



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA



Lo bello y lo sublime en el *Wallenstein* de Schiller

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

Gonzalo Martínez Licea

Tutor: Dr. Renato Huarte Cuéllar

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, enero de 2022



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.

A mi madre, María de Lourdes Licea López.

Gracias por conducirme a la fe por la que ahora sé que nos volveremos a encontrar.



Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.

Schiller, *Nänie*

Índice

Introducción.....	9
CAPÍTULO I <i>Wallenstein</i> y antecedentes teóricos.....	15
a. Incursión en la historia.....	15
b. Incursión en la filosofía.....	19
c. Plan e intenciones de un drama histórico.....	23
d. Argumento del <i>Wallenstein</i>	27
CAPÍTULO II Filosofía de lo bello y lo sublime.....	33
a. Belleza: Kallias y las Cartas sobre la educación estética del hombre.....	34
b. Tratados breves de estética.....	39
CAPÍTULO III <i>Wallenstein</i> : la sublimidad del “héroe” trágico.....	47
a. Entre mito y realidad.....	48
b. Destino, libertad y poder.....	52
c. La muerte de <i>Wallenstein</i>	59
CAPÍTULO IV Max y Tecla: la promesa de la belleza.....	63
a. El idilio de la bella comunidad.....	64
b. La muerte de lo bello.....	74
Conclusión.....	81
Obras consultadas.....	85

Introducción

El poeta, filósofo e historiador alemán Friedrich Schiller compuso el *Wallenstein* a finales del siglo XVIII y con él inventó, a decir de Wilhelm Dilthey, el “drama histórico”¹. La relevancia de esta pieza para el pensamiento moderno está fuera de toda duda, hecho que se puede comprobar en la diversidad y abundancia de interpretaciones de las que ha sido objeto desde el mismo momento en que se estrenó hasta el día de hoy. Tanto literaria como filosóficamente, sorprende su complejidad en el tratamiento de problemas concernientes a la modernidad sin descuidar la producción del efecto dramático. Están presentes los elementos básicos del teatro trágico, como el destino, el conflicto de posturas ético-políticas o la libertad, pero aparecen refractados por el frío cristal de la historia y el pensamiento filosófico ilustrado.

El *Wallenstein* toma un fragmento de la historia de la Guerra de los Treinta Años y lo revive estéticamente para hacer reflexionar a su propia época sobre el nuevo horizonte de libertad abierto por los grandes movimientos del momento. La Revolución francesa y el fenómeno Napoleón son sólo dos de los más importantes. Para Schiller el teatro era el medio privilegiado para llegar al público burgués y promover en él una revolución estética que trastocara las formas en que se relacionaba con la realidad, tanto a nivel sensible como intelectual. Sus ideas para realizar esta tarea maduraron con el contacto de la filosofía kantiana, la cual le permitió teorizar una relación más compleja e indirecta entre público y obra de arte. En última instancia, el arte se convierte en el instrumento fundamental para la realización de las esperanzas político-morales del siglo. La experiencia estética producida por la contemplación de arte bello cumple la función histórica de hacer que el individuo sea efectivamente un ser político al mismo tiempo que uno moral, uno que puede vivir en armonía respetando a sus semejantes sin descuidar la misión que tiene como especie para el perfeccionamiento de la humanidad.

Pero este camino no carece de peligros, malinterpretaciones y sacrificios. El teatro, especialmente el teatro trágico, debe conjurarlos de tal manera que el público se sienta

¹ Wilhelm Dilthey, “Prólogo”, en Friedrich Schiller, *Wallenstein / La novia de Mesina*, México, Porrúa, 1984, p. XVII.

interpelado directamente en el juego de sus facultades. El arte no es un tratado político ni filosófico, no dice su mensaje directamente. Está codificado en un complejo juego de simbolismos, usos del tiempo y de la palabra (o cualquiera que sea su materia prima de expresión). Así entonces, el teatro puede llamar la atención indirectamente sobre las posibilidades de error que amenazan al hombre moderno.

El *Wallenstein* es una de las obras poéticas más filosóficas del autor. Con esto quiero decir que a sus temas principales subyace una idea filosófica, generalmente elaborada por Schiller en sus textos teóricos. Pero, como insistiré en esta tesis, su arte dramático es un campo de experimentación para las ideas, no una mera traducción de un tratado de filosofía de la historia. Por eso se hace necesario un constante trabajo de interpretación de lo que Schiller expresó por boca de sus personajes. No está de más decir que hay que evitar el error de identificar lo que un autor efectivamente piensa con lo que ha expresado en una obra de arte (a veces ni siquiera en una obra filosófica).

Las categorías estéticas de la belleza y lo sublime fueron claves para el pensamiento de Schiller. Están presentes de una u otra forma en todas sus reflexiones sobre política, moral y géneros literarios. De hecho, es poco frecuente encontrar en sus textos una estética digamos pura, si es que eso tiene sentido. Al contrario, todo el tiempo la belleza y lo sublime están puestos en relación con otras áreas del pensamiento, generalmente con el fin de iluminar mutuamente ambas partes. Así, por ejemplo, la belleza es clave para entender las opiniones de Schiller sobre la democracia y la naturaleza humana, mientras que lo sublime inaugura un tipo de vínculo tenso entre el hombre y el mundo.

De acuerdo con esto, he decidido basarme en estas dos categorías, con la complejidad de sentidos que tienen, para realizar una interpretación filosófica del *Wallenstein*. Recurriré a los textos más importantes de Schiller para conseguir un resultado serio e informado. Esencialmente lo sublime está simbolizado en el personaje de Wallenstein y las circunstancias que lo rodean, mientras que la belleza tiene cuerpo en Max Piccolomini y Tecla. La obra puede verse, desde este punto de vista, como el drama de la belleza y lo sublime en su choque con la historia y la política. Cada uno de estos personajes tiene una manera diferente de relacionarse con su medio. En tanto que Wallenstein queda atrapado en

la contemplación de la libertad de posibilidades y la inseguridad de actuar, Max y Tecla sienten la liberación a través del amor y la promesa de la belleza. Sin embargo, los tres se reúnen en la muerte por motivos que responden a la índole personal de sus caracteres cuando tocan la realidad.

Según José L. Villacañas, la novedad de esta pieza es el realismo político y moral con el que retrata el drama interno a la historia, “pues lo que se cosifica de las acciones de los hombres no es lo divino, sino el Poder. Por lo tanto, la tragedia inmanente a la historia es la lucha entre ideales y poder.”² Se trata de un ambiente completamente secular donde las voluntades luchan por abrirse paso para imponerse a las demás. Y los ideales, que proporcionan una primera orientación en la mente, se tuercen al contacto con la realidad y se integran al curso que le imprime el poder. La obra es una inoculación contra los idealismos y fanatismos en la política.

Obviamente en un trabajo de estas dimensiones no es posible profundizar en muchos de los aspectos teóricos que surgen de una propuesta como esta. Mi objetivo es sobre todo mostrar que partiendo de la dialéctica de lo bello y lo sublime se puede tener una comprensión cabal de la obra al tiempo que se ilumina el pensamiento estético-político de Schiller. No está de más mencionar que los filósofos idealistas fueron los receptores inmediatos de la filosofía schilleriana, en la cual encontraron un entramado de arte, historia, naturaleza y política. Para bien o para mal, el desarrollo del pensamiento filosófico alemán del siglo XIX se inspiró en muchas de las soluciones y problemas tematizados por Schiller. Así pues, resultará instructivo observar la génesis de este proceso por medio del estudio de una obra en la que se dan cita la filosofía, el arte y la historia.

El primer capítulo sirve como introducción al tema. Doy información sobre la práctica histórica y filosófica de Schiller, pues ésta confluye finalmente en su obra dramática y es la que le aporta su peculiar carácter. También formulo algunas opiniones respecto del plan de escribir un drama histórico, siendo una materia que a primera vista era lo menos susceptible de ser dramatizado. Schiller se quejaba con frecuencia de la dificultad de someter a la forma

² José Luis Villacañas Berlanga, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid, Visor, 1993.

poética un asunto histórico tan enredado y prosaico. Al final, ofrezco una breve síntesis del argumento de la obra.

En el siguiente capítulo hago una exposición de las ideas principales de Schiller en torno a lo bello y lo sublime. He recurrido a los textos principales, tales como las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y los tratados más breves como *Sobre lo sublime* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, entre otros.

Los capítulos tercero y cuarto son propiamente el abordaje de los personajes de Wallenstein, Max y Tecla. Están redactados para que cualquier lector que conozca la obra schilleriana pueda leerlos directamente sin tener que pasar por los dos primeros. Sólo hay algunas pocas referencias internas que remiten a los capítulos anteriores para una explicación más amplia de algo que allí sólo está sugerido.

En cuanto a la bibliografía secundaria, he recurrido a la mayoría de los principales comentaristas de la obra de Schiller en español y a algunos autores en inglés dedicados específicamente al *Wallenstein*. Existe una gran cantidad de comentarios en libros y revistas especializadas en alemán que, por desgracia, no son accesibles en nuestro país a menos que uno costee personalmente su adquisición.³ Forzosamente se necesitaría de una larga estancia en bibliotecas alemanas o estadounidenses para realizar un estudio que abarque la compleja red de interpretaciones que se ha tejido en torno a la obra por lo menos durante el siglo XX y lo que va del XXI.

No obstante, los medios de que pude disponer son recientes y algunos de ellos muy recientes (de los últimos veinte años). Usé para mi interpretación los que consideré de la más alta calidad, por lo que manifiestan mínimamente las opiniones de vanguardia en torno a nuestro tema. La mayoría de los textos usados en esta tesis los obtuve electrónicamente, dado que las versiones en papel también son inexistentes en México y no había manera de obtenerlos a un precio razonable para mis recursos económicos. Incluso un autor relevante en el área, Steven

³ Por ejemplo, los números del *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, obligatorios para cualquier estudio de investigación serio sobre el poeta alemán.

D. Martinson, tuvo la amabilidad de enviarme por correo electrónico un par de capítulos de su libro sobre Schiller.⁴

Finalmente, hay que agregar que tuve que recurrir a la versión de Porrúa de *Wallenstein*, una traducción del siglo XIX del autor español José Ixart.⁵ Hasta donde sé, no existe otra en nuestro idioma. Llama la atención el abandono de que ha sido objeto una de las piezas más importantes del repertorio alemán por parte de la industria de la traducción en español. Para compensar esto, en casos de duda comparé los pasajes más relevantes con la versión alemana. Sería una gran noticia para los estudiosos de este periodo y para el público interesado el que pronto se apoyaran los proyectos de traducción a nuestro idioma de las obras dramáticas completas de Schiller en ediciones críticas.

⁴ *Harmonious Tensions. The Writings of Friedrich Schiller*, Newark, University of Delaware Press, 1996.

⁵ *Wallenstein / La novia de Mesina*, trad. José Ixart, México, Porrúa, 1984.

CAPÍTULO I

Wallenstein y antecedentes teóricos

La década de los 1790's puede considerarse el periodo en el que Friedrich Schiller alcanza la madurez intelectual, pues no sólo amplía y refina su campo de acción a otras disciplinas (como la historia y la filosofía), sino que también redondea muchas de las ideas que había elaborado en las obras de juventud. Uno de los trabajos que cierra esta fecunda etapa en la historia del pensamiento alemán es la trilogía de *Wallenstein*. Concluida en 1799 tras tres años de trabajo, es a la vez suma de los intensos años de estudio y rehabilitación de la vocación poética de su autor –por lo menos durante los pocos años que le restan de vida, pues muere en 1805. Por eso, antes de abordar directamente el análisis e interpretación de la obra, conviene ofrecer al lector alguna información contextual de relevancia, así como una breve síntesis de la obra.

a. Incursión en la historia

Antes de cumplir los 30 años, Schiller ya había compuesto cuatro piezas de teatro: *Los bandidos*, *Fiesco*, *Cabala y amor*, así como *Don Carlos*. Sólo la primera y la última fueron éxitos rotundos, pero bastaron para granjearle al poeta una reputación en el ámbito voluble de la escena. Estas obras muestran que desde muy joven Schiller estaba interesado por abordar ciertos problemas de la política y la dialéctica del amor.

Ya desde *Los bandidos* aparecen esbozados muchos de los principales temas que llevará a término en las últimas obras: el mal en el mundo, los puntos débiles de la vida burguesa, el amor, la escisión interna del individuo, la libertad radical fincada en el sujeto, entre otros. Y *Don Carlos*, ambientado durante el reinado de Felipe II de España, aborda directamente la posibilidad de realizar el proyecto revolucionario de un nuevo orden burgués y republicano que haga honor al recién nacido ciudadano de la Ilustración. Como se sabe, la conclusión a la que conduce la trama es el fracaso de los intentos por llevar a cabo este ideal de vida política libre por vía del pacto con el monarca.

En estos primeros dramas se ve, pues, el carácter crítico y experimental que caracteriza toda la obra de Schiller dedicado a las tablas. Por un lado, es patente su deuda con los principios de emancipación política e intelectual de la Ilustración pero, por el otro, se pone en primer plano la autoconsciencia de este periodo para realizar históricamente su proyecto, con sus aporías y dificultades. Si bien aquí todavía existen los resabios juveniles del *Sturm und Drang*, que busca explotar el flujo de las pasiones, también se perfilan ya las condiciones para establecer la nueva literatura del clasicismo alemán, que funge como espejo y espacio de formación (*Bildung*) del hombre moderno. La Revolución francesa ya está en puerta y Schiller, al igual que otros pensadores, reflexiona sobre las posibilidades y riesgos de pasar de un estado monárquico, medieval, cerrado, a un estado republicano, abierto al libre pero desconocido juego histórico-político.

En este sentido, el teatro schilleriano es un teatro filosófico. Con ello quiero decir que ejercita una reflexión seria que pone en cuestionamiento temas actuales, pero que tiende a extraer conclusiones que trascienden lo meramente ocasional. Sin embargo, como trataré de sostener en esta tesis, no quiero decir que la poesía se reduzca a mero recurso didáctico para exponer ideas filosóficas previamente concebidas. Más bien en ella toman cuerpo ideas que ni siquiera el discurso filosófico de su tiempo quiso o pudo ver. Esta es una tesis que, por ejemplo, José L. Villacañas ha desarrollado ampliamente en *Tragedia y teodicea de la historia*.

Como desarrollaré más adelante, el propio Schiller manifestó abiertamente la consciencia de vivir en una época en la que la poesía no tenía otra alternativa que ser reflexiva. Tal es el sentido de su división de la poesía en ingenua y sentimental. Esta última se sabe separada de la naturaleza y del antiguo equilibrio entre sentir y pensar. Su relación con el mundo ahora está mediada por la meditación sobre los objetos y busca elevar la realidad hacia el ideal.

Un ejemplo de esto, además de la naturaleza de sus obras, son todos los elementos “paratextuales”⁶ que rodean a algunas de ellas, es decir, prólogos, autocríticas, anuncios para el teatro, escritos por Schiller para mirar su trabajo desde ángulos distintos. A esto hay que añadir toda la correspondencia que mantuvo con personajes tales como Wilhelm von

⁶ Berta Raposo Fernández, “Introducción”, en *Los bandidos*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 10.

Humboldt, Goethe, Herder y su amigo Körner, entre otros. Sus epístolas son un valioso material para estudiar la evolución del trabajo de Schiller, desde que germinaba una idea en su mente, pasando por la escritura y reescritura, hasta llegar a las críticas *a posteriori* al resultado.

Para restringirnos al periodo de su vida que ahora nos interesa, aproximadamente la última década del siglo XVIII, hay que señalar que tras el éxito de *Don Carlos* Schiller no vuelve a escribir teatro hasta el *Wallenstein*. Durante estos años, el poeta se dedica de lleno, aunque no exclusivamente, a trabajar sobre historia y filosofía. Lo primero lo lleva a estudiar las fuentes históricas sobre los siglos XVI y XVII, mientras que lo segundo lo conduce a los principales filósofos europeos de la Ilustración, entre los cuales el que más influyó en él fue Kant.

Schiller había comenzado sus estudios sobre el siglo XVI para ambientar *Don Carlos*, pero ahora busca directamente en la materia histórica por sí misma. Se le presenta la oportunidad de escribir un texto para el proyecto *Historia de las más notables rebeliones y conspiraciones* (*Geschichte der merkündigsten Rebellionen und Verschwörungen*), en donde publica su *Historia del levantamiento de los Países Bajos del gobierno español* (*Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*) en octubre de 1788.⁷ Para Rüdiger Safranski, “Schiller quería narrar algún triunfo de la libertad en el pasado”.⁸ En la introducción a este texto, el poeta escribe: “Uno de los más notables eventos de estado que han hecho del siglo dieciséis el más espléndido en el mundo parece ser la instauración de la libertad de los Países Bajos”.⁹

El siguiente proyecto es más ambicioso: *Historia de la guerra de los Treinta Años* (*Geschichte des Dreißigjährigen Krieges*), publicado entre 1791 y 1793 en cinco libros. Esta obra le valió su consagración como el más importante historiador alemán hasta el momento.¹⁰

⁷ Schiller, “Introduction to The History of the Revolt of the United Netherlands Against Spanish Rule”, en *Friedrich Schiller. Poet of Freedom*, vol. III, trad. Susan Johnson, Washington D.C., Schiller Institute, 1990, pp. 177-194.

⁸ Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. Raúl Gabás, México, Tusquets, 2011, p. 266.

⁹ Schiller, “The History of the Revolt...”, p. 177.

¹⁰ Safranski, *Op. cit.*, p. 335.

Aunque se dice que la paciencia historiográfica es mucho más débil en este segundo trabajo, logró seducir tanto al público educado como a los expertos. Schiller no quería convertirse en siervo de la precisión histórica y mostró no tener miedo a la hora de recurrir a su propia fantasía poética siempre que fuera necesario para hilar sucesos o presentar a grandes personalidades.

Tras esta experiencia Schiller gana nuevas convicciones sobre la historia, específicamente que el estudio del pasado puede llevar a verdades universales.¹¹ De ahí el concepto de historia universal, desarrollado en su clase inaugural en la Universidad de Jena como profesor de historia: *¿Qué significa la historia universal y con qué fin la estudiamos? (Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?)*. De manera optimista, Schiller creía que el individuo podía aprender de la historia para abrir perspectivas de liberación en el seno de la comunidad. De hecho, parece haber un paralelismo en las opiniones histórico-políticas de Schiller durante estos años y la incipiente Revolución francesa. Antes de que comenzara el reinado del terror, Schiller confiaba en que sería posible una revolución democrática que liberara a la humanidad y diera paso a un nuevo alumbramiento en la historia del hombre. Posteriormente, incluso antes de las decapitaciones, su postura ante la filosofía de la historia y las revoluciones se vuelve más cauta y pesimista.

En lo que concierne a nuestro tema, Schiller extrae de su incursión en la historia un conjunto de ideas y problemas que cristalizan en el *Wallenstein*. Lo primero y más obvio es la importancia determinante de la guerra de los Treinta Años en la configuración del panorama político e ideológico de la Europa moderna. Los estragos del conflicto habían obligado a los regentes a establecer la paz por encima de las diferencias religiosas. Además, este conflicto había golpeado duramente a Alemania y Austria, principales territorios del Sacro Imperio Romano Germánico. En segundo lugar, pudo ver en acción el enfrentamiento entre la legitimidad de un poder establecido como institución, como el del emperador, y el levantamiento espontáneo de un caudillo poderoso, como Wallenstein.¹² Hay que recordar que este cuestionamiento sobre la legitimidad y sus variantes aparece de manera constante

¹¹ Otto Dann, "Schiller the Historian", en Steven D. Martinson, *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, New York, Cadmen House, 2005, p. 74.

¹² *Ibid.*, p. 83.

en las obras teatrales de Schiller, por ejemplo, en *María Estuardo*. En tercer lugar, está justamente el tema de la aparición de las grandes personalidades que surgen como de la nada en los momentos más caóticos de la historia y por instantes adquieren la capacidad de determinar el curso de los eventos. La fascinación de Schiller por el duque Albrecht von Wallenstein surge de la redacción de la *Historia de la guerra de los Treinta Años*. En una carta a Körner escribe: “El tiempo de la mayor miseria de las naciones fue también la época más brillante de la fuerza humana. ¡Cuántos grandes hombres salieron de esa noche!”¹³

En conclusión, la historia ofrece a Schiller el material para articular en sus obras filosóficas y poéticas cuestionamientos de gran calado que involucran el destino del individuo y la comunidad en la búsqueda de la instauración de espacios de libertad dentro de la historia.

b. Incursión en la filosofía

Schiller inicia se inicia en la filosofía kantiana en 1791, cuando apenas está publicando su trabajo sobre la guerra de los Treinta Años. Es sabido que el contacto con Kant influyó decisivamente en el desarrollo de sus propias ideas en el campo de la estética, teoría de la tragedia y filosofía de la historia. A lo largo de casi diez años estudia con detenimiento las tres grandes críticas y otros textos en materia de historia política, como *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*. En 1792 escribe a con entusiasmo a Körner:

Ahora me dedico con gran celo a la filosofía kantiana, y tendríamos mucha materia si cada noche pudiera hablar contigo sobre ello. Es irrevocable mi decisión de no abandonarla hasta que la haya comprendido a fondo, aunque necesite tres años para lograrlo. Por lo demás, he sacado ya mucho para mí de esta obra y lo he transformado en mi propiedad.¹⁴

Un motivo circunstancial por el que Schiller empieza a leer a Kant se debe a la presencia de Karl Leonard Reinhold en la Universidad de Jena, donde también enseñaba Schiller. Reinhold fue uno de los principales defensores y divulgadores del kantismo en Alemania. De hecho, es en gran parte debido a él y su polémica con Jacobi que la *Crítica de la razón pura*

¹³ Schiller, *apud* Safranski, *Op. cit.*, p. 332.

¹⁴ Schiller, *apud* Safranski, *Op. cit.*, p. 343.

comienza a ser tomada en cuenta en el medio intelectual. José Luis Villacañas llama la atención sobre la fría respuesta que recibió al ser publicada y que comenzó su meteórico ascenso sólo a partir de su aplicación en la polémica sobre la religión que involucraba a Lessing, Mendelssohn, Jacobi, Reinhold y luego Fichte.¹⁵

Ahora bien, el interés de Schiller por Kant no fue primariamente por esta polémica, sino por lo que a él afectaba en tanto que poeta. Una de sus grandes preocupaciones fue aclararse a sí mismo las razones por las que el arte era un asunto serio. Él como artista no necesitaba una justificación para continuar escribiendo, pero su yo filosófico, obsesionado por llevar a la luz los asuntos que más le interesaban, necesitaba comprender el porqué del arte, y específicamente la poesía, en el mundo moderno. En esto, como en otras cosas, estaba en las antípodas de su amigo Goethe, quien prefería no remover demasiado los mecanismos interiores de la creación artística.

Las obras más significativas que de Schiller en el campo de la estética son: *Sobre la gracia y la dignidad (Anmut und Würde, 1793)*, *Cartas sobre la educación estética del hombre (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe) 1795* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795)*. En el siguiente capítulo trataré con más detenimiento de ellas cuando trate de lo bello y lo sublime. Tuvieron un gran impacto en los autores románticos y en el desarrollo teórico del idealismo alemán. Frederick Beiser asegura que su apropiación del concepto kantiano de libertad fue el que impactó más en la siguiente generación y no el de Kant.¹⁶ Hoy en día estos textos siguen siendo considerados clásicos de la estética moderna.

Uno de los primeros aspectos de la filosofía kantiana que influyó en Schiller fue la comprensión del hombre como sujeto trascendental. Éste, en virtud del arreglo de sus facultades, era caracterizado como un productor de su propio conocimiento. El papel activo del sujeto en la acuñación de conceptos y manejo de representaciones fue visto por Schiller como un ejemplo de la libertad incluso en el plano del conocimiento. Además, le parecía que,

¹⁵ José Luis Villacañas, *La filosofía del idealismo alemán. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*, vol. I, Madrid, Síntesis, 2001, p. 28 y ss.

¹⁶ Frederick Beiser, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 215.

aunque Kant se había excedido en el énfasis puesto en el aspecto racional del hombre, aun así no se había olvidado de darle su lugar a la sensibilidad, esencial para la producción artística y el placer estético. De este modo no se caía en un burdo materialismo ni en un vacío idealismo. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* dan buena cuenta de la recepción schilleriana de la doble naturaleza del hombre según Kant y en algunos aspectos también de Fichte.

El contacto con la *Crítica del Juicio* le proporcionó, por otro lado, una mirada más lúcida y profunda de la naturaleza del placer estético y la belleza en el ámbito del arte. Con ello podía abandonarse sin miramientos una ingenua visión moralizante o didáctica del arte o su instrumentalización política. Kant había puesto las bases para considerar lo estético como un territorio autónomo de las intenciones morales o su subordinación fácil a lo meramente agradable. Larry Shiner explica cómo el siglo XVIII vio el lento y a veces forzado surgimiento de una nueva relación del público con los productos artísticos. El teatro era un espacio de encuentro social, más que de contemplación, o bien buscaba dársele a ciertas obras un sentido moral o edificante, incluso a las piezas antiguas: “En el viejo sistema del arte, el gusto solía estar vinculado a un «interés» o propósito fijado para las obras de arte, ya fuera moral, práctico o recreativo; en el nuevo sistema de las bellas artes la respuesta más adecuada fue la contemplación desinteresada”.¹⁷

Con la estética kantiana, Schiller obtuvo los medios para desplegar una filosofía propia que ponía al arte en el centro de la existencia humana y llegar a decir de la belleza que sólo por medio de ella el hombre deviene hombre en sentido pleno. Nuevamente aquí se debe a nuestro autor el conducir las reflexiones estéticas de Kant al arte y legarlas a los románticos e idealistas, pues como se sabe la *Crítica del Juicio* privilegia el tratamiento de la belleza y lo sublime en la naturaleza y no tanto en los productos humanos.

Un último punto a considerar en este apartado es, por supuesto, el moral. También aquí Schiller se encontró con una filosofía que lo sedujo por su coherencia interna y su gran respeto por la naturaleza suprasensible del hombre. Así como había pasado con la depuración

¹⁷ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, Barcelona, Paidós, 2004, p. 204.

de lo estético, también admiró en Kant el esfuerzo por independizar los móviles morales de las consecuencias prácticas y, sobre todo, la teorización de la libertad y autonomía del hombre frente al mundo fenoménico. En efecto, a él le interesa no tanto el concepto de deber, central en Kant, como el de libertad. En *Sobre la gracia y la dignidad* lanza a éste un cortés reproche por el severo énfasis puesto sobre el deber al enjuiciar las acciones morales: “Pero tal como los principios de este sabio universal [Kant] suelen ser expuestos por él mismo, y también por otros, la inclinación es una muy ambigua compañera del sentimiento moral, y el placer una dudosa añadidura a las determinaciones morales”.¹⁸ Schiller abogaba por un enlazamiento del deber y la inclinación para poder hacer justicia a la doble naturaleza del hombre. En este enlazamiento se encontraría la clave para llegar a una idea de libertad más compleja que la de Kant.

Más compleja no quiere decir necesariamente mejor. De hecho, la idea de libertad que desarrolla Schiller abre un conjunto de problemas que no estaban expresados en la filosofía moral kantiana. Esto se debe al intento de Schiller por vincular dos ámbitos que Kant sólo había sugerido como símbolo: el estético y el moral. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre* desarrolla su filosofía de la libertad estética, a la que llega el hombre al conseguir unificar en sí mismo la razón y la sensibilidad por medio del contacto constante con la belleza. Más adelante veremos cómo en *Wallenstein* Schiller hace que su protagonista experimente interiormente el drama de la libertad y pague el precio de no saber mantener el juego prudente entre la estrechez del mundo sensible y las libertades del inteligible.

Como conclusión de estos dos primeros apartados del capítulo puede decirse que en Schiller se dado cita por lo menos tres formas de acercarse a la realidad: la poesía, la historia y la filosofía. Yo quiero hacer énfasis por ahora en el trabajo de síntesis que nuestro autor llevó a cabo, aunque es igualmente válido tratar de separar analíticamente los tres ámbitos. De hecho, en el siguiente capítulo voy a detenerme en la filosofía de lo sublime y la belleza en

¹⁸ Schiller, “Sobre la gracia y la dignidad”, en *Sobre la gracia y la dignidad / Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, trad. Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona, Icaria, 1985, p. 40.

sus tratados de estética. Pero es importante no olvidar que, con todo, hay excepciones en las que lo mejor es tener en mente el tejido de materias. Tal ocurre en *Wallenstein*. En esta pieza lo histórico da pie para experimentar lo trágico sin por eso dejar de ser eso mismo, historia, al tiempo que se realiza sobre las tablas un ejercicio de reflexión filosófica de gran calado.

c. Plan e intenciones de un drama histórico

Se sabe que Schiller tuvo la idea de escribir un drama donde Wallenstein fuera el personaje central cuando escribía su trabajo sobre la guerra de los Treinta Años, pero no empezó a trabajar seriamente en el proyecto sino hasta 1796, aplazando el plan de *Los caballeros de Malta*. Tras una década dedicada sobre todo a la historia y la filosofía, el poeta vuelve para ofrecer a su público un drama histórico.

En primer lugar, ¿por qué necesariamente histórico? Si consideramos los antecedentes de *Don Carlos* y *La conjuración de Fiesco*, se entiende cierta disposición a trabajar con la materia histórica. Pero además, como vimos anteriormente, la práctica como historiador y profesor le hizo apreciar con más claridad lo intrincado de los hechos humanos en el discurrir del tiempo. Es muy posible que Kant le haya permitido madurar su temprana comprensión teleológica de la historia. Ahora sabe que el juicio opera según fines y nuestro conocimiento de la naturaleza está mediatizado por esa imposición de fines desde nosotros. Pero en cuanto el filósofo se aplica a la historia las cosas descubre que no se dejan tratar de la misma manera. Allí donde todo parece preparar un magistral desenlace, la realidad impone la ruina para la grandeza y los ideales. La dinámica de los eventos políticos no se deja reducir a leyes o verdades imperecederas, pues está sujeta a la lucha de las voluntades, ambiciones, intrigas y al final todo parece decidirlo el capricho de la fortuna. El resultado es que son identificables ciertos hilos conductores pero en el momento de los acontecimientos nada se puede decir con certeza, aunque *a posteriori* se revele como obra del destino. La evidencia textual indica que Schiller reconoció esta naturaleza dramática de ciertos eventos históricos, es decir, situaciones en las que un héroe se ve envuelto en la trama de la historia, se debate para afirmarse, pero finalmente sucumbe. El *Wallenstein* histórico le permitía a Schiller transmitir esta tragedia al público del siglo XVIII.

Por otro lado, al basarse en hechos históricos el teatro aportaba una dosis de realismo a la trama y los personajes. Si para los griegos las fuentes de la tragedia eran los mitos y las leyendas, para el hombre moderno la historia debe cumplir esa función sin perder ni un ápice del sentimiento de lo patético. En opinión de Wilhelm Dilthey, la realización de esta hazaña se debe justamente a Schiller con el *Wallenstein*.¹⁹ Éste sería el primer drama histórico porque sólo en él se logra presentar un todo en el que el conocimiento detallado del pasado permite hacer comprensibles, partiendo de situaciones históricas, “el carácter y el destino de las figuras de la historia”.²⁰ Lo que creo que Dilthey quiere decir con esto es que Schiller construye un drama en el que no es necesario apelar a elementos míticos o legendarios para echar a andar el mecanismo de la tragedia, sino que todo cobra sentido por las situaciones y caracteres históricos mismos configurados por el libre proceso de elaboración poética. Pues, en efecto, no se trata tampoco de subordinar la verdad poética a la verdad histórica. En un texto tardío Schiller explica que:

La poesía no debe seguir su camino a través de la fría región de la memoria, no debe convertir nunca la erudición en su intérprete ni el provecho propio en su abogado. Debe tocar al corazón, porque fluye del corazón, y no debe dirigirse al ciudadano en el hombre, sino al hombre en el ciudadano.²¹

En otras palabras, la autonomía del juego estético del artista desvela de la realidad verdades que no puede exponer por sí misma la propia realidad, pero que no por ello son meras invenciones o fantasías para entretener o edificar. Al contrario, la perspectiva estética tiene ahora la capacidad de hacer patente la presencia de lo trágico en la vida del hombre de carne y hueso de cara a elementos de la esfera humana terrenal, mismos que quizá no pertenecen a la vida cotidiana de cualquier persona pero que son posibles y son susceptibles de comparación, por medio de la analogía, con circunstancias cotidianas. Schopenhauer vio en el *Wallenstein* uno de los pocos dramas en los que un poeta desplegaba este tipo de desgracias:

¹⁹ Wilhelm Dilthey, “Prólogo”, en Schiller, *Wallenstein...*, p. XVII.

²⁰ *Id.*

²¹ Schiller, “Sobre lo patético”, en *Escritos sobre estética. Johann Christoph Friedrich Schiller*, trad. Manuel García Morente, M. J. Callejo Hernanz y Jesús González, Fisac, Madrid, Tecnos, 1991, p. 93.

Yo prefiero con mucho este último tipo [de recurso para llegar al infortunio en la tragedia] a los otros dos, pues nos muestra el mayor infortunio no como una excepción, no como algo debido a raras circunstancias o a un carácter monstruoso, sino como algo que se desprende fácilmente por sí mismo del hacer y de los caracteres humanos, como algo casi consustancial a ellos y que se cierne sobre nosotros a cada paso [...] este último género nos muestra que esos poderes destructores de la felicidad y de la vida nos acechan a cada instante en nuestro camino, pues el mayor sufrimiento puede verse acarreado por entrelazamientos que pueden afectar también a nuestro destino y por acciones que quizá nosotros fuéramos capaces de cometer sin quejarnos sobre su injusticia; entonces nos estremecemos y nos sentimos en medio del infierno.²²

Precisamente lo que el *Wallenstein* logra es cimentar la desgracia del “héroe” sobre la indecisión, la ambición de poder, el cálculo astuto de los otros y las revanchas, todos estos elementos posibles en la vida de casi cualquier persona. Incluso el protagonista es un personaje que despierta emociones ambiguas, puesto que puede ser manipulador y calculador a la vez que se nos muestra como un alma sublime. De ahí las comillas usadas con anterioridad al llamarlo héroe. Como casi cualquier individuo, Wallenstein puede ser noble y malvado, sincero y mentiroso. Él mismo no sabe muy bien quién es ni lo que quiere realmente y sólo de manera progresiva logrará un acuerdo entre su querer y su hacer, pero ya será demasiado tarde.

Un segundo punto que puede aclarar la motivación de Schiller para hacer un drama histórico es el reto que suponía someter una gran masa de material al genio poético. En su correspondencia con Goethe se queja constantemente de no poder de las dificultades formales de llevar este tema al escenario. El 18 de noviembre de 1796 escribe: “puesto que debo tratar un tema muy reacio, al que sólo he de vencer mediante una heroica porfía.” El 1 de diciembre de 1797: “Casi me asusta cómo se me agranda el *Wallenstein*, especialmente ahora, porque los yambos, aunque abrevian la expresión, sostienen una holgura poética que a uno lo lleva a amplificar.” Y siete días más tarde: “Seguiré con el *Wallenstein* todo lo que pueda, pero el

²² Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, trad. Roberto R. Aramayo, México, FCE, 2003, §51, 300-1.

interés patológico de la naturaleza en este trabajo poético es muy desgastante para mí.”²³ Así, incluso juzgó este tema como muy poco adecuado para ajustarlo a las limitaciones expresivas y espaciotemporales del teatro, lo cual parece contradecir lo que pensaba mientras todavía estudiaba las fuentes históricas.

Pero no creo que deba confundirse la obstinación de Schiller como mero orgullo personal. Estoy convencido de que hay fuertes razones de orden filosófico y estético que alimentaron la idea de representar en el escenario para el gran público alemán una pieza de estas características. No puedo extenderme sobre este punto, así que sólo diré que hay que pensar esto a la luz de sus textos sobre teoría de la tragedia; en ellos queda consignada la misión del autor dramático para volver a abrir el espacio político de manera estética, es decir, mostrando al público burgués las entrañas de la maquinaria humana y política, como habían hecho los tres grandes trágicos en la antigua Grecia. En la modernidad, el poeta tiene el papel de desnudar al hombre y “abrir otra vez los palacios”.²⁴

En el prólogo al *Wallenstein*, escribe Schiller que “sólo los grandes asuntos remueven profundamente el alma de la humanidad; en mezquino espacio el ánimo se apoca; se engrandece con sólo aspirar a un alto fin.”²⁵ Del mismo modo que los trágicos antiguos educaron en sentido amplio a su pueblo por medio de una violencia ejercida sobre la sensibilidad, Schiller tampoco olvida que el drama no es mera didáctica, sino arte sublime que opera forzando al ánimo mediante una mezcla de dolor y placer. Si tenía éxito en esta empresa usando un tema histórico podía anotar para el arte moderno una victoria análoga a la de los griegos cuando inventaron la tragedia usando temas míticos. Por otra parte, antes que Nietzsche, percibió los comienzos del actual gusto moderno por la “sensiblería lacrimosa” que se somete pasivamente a sentimientos de ternura vacía que sumergían al ánimo en un estado de sopor hipersensible.²⁶ Era necesario hacer pasar al hombre moderno por experiencias que blindaran su espíritu para las nuevas condiciones de vida. Hay, pues, en el corazón del teatro schilleriano un proyecto de educación estética en lo sublime. Con razón,

²³ J. W. Goethe y F. Schiller: “La más indisoluble unión”. *Epistolario completo 1794-1805*, trad. Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn, (versión electrónica) Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014.

²⁴ Schiller, “Sobre el uso del coro en la tragedia”, en *Escritos sobre estética...*, p. 244.

²⁵ Schiller, “Prólogo”, en *Wallenstein...*, p. 6.

²⁶ Schiller, “Sobre poesía ingenua...”, en *Sobre la gracia...*, pp. 114-5.

Villacañas ha afirmado que se puede hablar de una “estrategia idealista de trabajar la muerte como acto voluntario”²⁷, algo que me parece especialmente verdadero del *Wallenstein*, con ese oscuro final que hizo exclamar con horror al joven Hegel después de haber leído el libro: “No es un final de teodicea [...] ¡Esto no es trágico, sino espantoso! Desgarra el corazón [...] ¡imposible salir aliviado de este espectáculo!”²⁸.

Tras estas breves observaciones sobre distintos aspectos presentes en la planeación y ejecución de la obra, dedicaré algunas líneas a exponer el argumento de la misma para, en el siguiente capítulo, revisar las ideas principales de Schiller sobre lo bello y lo sublime, conceptos que servirán para interpretar algunos elementos del drama.

d. Argumento del Wallenstein

Como no podía ser de otra manera, el *Wallenstein* se extendió de manera extraordinaria por más que Schiller trató de economizar sus recursos. Al final, el grueso de la obra podría compararse con el de una noveleta. Por consejo de Goethe, quedó dividida en tres partes:

1. “El campamento de Wallenstein” (*Wallensteins Lager*): un acto de once escenas
2. “Los Piccolomini” (*Die Piccolomini*): cinco actos de cinco, siete, nueve, siete y tres escenas respectivamente
3. “La muerte de Wallenstein” (*Wallensteins Tod*): cinco actos de siete, siete, veintitrés, catorce y once escenas respectivamente

La tragedia propiamente está condensada en la última parte; las dos primeras exponen el contexto histórico-político para comprender el asunto. “El campamento de Wallenstein” tiene la función de sensibilizar al espectador o lector al ambiente de las consecuencias de la guerra, así como proyectar la sombra de Wallenstein a través de los rumores en el ejército. “Los Piccolomini” nos introducen en las casas consistoriales donde reside Wallenstein, en

²⁷ Villacañas, “La teoría de la tragedia en Schiller: Metaconceptos”, en Antonio Rivera García, (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 144.

²⁸ G. W. F. Hegel, “Comentario al «Wallenstein» de Schiller”, en *Escritos de juventud*, trad. Zoltan Szankay y José M. Ripalda, México, FCE, 1978, pp. 435-6.

Bohemia, tendiendo ahora las principales líneas argumentales de la caída del héroe. Aquí nos enteramos de los planes e intenciones de los personajes principales que enfrentan por ahora indirectamente al emperador con el duque de Wallenstein. Por último, “La muerte de Wallenstein” desarrolla con velocidad creciente el desenlace fatal del choque de fuerzas.

Brevemente, el drama se ubica en el decimosexto año de la guerra de los Treinta Años, un punto álgido que pudo haber decidido el final del conflicto bélico que enfrentó a los protestantes y los católicos –aunque los motivos religiosos no fueran los únicos. En momentos de necesidad frente a los daneses, el emperador Fernando II de Habsburgo recurrió al talento militar de un duque de Bohemia, Albrecht von Wallenstein, quien proporcionó ventaja a la corona del Sacro Imperio. Pero en 1630 Fernando lo depuso en la Dieta de Regensburg a raíz de ciertos rumores que corrían en la corte de Austria que decían que el duque intentaba apoderarse de Alemania. Dos años más tarde el emperador volvió a solicitar la ayuda de Wallenstein debido a las derrotas sufridas por la Liga Católica. Pero nuevamente, en 1633, volvieron a caer sospechas sobre el duque, cuyo poderío militar crecía a una velocidad inusitada. Esta vez se rumoraba que Wallenstein pretendía pactar con los enemigos suecos y cerrar una paz que resultaría beneficiosa para él mismo y los protestantes, pero que dejaría desprotegida a la corona. No hay evidencia histórica suficiente para asegurar que efectivamente había planes de pasarse al bando protestante, pero las sospechas bastaron para que Fernando buscara deponer por segunda ocasión a su caudillo y confiscara sus bienes y territorios. Se produjo una compleja situación en el ejército, que vacilaba entre serle fiel a su general o al emperador. Wallenstein fue perdiendo poco a poco algunos regimientos hasta que unos enviados del emperador lo asesinaron en sus habitaciones en Pilsen, Bohemia.²⁹

De acuerdo con la historia, “El campamento de Wallenstein” presenta un variopinto conjunto de personajes del ejército y el pueblo que se han visto afectados por la guerra: además de los arcabuceros, dragones, arqueros, etc., hay campesinos, una tabernera, músicos y hasta un sacerdote capuchino. Contrasta la vulgaridad y el caos del campamento con la mítica figura de Wallenstein, que por ahora sólo conocemos por las narraciones y conjeturas que se

²⁹ Geoff Mortimer, *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, Hampshire-New York, Palgrave Macmillan, 2010.

comparten los soldados, quienes lo pintan como un ser demoníaco e invencible. Un cazador asegura que “a él no le abandona nunca la suerte [...] El mundo entero sabe que tiene a su sueldo un demonio del infierno.” Un sargento y otro cazador explican su invulnerabilidad a un “hechizo”, un “unto mágico”, “una coraza de piel” que lo protege contra los ataques de arma blanca.³⁰ Este manto legendario en torno al caudillo amedrentará incluso a sus asesinos al final de la obra, que temen no poder penetrar su dura piel con las lanzas. Se ha interpretado esta caracterización del personaje como “fáustica” por su asociación con el demonio, el infierno y oscuras artes mágicas. No obstante, a diferencia de Fausto, lo diabólico y mágico en Wallenstein es simbólico no literal, lo cual va acorde con el nuevo teatro histórico que Schiller está inaugurando. Goethe en cambio se parece más a Shakespeare por su manejo de lo supersticioso como un factor objetivo de la realidad.

En el campamento también se deja sentir un ambiente de confusión en el que chocan las más diversas opiniones y lealtades. Hay quienes defienden a capa y espada a su general, mientras que otros confiesan seguir a la opción más conveniente según el momento. Lo fascinante de esta primera parte es que aquí ya se perfila la volubilidad de las opiniones y sentimientos humanos. Muchos de quienes pelearon junto a Wallenstein le profesan una adhesión afectuosa, pese a que también se sienten inseguros de caer en la traición el Imperio. Se rumora mucho y hay pocas certezas sobre qué hacer.

Lo que sí es claro entre los soldados es que el poder se concreta en el ejército, es decir, se pasa de la mitificación del héroe a una consideración política más realista que alcanza incluso al emperador. El poder y la libertad presiden las ansias del soldado; el problema es saber en qué y quién cifrarlos.

“Los Piccolomini” lleva la acción a las casas consistoriales de Pilsen, donde se encuentra Wallenstein. En esta segunda parte evolucionan por lo menos cuatro grupos de acción: las esperanzas y actos de los más allegados a Wallenstein, la indecisión y falta de acción de éste (lo cual también es actuar), la confabulación del traidor Octavio Piccolomini y el amor entre Max Piccolomini y Tecla (hijo de Octavio e hija de Wallenstein, respectivamente).

³⁰ Schiller, “El campamento de Wallenstein”, act. I, esc. 6, pp. 14-5.

Illo, Terzky, Isolani y Buttler, especialmente los dos primeros, son los más cercanos al duque y han tomado partido por él, aunque éste todavía no se decida a dar el paso definitivo. Entretanto Wallenstein recibe a Octavio Piccolomini, su general de más confianza, y Questenberg, un enviado de la corte que le transmite al duque la exigencia del emperador de que se retire de Bohemia. Octavio ha sabido ocultar bien que juega del lado de la corona y ha aprovechado la confianza depositada en él para tramar a sus espaldas, con Questenberg, la deposición pacífica del duque. Éste, ignorante de la traición de su general, despacha al enviado del emperador con una negativa rotunda. Mientras tanto Wallenstein se avoca a la interpretación astrológica del cielo para saber con certeza cuándo ha de actuar, ya que tras sufrir la primera deposición se volvió supersticioso e inseguro. Este personaje avejentado e indeciso contrasta con la del ambicioso guerrero legendario que comparten la mayoría de los que lo rodean.

Luego hay escenas en las que se muestra el reciente enamoramiento de Max Piccolomini y Tecla. Max es coronel del ejército y el amigo más querido de Wallenstein, a quien ve como un segundo padre. Max vive al principio en un idilio de amor, amistad y admiración por los Wallenstein, pues no hace caso de los rumores de negociaciones con el enemigo sueco. Él es un fiel seguidor de la corona y cree que el duque también.

No obstante, es su propio padre, Octavio, quien quiere abrirle los ojos: le confiesa que tiene una orden del emperador para proceder contra Wallenstein y que tiene pruebas sólidas de su culpabilidad. Ahora Max se encuentra entre la fidelidad y el amor a sus dos figuras paternas. La última escena de esta parte concluye con Max decidido a preguntar directamente a Wallenstein cuáles son sus intenciones, incrédulo ante lo que escucha decir a su padre. Con la nobleza e ingenuidad que lo caracterizan quiere mantenerse limpio de toda relación con la política. Para él lo más importante son los sentimientos.

En “La muerte de Wallenstein” se desatan las consecuencias de los preparativos anteriores. Octavio convence a Isolani y Buttler de jugar del bando del emperador y corre la voz entre el ejército de que existen negociaciones entre Wallenstein y los suecos. Esto hace que una buena parte de sus hombres lo abandonen, lo cual supone un revés para la reciente decisión de Wallenstein de finalmente oponerse a los designios de la corona. Ahora sabe que Octavio

es un traidor. En medio de esta situación opresiva en las salas del duque, Max proporciona un buen contraste por su aparente inocencia. Después de mucha cavilación opta por seguir su propio rumbo: no seguirá a su padre ni a Wallenstein. Ambos le parecen ahora corrompidos por la política y la traición. Es consciente de que, por lo tanto, ya no puede seguir soñando con una vida con Tecla, por lo que el único camino que le parece más adecuado a su situación es la muerte en batalla: unas escenas después se nos revela que una aplastante derrota ante el ejército sueco que se dirige al encuentro de Wallenstein le quita la vida a él y a todo el regimiento a su cargo. Tecla, al enterarse, huye del palacio para encontrar la tumba de Max.

Esa misma noche Buttler ya ha dispuesto todo para asesinar a Wallenstein en sus habitaciones, aunque Octavio nunca lo autorizó para tomar esa medida. Primero asesina a Terzky e Illo cuando están celebrando un banquete por la segura victoria, pues se calcula que los suecos llegarán al amanecer y con ello las maquinaciones del duque tendrán éxito. Ante los escrúpulos de los matones y traidores a los que quiere usar para asesinar a Wallenstein, Buttler invoca un tema polémico para la Ilustración y en especial para Kant: la obediencia a la autoridad. Buttler dice: “Nosotros los subalternos no tenemos voluntad propia; sólo los poderosos pueden ceder a humanitarios sentimientos. Nosotros venimos a ser simples esbirros de la ley, y toda nuestra virtud consiste en la obediencia pasiva.”³¹ Quizá haya aquí una crítica a la kantiana división de los usos público y privado de la razón, que bajo ciertas circunstancias puede resultar imposible de aplicar sin funestas o por lo menos cuestionables consecuencias.

Schiller prolonga el suspenso con diálogos relativos al tiempo y la paciencia. Tal vez no habría que apresurarse a arrebatarle la vida a tan gran personaje. Gordon, otro traidor, ruega a Buttler esperar:

Sólo una hora... una hora [...] ¡Ah!... el tiempo es una maravillosa divinidad. En una hora se deslizan millares de granos de arena, y pasan por la mente millares de pensamientos. En

³¹ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. IV, esc. 2, p. 130.

una hora, nuestro corazón, el suyo, pueden mudar, puede llegar una noticia, ocurrir bienhadados sucesos, decisivos y saludables. ¡Oh qué de cosas pueden pasar en una hora!³²

Un ejército dirigido por Octavio se ha adelantado a los suecos e irrumpe en el castillo para apresar a Wallenstein. Suenan las trompetas. Pensando que ha llegado el ejército enemigo, Buttler y sus matones se apresuran a las habitaciones de su víctima y la liquidan mientras duerme. La obra termina en un silencio de muerte.

³² *Ibid.*, act. V, esc. 6, p. 154.

CAPÍTULO II

Filosofía de lo bello y lo sublime

Puesto que nuestra interpretación de la obra de Schiller utilizará las categorías de lo bello y lo sublime conviene dar primero un recorrido por su filosofía de estos conceptos. Esta revisión no está ausente de dificultades, siendo unas de las más importantes el hecho de que Schiller evolucionara rápidamente su pensamiento y, por lo tanto, modificara sus opiniones, y que no redactara como tal un tratado sistemático sobre el tema. Así, por ejemplo, las *Cartas sobre la educación estética del hombre*,³³ donde Schiller expone sus pensamientos más maduros sobre la belleza, no es un tratado de estética y no sólo trata sobre la belleza, sino que viene asociada con temas relativos a la política, la moralidad y cierta forma de antropología filosófica. O bien, al hablar de lo sublime contamos con diversos tratados relativamente breves donde el tema central se enfoca desde preguntas muy particulares sobre la tragedia o la historia. Esto ha sido visto por algunos comentaristas como un aspecto negativo de la filosofía schilleriana, a la que se descalifica por su falta de sistematicidad, coherencia y generalidad. En todo caso, se le concede algún talento para tener intuiciones geniales que están espigadas en sus textos, pero se le reprocha su estilo retórico y su lenguaje metafórico. Yo no entraré en este debate, que recientemente ha comenzado a discutirse en la academia de habla inglesa y en donde se ve un juicio más positivo y abierto a la singularidad de la literatura filosófica de Schiller. Simplemente diré que estoy de acuerdo con varias de las observaciones alentadoras que estos autores han realizado porque reconocen el potencial de los textos filosóficos de Schiller para plantear y comprender algunos problemas contemporáneos de estética, arte y política.

En las siguientes páginas intentaré equilibrar entre una exposición que logra mencionar las líneas principales de lo bello y lo sublime en nuestro autor, pero haciendo énfasis en aquellos elementos con mayor relevancia para la interpretación del *Wallenstein*.

³³ A partir de ahora las referiré simplemente como *Cartas*.

a. Belleza: Kallias y las Cartas sobre la educación estética del hombre

Los dos textos fundamentales para conocer los tratamientos que hace Schiller de la idea de belleza son *Kallias* y las ya mencionadas *Cartas*. Ambos trabajos son el resultado de su estudio de la estética kantiana, con la que está de acuerdo en puntos fundamentales, pero diverge en otros no menos importantes. También hay valiosos aportes en *Sobre la gracia y la dignidad* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Estos densos textos se suceden con rapidez entre 1793 y 1795, es decir, mientras está trabajando todavía en el *Wallenstein*.

Kallias es una serie de cartas que Schiller dirige a Körner para mostrarle el resultado de sus reflexiones sobre un problema específico: ofrecer un concepto objetivo de belleza, del que Kant carece. En efecto, para el filósofo de Königsberg la belleza es lo que permite el libre juego de la imaginación y el entendimiento, lo cual produce un placer estético, distinto de lo agradable. Pero el fundamento de tal placer es subjetivo³⁴, pues se basa en cómo el sujeto es afectado por una representación. Aunque existe en el juicio estético una pretensión de comunicación universal, ésta no se basa en el concepto sino en el sentimiento. La experiencia de la belleza se halla en una situación paradójica (como paradójica suele ser la estética kantiana) en la que tiene un fundamento subjetivo, privado, pero empuja al ánimo a exigir interiormente un asentimiento universal.

Schiller piensa que sí es posible encontrar una base objetiva en el mundo fenoménico para determinar la belleza. Su argumento central es enlazar estética y moralidad: la belleza es “libertad en la apariencia.”³⁵ Con este recurso parece que Schiller intenta resolver un problema con otro, ya que el tema de la libertad en Kant es también muy espinoso. Ni la belleza ni la libertad tienen para el filósofo una explicación empírica. Si la belleza sólo es reconocida como subjetiva, la libertad es una idea pura de la razón práctica; surge en el interior del sujeto e incluso la siente cuando actúa, pero no puede dar razón de ella como

³⁴ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012, §1, B4.

³⁵ Schiller, “Kallias” en *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 21.

existente en el mundo de los fenómenos. La pretensión de Schiller es dar cuenta de la belleza mediante la libertad y la libertad mediante la belleza. Él sostiene que la libertad sí que puede presentarse a los sentidos, a saber, cuando contemplamos un objeto bello; y bello es aquel objeto cuya forma juzgamos como libre. Para ejemplificar esto, Schiller ofrece una imagen:

Colóquese un pesado caballo de carga junto a un ligero corcel español. La carga que el primero acostumbra arrastrar le ha robado naturalidad a sus movimientos de tal manera que, aunque no lleve un carro al que tirar, camina tan fatigosa y torpemente como si lo llevara. Sus movimientos ya no surgen de su naturaleza específica, sino que delatan la carga del carro. El ligero corcel, por el contrario, no ha sido nunca acostumbrado a aplicar una fuerza mayor de la que él mismo se siente impulsado a exteriorizar al hacer uso de su máxima libertad. Cada uno de sus movimientos es un efecto de su naturaleza abandonada a sí misma. De ahí que se mueva tan ligero como si careciera de peso, sobre la misma superficie que el caballo de carga pisa con pesados pies de plomo.³⁶

Según interpreto, esto mostraría para Schiller que en la belleza se dan cita las instancias de la razón y la sensibilidad. Porque mientras que la sensibilidad permite intuir al objeto que juzgamos bello, la razón relaciona la belleza del objeto como si fuera libertad, esto es, libertad en la apariencia. Ciertamente, Schiller hace un uso muy libre del kantiano juego libre de la imaginación y el entendimiento³⁷, así como una lectura arriesgada de la relación estético-moral que el propio Kant sólo designó como símbolo: “afirmo que lo bello es símbolo de lo moralmente bueno.”³⁸ El discernimiento, al darse a sí mismo su ley se relaciona con el fundamento de la libertad (aunque no con ésta directamente), esto es, “con lo suprasensible: donde de manera comunitaria y desconocida la capacidad teórica se unifica con la práctica.”³⁹

A partir de esta elaboración schilleriana nacen los gérmenes de lo que será una teoría sobre la belleza, la naturaleza del hombre, el arte y la cultura/formación (*Kultur/Erziehung/Bildung*). Pese a que la correspondencia con Körner quedó interrumpida, estos razonamientos se desarrollan en las *Cartas*.

³⁶ *Ibid.*, p. 53.

³⁷ Kant, *Crítica del discernimiento*, §9, B28.

³⁸ *Ibid.*, §59, B258.

³⁹ *Ibid.*, §59, B259.

Casi a la par que las cartas dirigidas a Körner, Schiller comienza también una correspondencia con el duque Friedrich Christian von Augustenburg, fechada del 9 de febrero a diciembre de 1793, conocidas como las *Augustenburger-Briefe*.⁴⁰ Son la preparación de un proyecto filosófico más desarrollado de las ideas estético-político-antropológicas de Schiller. Se podría decir que esta correspondencia es el borrador de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en tres entregas (de septiembre de 1794 a junio de 1795) en la revista por él fundada, *Die Horen*. Se planeaba una continuación, no llevada a cabo, ya fuera con el tema de la “belleza enérgica” o la redacción de la constitución estética.⁴¹ Entiendo que el tema de la belleza enérgica se transforma en el de lo sublime en los tratados dedicados especialmente a ello.

En síntesis, en las *Cartas* Schiller hace de la belleza un recurso palingenésico para resolver los problemas históricos y metafísicos de la humanidad. Basándose en la relación directa entre estética y moralidad fraguada en las cartas a Körner, ahora saca las consecuencias inevitables: la belleza (por tanto, el arte bello) es clave para formar al hombre para la libertad. “Porque es a través de la belleza como se llega a la libertad.”⁴² ¿Cómo es esto posible? ¿De qué libertad está hablando? ¿Cómo reconocer esta belleza liberadora? La dificultad de las *Cartas* reside en lo ambicioso de la tentativa. Pretende abarcar una perspectiva metafísica de la naturaleza del hombre (la belleza como “condición necesaria de la humanidad”⁴³), pasando por una revisión detenida de aspectos histórico-culturales (la teoría del juego y la evolución de las artes en la cultura) hasta llegar a un horizonte político donde ahora sí sería posible una comunidad y un Estado (*Staat*) de idilio. El Estado estético, hogar del hombre estético formado en la belleza para la libertad.

Mucho se ha escrito para interpretar este texto. Terry Eagleton representa el paradigma de quienes ven en las *Cartas* un serio antecedente del totalitarismo por postular una comunidad que engaña al sujeto por medio de lo placentero de la belleza y lo hace fácilmente

⁴⁰ La iniciativa corresponde a un gesto de agradecimiento por parte de Friedrich a su homónimo aristócrata, quien le había concedido una beca al enterarse de sus problemas de salud.

⁴¹ Jaime Feijóo, “Estudio introductorio”, en Schiller, *Kallias...*, p. L.

⁴² Schiller, “Cartas”, en *Kallias...*, II, p. 121.

⁴³ *Ibid.*, X, p. 191.

manipulable por medio del astuto manejo de la apariencia⁴⁴. Una lectura tal, que sólo se centra en la letra y relega el resto de la obra de Schiller (tanto dramática como lírica y filosófica) no puede ser plausible. Como decía anteriormente, es preciso atender a la evolución del pensamiento y los aspectos retóricos del lenguaje. Expliquemos esto.

En primer lugar, Schiller concibe a la belleza como concepto clave para dar cuenta de la unidad de la doble naturaleza sensible-racional del hombre. Trascendentalmente el hombre es unidad, pero en la experiencia aparece escindido y desequilibrado. Los griegos fueron los únicos que alcanzaron un nivel de perfección de su humanidad porque fueron unidad, tanto interior como exterior. Ellos no sufrían la violencia de ninguna de sus naturalezas y se sentían uno con la naturaleza externa; en suma, vivían en un estado de idilio consumado.

La belleza es la condición trascendental del hombre. Pero el proceder trascendental de Schiller difiere del de Kant en el sentido del razonamiento y los presupuestos: “Kant parte de la belleza y el gusto, y se alza a la armonía de imaginación y entendimiento como su fundamento trascendental. Schiller recorrerá el camino inverso: desde la constitución del sujeto según dos impulsos deducirá la belleza como síntesis de ambos.”⁴⁵

Esto afecta al hombre en dos aspectos. Primero individualmente ennoblece su carácter y pone en armonía su razón y sensibilidad. La libertad de determinarse a sí mismo nace de este equilibrio producido a partir del contacto con cosas bellas: “Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser.”⁴⁶ Un hombre formado de esta manera logra conciliar en su interior el sentimiento y la razón, la inclinación y la obediencia a la ley. Digamos que de una ética deontológica como la kantiana Schiller llega a una ética de la virtud como la de los griegos. ¿Qué mérito moral existe en obedecer el deber si el corazón está corrompido? ¿Por qué juzgar los actos del hombre como partículas aisladas y no más bien el recorrido de su vida entera?

⁴⁴ Terry Eagleton, *La estética como ideología*, trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Madrid, Trotta, 2006.

⁴⁵ Jacinto Rivera de Rosales, “Schiller: la necesidad trascendental de la belleza”, p. 15, *Estudios de Filosofía*, núm. 37, febrero de 2008, Antioquia, [en línea] <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n37/n37a11.pdf>> [Consultado el: 29 de junio del 2013], p. 15.

⁴⁶ Schiller, “Cartas”, XXI, 4.

Estamos pues ante la figura del alma bella, que encontró en la pluma de Schiller y Goethe diversas elaboraciones literarias y teóricas. “El alma bella no tiene otro mérito que el hecho de ser”⁴⁷, afirma Schiller. Un individuo en el que el actuar moral se sigue de la propia naturaleza de ese individuo no puede juzgarse como meritorio ya, pues en sentido estricto la voluntad se abandona a la guía del sentimiento. Un ser que es una unidad tiene que juzgarse como unidad completa. El alma bella ni siquiera es consciente de su propia belleza; es ingenua e irreflexiva al actuar, aunque su carácter es producto de la libertad. Schiller es cuidadoso en aclarar que no hay que confundir al alma bella como pura naturaleza, sino que su belleza es de cuño humano, es decir, es gracia.

El otro aspecto en el que influye la belleza es el político y cultural. El hombre bello y noble tiene la facultad de tratar libremente a los demás hombres y las cosas: “se llama noble a la forma que imprime un sello de autonomía a aquello que, por naturaleza, sólo sirve para algo (es decir, a aquello que es sólo un medio) [...] Ahora bien, la belleza es la única manifestación posible de la libertad en la apariencia sensible.”⁴⁸ Expandiendo esta forma de ser por medio de la cultura, Schiller espera un cambio radical en las formas de relacionarnos en comunidad, una constitución más liberal, un Estado que ha dejado de ser opresivo, unas costumbres hechas para respetar y fomentar la libertad de los demás:

Con toda libertad puede volver a unir lo que la naturaleza separó, con sólo unirlo en su pensamiento, y puede separar lo que la naturaleza unió, sólo con separarlo en su entendimiento. Nada habrá de serle más sagrado que su propia ley, mientras respete los límites que separan *su* ámbito de la existencia de las cosas, o del ámbito de la naturaleza.⁴⁹

Claramente Schiller expande política y socialmente la tesis kantiana de que el juicio estético sobre lo bello busca la aprobación universal, quiere ser compartido con todos y gustado de la misma manera. En verdad hay algo de egocéntrico en este tipo de ideal, pues expulsa todo aquello que no comparte el mismo sentir. Y no es sino en un poema de juventud donde justamente el poeta deja claro que el sentimiento de alegría tiene una faz egoísta y cruel: “¡Quien cuando menos *una* sola alma/en este vasto mundo llame *suya*!/Y al cabo, quien

⁴⁷ Schiller, “Sobre la gracia...”, p. 45.

⁴⁸ Schiller, “Cartas”, XXIII (nota el pie).

⁴⁹ *Ibid.*, XXVI, 8.

jamás lo haya logrado/apártese llorando de esta alianza.”⁵⁰ También hay una fuerte dosis de intolerancia e infantilismo en la pareja Max-Tecla, símbolos de la belleza.

b. Tratados breves de estética

Pero Schiller, el dramaturgo que espera otorgar su propia obra patética a la modernidad, no se queda instalado en este idilio. Es consciente de que la belleza por sí sola no puede completar el proyecto de educación estética. Es necesaria la experiencia estética de lo sublime; ésta debe fortalecer el ánimo para que el hombre sea capaz de vivir en un mundo que en última instancia es incontrolable e incomprensible.

Ahora bien, existe una tensión en el pensamiento de Schiller que no termina de conciliar la belleza y lo sublime. Más que complementarios, parecen contrarios y se excluyen mutuamente. La belleza reconcilia y serena; lo sublime separa radicalmente mediante la violencia. ¿Cuál es el sentimiento que debe regir en la modernidad?

Schiller tiene entre manos este tema desde la temprana fecha de 1792, cuando publica textos como *Sobre el arte trágico* y *Sobre la razón del deleite en los temas trágicos*. En ellos lo principal es evidentemente la forma trágica y su manera de operar sobre la sensibilidad del espectador. Esto le sugiere de forma natural el sentimiento de lo sublime, que además ya conocía por su lectura de la *Crítica del discernimiento*. Se considera que estos dos tratados son todavía poco originales⁵¹ pues dependen en buena medida de lo ya postulado por Kant, de tal forma que su interés se reduce casi a lo meramente genético en el estudio del *corpus* schilleriano. Más maduros y fascinantes son *Sobre lo sublime*⁵², *Sobre lo patético* e

⁵⁰ Schiller, “A la alegría”, en *Lírica de pensamiento (Gedankenlyrik)*, trad. Martín Zubiría, Madrid, Hiperión, 2009, p. 45.

⁵¹ Cfr. María del Rosario Acosta López, “Presentación de los textos y notas a las traducciones”, en María del Rosario Acosta López (ed.), *Friedrich Schiller: estética y libertad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 155; Giovanna Pinna, “De lo sublime a lo trágico”, en Faustino Oncina Coves y Manuel Ramos Valera (eds.) *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, (versión electrónica), Valencia, Universitat de València, 2006.

⁵² *Über das Erhabene*. No confundir con *Vom Erhabenen: zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen*, un texto anterior publicado en la revista de Schiller *Neue Thalia*. En 1801, en *Kleinere prosaische Schriften*, donde también aparecen las *Cartas*, divide *Vom Erhabenen* en dos: *Über das Erhabene* y *Über das Pathetische*. Cfr. Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, New Jersey, Princeton University Press, 2014, p. 81.

indirectamente *Sobre el uso del coro en la tragedia y Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*.

La existencia del hombre en el mundo supone irremediablemente una desigualdad entre su voluntad y su capacidad. No importa cuánto se esfuerce para conseguir los fines que se proponga tiene límites en sus fuerzas, tanto físicas como intelectuales. Y no sólo es limitado como individuo, sino también como especie. Es indiferente que recurra a toda la inteligencia de generaciones enteras para desvelar los misterios de la naturaleza y la historia, el hombre siempre quedará rezagado a causa de su limitada constitución.⁵³ El Schiller de este tratado ha evolucionado de un optimismo ilustrado ingenuo que creía en el progreso infinito del poderío humano a un realismo más apegado a la existencia material del hombre. Y es que, ¿cómo podría haber tragedia y sensibilidad para ella si el hombre tuviera el camino trillado a través de los campos Elíseos? Del sereno paisaje de la belleza pasamos ahora a la consciencia de una dolorosa incapacidad constitutiva del hombre.

Es importante no pasar de largo por esta tesis que permite el nuevo enfoque adoptado por Schiller. Nos dice que hay una herida abierta en el interior del hombre porque éste se ve impotente, no digamos ya para dar satisfacción a sus ambiciones más osadas, sino incluso para defenderse de la violencia que forzosamente ha de sufrir de la naturaleza: la externa que lo golpea con los recursos de la fuerza bruta y el azar, pero también la interna, la suya propia que lleva en el cuerpo y la mente. Schiller, como médico, tenía conocimientos para entender cómo la enfermedad o el tiempo pueden llevar al cuerpo a la postración y finalmente a la muerte; como paciente vivió durante años, en carne propia, el dolor y la gradual desintegración de su cuerpo.

Pero la constatación de este hecho es sólo la catapulta para llegar al siguiente punto. Tomando como apoyo la filosofía de lo sublime de Kant, Schiller sostiene que el hombre no está hecho para llevar una existencia de humillante sometimiento. ¿Qué hacer ante la violencia irresistible que aniquila lo sensible en el hombre? De manera interesante, la respuesta no es como la del joven Séneca, que elogiaba una heroica resistencia ante el destino análoga al

⁵³ Schiller, "Sobre lo sublime", en *Escritos sobre estética...*, pp. 218-9.

peñasco contra el que rompen las olas. Schiller plantea que a raíz de la violencia padecida por el ánimo, emerge por primera vez en el hombre la consciencia de su doble naturaleza sensible-racional. Sólo bajo condiciones extremas y dolorosas aparecen disociadas la sensibilidad que padece y la razón que contempla a la distancia. Entonces descubrimos en esta experiencia nuestra naturaleza suprasensible que está allende la violencia y el desorden. Es importante anotar que no se trata como tal de una huida del mundo sensible o una negación de la existencia fenoménica, sino simplemente del discernimiento de una capacidad en nuestro interior que nos preserva del orden de las causas y los efectos. Cuánto más grande es la violencia padecida, más claramente se revela la independencia de la razón. Schiller está reinterpretando aquí lo teorizado por Kant a propósito de la experiencia de lo sublime dinámico:

Sin embargo, [el ánimo del hombre] descubre al mismo tiempo una capacidad para enjuiciarnos como independientes frente a ella [la naturaleza sublime], donde se fundamenta una independencia de un tipo totalmente diferente de aquella que la naturaleza fuera de nosotros puede atacar y poner en peligro, donde la humanidad en nuestra persona permanece íntegra aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza.⁵⁴

La contemplación del poder irresistible de la naturaleza, según esto, hace sentir en el individuo de sentimientos cultivados la independencia y dignidad de su propia existencia como ser racional, es decir, como hombre (*Mensch*) en el pleno sentido kantiano de la palabra. Lo sublime en la naturaleza fuerza a nuestra razón a buscar un patrón de medida para lo ilimitado, y no encontrándolo en la sensibilidad lo halla finalmente en sí misma, promoviéndose de este modo en nuestro interior una superioridad por sobre la misma naturaleza con todo su poder y sus magnitudes inconmensurables. El temple de ánimo en que nos deja lo sublime (que en rigor sólo existe dentro de nosotros) es uno de libertad y autosuficiencia frente a la naturaleza y las preocupaciones cotidianas de la vida, que ahora aparecen empequeñecidas gracias a la profundidad y amplitud recién promovidas en nosotros.

⁵⁴ Kant, *Crítica del discernimiento*, §28, B105.

Schiller diverge en algunos puntos respecto de Kant y amplía a otros registros su filosofía de lo sublime. En primer lugar, no le preocupa tanto la contemplación estética de los objetos naturales como los del arte. Esto en sí mismo ya es notable porque Kant sólo había sido capaz de ver genuinos motivos sublimes en la magnitud y potencia de la naturaleza fuera de nosotros (o en situaciones reales límite, como la guerra), a diferencia de lo bello, que por virtud de su orden más doméstico se manifestaba fácilmente tanto en la naturaleza silvestre como en las obras de arte. La interpretación de Schiller conduce a lo sublime primero por el arte, con especial énfasis en la tragedia, para luego estudiar su relevancia en la formación del hombre moderno, haciendo que la libertad postulada cuidadosamente por Kant se vuelva el elemento central de su versión.

En *Sobre lo patético*, Schiller sostiene que “el fin último del arte es la exposición (*Darstellung*) de lo suprasensible, y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto (*Affekt*) la independencia moral respecto de las leyes naturales.”⁵⁵ Este ensayo hace énfasis en la capacidad de resistencia ante el dolor y hace de esta resistencia el punto de partida para mostrar cómo aquello que se resiste no es tan solo la sensibilidad, sino la razón, que se opone moralmente. “La primera ley del arte trágico era la representación de la naturaleza en su padecer. La segunda es la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento.”⁵⁶ A diferencia de la experiencia de la belleza, en la que se efectúa una supresión sintética de la razón y la sensibilidad, en la experiencia de lo sublime o lo que es lo mismo, lo patético estético, sucede una disociación de ambas instancias, misma que, como ya decía antes, no ha de entenderse como negación del cuerpo y afirmación de la libertad. Es precisamente en virtud el padecimiento de lo sensible en nosotros que la razón tiene oportunidad de manifestarse como fuerza independiente. Sentimos en ese caso una mezcla de dolor y placer: dolor por el sobajamiento de la sensibilidad pero placer por la libertad en nosotros. Tal es el tipo de afecto (*Affekt*) o emoción (*Regung*) que un buen drama debería producir.

⁵⁵ Schiller, “Sobre lo patético”, p. 65.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

De lo anterior, Schiller puede sacar algunas conclusiones de orden metafísico y psicológico, de interés para el enjuiciamiento de las obras trágicas. Si lo relevante en ellas es la representación de la libertad de uno o más personajes para resistir la violencia, entonces poco importa su moralidad entendida en los términos más estrechos de lo bueno o lo correcto. El teatro puede permitirse contravenir las costumbres de una época sin por eso ver menguada la fuerza de su efecto estético. Es más, incluso parece ser que son sobre todo los caracteres corrompidos aquellos en los que se manifiesta con mayor expresividad el ejercicio de la libertad:

Incluso de las manifestaciones de la virtud más sublime, lo único que puede usar el poeta para *sus* miras es lo que en ellas hay de fuerza. No se preocupa por la dirección de la fuerza [...] Un vicioso comienza a interesarnos desde el momento en que tiene que arriesgar la felicidad y la vida para llevar a cabo su mala voluntad.⁵⁷

Schiller asume entonces la libertad en su sentido más radical como capacidad para determinarse a uno mismo y como potencia para dirigir y mantener la voluntad firmemente sobre unos objetos u objetivos, cualesquiera que estos sean; si éstos son viles o malvados poco importa desde el punto de vista estético. No debe sorprender que muchos de los personajes más atractivos y poéticamente perfilados de los dramas de Schiller sean seres ambiguos que rozan o entran de lleno en las tinieblas. Pensemos en Karl Moor o el propio Wallenstein. No son personajes que provoquen compasión (*Mitleid*) en primera instancia, pero cuando muestran grandeza de espíritu y capacidad de sufrimiento entonces podemos verlos como iguales y a la vez superiores a nosotros. Hacer sensible la libertad a través del afecto doble del dolor y del placer de lo patético es el cometido del teatro trágico.

Conviene citar las palabras del propio Schiller para poner de relieve el poder de la escena para hacer sentir el nivel más elevado de la libertad, que se siente como trágica:

La libertad, con todas sus contradicciones morales y sus males físicos, es para los ánimos nobles un espectáculo infinitamente más interesante que el bienestar y el orden sin libertad, donde las ovejas siguen pacientemente al pastor y la voluntad dueña de sí misma se degrada a miembro servicial de un mecanismo. Esto último reduce al hombre a la condición de

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 92, 95.

producto ingenioso y de ciudadano de la naturaleza, acaso más afortunado; la libertad hace de él ciudadano y corregente de un sistema más alto, un sistema tal que resulta infinitamente más honroso ocupar en él el lugar más bajo, que ir a la cabeza de las series en el orden físico.⁵⁸

En este pasaje se trenzan en de un solo golpe esferas humanas de diversa índole. Hace honor a la libertad suprasensible o metafísica del hombre, que siente cómo se ensancha interiormente en la afirmación de su voluntad; explota el carácter estético de esta experiencia, puesto que se da a propósito de una representación artística, o sea, en el nivel de la apariencia estética de la libertad (es otra faceta de la definición de la belleza como “libertad en la apariencia”); y finalmente, apunta a una interpretación política a través del uso de la analogía de la ciudadanía en un sistema más alto donde rige la libertad para regirse a uno mismo. Ampliemos esto.

El teatro trágico es una zona de experimentación ideal para aprender que la libertad en un bien de alto precio. La belleza tiene un carácter lúdico: “el hombre *sólo debe jugar* con la belleza, y debe jugar *sólo con la belleza*.”⁵⁹ No es que lo trágico escape a lo lúdico, puesto que al fin y al cabo se da en la apariencia estética, pero sí nace de un desequilibrio que abre una brecha en las facultades del hombre, lo cual le da un matiz de seriedad colindante con lo real. El teatro enseña que la libertad sublime supone diversos riesgos. El que se sigue primero de las condiciones en que se da es que la brecha entre razón y sensibilidad sea insuperable y enemista al hombre interiormente y lo haga incapaz de actuar en el mundo sensible. Esto es lo que sucede con Wallenstein, que queda atónito ante el inmenso espacio que le abre la libertad de ser y hacer. Entonces el realizar algo puede verse como coartar la libertad. Se efectúa así una negación del mundo o bien se confunde idealidad con realidad, haciendo al sujeto incapaz de funcionar en el mundo sensible.

Otro riesgo que se deduce de este tipo de libertad es que requiere cierta madurez y autocontrol por parte del individuo. Y es que el primer disparador de lo patético es el enfrentamiento de

⁵⁸ Schiller, “Sobre lo sublime”, p. 231.

⁵⁹ Schiller. “Cartas”, XV, 9, p. 241.

algo temible. Si resultamos vencidos en esto, nos domina el horror y lo que padece en nosotros es el animal, no el hombre:

El alma vulgar se queda en este mero padecer y en lo sublime del pathos nunca siente más que lo temible; un ánimo autónomo, en cambio, encuentre precisamente en este padecer el paso al sentimiento de la más graciosa acción de su fuerza y sabe engendrar algo sublime a partir de todo lo temible.⁶⁰

En última instancia, el *pathos* trágico se conecta en Schiller con una educación para la vida completa, no sólo afecta la esfera del arte. Frente a lo temible no cabe otra respuesta que la aceptación voluntaria, esa es la aplicación más madura y plena de la libertad. No se trata de sumisión y obediencia, sino de un ejercicio de admisión de lo inevitable, con lo cual la violencia queda reducida a cero: “anular conforme al concepto una violencia no quiere decir otra cosa que someterse voluntariamente a la misma.”⁶¹

La solución es brillante, pues usa la fuerza violenta para incrementar la de la propia voluntad y que ésta pueda asimilar algo que en principio la negaba.⁶² Diríamos que la libertad se engrandece en la misma medida en que incorpora activamente al destino, al hado, al error, etc. La situación trágica se convierte así en algo querido.

Teniendo esto en mente es posible entender cabalmente el porqué del drama histórico. La historia humana vista como conjunto (como historia universal) no está muy alejada del drama que acaece en las tablas. El final del tratado *Sobre lo sublime* lo argumenta de este modo: “El mundo, en cuanto objeto histórico, no es en el fondo otra cosa que el conflicto de las fuerzas naturales entre sí y con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha nos lo refiere la historia.”⁶³ Schiller contempla asombrado el curso de los eventos que le muestran las fuentes históricas que consulta porque no puede encontrar en ellas una clave de lectura para descifrar ninguna posible teleología o concepto explicativo. Al carecer de concepto, el entendimiento

⁶⁰ Schiller, “Sobre lo patético”, p. 82.

⁶¹ Schiller, “Sobre lo sublime”, p. 220.

⁶² Villacañas ha sugerido una llamativa lectura freudiana de esta solución de Schiller al interpretar el movimiento de la voluntad patética como una forma de pulsión de muerte: “esta estrategia idealista de trabajar la muerte como acto voluntario se basa, en suma, en una disposición idealista hacia la libertad” (“La teoría de la tragedia...”, p. 144).

⁶³ Schiller, “Sobre lo sublime”, p. 231.

tiene que renunciar a explicar la historia, sólo para que la razón se adelante a tomar su lugar y la englobe en una unidad de pensamiento. Como bien afirma Giovanna Pinna, a falta de una reconciliación bella con la naturaleza, ésta se convierte en un objeto recuperado como idea,⁶⁴ y la mejor plasmación de esto es la tragedia, que da cuenta estéticamente del conflicto hombre-mundo.

⁶⁴ Pinna, “De lo sublime...”

CAPÍTULO III

Wallenstein: la sublimidad del “héroe” trágico

Es posible que llamen la atención las comillas en la palabra héroe del título del presente capítulo. Anteriormente he mencionado algunos rasgos del protagonista elaborado por Schiller en su gran drama histórico. Wallenstein es a tal grado un personaje *sui generis* en la literatura europea de finales del siglo XVIII que podríamos considerarlo uno de los prototipos del antihéroe del siglo XIX y principios del XX. La modernidad ha madurado los frutos de la Ilustración y las consecuencias de la Revolución francesa, con lo que se clausura una época de ingenuidad, expectación y experimentación que todavía se había gozado en utopías y optimismos como las que hay en el *Emilio* de Rousseau o en los dramas de Lessing. Ahora, en terreno alemán, Schiller y Goethe se mueven en lo que el primero llamó idilio y poesía ingenua para acoger las conclusiones más incómodas, pero necesarias, del ser moderno.

¿Por qué Wallenstein no puede ser llamado cabalmente un héroe? Por supuesto, es un individuo de genio, de espíritu amplio y profundo, capaz de las más grandiosas hazañas militares; es temido y respetado por el ejército, el emperador, sus allegados y su familia. Venció a los invencibles, reunió por sí mismo un ejército de la nada y su poder fue tan enorme que hizo temblar en dos ocasiones al mismo emperador, su amigo y jefe. Por si fuera poco, es favorito de la fortuna, que bendice sus proyectos y cubre sus espaldas. Tiene virtud y fortuna. Sin duda, el Maquiavelo del *Príncipe* habría estado encantado, puesto que ambas le sonrían: “la fortuna es árbitro de la mitad de las cosas, pero [...] también ella incluso nos deja gobernar la otra mitad, o casi la otra mitad.”⁶⁵

Pero eso era antes. Schiller tiene la genial idea de presentarnos no al joven Wallenstein, brillante y victorioso, sino al viejo, inseguro de sí mismo, herido por las traiciones, incapaz de dar un paso sin consultar a los astros, reflexivamente enfermizo. Ha dejado de ser un hombre de acción para convertirse en un visionario, impulsado por la osadía intelectual y atenazado por el miedo a culminar.

⁶⁵ Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, trad. Roberto Raschella, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 2008, XXV, p.163.

Sin embargo, no está vencido aún. Esa es la clave para tenerlo todavía por un héroe, aunque sea uno hipocondriaco. El “héroe” de Schiller tiene los signos de la derrota y la enfermedad, pero sigue siendo un personaje de genio, a través del cual se pueden diagnosticar las derrotas y enfermedades de la época. Wallenstein es un sublime que cae pesadamente con el peso de la historia y a la cual su subjetividad no ha podido someter con libertad de artista. Por eso es un trágico, aunque ya no como los antiguos.

En lo siguiente intentaré poner de relieve al protagonista. Pongo en guardia al lector con los anteriores comentarios, que desarrollaré adelante. Mi categoría principal será la de lo sublime, de acuerdo con las reflexiones schillerianas. Esto no quiere decir que voy a reducir al personaje a una categoría filosófica, puesto que tal intento estaría condenado al error, es decir, a una mera constatación sin interés alguno de que filosofía y drama coinciden. Sostengo que Schiller ha experimentado en Wallenstein sus propias ideas sobre el hombre moderno y la sublimidad al ponerlo a prueba en diversas situaciones y contra variados personajes. Es natural que la práctica se aleje de la teoría. A decir de Villacañas, la tragedia schilleriana muestra a la libertad en sus casos más enfermizos y polarizados.⁶⁶

a. Entre mito y realidad

Creo que no hay mejor manera de invocar el carácter sublime que envuelve a Wallenstein que recurriendo al principio del drama: El campamento. Esta parte, pensada como prólogo por el poeta, cumple una función de capital importancia al hacer presente al caudillo sin realmente ponerlo frente a nuestros ojos. Sólo sabemos de él lo que rumorean los soldados en medio del desorden previo a la caída de su jefe.

El fantasma que recorre el campamento es el mito del héroe militar. Algunos lo han visto, otros sólo saben de él de oídas, pero todos confirman la misma impresión: demónico, gigante, afortunado, hechizado. Justo en una cantina, un sacerdote capuchino arroja una diatriba contra el líder: “Es un brujo que evoca los demonios, es un rey Saúl, un Holofernes. Ha

⁶⁶ Villacañas, “La teoría de la tragedia...”, p. 146.

negado a su Señor, como San Pedro y no puede oír el canto del gallo.”⁶⁷ Wallenstein es un mito porque vive en los relatos de las personas que le atribuyen variadas hazañas, asimilándolo a un arquetipo de superhombre que proporciona seguridad y ejemplo.

En tanto que fuerza imparable, Wallenstein es una figura sublime, un poder más allá de toda medida y comprensión. Reúne en sí lo sublime matemático y lo sublime dinámico de Kant. De hecho, en el ámbito de lo moral aparece como la figura ejemplar y protectora del padre: impone esa mezcla de amor y temor que también podemos encontrar en la filosofía kantiana en forma de respeto (*Achtung*). En la ética kantiana existe una relación interesante entre lo que el filósofo llama amor práctico y respeto. El amor práctico es el que “mora en la voluntad y no en una tendencia de la sensación, sustentándose así en principios de acción y no en una tierna compasión; este amor es el único que puede ser mandado”⁶⁸; esto es, no se padece de manera sensible y puede asimilarse a la ley moral, con la que el respeto tiene mucho que ver. El respeto es un móvil *a priori* que *no se dirige con vistas al bien* y que al mismo tiempo tampoco es un deseo, como sucedía con Leibniz y Hume; surge del mismo acto de legislar. En efecto, Kant argumenta que el respeto es un sentimiento que sólo puede sentirse por la ley moral, es decir, aquella que nosotros nos imponemos a nosotros mismos.⁶⁹ Pero, aunque se trata de un sentimiento, su origen es meramente racional, pues surge espontáneamente gracias a un concepto de la razón, no de las inclinaciones. El respeto, de hecho, doblega al amor propio (patológico) y hace que el sujeto se incline ante la majestad de la ley moral autoimpuesta. La voluntad, sabiéndose subordinada, siente ante esta situación el noble peso insuperable y racional de la ley.

Ahora bien, esta es la luz de la filosofía. En el mundo representado en el campamento las cosas no suceden de manera tan coherente. Con lucidez, Schiller hace visible que la lealtad y amor a ese padre simbólico-mítico está mediado por intereses de diversa índole, principalmente, la soldada y las recompensas en títulos nobiliarios. Una hipótesis fundamental de este drama es que las ideas e ideales se transforman, generalmente para peor,

⁶⁷ Schiller, “El campamento de Wallenstein”, act. I, esc. 8, p. 18.

⁶⁸ Kant, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, trad. Roberto R. Aramayo, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2012, A13

⁶⁹ *Ibid.*, A16.

al entrar en contacto con la realidad. Entre lo posible y lo efectivo se tiende un abismo. Esto es algo que se confirma en cada escena, en cada acto. Quien había jurado lealtad y gratitud se olvida luego del favor recibido y asesta una puñalada por la espalda a su benefactor. Basta un sofisma que descargue de responsabilidad al sujeto y todo está justificado.

Efectivamente, incluso en este ámbito que ahora sabemos pseudo-mítico se nota la ausencia de responsabilidad. Está ausente hasta para sobrellevar las propias convicciones. Así pues, hay otro elemento que se desquicia de la filosofía. El postulado de darse la ley a uno mismo se ve enflaquecido cuando constatamos que casi todos rehúyen asumir el peso de sus propios actos y lealtades: desde los soldados del campamento hasta Octavio Piccolomini, todos se lavan las manos. Cuando descubre el asesinato de Wallenstein, Octavio dice a Buttler: “Yo no soy culpable de tan monstruosa acción.” A lo que éste responde: “Vuestras manos se han conservado limpias de toda mancha, y empleásteis las mías.”⁷⁰

Únicamente hay dos personajes que profesan amor y admiración incondicionales al caudillo. El primero es Max Piccolomini, el alma bella, que ya en la segunda parte de la obra defiende como un fanático a Wallenstein y da cuerpo al mito del caudillo:

No ha nacido él para plegarse dócilmente a la ajena voluntad; esto sería contrario a su naturaleza. No puede. Dotado de un alma de soberano, ocupa el lugar de un soberano, y no es poca suerte para nosotros que sea así. Puesto que son pocos los que saben gobernarse y usar sabiamente de su inteligencia, gran dicha es para todos nosotros, repito, haber dado con un hombre capaz de ser la piedra angular, el apoyo de muchos miles y como sólida columna a la cual se atan los demás con gusto y confianza. Este es Wallenstein. Si otro existe que parezca mejor a la corte, el ejército sólo quiere a él.⁷¹

Max pinta a Wallenstein como militar, político, artista y humano de genio. Lo que aparecía demoníaco para el vulgo, en él se transforma en arte sublime. En cierta forma, el único

⁷⁰ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. V, esc. 9, p. 157. Villacañas, desde una perspectiva weberiana, ha comentado con provecho este aspecto de la ética del funcionariado prevista en el drama de Schiller. “El hombre que asume esta ética conquista la seguridad de conciencia, el deber sencillo, la reunificación exterior, mediante la obediencia a la suprema instancia mundana, al poder supremo y la consiguiente destrucción de toda interioridad” (*Tragedia y teodicea...*, p. 319).

⁷¹ Schiller, “Los Piccolomini”, act. I, esc. 4, p. 35.

verdadero hermano del viejo príncipe solitario es el joven Max. Wallenstein es un Max avejentado y desilusionado. Sólo la belleza puede reconocer la altura de lo sublime.

El otro personaje es la condesa Terzky, hermana de la duquesa Wallenstein. Injustamente olvidada en varias de las interpretaciones de la obra, la condesa representa la inteligencia política y el perspectivismo moral. Los mejores discursos de la pieza los comparte ella con el protagonista y Max. Cuando el duque está indeciso y nadie más es capaz de hacerlo entrar en razón, son únicamente las palabras de la condesa las que finalmente lo deciden a actuar. Ella cree con firmeza que Wallenstein podrá ganar una corona para la familia y no oculta esta ambición. Pero su tenacidad es sincera y valiente, a diferencia de los varones que rodean al duque; la mayoría de ellos son truhanes, cobardes y traidores. Su excelente manejo de la argumentación le permite entrar en la mente del duque y lo sabe provocar sin llegar a irritarlo, así como elogiarlo sin ser adúladora. El pasaje definitivo, en donde le plantea un hipotético caso de rendición ante el emperador y una solución feliz para el arrepentido levantadizo, es el siguiente:

En esto, el mejor día el duque se retira a sus castillos, trae a ellos la animación, caza, edifica, fomenta la cría caballar, se rodea de una corte, da suntuosos banquetes, distribuye condecoraciones... es en una palabra un rey... ¡en pequeño! Y como se ha mostrado bastante juicioso para abdicar su importancia real, [el emperador] deja que brille cuando quiera... Ya le tenemos convertido en gran príncipe de por vida... ¿Y qué? Será uno de tantos hombres de nuevo cuño que alzó la guerra, hechuras de la corte, que fabrica con la misma facilidad duques y príncipes.⁷²

Por medio de la representación humillante de la existencia mundana vulgar, la condesa le recuerda su dignidad de héroe. Cuando al final le toque descubrir el cuerpo inerte del duque, no será ninguna sorpresa que elija el camino del suicidio, la salida más congruente para preservar intacta la gravedad de sus aspiraciones.

Schiller juega con los niveles de sublimidad en que puede representar a Wallenstein. Su sombra cubre la masa del ejército, al cual domina a la distancia, al tiempo que pervive entre los habitantes del palacio. Es verdad que su indecisión desencanta, pero no hay que

⁷² Schiller, "La muerte de Wallenstein", act. I, esc. 7, p. 92.

desestimar el papel de espejo que cumplen otras figuras para recordarle su grandeza. El aislamiento del hombre que se encumbra puede quitarle la confianza en sí mismo. En este sentido, Max y la condesa le devuelven la confianza en el idilio y el orgullo del militar. Este héroe moderno no se basta a sí mismo, necesita que los demás le devuelvan su imagen legendaria, aunque el mundo de la política al que se enfrenta no sea compatible por mucho tiempo con este recurso.

¿Hasta qué punto puede vivir la modernidad de las viejas mitologías? El drama de Schiller muestra más bien su caída y el ascenso de una nueva forma de funcional irresponsable de hacer política. La caída del héroe no es otra cosa que la caducidad del mito del liberador que recurre a las armas y al cultivo de la personalidad para hacer la paz. Lo que queda es la medianía de unos conspiradores que recusan la responsabilidad de sus actos y un emperador temeroso oculto en las sombras de su palacio.

b. Destino, libertad y poder

En un drama histórico como el *Wallenstein* el destino de los hombres ya no está en manos de los dioses u otra fuerza extraña ajena al mundo objetivo; son los propios hombres los que ponen las condiciones para el desarrollo de la acción. Pero la determinación de los actos no es meramente individual, sino que choca con la de los demás, tejiéndose de este modo una red de carácter histórico-político que envuelve a todos los personajes, encumbra a unos y pierde a otros. Ahora es el ámbito de la política el que cumple la función del destino que antiguamente se atribuía a poderes sobrenaturales.⁷³ Diversos comentaristas han dado cuenta de este hecho fundamental para la intelección de la obra, el cual permite el planteamiento de preguntas en torno a la naturaleza de la libertad, la moralidad y el poder en un contexto político. Así, por ejemplo, Lesley Sharpe destaca lo siguiente:

La obra misma, sin embargo, nos presenta un complejo análisis de la naturaleza de la libertad, la culpa y la responsabilidad que lleva el sello de la preocupación del dramaturgo

⁷³ Dieter Borchmeyer, "Wallenstein", en Steven D. Martinson, *A Companion...*, p. 209.

por la autonomía individual en una situación política cambiante donde la tradición y la legitimidad están en cuestionamiento.⁷⁴

Es el sujeto moderno el que ahora se ve forzado a hacer una reflexión sobre su propia conciencia y su libertad para alterarse a sí mismo y a los demás. Las categorías clásicas de la Ilustración, como la libertad de pensamiento, responsabilidad o la crítica a la autoridad, son exploradas por Schiller con fría paciencia.

Ya he mencionado antes la consideración de héroe legendario de la que gozaba Wallenstein. Su poder y proceder están asimilados a los del artista de genio que dirige libremente a la materia mediante la aplicación de su voluntad. En el campamento, un sargento lo expresa con claridad:

¿Quién diría que fuimos cogidos y amalgamados de norte a sur? ¿No parecemos cortados de la misma madera?, ¿no marchamos juntos contra el enemigo, como si estuviéramos forjados y fundidos en una sola pieza? A la más leve señal, todo encaja y se engrana como las ruedas de un molino. ¿Y quién nos ha modelado en tal forma que no hay diferencia entre nosotros, si no es Wallenstein?⁷⁵

Se atribuye al caudillo el poder artístico para dar forma a un conjunto de hombres de distintas regiones y talentos. De este modo, él parecería encarnar al propio destino, pues da a las cosas la orientación que desea. El propio protagonista confiesa que “no estoy acostumbrado a dejarme dominar y conducir ciegamente por el acaso.”⁷⁶ Al principio, él es quien cohesiona e impulsa al ejército como si fuera la propia mano del destino la que lo hace de modo inexorable.

Tenemos en escena al prototipo ilustrado del genio como hijo preferido de la naturaleza. Pero como en diversos ejemplos de la tragedia griega, quien cree dirigir, tarde o temprano se da cuenta de que él es quien es dirigido, y quien presume de conocer las cosas es el más engañado de todos. No pasa mucho tiempo para que veamos cómo el hado se cierne sobre el duque y lleguemos a una de las conclusiones de este drama, a saber, que una comunidad

⁷⁴ Lesley Sharpe, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 229.

⁷⁵ Schiller, “El campamento de Wallenstein”, act. I, esc. 11, pp. 22-3.

⁷⁶ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. I, esc. 3, p. 86.

duradera no puede basarse en la autoridad y el talento de uno solo. Como decía Schiller en las *Cartas*, un buen estado es aquel que prepara gradualmente a sus ciudadanos para la libertad, cortando de raíz la dependencia moral e intelectual frente a figuras de autoridad. Cuando un líder carismático cae se lleva consigo a todos los que participaron de su obra y queda poco sobre lo cual construir.

Lo que marca el momento de quiebre es el no saber aprovechar la ocasión, tema que se repite a lo largo de la obra de Schiller.⁷⁷ “¡Oh! Aprovecha la ocasión favorable antes no se te escape. Se ofrece tan rara vez en la vida la hora decisiva...”, ruega Illo a Wallenstein, quien, sin embargo, insiste en que todavía no es tiempo. Luego de haber sido depuesto la primera vez, se nos dice que Wallenstein se volvió hacia la astrología, en la que espera encontrar los vaticinios que se le sustraen en la lectura de los hechos de la realidad política. Consulta los astros día y noche, esperando la manifestación de una buena señal que le indique el momento oportuno para emprender. Pero mientras aguarda a que el cielo le conceda la anhelada organización de los planetas, sus enemigos aprovechan esta ausencia de acción para sellar su destino. Con esto, el error del héroe es no haber sabido aprovechar la ocasión cuando se le presentaba.

El motivo astrológico ha sido comentado profusamente. Schiller lo había introducido primero sólo como un elemento accesorio que diera realismo histórico a la pieza, tarea en la cual se asesoró con Goethe. Sin embargo, el motivo de los astros toma preponderancia en el simbolismo de la obra. En primer lugar, permite ver el carácter supersticioso e inseguro de Wallenstein, quien ahora se ha vuelto incapaz de juzgar con acierto todo lo que sucede a su alrededor al grado de que ya ni siquiera toma el consejo de sus más allegados. Antes se le había prevenido sobre una posible traición de Octavio y no lo creyó. Cuando es momento de enfocarse en desentrañar el mecanismo mundano de la política y las fuerzas humanas, Wallenstein invoca una fe obsesiva en fuerzas supraterrenas. Pierde así el pragmatismo que le había valido tantas victorias para ceder a una superstición celeste que lo muestra como un idealista al que le cuesta estar a la altura de las exigencias de la realidad. Este simbolismo

⁷⁷ En la lírica pueden leerse poemas como “El favor del momento” y “Nostalgia” (en Schiller, *Lírica de pensamiento...*).

proyecta la desconexión que hay entre ideas y actos, razón y sensibilidad, o idilio y realidad. Al no haber un elemento regulativo que medie entre ambos regímenes, éstos se dislocan, para mala fortuna del protagonista.

En segundo lugar, la astrología toma el lugar de lo que en la tragedia antigua era el oráculo.⁷⁸ Es una fuente de información de carácter divino (o por lo menos no humano) que da luces sobre el destino que está próximo, pero que forzosamente ha de ser interpretado. En este caso, lo que parece ser una promesa de final feliz resulta ser el anuncio de la fatalidad para el que osa escrutar designios superiores. El error de Wallenstein es que se ha juzgado mal a sí mismo. Él busca el ascenso de Júpiter y Venus, planetas positivos, porque se asocia a sí mismo a ellos; por el contrario, repudia a Marte, símbolo de la guerra y lo terráqueo. Pero es que él es el portador del mensaje de la guerra y no se ha dado cuenta. Cuando al final se muestre feliz porque Marte está siendo rodeado por Júpiter y Venus, en realidad es una señal funesta para él. Los vaticinios de la astrología sí eran correctos; quien no supo interpretarlos fue el duque. La vanidad y el egocentrismo lo cegaron para verse a sí mismo con justeza y escuchar a tiempo los consejos de sus hombres de confianza.

Este elemento de error personal del Wallenstein fue algo con lo que Schiller lidió desde el principio. Un héroe trágico no puede ser el único responsable de su propio fracaso; es forzoso que una fuerza extraña, a la que se opone conscientemente, sea la causa principal del momento dramático. Esto quedó resuelto en parte al cargar las tintas en la traición y falta de responsabilidad que caracteriza a la cadena de enemigos que promueve su derrota.

En tercer lugar, me parece que los astros cumplen la función estética de realzar el carácter sublime del duque y su destino. Él no es un hombre como todos los demás; se impone a las voluntades ajenas como lo hace el cielo estrellado a los ojos llenos de asombro. Ambos son vastos, profundos y difíciles de comprender para la mirada común. “Que yo sepa, a nadie he mostrado claramente el fondo de mi alma.”⁷⁹ Recordemos que Kant había usado la misma imagen para evocar lo sublime de la moralidad: “Dos cosas llenan el ánimo de admiración y veneración siempre nuevas y crecientes, cuan mayor es la frecuencia y persistencia con que

⁷⁸ Borchmeyer, *Op. cit.*, p. 194.

⁷⁹ Schiller, “Los Piccolomini”, act. II, esc. 5, p. 43.

reflexionamos en ellas: *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí.*”⁸⁰ Así, un fenómeno de la naturaleza viene a representar la grandeza de lo suprasensible dentro del hombre, que por lo menos, si no observancia, produce temor, respeto y admiración.

Ahora bien, en Wallenstein no se trata precisamente de la ley moral ni de imperativos categóricos. Él puede transgredir la moralidad siempre y cuando conserve su libertad y su voluntad de poder fuera de lo ordinario.

Efectivamente, lo que realza el sentimiento dramático es la contemplación del choque de un coloso de la libertad con las fuerzas humanas que se le enfrentan. En parte por su grandeza de ánimo, en parte debido a su inseguridad, Wallenstein ha descubierto dentro de sí mismo un espacio inabarcable de libertad, una peligrosa libertad que es posibilidad pura. Esto lo revela en el clásico soliloquio del primer acto de la tercera parte, del que transcribo una parte:

¿Es cierto? ¿Me será imposible obrar con entera libertad, y retroceder en mi empresa, si tal fuera mi deseo? ¿He de realizarla puesto que la he concebido? [...] ¡Ah! ¡Adónde me veo llevado súbitamente! Cerróse a mis espaldas toda salida; mis propias obras alzaron en torno un muro que me aprisiona y me impide retroceder [...] Pero ¡ah!, ¡que el aspecto de la necesidad es severo, y no sin terror introduce el hombre la mano en la urna misteriosa del destino! Encerradas en mi alma, era todavía señor de mis acciones; una vez escapadas del asilo donde se engendraron, lanzadas de allí a la corriente de la vida, son juguete de las maléficas divinidades que nada puede ablandar [...] ¡No fue todavía profanada!... Todavía no... ¡El crimen no pasó aún el dintel!... ¡Cuán breve el límite que separa los dos caminos de la vida.⁸¹

Wallenstein se siente oprimido por caer bajo las sospechas de traicionar al emperador. Quizás no lo sea todavía, pero las sospechas lo convierten efectivamente en uno. Por eso se ve a sí mismo como en un callejón sin salida, al que es empujado a actuar de una forma específica. No teme tanto el realizar una hazaña política como el verse compelido a hacerla sin la aquiescencia completa de su voluntad. ¿Cómo es posible que alguien como él, que se ha abierto paso a través de varios obstáculos, se vea limitado en opciones? En este soliloquio

⁸⁰ Kant, *Crítica de la razón práctica*, trad. Dulce María Granja Castro, México, FCE-UAM-I-UNAM-FFyL, 2005, A 289.

⁸¹ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. I, esc. IV, pp. 86-7.

vive interiormente el drama del destino y la libertad. Uno recurre al poder para someter a los demás y usa el respeto para ser venerado voluntariamente. Conforme se va ascendiendo las posibilidades se amplían. Una puerta lleva a una estancia con más puertas que conducen a distintos tipos de acción concreta. Wallenstein se encuentra en esta estancia, en donde la libertad es sentida como ensanchamiento del espíritu, como holgura de posibilidades, como tener capacidad de realizar. En esto se diferencia de la libertad kantiana, que más bien constriñe al ánimo a la ley moral. La libertad que encarna nuestro protagonista está más allá del bien y del mal; no se atiene a consideraciones morales. Su valor reside en la mera contemplación de poder hacer, no importando los juicios morales.

Se puede leer esta experiencia de la libertad por el tamiz de la poesía sentimental teorizada por Schiller:

De la lectura del poeta ingenuo pasa uno fácil y gustosamente a la efectiva realidad; el sentimental siempre nos predispone, por unos instantes, contra la vida real. Esto proviene de la que infinitud de la idea dilata nuestro espíritu, por así decir, más allá de su diámetro natural, de suerte que nada de lo que existe puede ya llenarlo. Preferimos sumergirnos contemplativamente en nosotros mismos, donde para el anhelo excitado encontramos alimento en el mundo de las ideas, en lugar de tender hacia objetos sensibles proyectándonos fuera de nosotros. La poesía sentimental es fuente de recogimiento y silencio, y a ello nos invita [...] ⁸²

Esta desconexión de la realidad es la que padece Wallenstein como si de una enfermedad se tratara, aunque sea una enfermedad sublime, pues se abre a la contemplación de una infinita libertad interior que no encuentra objetos con los cuales chocar. “La inteligencia es vasta, Max, pero el mundo es estrecho.” ⁸³ Decidir significa aniquilar de un plumazo una constelación de opciones. Esto puede guiar hacia una nueva serie de posibilidades, tal vez incluso mayor a la que se tenía, pero también puede conducir a una situación desesperada, que es lo que le pasa al duque.

⁸² Schiller, “Sobre poesía ingenua...”, pp. 128-9.

⁸³ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. II, esc. 2, p. 97.

La decisión misma arriesga siempre la posesión del poder y la libertad, es prácticamente una apuesta en la que uno se juega todo. Schiller parece decir en este drama que la naturaleza misma del poder y la libertad es la de aniquilarse o incrementar, contrario a la mera positividad que suele atribuírseles. Éste es el gran drama del poder y la libertad, su carácter azaroso e inseguro, que sin embargo no es atribuible a fuerza divina alguna externa al mundo de los hombres. En todo caso existe lo demoníaco de la voluntad del genio, pero ella no basta para asegurarse siempre la ganancia. Es meramente un vehículo impresionante para avasallar, pero, como he dicho anteriormente, tiene que enfrentarse a las condiciones materiales de la existencia y perpetuar el dominio a través de una estructura sólida.

El principal oponente de la libertad de Wallenstein en la realidad es la tradición y la costumbre. “Su propio oráculo, la palabra viva de la presente realidad, deben ser sus consejeros, y no la letra muerta de rancios papeles y polvorientas ordenanzas.”⁸⁴ Lo arriesgado de realizar una revolución a nivel político y moral es que, aunque materialmente pueda garantizarse la victoria, el pueblo y el ejército pueden rehusarse a seguir al caudillo debido al respeto que inspira lo que siempre ha funcionado. “Porque el tiempo ejerce una suerte de consagración, y cuanto envejeció se reviste de un carácter divino.”⁸⁵ Lo que en principio es tematizado como un dilema entre tradición y revolución (o voluntad), lo lleva Schiller a una consideración abstracta del tiempo, al que se atribuye el poder de interferir en el curso preciso de la razón y la idea. El tiempo es precisamente lo que posibilita la muerte de Wallenstein. “Tarde llegáis” son las primeras palabras que abren la segunda parte, y Buttler dice a Gordon después de haber perpetrado el asesinato: “es tarde ya.”⁸⁶ En suma, encontramos en la obra la tematización de lo trágico como una contienda entre el hombre y el tiempo. “¡Quién sabe lo que nos reserva el tiempo que avanza envuelto en oscuro velo!”⁸⁷

⁸⁴ Schiller, “Los Piccolomini”, act. I, esc. 4, p. 36.

⁸⁵ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. I, esc. IV, p. 87.

⁸⁶ *Ibid.*, act. V, esc. IX, p. 156.

⁸⁷ *Ibid.*, act. V, esc. III, p. 149.

c. La muerte de Wallenstein

Wallenstein se enfrenta al tiempo y muere. Pero hay que decir que la mano del destino se materializa en personajes que sólo ‘siguen órdenes’. Invocan la obediencia a la lejana y despersonalizada figura del emperador, aunque muchos sólo actúen por temor o por venganza por motivos viles. Tales razones le quitan el componente heroico o cuando menos humano a lo que sería una proeza, lo cual queda perfectamente declarado cuando se ve que los asesinos del duque sólo se mueven por las recompensas que esperan del emperador. Nadie se hace responsable, nadie es el asesino, nadie es capaz de hacer verdaderas acciones, es decir, acciones responsables, a conciencia, aunque sean inmorales.

También Wallenstein estaba bloqueado para actuar, pero en su caso esto ocurría por la escisión interna de razón y sensibilidad. El exceso de reflexión incapacita el acto. Pero en los casos de Octavio y Buttler vemos una solución que recusa el acto reflexivo. Octavio sobre todo, asume tan bien la obediencia ciega al emperador que ni siquiera es sensible al dilema que supone traicionar a un amigo. Resulta despreciable cuando confiesa a Questenberg no entender el apego del duque: “No sé qué le atrae y le ata fuertemente a mi hijo y a mí. Toda la vida hemos sido amigos y compañeros de armas; el hábito y la comunidad de peligros nos unieron temprano.”⁸⁸ Por supuesto, Octavio no entiende de amistad, por lo que a sus ojos Wallenstein es simplemente un traidor a la corona. Buttler, por otra parte, sólo procede por rencor a Wallenstein, quien antaño lo perjudicó en la corte. Así pues, sus motivos son mezquinos, pero se parapetan tras una falsa lealtad a Fernando.

Paradójicamente, el orden regular y ordenado de los astros tiene su correlato en el aparato cuasi-burocrático que mata a Wallenstein. Como dice Villacañas, en este mundo de caos moral, la nueva virtud es la disciplina.⁸⁹ Tan seguro como un eclipse, la cadena de mando garantiza la realización de las órdenes de los superiores. “Nosotros los subalternos no tenemos voluntad propia [...] Nosotros venimos a ser simples esbirros de la ley, y toda nuestra virtud consiste en la obediencia pasiva.”⁹⁰

⁸⁸ Schiller, “Los Piccolomini”, act. I, esc. 3, p. 34.

⁸⁹ Villacañas, *Tragedia y teodicea...*, p. 320.

⁹⁰ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. IV, esc. 2, p. 130.

No obstante, las órdenes están abiertas a interpretación. Buttler comete el asesinato porque, según dice, piensa que a la larga es lo mejor, aunque no recibió autorización expresa para eso. En realidad, más bien parece que se sirvió del sistema para justificar una venganza personal. Él tampoco ve un dilema y sus mercenarios muestran, al principio, un poco más de conciencia y respeto por el duque. Lo cierto es que a ninguno de estos individuos funcionariales le impone gran cosa el mito del héroe. Oscilan al planear el asesinato, pero al final han escapado sin muchos reparos del mundo legendario que envolvía al duque.

Como se ve, en este ámbito tampoco hay una práctica de la libertad. Si Wallenstein estaba atado por el intelecto, los conspiradores lo están por la sensibilidad. Aquél superaba de manera sublime la moralidad; éstos la esquivan.

En las últimas escenas Wallenstein ve crecer las contrariedades, pero con todo se niega a manifestar preocupación o abatimiento. Es magnánimo hasta los últimos momentos. Lo que lo dignifica es el lamento que lanza por el fallecido Max: “Cayó la flor de mi vida, y se marchitó su color y se ha vestido de tristeza, porque él era para mí la imagen viva de mis propios juveniles años [...] ¡Qué me importa ahora el término de mis esfuerzos, si lo bello ha desaparecido de mi lado, y será para siempre!”⁹¹ La muerte de Max preludia la suya propia y hasta cierto punto él ya está muerto cuando le falta el contrapeso de lo bello. Afirma que ya ningún regalo de la fortuna puede compensarle el precio que el destino se cobró con la vida de su amigo. Es consciente de haber cometido un error al poner las circunstancias que llevaron a su muerte. Pero no se hunde en el dolor, sólo asume las consecuencias de haber dado el paso decisivo para separarse de la corona.

Schiller nos deja con ese final sin reconciliación ni reparación que tanto había disgustado al joven Hegel. No hay justicia ni instauración de un nuevo gobierno o por lo menos una muerte heroica. La muerte aniquila no sólo a Wallenstein, sino a toda su casa, los ideales, el honor, la amistad y muchos proyectos. “Lo que esta obra dice al entendimiento desgarrar al corazón porque deja al hombre sin las viejas categorías morales.”⁹² La frialdad de la muerte nos deja

⁹¹ *Ibid.*, act. V, esc. 3, p. 149.

⁹² Villacañas, *Tragedia y teodicea...*, p. 327.

sólo con una esfera burocrática que clausura para siempre la fe en el idilio como el lugar en donde todavía la política y la moral están reconciliadas.

CAPÍTULO IV

Max y Tecla: la promesa de la belleza

En medio del ambiente político, con su juego de intrigas y traiciones, aparecen Max y Tecla como un contrapunto que hace más variada y contrastada la trama. En esta pareja vemos representada a la juventud, lo lúdico, la inocencia, la amistad, el amor, la aspiración por una reconciliación idealizada. En suma, encarnan muchas de las características atribuidas por Schiller a la belleza y al idilio, con lo cual se erigen como el componente que hace contrapeso a la sublimidad de Wallenstein y, en general, a la seriedad que pesa sobre toda la obra.

No hay que olvidar que Max es hijo de Octavio, el gran traidor de su admirado Wallenstein, ni que Tecla es la hija de éste. Esta situación aporta unas notas del clásico amor imposible, pero también permite poner sobre la mesa cuestiones en torno a la amistad, la libertad de pensamiento, la lealtad, la confianza, además de que proporciona un punto de vista de la muerte distinto al del héroe.

Octavio es calculador y obediente al mandato del emperador. Wallenstein, aunque con visos de nobleza, es demasiado cerebral. Frente a sus padres, la pareja simboliza lo contrario. Max es ingenuo y un moralista, no hace gala de un pensamiento político agudo. Igualmente Tecla apela a la moral individual y a los sentimientos, pero tiene una mayor inteligencia para entender que viven en un ambiente hostil a su amor. Para ambos jóvenes no puede haber nada más poderoso e importante que la nobleza de ideas y sentimientos, de manera que el mundo que los rodea siempre les parece carecer de verdadera realidad. El ambiente político en que se mueven todos los demás personajes les parece no estar a la altura de sus más altas aspiraciones. De ahí que su unión sentimental sirva como una imagen estética que se opone a la imposible comunidad real y efectiva que se busca por las armas y maquinaciones de palacio. Así pues, por medio de un contraste de carácter intergeneracional estos dos grupos hacen evidente el problema de la reconciliación entre política y moral, razón y sensibilidad, realidad e ideal, mundo y naturaleza, pero ahora desde los recursos de la belleza.

La juventud de Max y Tecla parece ajustarse a la idea schilleriana de la belleza como elemento regulativo para realizar “la más perfecta de las obras de arte, la construcción de una

verdadera libertad política.”⁹³ Pero su choque con la realidad será algo que no podrán superar y se dirigirán directo a la muerte, donde al menos encontrarán, irónicamente, la paz irrealizable entre los vivos. A continuación, veremos con más detalle a estos personajes en sus funciones de promesa estética de la belleza y el sentido de su muerte en el contexto de un drama histórico.

a. El idilio de la bella comunidad

Empecemos con el joven Piccolomini, más importante para la trama que Tecla. En el capítulo anterior he hecho notar la cercanía espiritual que existe entre Wallenstein y Max. Los he llamado hermanos espirituales. Ahora quisiera destacar su relación como padre e hijo, pues ayudará a entender mejor el entramado de ideas de la obra.

Es el propio Wallenstein quien evoca, no sin dobles intenciones, cómo protegió y cuidó de Max cuando de niño llegó a su campamento: “Entonces yo te cogí, te arrojé con mi capa, me constituí en tu enfermero, y no tuve reparo en prodigarte los más nimios cuidados con la solicitud de una mujer, hasta que, reanimado por el calor de mi seno, renació la alegría y la viveza de tu edad!”⁹⁴ Media entre ambos una relación de auténtica *Bildung* o formación, tema de gran calado entre los autores alemanes del siglo XVIII.

Sería un error subestimar, como suele hacerse, este factor educativo en el papel de Max. Aparentemente el joven ha pasado una buena parte de su vida bajo el cuidado personal del duque, aunque esto no lo hace explícito la obra. De esto resulta que su admiración y respeto por él arraiga en la formación, la cual los ha vinculado emocionalmente y los hace compartir, al menos formalmente, algunas ideas sobre la moralidad y la política. Por más que Wallenstein se sirva de la gente para sus propios fines, conoce bien el valor de la amistad y la confianza (“porque sólo en la confianza y la buena fe puede reinar la paz”⁹⁵). Las acciones tomadas por el emperador, a quien quería, son de hecho las que desencadenan el posterior

⁹³ Schiller, “Cartas”, II, p. 117.

⁹⁴ Schiller, “La muerte de Wallenstein, act. III, esc. 18, p. 123.

⁹⁵ *Id.*

desarrollo de su personalidad hipocondriaca e insegura. Así pues, Max y el duque sí que comparten un sentir que parece ausente entre Max y Octavio.

Es importante destacar esta relación porque Max concibe a Wallenstein no como un mero estadista, sino como formador de hombres en el sentido pleno que existe en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* o en las teorías de Humboldt sobre la formación del hombre: “¡Cómo sabe sacar a luz las facultades particulares y las aumenta todavía! Deja que cada cual luzca por lo que vale, cuida tan sólo de que todos ocupen su verdadero lugar, y así se apropia y se sirve de las cualidades de todos.”⁹⁶ Se trata de alguien que moldea a las personas y les asigna un lugar en la sociedad según el grado y orientación de sus talentos. Esto ya se ha visto también desde el punto de vista del ejército, que atribuye al duque el poder artístico de unirlos en un solo bloque, independientemente de su procedencia y ambiciones.

Max ve a Wallenstein como la personificación de la naturaleza actuando para hacer real una nueva comunidad reconciliada, donde la guerra ha terminado y el sufrimiento no existe más. Tiene fantasías en los que el fin de la guerra está al alcance de la mano si se sigue hasta el final el curso que el duque marca:

¡Qué feliz, qué hermoso el día en que el soldado vuelve a la vida, a la humanidad, y con banderas desplegadas al son de una marcha de júbilo, torna el ejército a su patria, cantando himnos a la paz! Ciñen los yelmos verdes ramos, último hurto hecho a los campos; se abren por sí mismas las puertas de las ciudades, sin necesidad de derribarlas a cañonazos; los muros se coronan de gente victoreando; las campanas a vuelo, festejan el fin de los sangrientos combates; la multitud, alegre, feliz, se derrama fuera de la ciudad y retarda el paso del ejército con sus muestras de entusiasmo y de cariño... El anciano, gozoso de alcanzar semejante espectáculo, estrecha la mano de su hijo que entra de nuevo en el doméstico hogar. Como extranjero vuelve a sus dominios por tanto tiempo abandonados; el tierno arbolillo que doblaba con la mano, le cubre ahora con su ramaje; la niña, que dejó en brazos de la nodriza, acude a saludarle ruborosa... ¡Ah! ¡Feliz aquel para quien se abre sus brazos con ternura!⁹⁷

⁹⁶ Schiller, “Los Piccolomini”, act. I, esc. 4, pp. 35-6.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 36-7.

Pero Octavio nos aclara que el sueño exaltado de Max no procede de la experiencia, pues éste sólo ha conocido el campo de batalla, en el cual ha estado durante quince años. El lector/espectador sabe que lo que inspira estas visiones es el amor que siente por Tecla. Ella logra inflamar en él el anhelo por algo que en la experiencia todavía no conoce. La belleza y el amor le hacen pensar que el destino del hombre no puede ser la guerra eterna, sino que al cabo el soldado tendrá que cambiar su espada por los instrumentos del campo. Paz, cariño, familia, naturaleza, éstos son los elementos que dominan en el mundo que quiere en el futuro.

Propiamente Max está planteando un idilio tal como Schiller lo describe en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*: “un conflicto plenamente resuelto tanto en el individuo como en la sociedad, el de una libre amalgama de las inclinaciones con la ley, el de una naturaleza purificada y elevada a suprema dignidad moral.”⁹⁸ En pocas palabras, es la representación de la belleza.

Este idilio es distinto de aquel otro que también teoriza Schiller, entregado a retrotraernos a un tiempo antes de la cultura humana, un ensueño pastoril donde el hombre *todavía* es puro, inocente y sencillo. La ventaja de esta representación es que descubre las tendencias bondadosas y autosuficientes del hombre, cultivando con ello cierta esperanza en la humanidad; pero el problema es que también nos llevan hacia atrás en el tiempo y alimentan un sentimiento de nostalgia por un bien perdido para siempre. Esto es lo que le parece que sucede con Rousseau cuando elogia la sencillez y sospecha de las artes. La cultura se ve como un estorbo para el desarrollo natural de la bondad y equilibrio humano. Este idilio es, en suma, un estar fuera de la historia.

Max, en cambio, contempla una promesa de futuro que puede realizarse plegándose a una naturaleza que inaugura a la historia pero que no está más allá o fuera de ella. Aquí estoy siguiendo la interesante línea de pensamiento trabajada por Rosario Assunto, para quien el neoclasicismo fue una tendencia teórica y artística encargada de liberar el concepto de naturaleza dentro de la historia, logrando así una coincidencia entre lo bello y lo sublime,

⁹⁸ Schiller, “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”, en *Sobre la gracia...*, p. 126.

misma que tomó forma en un arte que prometía un ideal a constituirse en el futuro. Este ideal puede abarcar instituciones, modos de convivencia y relaciones entre hombre y naturaleza.⁹⁹

Tomar como referente a este autor para interpretar a Max y Tecla puede darle un giro importante a la forma en que se ha comentado su presencia en la obra. Algunas veces se ha visto a la pareja como una categoría estética que, por prometer la alianza entre mundo y naturaleza, se halla *ipso facto* fuera de la historia.¹⁰⁰ Pero si bien es verdadero lo primero no necesariamente lo es lo último.

Notemos en primer lugar que el pasaje lírico de Max se proyecta históricamente hacia el futuro, después de una prolongada temporada de guerra; no hay rastros de la nostalgia por un paraíso perdido. Basta confiar en el caudillo para tener las condiciones de una nueva comunidad en la que el campo y la ciudad, o lo que es lo mismo, la naturaleza y la cultura, vivan en armonía; que el anciano y el joven se abracen y que la joven hija reciba con alegría a su padre. Schiller juega aquí con las expectativas y la realidad que la pieza despliega. En efecto, al final hay un conflicto irresoluble entre padres e hijos, la guerra continúa y Tecla, aunque al principio recibe con cariño a su padre, termina aborreciéndolo. Pero más allá de esta tensión interna, es perceptible una intención para dar forma al futuro por medio de las dotes de político-educador de Wallenstein. No hay, pues, una huida de la historia como una admisión de la tesis schilleriana de que finalmente el proyecto estético-político ha de constituirse dentro del tiempo histórico, aunque el Estado estético mismo cumpla una función regulativa entre la naturaleza y el ideal. No se trata de un escapismo a la pura contemplación estética, sino que la contemplación estética ya reconcilia en el individuo, y luego en la comunidad, la doble naturaleza del hombre. El ideal estético no es para fugarse, sino para

⁹⁹ Rosario Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, trad. Zósimo González, Madrid, Visor, 1990, pp. 59-98. Un enfoque similar adopta Simón Marchán, quien argumenta: “En esta remisión a una realización práctica el arte estético se erige en un modelo, en un *paradigma* [...] De cara al futuro, como han puesto las vanguardias, opera como una *imagen ideal* de una futura república o sociedad bella todavía en ciernes.” (“A través de la belleza se llega a la libertad. La estetización ético-política en Schiller y sus derivas”, en Oncina Coves y Ramos Valera (eds.), *Op. cit.*)

¹⁰⁰ Steven D. Martinson, *Harmonious Tensions. The Writings of Friedrich Schiller*, Newark, University of Delaware Press, 1996, pp. 138 y 141.

introducir cambios en las maneras de vivir: “es necesaria una revolución total de su sensibilidad.”¹⁰¹

No hay que dejar pasar que es la presencia de Tecla la que produce en Max estas visiones. Todo viene a indicar que ella es dentro de la obra la representación de la belleza, en tanto que Max podría ser visto como el poeta, de modo similar a la relación entre Hiperión y Diotima en la novela de Hölderlin.¹⁰² “De la etérea región en que he vivido estos últimos días, caigo otra vez a la tierra; el camino que me conduce a mis antiguos hábitos, me separa del cielo.”¹⁰³ El amor que inspira Tecla es como una naturaleza purificada o idealizada que serena el ánimo y al mismo tiempo le da fuerza porque logra clausurar toda oposición entre realidad e ideal.¹⁰⁴

Pero esta clausura es estética, en sentido estricto. Contra lo que algunos lectores han comentado, Schiller es muy cuidadoso de mantener en sus límites a la realidad y la estética, incluso cuando se relacionan de manera cercana. La poesía y el arte en general pueden permitirse evocar paisajes ideales de reconciliación sin que por eso debamos leerlos literalmente, como se lee un panfleto político. Ese es el gran error en el que incurrieron y siguen incurriendo algunos teóricos del arte político. Pretenden del arte un efecto directo sobre la realidad, con lo cual lo único que hacen es destruir el valor estético de la obra y verla como una didáctica para la acción política. “«¿Hasta qué punto puede tener cabida la apariencia en el mundo moral?», contestaré concisamente: tendrá cabida en la medida en que sea apariencia estética, es decir, una apariencia que no pretenda sustituir a la realidad, ni necesite que la realidad la sustituya.”¹⁰⁵ La apariencia estética influye indirectamente sobre la realidad, pero no se debe confundir con ella.

Así lo que tenemos con Max es un juego con la apariencia estética con miras a un ennoblecimiento futuro de la moral y la política. Él se fía de que el amor/belleza es la única vía para realizar la paz y la anulación de la violencia, tal como Schiller prometía en ese tercer reino feliz que es el Estado estético (*ästhetischer Staat*) de la carta XXVII. “La revolución

¹⁰¹ Schiller, “Cartas”, XXVII, p. 361.

¹⁰² Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. Jesús Martínez, 28ª ed., Madrid, Hiperión, 2010.

¹⁰³ Schiller, “Los Piccolomini”, act. III, esc. 4, p. 56.

¹⁰⁴ Schiller, “Sobre poesía ingenua...”, pp. 126-7.

¹⁰⁵ Schiller, “Cartas”, XXVI, p. 355.

estética se parece a la política porque entraña la misma democrática unión de contrarios, porque neutraliza toda jerarquía y dominación”¹⁰⁶, como dice Antonio Rivera. Y efectivamente, entre las cartas XIII y XV Schiller preludia esta manifestación estético-política ya dentro del propio ánimo del individuo, cuyos dos impulsos (el sensible y el formal) dejan de enfrentarse entre sí y actúan recíprocamente, lo que es lo mismo que la supresión de las contradicciones y violencias internas y el arribo de una estado de igualdad y libertad.

En las *Cartas* Schiller dice que ese estado se siente como una supresión del tiempo en el tiempo, lo que equivaldría a exigir justicia y verdad. Esta forma idealista de comprender la unificación de la naturaleza del hombre en términos temporales juega un papel poético notable en *Wallenstein*. Max está arrebatado lejos del tiempo y la realidad, a la que ya le resulta difícil asimilarse: “Ni caía la arena en el reloj, ni sonaban las campanas. Parecía que el tiempo había detenido para nosotros, como para los bienaventurados, su eterna carrera... ¡Ah, verse forzado a contar las horas, es ya caer del cielo; la campana no suena nunca para los dichosos!”¹⁰⁷ Este sereno estatismo contrasta magistralmente con lo decisivo del tiempo y el movimiento de la trama principal de la obra: el tiempo apremia, se busca el momento adecuado para actuar y después ya es demasiado tarde porque se ejecutó una acción irrevocable demasiado pronto.

A eso han de añadirse los símbolos religiosos, que potencian la imagen de detenimiento por medio del acto devocional. Por un lado, Max relata su experiencia en una iglesia, donde ante una imagen de la Virgen llega a la comprensión simultánea del amor y la devoción. Al mismo tiempo recordemos que Tecla ha vivido recluida en un convento durante la guerra. Precisamente *Wallenstein* la recibe en sus brazos por primera vez luego de quince años. Esta acumulación de imágenes refuerza la impresión de que la pareja de enamorados habita un tiempo inaccesible a los poderes externos que luchan entre sí por la supremacía.

Max, el hombre de guerra que sólo sabe de la paz de oídas, y Tecla, la núbil preservada toda su vida en el refugio del convento, encarnan una compleja relación de amor y devoción

¹⁰⁶ Antonio Rivera García, “La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia”, en Rivera García (ed.), *Op. cit.*, p. 237.

¹⁰⁷ Schiller, “Los Piccolomini”, act. III, esc. 3, p. 55.

religiosa que delimita los contornos del reino de lo estético de cara al mundo real de la historia y la política. Efectivamente, por lo que sabemos de Schiller por su biografía y sus textos, lo religioso en este contexto debe leerse estéticamente, como religión estética o de la belleza. Diríamos que se extrae lo que de bello existe en el culto y se construye una devoción secular hacia la belleza, por más que las imágenes tomadas por el poeta sean de cuño religioso. Así, por ejemplo, sucede en el poema “Los artistas”, donde la Belleza se asimila a una divinidad que consagra a los poetas en una suerte de sacerdocio para que “le alimentasen el fuego sagrado”¹⁰⁸.

Partiendo de esta última idea, es muy evidente la elección del nombre de Tecla, que nos hace pensar en Santa Tecla o Tecla de Iconio, mártir y ejemplo de castidad del cristianismo primitivo. De manera análoga a la Santa, el personaje de Schiller es devota de la belleza que ella misma encarna en su conducta y su presencia. Además goza de facultades artísticas (canta y toca el laúd) que la acercan todavía más al plano superior del arte como esfera de lo divino estetizado. De la hija del duque proviene toda lucidez y verdad, pues es consciente de la distancia que media entre lo real y la apariencia, cosa que muchas veces escapa a Max: “¿dónde hallarías la verdad, si no la oyeras de mis labios?”¹⁰⁹ Ella es la mensajera de una nueva fe, una fe que viene a restaurar por medio de Max la que el viejo Wallenstein perdió al ser confrontado con el dolor de la traición.

El sublime Wallenstein siempre está solo y desconfiado, aparece aislado en su sombrío estudio con Seni, el astrólogo, para consultar como fanático la suerte que le deparan los astros. Perdida la confianza en sí mismo, busca obsesivamente una confirmación fuera de él. Incluso Illo le dice que “sólo en tu corazón se halla el astro del destino; fía en ti mismo y resuelve; esta es la verdadera estrella.”¹¹⁰ En cambio, Tecla no necesita consultar nada porque tiene esa seguridad en su interior. Ella habla prudentemente de ocultar el tesoro de la dicha en el corazón, evitando revelar su secreto a los demás, que podrían manipularlo a su antojo. Ella puede ser desconfiada con quienes es justo serlo pero no se ha convertido en una misántropa como su padre ni tampoco cae en el otro extremo de la ingenuidad de Max. Por

¹⁰⁸ Schiller, “Los artistas”, en *Lírica de pensamiento...*, estrofa 7.

¹⁰⁹ Schiller, “Los Piccolomini”, act. III, esc. 5, p. 58.

¹¹⁰ *Ibid.*, act. II, esc. 6, p. 45.

eso, una vez más, ellos son el vehículo de la fantasía que prefigura a la comunidad abierta y dichosa, una donde ya no tiene sentido la existencia de un caudillo.

Los astros son para ellos algo muy distinto de lo que significan para Wallenstein. No pretenden la revelación de la verdad, porque ya la poseen, ni consideran a la astrología una ciencia arcana y mágica. Para la pareja todo esto se transfigura en arte para ser contemplado. Han desmitologizado a la astrología para convertirla en símbolo estético¹¹¹, tal y como Schiller traza en “Los artistas” un proceso de desarrollo histórico por el cual los viejos mitos, despojados de toda fuerza supersticiosa, son revitalizados por la capacidad formadora del artista. Se pasa de un estado de espanto y terror sublime a uno de reconciliación en el arte bello, que es una naturaleza idealizada, hecha a medida del hombre:

Cuanto en su magno curso la Natura
en vastas lejanías desparrama,
sobre la escena (*Schauplatz*) vuélvese, en el canto,
del orden miembro fácilmente inserto.¹¹²

El entendimiento aislado es superado por la extensión y complejidad de la naturaleza, de manera que la sensibilidad se ve violentada si se carece de fuerza moral para engendrar el sentimiento de lo sublime. Pero la belleza idealiza a la naturaleza a través del arte y la hace a medida de las facultades del hombre en el libre juego estético. Tecla exclama: “Si en esto consiste la astrología, me convierto de buen grado a tan risueña religión. ¡Qué grato es pensar que en la altura, allá en la esfera infinita, las fúlgidas estrellas tejieron las guirnaldas de nuestro amor en el mismo punto en que nacimos!”¹¹³

Antes de cerrar este apartado hace falta mencionar un dato que puede aportar todavía un matiz adicional al cuadro que he ido mostrado. Se trata de la postura ética del joven Piccolomini, quien tradicionalmente ha gozado de la simpatía de los críticos de la obra por su inflexible apelación a los sentimientos, la justicia, la verdad, la sinceridad, etc. Schiller mismo apreciaba mucho a este personaje por lo que representaba y lo que aportaba a su

¹¹¹ Borchmeyer, *Op. cit.*, p. 205.

¹¹² Schiller, “Los artistas”, en *Op. cit.*, estrofa 17, p. 81.

¹¹³ Schiller, “Los Piccolomini”, act. III, esc. 4, p. 57.

drama. Incluso podría pensarse que la postura de Max es la que asume teóricamente el autor. Pero eso sería olvidar que Schiller está realizando un experimento estético con sus ideas, no proyectando lo que efectivamente piensa. Podría ser, entonces, que el moralismo de Max no sea tan positivo, sino un factor de conformismo burgués.

Esta tesis la sostiene, por ejemplo, Jill Bermann,¹¹⁴ entre otros pocos autores, por medio de una interpretación “genética” del personaje. El autor se sirve de las epístolas de Schiller con distintas amistades entre 1794 y 1799 para alumbrar el proceso de gestación de la obra y mostrar las modificaciones y cambios de perspectiva que experimentó el dramaturgo durante el proceso de composición. En una carta a Goethe, Schiller habla de la entrevista entre Max y Wallenstein¹¹⁵, en la cual finalmente el duque le revela su intención de separarse del emperador, en los siguientes términos:

Sobre todo me alegro de haber dejado atrás una situación en la que la tarea era expresar el juicio moral general¹¹⁶ sobre el crimen de Wallenstein y tratar poética e ingeniosamente una materia en sí trivial y no poética, sin destruir la naturaleza de lo moral. Estoy contento con la elaboración y espero que le agrade no menos a nuestro querido público moral, si bien no he hecho de eso una prédica. Pero esta oportunidad me ha hecho sentir a fondo cuán vacío es lo auténticamente moral, y por ende cuánto debe lograr el sujeto para sostener al objeto elevado poéticamente.¹¹⁷

Esto hace evidente que a Schiller el juicio de Max contra “el crimen de Wallenstein” le parece vulgar y poco poético, algo que está confirmado por sus numerosos escritos filosóficos. En este sentido Max queda muy por debajo de la estatura del criminal porque éste ha alcanzado la libertad para actuar según su propio criterio, en tanto que el joven moralista resulta demasiado convencional y purista en sus argumentos para volver a su amigo al bien: “Pero no seáis traidor [...] una acción negra, negra como el infierno [...] Volved al camino del deber [...] Dejad el mando, abandonad el campamento.”¹¹⁸ Esta moral es conformista y

¹¹⁴ Jill Bermann, “History can Restore Naivety to the Sentimental: Schiller's Letters on Wallenstein”, *The Modern Language Review*, vol. 81, núm. 2, 1986, pp. 369-387.

¹¹⁵ En “La muerte de Wallenstein”, act. II, esc. 2.

¹¹⁶ Schiller dice “das ganze gemeine moralische Urtheil”, y si traducimos de acuerdo con el tono un tanto despectivo del pasaje quedaría más bien “el juicio moral completamente vulgar”.

¹¹⁷ Carta de Schiller a Goethe, 27 de febrero de 1798, en *J. W. Goethe y F. Schiller...*

¹¹⁸ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. II, esc. 2, pp. 96-7.

aburguesada porque su temor a lo revolucionario se parapeta en una fe ciega al régimen establecido sin siquiera cuestionarlo. ¿Acaso no sabe que el emperador fue quien primero usó a Wallenstein y luego lo desechó por unos rumores? ¿Ya olvidó que su padre le ha confesado que Fernando urde una trampa para deponerlo antes incluso de que existan pruebas fehacientes que lo inculpen? ¿En qué es superior el emperador a Wallenstein si también recurre a traiciones e intrigas?

Al parecer Max se deja llevar por una lealtad ciega al orden establecido y a la figura vacía que manda desde las sombras antes que sentir el dilema de la situación actual. Esto no demerita la nobleza de carácter del joven, pero sí muestra su falta de experiencia moral y política, misma que antes también le ha hecho idolatrar a Wallenstein.

Yo creo que esta actitud tiene sentido desde el panorama más amplio de la literatura (en especial la novela) que se produce alrededor de la Revolución francesa, la cual asumió la misión histórica de establecer una alianza entre la nueva burguesía y la antigua nobleza. Franco Moretti observa que la modernidad, a través del *Bildungsroman* o novela de formación, intentó cerrar la herida que el conflicto francés había inferido al orden social y político tradicional.¹¹⁹ La novela paradigmática es el *Wilhelm Meister*, donde Goethe conduce a su protagonista burgués a una reconciliación con la aristocracia por medio del matrimonio. Así se logra literariamente, además, el frágil equilibrio entre la formación individual y el proceso de socialización.

El personaje de Schiller, también un joven, representación de la nueva cultura de la modernidad, tiene que hacer frente a un problema que pone en cuestión la integridad de su vida, pero su final es la muerte. Con ello, el dramaturgo hace aparecer al público, ya en el ocaso del teatro europeo, una solución más acorde con el curso de las cosas con que tendrán que lidiar los siglos venideros. La moral burguesa está ante el dilema de seguir a una

¹¹⁹ Franco Moretti, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987, p. 64.

personalidad poderosa (llámese Napoleón, Bismarck o Hitler) o abrazar a una aristocracia debilitada o a cualquier poder tradicional.¹²⁰

Casi punto por punto, Max y Tecla hacen la contraparte de Wallenstein. Pero debido a ello, las consecuencias dramáticas son inevitables. El duque finalmente exige tomar medidas (extemporáneas) de acuerdo con la desesperada situación política, en tanto que la pareja vive de la fantasía estética que ha producido. Ni éstos quieren rebajarse al nivel de la *Realpolitik* ni aquél consiente rendir la urgencia del momento por promesas de un Elíseo. Incluso en cuanto a materia política parecen estar en las antípodas: democracia frente a monarquía, igualdad frente a paternalismo. Digo parecen porque discierno aquí entre el apoyo de Max al régimen del emperador y su idilio igualitario con Tecla. A continuación veremos cómo y por qué se llega a la conclusión fatal para estos personajes.

b. La muerte de lo bello

Los problemas comienzan para Max durante la primera entrevista a solas que tiene con su padre en la primera escena del acto V de la segunda parte. Octavio lo entera de que el emperador ya comenzó a contraatacar subrepticamente al duque, al que se le ve como un detonador de la guerra civil. Estas noticias lastiman su inocencia de corazón, pero no se deja convencer todavía. Con su usual voluntad de sinceridad y transparencia completa se propone encarar a Wallenstein. Tecla, por su parte, y como ya he dicho, no sospecha en nadie más que en su enamorado.

En una primera entrevista con Wallenstein¹²¹ Max confirma lo que le ha dicho su padre. Pero es en la segunda ocasión que se ven donde hay más material interesante, pues Wallenstein hace intentos por ganarse al joven —y a su ejército— para su causa. Primero apela a

¹²⁰ También respecto de la relación entre la obra dramática y la realidad política histórica, Villacañas (*Tragedia y teodicea...*, pp. 320-1) comenta: “Sorprende en este sentido comprobar hasta qué punto el destino de Wallenstein anticipa el destino del Segundo Reich alemán. Las relaciones de Bismarck con el Kaiser, y su propia ruina, conservan un eco de la lógica que regula las tensiones entre el caudillo militar y el poder tradicional.”

¹²¹ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. II, esc. 2.

sentimientos filiales y luego remata con una invocación a la obediencia: “Ser mío, y obedecer: esto te impone el honor y la ley de la naturaleza.”¹²²

Se encuentra aquí un tema clásico de la Ilustración que es el de la libertad de conciencia, un gran ausente en esta obra. Como he dicho anteriormente, todos recusan la responsabilidad de sus actos al ocultarse detrás la orden de un superior. En esta escena Max ya es algo más sensible al dilema en el que se encuentra: por un lado, la lealtad a un poder tradicional, y por el otro, la amistad y el amor. Se trata de la traducción del dilema que ya había trazado Wallenstein en su soliloquio, cuando se mostró consciente de la dificultad de ir contra las costumbres arraigadas en las personas. Él no teme lo nuevo, sino lo viejo y universalmente aceptado, “la marcha ordinaria de las cosas, lo que siempre fue, lo que siempre será, lo que subsistirá mañana porque subsiste hoy.”¹²³ Por su parte, Max pensaba al principio que el genio revolucionario podía trabajar en este ámbito de lo usual y correcto. Pero ahora ve que es una fantasía creer que un ser poderoso, símbolo de la naturaleza más sublime, no va a colisionar con la cultura que normaliza a todos los individuos que viven bajo su protección. Su tragedia es ver con claridad por primera vez que lo que él creía ser una unidad está enemistado en la realidad como en pares de opuestos entre los que hay que elegir: pensar como amigo o como soldado; seguir al caudillo o al emperador; la naturaleza o la cultura (costumbres); el sentimiento o la razón. Hay guerra en lugar de paz.

Schiller había realizado el diagnóstico de esta situación en las *Cartas*. El sujeto moderno está interiormente escindido en virtud de una serie de elementos históricos tales como: la superespecialización de las habilidades intelectuales; la tosquedad de las costumbres en las capas bajas de la sociedad; la creciente complejidad y despersonalización del Estado, al que compara con un mecanismo de relojería en el que cada individuo no vale más que como parte, no como una totalidad.¹²⁴ El hombre moderno es un fragmento de su Estado colosal, de manera que ha perdido la armonía interior de la que gozaba el griego. Pero no todo es negativo. Históricamente los griegos alcanzaron un grado de perfección que dio fin a su época, ya no les era posible aspirar a más sin romper ese equilibrio. Es misión del hombre

¹²² *Ibid.*, act. III, esc. 18.

¹²³ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. I, esc. IV, p. 87.

¹²⁴ Schiller, *Cartas...*, VI.

moderno hacer frente a este proceso necesario de desarmonía para desarrollar su cultura y luego integrarla dentro de sí. “El carácter de la época ha de sobreponerse primero a su degradación, sustraerse por una parte a la violencia ciega de la naturaleza, y volver por otra a su sencillez, verdad y plenitud; una tarea para más de *un siglo*.”¹²⁵

Sin embargo, Max, el alma bella, habita un tiempo de guerra y conflicto, donde todo obliga a tomar un partido. La libertad de consciencia es dolorosa y puede incluso destruir al sujeto. Schiller ha sabido mostrar estos aspectos trágicos del despertar de la consciencia moral que la Ilustración había vitoreado como una conquista de la razón. En *Qué es la Ilustración*, Kant había encontrado una respuesta al problema del mal, el error y la injusticia en la sociedad. Bastaría con obedecer a la autoridad mientras actuamos como ciudadanos, reservando nuestras discrepancias a textos redactados en tanto que especialistas.¹²⁶ De esta manera se evitan las revoluciones, perniciosas a largo plazo, mientras que se va construyendo lentamente una comunidad cada vez más cercana a la verdad y la justicia. Pero este optimismo histórico no logra dar cuenta del problema vivido por el sujeto moral al hacer frente a verdaderos dilemas, además de que presupone un Estado con cierto grado de libertad civil suficiente para poder expresar opiniones argumentadas sin padecer represalias; y finalmente, pasa por alto el hecho de que para el hombre es más fácil obedecer sin cuestionar mientras tenga asegurada su comodidad y dejar las decisiones a instancias superiores.

Entretanto, también Tecla es testigo de cómo fuerzas ajenas se imponen para regular su vida. Su padre, al enterarse del amor de la pareja reacciona con sorna por el hecho de que un simple general italiano pretenda la mano de su hija, a la que tiene planes de casar con algún miembro de la nobleza más cercana a la corte. “Después de todo no es más que un vasallo, y yo quiero buscarme un yerno en los tronos de Europa [...] Quiero ceñir a su frente una corona, o perecer en la demanda [...] No, no... es mi mayor y más guardado tesoro, el lote más precioso de mi riqueza, y no he de trocarlo sino por un centro real.”¹²⁷ También la condesa intenta conducir a Tecla para que se rija por los planes de su padre: “La mujer no se pertenece a sí misma sino

¹²⁵ *Ibid.*, VII, p. 163.

¹²⁶ Kant, “Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?”, en *Extractos de ¿Qué es la Ilustración?, La paz perpetua e Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*, varios trads., México, Taurus, 2012, pp. 9-11.

¹²⁷ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. III, esc. IV, p. 111.

que su suerte va atada a la ajena y vale tanto más cuanto mejor sabe elegir el objeto de su adhesión y cariño.”¹²⁸ Pero la respuesta de Tecla es tajante: “Ahora sé que me pertenezco, y conozco la firme e incontrastable voluntad que poseo y que he de consagrar toda entera a mi supremo fin.”

Nos encontramos aquí nuevamente con el problema de la libertad pero ahora trezado con un asunto de género. Schiller da cuenta de la situación histórica de la mujer como dependiente del algún hombre y ofrece a una salida a su personaje concediéndole la capacidad de elegir a quién amar. Un caso análogo de lo que podría llamarse hasta cierto punto liberación femenina puede verse en “Las confesiones de un alma bella”, el libro sexto de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe. En ese libro se desarrolla una contrapropuesta a la solución de reconciliación social que hay en la trama general del libro. “Las confesiones” son las palabras directas de un personaje femenino anónimo que cuenta cómo a lo largo de su vida se resistió a la imposición del matrimonio por presiones sociales y logró encontrar en su madurez su realización en la religión mediante una unión cuasi-mística con Dios. En ambos casos, en el de Tecla y la canonesa (como bautizó Schiller al personaje de Goethe), la emancipación se tematiza como libertad para elegir al ser amado y rechazar las convenciones sociales. Aunque también para las dos mujeres (más en la de Goethe que en la de Schiller) esta libertad no se da fuera de las márgenes de la simbología religiosa; el convento y el monacato son el corazón de una posible libertad femenina en el espacio de las instituciones y costumbres burguesas.

Gisela N. Berns dice que si bien en *Wallenstein* se plantea la tensión entre terreno público y privado, a través del caso de Max y Tecla se experimenta el conflicto entre individuo y sociedad,¹²⁹ usual en la literatura moderna. Es interesante que Schiller haga de Tecla una personalidad mucho más segura de su destino individual, mientras que Max vacila y no sabe qué hacer: “¿Por qué las culpas de los padres han de enroscarse a nuestro cuerpo como

¹²⁸ Schiller, “Los Piccolomini”, act. III, esc. 8, p. 61.

¹²⁹ Gisela N. Berns, *Greek Antiquity in Schiller's Wallenstein*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, p. 67. El estudio es sumamente interesante por hacer una exposición detenida y erudita de los paralelismos entre esta obra de Schiller y la *Iliada* e *Ifigenia de Áulide*.

sierpes? ¿Por qué nos separa cruelmente su irreconciliable odio, a nosotros unidos por el amor?”¹³⁰

En su última aparición, Max alcanza el culmen de su situación trágica y en su desesperación ruega por una respuesta divina. Va directo a Tecla y se somete a su decisión: “De este corazón puro e infalible aguardo mi decisión [...] ¿Podrás tú amarme si me quedo? Dime que sí y me quedo.”¹³¹ Pero Tecla lo remite de nuevo a sí mismo. Precisamente lo ama por su libertad para ser fiel a sí mismo. Así pues, decide pelear con el emperador e ir a una batalla que la garantiza la muerte a él y a todo su regimiento.

¿Qué quiere decir esto? Con este giro, Schiller muestra que el amor no es posible en este mundo desgarrado por las rencillas políticas, que el ideal de la belleza debe permanecer como ideal regulativo y promesa. Max y Tecla simplemente no pueden consumir su unión en este mundo, hay demasiados obstáculos que se les interponen. Max va a cumplir su deber, pero me parece que ya no lo hace por una convicción en el orden imperial, sino para ser consecuente consigo mismo. Aunque al principio de la obra su purismo moral parece conformista, ahora su cumplimiento del deber adquiere dignidad trágica, porque al reconocer que los caminos están obstruidos para Tecla y él, también admite la aniquilación heroica de su vida. “Dicen que deseaba morir”, es la sentencia del capitán sueco cuyo ejército eliminó al regimiento de Max. Sin belleza, la vida carece de significado. Aunque como recuerda Schiller en su poema “Nänie”: “Pues lo bello sucumbe, pues muere sin más lo perfecto / Ser un treno en los labios amados también es glorioso / lo vulgar en silencio se pierde al hundirse en el Orco.”¹³²

La misma imagen es válida para Tecla al enterarse de la muerte de su amado. También ella sabe que no puede esperar nada de la vida palaciega junto a su padre, todavía sin saber que está a punto de ser asesinado. Así que huye del palacio hacia la iglesia donde está el cadáver de Max. Las palabras de Tecla sugieren que comete suicidio en la tumba de éste, pero no es

¹³⁰ Schiller, “La muerte de Wallenstein”, act. III, esc. 18, p. 123.

¹³¹ *Ibid.*, act. III, esc. 21, p. 126.

¹³² Schiller, “Nenia”, en *Lírica de pensamiento...*, p. 195.

claro. De todas formas, se entiende que de una forma u otra su vida corriente está acabada. También ella añora el reposo de Max.

Este desolado paisaje declara la muerte de la belleza y el amor en el mundo. Pero como mínimo los enamorados van a la tumba con clara consciencia de ella (a diferencia de Wallenstein) y si no pueden hacer efectivo su ideal en el presente por lo menos logran que la muerte lo consagre. Hegel quedó horrorizado por el final, pero considero que la muerte de estos dos personajes es un mensaje de esperanza cuyo simbolismo está bien recogido en numerosos poemas de Schiller. Para él ninguna dicha es invulnerable al severo juicio del tiempo, pero a su vez la muerte puede ser humanizada por medio del arte bello, que es la forma privilegiada por la cual al hombre se le permite participar de la inmortalidad. Así lo canta el poeta a los artistas:

La vida hundióse en las profundidades
antes que el bello círculo cerrase,
entonces prolongasteis, con audaz albedrío,
el arco por entre la noche del porvenir;
entonces sin temblar os arrojasteis
al piélago sombrío del Averno
y hallasteis otra vez la vida huida
más allá de la urna.¹³³

¹³³ Schiller, “Los artistas”, en *Op. cit.*, p. 81.

Conclusión

Hemos podido constatar cómo al interior del drama histórico que es *Wallenstein* operan las categorías de lo bello y lo sublime. Ambas nos enseñan lo que, según Schiller, el hombre moderno puede esperar de ellas, pero también que están rodeadas de peligros.

Del protagonista aprendemos que la libertad es un espectáculo sublime que acaece en el interior de la voluntad, independientemente de la moralidad de los deseos y metas. Es un gran individuo que pronto pierde la capacidad de ejercer acciones eficientes sobre el medio que le rodea y que antes se le presentaba tan dócil. Está atrapado en su ancho mundo interior, mientras que desprecia la vulgaridad del mundo exterior, es decir, el de las intrigas y artimañas. Desde mi perspectiva, representa al prototipo de hombre genial pero decadente de la modernidad que preludia los temas del nihilismo y el absurdo.

Por su parte, Max y Tecla son los mensajeros del idilio como forma político-moral de perfeccionamiento humano. Ofrecen amor, paz, esperanza. Por lo tanto, tampoco son compatibles con su realidad y van directamente a su muerte. Se niegan a mezclarse con la política y la historia por fidelidad a su imagen ideal de cómo deben ser las cosas. Con ello también muestran su autonomía respecto de la realidad, tal como el arte bello debe ser independiente de los requerimientos urgentes del presente. A diferencia de la de *Wallenstein*, su muerte es más aceptada y coherente, pues saben que no van a cambiar el curso de los eventos, mientras que el primero sí que quiere convertirse en un gran príncipe de la corte y ser reconocido como protector del imperio.

El potencial filosófico y literario de la obra fue reconocido desde el mismo momento en que se estrenó. Aquí sólo traté de hacer explícitos algunos de los componentes más relevantes que se juegan en ella y mencioné algunos más secundarios, pero también interesantes. Ciertamente el tema central es el de la relación entre estética y política tal como Schiller la entendió en sus varios textos filosóficos. Numerosos estudiosos han enfocado este problema desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, el ya citado trabajo de Villacañas, *Tragedia y teodicea de la historia*, extrae algunas claves para leer el destino político de Europa después de la Revolución francesa a la luz de los dramas de Schiller. O bien, Rosario Assunto en *La*

antigüedad como futuro hace frente a las implicaciones “filosóficas y filosófico-religiosas en el seno del pensamiento estético neoclásico, cuyas relaciones son, por lo demás, estrechísimas [...] con los movimientos, las *instituciones* y los vaivenes político-sociales del tiempo que va desde la mitad del XVIII a los años en torno al 1830.”¹³⁴ Más recientemente el filósofo Jacques Rancière ha interpretado la filosofía estético-política de Schiller según su singular y polémico método.¹³⁵

Una de las conclusiones más sugerentes de Villacañas es que “la modernidad burguesa obtuvo una conciencia *superior* a la conquistada en la filosofía idealista.”¹³⁶ Básicamente para él la filosofía idealista dio el salto hacia lo Absoluto para resolver, como en un *deus ex machina*, las aporías a las que había llegado en el sistema de Fichte. En vez de pensar los retos que ponía sobre la mesa la tragedia burguesa moderna, los filósofos buscaron producir un final de teodicea y un sujeto ideal.

Precisamente es eso lo que Schiller les arrebató en el *Wallenstein*. No hay teodicea ni idilio, la muerte es lo único que permanece en un mundo burocratizado que brilla por su falta de espontaneidad, un mundo de súbditos que recusa asumir su responsabilidad incluso cuando dirigen la mano del asesino. No hay más mito ni grandes sujetos geniales ni la más mínima pizca de nobleza en el corazón de los hombres. A todos los niveles, Schiller había destruido la ilusión y esperanza y dejaba que permanecieran los poderes desgastados de siempre. De ahí el espanto de Hegel en su lectura de la obra, pues contradecía su proyecto filosófico que acogía al mal en la forma de la reconciliación consigo mismo para dar pie a un Estado.¹³⁷

Schiller no ofrece reconciliación, pero da pie para reflexionar con la cabeza fría sobre la Revolución, Napoleón, el papel de la burguesía en la sociedad, la naturaleza de la libertad y el poder en el contexto político, la nueva profundidad interior del sujeto moderno, el valor del idilio, entre otros temas. Schiller suprime de este modo las formas no válidas de idilio, para poder pensar las que sí lo son. No es un pesimista, sino que tiene que experimentar con

¹³⁴ Assunto, *Op. cit.*, p. 17.

¹³⁵ Por ejemplo: *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. Cristóbal Durán *et al*, Santiago de Chile, LOM, 2009.

¹³⁶ Villacañas, *Tragedia y teodicea...*, p. 14.

¹³⁷ Villacañas, “Otro final para Wallenstein”, *Ideas y valores*, núm. 133, Bogotá, 2007, pp. 113-131.

un final pesimista como medio para ganar en lucidez. Esto último lo llevó Schiller a las tablas en su *Wilhelm Tell*.

Aunque hay una enorme cantidad de comentarios sobre el tema que abordamos aquí, creo que, como todo buen clásico, Schiller requiere una constante y renovada interpretación que parta de las condiciones contemporáneas. Por ejemplo, ahora que en todo el mundo es visible una creciente tendencia a construir gobiernos autoritarios y carismáticos, me parece fundamental recordar las advertencias de Schiller sobre el magnetismo de tales formas de la política. Parece como si otra vez quisiéramos volver a la seguridad que ofrecen las personalidades atractivas (aunque sumamente triviales) y las políticas conservadoras. Nos parecemos a Max quien, por no creer en sí mismo, pone ciegamente sus esperanzas en el objeto erróneo sin querer atender a las críticas. Sólo esperemos no compartir su trágico final y que seamos capaces de renovar distintas formas de idilio que sirvan como reguladoras de nuestros actos.

Otra cuestión que nos permite pensar Schiller es si todavía el arte puede asumir esa función de “conciencia superior” en la vida contemporánea. En el siglo XVIII el teatro alemán salió de las cortes para llegar a un público más amplio, no sólo burgués, sino también a veces a las capas más negligidas de la sociedad. Pero pronto esta forma artística fue perdiendo terreno ante la novela, a la cual, sin embargo, comienza a acercarse el *Wallenstein*: es prosaico y sumamente extenso como para llevarse a las tablas sin enfrentar dificultades, tiene grandes y complejos soliloquios que sólo pueden comprenderse tras varias relecturas, la vida interior de los personajes es tanto o más importante que los eventos externos, enfoca el dilema del ajuste del individuo a la sociedad (como en el *Bildungsroman*), etc. ¿Hoy el arte tiene cuando menos una mínima relevancia social como la que tuvo en la Ilustración o el Romanticismo? Incluso dejando de lado el mal arte que hoy se ha convertido en una mafia que involucra el manejo grandes sumas de dinero, muchos responderán que hoy el arte es un asunto que concierne sólo a los especialistas. Al grueso de la población parece no interesarle lo que los artistas de hoy están haciendo, y cuando se acercan a ellos no pueden decir gran cosa sobre lo que ven o escuchan. No es sorprendente decir que, en buena medida, esta brecha entre el público y el arte la ha llenado la industria del entretenimiento.

En las *Cartas*, Schiller decía que para un Estado nunca es una buena señal el que sus ciudadanos gocen de ocio, de verdadero ocio, es decir, de tiempo para ejercer su libertad para formarse a sí mismos. Cualquier exceso de fuerzas comienza a levantar sospechas cuando no es provechoso para el Estado. Esto no es propio sólo de los gobiernos abiertamente represivos; también los más liberales ejercen un fuerte control hacia dentro en lo que a usos del tiempo se refiere. Si deben recurrir al entretenimiento vacío para adormecer la mente, lo harán. Para nuestro autor, el arte era la forma por excelencia de ocio, porque en él el hombre había dado origen a la forma más alta de ejercicio de las fuerzas sensibles e intelectuales. Una educación completa no sólo tiene que incluir el arte, sino que se fundamenta en él. Esto es la educación estética, que prepara al hombre para ser político y moral. Es preciso buscar una nueva aproximación del público al arte.

Podrá sonar ingenuo que siga poniendo tantas esperanzas en el arte cuando tenemos un avance exponencial de la técnica y la ciencia. Pero no creo que se deba seguir con el falso dilema entre ciencia y arte; ambas son formas que finalmente expresan la libertad de la que es capaz el hombre. En comparación con la época de Schiller, tenemos un mayor caudal de experiencia para plantear de manera consciente el futuro social y político. Formular nuevas formas de idilio sin la ingenuidad sentimental que Schiller trató de suprimir puede ser una vía interesante para tener una mejor orientación en lo que queremos hacer. Y estos idilios pueden atribuir al arte objetivos que parecen irreales pero que en el fondo tienen sentido desde nuestras condiciones de vida contemporáneas.

Obras consultadas

- Assunto, Rosario, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, trad. Zósimo González, Madrid, Visor, 1990.
- Beiser, Frederick, *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Bermann, Jill, "History can Restore Naivety to the Sentimental: Schiller's Letters on Wallenstein", *The Modern Language Review*, vol. 81, núm. 2, 1986, pp. 369-387.
- Berns, Gisela N., *Greek Antiquity in Schiller's Wallenstein*, Chapel Hill (Carolina del Norte), University of North Carolina Press, 1985.
- Billings, Joshua, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, New Jersey, Princeton University Press, 2014.
- Borchmeyer, Dieter, "Wallenstein", en Steven D. Martinson, *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, New York, Cadmen House, 2005.
- Dilthey, Wilhelm, "Prólogo", en Friedrich Schiller, *Wallenstein / La novia de Mesina*, trad. José Ixart, México, Porrúa, 1984, pp. IX-XXVIII.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, trad. Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Madrid, Trotta, 2006.
- Feijóo, Jaime, "Estudio introductorio", en Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Hegel, G. W. F., *Escritos de juventud*, trad. Zoltan Szankay y José M. Ripalda, México, FCE, 1978.
- Hölderlin, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. Jesús Martínez, 28ª ed., Madrid, Hiperión, 2010.

J. W. Goethe y F. Schiller: “La más indisoluble unión”. *Epistolario completo 1794-1805*, trad. Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn, (versión electrónica) Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014.

Kant, *Crítica de la razón práctica*, trad. Dulce María Granja Castro, México, FCE-UAM-I-UNAM-FFyL, 2005.

_____ *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012.

_____ *Extractos de ¿Qué es la Ilustración?, La paz perpetua e Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*, varios trads., México, Taurus, 2012.

_____ *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, trad. Roberto R. Aramayo, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2012.

Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, trad. Roberto Raschella, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 2008.

Marchán Fiz, Simón, “A través de la belleza se llega a la libertad. La estetización ético-política en Schiller y sus derivas”, en Fausto Oncina Coves y Manuel Ramos Valera (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, (edición electrónica), Valencia, Universitat de València, 2006.

María del Rosario Acosta López, “Presentación de los textos y notas a las traducciones”, en María del Rosario Acosta López (ed.), *Friedrich Schiller: estética y libertad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 155-162.

Martinson, Steven D. (ed.), *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, New York, Cadmen House, 2005.

Martinson, Steven D., *Harmonious Tensions. The Writings of Friedrich Schiller*, Newark, University of Delaware Press, 1996.

- Moretti, Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987.
- Mortimer, Geoff, *Wallenstein. The Enigma of the Thirty Years War*, Hampshire-New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Otto Dann, “Schiller the Historian”, en Steven D. Martinson, *A Companion to the Works of Friedrich Schiller*, New York, Cadmen House, 2005, pp. 67-88.
- Pinna, Giovanna, “De lo sublime a lo trágico”, en Faustino Oncina y Manuel Ramos (eds.) *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Valencia, Universitat de València, 2006.
- Raposo Fernández, Berta, “Introducción”, en *Los bandidos*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 9-62.
- Rivera de Rosales, Jacinto, “Schiller: la necesidad trascendental de la belleza”, p. 15, *Estudios de Filosofía*, núm. 37, febrero de 2008, Antioquia, [en línea] <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n37/n37a11.pdf>> [Consultado el: 29 de junio del 2013], pp. 1-26.
- Rivera García, Antonio, “La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia”, en Antonio Rivera García (ed.), *Schiller, arte y política*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 223-270.
- Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. Raúl Gabás, México, Tusquets, 2011.
- Schiller, “Introduction to The History of the Revolt of the United Netherlands Against Spanish Rule”, en *Friedrich Schiller. Poet of Freedom*, vol. III, trad. Susan Johnson, Washington D.C., Schiller Institute, 1990, pp. 177-194.
- _____ *Escritos sobre estética. Johann Christoph Friedrich Schiller*, trad. Manuel García Morente, M. J. Callejo Hernanz y Jesús González, Fisac, Madrid, Tecnos, 1991.

_____ *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990.

_____ *Lírica de pensamiento (Gedankenlyrik)*, trad. Martín Zubiría, Madrid, Hiperión, 2009.

_____ *Sobre la gracia y la dignidad / Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, trad. Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona, Icaria, 1985.

_____ *Wallenstein / La novia de Mesina*, trad. José Ixart, México, Porrúa, 1984.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, trad. Roberto R. Aramayo, México, FCE, 2003.

Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics*, New York, Cambridge University Press, 1991.

Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, Barcelona, Paidós, 2004.

Villacañas Berlanga, José Luis, "Otro final para Wallenstein", *Ideas y valores*, núm. 133, Bogotá, 2007, pp. 113-131

_____ *La filosofía del idealismo alemán. Del sistema de la libertad en Fichte al primado de la teología en Schelling*, vol. I, Madrid, Síntesis, 2001.

_____ "La teoría de la tragedia en Schiller: Metaconceptos", en Antonio Rivera García, (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 125-152.

_____ *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid, Visor, 1993.