueven en ella y, por tanto, de la divinidad del universo. Este sentimiento de vida se expresa plásticamente en el modo específico como se combinan el monoteísmo y las figuras de los dioses en los tiempos antiguos y luego en la combinación de aquél con la presencia de Dios en el mundo, en los tiempos modernos. La expresión de esto, en Schiller, son sus poesías líricas (...) era como si restituyese a su sentido primitivo las imágenes de la vitalidad universal y del esplendor de belleza del mundo contenidas en la mitología (Griega)” en *Vida y poesía*. p. 192-193; Cfr. Humboldt. *Sobre Schiller*. pp. 39ss. También Cfr. Muschg. *Historia trágica de la literatura*. pp. 239ss, 360; Safranski. pp.275-287. De acuerdo con lo establecido por las limitantes de esta investigación, la perspectiva lírica de la Antigüedad griega no será analizada aquí.

importante de la historia universal pero, a los ojos de nuestro poeta, la cultura Romana está manchada por la corrupción y el vicio:

Si las naciones griegas se deleitaban en los juegos olímpicos...y si el pueblo de Roma se recreaba viendo abatido a un gladiador...nos bastará entonces este único rasgo para comprender por qué no hemos de buscar en Roma, sino en Grecia, las formas ideales (CSEE. XV,8).

A partir de la publicación de *Los dioses de Grecia*, en 1787, seis años después de la opera prima, Schiller se inclina por concebir la “Antigüedad” con el lente de la cultura griega. Las producciones líricas de 1787 hasta la muerte del poeta en 1805, son un ejemplo fehaciente de cómo concibe el paradigma de la Antigüedad estrechamente vinculado con la civilización griega. En ellas notamos cómo la generalidad establecida en *Los Bandidos*, la Antigüedad greco-romana, se ladea muy denotadamente por la primera. Ahora bien, desde la perspectiva trágica, la significación histórica y conceptual de Grecia se conecta muy específicamente con las reflexiones acerca de la belleza. En sus elucidaciones, el dramaturgo trabaja con las herramientas filosóficas adecuadas para establecer la relevancia **estética** de la cultura griega. Confrontemos más detalladamente la relación.

Schiller asegura que el principio estético de la tragedia está fundado en las obras mismas de los griegos. Esquilo, Sófocles y Eurípides, escriben sus tragedias a partir del sentimiento de lo sublime patético; son ellos tres los iniciadores de la experiencia trágica. Evidentemente no estamos afirmando que los trágicos griegos definieran o incluso pensaran sus producciones basándose en la reflexión schilleriana. Por el contrario, nuestro poeta se basa **en** los trágicos clásicos para establecer su principio estético. Kant y la filosofía trascendental le suministran las herramientas conceptuales necesarias para establecer los criterios **teóricos** que definan el principio estético de la tragedia, pero el sentimiento, la experiencia que se intenta explicar desde esos bocetos teóricos, no la produce la filosofía trascendental. La experiencia trágica en cuanto tal se evidencia en las obras de los grandes escritores universales: Shakesperare, Calderón o Goethe, pero ninguno de ellos la enseña conceptualmente. Más bien se dedican a plasmar la experiencia trágica en sus obras. En este sentido, nuestro poeta afirma que en los trágicos griegos se revela la misma experiencia. Digamos que ellos, los griegos,

la establecieron **sentimentalmente**. Shakesperare, Calderón y Goethe han continuado por la misma línea expresiva y, finalmente, Schiller la define con su particular interpretación de la filosofía trascendental⁷.

No está demás añadir que la reflexión de la experiencia trágica conlleva una carga generacional histórica determinada. De manera importante el poeta quiere redefinir el principio estético de la tragedia, debido a que, según él, la experiencia trágica se ha desviado considerablemente del sentido original que establecieron los griegos. La culpa de semejante desorientación está en manos de los poetas franceses. Los llamados clásicos franceses han convertido la esencia de la tragedia no sólo en un espectáculo elitista y superfluo, además se han dedicado a perturbar nefastamente la experiencia artística de la tragedia. No son pocos los lugares en que Schiller hace gala de su repudio a los artistas franceses —actitud, por cierto, muy frecuente en sus compatriotas y coetáneos⁸. Para lo que nos ocupa basta mencionar un aspecto que alumbra perfectamente el sentido de la polémica.

Los espectáculos teatrales franceses, principalmente de los siglos XVII y XVIII, toman muy en consideración el público al que están dirigidas las escenas y diálogos de sus obras. La corte versallesca, y en general la nobleza parisina, son el eje de su

⁷ La noción del “principio sentimental” establecido en la tragedia griega, no debe confundirse con el carácter “sentimental” de la poesía moderna. En la introducción ya he establecido el período y las obras schillerianas que me limito a estudiar en la presente investigación. También ahí he mencionado la pertinencia de realizar un análisis independiente del texto *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* de 1795. Rápidamente, el supuesto general de este texto es que la poesía —ya sea tragedia, lírica, épica, etc.—, en tanto expresión artística, se manifiesta históricamente por el **predominio** de uno de dos rasgos creativos: “De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos, con que se agota y se abarca el dominio entero de la poesía. Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá —según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio— sea a los **ingenuos**, sea a los **sentimentales**” (*SPIS*, p.86). Para Schiller, en la Antigüedad helena existe un predominio de la poesía ingenua y en la Modernidad un predominio de la poesía sentimental. Lo que siempre se debe tomar en consideración es que, para esta división, el punto de vista de Schiller depende de su reflexión histórica, pero no se atiene exclusivamente a ella. El problema es sumamente complejo y no exclusivo de la tragedia. Por ello, reitero la necesidad de abordarlo con la especificidad que merece.

⁸ De los múltiples ejemplos sólo deseo citar el siguiente: “El hecho es que ustedes advierten en todos los dramas franceses una cierta similitud del tema, la que, si se ha leído o visto mucho, resulta indescriptiblemente repugnante (...) con sus poetas dramáticos les pasa lo mismo que con ciertos consejeros divertidos en las reuniones: en la primera media hora son aceptables, en la segunda se repiten, y en la tercera sólo ellos mismos oyen lo que dicen”. Lenz. *Observaciones sobre el teatro*. p. 168-169. Schiller llama “Grecomanía” a la copia infiel que los franceses realizan de la tragedia griega. Cfr. Lukács. “La teoría schilleriana de la literatura moderna” en *Goethe y su época*. p. 182.

inspiración⁹. Quizá por ello, dice Schiller, es que las obras francesas no ponen énfasis en los rasgos sufrientes de los héroes trágicos. No hay pasión, no hay desgarramiento, no se percibe la dimensión patética del sentimiento sublime. En vez de ello, los protagonistas siguen acartonados en las reglas de los buenos modales: no deben gritar, ni exacerbarse en demasía, ni mostrar su enojo o sufrimiento como si fuesen animales de carga; no vaya a ocurrir que la corte se ofenda y quiera suspender la función —como les pasó a Racine y a Moliere:

Esto último es justamente lo que sucede en los dramas franceses del pasado, en los cuales nunca o muy raramente nos hallamos cara a cara con la naturaleza doliente, sino que más bien vemos únicamente al frío poeta declamando (...) El tono helador de la declamación ahoga todo asomo de naturaleza verdadera, la adorada **decencia** de los trágicos franceses (SP. p. 2).

Los versos de las obras francesas están compuestos con elegancia, cadencia y soltura; técnicamente manifiestan una perfección inigualable. El problema radica, dice Schiller, en que los franceses no cumplen con el principio estético que engloba la atmósfera de la tragedia. El simple hecho de vedar la expresión clara y cruda de los sentimientos merma radicalmente el propósito **simpatético** de dicho arte. Ciertamente que estos autores apelan a la “civilidad” de los protagonistas, a la educación y buenas maneras tan apreciadas por la nobleza parisina, sin embargo, la tragedia no ha de estar dirigida a figurar exclusivamente el carácter racional-civilizado del individuo, ha de unificar la doble naturaleza del espectador, y para ello tiene que basarse en la sensibilidad:

⁹ “Taine ha explicado la tragedia clásica francesa como el reflejo fiel de la arquitectura de Versalles, y ha trazado el paralelo hasta en los detalles de la forma y el argumento” (Muschg. *Historia trágica de la literatura*. p.222). Tanto Racine como Corneille, Molière o La Fontaine, los grandes escritores del período clásico francés, descubrieron en la atmósfera de Versalles la tierra fértil para sembrar su ingenio. De hecho, la realización de sus obras teatrales se concentraba prácticamente en dos ciudades: Versalles y París. Desde muy jóvenes los clásicos franceses estaban en contacto con el glamour de la realeza versallesca, pues todos ellos habían nacido muy cerca de ambas ciudades. Con los años, la corte, los nobles y alguno que otro burgués parisino conformaron el selecto auditorio de los dramas clásicos. El interés que manifestaba la nobleza por dichas obras se justificaba no sólo por la calidad de los autores, eso es indudable, sino también porque estaban dirigidas a su reducido grupo de sangre azul: “los cantores de la Corte”, se les solía llamar a Corneille y a Racine. El público en general únicamente participaba en el arreglo técnico de la puesta en escena: la confección del vestuario, el material para la escenografía, la preparación del banquete final, y detalles necesarios para el éxito de la obra. Pero los espectadores, los que realmente disfrutaban del teatro eran, siempre, aquellos que poseían títulos nobiliarios. “La regla suprema era **agradar** al rey y a la Corte” (Cfr. Peyre. *¿Qué es el clasicismo?* p.49). En última instancia, esta “regla suprema” configuraba una especie de acuerdo tácito entre el autor y su público conocedor. El poeta sabía perfectamente cuáles escenas eran del gusto de la Corte y cuáles debía evitar si quería recibir el aplauso: “je les entretiens de choses qui leur plaisent” —decía Racine.

CAPÍTULO VI

“...debe acertar en el corazón, y no apuntar nunca al ciudadano que hay en el ser humano, sino al ser humano que hay en el ciudadano.” (SP. p. 23)

Los trágicos griegos, por el contrario, desconocían totalmente las buenas costumbres de la civilización francesa. En los clásicos ningún síntoma de represión se hace visible. La naturaleza humana se desdobra en toda su potencia vital, y si el patetismo obliga al héroe a llorar, a desfallecer o a golpear con los puños la tierra, no debe entorpecerse el sentimiento con flemáticas normas de comportamiento social.

Dice Schiller:

El poeta griego exonera a sus personajes humanos del imperativo igualmente inútil y molesto de la conveniencia, y de todas esas gélidas leyes de la decencia, que no hacen sino volver artificioso al ser humano y ocultar su naturaleza. En la poesía homérica y en los trágicos, la naturaleza doliente habla a nuestros corazones de modo auténtico, sincero y penetrante: todas las pasiones tienen campo libre y las normas del decoro no pueden contener a los sentimientos. Los héroes son tan sensibles a todos los sufrimientos humanos como los demás, y precisamente lo que les convierte en héroes es que sienten el sufrimiento de una forma fuerte e íntima sin que este les supere (SP. p. 3).

El principio sensible de la tragedia aparece palpablemente en los autores griegos. Edipo, por ejemplo, se arranca los ojos en medio de un sufrimiento espantoso y el hedor de la llaga de Filoctetes nunca es disfrazada artificialmente. El pathos de los héroes griegos es un principio imposible de abandonar o de menoscabar si se quiere representar a cabalidad la experiencia trágica. Pero los griegos no sólo establecieron el pathos como elemento clave de la tragedia, también supieron de la autonomía racional del ser humano, y consideraron indispensable la representación escénica de la resistencia frente al dolor. Esquilo, Sófocles o Eurípides, configuran la acción dramática tomando en cuenta la naturaleza humana en su dicotomía primordial. Los héroes trágicos griegos son hombres o mujeres con idénticas características racionales y emocionales que cualquiera de los espectadores. El simple hecho de que el teatro griego estuviese dirigido al pueblo —y no a un reducido grupo cortesano—, estimula a sus autores hacia una comprensión más amplia de la constitución humana. Por ello los griegos que asisten al teatro, no se sienten radicalmente excluidos de los

acontecimientos en escena. Se identifican profundamente con los personajes en la medida que ambos, héroes y espectadores, experimentan los mismos impulsos:

El griego no se avergüenza jamás de la naturaleza, le concede a la sensualidad todos sus derechos y, sin embargo, está seguro de nunca será sojuzgado por ella (...) El artista griego tiene que representar a un Lacoonte, a una Níobe o a un Filoctetes no sabe de princesa, rey o hijo de rey; se atiene solamente al ser humano (...) En ningún momento busca el griego la gloria permaneciendo insensible e indiferente ante el sufrimiento, sino sobrellevándolo con todos los sentimientos que se refieren a aquel (...) es un patrón que debe ser imitado (Nachahmung) por todos los artistas, una ley prescrita por el genio griego para el arte. La primera exigencia para el ser humano habrá de proceder eternamente de la naturaleza, y jamás debe ser rechazada; pues el ser humano es un ser sensible antes que cualquier otra cosa. La segunda exigencia se la plantea la **razón**, pues el ser humano es un ser racionalmente sensible, una persona moral que tiene ante sí la obligación tanto de dejarse dominar por la naturaleza como de dominarla. Sólo una vez que, en primer lugar, a la NATURALEZA se le hayan otorgado sus derechos; y que en segundo lugar la RAZÓN haya hecho valer los suyos, podrá la DECENCIA plantear la **tercera** exigencia al ser humano (SP. pp.2-3; 4)

Con lo anterior podemos afirmar que, para Schiller, la genialidad artística de los antiguos prescribe la “ley”, el principio estético del arte trágico al que todos los poetas dramáticos ulteriores deben aproximarse (Nachahmung) en mayor o menor grado¹⁰. Mas dicha ley no es demostrada como principio estético susceptible de configurarse a partir de categorías discursivas —la filosofía trascendental, por ejemplo—, en todo caso, los poetas griegos presentan algo así como la “ley sensible”, la “ley de la experiencia” que fundamenta la sustancia misma de dicho arte. Visto así, el interés de Schiller por realizar una justificación trascendental del principio estético de la tragedia se enmarca como recuperación histórica de la experiencia griega, bajo cánones netamente modernos —la filosofía trascendental—, y además se puede interpretar como una reacción discursiva, como una defensa conceptual frente las teorías estéticas del clasicismo francés¹¹.

¹⁰ Para observar las dimensiones históricas del la Nachahmung (en Winckelmann), véase el apartado 3. “El núcleo histórico de la belleza: la imitación” en el apéndice a esta investigación.

¹¹ Cfr. Peyre, *¿Qué es el clasicismo?* pp. 205ss.

6.3 Grecia como tercer momento histórico

Al finalizar el capítulo anterior notamos de qué manera la tragedia se vincula directamente con la experiencia de la belleza. Cuando el escritor logra el cometido de exhortar al espectador al juego armónico de sus impulsos constitutivos, estamos autorizados para juzgar que la tragedia en cuestión es una obra bella. Que al espectador lo acompañe, a lo largo de todas las escenas, la vivencia simpatética es un indicio claro de que se ha alcanzado un estado en el que nuestros impulsos se comportan armoniosamente; el espectador percibe estéticamente la intuición de su humanidad.

Con lo dicho hasta el momento, los trágicos griegos serían justamente los primeros en vivir y enaltecer esta experiencia estética particular. Pero ¿por qué fueron precisamente los griegos quienes instituyeron el principio armónico de la tragedia?, ¿por qué fue este pueblo el que legó a toda la humanidad posterior la experiencia de la tragedia? De acuerdo con el poeta, la tragedia griega es un ejemplo claro de la disposición equilibrada de toda una cultura que le sirve de fondo. En otras palabras, los helénos fueron capaces de plasmar artísticamente la experiencia de la tragedia, debido a que su cultura poseía las características necesarias para sembrar y fomentar el equilibrio de los impulsos humanos; la tragedia es una expresión de su inmensa cultura.

Para el dramaturgo existen varios ejemplos en dónde se evidencia la tendencia de los griegos por buscar la concordia de las facultades humanas: la lírica, la épica, la escultura, la arquitectura, la pintura e innumerables actividades más son muestras de ello. Si tomamos en consideración la importancia estética del impulso de juego, podemos comprender, de manera general y no particularmente, la dirección armónica de las mencionadas actividades: cada uno de los quehaceres mencionados tendría el propósito de equilibrar, con medios distintos, el par de impulsos constitutivos.

La experiencia misma de los Juegos —Olímpicos, Neméos, etc.—, tiene una relevancia enorme para vislumbrar el predominio del impulso estético en los griegos. Su cultura, lo sabe Schiller, está preñada de acontecimientos de este tipo. No es gratuito que los atletas participantes, y todos los griegos, apreciaran la corona de laurel no por el laurel mismo, sino simple y sencillamente porque al finalizar el certamen sus nombres habrían de pronunciarse junto al de los dioses: los versos del eximio Píndaro o de

Baquílides habrían de hacerlos, por unos instantes, inmortales como los mismísimos dioses. Alcanzar fama inmortal en las competiciones sin duda era una mira muy perseguida por los griegos.

No vayamos tan lejos, el teatro mismo, el Theatrón, guarda el mismo carácter festivo y panhelénico de los Juegos. Aquí cobra una luz distinta la apreciación sobre la tragedia, pues para los griegos la tragedia era considerada igual que los Juegos una competición; un certamen. Varias veces se enfrentaron en el teatro las obras de Sófocles y Eurípides, y de tantos otros agónes, con en fin de venerar y festejar a Dionisos, quien tutelaba los encuentros. Griegos de todas regiones se congregaban en el teatro para celebrar las fiestas en honor a esta importante divinidad. El teatro, y en este caso la tragedia, era un importante centro de reunión de todos los habitantes de la Hélade. Es más, ningún ciudadano de la polis —ateniense, tebana, acádica, etc.— debía perderse, ni por error, evento tan mayúsculo. Asistir, presenciar y, en su caso, ganar el certamen trágico, no era menos importante que asistir a los Juegos. De hecho, su sentido era muy próximo: reunir a los griegos para honrar, venerar y hasta presenciar a los dioses¹². Pero, no nos desviemos de nuestro tema. Para Schiller, el carácter artístico y lúdico de estos grandes acontecimientos marca espléndidamente la conformación estética de la cultura griega.

En su amplitud de actividades estéticas, de las cuales la tragedia es un ejemplo, los griegos se muestran como un momento histórico en que la humanidad logró equilibrar favorablemente los impulsos constitutivos. Los Juegos, las festividades y todas sus expresiones estaban impregnadas de ese juego, de ese vaivén concordante de las facultades:

Sin embargo, si prestamos un poco de atención al carácter de nuestro tiempo, nos sorprenderá el contraste existente entre la forma actual de la humanidad y la forma que tuvo en épocas pasadas, especialmente en la de los griegos. El prestigio de la educación y del refinamiento, que con todo derecho oponemos a cualquier estado meramente natural, no cuenta para nada frente a la naturaleza griega, que se alió con todos los encantos del arte y con toda la dignidad de la sabiduría, sin convertirse por ello, como nosotros, en su víctima. Los griegos no nos avergüenzan tan sólo por una sencillez que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo, en aquellas mismas cualidades que suelen servirnos de consuelo ante la desnaturalización de nuestras

¹² Cfr. Kerényi. *La religión Antigua*. pp. 79-83.

CAPÍTULO VI

costumbres. Vemos a los griegos plenos tanto de forma como de contenido, a la vez filósofos y artistas, delicados y enérgicos, reuniendo en una magnífica humanidad la juventud de la fantasía con la madurez de la razón (...). En aquel entonces, en la maravillosa aurora de la fuerzas espirituales, la sensibilidad y el espíritu no poseían aún campos de acción estrictamente diferenciados, porque ninguna discrepancia los había incitado a separarse hostilmente y a delimitar sus respectivos territorios. La poesía no coqueteaba aún con el ingenio, y la especulación filosófica todavía no se había envilecido con sofismas. En caso de necesidad, poesía y filosofía podían intercambiar sus funciones, porque ambas, cada una a su manera, hacían honor a la verdad... ¡Pero qué distinto todo entre nosotros, modernos! (CSEE. VI,2-3).

Delicados **y** enérgicos, naturales **y** racionales, sensible **y** espirituales... poetas **y** filósofos. Esto eran los griegos: armoniosos, equilibrados, estéticos, lúdicos. En ellos la humanidad se desplegaba integralmente, sin el predominio de uno u otro impulso. ¡Qué distintos de los modernos! —exclama el poeta. En éstos, el imperio de la razón, el predominio del impulso formal, encarece funestamente el equilibrio de las facultades humanas. Todo en ellos está dividido; hasta la verdad misma. Si se compara a los modernos con los griegos —balance que hace Schiller—, probablemente los primeros venzan si la comparación se atiene al impulso formal, pero el griego triunfará si se considera al ser humano en su integridad: los modernos son individuos más “inteligentes”, pero los griegos son mejores seres humanos; íntegros, equilibrados.

Durante toda nuestra investigación hemos percibido una suerte de “animadversión rousseauiana” de Schiller hacia la Modernidad. Resquemor fundamentado en su peculiar diagnóstico de la época. Por ello no resulta paradójico que el dramaturgo aprecie más a la cultura griega que a su propio momento histórico. A primera impresión, el poeta lleva a cabo la misma contraposición rousseauiana entre el estado natural y la civilización. Pero si analizamos pacientemente, la comparación y contraposición que hace Schiller ya es diferente del esquema antitético de *Los Bandidos*. El motivo subyace en la comprensión estética de la cultura griega. El argumento es simple: si la Modernidad es un extremo vicioso en dónde opera la fragmentación del impulso formal, y si Grecia se concibe como el equilibrio entre dos extremos antagónicos, entonces, Grecia no puede ser un extremo de la antítesis: la antítesis expuesta en *Los Bandidos* se deshace totalmente.

La innovación establecida a través de la justificación estética de la tragedia concluye no sólo en un entendimiento distinto del significado histórico de Grecia, —antes cancelado por su identificación con el estado natural— sino en una reinterpretación y transformación de la noción misma de estado natural. Si comprendemos que el predominio moderno del impulso racional es un extremo vicioso y corrupto de la armonía alcanzada por Grecia, el estado natural ya no empuña, como en *Los Bandidos*, la verdad intocable de la naturaleza humana. Ahora, con la incursión histórica de Grecia, el estado natural también caracteriza un polo vicioso de la constitución humana: “Todo predominio **exclusivo** de uno de sus dos impulsos fundamentales es para el hombre un estado de coacción y de violencia (CSEE. XVII,4)”. En el estado natural impera, mencionábamos, el impulso sensible. De manera tal que dicho estado no puede pensarse como una joya preciosa, como un tiempo cuando el hombre vivía sabia y pacíficamente, como un buen salvaje. Muy al contrario, el salvaje, como dice el propio Schiller: “es egoísta y violento, tiende antes a la destrucción de la sociedad que a su conservación” (CSEE. III,5). Sus impulsos son desenfrenados, y no obedece más ley que la física. Siendo radicales, el individuo sumido en el estado natural, no es un ser humano; es un animal.

En la nueva apreciación del estado natural, escuchamos el eco de la doctrina kantiana: los impulsos sensibles, son resquicios patológicos de la estructura humana. El juicio moral sobre un Karl Moor, por ejemplo, se sustenta en argumentos estrictamente racionales. Aquel que defienda la existencia y retorno al estado natural, está contaminado de los impulsos patológicos endémicos al estado salvaje. Sin embargo, afirma Schiller, la razón no tiene la autoridad “moral” de legitimarse a sí misma como inquisidora del estado primigenio. Y no la tiene, porque su fanatismo le ha llevado, también, a un rotundo desconocimiento de la historia universal. Tal y como el frenesí del bandido le nubla la mirada sobre su época, de igual modo, el juicio “universal” del impulso formal carece de la introspección suficiente para que se le muestre el pantano racional en donde habita; tampoco se percata de que su momento histórico se localiza en un extremo vicioso: ni Karl Moor, ni Immanuel Kant —por hablar de dos figuras representativas— poseen la experiencia necesaria para descalificarse mutuamente; los dos son extremos disolutos de la historia universal:

Pero el hombre puede oponerse así mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo¹³ (CSEE. IV,6).

6.4 La teoría de los tres estados: el momento histórico de la tragedia

La crítica histórica tanto a la Modernidad como al estado natural conduce a nuestro poeta a una reformulación del devenir histórico. En la opera prima el desarrollo de la historia se entiende como el tránsito del estado natural a la civilización. Grecia funge en esta obra como análogo del estado natural, y con la muerte de Amalia se cancela la posibilidad histórica de recuperar ambos.

La reformulación se concentra en dos puntos: el primero es que Grecia ya no funciona como polo de la antítesis, y el segundo, consecuencia del anterior, que Grecia se comprende como un estadio **intermedio** entre el estado natural y la Modernidad. La noción de “estadio intermedio” ha de englobarse a su vez bajo una doble significación. Por un lado, el estadio intermedio supone un despliegue histórico circunscrito a directrices cronológicas. Si pensamos al tiempo linealmente, tenemos que el mundo salvaje aparece al inicio, secundado por la cultura helena, para finalizar con la Modernidad. Son tres estadios cronológicos. No obstante, el recuadro cronológico, aunque verificado por hechos históricos, pierde de vista la significación histórico-estética de Grecia: “El tránsito del estado pasivo del sentir al estado activo del pensar y del querer no puede producirse sino en virtud de un estado intermedio de libertad estética.” (CSEE. XXIII,2)

Quizá la comparación con la perspectiva histórica de la opera prima sirva para asimilar la propuesta schilleriana. En ésta, existe un tránsito entre el estado natural y la civilización moderna. Tránsito que, afirma Schiller, es la transformación del predominio del impulso sensible al formal, o “del sentir al pensar”. El asunto es que este escalón es

¹³ “Lo bárbaro está en la unilateralidad, y en la desmesura, en la desproporción en general”. Jung, K.G. “Las ideas de Schiller sobre el problema de los tipos” en *Tipos psicológicos*. p. 118; Berlin, identifica claramente este estado con la racionalidad kantiana: “Esto es lo que él —Schiller— denomina el estadio bárbaro. Debido a que estos tabúes se erigen como una autoridad racional, Schiller llama a este segundo estadio el estadio racional, que trata de Kant y de sus mandamientos”. *Las raíces del Romanticismo*. p. 119.

un puente tan vasto que difícilmente se puede asumir. Una cosa es sentir y otra pensar, y dar el salto del uno al otro tiene sus pormenores. Para resolver el tópico, recurramos por última ocasión a las tesis de la filosofía trascendental. Como mencionamos en el capítulo IV, para Kant existe una “facultad intermedia” entre la sensibilidad y el entendimiento; la imaginación. Concebida epistemológicamente, la imaginación posibilita el tránsito del sentir al pensar. En tanto que contiene en ella misma elementos de índole sensible y de índole intelectual, y además porque el entendimiento ejerce su influjo categorial y unificador a través de la imaginación: la imaginación es la intermediaria entre el impulso sensible y el impulso formal.

Al basarnos en la expresión histórica de los impulsos constitutivos schillerianos, podemos afirmar que el estado racional ejerce, desde su extremo de la historia universal, un “llamado” al estado natural para dirigirse hacia él. El estado natural tiende, se dirige a la civilización moderna, porque la sensibilidad “tiende” a la unidad establecida por la razón. El estadio intermedio —igual que en la función cognoscitiva kantiana— sirve como puente, como enlace de los dos estados: el tránsito del impulso sensible al formal, requiere que el impulso estético se subordine históricamente al impulso racional. Pero la visión ha de transfigurarse cuando dejamos atrás las observaciones cronológicas, o epistemológicas, y miramos con ojos estéticos el devenir histórico. Si creemos exclusivamente en el devenir cronológico, la Modernidad y no Grecia sería el estadio histórico a partir del cual se miden los otros momentos, pero en Schiller, como hemos constatado hasta el momento, es imprescindible apelar a la perspectiva trágica y estética:

En el estado **dinámico** de derecho el hombre se encuentra a los otros hombres como una fuerza contra otra fuerza, limitando su actividad; en el **estado ético** del deber el hombre se opone a los demás esgrimiendo la majestad de la ley. En cambio en el estado **estético**, el hombre sólo podrá aparecer ante los demás hombres como objeto de libre juego (CSEE. XXVII,9).

Y aquí viene el matiz trágico. Para el poeta, la historia no debe estudiarse con la lupa de los acontecimientos cronológicos —eso lo realizan los eruditos “ganapán”, dice¹⁴. Sino contemplarse desde la experiencia estética. No hemos de ceder ante los embates

¹⁴ Cfr. *FH*. p. 26.

CAPÍTULO VI

fanáticos y omniabarcantes de la razón. La perspectiva cronológica siempre va a defender la superioridad del impulso formal: dividir, analizar, fragmentar, calcular. En cambio la experiencia de la tragedia nos invita a vivir la integridad de nuestro ser, a asumir el antagonismo reinante en la Modernidad y, en este sentido, nos exhorta a comprender la historia de modo distinto; no cronológicamente, sino estéticamente: como los griegos la experimentaron.

He aquí la triple misión del artista trágico: primero, exponer dramáticamente la existencia de los dos impulsos que nos aquejan en el mundo cotidiano, segundo, comunicarnos que vivir como un ser humano no se reduce a estar asediado antagónicamente por la razón y la sensibilidad. Comunicación que, por cierto, ha de hacernos conscientes del esfuerzo por equilibrar continuamente nuestros impulsos y, tercero, y más difícil, señalar una época en que el hombre lograba alcanzar el equilibrio en todos sus quehaceres, que hubo un tiempo en que la humanidad no estaba sometida tiránicamente por cualesquiera impulsos, que hubo un tiempo que los hombres vivían en belleza y libertad. Para el poeta la experiencia de la tragedia se consume cuando nos sentimos, en ese último equilibrio, abrazados por la misma belleza que inspiró a la cultura griega. Cuando nos entregamos definitivamente a una visión estética de la historia¹⁵.

Pero el artista, el artista trágico, jamás logrará despertar en sus espectadores el sentido de su tercera y última misión. Su tiempo, el tiempo de los hombres modernos, dominados por la división y la fragmentación designan como inconcebible que la historia se comprenda estéticamente. No puede demostrar, pues la “demostración” hace mucho tiempo que calló en las manos de fanáticos, no puede explicar, ni justificar, cómo la tragedia alumbra el origen y porvenir de la historia humana. Y no puede hacerlo, ya que la razón ha seccionado lo que estaba unido, porque la Modernidad ha separado lo que estaba hermanado, porque en el tiempo de Esquilo, de Sófocles y de Homero, la

¹⁵ Cfr. Villacañas. “El destino de los ideales en Lessing y Schiller” en *Op. cit.* p. 258ss. Esta noción me parece más clara en el siguiente pasaje: “La tragedia analiza la posibilidad de que la acción moral se abra paso en la historia y de esta manera verifica mediante experimentos ideales patéticos las previsiones de la filosofía de la historia (...) El resultado será decepcionante: la filosofía de la historia, ante el fracaso reiterado de sus previsiones, incluso en el terreno neutral del arte, deberá ceder lo más constitutivo de sí: la apelación a aquellos ideales (...) los ideales sólo son objeto de la filosofía. Y el drama se alejará de ellos dejándolos naufragar a la deriva del concepto propio de la filosofía de la historia” (p. 261).

palabra del poeta no requería de explicaciones anexas. Ahora, en el tiempo que la tragedia sólo congrega a unos cuantos, ahora que la tragedia se inclina ante la decencia, ahora que la tragedia es entretenimiento, la palabra del poeta se recluye en un tiempo ya ido, en un mundo que ya no existe, en un pueblo que ha fenecido... Pero si el hombre aún busca la palabra vivificante, si en su creación busca el equilibrio, quizá la Diosa, quizá Ella, Afrodita, “la única que nos acompaña en el destierro”, tienda una mano apacible sobre el hijo desvalido, y le envista con el vigor de unos dioses venideros:

El artista es sin duda hijo de su tiempo (...)que una divinidad bienhechora arrebate a tiempo al niño del pecho de su madre, que lo amamante con la leche de una época mejor y le haga alcanzar la mayoría de edad bajo el lejano cielo de Grecia. Que luego, cuando se haya hecho hombre, vuelva, como un extraño, a su siglo; pero no para deleitarlo con su presencia, sino para purificarlo, temible, como el hijo de Agamemnon. Si bien toma su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble (CSEE. IX,4).

PALABRAS DE CONCLUSIÓN

*No en la ignorancia de los peligros que nos rodean,
sino sólo en la familiaridad con ellos donde está nuestra salvación*

Schiller

La solución al problema Grecia-Modernidad que he desarrollado en el último capítulo se enmarca en un período determinado de la obra de Schiller. Después de este período intentará una y otra vez abordar el tema con miradas y materiales distintos; la tragedia, la lírica, la historia y alguno que otro ensayo filosófico. La solución, claro está, es una aproximación parcial a tan vasto tema.

Schiller fue un hombre cuya fuerza creativa siempre se inclinó por la tragedia. Quizá por ello, tras el estudio a fondo del pensamiento de su tiempo, poco a poco fue desprendiéndose de Kant y de los nacientes representantes del idealismo alemán. Al que, dicho sea de paso, aportó no pocas ideas sustanciales. En varias ocasiones Schelling y Hegel insistieron en la importancia del pensamiento schilleriano y de su influencia. Ya en la cúspide de Berlín, por ejemplo, Hegel afirmaba que “el Sistema” se constituyó como tal después del estudio de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*; la *Fenomenología* misma termina con los famosos versos de Schiller:

Pero mis últimas observaciones están muy lejos de justificar la “dependencia” del idealismo respecto de la visión schilleriana. Más bien quiero hacer hincapié en el carácter esencialmente trágico de Schiller. Carácter que le obliga a romper con los presupuestos kantianos y filosóficos de su época, al grado de relegarlos a un plano secundario en sus escritos posteriores.

Si se pone atención en lo que he nombrado el “momento histórico de la tragedia” es factible que el lector se quede asombrado —o incluso confundido— por la “imposibilidad” del mismo. Mientras que los dos momentos anteriores se fundamentan en principios que dotan de realidad sublime y patética a la experiencia trágica, el tercer momento se diluye cuando el poeta moderno se percata de que la tragedia está fuera de su patria natural; Grecia. En las festividades trágicas antiguas, el pueblo griego se

reconocía en aquella experiencia. La armonía y el equilibrio presentes en toda su cultura se hacía todavía más presente en el theatrón y en el juego dramático: los griegos se reconocían en ese equilibrio, porque ellos mismo eran ese equilibrio. Frente a tal reconocimiento, sin embargo, el poeta y el público modernos están desvalidos: la contradicción, y no el equilibrio, es aquello que gobierna en el destierro de Hélade.

Me parece que la intención de Schiller sería justamente iluminar la “posibilidad poética” del reconocimiento. En cierto sentido —y como lo he reiterado a lo largo de los capítulos—, el hecho de alumbrar la existencia armónica de los impulsos o, en todo caso, de un período histórico donde impera el equilibrio, ya es una salida, nos “salva”, pues, de la antítesis moderna. Lo que es imperioso remarcar es que el **modo** de la “salvación” indica al menos dos vías potenciales. La primera radica en la **superación** de la contradicción moderna a través de la experiencia trágica. El señalamiento estético del equilibrio propicia, o puede propiciar, un desasimiento del conflicto moderno en pro de la realización de ese ideal armónico. Por este sendero el hombre —y en especial el filósofo y el poeta— toma las riendas del devenir histórico para guiarse a sí mismo hasta el ideal. La tragedia alienta dicho impulso “hacia lo infinito” en la medida que **anuncia** el ideal y, además, **define** la realidad: el equilibrio y el conflicto respectivamente. La salvación se localiza entonces en la superación, primero individual y luego histórica, de la realidad conflictiva.

La segunda vía contiene algunas premisas de la anterior, mas sugiere un recorrido distinto. Según se desprende del último capítulo, la perfección de la experiencia trágica sería lograr efectivamente el completo señalamiento del ideal equilibrado, tanto individual como históricamente; es decir, la tragedia revela su esencia en el cumplimiento total de sus tres momentos. En el instante que la acción dramática nos exhorta a percibirnos tan armoniosos como el pueblo griego y en este sentido ayudarnos a reconocernos en él, la tragedia alcanza su perfección; su ideal. No obstante, para el poeta moderno es imposible tan elevado propósito. Apelar a la expresión cabal de la tragedia, significa apelar a un reconocimiento que la Modernidad difícilmente puede cumplir. Pretender que los individuos modernos se reconozcan estéticamente en la Grecia Antigua es alentar un olvido de su propio contexto histórico. Es desear que un individuo moderno sea lo que no es.

PALABRAS DE CONCLUSIÓN

En principio pareciera que no es mala idea lograr tan noble meta; cualquiera desearía huir de una realidad histórica que sólo produce terror y “osamentas calcinadas”. Más aún a sabiendas de que dicho conflicto, por más que se quiera, es insoslayable. Pero el hombre moderno no da para tanto. Está absolutamente dividido; es más débil de lo que cree. Éste, en su precariedad, en su fragmentación, se confina al ostracismo o se compra la más barata de las mercancías: el optimismo ramplón. O se reconoce como la más desgraciada de las épocas, o como la elegida para “salvar” a la humanidad de la contradicción: los hombres modernos somos débiles... desequilibrados.

Sumergida en la debilidad moderna, la imposibilidad en el cumplimiento del tercer momento de la experiencia trágica cobra una dimensión inusitada. Creo que su imposibilidad, en lugar de coartar definitivamente la aproximación al ideal histórico, allana el suelo para una tragedia esencialmente moderna. ¿Qué quiero decir con esto? La tragedia schilleriana ilumina una vía para **aceptar** la contradicción moderna. El hombre moderno es contradictorio y endeble, repito, **es** contradictorio y endeble: esta es su morada. Desde esta perspectiva, el ideal helénico sirve como reconocimiento de la naturaleza moderna. Más que desplegar un impulso “hacia lo infinito”, se asienta en la recuperación más propia de lo moderno: la contradicción. Por ello me parece que la imposibilidad del tercer momento, en vez de cancelarla, brinda nueva luz a la experiencia trágica. Con ésta el hombre moderno se “sabe” distinto del griego, sabe que es imposible equiparársele y sabe que la contradicción es su destino; su sino.

De ahí que a través de esta luz resulte complicado hablar de una “superación” del enfrentamiento entre los polos —ya sean individuales o históricos. La experiencia trágica ayuda a que el hombre moderno acepte su destino, lo asuma radicalmente. La tarea no es fácil. Nadie ha dicho que amar sus propios límites, sus propias debilidades, sea cosa sencilla de lograr. Sin duda es arduo —por lo menos para mí— mirarse al espejo y admitir la insuficiencia que nos conforma. Comprender esto, quizá, sea la misión última de la tragedia.

En mi punto de vista, Schiller se inclinará más y más por hacer de la fatalidad moderna el sello de sus tragedias futuras. En *Wallenstein*, *La novia de Messina*, entre otras, exploran y explotan la antítesis de la Modernidad, y encontrará en ésta, en la aceptación de la fatalidad, una mayor proximidad con la naturaleza. Al grado de

encontrar cierto tipo de felicidad en medio de la pugna. Dice el poeta tres años antes de morir: "¡Dichoso, pues, aquel que ha aprendido a soportar lo que no puede cambiar y a renunciar con dignidad a lo que no puede salvar!". Schiller, el último Schiller, asume, acepta el destino que le corresponde a él y a su época.

Pero asumir la fatalidad del destino se transforma, en última instancia, no en salvación, no en condenación del hombre. En todo caso, asumir la fatalidad implica entender la debilidad humana: que el hombre no puede cambiar su destino, que no puede redimirse a sí mismo. Esta, según Schiller, es una dicha, una felicidad que sólo se logra tras un paciente aprendizaje, tras la comprensión de que las acciones humanas son insignificantes para determinar su futuro. Si el destino del hombre moderno se asemeja a lo alcanzado por Grecia, si el destino del hombre moderno es lograr el equilibrio, no depende del hombre realizarlo. Él, con sus humildes medios, jamás podrá lograrlo.

¡Todo lo bello está destinado a morir!
Lo que tanto a dioses como a hombres vence
el corazón de Zeus estigio no conmueve
(...)
¡Mira! Allí a los dioses y a todas las diosas llorando
porque lo bello pasa, porque lo perfecto muere.

APÉNDICE

WINCKELMANN: ENTRE EL CLASICISMO Y EL PAGANISMO

*El que aún pueda preguntar cómo espíritus tan cultos como los griegos
pudieron haber creído en la realidad de los dioses
no hace sino demostrar que todavía no ha alcanzado
el punto de la cultura en que lo ideal es lo real
y mucho más real que lo que llamamos real. Ellos,
ni tomaron a los dioses como reales en general ni como no reales
en el sentido en que un entendimiento común cree
en la realidad de las cosas sensibles.
Para los griegos eran más reales que cualquier otra cosa real.*

F. W. J. Schelling

A. Esbozo de un programa

La biografía de Winckelmann es como la de muchos otros de su época. Tuvo una infancia miserable. El terreno económico siempre fue un factor en contra. Desde muy pequeño mostró facultades por encima del resto de sus compañeros del colegio luterano, pero nunca pudo recibir una formación elemental más depurada: era hijo de un zapatero. Ya en su juventud con ayuda de algunos profesores, pero sobre todo con su proverbial tenacidad, terminó estudios en filología clásica en la universidad de Berlín, teología en la universidad de Halle, y matemáticas y ciencias naturales en Jena. Resultaba extraño observar a un individuo que, bajo ropas casi harapientas, derrochara tal cantidad de sapiencia acerca de las artes antiguas y modernas. Sin embargo, pese a su erudición, vivía infeliz como profesor de latín y griego en una escuela elemental y luego como asistente de un bibliotecario en Dresde: “su único consuelo y distracción era su fiel y amado Homero”¹. Por fin a los 31 años, en 1748, le ofrecen un puesto en la biblioteca del Vaticano. La oportunidad no vendría sin su toque amargo: debía convertirse al catolicismo. Ya tendremos tiempo de remarcar este hecho y su importancia para las artes germanas y para nuestro propósito. Por el momento es necesario adelantar que el viaje a Roma cambió su vida absolutamente: de ser el hijo

¹ Juan Ortega y Medina en su introducción a la antología de textos de Winckelmann, *De la belleza en el arte clásico*. p. 10.

de un zapatero, se transformó en el anticuario papal y el conocedor de arte más venerado en Europa.

Su repentina muerte fue la cúspide —un tanto trágica— de su carrera. Nunca vio a su adorada Grecia. Cuando pudo hacerlo, decidió visitar su tierra natal y en la ciudad fronteriza entre Alemania e Italia fue asesinado por un vil ladrón en 1768: “Su muerte en Trieste presta a su decisión una seriedad trágica. Ahora es para siempre el hombre a quien se ofreció Grecia y Alemania, se equivocó al escoger y por ello fue castigado, como si, temeroso de Grecia, tomara el camino emocionalmente más fácil, y dejó perder no solamente a Grecia sino su vida”.²

Antes de abordar directamente los textos de Winckelmann cabe recordar que en su época aún no se difundían como ahora las “historias del arte” o las “historias de la estética”, que engloban y confrontan los diversos giros e ideas estéticas a lo largo de las centurias. Apenas unas cuantas décadas antes, en 1735, A. G. Baumgarten acuñaba el término ‘estética’ para referirse a las cuestiones relacionadas con el juicio y la sensibilidad artística³. No existían, pues, tradiciones ni de conceptos, como “estética del efecto” o “estética normativa”, ni de escuelas creativas, como “estética clasicista” o “romántica”, ni de corrientes críticas como la “ideología crítica romántica”. Lo más que podemos encontrar, en cuanto a este tipo de definiciones, es la querelle des Anciens et des Modernes.

La querelle fue una disputa iniciada en Francia a finales del siglo XVI y principios del XVII que evaluaba el alcance y relevancia de la literatura francesa moderna, contraponiéndola a la literatura antigua clásica. Lo notable es que tanto los críticos como los literatos mismos debían tomar partido por uno de los dos modelos. Donde, no está demás comentar, los franceses casi siempre salían triunfantes. Como veremos, Winckelmann revivió la antigua disputa con una marcada inclinación por el arte griego y, en esta medida, se le considera partícipe de la querelle⁴.

² Constantine. *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*. p. 252.

³ Cfr. Baumgarten, *Reflexiones filosóficas en torno al poema en Belleza y Verdad*. pp.23ss. Ciertamente, no fue sino hasta la obra de 1750 que el término circunscribe de modo general la disciplina filosófica que hoy conocemos.

⁴ “Como resultado de la querelle franceses modernos habían comenzado desde el siglo XVIII a ser llamados “clásicos” en el sentido de nuevos clásicos, superiores en normatividad, al menos para su época, a los antiguos” (Ripalda. *Fin del clasicismo*. p 34). Rápidamente, la nación vencedora en la guerra de los treinta años, la católica Francia, posee el mando político y militar de gran parte de Europa. El resto de los países protestantes se encuentran

Entremos en materia. Ya desde sus primeros escritos la estética de Winckelmann posee una forma acabada. En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de 1755, se esbozan gran parte de las ideas que serán desarrolladas en textos posteriores. Incluso podemos afirmar que las *Reflexiones* conforman un índice programático, una especie de proyecto de investigación sobre el arte antiguo. Seguramente Winckelmann no lo escribió con esa intención determinada, como programa, lo que sí es cierto es que él mismo redactó una serie de tres cartas anexas —de 1756 a 1760— con el objetivo de hacer más explícitas sus primeras intuiciones. Pareciera como si toda su obra posterior fuese una gran “aclaración” a las *Reflexiones*⁵. Veamos el sentido programático de esta obra:

“atrasados” culturalmente respecto al reino de “los Luises”. No es sino hasta que Alemania se estabiliza social y culturalmente que recibe las controversias de la querelle (tardíamente) Cfr. Szondi. “Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe” en *Poética y filosofía de la historia I*. pp.19ss; también Ortega y medina *Op. cit.* p. 28. “Cuando Winckelmann había reelaborado en plena Aufklärung la querelle... los antiguos eran el espejo en donde se condensaban los rasgos de una personalidad emancipadora, “noble”, “sencilla”, “bella”, “armoniosa”... (Ripalda. *Op. cit.* pp. 39-40)”.

⁵ Peter Szondi sostiene, basándose en el juicio de Herder, que la monumental e influyente *Historia del arte de la Antigüedad* está pensada bajo los presupuestos del ensayo de 1755. En éste se localiza, como se verá, la siguiente aseveración: “El buen gusto, que se extiende más y más por el mundo, comenzó a formarse por vez primera bajo cielo griego”. Según Szondi, la frase se caracteriza por una tensión entre dos conceptos; a saber, “buen gusto” y “cielo griego”. El “buen gusto” es una idea originaria de la estética francesa del siglo XVIII. Menciono muy esquemáticamente el sentido del “buen gusto”: el siglo XVII francés estuvo dominado por un exagerado racionalismo en el arte. En general, el sentimiento y la sensibilidad eran consideradas esferas inferiores de las facultades humanas. Son inestables, cambiantes y, por ello, no contienen validez alguna. Mientras que la razón es la portadora de las verdades universales e inmutables. Quizá sean dos las fuentes principales de esta tendencia. Primero que nada, Descartes contribuyó de manera importante a formar esta teoría de la creación artística. Recordemos que para el filósofo francés un cuerpo es bello siempre y cuando sus elementos constitutivos guarden una proporción aritmética entre ellos. Así, el aspecto sustancial de la música, por ejemplo, es la representación sonora de leyes matemáticas. No es disparatado afirmar que la mayoría de los autores clasicistas franceses justificaron sus obras en pasajes clave del *Discurso del método*. La otra influencia considerable fue la reinterpretación de la *Poética* de Aristóteles. Aquí los franceses encontraron las leyes, las normas racionales desde las cuales se construye la expresión artística: “Amad, pues, la razón: que siempre vuestros escritos recibirán de ella sola su lustro y su precio”, asevera un autor de la época (Boileau. *Arte poética*. I, 37). En el caso específico de la tragedia, Corneille y Racine imitaban las reglas “válidas universalmente” que encontraban en las creaciones griegas. Ambos encuentran en la normatividad del Estado, el “símbolo terrenal de la razón”, al mesanas más devoto. Eran artistas sometidos a la autoridad racional del Monarquía francesa. El siglo XVIII extendió el poder de la razón —ahora desde sus perspectiva crítica. En el terreno artístico las nacientes ideas propiamente estéticas dieron cabida a una posición más relajada con respecto a la férrea normatividad racional del siglo anterior. En sus *Reflexiones sobre la poesía y la pintura*, el Abate Du Bos (1719) argumenta que la finalidad del arte es **gustar**. De ahí que la sensibilidad se libere un poco de la razón legisladora, y la creación artística sea considerada como una especie de mediación entre la sensibilidad y la razón. El buen gusto, como balance entre ambas facultades, es la punta de lanza de la estética clasicista del XVIII. Autores como Diderot y Voltaire —con excepción de Montesquieu quien despreciaba casi toda forma de arte— siguen claramente esta línea. Cfr. FCE; Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. pp. 130-175; y Muschg. *Historia trágica de la literatura*. pp. 221ss. En cambio, y regresando a Szondi, “cielo griego” indica la noción de una construcción histórica inherente a toda manifestación artística; no hay paradigmas estéticos inamovibles, sino expresiones situadas en un contexto determinado. Contexto que por cierto ejerce su influencia a través de medios no necesariamente racionales como por

El buen gusto, que se extiende más y más por el mundo, comenzó a formarse por vez primera bajo cielo griego. Todas las invenciones de los pueblos extranjeros no llegaron a Grecia sino al modo de una temprana semilla para adquirir una naturaleza y una forma diferentes en aquel país, que, de entre todos, según se dice, Minerva había asignado a los griegos a título de morada, a causa de la moderación del clima que allí encontró, como la tierra que había de producir cabezas inteligentes (RIAG. 79)

Este primer párrafo resume al menos tres consideraciones: 1) Grecia es receptora de las “invenciones” de otros pueblos; 2) el clima de la península favoreció la creatividad griega; 3) la justificación de (2) se sustenta en pasajes mitológicos. En las *Reflexiones*, la única intuición que más o menos se comenta puntualmente es la segunda, las otras formarán parte sustancial de la estructura de su obra más acabada: *la Historia del arte de la Antigüedad*. Por ahora, guardaremos la discusión de la primera y la tercera para subsecuentes investigaciones. Centrémonos, pues, en la variable climatológica y sus consecuencias.

B. Naturaleza antigua y grados de la belleza

Para Winckelmann el territorio heleno estaba sumergido en un ambiente favorable para la creación artística plena. Son característicos de su localización geográfica los vientos suaves y templados provenientes de las costas mediterráneas. Según Winckelmann, esto producía un equilibrio en las facultades de quienes moraban en esa tierra. El argumento es sencillo: si un individuo desea engendrar una obra artística verdadera requiere de condiciones climáticas favorables. Su capacidad creativa no puede estar sometida a las inclemencias del tiempo; por el contrario, este debe auxiliarle para que su cuerpo nivele la cantidad de calor o frío de acuerdo a sus necesidades expresivas; la atmósfera de Grecia tenía esa equidad.

Winckelmann no conocía Grecia sino a través de la literatura clásica. En los autores antiguos encontraba observaciones que le invitaban a afirmar, por ejemplo, que: “Tebas estaba bajo un cielo espeso, y los habitantes eran corpulentos y fuertes (AMG.

ejemplo los aspectos geográficos y climatológicos —y en esto Winckelmann es innovador. Para Szondi, Winckelmann se erige como la cúspide de la estética iluminista, pero al mismo tiempo como símbolo de su derrumbe: da pie a las consideraciones acerca de la originalidad del arte moderno, es decir, distinto de la antigüedad clásica. Más adelante detallaremos los análisis de este autor.

23)”. Los espartanos eran guerreros, los atenienses artistas y filósofos, los jonios navegantes etc. Cada “cielo” ejercía su poder en la región correspondiente, pues el ambiente condicionaba los rasgos físicos y mentales de cada una de las provincias griegas. Del mismo modo infiere que las condiciones medioambientales del territorio griego favorecían la constitución anatómica de sus pobladores. Gracias al equilibrio climático los helenos estaban menos propensos a enfermar. Lo que posibilitaba entre otras cosas que sus cuerpos se desarrollaran mejor que en lugares vulnerables al mal tiempo.

Winckelmann sugiere que el afán por participar en los Juegos Olímpicos acrecentaba el interés de los griegos por mantenerse en forma. Sabemos que los varones tenían como una de sus metas sociales más apreciadas el obtener el premio vencedor en algún certamen de los Juegos. A lo largo de su vida asistían frecuentemente a la palestra para medir fuerzas con sus futuros contrincantes. En general la ejercitación corporal era indispensable. No sólo por la avidez de participar en los juegos, sino porque además era obligación de todo ciudadano griego presentar sus servicios como soldado cuando fuese el caso.

El sexo femenino, por otro lado, no participaba en las contiendas olímpicas ni en las guerras, pero el cuidado de la salud y la figura eran diarios. Si los varones obedecían a *vikḗ*, la gloria en los Juegos, las jóvenes debían realzar sus dotes físicas si querían participar en los sequitos o en las danzas en honor a las deidades: debían lucir radiantes en los días festivos.

Existen varios ejemplos de celebraciones o eventos sociales en donde los griegos podían apreciar la desnudez tanto de hombres como de mujeres; el teatro, la arena de lucha, los certámenes de belleza⁶, entre otros, eran los acontecimientos propicios. Gracias a dichos eventos los helenos se familiarizaban con la fuerza o elasticidad de los miembros, las correspondencias entre las expresiones faciales y la tensión o relajación muscular, etc. Debido entonces a que la experiencia corporal era algo común en aquella sociedad —la participación en los Juegos demandaba un

⁶ Según Winckelmann la hermosura femenina, tanto como la masculina, se ponían a prueba en un concurso celebrado en la ciudad de Elis —extrañamente en honor a Atenea. Cfr. *RIAG*. p. 84.

acondicionamiento constante y los días festivos ocupaban más del 90% del calendario— los griegos afinaron su sensibilidad para percibir la gracia física. Podían apreciar e incluso juzgar los cuerpos desnudos, puesto que para ellos era algo común hacerlo. Desarrollaron un gusto **natural** por las formas bellas⁷.

Las anatomías bien formadas estaban a la orden del día. Empero, no cualquier complexión merecía el honor de ser nombrada bella, καλή. Los cuerpos más llamativos eran objeto de elogios, incluso de encomios por parte de los admiradores, mas esto no implicaba, por sí mismo, su belleza. Eran los pintores o los escultores quienes poseían la sensibilidad necesaria para enaltecer a los cuerpos y definir de este modo los grados de la belleza. Ciertamente eran formas selectas como las de Friné o las de Alcibíades las que servían como modelos a los famosos escultores griegos, pero el artista, según Winckelmann, no obtiene sus conocimientos acerca de lo bello en un único ejemplar. Friné sería la más bella de las cortesanas, pero su figura no era la expresión más acabada de la belleza:

Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá: comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas **nociones universales de la belleza** que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento (RIAG. 87. s.n.).

El escultor o el pintor griego parten de las bellezas corporales dadas en la naturaleza humana para obtener un **concepto general** de lo bello. Las proporciones del rostro, la anchura del tórax, las medidas de las caderas, el tamaño de los dedos etc., eran inspeccionados minuciosamente por los artistas hasta que lograban determinar los rasgos predominantes del cuerpo humano.

Según Winckelmann, mientras el artista operara de ese modo tenía en sus manos la facultad de clasificar la belleza en dos tipos; a saber, la belleza **individual** y la belleza **ideal**. Por ejemplo, Fidias observaba diversos cuerpos individuales y al terminar de revisarlos discriminaba aquellos que no le parecían bellos. En este sentido la belleza

⁷ En las *Reflexiones, die Natur*, lo natural, la naturaleza, se refiere casi exclusivamente al cuerpo humano; es decir, el cuerpo humano forma parte de la naturaleza y, en este sentido, es naturaleza: no existe una distinción clara entre la naturaleza humana y la naturaleza como escenario en el que se desenvuelven los hombres. Para Winckelmann el término ‘naturaleza’ es sinónimo de ‘naturaleza humana’.

individual provenía de cotejar la naturaleza humana entre ella misma, entre múltiples cuerpos humanos —bien formados o no. Una vez realizada la comparación, procedía del mismo modo con las bellezas individuales que lograba juntar. Al explorarlas detenidamente formulaba en su interior ciertas nociones generales de la belleza individual y, basándose en estas, ensayaba sus criterios esculpiendo a un lanzador de disco cualquiera, o a un atleta particular como Apoxiómeno de Lisipo: la belleza individual no pertenece al cuerpo de una sola persona, sino que es en un cuerpo individual donde se **reúnen** varias generalidades.

Los ensayos de los pintores y los escultores por localizar la belleza individual guardaban la finalidad más noble de representar lo máximo de belleza posible a los ojos mortales: la figura de los dioses. El escrutinio de las bellezas individuales, en el fondo, estaba encaminado a dibujarse en el entendimiento los cuerpos sempiternos de las divinidades. Todos los rasgos humanos dados en la naturaleza, recogidos por los cinco sentidos, configuraban, al generalizarlos, los lineamientos propios de la belleza humana. Y esos mismos cánones suministrados por la sensibilidad, al potenciarse, marcaban la pauta de la belleza ideal, de la belleza divina:

Fue a partir de tales conceptos, elevados sobre la forma ordinaria de la materia, como los griegos representaron a los dioses y a los hombres... La belleza sensible ofreció al artista la bella naturaleza; la belleza ideal, los rasgos sublimes; de aquella tomó lo humano, de ésta lo divino (*RIAG.* 87, 89).

Es de suma importancia que desde ahora retengamos el “boceto” de las características de ambas bellezas, individual e ideal, humana y divina, por lo siguiente: las *Reflexiones* son un programa, un esbozo de las ideas desarrolladas en obras posteriores. En este sentido la dicotomía ideal / individual es un boceto de lo proyectado más adelante.

Winckelmann notaba que su distinción era sugerente, pero necesitaba exponerla mejor si quería “convencer” a los críticos de las *Reflexiones*. A nuestro modo de ver, las soluciones a dichas críticas se van a concentrar en dos vertientes principales, ambas relacionadas directamente con los dos tipos de belleza: la primera, la individual, es analizada a partir de un enfoque histórico y la segunda, la ideal, desde una visión metafísica. Los dos siguientes apartados están dedicados a dichos asuntos.

C. El núcleo histórico de la belleza: la Imitación

Los primeros lectores de las *Reflexiones* dudaban de algunas hipótesis del texto. Según sus contemporáneos, el inconveniente más serio del trabajo era que Winckelmann no se detenía a explicar el modo en que los artistas griegos lograban sus nociones universales y demarcaban los criterios para juzgar la belleza divina; Winckelmann sólo parte de las esculturas ya terminadas y, con base en ellas, señala dichas generalidades. Evidentemente la dificultad no es menor. Bajo la mirada de sus críticos, el apelar a leyes universales sin saber como se llega a éstas es poco menos que desvarío —pensemos en la crítica de Locke al innatismo cartesiano, por ejemplo. Sin embargo, lo que está en juego no es una mera justificación epistemológica. Hay algo más profundo. Winckelmann no puede dar semejante explicación porque es imposible en cuanto tal. Se requeriría que Fidias estuviese vivo para que nosotros conociéramos la táctica precisa, y ni así podríamos reconstruir el modo en el que los artistas griegos **sentían** la belleza manifiesta en los hombres y en los dioses. ¿Cómo saber qué experimentaban al contemplarlos? Para Winckelmann el camino está cerrado. No podemos conocer el proceso creativo de los artistas griegos. Solamente las obras que han sido admiradas y protegidas al paso de los siglos nos suministran un resquicio de semejante inspiración. En el fondo hay una cuestión esencial: la fuerza creadora del griego es incognoscible por sí misma, únicamente en la **imitación** de sus obras podremos acercarnos a esa creatividad sepultada por el tiempo.

El concepto de Nachahmung, imitación, no se circunscribe al ámbito de la teoría o la crítica de arte. Implica toda una concepción histórico-filosófica cuyos cimientos están patentados en la estética de Winckelmann, —y que serán llevados a su máxima expresión en Schiller, Hölderlin, Nietzsche e incluso Heidegger. El retorno y admiración por lo griego subyace en el término Nachahmung.

Para empezar, la expresión define algo más vasto que una pura copia, un calco o una falsificación. ‘Copiar’ se dice en alemán Nachbilden o en todo caso Nachäffen, ‘imitar servilmente’, y esto no es precisamente lo que quiere decir el vocablo Nachahmung. Hablando etimológicamente, el tema del cual surgen dichas palabras es *Nach, mismo que ostenta connotaciones reveladoras para nuestro objetivo. En una oración compuesta la preposición Nach indica ‘hacia’, ‘ir’, ‘dirigirse a un destino

cualquiera', de ahí el sentido de Nacheilen, 'correr detrás de'. En esta misma tónica, también resulta atractiva la palabra Nachschaft, 'vecindad', 'proximidad'. Lo que queremos defender es que Nachahmung está vinculada, por su raíz temática, a un "ir hacia", a una "dirección" que pretende la "cercanía de aquello hacia lo que corre". En este sentido la "imitación de la Antigüedad" se comprende no como copia de lo griego, sino como una búsqueda de lo antiguo, búsqueda que alcanza, más que "igualdad", "vecindad" y "proximidad". Winckelmann utilizó la "imitación" en esta vertiente⁸. De otro modo no se puede acceder a su proyecto ¿Qué relevancia tendría una propuesta estética que acude al plagio barato de los antiguos como recurso artístico? Repetimos, en el caso de Winckelmann esto último queda descartado.

Bien. Ahora démosle un giro a la interrogante ¿para qué la Nachahmung de los griegos? Sabemos que los escultores y los pintores griegos estaban en contacto habitual con las figuras agraciadas del pueblo heleno y en ellas localizaban los rasgos generales de la belleza humana. Siendo así sería suficiente con que cualquier pintor, de cualquier época, fisureara en un burdel, o en un desfile de modas, o en la arena de lucha, para seleccionar los contornos predilectos que harían de su creación una obra de arte imperecedera. Desafortunadamente para los modernos esto no es asequible. El cuerpo de los hombres y mujeres antiguos no es el mismo que el de los modernos. Y no lo es, porque **la naturaleza humana se ha transformado**. Todos los griegos, hombres y mujeres, se ocupaban por el cuidado de su figura; los Juegos y las festividades eran la culminación de sus ejercicios y dietas. Pero los modernos no toman las mismas precauciones. Pensemos sobre todo en los siglos de Winckelmann: las pelucas, los corsés, los miriñaques, la exaltación del refinamiento, el desprecio por los trabajos físicos, el menuet, distinguían a los conocedores y creadores de arte. Por eso, según Winckelmann, la pintura y la escultura de los autores "clásicos" del XVII y albores del XVIII están muy alejadas de los conceptos universales nacidos en el seno del arte griego: la **naturaleza** que los envuelve es radicalmente distinta:

Tómese un joven espartano, traído al mundo por un héroe y una heroína, que jamás en su niñez ha sido encorsetado en pañales, que desde los siete años a estado durmiendo sobre el suelo y desde su más tierna

⁸ "Lo contrario al pensar independiente es el copiar, no el imitar; por aquél entiendo la servil derivación, mas con éste puede lo imitado asumir, por decirlo así, **otra naturaleza** y puede llegar a ser algo original y propio" (AMC.116)

infancia se ha ejercitado en la lucha y en la natación. Ponedlo a un lado de un joven de nuestra época y júzguese entonces cuál de los dos escogería el artista como modelo para un Teseo... un Teseo conformado según el modelo moderno sería un Teseo educado entre rosas; un Teseo realizado según el modelo Antiguo, sería un Teseo educado entre músculos... lo cual permite afirmar la superioridad de la belleza de sus cuerpos sobre la de los nuestros (RIAG. 82, 85)

En efecto, para Winckelmann la superioridad de los cuerpos griegos produce un arte más acabado y por ende más bello que el moderno. Difícilmente los creadores del XVII podrían acercarse a esculpir un *Hércules Farnesio* o una *Venus de Arlés*. La naturaleza moderna no proporciona los ingredientes adecuados⁹.

En las *Reflexiones*, y en ensayos posteriores, Winckelmann hace gala de su fino conocimiento de la pintura y escultura modernas señalando insistentemente las faltas de sus creadores. En el caso particular de la escultura el célebre Bernini es uno de los blancos predilectos. En más de un ensayo Winckelmann indica las “contradicciones expresivas” en las esculturas del italiano, y su inclinación por apropiarse de la “naturaleza común y corriente” de su entorno (Cfr. RIAG.90ss; AMC.113ss; GOA.131; TSBA.171ss; etc). Recordemos su famoso *Apolo y Dafne* ¡Qué escuálidos aparecen el dios y la ninfa!, ¡cuan faltos de dignidad inmortal muestran sus rostros! Parece como si un “princesito” jugara a levantarle la falda a una jovencuela. La escena que aborda la escultura, asegura Winckelmann, no tiene nada de divino; es “común” al mundo moderno “afeminado” de Bernini. Con razón o sin ella, Winckelmann sostiene duramente que Bernini es el “corruptor del arte” moderno (AMC.118)... Pero Bernini es sólo un prólogo de su crítica; el problema viene de otra parte, más al Oeste de Europa.

En 1665, Bernini viajó a París invitado especialmente por Luis XIV para adornar salones y jardines del palacio de Versalles. A su llegada fue elogiado por el pueblo y la corte. La admiración duró hasta que Bernini pronunció su juicio sobre el arte galo: la arquitectura, la escultura y la pintura francesas, no son más que un remedo del arte

⁹ Aquí Winckelmann se comporta como heredero del pensamiento de Rousseau: “El alma humana, alterada en el seno de la sociedad por mil causas constantemente renacientes, por la adquisición de una multitud de conocimientos y de errores, por los cambios ocurridos en la constitución de los cuerpos, y por el choque continuo de las pasiones, ha cambiado, por así decir, de apariencia hasta el punto de ser casi irreconocible.” (Rousseau. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. p.194). A mi modo de ver, Szondi ha resumido con fortuna esta conexión. Cfr. *Op. cit.* p. 75.

APÉNDICE

Italiano. El orgullo de la corte sólo le permitió que esculpiera un busto del rey sol y pidió que se marchara.

Ya con estos antecedentes nos podemos imaginar la opinión de Winckelmann acerca de la escultura francesa de la época. Él y Bernini son similares en este punto. El alemán tampoco guardaba en alta estima el trabajo de los artistas franceses. Exceptuando al dibujante La Fage y al inigualable Poussin, quien estudió y vivió siempre en Roma¹⁰, el arte francés estaba muy por debajo de la belleza clásica. Los escultores franceses eran escultores cortesanos adiestrados al gusto de Luis XIV, y bajo la tutela del pintor y teórico Le Brun¹¹. El nombre de este último es digno de mención por lo siguiente: director de la Academia francesa en 1663, y preocupado por la enseñanza de reglas y normas específicas para la creación artística, Le Brun redactó en 1698 un *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, “Método para aprender a dibujar las pasiones”; no hay que ir más allá del título para comprender el sentido del texto.

Los lineamientos de Le Brun sentaron las bases de los autores que se concentraron en la decoración del Palacio. En los jardines el escultor François Girardon hizo gala de sus conocimientos académicos con las obras *Apolo y las ninfas* y *El rapto de Perséfone*. El compañero de Girardon, Antoine Coysevox, se ocupó del Salón de Marte, algunos bustos de Luis XIV y una terracota de su maestro Le Brun. Sólo el arrogante Pierre Puget no se adaptó a las directrices de su tutor; emigró a Italia para estudiar con Pietro da Trotona. Más jóvenes, pero en la misma línea dictada por Le Brun, se ubican el pintor de Luis XV, François Lemoyne, decorador del Salón de Hércules, el alumno de aquél, el escultor Pigalle, con su famoso *Mercurio*, y los hermanos Adam, creadores del *Triunfo de Neptuno y Anfitrite* en el jardín central del palacio.

La escuela de Le Brun permaneció casi un siglo ornamentando la atmósfera de Versalles —circa 1650-1750. Winckelmann veía en ellos lo mismo que criticaba en Bernini: trabajaban con la “naturaleza común y corriente” de su entorno. Por más que

¹⁰ Sin contar los dos años en que fue pintor de Luis XIII. Poussin era ferviente admirador de la cultura y la mitología romana antigua.

¹¹ Son conocidas varias de sus obras en los salones del Palacio de Versalles.

los tópicos de muchas obras estuviesen relacionados con la mitología de los antiguos, distaban enormidades de la belleza clásica. Recurren a la naturaleza “afeminada” del escenario cortesano para esculpir a un Heracles o a un Apolo. Además creen que por seguir las reglas y normas escritas en manuales, pueden alcanzar y, no sólo, también superar en ejecución y creatividad a los antiguos:

Hace ya cosa de un siglo, atacada de ceguera la mayor parte de la gente de cierta nación –Francia–, **no se atesoraba ninguna otra cosa en materia artística salvo lo que era moderno**, y este período se llamó en dicha nación la edad dorada del arte... Eran los tiempos en los que el vano esplendor de palacio tenía lugar... Las ciencias estaban en manos de los doctos de moda, y de acuerdo con la que privaba entre los eruditos rondadores de antecámaras se buscó la manera de adquirir mucha erudición a fin de hablar bastante y de prisa y con poco esfuerzo con objeto de hacerse pasar por un pozo de ciencia... **la corrupción pasó así de las ciencias al arte**. Los escritos de los sabios griegos fueron olvidados y así ocurrió también con las estatuas de sus artistas... El florecimiento de la sabiduría griega en aquel tiempo no era, en verdad, la causa más inmediata que provocaba la imitación de la antigüedad helénica por parte de los mencionados artistas; mas **la antigüedad obraba para tal fin como su fundamento más remoto**. Por todos lados se oye al presente la opinión de que hay que estudiar conforme a las obras de los antiguos; pero el arte mismo fue tomado como oficio y fue asimismo impulsado con poco esmero... (NMI.138, 139 s.n.)

La cita es larga, pero importantísima para nuestro propósito. En ella se aglutinan dos ideas fundamentales que mencionamos brevemente a continuación: la “corrupción” de las ciencias y las artes, y Francia como centro de tal “corrupción”.

Lo que nos dice Winckelmann en este pasaje es que Francia asumió la superioridad científica moderna como vigía de todo el quehacer humano. El avance de las ciencias físico-matemáticas explicó los fenómenos naturales con una exactitud tal, que las visiones antiguas quedaron descendidas a reliquias sin aplicación. Simplemente recordemos el prestigio que ganó la filosofía cartesiana a partir de la publicación del *Discurso del método* en 1637. La recuperación del “método”, como el propio texto de Le Brun lo evidencia, constituye una de las fuentes palmarias de la estética francesa del período que hemos trazado. Si la filosofía natural lo ha logrado, ¿por qué no el arte? se pregunta la Academia francesa. El simple hecho de formular tal posibilidad “corrompe” toda su pintura y escultura, dice Winckelmann; porque “nubla” la mirada de los modernos.

APÉNDICE

Los escultores y pintores franceses estaban más ocupados en acoplarse a la vanguardia de los nuevos descubrimientos. Estaban tan deslumbrados por el progreso de las ciencias exactas que eran incapaces de volver la mirada a los antiguos: pensaban que, igual que su ciencia, la naturaleza moderna era mejor que la griega. La “edad dorada” del arte francés —que será posteriormente catalogada como “clasicismo”¹² — tiende a encumbrar bajo presupuestos científicos el arte moderno apartándose de la Antigüedad.

Irónicamente, Winckelmann no dio cuenta del “método” a aplicar para acceder a los conceptos universales de belleza desde los cuales juzga el arte moderno francés. Le Brun y sus discípulos procuraron construir el suyo. Sin embargo, erraron el camino absolutamente: en vez de estudiar las obras antiguas, perdieron muchas horas en la clarificación de sus recetas. Hubiesen conseguido un arte más decoroso si al menos hubiesen prestado atención a las observaciones de Bernini: la creatividad italiana aventaja, con mucho, a la francesa.

Para Winckelmann el arte italiano del Renacimiento es el único que merece el galardón del arte moderno. Tanto la escultura como la pintura renacentistas armonizaban las más depuradas técnicas con una creatividad prodigiosa. Únicamente la genialidad de un Rafael, de Donatello, de Miguel Ángel, o de Leonardo, enarbolan los ideales de la belleza; sólo ellos, de entre toda las épocas posteriores a la Antigüedad, representaron dignamente al cuerpo humano.

¿De qué modo conquistan los italianos semejante perfección artística?, ¿cuál fue su método? —preguntaría la Academia francesa. Winckelmann expone algunos de los procedimientos técnicos utilizados por los renacentistas: el uso del barro, la cantidad de agua, el grosor de las pinceladas, etc., pero, insiste, que el uso preciso de las herramientas no asegura la belleza de la obra. Lo primordial es concentrar todos los

¹² Es importante aclarar que también en este rubro es complicado definir a los escultores y pintores franceses mencionados en la categoría de “clasicistas”. Por ejemplo, Puget y Pigalle, son considerados barrocos por algunos. Aquí sigo a Ramón Xirau en esta idea: “El siglo XVII que es, en Italia, en España, en América y en Austria, el siglo del barroco, es en Francia un siglo esencialmente neoclásico... Poca mella hace en Francia el barroco. Arte de corte y Villa —es decir, Versalles y París— el arte francés está condicionado por el gusto de la corte... Cuando el arte de España e Inglaterra se dirige al pueblo, el arte de Francia se dirige a un público altamente refinado y preparado a las vocaciones clásicas” Xirau. *Introducción a la historia de la filosofía*. p. 212.

esfuerzos en revisar directa y pacientemente las creaciones de la Antigüedad: Evoquemos al afamado *David* de Miguel Ángel, el *Triunfo de Galatea* de Rafael, o el *San Juan* (Baco) de Leonardo. En ellas, según Winckelmann, se localiza claramente la guía de los artistas griegos: los contornos, las expresiones faciales y del resto del cuerpo, discrepan del “afeminamiento” de las producciones francesas. A final de cuentas, los maestros italianos supieron utilizar la imitación acertadamente: estudiaron las obras griegas, las asimilaron, e inauguraron una corriente artística nacional y paradigmática. Nunca plagieron a los antiguos: el *David* de Miguel Ángel es “cercano” al *Hermes* de Praxíteles, no su copia.

Regresamos, así, a nuestro tópico central: ¿por qué recuperaron los maestros italianos a los autores griegos? Repetimos: porque la naturaleza humana se ha transfigurado; el cuerpo moderno está falto de gracia. Los artistas italianos percibieron que la belleza se había esfumado de sus calles, de sus teatros, de sus palacios, ya no encontraban las formas viriles de los atletas o los cuerpos danzantes de las jóvenes griegas. También para ellos la naturaleza perdía su belleza. Por tal motivo, necesitaban acudir a aquellos tiempos cuando la belleza relucía en todo lo presente, cuando el cuerpo humano era la figura propia de lo divino. Si Miguel Ángel recurre a las formas griegas es porque en ellas vislumbra lo que no percibe en Roma o en Nápoles. Cuando los artistas italianos contemplaban el *Apolo* del Vaticano, se les abrían las puertas a un universo distinto y subyugante. ¡Qué mundo es ese donde dios tiene forma humana, libre y sin sufrimiento! ¿Cómo habrán vivido esos seres antiguos para expresarse de manera tan gloriosa? Y quizá respondieron: ¡como en los primeros días! ¡como en el Paraíso! Recordemos al Cristo pintado en la Capilla Sistina, a los santos y ángeles que le rodean ¿acaso no parecen esculturas griegas?

Winckelmann observaba lo mismo que los maestros italianos. Para representar la belleza es menester penetrar directamente en las obras griegas. La naturaleza humana moderna, en su carencia, se vuelve un camino “largo y penoso” para el artista, ya que no suministra las formas adecuadas. En los italianos descubre el ejemplo fehaciente de que la belleza puede retornar a la naturaleza mediante la recuperación de los antiguos: Nachahmung.

El problema de la escisión

Con lo dicho en el apartado anterior, el concepto de Nachahmung engloba una problemática histórica y filosófica bien delimitada: si el cuerpo humano se ha alterado hasta el grado de no representar la belleza del mundo, si la naturaleza humana ha perdido su figura primigenia, ¿qué caracteriza a la humanidad moderna? Si no es bella por sí misma, ¿qué es entonces?, ¿cómo está conformada?

Winckelmann piensa la naturaleza moderna siempre en relación con la antigua. De ahí que no se ocupe demasiado en presentar una visión particular de la Modernidad; su objeto de estudio es el arte clásico. Resulta sintomático, no obstante, la manera en que se acerca a aquélla. Hemos visto las duras amonestaciones que dirige a los creadores del XVII y XVIII —en “afeminados” y “academicistas” podemos resumir sus objeciones. Por ello afirmamos que dentro de sus críticas se desliza una comprensión **negativa** de la Modernidad: la belleza ha huido de la naturaleza.

Para alguien que dedica su vida a la contemplación de lo bello, como Winckelmann, nada en el mundo puede ser peor. ¿Qué valor tiene el mundo si la belleza nos ha dado la espalda? Así, tras la idea de Nachahmung, se disfraza un gran pesimismo. Lo moderno, como tal, es precario y decadente. Opta por lo superficial y pasajero. Confunde la nobleza con la decencia, la medida con el recato; lo bello con lo bonito. Sólo en pocas ocasiones Winckelmann da razón de semejante pobreza. Acaso, como en alguna de las citas lo declara, la avidez de novedades, la fe ciega en la vanguardia y en el progreso de la ciencia, engendra el deterioro moderno: “la corrupción comenzó en la ciencia, y de la ciencia pasó a las artes” —nos dice.

El mismo diagnóstico aparece implícito en casi todos sus ensayos: el espíritu moderno está marchito. El problema, para nosotros, es que no desarrolló puntualmente su diagnóstico; no le interesaba la naturaleza moderna en cuanto tal. Únicamente en la *Reflexiones* acuña un término para fijar, vagamente, su opinión al respecto. Veamos el pasaje exacto:

Cuando el artista construye sobre estos cimientos y deja a la regla griega de la belleza dirigir su mano y sus sentidos, entonces se encuentra en el camino que con seguridad le llevará a la imitación de la naturaleza. En la naturaleza de la Antigüedad, las nociones del todo y lo perfecto purificarán en él y harán más sensibles las nociones de nuestra **naturaleza escindida** (Entzweiung Natur) (*RIAG*. 92 s.n.)

La escisión, Spalten, forma a la naturaleza moderna en su división, en su fragmentación. Desde la perspectiva artística, la Entzweiung Natur se caracteriza por vigilar excesivamente los detalles. Reparar en las venas, en las pestañas, en las uñas más de lo debido, es una consecuencia del método, del análisis minucioso que pierde de vista la unidad de la obra. Las esculturas de Bernini o de Girardon copian las figuras del entorno, desproporcionadas, con los brazos largos y las piernas flacas. Esto implica algo importante: si el artista moderno quiere representar la belleza en sus producciones, no debe copiar lo que ve diariamente. Es preferible que “copie” al arte griego que a la naturaleza dividida. Quizá de ese modo logre en algún momento la Nachahmung de los antiguos. La mediación del arte griego es el paso ineludible para alcanzar la verdadera naturaleza humana.

En Winckelmann el concepto de Entzweiung Natur no va más allá de esta pequeña mención y, reiteramos, aunque está implícita en todos sus ensayos —junto a la Nachahmung— rara vez se detiene a explicarla. ¿Entonces para qué detenerse en el concepto de escisión? Lo hacemos puesto que indudablemente es una idea crucial para los autores posteriores, no sólo en el campo específico de la creación artística, el pensamiento de Schiller, Schlegel, Schelling e incluso Hegel parten ya de esta escisión¹³.

D. El núcleo metafísico de la belleza: la figura de los dioses

La naturaleza griega, por su salud, ejercitación, y demás rasgos que la caracterizan, está plagada de cuerpos que representan dignamente la belleza humana, la belleza individual. Según Winckelmann, esto se comprueba tanto en la escultura como en la pintura antigua. La belleza humana se expresa en ambas, sin Spaltung Natur: no existen formas discontinuas, no se presentan romas las partes de las líneas salientes, es una línea elíptica la que diseña sus miembros. No sobresalen las venas de las

¹³ En este sentido es notable la opinión de Szondi: “Aquí no se exige simplemente la imitación de lo antiguo, sino que a tal imitación se le da la misión de cambiar lo propio, lo actual, y se introduce para eso propio, en contraste con lo perfecto de la Antigüedad clásica, el concepto de lo **dividido**. Aquí se encuentra preformada la visión de los pensadores estéticos y los poetas del romanticismo temprano tenían de sí mismos, el concepto schilleriano de lo sentimental, el schlegeliano de lo químico, disgregado que ha de caracterizar a la modernidad” (*Op. cit.* p. 26).

APÉNDICE

manos o los pliegues del torso, los músculos no están tensos más de lo debido, las miradas son penetrantes y sobrias. Ahora bien, que en esto consista la belleza griega es “fácil de decir, pero laborioso de explicar (AMC.117)”. ¿Por qué? No solamente porque se requiere de un análisis continuo en presencia de las obras, sino también porque aquello que se contempla en éstas determina la apreciación de la belleza individual y humana. Los criterios con los que se juzga la producción artística son inseparables de la **experiencia** concreta frente a la obra. Sin ésta, la “explicación” se pierde en mera palabrería, en recetas sobre el modo de entender la belleza. ¿A qué nos referimos? En un sentido fuerte, para Winckelmann, los “conceptos universales” de la belleza no se deducen o explican a través de una metodología particular. Este fue el error de los franceses. Equivocaron el camino del arte moderno al concentrarse en estipular “científicamente” tales conceptos: “La belleza no cae bajo el imperio del número y la medida... el álgebra no puede determinar qué línea más o menos elíptica constituye las diversas partes de la belleza (AMC.117)”. Para distanciarse de las definiciones y clarificaciones metodológicas, Winckelmann desarrolla otro camino: la exposición metafísica de los conceptos universales de la belleza. Adelantemos un poco: para el alemán la exposición metafísica tiene el propósito de **señalar** los conceptos que sirven como marco de apreciación de las producciones artísticas. Aquí debemos atender y comprender el “señalamiento”, como una “indicación”, como una “aproximación” a la universalidad de la belleza, y lo “metafísico” como el discurso **escrito** que pretende definir, con palabras, dicha universalidad: la exposición metafísica de los “conceptos universales” intenta definir lo indefinible; el **ideal** de la belleza.

Con este breve adelanto observamos que la exposición metafísica comprende la experiencia artística desde el discurso, pero esa comprensión en cuanto tal es inexplicable a partir del método; es un señalamiento metafísico en la medida en que **no** estamos contemplando vivamente la obra: la escritura y el método por sí mismos son insuficientes para captar plenamente la realidad de aquello que se muestra en las figuras del arte griego. Nada puede librarnos de ver al *Lacoonte* para que tanto el discurso metafísico como el posible método muestren algún sentido. Así, a falta de un método que ilumine la realidad misma de la obra, el punto de vista metafísico se transforma, precisamente, en el medio, en el “método”, para ingresar a la fuente ideal

de la belleza; dicho de otra forma, el “método”, la vía discursiva de acceso a la belleza ideal, es “dar cuenta” de que **no existe** método capaz de sustituir la contemplación directa de la obra. Por eso es imposible **definir** con palabras a la belleza; toda definición acarrea encajonamiento, y la posibilidad de formular un método para justificarla:

La imposibilidad de definir la belleza se origina en el hecho de ser ella una cosa superior a nuestro intelecto...el cumplimiento de la belleza no existe sino en Dios; por consiguiente, la belleza humana tanto más alta se eleva cuanto más conveniente, proporcionada y correspondiente puede uno imaginársela a la del Ser supremo, y distinta de la materia por su unidad e indivisibilidad (MAI. 215-216)

Winckelmann no era un pensador como los de su época. Su proceder metafísico se aísla de una terminología filosófica consolidada y, aunque conoce a Leibniz y su escuela, rechaza sus presupuestos (Cfr. MAI. 215). Si pensamos en la estética de un Baumgarten, de un Mendelssohn o la del propio Kant, los ensayos de Winckelmann se quedan muy cortos en cuanto a solidez argumentativa —y esta era otra de las críticas que se le hacían; no persigue métodos, certezas o deducciones trascendentales. Su camino se aleja de la sistematización filosófica.

Al hacer caso omiso de las estéticas modernas, las nociones metafísicas que utiliza son precarias y confusas —al menos para la mirada actual. Parece como si hablara de algo totalmente incomprensible a los oídos del filósofo sistemático. Afirmar que la belleza “supera al intelecto humano” y se asemeja a la perfección del “Ser supremo”, ya no suena a metafísica sino, más bien, a teología. De hecho no estaríamos lejos de la verdad si pensamos de ese modo. Lo que Winckelmann llama “exposición metafísica”, tiene esas resonancias teológicas. Pero “teológicas” no en el sentido netamente escolástico, o religioso-cristiano, que ha imperado en la significación del término, y contra el cual han luchado férreamente los pensadores modernos, más bien debemos comprenderlo desde el horizonte especial de su raíz etimológica griega: Θεολογία. El θεολόγος es aquel que habla sobre las cosas divinas, no necesariamente sobre el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo¹⁴. Por el momento, guardemos la clarificación del vínculo «exposición metafísica-Θεολογία» para el final del apartado; no obstante, al

¹⁴ Cabe recordar que Aristóteles dice de personajes como Hesíodo, Orfeo, Jenófanes o Pitágoras que son θεολόγοι.

menos quedémonos con esto: para Winckelmann, la exposición metafísica de la belleza se relaciona con el ámbito divino de la misma.

En términos generales la exposición metafísica parte desde un “tránsito de lo ideal a lo sensible” (*MAI*. 214), de lo universal a lo particular. Ya habíamos observado que existe un serio problema para definir los conceptos universales; estamos faltos de la metodología adecuada para delimitarlos. No obstante, Winckelmann nos ayuda a identificar estos conceptos al contraponer, inicialmente, los conceptos de unidad e indivisibilidad, por una parte, y el de materia, por la otra: “...y distinta de la materia por su unidad e indivisibilidad” —dice la última frase. Esto es, nos **aproximamos**, metafísicamente hablando, a los conceptos universales de la belleza, una vez que hemos acordado que no son elementos **puramente** materiales y que en tanto aproximaciones son unitarios e indivisos: la “unidad” e “indivisibilidad” por sí mismas **pueden** ser conceptos universales de la belleza. Intentaremos esclarecer lo dicho con un ejemplo del propio Winckelmann: “una pequeña edificación hecha con sencillez parece grandiosa y magnífica, en tanto que un palacio recargado de ornamentos se ve pequeño aunque sea de los más grandes” (*MAI*. 216).

De acuerdo con el ejemplo, la “pequeña edificación” sobresale por su unidad material. Su constitución es homogénea, sin divisiones; una sola. Dicha unidad particular se atisba cuando se la compara con la exageración del palacio. Lo rebuscado de éste tiende a la separación. Al observar fijamente el palacio nos perdemos en los detalles, encontramos un adorno dentro de otro. Lo que nos hace pensar que no es **un** palacio, sino un aglutinamiento de materiales.

A primera vista parece que la belleza únicamente se define por la unidad, simplicidad, e indivisibilidad de la materia, por la homogeneidad de su composición; no obstante, cabe recordar que la unidad, la indivisibilidad y la sencillez, sólo tienen sentido si son descubiertos al **contemplar** vivamente una obra antigua. Ésta, igual que la “pequeña edificación” de Winckelmann, emana una fuerza que le hace aparecer más grande, más crecida que el resto de los objetos; no porque lo bello sea totalmente inmaterial, sino porque no está **dominado** “por el número y la medida”. Por ejemplo, podemos calcular la extensión de la casa que está tras la estatua de Ártemis y verificar

que es más grande que dicha estatua y, sin embargo, al contemplar ésta última, ocupa tanto nuestra atención que es lo único que vemos, nada más importa... sólo ella.

Por eso unidad, indivisibilidad y sencillez, son conceptos que **pueden** delimitar la universalidad de la belleza. Cada uno de ellos responde a un significado común¹⁵ que puede utilizarse en la apreciación artística. Lo interesante es que ninguno agota la definición de lo bello. Podemos encontrar un objeto simple, indiviso y sencillo, sin belleza. De ahí que según Winckelmann necesitemos de un concepto **superior** presente en todos los conceptos particulares sobre lo bello:

(...) en la idea de unidad está comprendido lo **indefinido**. Puesto que queriendo yo decir que la figura para ser bella debe ser indefinida quiero dar a entender que la forma de esta no será la que corresponde a la persona que se hace representar ni expresará ninguna situación de ánimo o algún afecto... Por ello puede decirse de la belleza lo que del agua de un manantial, que cuanto menos sabor tiene, es decir cuanto más privada está de cualquier partícula extraña, tanto más se estima por salubre (*MAI*. 217s.n.)

La indefinición, lo indefinido, es aquello que engloba los conceptos de la belleza. Llámense unidad o sencillez o cualquier concepto que se pueda añadir, como armonía o proporción¹⁶, remiten continuamente a lo indefinido; a aquello que **sobrepasa** la verificación y la certeza.

Gracias a este concepto superior, indefinido, la materia de la obra tiene la posibilidad de excederse en sus cualidades determinadas. Que el agua del manantial sea fresca y sin partículas extrañas, no dice que el líquido del manantial dejó de ser agua para transformarse en algo inmaterial; por el contrario, lo que afirma es que, en la belleza, la materia es “pura”, sin accidentes que le condicionen a un objeto específico. En nuestro ejemplo la estatua de Ártemis derrocha un esplendor que oscurece a los objetos circundantes, aunque obviamente su figura continúa siendo material. Los conceptos de unidad, sencillez, indivisibilidad —entre otros— apelan a un contenido material; es decir, la estatua, en tanto materia, es única, indivisa, proporcionada y

¹⁵ Por ejemplo, la “unidad” es un concepto utilizado por la aritmética; la “indivisibilidad” y la “simplicidad” por la física, etc.

¹⁶ Además de la unidad y la sencillez, Winckelmann añade estos dos conceptos. Aunque importantes, para efectos de este apéndice no los desarrollaré. Cfr. *MAI*. 216ss.

demás conceptos definidos materialmente pero, en el momento que lo bello acontece, la materia específica se vuelve in-determinada e in-definida.

Visto así pensemos ahora en: a) la mera noción de ‘conceptos’. Bajo el término ‘concepto’, que abraza a ‘unidad’ o ‘sencillez’, subyace el sentido mismo de “señalamiento”; en otros términos, si hemos estipulado que los conceptos materiales sobre lo bello pertenecen al terreno de lo indefinido, entonces, a todo concepto de este tipo le será inherente el sentido de “aproximación” e “indicación”: un concepto de la belleza no determina, ni limita; señala lo indefinido. En la misma tónica podemos comprender: b) la unión de “conceptos” y “universales”. De acuerdo con la expresión de Winckelmann el proceder metafísico va de lo universal a lo particular, de lo ideal a lo sensible. Lo “universal” está enfrentado, de acuerdo con sus conceptos, con la materia, cierto, pero la obra misma, en tanto materia, contiene la posibilidad de manifestarse por encima de su contexto: la materia de una producción artística es des-medida, in-calculable, in-definida como los conceptos de sencillez e indivisibilidad. Esta posibilidad, que la obra pueda condensar la materia indefinida y unitariamente, produce en el espectador la sensación de que la estatua se desprende de lo material **siendo ella misma materia**. Parece como si el espectador percibiese una “contradicción de la materia” en la contemplación artística —la obra es y no es material.

Con total independencia de las reglas lógicas el meollo de la contemplación radica entonces en asumir la contradicción como inherente a la obra, y asombrarnos cómo la estatua es y no es material. Al momento de equiparar la contradicción de la materia como el objetivo de la obra, al momento de observar que la contradicción es la realidad misma de la estatua, vislumbramos, asegura Winckelmann, lo universal: el **Ideal** de la belleza.

El ideal de la belleza

Con el fin de llegar a buen puerto en la clarificación del ideal de la belleza pedimos se nos concedan, por ahora, dos presupuestos: a) la contradicción de la materia —i.e. el ser y no ser material de la obra, designa la esfera ideal de la belleza— y 2) el ideal de la

belleza es universal, porque hace que la belleza individual trascienda su entorno¹⁷. Ambos presupuestos únicamente nos sirven para equiparar, desde un punto de vista discursivo, los términos de 'ideal' y 'universal' como aproximaciones. No podemos definir tan sencillamente lo que Winckelmann entiende por tales nociones, ya que es imposible que método alguno esclarezca lo que el alemán nos quiere decir. En esta medida las nociones de Ideal y universal giran en torno a un núcleo metodológicamente oscuro desde el cual obtienen significación. Justo el problema metodológico al que se enfrentaron sus críticos.

Si nos quedamos sentados en la perspectiva del discurso es imposible definir el núcleo metafísico de la belleza. Pero nuestra situación será distinta cuando contemplemos efectivamente la estatua de Atenea Prómakos a la entrada de la Acrópolis ateniense. Ni el Erechthéion, ni el Propylón, ni el Partenón, que le sirven de paisaje, poseen las dimensiones y la amplitud de la divina estatua. El núcleo metafísico alcanza su verdadero rango en el instante que conjuga, en la experiencia artística, la unidad de lo ideal con lo material.

Para comprender mejor lo anterior es menester traer a la memoria la dicotomía de la belleza. Para Winckelmann, la belleza es de dos tipos: la individual, humana, y la ideal, divina. La primera se extrae al cotejar una variedad de cuerpos bien formados; mientras que la segunda irrumpe una vez que se han ordenado las características óptimas de la belleza humana. Precisamente a la segunda corresponde la aproximación metafísica de los conceptos universales. El oscuro núcleo metafísico, sustentado en la contradicción y la indefinición, es señalado a través de un discurso, de una exposición escrita inseparable de la contemplación. Para Winckelmann, la conceptualización discursiva busca traer a la palabra lo que acontece en la observación incesante del arte griego: la figura de los dioses. Aquí es donde se ubica palpablemente el ideal de la belleza. Las figuras de los dioses griegos son las imágenes universales de la belleza:

La naturaleza se encuentra poco menos que impedida las más de las veces por la propia materia... y por lo mismo será casi imposible encontrar un hombre cualquiera que sea poseedor de una acabada belleza en todas sus partes... Los poetas deseándonos proporcionar imágenes para ser veneradas, que por eso mismo tenían que ser de

¹⁷ Para Winckelmann "ideal" y "universal" son palabras que apuntan a lo mismo (*MAI*. 214ss): aquello que se adivina en la contradicción de la materia.

APÉNDICE

naturaleza superior a la nuestra a fin de excitar así en nuestra mente la reverencia y el amor, idearon que los simulacros más dignos para la divinidad serían aquellos que expresaran la perpetuidad de los dioses en una eterna juventud y primavera de la vida alusiva a la inmutabilidad del Ser Supremo... Animados por este instinto y con tales principios de **religión** en su mente anduvieron los artistas antiguos en busca de las partes más adecuadas de lo bello... estas figuras ideales están, como un espíritu etéreo purificado por el fuego, despojadas de toda debilidad humana. La idea sublime de aquellos artistas era en verdad cómo crear con ellas una esencia dotada de capacidad abstracta y metafísica, cuya superficie sirviese de cuerpo aparente a un ser etéreo y revestido de apariencia humana; pero sin participar de la materia de que está compuesta la humanidad ni de sus necesidades (MAI.220-221s.n)

La religión griega, fundada por los poetas, es el marco desde el cual se tornan materiales las formas divinas: Deméter de blonda cabellera y diadema resplandeciente, Hera de ojos bovinos y amplio seno, Perséfone la virgen de hermosos tobillos, Ares de ígnea espada, Apolo flechador que hiere de lejos y, claro, Zeus que jamás de su trono es movido: la mitología es la fuente viva de inspiración para escultores como Fidias, Praxíteles, Policleto, Escopas, Leócares, Lisipo, y pintores como Apeles, Eufanor, Polignoto, Zeuxis, Pausias, entre otros.

Para los griegos es en los dioses, y en nadie más, donde reluce la belleza plena, la belleza ideal, la belleza absoluta. Y esto lo presenciaban los griegos diariamente en sus múltiples templos. En las obras que encarnan al dios Apolo o a Dionisio, por ejemplo, lo bello se manifiesta juvenil y equívocamente. La bisexualidad, fehaciente en el segundo, envuelve al contemplador en un hálito misterioso y enigmático. Las esculturas de Hermes y Ares derrochan la sabiduría trabajada con los años; el primero con elegancia y reflexión, el segundo relajado después de la batalla. Qué decir del más grande, de Zeus en Olimpia, padre de dioses y de hombres mortales. Su rostro invoca la gravedad de regular el mundo, aunado a la quietud de ser principio y fin del Cosmos.

En los albores de la cultura griega el arte era el único quehacer capaz de ennoblecer la sensibilidad humana. Los poetas, escultores y pintores, tenían en sus manos la sagrada labor de nombrar y dar rostro a lo divino presente en el cielo, en la tierra, en el océano, o en el inframundo. El propósito esencial de todo artista griego era moldear y suministrar las formas visibles de los dioses. Los versos se unían al cincel para atestiguar la trágica persecución de Acteón. El autor desconocido esculpe a Diana

mirando a lo lejos y sus dedos en la aljaba. Lacoonte sufre la muerte de sus hijos en boca de la serpiente. Apolo mira con orgullo y desdén a la terrible Pitón muerta a sus pies. Todo lo divino se expresaba con la materia más próxima a los hombres: el cuerpo humano. Si bien Praxíteles buscó bellezas, como las de Friné, Lais, o Aspasia, para ayudarse a confeccionar sus obras, la belleza de la Atenea Prómakos bajo ningún motivo puede ser la suma de esas bellezas individuales.

Para Winckelmann es imposible que el ideal de la belleza pueda ser determinado con una exposición metafísica sin referente. Ningún concepto puede abarcar con sus barreras lógicas la belleza inherente a lo divino. Toda metafísica debe estar sujeta al núcleo fáctico de la experiencia contemplativa de los dioses. A esto nos referimos cuando mentamos el término Θεολογία. En éste, se fortalece la dimensión griega de la experiencia artística y contemplativa. El θεολόγος es aquel capaz de reunir con la palabra y la contemplación, lo divino con lo mortal. Y dicha comunión sólo se da cuando los dioses se hacen presentes como atmósfera y materia des-medida, in-calculable e indeterminada. La comprensión del “Ser supremo”, la experiencia viva de las formas deificadas: “Winckelmann la captaba por intuición estética. Su comprensión no se realiza por la senda racional normativa y clasicista, sino por el sentimiento y por el amor: por la unión con el espíritu que revela la obra de arte, el cual se manifiesta a su vez en el artista: unio mystica”¹⁸.

E. Winckelmann pagano

Imaginación e inmoralidad: esbozo de una polémica

Indudablemente, para los modernos acostumbrados a las definiciones claras y distintas de los conceptos, las palabras de Winckelmann son exageradamente imprecisas. Contienen afirmaciones que rayan en lo absurdo: ¡Los conceptos de la belleza se fundan en las imágenes de los dioses griegos! ¡Vaya disparate! Reducir la realidad del concepto pilar de la estética, la belleza, a la apreciación **subjetiva** de estatuas antiguas, sin justificación, sin demostración **objetiva** alguna; más que iluminar el significado de la belleza la enclaustra en un relativismo superfluo.

¹⁸ Ortega y Medina. *Op. cit.* p. 31.

APÉNDICE

Desde el comienzo, desde las *Reflexiones*, las críticas no se hicieron esperar¹⁹. Colegas filólogos de Winckelmann encontraban fallas importantes en los datos históricos que sustentaban sus ensayos. Para nuestro tema es digno de mención el enfrentamiento permanente con su compatriota Heyne. Christian Gottlob Heyne también provenía de una familia muy humilde —su padre era tejedor. Estudiaba con tal ahínco, que por las noches leía con un ojo tapado y, una vez que el ojo lector se agotaba, usaba el otro. En seis meses leyó todas las obras antiguas por orden cronológico: desde Homero hasta la patrística. Conoció a Winckelmann en la biblioteca de Brühl, poco antes de que este último viajara a Italia. Heyne era ya un profesor reconocido en la Universidad de Gotinga cuando Winckelmann escribía sus disertaciones sobre el arte clásico desde Roma. Eran polos opuestos. Heyne era uno de esos profesores ocupados en los detalles filológicos, en las minucias académicas. Winckelmann detestaba a todos los académicos parecidos: “el Espíritu libre, la imaginación, la poesía y la pasión del descubridor y festejador de la belleza, versus la pedantería, el hombre de libros, la mente repleta de hechos muertos: ello desde el punto de vista de Winckelmann. Y desde el punto de vista de Heyne: la perfección, la autodisciplina y la rectitud versus el entusiasmo, la fantasía, la superficialidad del conocimiento y de la moral”²⁰.

Independientemente de las vaguedades históricas, filológicas y metodológicas en los textos de Winckelmann, para nuestro asunto es importante el tenor de dos críticas heyneianas: el abuso imaginativo y el relajamiento moral. El catedrático de la Universidad de Gotinga echaba de menos un análisis **serio** de las producciones clásicas. Para él, Winckelmann dejaba volar su imaginación sin más. Faltaban referentes, bases sólidas en las cuales verificar sus postulados. Apelar a factores climatológicos como fundamento de la belleza griega resultaba demasiado especulativo. Ni que decir de la exposición imaginativa de las obras. El rigor científico brilla por su ausencia. En su lugar, Heyne encuentra una especie de poemas en honor al dios representado en la estatua: “entonces se te mostrará el Hércules rodeado de todas sus

¹⁹ “[las *Reflexiones*] fueron escritas con tan escaso material que se podían utilizar como prueba del poder de la imaginación para generar ideas que exceden con mucho a los elementos en que se apoyan” (Constantine. *Op. cit.* p. 211).

²⁰ *Ibid.* p. 196.

empresas, y el héroe y el dios se te harán visibles (*DTB.134*)”, dice Winckelmann en la explicación de un supuesto torso de Heracles. Para Heyne, esta “explicación” no está diciendo nada, no hay ninguna precisión académica, si acaso, una gran pasión por el arte heleno, pero hasta ahí; nada con sustento, nada científico.

Heyne llegó al punto de asegurar que el comportamiento de Winckelmann frente a las obras de la Antigüedad, sus éxtasis contemplativos, denotaban no sólo pasión, sino un amor moralmente dudoso por los cuerpos delineados en las esculturas. No era posible que un individuo sano hablara con tal vehemencia de las partes desnudas de una estatua: las “explicaciones” de Winckelmann sonaban inmorales.

Si leemos la obra de Winckelmann con ojos de un profesor alemán de la época, seguramente que ambas objeciones, fantasía e inmoralidad, serían más que suficientes para descalificar el contenido de muchos textos. Felizmente los escritos de Winckelmann también llegaron a otras manos. Heyne y los filólogos alemanes despreciaron lo que otros admiraron. Y aquellos que lo admiraron fueron, a todas luces, los personajes más ilustres de la literatura germana: Goethe, Schiller, Hölderlin, Moritz, Herder, Lessing, Schelling, Hegel, por mencionar unos cuantos. Cada uno elogió a Winckelmann a su manera, y recuperó de éste lo que creía más conveniente para sus fines. También cada uno le criticó cuando el caso así lo ameritaba, pero todos acordaban en una sola cosa: que Winckelmann era “el más sabio conocedor del arte antiguo... el padre de toda la ciencia del arte, cuyas concepciones son las más elevadas y seguirán siéndolo siempre”, para decirlo con palabras de Schelling²¹. Claro está que las opiniones entre los filólogos y los escritores son contrastantes. Fueron los segundos quienes notaron algo extraordinario en las “justificaciones” del bibliotecario de Dresde. ¿Qué ocasionaba semejante asombro? A nuestro modo de ver el efecto producido en dichos individuos se debe, precisamente, al carácter imaginativo e inmoral de Winckelmann, o dicho de otro modo, su actitud pagana.

²¹ *Filosofía del arte*. pp. 557, 611.

Literatura y paganismo

Las exposiciones y justificaciones de Winckelmann tuvieron poca influencia en las discusiones académicas —esto ya lo sabemos— lo curioso es que tampoco los pintores y los escultores siguieron la llamada por la Nachahmung de los antiguos²². Las artes a las que Winckelmann dedicó más páginas, y a las que directa o indirectamente exhortaba a mejorar, le escucharon poco. Por qué no influyó en los escultores y pintores es algo que no analizaremos en este apéndice. Más bien observemos que contra las expectativas de Winckelmann fueron sobre todo los **poetas** quienes estudiaron dedicadamente su obra.

Un motivo importante es que las descripciones que realizaba de las obras antiguas llevaban un sello poético. La imaginación desmedida que tanto enfurecía a los académicos, era reconocida por Goethe, Schiller, o Herder, como la virtud endémica de los trabajos de Winckelmann. Los juicios históricos o filológicos, comprobados o no, quedaban en segundo plano al comprárselos con las maravillosas imágenes y sensaciones que despedían sus ensayos. Veamos un ejemplo en *Descripción del “Torso de Belvedere”* de 1756:

Éste nos muestra bajo una forma deificada un cuerpo inmortal, por decirlo así, cuyo vigor y ligereza se han conservado a pesar de los enormes trabajos que el héroe ha tenido que realizar. Veo en el poderoso contorno de este cuerpo la indómita fuerza del vencedor de los terribles gigantes que se habían sublevado contra los dioses y que fueron destrozados por él en los campos flegrios, y al mismo tiempo los delicados trazos de este contorno, que hacen flexibles y ligeras la estructura del cuerpo, me representan los veloces giros y revueltas de Hércules en su lucha contra Aqueloo... esta idea se origina al mismo tiempo a la vista de las caderas, cuya firmeza puede dar a entender que el héroe nunca flaqueó ni se rindió jamás... En la superior y noble estructura de esta naturaleza tan perfecta se halla escondida, por decirlo así, la inmortalidad, y la forma viene a ser como el recipiente que la contiene. Un espíritu más elevado parece haber tomado el lugar de la parte mortal y haberse desplegado en lugar de la misma... entonces se te mostrará el Hércules rodeado de todas sus empresas, y el héroe y el dios se te harán visibles (DTB. 132-135)

El propio Goethe opinaba de los análisis de Winckelmann: “de vez en cuando se percibe cierta vacilación; pero lo cierto es, y ahí está su grandeza, que sus **tanteos** nos orientan siempre hacia algo importante; se parece a Colón que, cuando aún no había

²² Quizá salvo su amigo pintor Rafael Mengs.

descubierto el Nuevo Mundo, llevaba ya dentro de sí su presentimiento. Leyendo a Winckelmann no aprendemos nada, pero nos convertimos en algo importante”²³. Quizá fue el autor de *Werther* quien delineó mejor la personalidad de Winckelmann. El método de la “ciencia artística” winckelmanniana, dice, es más bien un “tanteo”, una aproximación que vislumbra algo infinitamente más importante que el “conocimiento” del arte antiguo, más relevante que “aprender” algo sobre las producciones helenas: el Ideal de la belleza; la contemplación de los dioses.

En 1805, Goethe organizó una publicación que tituló *Winckelmann y su siglo*. Incluía algunas cartas inéditas y “tres bocetos para un retrato de Winckelmann”, escritos por el historiador de arte, y alumno de Winckelmann, Heinrich Meyer, el filólogo Wolff, y Goethe mismo. En el texto de este último se localizan las pinceladas generales no sólo de la personalidad de Winckelmann, sino también de la influencia que ejerció en sus contemporáneos: Winckelmann resultaba el paradigma de una “nueva” concepción del arte. Esa “nueva” concepción estaba ligada principalmente a dos aspectos. Uno ya lo mencionamos a grandes rasgos: la imaginación como vía de acceso al arte griego. Detengámonos en este primer rasgo.

Como leemos en el fragmento de *Descripción del Torso de Belvedere*, el poder de la imaginación rodea toda la presunta explicación. Construye la atmósfera oportuna para que “el dios y el héroe se hagan visibles” al contemplador. Por supuesto que algunos conocedores podrían descubrir la belleza ideal en el *Torso*, sin atenerse a las exposiciones; pese a ello, Winckelmann hace un esfuerzo notable por llevar esa experiencia contemplativa a la palabra. El medio para lograrlo es justamente el recrear, a través de la imaginación, el escenario de la obra; el transferir con letras las imágenes y sensaciones internas que emanan a la vista de la belleza ideal. Para Goethe, el afán explicativo de Winckelmann sólo puede tener un nombre: poesía.

Aunque Winckelmann haya pasado de largo el valor artístico de la poseía griega, equiparándola, tan sólo, a una herramienta para apreciar las obras, no desmerece, según Goethe, la intención **poética** de su “tanteo”, de su aproximación: “es prodigioso y grato verle salir a escena como poeta él mismo... mira con los ojos, capta con el sentido

²³ Eckermann. *Conversaciones con Goethe*. p. 267 s.n.

obras inefables, y, sin embargo, siente el irrefrenable impulso de abarcarlas con palabras y letras... es un poeta, quiéralo o no lo quiera”²⁴. Difícilmente Winckelmann hubiese aceptado que se etiquetaran sus obras como poéticas —en el sentido de Goethe o de Heyne—, su meta nunca fue componer versos en honor a los dioses. Aún así, más allá de la aprobación de Winckelmann, el comentario de Goethe ayuda a marcar la línea que une a las *Reflexiones* y la *Historia del arte de la Antigüedad* con la explosión de la poesía alemana del XVIII y XIX. En última instancia es el aire poético lo que trasciende por encima de las ideas entorno a la pintura y la escultura y apunta el inicio en Alemania de un movimiento **literario**: el clasicismo alemán²⁵.

Vayamos con el segundo rasgo que origina la “nueva” concepción del arte: la inmoralidad. Como se mencionaba anteriormente, Heyne condenaba el amor “insano” por las esculturas griegas palpable, según él, en las descripciones realizadas por Winckelmann. A nuestro modo de ver el ataque no se apoya en texto alguno. En todo caso, se trata de una apelación ad hominem: Winckelmann era homosexual. El hecho de las preferencias sexuales de Winckelmann cobra un matiz a desarrollar en la medida que influye en su apreciación artística. Autores como J. Ortega y Medina o D. Constantine hacen notar la conexión erótica que había entre Winckelmann y sus obras predilectas²⁶. Esto se puede quedar en un nivel estrictamente anecdótico y sin repercusiones serias para nuestra investigación, importante, sin embargo, es lo que Goethe vio en esta relación: “se expresaba de las esculturas como algo vivo para los seres vivientes, y no para los que están sepultados en letra muerta”²⁷. El amor por los cuerpos y las figuras griegas, sea del modo que sea, irremediamente condiciona su aproximación. Concentrar los esfuerzos discursivos para que “el dios y el héroe se

²⁴ Goethe. *Winckelmann*. p.25. Exclusivamente en este pasaje de Goethe, su breve “definición” de poesía —i.e. abarcar con palabras y letras lo inefable— se conecta con aquello que denominé, junto con Winckelmann, el “discurso metafísico”. Claro está que no deseo llevar a cabo una similitud entre “lo metafísico” y “lo poético”. Lo que sí es sugerente es que llámese metafísico o poético, el “método” de Winckelmann se funda en la aproximación, en el “tanteo”.

²⁵ “Sus conceptos de la Antigüedad mediterránea se convirtieron en el patrimonio espiritual más valioso del clasicismo alemán. Sólo era una ciencia aparentemente; en realidad era una religión (Muschg. *Op. cit.* p. 245)”. Para efectos del apéndice no me adentraré en la noción de “clasicismo alemán”.

²⁶ Cfr. Constantine. *Op. cit.* pp. 202, 204 y 217; Ortega. *Op. cit.* pp.12-14. Winckelmann tenía como una de sus posesiones más preciadas la cabeza de un joven fauno descubierta en 1755: “Es mi Ganimedes a quien puedo besar sin ofender en presencia de todos los santos [sic]” (citado por Constantine. P. 202).

²⁷ Citado por Constantine. *Op. cit.* p. 209.

hagan visibles” guarda, pues, familiaridad con la realidad “viva” de las esculturas. Para Goethe, el mirar con amor, con deseo y con veneración a las obras griegas es verlas con los ojos de un heleno, es creer de alguno u otro modo en la existencia material y viva de los dioses: es ser eine antike Natur, eine heidnisch, un pagano: “Esa descripción de lo antiguo, del sentido orientado hacia este mundo y sus bienes, condúcenos de modo inmediato a la consideración de que tales ventajas sólo son compatibles con un sentir pagano. Esa fe en sí mismo, ese actuar en el presente, la pura veneración de los dioses como antepasados, la sumisión a un sino superpoderoso... Ese sentir pagano irradia de los actos y los escritos de Winckelmann, ese su modo de pensar, ese alejamiento de toda mentalidad cristiana, deben tenerse presentes si queremos juzgar de su llamada conversión... al haber nacido fundamentalmente pagano, no había sido suficiente el bautismo protestante para cristianarlo”²⁸.

Bajo cierta perspectiva, las frases de Goethe pueden sonar fuera de lugar. Winckelmann fue educado en el colegio luterano y se convirtió al catolicismo antes de viajar a Italia. Pero esta conversión es un parte aguas. ¿Por qué? El contexto histórico es importante. A diferencia del fuerte rigor del luteranismo alemán, la Roma dieciochesca, católica, era una ciudad más abierta a los placeres mundanos. No existía un cuerpo de policía; los hombres y las mujeres vestían con ropas más ligeras, no se silenciaban con cárcel los desmanes nocturnos, tampoco la homosexualidad era censurada. Además viajar a Roma significaba la recuperación del arte y el humanismo que la Reforma desdeñó²⁹. Allí se conciliaban la tradición pagana y la tradición cristiana en una religión que emancipaba la naturaleza a través de la creación artística³⁰. Al

²⁸ Goethe. *Op. cit.* pp. 12, 14.

²⁹ “La seca espiritualidad protestante, al rechazar la hábil conciliación católico-jesuita entre humanismo y religión consumió los espíritus y sólo les dejó el agostado rumiar la erudición, de la filología y de la hermenéutica bíblica... en este sentido Winckelmann es el gran antiluterano por excelencia” (Ortega y Medina. p 13).

³⁰ Es importante destacar que la simbiosis religiosa entre paganismo y catolicismo tiene antecedentes que se remontan hasta los primeros siglos del Renacimiento. Daré ejemplos muy concretos que marcan la posibilidad de un ambiente artístico pagano a lo largo del Renacimiento (tomados de Godwin. *The pagan dream of the Renaissance*. Capítulos I y XI). A finales del medioevo, en 1345, se desenterró en la provincia de Siena (Toscana) una estatua de Venus desnuda sobre un delfín —probablemente de la época helenística. Los habitantes la admiraban tanto que le dieron un lugar en el zócalo de la ciudad. Poco después ocurrió una catástrofe en la población e inculparon a la diosa griega por lo sucedido. Finalmente la destruyeron, pues creían que los había seducido al pecado (idolatría). Esta es una de las primeras evidencias históricas del contacto entre la Europa medieval y los cuerpos desnudos de los dioses griegos. Los individuos medievales, artistas o no, difícilmente tenían contacto con figuras desnudas no sólo de los dioses griegos, sino en general con el cuerpo desnudo —indudablemente la diosa griega causó extrañeza y

llegar a Roma, el bibliotecario alemán percibió que ese ambiente era excelente para su formación tanto intelectual como religiosa; era un erudito nórdico abierto a la sensibilidad mediterránea: “En Winckelmann, originariamente pietista, la íntima vivencia amorosa de Dios se sublimiza y se revela como belleza divina; la cristalización posterior de esta belleza y su reconocimiento en el arte griego exige un nuevo dispositivo espiritual en el que puedan fundirse sin oposición los polos opuestos. El catolicismo no repelía sino soldaba el humanismo y el arte a la religión”³¹. Así, el catolicismo favoreció la posibilidad de integrar en el conjunto de creencias particulares de Winckelmann la veneración estética de las divinidades griegas. Ningún calvinista o luterano radical habrían de anatemizar su devoción a las formas del arte griego. Ningún filólogo protestante podría tachar de anormal el sentimiento purificador que le causaba la presencia material de los dioses griegos. En Roma, Winckelmann pudo liberar su sensibilidad tan ampliamente que se había transfigurado en un ser distinto y, a los ojos de Goethe, en el único hombre moderno capaz de reconocer y nombrar poéticamente a los dioses pasados.

La fama de Winckelmann era tal que en abril de 1763 el Papa Benedicto XIV le nombra presidente de las antigüedades y anticuario apostólico de todo el mundo católico: ni una sola pieza arqueológica descubierta podía exhibirse sin la venia del anticuario papal. Desde esa cúspide, Winckelmann hacía un llamado a todos los

admiración por su “naturalidad”. Los artistas de la época sabían de las formas de los dioses griegos únicamente a través de las narraciones de Boccaccio en su *Genealogía de los dioses*. Fue hasta entrado el Renacimiento que tuvieron acceso a los descubrimientos arqueológicos, donde claramente podían apreciar las formas de los dioses. Los artistas italianos, efectivamente, no copiaban los cuerpos del entorno —no podían tener modelos humanos desnudos en su estudio: se basaban, inicialmente, en esculturas antiguas. La primera escultura desnuda después de la Antigüedad fue el *David* de Donatello (circa 1420-1460). Los estudiosos afirman que el título inicial de la obra era *Mercurio*, debido a que aún se aprecian la forma del yelmo y las botas aladas. De hecho, el modelo pudo haber sido un andrógino *Baco* exhibido en el museo de las Termas: “The bronze *David* is a landmark because it blatantly links the revival of the antique with seductiveness (p. 6)”. Un texto de 1434 describe la procesión de un festival organizado en Ferrara, Italia. El propósito de la celebración era el desfile de los dioses: primero Apolo, después Baco, seguidos de Asclepio, Mercurio, Priapo, etc. Dichas festividades se realizaban por toda Italia. No resulta extraño concebir el florecimiento Miguel Ángel, Leonardo y Rafael, bajo condiciones paganas y las propiamente católicas: “The Roman Catholic Church, found room for both impulses. The moment of capitulation was the comisión of the Neoplatonist Michelangelo to decorate the Sistine Chapel. From then onwards, all the resources of the new art, with its sensuality, its realism, and its immediacy, were enrolled in the Catholic cause, and would serve as weapons against the beauty-hating Protestants. But there are those who insist that Rome had already surrendered her spiritual sovereignty, and her embrace of a pagan aesthetic was just another stage... (p.8)”. La llegada de Winckelmann a Roma está preñada, todavía, de la atmósfera pagana legada por los autores del Renacimiento.

³¹ Ortega y Medina. *Op. cit.* p. 15.

individuos cultos de su tierra natal para que vieran, bajo su protección y consentimiento, los tesoros del arte antiguo y al igual que él fuesen vivificados por la atmósfera pagana de Roma. Como siempre, pocos acudieron a la invitación. Pero bastaba uno sólo para que todo el arte alemán se transformara. Bastaba con uno sólo que percibiera lo mismo que Winckelmann, y regresara con esa visión a su país: Johann Wolfgang von Goethe³².

Italia, y especialmente Roma, significaron para toda una generación de poetas alemanes un oasis de ideas y sobretodo de imágenes del orden antiguo. Orden ciertamente vapuleado por el paso de las centurias, pero enaltecido gracias al aura enigmática que aún centelleaba en los museos del Vaticano o en el Coliseo. Para los poetas alemanes formados bajo la égida de Goethe, Winckelmann era el único capaz de admirar a los dioses helenos en las esculturas antiguas, el último de las antike Natur, el último de los griegos; el ingenuo.

³² Para observar la importancia, para Alemania y para Goethe, del viaje a Italia: Cfr. Reyes. *Trayectoria de Goethe*. pp. 53ss; Muschg. *Op. cit.* pp. 55ss, 255ss; Dilthey. "Goethe" en *Vida y poesía*. pp. 126-185. Mas Torres. "Centauros, nubes, estatuas. Un ensayo a partir de *Erótica romana*" en el estudio sobre *Elegías romanas*. p. 110.

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS

Nota: cuando se citan los textos de Schiller, Kant, Rousseau o Winckelmann, únicamente se escriben las siglas de la obra y la página de la edición que se utiliza.

Aristóteles. *Física*. Tr. Ute Schmit, México, UNAM, 2003.

Poética. Tr. Ángel J. Cappelletti. Caracas, Monte Ávila, 1998.

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. Tr. Jazmín Reuter. México, FCE, 1993.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Tr. Silvina Marí. Madrid, Taurus, 2000.

Bock, Werner. *Momento y eternidad. Ensayos sobre literatura alemana*. Buenos Aires, Sur, 1957.

Brugger, Ilse. *La rebelión de los jóvenes escritores alemanes en el siglo XVIII. Textos críticos de Sturm Und Drang*. Tr. Herbert Wolfgang. Buenos Aires, Nova, 1976.

Carlyle, Thomas. *Vida de Schiller*. Tr. Antonio Dorta. Buenos Aires, Espasa, 1952.

Cassirer, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*. Tr. Eugenio Ímaz. México, FCE, 1997.

Constantine, D. *Los primeros viajeros a Grecia y el ideal helénico*. Tr. M. Pizarro. México, FCE, 1993.

Correspondence between Goethe and Schiller. Tr. L Dieckmann. New York, Peter Lang, 1994.

Dilthey, Wilhelm. *Vida y Poesía*. Tr. Wenceslao Roces. México, FCE, 1953.

Eckermann, Johann Peter. *Conversaciones con Goethe*. Tr. Jaime Bofill. México, UNAM, 2001.

Gadamer, Hans. *La actualidad de lo bello*. Tr. Antonio Gómez. Barcelona, Paidós, 1977.

Goethe, J. W. *Elegías Romanas*. Tr. S. Mas Torres. Madrid, Machado, 2005.

Goethe, Humboldt y Burckhardt, *Escritos sobre Schiller*. Tr. M. Zubiría. Madrid, Hiperión, 2004.

Goldwin, J. *The pagan dream of the renaissance*. Michigan, Phanes, 2002.

Granja Castro, D. et. al. *Kant: de la Crítica a la filosofía de la religión*. Barcelona, Anthropos, 1994.

Grave Tirado, C. *Verdad y Belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México, UNAM, 2002.

Fichte, J. G. *Filosofía y Estética*. Tr. M. Ramos y F. Oncina. Valencia, Universidad de Valencia, 1998.

Algunas lecciones sobre el destino del sabio. Tr. Manuel Ramos. Madrid, Istmo, 2002.

Heine, Henrich. *Para una Historia de la Nueva Literatura Alemana*. Tr. J. Pascual. Madrid, Felmar, 1976.

- Huzinga, J. *Homo Ludens. El juego y la cultura*. Tr. Eugenio Ímaz. México, FCE, 2005.
- Jung, Carl G. *Tipos Psicológicos*. Tr. A. Sánchez Pascual. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Kant, Immanuel. *Sobre la Paz perpetua*. Tr. Joaquín Abellán. Madrid, Tecnos, 2001.
- Filosofía de la Historia*. Tr. Eugenio Ímaz. México, FCE, 1994.
- Prolegómenos*. Tr. Asunción Gabriel. Madrid, Alambra, 1986.
- Crítica de la Razón Práctica*. Tr. Dulce M. Granja. México, UAM Porrúa, 2001. (KpV)
- Crítica de la Facultad de Juzgar*. Tr. P. Oyarzún. Venezuela, Monte Ávila, 1991. (KU)
- Crítica de la Razón Pura*. Tr. Pedro Ribas. México, Alfaguara, 2000. (KrV)
- La religión dentro de los límites de la mera razón*. Tr. F. M. Marzoa. Madrid, Alianza, 2001.
- Kerényi, Karl. *La Religión Antigua*. Tr. Adan Kovacsis. Barcelona, Herder, 1995.
- Lukács, Georg. *Goethe y su época*. Tr. Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1968.
- Martínez Marzoa, Francisco. *De Kant a Hölderlin*. Madrid, Visor, 1992.
- Mayz Vallenilla, Ernesto. *El problema de la nada en Kant*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Tr. Joaquín Gutiérrez. México, FCE, 1977.
- Nietzsche, Frederick. *El Nacimiento de la Tragedia*. Tr. A. Sánchez Pascual. México, Alianza, 1993.
- Novalis, Schiller et al. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos, 1994.
- Peyre, Henry. *¿Qué es el clasicismo?* Tr. Julian Calvo. México, FCE, 1996.
- Riobó González, Manuel. *Fichte, filósofo de la intersubjetividad*. Barcelona, Herder, 1988.
- Ripalda, José María. *Fin del Clasicismo. A vueltas con Hegel*. Madrid, Trotta, 1992.
- Reyes, Alfonso. *Trayectoria de Goethe*. México, FCE, 1975.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Del contrato social sobre las ciencias y las artes sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Tr. Mauro Armiño. Madrid, Alianza, 1996.
- Safranski. *Schiller o la invención del Idealismo alemán*. Tr. R. Gabás. Barcelona, Tusquets, 2006.
- Schelling, F. W. *Filosofía del arte*. Tr. Virginia López. Madrid, Tecnos, 1999.
- Schiller, F. *Ausgewählte Werke*. Stuttgart, Cotta-Ausgabe, 1949.
- El visionario*. Tr. Antonio Bueno. Barcelona, Icaria, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

- Filosofía de la Historia*. Tr. Juan Ortega. México, UNAM, 1956. (FH)
- De lo sublime y sobre lo sublime*. Tr. José del Barco. Granada, Ágora, 1992. (DS)
- Escritos breves sobre Estética*. Tr. Víctor M. Borrero. Sevilla, Doble J., s/f.
- Kallias*. Tr. Jaime Feijóo. Barcelona, Anthropos, 1990. (K)
- Poesía Filosófica*. Tr. Daniel Innerarity. Madrid, Hyperión, 1994.
- Cartas sobre la educación estética del hombre*. Tr. J. Feijóo. Barcelona, Anthropos, 1990. (CEEH)
- Sobre la gracia y la dignidad*. Tr. Juan Probst. Barcelona, Icaria, 1985. (SGD)
- Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. J. Probst. Barcelona, Icaria, 1985. (PIS)
- Escritos sobre estética*. Tr. Manuel García Morente. Madrid, Tecnos, 1991.
- Teatro Completo*. Tr. Rafael Cansinos. Madrid, Aguilar, 1973.
- Escritos de filosofía de la historia*. Tr. Faustino Oncina. Murcia, U. de Murcia, 1991.
- Szondi, Peter. *Poética y filosofía de la historia I*. Tr. Francisco Lisi. Madrid, Visor, 1992.
- Villacañas, José L. *Tragedia y Teodicea de la Historia: el destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid, Visor, 1993.
- Villacañas, J. et. al. *Estudios sobre la crítica del juicio*. Madrid, Visor, 1990.
- Winckelmann, J. *De la belleza en el arte clásico*. Tr. Juan Ortega. México, UNAM, 1959. (BAC)
- AMC = “Advertencia sobre la manera de contemplar el arte antiguo”
 - DTB = “Descripción del Torso de Belvedere”
 - GOA = “De la Gracia en la obra de arte”
 - MAI = “Monumentos antiguos inéditos”
 - NMI = “Nuevas y más maduras ideas acerca de la imitación de los antiguos”
 - TSBA = “Tratado sobre la capacidad del sentimiento de lo bello en el arte y sobre la enseñanza de la misma”
- Historia del arte de la Antigüedad*. Tr. Manuel Tamayo. Barcelona, Folio, 2002.
- Winckelmann, Baumgarten, Hamann. *Belleza y Verdad*. Tr. V. Jarque. Barcelona, Alba, 1999.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México, UNAM, 2004.