

Nº 4
251



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

ESTUDIO SOBRE LA RELACION ENTRE LOS CONCEPTOS FILOSOFICOS DE SCHILLER Y SU PRODUCCION DRAMATICA (EL TEATRO COMO INSTITUCION)



T E S I S

Que para obtener el Título de LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y T E A T R O

p r e s e n t a ANA LAURA SANTAMARIA PLASCENCIA



Directora de Tesis:
LIC. AIMEE WAGNER MESA

México, D. F.



1992

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

INTRODUCCION.....	6
-------------------	---

PRIMERA PARTE INFLUENCIAS FILOSOFICAS.

CAP. I. LA EPOCA CLASICA ALEMANA.....	11
A. Definición: ¿Qué es lo clásico?.....	11
B. El círculo de Weimar.....	11
CAP. II. EL PLATONISMO.....	14
A. El concepto de amor.....	14
1. Eros.....	14
2. Agape.....	15
3. Eros y Agape en las obras de Schiller.....	17
B. La justicia.....	20
C. La educación.....	24
1. Educación artística.....	25
2. Educación científica y filosófica.....	26
3. Espíritu filosófico.....	27
CAP. III. LA FILOSOFIA DE LEIBNIZ.....	33
A. Concepción del universo.....	34
B. Monadología.....	35
C. Epistemología.....	39

CAP. IV. LA TEORIA DRAMATICA DE LESSING.....	45
A. Fundamento filosófico.....	45
B. Diferenciación de las artes.....	46
C. Acción, esencia del drama.....	47
D. Teoría del drama.....	48
E. Los dramas de Lessing.....	52

SEGUNDA PARTE

LA ACTIVIDAD CREATIVA DE FEDERICO SCHILLER.

CAP. I. FUNDAMENTO TEORICO.....	59
A. Definición del concepto de razón.....	59
B. El universo y la razón.....	61
C. La razón y la historia.....	63
1. Concepción histórica de la dramaturgia de Schiller.....	65
D. El ideal político de Federico Schiller: La República.....	74
1. La lucha por el establecimiento de la República en los dramas de Schiller.....	76
E. La educación estética y la conducta moral (La polémica con Kant).....	81
F. Goethe y Schiller, dos concepciones artísticas diferentes (Experiencia vs. libertad).....	85
1. Concepción poética de Goethe y Schiller.....	87
2. Concepción dramático-histórica de Goethe y Schiller.....	88
CAP. II. LA EDUCACION ESTETICA.....	96

A. Las etapas del desarrollo del hombre y su relación con la conducta moral.....	96
B. Los impulsos de la naturaleza humana.....	98
1. Impulso sensible.....	99
2. Impulso formal.....	100
C. El impulso del juego.....	102
1. ¿Qué es la belleza?.....	103
2. Definición de juego estético.....	104
3. La belleza, determinación y determinabilidad.....	105
4. El arte, una finalidad infinita.....	107
5. ¿Cómo se pasa de una realidad común a una realidad estética.....	109
D. La dignidad y la trascendencia.....	110
E. El teatro como institución moral.....	118
CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFIA.....	129

INTRODUCCION

Una de las inquietudes más profundas que con frecuencia tenemos los estudiantes de teatro dentro de una escuela profesional es descubrir cuál es la función social, política, histórica y estética de la actividad teatral, es decir, para qué existe el teatro y con qué debe comprometerse.

Desde luego que el teatro, como cualquier otra actividad artística, comunica ideas, sentimientos y costumbres de determinados hombres en diversas épocas. Y también resulta claro cómo algunas manifestaciones artísticas mueren con su tiempo, mientras que otras trascienden el momento y el espacio para constituirse como obras universales. De aquí podríamos derivar que su carácter universal radica en la calidad de las ideas y de los sentimientos que se transmiten o comunican, así como de la finalidad con que esas ideas son manifestadas.

De esta manera, llegamos al planteamiento de la inquietud que motivó esta investigación: buscar cómo hacer que el teatro contemporáneo adquiriera carácter universal o, en otras palabras, replantear cuáles son las ideas que el teatro debe transmitir para cumplir plenamente con su función artística, social e histórica.

No cabe duda que cada época genera circunstancias particulares que obligan a los autores de su tiempo a escribir bajo estilos, preocupaciones y aspiraciones diferentes; sin embargo, existe una línea constante que nos conduce de Esquilo a Shakespeare y de éste a Schiller, pasando por Calderón y por algunos otros hombres universales de la literatura dramática. Estos autores sintetizan sus visiones en una común concepción filosófica del ser humano: el hombre como creador, como ente

transformador del universo, que se rige por un ideal de perfección. Y en este sentido, poco importa que uno sea "clásico" el otro "isabelino" y al tercero se le considere "romántico", lo importante es descubrir la línea conceptual y filosófica que los une e inmortaliza.

Estudiar las coincidencias filosóficas y políticas entre estos diversos autores, sería a tema interesantísimo de numerosas investigaciones e incluso, proyecto para toda una vida de trabajo.

Sin duda, el estudio de cualquiera de estos dramaturgos representa una enriquecedora forma de redescubrir la esencia del teatro. Sin embargo, uno de estos autores, además de ser dramaturgo, realizó un sistemático trabajo de investigación sobre el teatro como fenómeno estético, y dedicó gran parte de su trabajo al estudio de las implicaciones morales y políticas del arte dramático. Este autor es Federico Schiller. La presente tesis pretende ser una revisión de las ideas filosóficas que confluyen en Schiller y de la forma en que éstas cobran vida en sus dramas.

En Schiller existe una total coincidencia entre sus postulados teóricos sobre el arte y el teatro -que provienen de Platón, Leibniz y Lessing- y su propia actividad creativa como dramaturgo. En sus dramas las ideas se expresan sensiblemente, despiertan emociones, lo que hace posible entenderlas en toda su profundidad. Para Schiller el arte es, ante todo, un fenómeno de entretenimiento y diversión que produce placer, pero que no por esto puede ser considerado como efímero e intrascendente; al contrario, la actividad estética representa la única posibilidad para que el hombre pueda alcanzar su humanidad plena e infinita.

El arte tiene la capacidad de producir los placeres superiores de la naturaleza humana, y éstos se sintetizan en el gozo que se experimenta cuando se realiza una actividad creadora y se ponen en juego tanto el intelecto como la sensibilidad. Esto sucede, explica Schiller, porque lo que convierte al hombre mortal en un ser que se gana la inmortalidad es la capacidad para trascender mediante sus obras; y es ahí donde radica la grandeza del arte, cuando lo podemos ubicar como fuente generadora del impulso creativo.

Ahora bien, ¿qué es lo que tiene que hacer el teatro para cumplir esta trascendente labor? Schiller responde que debe mostrar la realidad como transformable y a las condiciones políticas y sociales como el resultado de circunstancias históricas particulares que los hombres generan. Es decir, habrá que concebir a la sociedad como algo mudable, resultado de causas cognoscibles. Por eso para Schiller es indispensable recurrir al drama histórico. El drama histórico permite que el espectador, por un lado, se mantenga "alejado" de la acción, y por otro, sea confrontado con momentos decisivos de la historia y removido de su cotidianidad. El espectador debe saber que lo que ve no es una ilusión sino un retrato artificial de condiciones muy particulares. (Cabe señalar aquí la notable coincidencia de este autor con otro gran teórico del teatro del siglo XX, Bertold Brecht.)

Enfrentarse a la idea de que la realidad es transformable y que la historia es producto de las acciones de los hombres inyecta un gran optimismo, pero también una gran responsabilidad en el espectador. Ahora bien, en cuanto esa transformación social debe darse en función de determinados valores intrínsecos en la naturaleza humana, como el amor, la justicia y la libertad, entonces las motivaciones que se despiertan en el espectador han de tener un carácter moral. De aquí que el teatro

adquiera un papel fundamental en la formación moral del hombre, y se constituya como una Institución Moral.

Al estudio en profundidad de las ideas que confluyen en Federico Schiller está dedicada la primera parte de la investigación. En lo filosófico se realizó una revisión de Platón y Leibniz, y en lo dramático, de Lessing. En todos los casos se recurrió fundamentalmente a las fuentes originales, como se puede constatar en la bibliografía.

La segunda parte está dedicada al trabajo de Federico Schiller, confrontándolo con dos de sus contemporáneos más destacados: Kant y Goethe. Así mismo, se realiza una extensa revisión acerca de sus estudios sobre estética recurriendo a las fuentes originales, y se analizan algunas de sus obras más importantes bajo la constante de localizar la relación entre los planteamientos filosóficos y la propia construcción dramática.

Finalmente, cabe plantear en esta introducción la necesidad de estudiar a Schiller y a otros autores como Esquilo, Shakespeare, Calderón, Juan Ruiz y Sor Juana, para encontrar en ellos los principios que hagan del teatro actual una manifestación que eleve al hombre, lo dignifique, le retorne la confianza en sí mismo y en el futuro.

PRIMERA PARTE

INFLUENCIAS FILOSOFICAS

I LA EPOCA CLASICA ALEMANA.

A. Definición: ¿Qué es lo clásico?

"Una obra adquiere el carácter de clásica cuando expresa una verdad universal, aplicable al género humano más allá de todo lo accidental e individual".¹ Por esta razón, lo clásico es capaz de trascender el tiempo y el espacio, porque al contener verdades universales las obras clásicas son siempre modernas. Incluso en épocas posteriores pueden entenderse de un modo nuevo y quizá más profundo que en el tiempo de su aparición, pero su sentido fundamental no cambia.

De manera que una época o periodo clásico no es, como se piensa comúnmente, un lapso de tiempo claramente identificable en la historia, ni las obras clásicas tienen este carácter por el hecho de haber nacido en un determinado siglo. Una época clásica es la continuidad de una forma universal de pensamiento que encuentra su expresión en el arte, la ciencia o la política.

Desde luego que en determinados periodos de la historia se generan condiciones propicias para la coincidencia de hombres cuyo pensamiento se vuelve universal. Por ejemplo el siglo V a.de C en Grecia, el Siglo de Oro Español, la época Isabelina etc.

B. El círculo de Weimar.

En el caso de Alemania, su "época clásica" (alrededor del s.XVIII), produjo grandes compositores como Bach, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms; en la filosofía a Leibniz y Kant; como ideólogos de la república

a Herder y Humboldt; y en la literatura a Goethe y Schiller. Algunos de estos hombres nunca se conocieron entre sí, bien porque los separaba casi un siglo de distancia, o simplemente por azares del destino; pero otros tendieron estrechos lazos de amistad, y trabajaron juntos en diversos y enriquecedores proyectos.

El punto geográfico de coincidencia donde Herder, Guillermo Humboldt, Goethe y Schiller encontraron refugio para sus disertaciones literarias, estéticas y políticas fue la Corte de Weimar.

Wilhelm Dilthey señala que la meta de la ilustración alemana fue el descubrimiento del orden de la naturaleza con arreglo a leyes (Galileo, Kepler, Descartes), al mismo tiempo que la ciencia iba tomando posesión de otro territorio, el del mundo espiritual, y se establece el perfeccionamiento individual como meta para alcanzar los grandes ideales de la humanidad: la armonía y la paz.

La autonomía de los individuos, su derecho al bienestar personal, al desarrollo de sus fuerzas, a la libertad de conciencia y de pensamiento, encierra el principio de un desarrollo infinito de la sociedad. La autonomía de la razón se adueña de los investigadores y es elevada a principio por los filósofos (...) El ideal es ahora el hombre gobernado por el sentimiento moral. En la compleción espiritual del poeta rige la fe en el orden teleológico del mundo y la misión de realizar sus disposiciones superiores mediante el perfeccionamiento de su ser. Surge, o mejor dicho, resurge, así en el desarrollo de la poesía un nuevo rasgo. Al lado de los sentimientos y las pasiones que brotan de los destinos personales del hombre, se abren paso las emociones universales que emanan de la relación del hombre con la vida y con el mundo.²

¹ ZEPP, Helga. "El Clasicismo y La República".pp 1/20. Publicado originalmente en la revista IBYKUS (Datos de publicación incompletos)p.1

² DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía. Tr.:Wenceslao Roces; 2a. Reimpresión; México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Colec. Obras de Dilthey T.IV. p.21

II EL PLATONISMO

Las ideas de Platón, expresadas en sus Diálogos socráticos, influyeron a gran parte de los pensadores alemanes, y, en forma muy especial, a Federico Schiller. La concepción platónica del amor, de la belleza, del conocimiento y del universo, conforman la fundamentación de las ideas desarrolladas por Schiller a lo largo de toda su dramaturgia.

A. El concepto de amor

En los diálogos Fedro (o de la belleza) y El Banquete (o del amor) Platón establece la diferencia entre el amor erótico y el amor agápico.

Sócrates, maestro de Platón -a quien éste confiere el papel de protagonista de sus diálogos, y que encarna su propia voz y pensamiento- en Fedro parte del principio de que el amor es un deseo. Señala que en cada hombre existen dos principios que lo gobiernan y dirigen: uno es el deseo instintivo de placer, y el otro el gusto reflexivo del bien. Algunas veces estos deseos armonizan, y otras veces vence uno u otro. Para Platón, cuando el deseo irracional predomina sobre el impulso reflexivo hacia lo recto, y se entrega por entero a los placeres que promete la belleza corporal, recibe el nombre de *Eros*.¹

1. Eros

Según Platón, el amor erótico se define como el deseo irracional en busca de placer, y su manifestación está regida por el más absoluto egoísmo:

Aquél que se encuentra poseído por el deseo, debe

necesariamente de buscar en el objeto de su amor el mayor placer posible. Una inclinación enfermiza encuentra su placer en un entero abandono a sus caprichos. De manera que el hombre enamorado verá con impaciencia a un superior o un igual en el objeto de su amor, y trabajará sin descanso para rebajarle y colocarle por debajo de su propio nivel. La ignorancia, la cobardía y la inseguridad regocigan al amante si llega a encontrarlos en el objeto de su amor. Y, sobre todo, será celoso; prohibirá al que él ama toda clase de relación que pueda perfeccionarle. Finalmente, se esforzará en todo y por todo en mantenerle en la ignorancia, con el objeto de forzarle a que sus ojos no se dirijan más que a él; tanto que el objeto de su amor le será tanto más agradable cuanto mayor daño se haga a sí mismo.²

2. Agape

La definición y características del amor agápico se encuentran manifiestas en el famoso diálogo de Platón El banquete (Sobre el amor).

El concepto platónico del amor es algo mucho más profundo y trascendente que la popular idea que concibe al "amor platónico" como ensañación y fantasía. El punto de arranque es que el amor no es ni bello ni bueno; lo que tampoco significa que sea feo y malo. Sócrates explica que es algo que *desea* llegar a lo bello y a lo bueno. El Amor es un intermediario entre los dioses y los hombres, entre lo mortal y lo inmortal. "El Amor interpreta y conduce hasta los dioses las cosas de los hombres y hasta los hombres las cosas de los dioses, cual intermediario, cual complemento, y de esta manera el Todo queda unido consigo mismo"³.

Es decir, el Amor es un vínculo de unión, y un puente al conocimiento. "No es sabio como los dioses porque ninguno de los dioses desea ser sabio pues ya lo es; sin embargo, tampoco es ignorante porque los ignorantes tampoco desean hacerse sabios".⁴ En ese sentido, el amor es filósofo, es

decir "amante de la sabiduría".

El amor es un deseo de inmortalidad, de trascendencia; Sócrates lo explica de la siguiente manera: "Todos los hombres engendran de cuerpo y de alma...;mas no les viene la querencia de engendrar en lo feo, sino en lo bello. Y, por de pronto, es engendramiento el ayuntamiento de varón y de hembra, y es esta acción cosa divina, y esto es lo que de inmortal se halla en el animal..."⁵ Así, Amor no es amor por lo bello, sino deseo de "engendramiento" y "procreación" en lo bello, y explica que es un deseo de procreación porque para lo mortal la procreación es inmortalidad.

Sin embargo, continúa Sócrates, este deseo de engendrar lo comparten con el hombre todos los animales, de manera que no podemos decir sea producto de la razón, sino, más bien, expresión de la propia naturaleza mortal que busca ser inmortal, y que encuentra como única posibilidad de trascendencia la procreación. Pero los hombres también pueden preñarse del alma y parir. Esto es, el hombre puede preñarse de virtudes; para Sócrates este es el caso de los poetas y los inventores.

A partir de esta visión trascendente y racional del amor, Sócrates afirma que sólo los hombres que aman la sabiduría, que engendran para la inmortalidad, pueden comprender el concepto puro de *Belleza*:

...belleza eterna en su ser, no engendrable, no predecible, sin crecientes ni menguantes; no bella por una cara y fea por la otra, ni fea unas veces sí y otras no, ni relativamente bella o relativamente fea, ni bella aquí y fea allá, ni bella para unos y fea para otros (...) Es decir, cuando no se confunde lo bello con las cosas bellas.

Así, Sócrates abre la posibilidad de ascender, a partir del amor por las cosas bellas, hasta la comprensión del concepto puro de Belleza.

Eros y Agape son, en resumen, dos niveles de conciencia, el primero limitado por el egoísmo y la ambición, y el segundo racional, infinito, productivo y generoso. Esta diferencia será importantísima en la construcción de los personajes de Federico Schiller. En forma recurrente se presenta un conflicto dramático entre estas dos posturas antagónicas. Incluso este conflicto llega a convertirse en motor central de la acción.

3. Eros y Agape en la obras de Schiller

Un claro ejemplo lo representa Don Carlos, donde Isabel y el Marqués de Posa encarnan el amor agápico; ambos buscan transportar a Carlos e incluso a Felipe, al plano de la razón, quieren lograr la libertad de Flandes y que Don Carlos asuma su responsabilidad histórica. Para Schiller, el diálogo es un método absolutamente factible para transformar los sentimientos mediante la razón. Pero lo más importante es que sus diálogos de ninguna manera son áridas disertaciones, sino que se realizan bajo el más intenso dramatismo. En el diálogo entre Isabel y Carlos (Escena V Acto 1o.) Isabel enfrenta a Carlos:

Isabel:

¡Carlos querido, digno de compasión! Enteramente siento... del todo siento el dolor sin nombre que ahora en vuestro corazón se agita... Infinito como vuestro amor es vuestro dolor; pero infinito como él es la gloria de vencerlo. ¡Luchad con él, joven héroe! ... ¡Volved en vos, noble príncipe! El nieto del gran Carlos empieza combatiendo ahí donde otros hijos del hombre terminan rindiéndose.

Carlos:

¡Demasiado tarde... , santo Dios! ¡Ya es demasiado tarde!...

Isabel:

¿Para ser un hombre? ¡Qué grande será vuestra virtud si el corazón se os parte al practicarla! Muy alto os puso a vos la

providencia...; más alto, príncipe, que a millones de hermanos vuestros; con parcialidad concedió a su favorito lo que a otros negara, y millones de seres se preguntan: ¿Por ventura, en el seno de su madre, valía ya más que nosotros los demás mortales? ¡Arriba! ¡Salvad la complacencia del cielo! haceos merecedor de ir a la cabeza del mundo y sacrificad lo que nadie sacrificará.

Carlos:

Muy bien puedo hacerlo... Para luchar con vos, tengo bríos de gigante; para perderos, no los tengo, en absoluto...

Isabel:

Confesadlo, Carlos. Terquedad y rencor y orgullo son lo que tan furiosamente concentran en vuestra madre vuestros deseos. Ese amor, ese corazón que con tanta prodigalidad me ofrecéis, pertenecientes a los reinos que un día habéis de gobernar. De vuestra tutela esperan confiados muchos bienes. Es el amor vuestro gran cometido. Hasta aquí erróneamente en vuestra madre lo pusistéis. ¡Oh! Ponedlo, do hoy más en vuestros reinos futuros; y en vez del puñal de la conciencia sentiréis el placer de ser un dios. Isabel ha sido vuestro primer amor. Sea España vuestro segundo amor. ¡Con qué gusto, mi buen Carlos, me eclipsaré yo ante esa mejor amada!

Carlos:

¡Qué grande sois, criatura celestial! ¡Si..., todo cuanto me pidáis...lo haré! ¡Sea como queréis! Aquí me pongo en manos del omnipotente: y juro..., os juro, silencio eterno; pero no eterno olvido.

Reina:

¿Cómo iría a pedirle a Carlos lo que yo misma no podría cumplir?

Don Carlos se debate entre su pasión por Isabel y su compromiso con la humanidad, es decir, entre Eros y Agape; mientras que Domingo y el gran Inquisidor, quienes ejercen control total sobre Felipe, representan el erotismo, ya que actúan a partir de los peores motivos egoístas con el único fin de conservar su poder.

Otro personaje schilleriano que representa la fuerza agápica es: Luisa

Miller (Intriga y amor), quien al amar a Fernando siente que está más cerca de Dios, porque le ama a través de una de sus criaturas. En la escena III del 1er acto Luisa exclama:

Luisa:

¿No comprende el artista cuando le olvidamos a él por su cuadro, que es el más delicado de los elogios? ¿No debe complacerle a Dios que le desatienda cuando contemplo una obra maestra suya?.....
.....
... Cuando por primera vez le vi (a Fernando) no pensaba ya en Dios; y, sin embargo, nunca le había amado tanto.

En esta obra también hay un personaje que se debate claramente entre el amor erótico y el agápico: Lady Milford, amante del príncipe y enamorada de Fernando, después de un encuentro con Luisa (Escena VII acto 4o.) decide abandonar sus lujos y su pasión para recobrar su dignidad.

Lady Mildford:

...¿Para eso aspiraste al pomposo nombre de dama inglesa, para dejar que se viniese abajo el suntuoso edificio de tu honor ante la superior virtud de una pobre burguesa? ¡Oh! También yo tengo fuerzas para renunciar. (...) ¡Ya es cosa hecha! Salvado está el obstáculo terrible...Rotos los lazos todos entre el duque y yo, expulsado de mi pecho ese furioso amor... En tus brazos me arrojé, ¡oh! virtud ¡Acoge a tu contrita hija Emilia! ¡oh, qué bienestar experimento! ¡Qué ligera me siento, de pronto..., y qué erguida! Grande como un sol caído de los cielos, quiero descender hoy de la cúspide de mi alteza; mi señorío muere con mi amor, y sólo mi corazón me acompañará en ese orgulloso exilio...

Otros personajes que encarnan el amor generoso y desinteresado son: Amalia (Los bandidos); Verrina y Leonor (La conjuración de Fiesco); Juana de Arco y Ana Sorel (La Doncella de Orleans), y Guillermo Tell. En tanto

que algunos personajes que representan la visión egoísta o erótica son: Franz Moor (Los bandidos); Gianettino Doria (La conjuración de Fiesco); Wurm (Intriga y amor) Condesa Terzki (Wallenstein) Gessler (Guillermo Tell).

Por su parte, los personajes que se debaten entre las dos visiones, suelen ser los protagonistas centrales de los dramas como: Carlos (Los bandidos); Fiesco Wallenstein y Don Carlos; o bien pueden ser algunos gobernantes que por su debilidad son manejados por personajes intrigantes y egoístas, tal es el caso de Moor (Los bandidos); Von Walter (Intriga y amor); Felipe II (Don Carlos) y Carlos VII (La doncella de Orleans).

El hecho de que sean los personajes centrales y los gobernantes quienes se encuentren en un conflicto interno entre las fuerzas eróticas y agápicas, tiene gran relevancia, ya que son personajes con una responsabilidad histórica, en cuyas manos está el devenir de la humanidad. Sin embargo, parecen demasiado pequeños para enfrentar el compromiso; de hecho, la mayoría de ellos, incluyendo Fiesco en sus dos versiones, no alcanzan a triunfar del todo, causando con ello su ruina, la de su familia y la de su pueblo.

B. La justicia

Otra influencia determinante en la formación intelectual de Schiller, ampliamente expresada en sus dramas, son los conceptos políticos de Platón desarrollados en La República.

Para Sócrates, portavoz de Platón, la sociedad nace de la impotencia

que tiene cada hombre de bastarse a sí mismo. "La multiplicidad de esas necesidades ha reunido en un mismo lugar a diversos hombres con la mira de ayudarse unos a otros."¹⁰

El concepto que debe regir la convivencia es la justicia. Así surge la necesidad de definir éste; la primer definición que dan los interlocutores de Sócrates es:

La justicia no es otra cosa sino aquello que es más ventajoso para el más fuerte. Porque el más fuerte es aquél que gobierna cada Estado y cada cual hace leyes a su propio provecho. Y una vez hechas estas leyes declaran que la justicia consiste en su observación y castiga a aquel que las transgrede como culpable de una acción injusta.¹¹

Así, vemos aparecer el sentido de que la justicia es parcial y relativa, es decir que responde a una visión particular, a una visión de poder. Desde luego que Sócrates no puede estar de acuerdo con este concepto y lo enfrenta con el siguiente argumento:

Ningún artista se equivoca en tanto que su arte no le abandona, y en abandonándole ya no es artista () Todo hombre que gobierne considerado como tal, y de cualquier orden que su autoridad sea, no se propondrá jamás, en aquello que ordene, su interés propio, sino el de sus súbditos, o no será realmente gobernador.¹²

De esta manera, Platón confiere a la actividad de gobernar un responsabilidad moral, punto central del teatro schilleriano. Por ejemplo, en la escena 10, acto III de Don Carlos, el Marqués de Posa enfrenta al rey Felipe II con las siguientes palabras:

Marqués:

Consagrada a la felicidad de los pueblos el poder de un monarca. Sea de nuevo el ciudadano lo que antaño fuera, la finalidad del trono.¹³

En la búsqueda que emprende Sócrates para encontrar un concepto de justicia, va desechando las ideas relativistas que conciben a la justicia como parcial o ingenua. Su conclusión es que la injusticia genera impotencia, porque es ambiciosa, egoísta, y por tanto, incapacita al hombre a emprender algo junto con otros hombres, pues siempre desea sacar provecho personal. Pero lo más importante es que para Sócrates la injusticia puede causar los mismos efectos dentro de un solo individuo: "...Aún cuando se halle exclusivamente en un solo hombre producirá la imposibilidad de obrar, mediante las sediciones que moverán su alma, así como en virtud de la oposición continua en que se hallará consigo mismo, siendo tras esto su propio enemigo".¹⁴

Esta afirmación es fundamental para comprender la concepción platónica de la formación del Estado en relación con la formación de los individuos. Es decir, que las fuerzas conformadoras de la organización social, su estructura, tienen un paralelismo con las que integran la personalidad del individuo, de manera que, en última instancia, la calidad moral de los ciudadanos se verá reflejada en el grado de justicia con que actúa el Estado. Como se verá más adelante, Schiller desarrolla este concepto hasta sus últimas consecuencias, tanto en las Cartas sobre educación estética del hombre como en prácticamente toda su dramaturgia.

Para Platón la naturaleza humana es dual: "Hay en el alma del hombre dos partes, una inferior, superior la otra. Cuando la parte superior manda a la otra se dice del hombre que es dueño de sí. Mas cuando por defecto de educación la parte inferior cobra imperio sobre la superior, dicese del hombre que es desordenado y esclavo de sí mismo".¹⁵

La parte superior del alma es el principio del razonamiento, y la parte inferior es el apetito sensitivo privado de razón, es decir, el principio del amor (erótico), del hambre, de la sed, etc. Esta misma división la sostiene Schiller, al igual que la posibilidad de una relación armónica entre ambas partes; incluso, para él esta armonía es condición indispensable del hombre moral. La diferencia es que Schiller concede igual importancia a las dos.

El hombre no sólo puede, sino que debe enlazar el placer al deber; debe obedecer alegremente a su corazón. Si a su naturaleza puramente espiritual le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga, sino para unirla hasta lo más íntimo con su Yo Superior¹⁶

Platón señala que "La templanza es una armonía establecida por la naturaleza entre la parte superior y la parte inferior de una sociedad o de un particular".¹⁷ Y establece la existencia de una tercera fuerza encargada de ejecutar las órdenes de la razón: "El tercer principio es la cólera, que empujando las armas de la razón se convierte en valentía. El hombre merece el nombre de valeroso cuando aquella parte de su alma en que la cólera reside sigue constantemente, a través de los placeres y de los trabajos, las órdenes de la razón"¹⁸ Es decir, que esta tercera fuerza bien podría ser la *voluntad*.

Para Platón, sólo a partir de la similitud entre la estructura interna de la persona y el Estado es posible establecer un concepto de justicia. Porque la justicia regula el interior del hombre mismo, no permitiendo que ninguna parte de su alma haga otra cosa que aquello que le es propio. Así, Platón asegura que cuando a partir del desorden provocado por alguna sedición entre las tres partes del alma que se dirigen a aquello que no

es de su incumbencia, nacen la injusticia y la intemperancia, la cobardía y la ignorancia.¹⁹

Por el contrario, establecer la justicia equivale a implantar entre los diversos elementos de la constitución humana "el *equilibrio natural* que somete unos a otros" No es fácil establecer qué es lo que Platón comprende por ley natural. A grandes rasgos se puede decir que es un principio de orden regidor de la naturaleza, que puede y debe encontrar correspondencia en el individuo y, por ende, en el Estado. En el individuo la autoridad recae, por naturaleza, en la razón. Sócrates establece que en el caso del Estado se requiere de un principio de orden para que cada quien se dedique a su actividad sin infringir la actividad del otro sobre la cual no tiene capacidad. "Qué problema sería si los mercenarios por el único hecho de ganar dinero y tener poder se pusieran a gobernar, o quienes pudieran gobernar se viesan desperdiciados en cualquier otra actividad."²⁰

Así, la definición platónica de justicia tiene como condición y fundamento que cada orden del Estado, el de los mercenarios (pasión), el de los guerreros (voluntad) y el de los magistrados (razón), permanezca dentro de los límites de su propio empleo.

C. Educación

Una vez establecido que para que pueda construirse un Estado justo, tienen que formarse antes hombres justos, está de más destacar la importancia de la educación de los ciudadanos. Y es exactamente de este planteamiento de donde surgen los conceptos de Schiller sobre la educación estética del hombre. Para Platón existen dos caminos

complementarios para la educación del hombre: la ciencia y el arte.

1. Educación artística

El contacto de los jóvenes con la belleza es un principio fundamental para su desarrollo espiritual. Esta belleza tiene para Platón, a fin de cuentas, un valor moral, es decir, existe una íntima relación entre lo bello y lo bueno.

(Una sociedad) debe buscar artistas hábiles, capaces de seguir las huellas de la naturaleza de lo bello y de lo gracioso, para que los jóvenes, criados entre sus obras como en un ambiente puro y sano, reciban sin cesar de ellas saludables impresiones por los ojos y oídos, y que desde la infancia todo les mueva sensiblemente a imitar, a amar lo hermoso, y a establecer entre ello y ellos mismos un perfecto acorde (...) No habría nada mejor que semejante educación"²¹

La expresión artística en la que Platón centra su atención como formadora del carácter, del juicio y de la razón, es la música:

Un joven educado como es debido en la música discernirá con toda precisión lo que haya de imperfecto en las obras de la naturaleza y del arte, y recibirá de ello una impresión justa o enojosa; y por lo mismo, alabaré arrebataadamente lo que observe de hermoso, le dará cabida en su alma, hará de ello su alimento, y con eso se formará para la virtud; mientras que, por otra parte, sentirá desprecio y aversión naturales hacia aquello que encuentre de vicioso, y eso desde su más tierna edad, antes de ser iluminado por las luces de la razón, apenas llegue a la cual se abrazará con ella en virtud de la secreta relación que habrá establecido la música entre la razón y él.²²

Para Platón, al ser el orden armónico fundamento de la música, quienes han sido educados en la música dejan ver siempre con su conducta que su

alma está regida por las leyes del número y la armonía. Porque la música produce el amor por el orden. Finalmente, Platón lanza una conclusión más atrevida, la relación entre el orden musical (que a fin de cuentas está basado en un orden natural) y la forma de gobierno de una sociedad. "No se pueden tocar las reglas de la música sin alterar la leyes fundamentales de la gobernación."²³ esto es, tiene que haber armonía al gobernar.

2. Educación científica y filosófica

Platón parte del principio de que todos poseen en el alma la facultad de aprender. Y señala que el conocimiento puro es aquél que es capaz de formular abstracciones más allá de lo sensible. Para acceder a esta capacidad racional, plantea como indispensable el estudio de las matemáticas.

Para formar el movimiento que, del día tenebroso que la rodea (al alma), la eleve hasta la verdadera luz del ser por el camino que llamaremos de la verdadera filosofía (es necesario estudiar) aquella ciencia que es común, de la cual hacen uso todas las artes y todas las ciencias: la ciencia de los números y del cálculo. Esta eleva el alma a la pura inteligencia y la lleva a la contemplación de lo que es."²⁴

Para Platón el conocimiento sensible será siempre limitado, y concluye estableciendo que el estudio de ciencias como las matemáticas, la geometría y la astronomía deben tener como fin hacer conocer las relaciones íntimas y generales que éstas tienen entre sí. Esto sólo es posible a través del pensamiento abstracto, donde el máximo grado se alcanza en la comprensión del concepto filosófico del bien.

Aquél que se aplica a la dialéctica, vedándose absolutamente el uso de los sentidos, se eleva exclusivamente por medio de la razón hasta la esencia de las cosas, y si prosigue sus indagaciones hasta haber captado con el pensamiento la esencia del bien, ha llegado al límite de los conocimientos inteligibles.²⁵

3. Espiritu filosófico

La capacidad para comprender la esencia del concepto del bien, el límite máximo al que puede llegar el conocimiento, sólo se encuentra en un espíritu filosófico. Los filósofos son aquéllos que gustan de contemplar la verdad. A diferencia de ellos, existen otros hombres cuya curiosidad está por entero en los ojos y en las orejas, se complacen en oír hermosas voces, en ver hermosos colores, bellas figuras, y todas las obras de arte o de la naturaleza; pero su alma es incapaz de elevarse hasta la esencia de lo bello, de conocerla y de adherirse a ella. Platón los llama "soñadores" pues toman la semejanza de una cosa por esa cosa misma. Esta facultad de juzgar por la apariencia recibe el nombre de opinión.

En cambio, los filósofos no confunden las cosas bellas por lo bello, contemplan la esencia inmutable de las cosas, viven en realidad. No tienen opiniones sino conocimientos, que fundados en una clara visión de los objetos, son verdadera ciencia.

Quienes opinan, no creen que exista nada hermoso en sí, ni que la idea de lo bello sea inmutable, y sólo admiten cosas bellas; son gustadores de espectáculos que no pueden tolerar que se hable de lo bello, de lo justo absolutos. Son relativistas, las mismas cosas que considera bellas, justas y santas en otros aspectos no les parecen bellas, ni justas, ni santas. Es decir, que las mismas cosas diferentemente consideradas parecen bellas y feas a la vez. Ven las cosas

justas pero no la justicia misma. Limitan estos conceptos a lo visible, como sucede con las cosas que se pueden llamar grandes o pequeñas, pesadas o ligeras. Las palabras tiene allí dos sentidos contrarios: no puede decirse con certeza ni sí ni no, ni lo uno ni lo otro, ni dejar de decir lo uno o lo otro. Por tanto se mueven en el espacio que separa al ser de la nada. Porque no tienen menos existencia que la nada ni más realidad que el ser.²⁶

La primera señal de un espíritu filosófico consiste en amar apasionadamente la ciencia que puede llevarle al conocimiento de la esencia inmutable. Lo segundo es que no temerá a la muerte pues es un alma que dirige su pensamiento a todos los seres de todos los tiempos.

El concepto que Platón tiene de los filósofos equivale al *alma bella* de Schiller; son esos hombres sabios y felices que a través del conocimiento de los valores universales y de las verdades eternas han encontrado el verdadero sentido de la trascendencia y con ello, se han ganado la inmortalidad.

Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre, que puede abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca el peligro de estar en contradicción con sus decisiones. (...) Es pues, en el alma bella donde armonizan la sensibilidad y la razón, la inclinación y el deber.²⁷

Los filósofos, según Platón, tienen el espíritu incesantemente fijo en los objetos que guardan entre sí un orden constante e inmutable, que sin dañarse jamás unos a otros, conservan siempre la misma disposición y relaciones. (Esta afirmación presupone la existencia de un universo armónicamente organizado, cuyas proporciones pueden sólo comprenderse mediante conceptos abstractos). Después, continúa Platón, los filósofos ponen toda su aplicación en imitar y expresar en sí mismos ese orden

invariable. Porque no es posible admirar la belleza en un objeto y gustar de acercarse a él continuamente sin tratar de asemejarsele. Finalmente, gracias al trato con los objetos divinos, objetos entre los cuales reina un orden inmutable, se convierten en hombres divinos. Y lo más importante es que no limitan sus cuidados a su propia perfección sino que hacen pasar al gobierno y a las costumbres de sus semejantes el orden que han admirado en la esencia de las cosas. Por eso sólo un espíritu filosófico puede ser un buen gobernante. Platón plantea que únicamente algunos pueden alcanzar semejante estado; en cambio, Schiller señala que todos los hombres pueden llegar a ser *almas bellas*.

En lo que sí coinciden estos dos pensadores es en que la mejor forma de organización política para que la humanidad en su totalidad alcance el desarrollo de un espíritu filosófico, es aquella en la cual los gobernantes sean depositarios de la confianza absoluta del pueblo, y velen por el perfeccionamiento de cada ciudadano, bajo un principio de armonía y respeto. A esta forma de organización Platón le llama: Aristocracia Filosófica, la única donde se puede practicar la justicia. Y Schiller la denomina: República.

En conclusión, para Platón existe una plena coincidencia entre la formación espiritual del hombre y la construcción del gobierno. Por otro lado, el espíritu filosófico es la más alta expresión de las capacidades humanas, representa la única posibilidad de ser inmortal. Y conformar un espíritu filosófico requiere de un contacto constante con el arte (las cosas bellas) para, poco a poco, desarrollar la razón. Porque el conocimiento sensible es limitado, es sólo una apreciación de lo aparente. Las verdades son accesibles únicamente al pensamiento abstracto.

La tesis fundamental de Platón es que el amor por la sabiduría genera un comportamiento moral, porque representa el conocimiento de las leyes universales, de lo eterno, y quien tiene la capacidad de conocerlas, se sentirá obligado a actuar en consecuencia. Por lo tanto, un gobierno encabezado por los filósofos amantes de la sabiduría y del bien, representa la mejor opción de organización política.

Estas ideas son fundamentales para Schiller, quien las retoma y dramatiza. De hecho, su teatro se presenta como un camino para alcanzar los ideales platónicos de bondad, educación y buen gobierno.

¹ PLATON. Diálogos Socráticos. Tr.:Patricio de Azcarate; 15a. ed; México: Editorial Cumbre.S.A., 1980. Colec. Los Clásicos.p.p. 191-192.

² Ibid. p. 193

³ Ibid. p. 301

⁴ Ibid. p. 306

⁵ Ibid. p. 306

⁶ Ibid. p. 312

7SCHILLER, Federico. Teatro completo. Tr.:Rafael Caninos Assens; Valencia (España): Aguilar, 1973. Colec. Obras eternas. pp.409-410

⁸ Ibid. p. 494

⁹ Ibid p. 358

¹⁰ PLATON Diálogos. Tr.:Francisco Larroyo; 21a.ed; México: Porrúa S.A., 1980. Colec. "Sepan Cuantos..." No.13 p.463

¹¹ Ibid. p. 438.

¹² Ibid. p. 445.

¹³ SCHILLER, Federico. Teatro Completo. pp.164-168.

¹⁴ PLATON. Diálogos. p. 452

¹⁵ Ibid. p. 502

¹⁶ SCHILLER, Federico De la gracia y la dignidad. Tr. Juan Probat; Buenos Aires: HACHETE, 1954. Colec. Clásicos Hachete. p.41

¹⁷ PLATON Diálogos. p. 501

¹⁸ Ibid. p. 509.

¹⁹ Ibid. p. 510

20 ibid. p. 510

Esta mismo concepto de armonía como respeto a los límites de cada fuerza -sensible y racional- la sostiene Schiller cuando se refiere a los impulsos formales y materiales.

21 ibid. p. 483-484

22 ibid. p. 484

Esta concepción del arte como vehículo que conduce a la razón, es un punto central de la teoría estética de Schiller.

23 ibid. p. 497

24 ibid. p. 557

25 ibid. p. 563

26 ibid. p. 532

27 SCHILLER, Federico. Sobre la Gracia y la Dignidad. p. 45

III LA FILOSOFIA DE LEIBNIZ

Godofredo Guillermo Leibniz es considerado el filósofo más polifacético de la época de las Luces y fundador de la filosofía alemana. Nació en Leipzig en 1646, estudió ahí y en Jena. Su herencia intelectual es innegable: en matemáticas desarrolla el cálculo infinitesimal; en física formula la ley de la conservación de la energía; y es uno de los precursores de la psicología del inconsciente. En materia religiosa trató de conciliar todas las confesiones Cristianas.¹

Según el investigador Francisco Larroyo, la evolución intelectual de Leibniz, en particular matemática y filosófica, ofrece un consecuente proceso. El desarrollo de su pensamiento es recíproco y simultáneo, su saber científico afecta su saber filosófico y viceversa.²

Por su parte, Wilhelm Dilthey opina de este filósofo.:

Si la obra suprema de la filosofía es elevar la cultura de una edad a la conciencia de sí misma y a la claridad sistemática, incrementando así el poder de la cultura correspondiente, no ha habido desde Platón otra cabeza que la llevase a cabo en forma tan universal y creadora como el filósofo alemán Leibniz. (...) No hay hombre moderno que antes de Leibniz sintiera como él la fraternidad de todas las cosas en un común sentido del universo. No hay nadie que antes de él concibiera igual, como resultado de aquel gran siglo XVII, la idea de que la ilustración de la conciencia por la ciencia haría mejor y más feliz al género humano. Nunca había consagrado antes nadie tan clara y a la vez tan calurosamente su existencia entera a la ilustración de los hombres y al trabajo por lograr el advenimiento del mayor bien universal.³

A. Concepción del Universo

La filosofía de Leibniz es una filosofía del orden, pero no en forma determinista; su concepto de orden incluye la libertad, es decir, la elección entre varias posibilidades. Ahora bien, esta elección no significa decisión arbitraria, pues en el mundo de la libertad hay leyes como en el mundo de la naturaleza. Pero mientras en ésta priva la necesidad, en el de la libertad priva el principio moral de lo mejor. Así Leibniz concluye con un concepto totalmente optimista: Dios ha creado el mejor de los mundos posibles.

Desde esta perspectiva, el universo no es solamente obra de la voluntad de Dios, sino ante todo de su *bondad*. Porque, según Leibniz:

... a toda voluntad supone alguna razón de querer, y esta razón es anterior a la voluntad. Y esta razón es muestra de su perfección y de su amor. Si Dios escogiese entre A y B, tomando A sin tener ninguna razón para preferirla a B, su acción no tendría nada de loable, en cambio la suprema libertad de Dios no radica en escoger una opción en lugar de otra mediante la acción de la voluntad, sino que la suma libertad consiste en obrar con la perfección según la razón soberana.⁴

Así, el sistema filosófico desarrollado por Leibniz descansa sobre la idea de que Dios, el Creador Supremo de la Naturaleza, es un ser absolutamente perfecto, es decir, que no tiene límites, y todo lo que pertenece a Dios como el poder y la ciencia son perfecciones y no tienen límite alguno. A hora bien, como Dios posee la sabiduría suprema e infinita entonces obra de la manera más perfecta y crea una Naturaleza que se conforma de perfecciones diversas y diferentes.

El mundo es perfecto porque admite siempre un grado más de perfección. Siempre está en constante desarrollo. Para Leibniz, si el mundo fuera acabado no sería perfecto porque en el progresar mismo reside la felicidad de todo ser viviente. Leibniz agrega que cada parte del inmenso conjunto tiene en sí misma su fin, y por tanto, en toda realidad se encierra una posibilidad de llegar al goce de su propio valor. "Toda criatura lleva en sí, como efecto de la divinidad, una perfección, y existe para realizarla".⁵ De esta manera, todos los seres creados pueden alcanzar su propio grado de perfección mediante el desarrollo de todas sus capacidades. De esta forma en el universo están unidas todas las formas y grados de realidad, valor y perfección; es un universo ordenado pero no uniforme.

Así, su tesis de un orden fundado en los fines divinos que enlaza todas las partes del universo en un sistema mecánico genera un nuevo modo teleológico de considerar el mundo, diferente por completo del concepto de la finalidad que había imperado desde la Edad Media. En lugar de los distintos, pequeños y arbitrarios actos intencionados de Dios, aparece un solo orden del universo fundado teleológicamente y regulado lógicamente con arreglo a un cuerpo de leyes.

B. Monadología

Leibniz desarrolló la teoría de que el universo está formado por sustancias simples llamadas: mónadas. En su Monadología dice que la mónada es una sustancia simple, es decir, sin partes. Por tanto, no puede formarse por composición sino por creación. (No se divide una sustancia en dos, ni se hace de dos una) La mónada no puede ser alterada por ningún agente externo. Es única, es decir, que todas las mónadas son

diferentes entre sí. Las *mónadas* siempre están cambiando, en un movimiento continuo, pero como no pueden ser afectadas desde fuera, es necesario que esos cambios provengan de un *principio interno*. Y como todo cambio natural se hace por grados -algo cambia y algo queda- es necesario que en la substancia simple haya una pluralidad de relaciones, aunque no haya partes en ella. ⁶

Leibniz denomina al estado pasajero que comprende y representa una multitud en la unidad: *Percepción*. Y a la acción del principio interno que realiza el cambio o el paso de una percepción a otra le llama *Apetición*. Sostiene que los seres de la creación según su grado de perfección son tres: las Entelequias, las Almas y los Eíritus.

Las Entelequias son todas las *mónadas* o sustancias simples que tienen en sí mismas una cierta perfección, hay en ellas una cierta suficiencia que las convierte en fuentes de sus acciones internas y, por así decirlo, en "Autómatas incorpóreos". ⁷

Las almas, a diferencia de las *mónadas* que poseen percepciones -capacidad autónoma de cambio- son acompañadas en sus percepciones por una cualidad más: la memoria. Es decir, que tienen la capacidad de recordar sus percepciones. Para Leibniz la memoria suministra a las almas una especie de *consecución*, que imita a la razón pero que debe distinguirse de ella. Y agrega el siguiente ejemplo: "Cuando se les enseña el bastón a los perros, se acuerdan del dolor que les ha causado, aúllan y huyen; la imaginación que les hiere y conmueve proviene o de la magnitud o de la multitud de percepciones precedentes". ⁸ Finalmente, señala que los hombres se conducen como los animales cuando las consecuciones de sus percepciones se realizan solamente por el principio de la memoria.

Finalmente, los Espíritus son aquéllos que poseen un Alma Razonable. Para Leibniz, poseer un Alma Razonable significa que pueden conocer las verdades necesarias y eternas, y elevarse por tanto al conocimiento de Dios y de sí mismos. Esta capacidad es la que distingue a los seres humanos de los animales. Al respecto Leibniz dice: "Las almas y las formas sustanciales de los otros cuerpos son muy distintas de las almas inteligentes, que son las únicas que conocen sus acciones (...) y que conservan siempre el fundamento del conocimiento de lo que ellas son".⁹ Por estas cualidades que, según Leibniz, Dios ha atribuido a los Espíritus, éstos se consideran los más perfectos de todos los seres de la naturaleza.¹⁰

Dado que se excluye toda acción recíproca, se deduce que cada mónada alberga en sí, en la simplicidad de su centro de fuerza, la representación de todo el universo. No es solamente el hombre, a tenor de la imagen tan difundida en el Renacimiento, un microcosmos; lo es todo ser. Toda mónada es un espejo del universo, aún más, un espejo viviente del universo, en cuanto no refleja imágenes que vienen de fuera sino que proyecta, en virtud de su fuerza intrínseca, los fenómenos que surgen de sí mismo. Un intelecto perfecto podría ver en cada parte del universo al universo entero; podría leer en cada cosa, lo que ocurre por doquiera.¹¹

Lo anterior no significa que todas las mónadas reflejen lo mismo. Cada mónada refleja el universo desde su particular punto de vista; las mónadas son diferentes perspectivas de un mismo universo, como cada mónada es una visión interior; el mundo reflejado no es más que un complejo infinito de reflejos, y no subsiste sino en la interioridad de cada mónada en la que se concentra.

Como una misma ciudad contemplada desde diferentes lugares parece diferente por completo y se multiplica según las perspectivas, ocurre igualmente que, debido a la multitud infinita de sustancias simples (mónadas), hay otros tantos diferentes universos, que no son, empero, sino diferentes puntos de vista de cada mónada.¹²

Sólo bajo los conceptos de tiempo y espacio, principios de ordenación de los objetos, se explica la relación de las mónadas y su recíproca dependencia, la cual hace posible que múltiples mónadas formen complejos y constelaciones en los que las más imperfectas se subordinan espontáneamente a otra mónada más perfecta, la mónada central o dominante del sistema. Así, la constelación de mónadas forma el organismo viviente, del cual la mónada central es el alma o entelequia, que dirige y coordina la acción. Leibniz lo explica a través de la siguiente imagen: "Cada porción de materia puede concebirse como un jardín lleno de plantas o como un estanque lleno de peces; pero cada rama de la planta, cada miembro de animal, cada gota de sus humores, representa un jardín semejante, un estanque análogo. En el universo no hay nada inculto, estéril, muerto."¹³

Ahora bien, si en las mónadas no existe acción mutua directa, sino una subordinación espontánea hacia la mónada dominante, surge la interrogante: ¿Cómo se realiza la comunicación entre la mónada-alma y las mónadas-cuerpo? Esta pregunta que busca encontrar la relación entre cuerpo y alma ha inquietado a la humanidad durante varios cientos de años. Leibniz responde a esta interrogante a través del concepto de la armonía preestablecida, la cual sostiene que la acción aparente del cuerpo sobre el alma y viceversa, sólo es un caso particular del orden divino que priva en el universo. Y lo explica con la siguiente imagen: "Imaginad los relojes que concuerdan de manera perfecta. Ello puede

ocurrir de tres maneras diferentes: o por influencia recíproca de un reloj sobre otro, o por vigilancia continua de un relojero que los ponga en orden a cada momento, o bien, en virtud de su intrínseca exactitud preestablecida por Dios, la mónada increada y creadora."¹⁴ Otra imagen es: "El caso de varias bandas de música que ejecutan separadamente sus partes, y que están dispuestas de tal manera que no se ven entre ellas ni se escuchan entre sí. No obstante todas ellas pueden concordar perfectamente siguiendo solamente sus propias notas."¹⁵

Así, todo cuerpo orgánico, ya sea de hombres o animales, es una especie de máquina divina o de autómeta, ya que obra por sí mismo, bien que en concordancia con otros seres. Es decir al relacionarse no pierden su propia independencia. El mismo Leibniz pone el siguiente ejemplo: "Al golperase a un perro, experimenta dolor su alma. Pero ésta, a su vez posee autodesarrollo interior".¹⁶

El concepto del autodesarrollo implica dos ideas fundamentales: la libertad y la autoperfección. Como veremos más adelante, estas ideas resultan vitales para Schiller. Sus concepciones sobre la Belleza y la Historia se fundamentan en el principio del autodesarrollo. Para él, la Historia es la batalla del hombre por mejorarse a sí mismo, y la Belleza es la forma más elaborada de la autoperfección.

C. Epistemología

Para Leibniz, el conocimiento es un proceso mediante el cual el individuo, movido de un íntimo impulso, se desarrolla hasta alcanzar su propia perfección, al tiempo que encuentra una profunda felicidad en el acto de conocer y se regocija de toda perfección existente en torno

suyo.¹⁷

En plena coincidencia con Platón, Leibniz plantea la existencia de una íntima relación entre el amor y el conocimiento. Con las luces del conocimiento aumenta la participación en el valor y la felicidad ajenos, y la justicia misma no es sino el amor del sabio (el filósofo para Platón). Para Leibniz el gozo supremo es el que brota de la idea de la ilimitada perfección de Dios. "El amor de Dios es justo ese gozarse en su perfección. Pide que el espíritu se entregue al orden del conjunto. Tal es el sentimiento universal que brota de la ilustración del espíritu y nos impulsa a ponernos al servicio del mayor bien del mundo y a trabajar en pro del valor y la felicidad de toda criatura de Dios."¹⁸

Los empiristas ingleses, entre los que se destaca Locke¹⁹, sostienen que el hombre no posee ideas innatas. El alma viene al mundo como un papel en blanco. ¿Por qué mecanismo se forman en nosotros las ideas? Aplicando el método introspectivo descubre Locke dos vías diferentes: la experiencia interna y la experiencia externa. La externa proviene de la sensación, que es la modificación que experimenta el alma cuando los sentidos la excitan directamente. La interna es el camino de la reflexión, que es la autopercepción que el alma tiene de su propio acontecer.²⁰

Leibniz retoma la idea y señala que en la conciencia humana se dan grados de conocimiento. El alma tiene percepciones oscuras, inconscientes, y se entiende por apercepción el proceso mediante el cual percepciones oscuras y confusas se convierten en representaciones claras y distintas. Sin embargo, la diferencia está en que para Leibniz, en este proceso de apercepción, el alma reconoce tales representaciones como

suyas, elevándose a la autoconciencia.²¹

Así, la vida mental consiste en la transformación de percepciones inconscientes en representaciones conscientes. Sensibilidad y entendimiento, cuya diferencia reside para Leibniz en el grado de claridad y distinción, tienen, por tanto, idéntico contenido. Esto significa que al alma no viene nada de fuera; lo que ella se representa de manera consciente se halla contenido inconscientemente en ella de antemano. Por tanto, en cierto sentido, bien que inconscientemente, todas las representaciones son innatas, y que en otro sentido, conscientemente, no se da ninguna idea innata en el alma humana. A esta relación innata Leibniz la llama: "existencia virtual de las ideas".²²

Así, lo innato, lo a priori, es independiente de la experiencia, es lo que virtualmente está en el espíritu y es susceptible de desarrollarse en la conciencia. Los empiristas decían que nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos, a lo que Leibniz agrega, "excepto el intelecto mismo".²³

Con esta argumentación de Leibniz queda superada la separación de sensibilidad y razón. La primera es el camino para la segunda, no un estorbo, no algo que se contrapone, sino una fase del conocimiento indispensable para llegar a la razón.

He aquí un punto importantísimo que será retomado por Schiller en sus estudios estéticos, donde enfatiza precisamente la necesidad de educar el sentimiento hacia la razón:

...el camino que conduce al intelecto ha de abrirlo el corazón. Educar la sensibilidad es, por tanto, la necesidad

más urgente de nuestro tiempo, no sólo porque contribuye a hacer eficaces los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo.²⁴

Y más adelante agrega:

El hombre lleva en sí, irrevocablemente, la disposición para la divinidad; el camino hacia la divinidad, si es que puede llamarse camino a una senda que nunca llega a término, se le ha abierto en los sentidos.²⁵

En resumen, Leibniz es considerado el continuador de la filosofía platónica. En Leibniz, más que en ningún otro filósofo, Schiller fundamenta toda su visión. La reivindicación de la sensibilidad, la visión teleológica de la historia, y los principios de autodesarrollo (monadología) y de la armonía universal, constituyen la base teórica sobre la que Schiller edificará sus reflexiones estéticas y su dramaturgia.

- ¹ DILTHEY, Wilhelm. De Leibniz a Goethe. Tr.: Wenceslao Roces y otros; 1a. reimpresión; México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Colec. Obras de Dilthey T. III p. 27
- ² LARROYO, Francisco. "Estudio introductorio a la filosofía de Leibniz". En Leibniz 2a. ed; México: Porrúa, 1984. Colec. "Sepan cuantos..." No. 921 p. XXII
- ³ DILTHEY, Wilhelm. De Leibniz a Goethe. pp. 27-29
- ⁴ LEIBNIZ. Discurso de metafísica Tr.: Alfonso Castañón. 6a. ed; Buenos Aires: Aguilar, 1982. Colec. Iniciación filosófica. pp. 23-26
- ⁵ Dilthey, Wilhelm. De Leibniz a Goethe. p. 68
- ⁶ LEIBNIZ. Monadología. Tr.: Manuel Fuentes. 7a. ed; Buenos Aires: Aguilar, 1980. Colec. Iniciación Filosófica. pp. 225/228
- ⁷ Ibid. p. 31
- ⁸ Ibid. p. 34
- ⁹ LEIBNIZ. Discurso de metafísica. p. 38
- ¹⁰ Ibid. p. 29
- ¹¹ LARROYO, Francisco. Estudio introductorio a la filosofía de Leibniz. p. XXXII
- ¹² LEIBNIZ Monadología. p. 57
- ¹³ Ibid. p. 49
- ¹⁴ LARROYO, Francisco. Estudio introductorio a la filosofía de Leibniz. p. XXXV
- ¹⁵ Ibid. p. XXXV
- ¹⁶ Ibid. p. XXXV
- ¹⁷ DILTHEY, Wilhelm De Leibniz a Goethe. p. 71-72
- ¹⁸ Ibid. p. 72

¹⁹ John Locke escribe el Ensayo sobre el Entendimiento Humano (1690) al que Leibniz contrapuso su Nuevo Tratado sobre el Entendimiento Humano (1705).

²⁰ LARROYO, Francisco. Estudio introductivo a la filosofía de Leibniz. p.XV

²¹ Ibid. p.XXX

²² Ibid. p.XXX y XXXI

²³ Ibid. p.XXIX

²⁴ SCHILLER, Federico. La educación estética del hombre. Tr.:Manuel G. Morente; 2a. ed; Buenos Aires: Espasa-calpe, 1943. Colec. Austral No.237. p.46

²⁵ SCHILLER, Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre Tr.:Vicente Romano; Buenos Aires: Aguilar, 1981. Colec.Iniciación Filosófica.p.71

IV LA TEORÍA DRAMÁTICA DE LESSING

A Gotthold Efraim Lessing se le considera no sólo el padre del drama alemán, sino el fundador de la teoría dramática moderna y del llamado drama de ideas que tanto habría de influir en Schiller. Sus estudios sobre estética y dramaturgia se sintetizan en dos obras claves: Laocoonte y La dramaturgia de Hamburgo.

A. Fundamento filosófico

Wilhelm Dilthey resume el pensamiento de Lessing de la siguiente manera:

El destino del hombre no es la especulación, ni la contemplación artística, sino la práctica. La gran palanca que mueve el progreso del hombre activo es el desarrollo intelectual. Y la inteligencia, una vez que ha llegado a su plena ilustración, se convierte en el fundamento del que emana la forma perfecta de los actos morales. Por lo tanto, la ilustración es la única palanca de que dispone el género humano para llevar adelante esta formación de la voluntad. Y el motivo de la acción perfecta o de la voluntad perfecta consiste en hacer el bien por el bien, sin consideración a las consecuencias ni a retribución alguna.¹

Según Dilthey, este nuevo ideal de la vida se fundamentaba en una concepción del mundo inspirada por Leibniz. Esta concepción del mundo es el desenvolvimiento consecuente de la idea de desarrollo. Así, para Lessing los fenómenos históricos aparecen como etapas necesarias de un desarrollo cuya meta es la ilustración y la perfección.²

B. Diferenciación de las artes.

En el Laocoonte Lessing establece la diferencia entre los límites y alcances de las artes visuales y la poesía. Su objetivo es acabar con el concepto tan difundido en su tiempo de que el pintor escribe con colores y el poeta pinta con palabras.

El fundamento de su teoría estética lo representa Aristóteles. Para este filósofo griego la obra de creación artística cae dentro del campo de la "actividad formadora", porque tiene por meta la producción de obras que han de alcanzar una existencia más allá de la persona que las crea. (Esta actividad se distingue de la actitud teórica -conocimiento-, la cual aspira al conocimiento de las cualidades inmutables de lo real, y se diferencia de la conducta -moral-, cuyo valor estriba en la perfección interior del hombre). Así, la obra de creación artística, como actividad formadora, tiene que atenerse a su material. Aristóteles señala por primera vez las características particulares de los dos campos de la creación artística: el auditivo (de la música y la poesía) y el visual (de la pintura y las artes plásticas); uno se realiza por medio de formas y colores, y el otro mediante el ritmo, la palabra y la melodía.³

Lessing retoma la misma idea de Aristóteles y profundiza al respecto, al señalar que el terreno de las artes plásticas es el de los objetos físicos visibles ordenados dentro del espacio; y el de la poesía, la sucesión de los sonidos en el tiempo. Y plantea que es cierto que el lenguaje con sus signos artificiales puede representar tanto lo que coexiste en el espacio como lo que sucede en el tiempo; pero el poeta no pretende simplemente hacerse entender, le interesa la fuerte impresión de lo que expone. Bajo esta serie de reflexiones, Lessing llega a

conclusiones que, según Dilthey, lo establecen como el segundo legislador de las artes después de Aristóteles. En el campo de las artes plásticas estableció el principio de la selección del momento más fecundo, y en el de la poesía, la perfección interna como verdadero tema de la representación poética y su representación en la sucesión del tiempo (unidad de acción).⁴

C. Acción, esencia del drama.

La conclusión de la teoría de Lessing expresada en el Lacoonte se puede sintetizar de la siguiente manera: La esencia de la poesía, por oposición a las artes plásticas, es la acción, esta acción representa la perfección interior.⁵

Para Lessing el drama es el punto culminante de la poesía, el drama es la acción consumada y actualizada, y la forma de la acción es la unidad. Sin embargo, afirma Lessing, esta ley formal sólo proclama la condición artística para que produzca efecto una acción; el efecto y el grado del mismo dependerá obviamente del contenido de la acción. Según Lessing el grado máximo lo logra la acción trágica.

La unidad de acción se define como la rigurosa trabazón de las acciones desde el punto de vista de la causalidad. El mundo que se recrea presenta una conexión cerrada de la motivación. "En cada uno de los pasos que el poeta hace dar a sus personajes debemos reconocer que también nosotros lo habríamos dado, de encontrarnos en el mismo grado de pasión y en la misma circunstancia."⁶

Para Lessing, la acción de la tragedia debe elevarse al plano de lo universal y necesario, de lo filosófico, y puede hacerlo al reflejar la ley general de las pasiones humanas en un caso particular.

Y es precisamente en este carácter necesario donde reside para Lessing la esencia educativa y moral del teatro:

Siempre he pensado que la tragedia no debe ser una simple pieza de teatro que conmueva el corazón sin mejorarlo ¿Que interesan al género humano los sufrimientos y los destinos de un héroe del mundo antiguo si no sirven para instruirle? (...) El carácter instructivo del teatro no reside en los simples hechos, sino en conocer que tales caracteres, en tales circunstancias, suelen producir y tienen necesariamente que producir tales hechos. Sólo cuando se da esta premisa puede lograrse el fin de la tragedia mediante el cual ésta es más filosófica que la historia.

D. Teoría del drama.

La Dramaturgia de Hamburgo de Lessing es un extenso tratado contra la escuela de la dramaturgia francesa. Los franceses habían presentado su teatro a toda Europa como el único ideal de perfección dramática.^B El objetivo principal de Lessing al escribir su Dramaturgia fue disminuir la admiración por el teatro francés, que llevaba a todos los jóvenes escritores de Alemania a imitarlo. "Se propuso mostrar que los franceses no habían creado las reglas eternas del arte ni obras maestras a partir de sus preceptos, y puso por campo de batalla la Poética de Aristóteles".^P

Para Lessing, los franceses no habían comprendido la definición de tragedia, por ello se dió a la tarea de realizar una novedosa traducción

de la Poética, que generó una interpretación diferente. Por ejemplo, la traducción original decía: "La tragedia es la imitación de cualquier acción seria, empleando el terror y la piedad para purgar las pasiones". Lessing reemplazó la palabra terror (*terreur*) por caridad (*crainte*) lo cual suponía un nuevo concepto filosófico.¹⁰ "Los trágicos deben excitar en el espectador un sentimiento de piedad por quienes son víctimas en escena, y un sentimiento de caridad personal por un regreso que hace sobre sí mismo al pensar que esos infortunios pudieran sucederle".¹¹

Así, lo esencial de la teoría de Lessing consiste en que, retomando a Aristóteles, atribuye el efecto de la tragedia primordialmente a la compasión; sensibilidad para sentir con otros, alegrarse con otros y compadecerlos. Para Lessing no se trata de terror, porque la expresión sería exagerada, y al mismo tiempo la idea de sorpresa teatral es ajena al concepto de teatro de los griegos.

Lessing acusa a los franceses no solamente de comprender mal a Aristóteles, sino de desconocer el espíritu del drama antiguo. Pues para él no hay nada más contrario al espíritu de la antigüedad que todas esas intrigas complicadas, sorpresas y golpes dramáticos. Para Lessing esto se debía al desconocimiento de los principios fundamentales de la tragedia griega

...quieren (los franceses) conformarse con los preceptos de Aristóteles, quieren provocar terror y logran acumular en una misma pieza los eventos más inesperados, extraordinarios y desgraciados y los crímenes más horribles; todo lo opuesto a la simplicidad del genio griego que obtiene sus grandes efectos trágicos del desarrollo continuo y casi siempre del avance de la acción en la forma menos complicada. Los antiguos no buscaban nunca ni sorprender a los espectadores ni complicar la intriga. En los griegos los crímenes se encadenaban uno tras otro en un orden natural y eran fácilmente explicables por causas verosímiles, por motivos

que provenían de lo más profundo del corazón humano. Nada aparece forzado, nada increíble, ninguna acción de la que las pasiones humanas no dieran inmediatamente la clave. El genio griego no busca jamás sorprender a sus espectadores, produce la emoción trágica por el juego natural¹² de las pasiones dentro de lo límites de la verosimilitud.

Lessing justifica las unidades de tiempo y lugar en la tragedia griega por la presencia del coro, que tiene la finalidad de simplificar las acciones dramáticas y eliminar todo lo superfluo. Y afirma que los franceses se someten a las unidades sin considerar a las unidades de tiempo y lugar como consecuencias de la unidad de acción, sino que les atribuyen una virtud particular en sí mismas.

Hay un punto en el que Lessing difiere de Aristóteles. Para el filósofo griego la tragedia es imitación de los mejores. "...Tal es también la diferencia que hay de la tragedia a la comedia; por cuanto ésta procura imitar los peores, y aquellos hombres mejores que los de nuestro tiempo".¹³

En cambio Lessing plantea lo siguiente:

Los nombres de príncipes y héroes pueden dar pompa y majestad a una pieza, pero no contribuyen en nada a nuestra emoción. Los infortunios de aquellos cuyas circunstancias se asemejen más a las nuestras naturalmente tienen que penetrar más en nuestros corazones y si compadecemos a los reyes, los compadecemos como seres humanos, no como reyes.¹⁴

En concordancia con este planteamiento, Lessing escribe Miss Sara Sampson, que es considerada como la primera tragedia burguesa alemana. Federico Schiller escribiría más tarde Intriga y Amor, tragedia en la que el personaje central, Luisa Miller, es la humilde hija de un músico. Sin embargo, como veremos más adelante, para Schiller sí tenía especial relevancia que los personajes trágicos fuesen reyes o príncipes, ya que

sobre ellos recae una mayor responsabilidad política e histórica, y sus actos u omisiones afectan a toda la comunidad. Para Schiller, gobernar debía ser la tarea más noble, la obra de arte más maravillosa que podía realizar un ser humano, y el objetivo de su teatro se centra precisamente en educar para gobernar. Incluso en el caso de Intriga y Amor, las consecuencias más terribles de la tragedia la sufre Von Walter, presidente de la corte de un príncipe alemán, al ver muerto a su hijo Fernando por su culpa, por su intolerancia y corrupción.

Para Lessing, Calderón de la Barca era uno de los pocos autores capaces de reproducir, a través de una intriga trágica, la realidad viviente, de colocar la tragedia en la puerta de todos los espíritus y de impregnar a sus personajes de una condición común para hacerlos semejantes a esos que nos encontramos todos los días.¹⁵ Sentía también una admiración total por Shakespeare. Para él, Shakespeare tiene la misma cualidad de los griegos de inspirar caridad y piedad por esos desgraciados personajes que recuerdan el destino de Edipo y de Agamenón. También lo considera poseedor del secreto que tenían los griegos de detener la acción, con escenas familiares que hacen contrapunto con la tragedia, y de elevar el drama hasta la más alta expresión poética.

Pero lo que menos pretendía Lessing era sustituir un fetichismo por otro, cambiar la adoración por Racine a una por Shakespeare y Calderón, sino aspirar a la creación de un teatro alemán que se desarrollara libremente, fuera de toda influencia extranjera, que encontrara voz propia.

E. Los dramas de Lessing

La obra de Lessing más conocida en América Latina es Nathan el Sabio. La anécdota es la siguiente: Nathan es un judío que al regresar de un viaje se entera de que su hija adoptiva Recha (cristiana) se ha enamorado de el Templario que la salvó de un incendio, y a quien el sultán Saladino (Musulmán) perdonó la vida por asemejarse a su hermano; durante el transcurso de la acción dramática, que bien puede considerarse un alegato en defensa de la tolerancia religiosa y de una conciencia ecuménica, se descubre que ambos enamorados en realidad son hermanos. Este desenlace que en un melodrama decimonónico o incluso contemporáneo podría ser el inicio de un nuevo conflicto dramático, en Lessing se convierte en un canto a la tolerancia y armonía entre los distintos credos religiosos.

Según Dilthey, los héroes de este drama como Nathan y Saladino no se mueven por una pasión particular, sino por un sentimiento moral. Y cuando este sentimiento, que es el resorte vivo de su ser, choca con fuerzas de otra clase, surge el conflicto. De manera que podríamos establecer el conflicto de esta obra como la búsqueda de una conciencia religiosa universal contra el dogmatismo y la intolerancia. Cada uno de los personajes, empujados por la simpatía hacia su semejante revisan su propia conciencia y se transforman en función del amor; sólo Nathan, que representa la pureza, no sufre transformación.¹⁶

De alguna manera, el tema de Nathan es el proceso por medio del cual, en medio de una lucha por el poder y de los choques por el fanatismo religioso, los espíritus libres van descubriéndose unos a otros, descubriendo dentro de sí mismos el mismo sentido de humanidad y sintiendo que se forma dentro de ellos una solidaridad espiritual.

Según Dilthey, de este drama de ideas de Lessing -promotor de una armonía universal entre todos los hombres- parten los hilos de influencia hasta el Don Carlos de Schiller. Pero donde cobra su expresión más vigorosa, agrega Dilthey, es en la Novena Sinfonía de Beethoven.¹⁷ (Cabe recordar que la letra del Himno a la alegría fue escrita por Schiller).

En el caso de Don Carlos, como ya se mencionó con anterioridad, vemos claramente al Marqués de Posa tratando de educar la conciencia de Carlos para que enfrente su responsabilidad con la historia. Nathan contiene una idea semejante: la necesidad de una educación política. En este punto resulta muy importante la presencia del rey Saladino; su carácter se manifiesta en una voluntad de poder guiada por la razón de Estado, que manda friamente a la muerte a los Templarios prisioneros y desprecia a los judíos, pero también es capaz de estrujar a los súbditos para aliviar a los mendigos, y esa misma nobleza lo lleva a descubrir y valorar, detrás de todas las envolturas de los credos religiosos, al hombre mismo. A esto precisamente le ayuda Nathan, quien tiene la tarea de esclarecer y educar la conciencia de los otros personajes. De esta manera, aunque en términos muy generales, podemos establecer un paralelismo Marqués- Nathan y Felipe II- Saladino.

El punto central de la obra se concentra en el diálogo entre Nathan y Saladino (Acto III escena 7a.) en el que Nathan le cuenta una parábola sobre tres anillos:

Nathan:

Hace incontables años vivía un hombre en el Este, el cual poseía un anillo de incalculable valor, que recibió de una mano querida. La piedra era un ópalo que reflejaba cien bellos colores y que tenía la oculta fuerza de hacer querido de Dios y de los hombres a quien lo llevara con esa

confianza. No es extraño entonces que el hombre del Este tratara de llevar siempre su anillo en el dedo y que tratara de conservarlo perpetuamente a su familia. Así lo hizo, llegó su anillo al más querido de sus hijos y ordenó que éste a su vez, lo heredara a aquél de sus hijos a quien más amara... ¿Me entiendes Sultán?

Sultán:

Te entiendo. Adelante.

Nathan:

Así fue pasando el anillo de generación en generación hasta llegar a un padre que tenía tres hijos, los cuales le eran obedientes y amantes y no podía sino amarlos a los tres de igual forma...y, tuvo la debilidad de prometérselo a cada uno de ellos.. Esto quedó así por algún tiempo. Sin embargo, llegó el día de su muerte y el buen padre estaba indeciso. Le dolía ofender a dos de sus hijos que habían confiado en su palabra. ¿Qué hacer? Manda venir en secreto a un orfebre, al que encargó dos anillos más con el suyo como modelo, y le ordenó no escatimar dinero ni esfuerzo para hacerlos exactamente iguales, perfectamente iguales. Lo logró el orfebre. Y cuando le trajo los anillos, el mismo padre no pudo identificar el original. Alegre y contento llama a sus hijos, cada uno a solas; a cada uno le da su bendición y un anillo. Y muere. ¿Me oyes Sultán?

Sultán:

(Asombrado le vuelve la espalda) Te oigo. Termina pronto con tu cuento.

Nathan:

Ya terminé, pues lo siguiente se entiende por sí solo. Apenas había muerto el padre, cada uno de los hijos con su anillo quiso ser el príncipe de su casa. Se investiga, se disputa, se demanda. En vano, el anillo original no pudo ser reconocido. (Después de una pausa en la que espera la contestación del Sultán) Casi tan irreconocible como es para nosotros hoy la verdadera fe.

Sultán:

¿Cómo? ¿es esa la contestación a mi pregunta?

Nathan:

Sólo debo disculparme por no atreverme a distinguir los

anillos que el padre hizo, a propósito, para que no fueran diferenciados.¹⁶

Con este diálogo surge el modelo de las grandes escenas que forman el punto central de un drama, y que son características de la estructura de Don Carlos, Wallenstein, María Estuardo y Guillermo Tell. Aunque existe una gran diferencia ya que en el caso de Lessing el diálogo se nutre de un extenso relato, de hecho, la obra recae en la fuerza de las argumentaciones, de lo verbal. Ese principio de acción que tanto proclamó Lessing se convierte en acción verbal y transformación interna de la conciencia de los personajes.

En conclusión, Lessing es el reformador del drama alemán. A través de su teoría, basada en la redefinición de la poética de Aristóteles, la crítica severa a la dramaturgia francesa y la revaloración de Shakespeare, Lessing sienta las bases para el drama moderno.

Lessing es el primero en Alemania en otorgar al teatro un carácter educativo, en definirlo como formador de conciencias universales. Idea que Schiller llevará hasta sus últimas consecuencias.

El método para lograr este fin educativo y moral es mostrar en escena el desarrollo de una o varias conciencias mediante una estricta ley de causalidad; todo debe tener una justificación plena, para que el hombre entienda que es el dueño de su propio destino y responsable de su propia conciencia.

Lessing establece categóricamente que el principio del drama es la acción, acción que debe ser vista como proceso.

Hasta aquí hay una plena coincidencia con los planteamientos dramáticos de Schiller. Incluso en su famoso prólogo de La novia de Mesina, Schiller retoma dos ideas fundamentales de Lessing: El desprecio por las reglas del teatro francés, idea que origina la Dramaturgia de Hamburgo:

...los franceses han falseado por completo el espíritu de la antigüedad clásica, han introducido en el teatro, con arreglo a las más vulgares y empíricas ideas, las dos unidades de tiempo y lugar, como si aquí pudiera haber otro lugar que el espacio puramente ideal ni otro tiempo que el preciso para el desarrollo de la acción.¹⁹

Y el planteamiento de la necesidad de una reconciliación entre todas las religiones, punto central de Nathan, el sabio. En este sentido, Schiller señala: "Bajo el velo de todas las religiones se oculta la religión misma, la idea de Dios."²⁰

Sin embargo, Lessing cae en una contradicción al establecer que la tragedia debe mostrar lo que *todo* hombre hubiera hecho de encontrarse en las mismas circunstancias (esto encierra un sentido de predestinación que sus investigadores atribuyen a una influencia del filósofo Spinoza); en cambio, Schiller establece lo que un carácter particular, con un grado también particular en el desarrollo de su conciencia, hace o deja de hacer en determinadas circunstancias *históricas*. Sólo sobre este parámetro el espectador puede evaluar su conducta.

- ¹ DILTHEY, Wilhelm. De Leibniz a Goethe. p. 951
- ² Ibid. p. 952
- ³ DILTHEY, Wilhelm. Vida y Poesía. p. 42-43
- ⁴ Ibid. p. 49
- ⁵ LESSING E. Laocoonte. Tr. Luis Casanova; México: UNAM, 1960. Serie "Nuestros clásicos" No. 16 p. 16
- ⁶ DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía. p. 52
- ⁷ Ibid. p. 52
- ⁸ LESSING, E. Dramaturgie de Hamburg. Tr. (del alemán): M. L. Suckau; editor, Emile Perrin; París: Librairie Academique Dider, 1885. p. X. (Traducción propia del francés)
- ⁹ Ibid. p. X
- ¹⁰ Ibid. p. XI
- ¹¹ Ibid. p. XI
- ¹² Ibid. p. XIV
- ¹³ ARISTOTELES. El arte poética. Tr.: Jose Goya; 7a. ed; México: Espasa-Calpe Mexicana S. A., 1961. Colec. Austral No. 803. p. 27
- ¹⁴ LESSING, E. Dramaturgie de Hamburg. p. 45.
- ¹⁵ Ibid. p. XXXIV
- ¹⁶ DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía. p. 102
- ¹⁷ Ibid. p. 105
- ¹⁸ LESSING, E. Nathan, el sabio. Tr. Sara Bolaño de Valdes; México: UNAM, 1964. pp 119-121
- ¹⁹ SCHILLER, Federico. Teatro completo. p. 973.
- ²⁰ Ibid. p. 977

SEGUNDA PARTE

LA ACTIVIDAD CREATIVA DE FEDERICO SCHILLER

I FUNDAMENTO TEORICO

La idea fundamental que motiva toda la obra de Federico Schiller parte de la convicción de que todo ser humano puede convertirse en genio, es decir, que puede desarrollar sus capacidades intelectuales a tal grado que le sea posible no sólo comprender la leyes que regulan el funcionamiento del universo, sino reproducirlas en su proceso creativo.

Para Schiller, el desarrollo del potencial interno individual conduce, en última instancia, al establecimiento de un orden político donde precisamente se garantice el desarrollo de las capacidades de absolutamente todos los ciudadanos. La búsqueda de este ideal representa la posibilidad de conducir a la historia hacia niveles cada vez más justos y perfectos. La educación del hombre es, por tanto, la prioridad del trabajo tanto filosófico como histórico, estético y dramático de Federico Schiller.

A. Definición del concepto de razón

Epistemológicamente, a partir de Platón y Leibniz es posible establecer la existencia de dos niveles de conocimiento: uno que parte de los sentidos, formula hipótesis en función de éstos y que, por lo tanto, está limitado por los mismos generando un conocimiento siempre parcial, pues parte de particularidades tangibles; y otro que trasciende los sentidos, capaz de formular conceptos e hipótesis en función de principios que, aunque intangibles, pueden ser corroborables en lo particular. La diferencia entre ambos no estriba de ninguna manera en un formulismo lógico que pudiera establecerse como que el primero va de lo particular a lo general y el segundo de lo general a lo particular

(Inducción y deducción según Aristóteles). No, la diferencia es ante todo conceptual; el conocimiento que parte de los sentidos supone la mente del hombre como una caja vacía a la que se le da información externa que él procesa bajo la ley de la más estricta lógica; dentro de este pensamiento todo es lineal como en una computadora. En cambio, el conocimiento que parte de nociones universales, como el principio del ordenamiento armónico del universo, permite formular hipótesis en función de conceptos y no de la expresión fenomenológica.

Se trata entonces, de dos niveles distintos: uno que se queda en la expresión de lo particular, de lo que exige ser tocado para ser creído, que exige ser medido para ser entendido; y otro que nos permite conocer, mediante la razón, el universo, el microuniverso y la historia, aunque nunca podamos verlos. Esta forma de conocimiento constituye la expresión más alta de la libertad del hombre, pues rompe las fronteras de su circunstancia espacial y temporal.

Arribar a ese nivel de entendimiento que Platón llamaba RAZON requiere de una educación continua que sitúe al hombre en un grado de comprensión global y teleológico de cada manifestación. Para Schiller existen dos campos de la actividad humana que juegan un papel determinante para la educación del hombre: a) el estudio de la Historia de la humanidad, ya que enfrenta al hombre a una serie de particularidades que el hombre enlaza y comprende no como la suma de las mismas, sino como la relación constante de hechos tendientes al progreso, al desarrollo dentro de un proceso infinito que nunca es lineal;¹ y b) el contacto con el Arte.

B. El universo y la razón

En coincidencia con el planteamiento de Leibniz de la "Armonía preestablecida", Schiller desarrolla la idea de la unidad de existencia universal. Según este concepto, cada particularidad, cada predicado no tiene ningún sentido (o significado) en sí mismo. Es la fundamental existencia de lo universal en lo particular la que da a lo particular relación y con ello verdad. Esta concepción neoplatónica es el fundamento de todo el trabajo de Schiller.²

Para Schiller, lo particular, lo concreto, es verdadero sólo en virtud de lo general. Pero no se trata de una estática conjunción a lo general; sino de un PROCESO UNIVERSAL, cuya concretización fenoménica representa un punto intermedio en el movimiento universal hacia niveles más altos.³

El universo es entonces un conjunto en el que cada ser en particular se manifiesta solamente a través de su relación con los otros. Se trata de un universo que nunca es estático; tanto la naturaleza como la humanidad participan en un infinito proceso de perfección. Este proceso no es lineal, sino todo lo contrario, es un proceso de auto ordenamiento, de auto desarrollo desde un estado de relativo caos, a un estado de auto determinación y armonía.

En la naturaleza este proceso ordenador es orgánico, es obra de la naturaleza y no puede ser detenido, por eso todos los caminos potenciales de evolución pueden desarrollarse por completo, permitiendo que el estado de orden más alto sea alcanzado en concordancia con la ley de la necesidad.

Este mismo proceso de autoperfección tiene lugar en un nivel más alto

entre los seres humanos, las únicas criaturas dotadas de razón. El punto más alto al que puede llegar el desarrollo de cada individuo es alcanzar la conciencia del carácter de su especie; esto lo hace verdaderamente humano.

De esta manera, la historia de la naturaleza y la historia de la humanidad comparten la misma finalidad teleológica: la perfección; la diferencia estriba en que el hombre es autoconsciente de esta finalidad. Según Schiller sucede lo siguiente: el dominio de la naturaleza es movido solamente por la necesidad. Es la razón humana la que inaugura la libertad de escoger sus propias dudas. Cierto es que el hombre es sujeto de la necesidad, él es parte de la naturaleza, la muerte del hombre está indicada por la necesidad, pero el principio de libertad y el principio de autosubsistencia es lo que lo distingue del resto de la naturaleza y es el que en algún sentido lo hace tomar el papel de la naturaleza y utilizar la ley y la justicia para asumir algunas de las responsabilidades de la naturaleza.⁴

Por este motivo, el hombre es principio del orden más alto, y tiene la responsabilidad, donde quiera que destruya un orden inferior de la naturaleza, de establecer un orden superior en correspondencia con su razón. "Siempre que tome algo imperfecto en su estado natural y lo convierta en armónico conforme a la ley de la razón, entonces habrá creado un estado de orden superior en la misma naturaleza, una clase de belleza perfecta, más allá de lo que la naturaleza hubiera hecho sin el hombre."⁵

C. La razón y la historia

El principio de orden superior está claramente comprobado en la historia la evolución de la humanidad. El concepto que Schiller tiene de la historia se puede resumir como la batalla del hombre por mejorarse él mismo moral, mental y científicamente, y establecer instituciones políticas que puedan legar estos logros a las futuras generaciones.⁶

La investigadora alemana Helga Zeep considera a Schiller como el fundador de una historiografía neoplatónica.⁷ Esto porque Schiller construye su teoría de la historia a partir de la platónica idea de que la mente humana es un microcosmos donde todas las leyes del macrocósmico universo son reflejadas homológicamente. Es decir, que existe una inalterable unidad entre las leyes naturales y el espíritu humano y, para Schiller, es precisamente esta unidad la que permite al hombre arribar a juicios verdaderos sobre la historia universal.⁸

Según Helga Zeep, al llamar Schiller en su Historia del Mundo "creaciones de la razón" a todas las formas en que se expresa la historia documentada del progreso, establece que no son las maniobras aisladas, casuales y empíricas las creadoras del progreso, sino la razón humana. Así Schiller propone la existencia de la razón como punto de partida de la historia.

Schiller afirma que el hombre que sólo posee Entendimiento es perfectamente capaz de concluir algo ya iniciado; incluso puede tomar un principio racional de un campo del conocimiento y aplicarlo a otro. Pero solamente un genio creativo, poseedor de razón, sabe cómo cambiar las reglas en función de lo eterno.⁹

Por lo tanto, únicamente la razón corresponde a la necesidad que tiene la existencia de lo inmutable, de lo eterno y universal; mientras que lo que solamente se asemeja a la razón puede ser perfectamente correcto en casos concretos, pero nunca tendrá validez permanente.

La razón no se expresa en el conocimiento preciso acerca de determinadas épocas históricas, sino en la noción del total proceso de desarrollo del universo, un proceso en el que la historia de la humanidad es el aspecto más importante.

Así, para Schiller el estudio de la historia del mundo es uno de los métodos más eficientes para llevar a los individuos a ser conscientes del carácter de su especie, es decir, al nivel más alto de conocimiento.

Acostumbrando a la gente a que se asocien ellos mismos con toda la historia del pasado y utilizando estas lecciones para anticipar el futuro, la historia del mundo hace borrosos los límites entre el nacimiento y la muerte que tan opresivamente encierran al hombre, y los hace parecer una especie de ilusión óptica, expande su breve existencia dentro de una expansión infinita, e imperceptiblemente introduce al individuo dentro de la especie.¹⁰

Por lo tanto, para Schiller la Razón no es un acto creativo particular (o separado), sino que, por el contrario, es la identificación individual con la necesidad de la secuencia infinita de progreso en sucesivos órdenes superiores. La historia del mundo es la prueba empírica de la validez del principio de la Razón, de la evolución del caos siempre hacia ordenamientos superiores. El hombre que aprende estudiando esta evolución, no se identifica con la creación aislada de su razón, sino con el proceso que vincula todas creaciones históricas, y, de este modo, piensa y actúa al nivel de la razón, verdaderamente asume el carácter de

su propia especie.

Esta concepción de la relación del individuo con el desarrollo del todo y con su propio desarrollo, encierra una implicación moral sobre su conducta, una responsabilidad histórica. Una vez que el hombre comprende que la capacidad de conciencia de su propio desarrollo se debe a un infinito proceso de avance, entonces este conocimiento lo hace responsable de no convertirse en el último producto de este proceso, sino de llevarlo a órdenes superiores. El hombre es por sí mismo el único ser viviente que tiene la capacidad de concebirse a sí mismo como parte de este infinito proceso universal.

Para Schiller el individuo que niega su relación con el todo pierde el sentido de su existencia, "Un alma que sólo se ama a sí misma es un átomo flotante en un encadenado espacio vacío."¹¹

1. Concepción histórica de la dramaturgia de Schiller.

El teatro de Schiller muestra precisamente los momentos que repentinamente aparecen tanto en la historia como en las vidas individuales, cuando una persona es libre de rendir su libertad o de alcanzar el siguiente ordenamiento. La libertad entonces no significa escoger entre varias alternativas, sino usar la Razón para crear un orden superior que a su vez genere una nueva sucesión de alternativas.

Ejemplos de esta perspectiva son: Fiesco, en su lucha por instaurar la república; Don Carlos, en su responsabilidad de liberar a Flandes, y Juana de Arco, en su guerra por liberar a Francia de los ingleses. Estos personajes se enfrentan repentinamente a la posibilidad de transformar la

historia y de generar nuevas condiciones. Su éxito o fracaso dependen de su grado de Razón y compromiso, Don Carlos es vencido por su propia debilidad y Fiesco por su ambición política. En cambio, Juana de Arco triunfa sobre sus pasiones, se convierte en "brazo" de la voluntad divina y logra la libertad de su patria, ganándose así la gloria eterna.

El tema de La doncella de Orleans es la liberación de Francia. Para Juana de Arco su compromiso histórico es una misión divina; para llevarla a cabo Juana renuncia al amor terrestre y se entrega por completo al amor divino, a la voluntad de Dios. Sin embargo, ante la incompreensión de propios y extraños, Juana es acusada de hechicera primero por sus enemigos, los ingleses y finalmente, por su propio padre. La mejor defensa que Juana hace de su misión son las palabras que dirige al Duque de Borgoña, quien ha traicionado a Francia y al que la doncella busca reconciliar con su patria:

Juana:

Me acusas de hechicera, me dices cómplice del infierno. Hacer la paz, reconciliar odios, ¿es esa una obra del infierno? ¿Se ve a la concordia salir del eterno abismo? ¿Qué cosa más inocente, más sagrada, más humanamente buena existe si no es combatir por la patria? ¿Desde cuándo ha caído en contradicción consigo misma la naturaleza hasta el punto que el Cielo abandona una causa justa y es el infierno el que la toma bajo su protección? (...) ante mi mirada de niña resplandecen flameantes los destinos de los países y de los reyes, y yo traigo dentro de mí un relámpago.¹²

Así, Juana se convierte en una intermediaria entre el Cielo y los hombres, entre lo divino y lo humano. El amor de Juana por su patria rebasa todo límite terrenal y la doncella adquiere poderes que parecen ir más allá de lo humano. La postura de Juana de Arco contrasta con el egoísmo de su padre y la debilidad del Rey Carlos VII (Aún Delfín). En el prólogo, Tibaldo, padre de Juana, prefiere desentenderse de los

problemas de su patria y aguardar estoicamente el desenlace fatal:

Tibaldo:

Tratemos, pues, de resignarnos en silencio con la suerte que nos reserve la fortuna. La suerte de las batallas es el juicio de Dios.(...) Dejemos a los grandes de la tierra y a los príncipes que se disputen la posesión del suelo. A nosotros nos está permitido mirar tranquilamente la destrucción.¹³

Juana no está de acuerdo con la actitud de su padre. Al igual que otro personaje schilleriano, Walter Fürts (Gillemo Tell), quien exclama "Dios nos ayudará por nuestro propio brazo", Juana de Arco está decidida a ser un instrumento de Dios, y al hacerlo participa del propio poder divino.

Juana:

El Dios de las batallas elegirá para manifestarse a la más temerosa de sus criaturas y se glorificará en una débil doncella, pues El es todopoderoso.¹⁴

Mientras Juana acepta así su compromiso con la historia, en el palacio Carlos VII, evadiendo todo sentido de responsabilidad, sueña con abandonar Francia y formar parte de la "Corte del Amor" que el ex Rey de Nápoles ha fundado:

Carlos:

...Restaurar los bellos días de antaño, cuando reinaba la dulce poesía, cuando el amor hacía héroes. Tales son los tiempos que ha elegido el alegre anciano, y ha fundado una Corte de Amor, ante la cual deben someterse todos los caballeros, presidida por castas damas y en la que va a renacer el amor puro, y el príncipe de Amor que él ha elegido soy yo.¹⁵

El conde Dunois, fiel amigo de Carlos, decide enfrentarlo con la realidad. El planteamiento de Schiller es que todo idealismo debe concretarse en actos positivos para no convertirse en refugio de la

evasión y la cobardía.

Dunois:

¡Príncipe de Amor! Si tú quieres llevar dignamente ese título, muéstrate el más valiente de los valientes. Quien no sabe defender la belleza, no merece su precio dorado. Estamos pisando el campo de batalla; saca la espada por tu corona hereditaria, defiende como caballero tu patrimonio y el honor de las más nobles damas, y cuando hayas retirado la diadema de tus padres de las oleadas de sangre enemiga, entonces será la hora de coronarte con los mirtos del amor; entonces tales honores estarán concordes con tu dignidad de príncipe.¹⁶

Más adelante, otro personaje vuelve a confrontar a Carlos con su responsabilidad, su amada: Ana Sorel. Pero Carlos se siente demasiado débil, Francia está dividida, el duque de Borgoña lo ha traicionado, su propia madre encabeza a los ingleses para sentar en el trono a Harry de Lancaster, su hijo más pequeño. Estos sucesos han hecho que Carlos, legítimo heredero de la corona francesa, pierda toda fortaleza. En la escena V del 1er acto, Ana Sorel y Dunois tratan inútilmente de inducir a Carlos para que cumpla con su deber y pelee por Francia.

Sorel:

¡Ten confianza en ti mismo! No en vano entre todos tus hermanos un destino propicio te ha salvado para llamarte a ti, el más joven, inesperadamente al trono. En la dulzura de tu alma el Cielo ha creado el remedio que, pronto o tarde, curará las heridas de este país desgarrado por el furor de las pasiones. Tú restaurarás la paz y serás el nuevo fundador del reino de los francos.

Carlos:

Yo, no. Esta época de discordia, de tempestades, reclama un piloto más enérgico. Yo hubiera hecho acaso la felicidad de una nación pacífica; pero no puedo dominar a un país rebelde y desenfrenado, y renuncio a abrirme con la espada los corazones que el odio me cierra. (...) Lo que podía hacer ya lo he hecho. ¿He de ir ahora a prodigar la vida de mi pueblo y ver caer mis ciudades reducidas a cenizas? ¿Voy a ir yo, como esa madre desnaturalizada, a despedazar con mi espada al hijo de mis entrañas? ¡No! Prefiero renunciar para que él

viva.

Dunois:

¡Cómo, señor! ¿Es ese el leguaje de un rey? ¿Tan barata se vende una corona? El peor de tus súbditos sacrifica por su opinión sus bienes y su sangre, su odio y su amor. (...) Un pueblo debe saber sacrificarse por su rey; tal es el destino y la ley del mundo, y no es el franco quien va a pretender cambiarlo. ¡Vergüenza a la nación que regatea el honor de un sacrificio!

Ante la debilidad de Carlos, contrasta la actitud de Juana, quien efectivamente no duda en "regatear el honor de un sacrificio" y decide ofrendarlo todo, incluso su vida, en aras de la libertad de su pueblo. Sin embargo, esta valiente heroína tiene un momento de fragilidad: habiendo renunciado al amor terreno se enamora de Lionel, jefe del ejército enemigo. Juana experimenta un terrible remordimiento, un sentimiento de culpa que la obliga a callar cuando su padre la acusa de ser una bruja. Juana es condenada al destierro por la nación que ha ayudado a salvar. Hasta ese momento la doncella había obedecido órdenes divinas, a partir de la acusación de su padre Juana expía moralmente su deber descuidado y obra por voluntad propia. Rechaza el ofrecimiento que le hace Lionel y al caer en manos de los ingleses decide liberar a su patria aun a costa de su propia destrucción.

Cuando Juana pregunta suplicante en la escena XI del 5o. acto "Señor, ¿No hay más ángeles en el cielo?" y lanza una oración, sus cadenas se rompen y como un "ángel" acude al campo de batalla a salvar a su patria. Así, Juana ha aceptado libremente el final de su propia existencia para alcanzar un propósito superior.

La frase final de Juana: "Breve es el dolor; eterna la dicha" Schiller establece claramente que el hombre es algo más que su mera existencia

física, y que sea cual fuere el sufrimiento que haya que padecer en busca de un fin superior, el dolor será breve en relación con la alegría de haber sido fiel a su misión divina, que es eterna.

Otra obra de Schiller que refleja con gran profundidad una concepción histórica es Wallenstein. Después de una larga y profunda investigación sobre la guerra de los 30 años, Schiller escribe la trilogía de Wallenstein, conformada por El campamento de Wallenstein, Los Piccolomini y La muerte de Wallenstein. En la guerra de los 30 años estaba en juego la formación de Alemania como nación. Los intereses de grupo y la actitud de los soldados mercenarios prolongó esta guerra haciéndola inútil y dolorosa. Wallenstein es un hombre que por su liderato tenía la posibilidad de llevar a Alemania a su consolidación e instaurar una paz permanente. Sin embargo, la inseguridad de su carácter lo lleva a sucumbir.

En El campamento de Wallenstein, conocemos al protagonista por la opinión de sus soldados, él es quien los unifica y en él confían ciegamente. Sin embargo, no tienen un convencimiento de la causa por la que luchan, su causa es el propio Wallenstein. Son mercenarios, no soldados comprometidos.

Cazador 1o.:

Mientras él (Wallenstein) mande aquí, no me pienso marchar. ¿Dónde puede estar mejor un soldado?. (...) Aquí se vive como en tiempos antiguos, en que la espada lo era todo; aquí solo hay un delito: no cumplir al pie de la letra sus órdenes (...); El no ejerce el mando como un empleo, cual un poder que del Kaiser emana! Nada le importa a él el servicio del Kaiser. (...) El quería fundar un reino de soldados, contagiar al mundo e incendiarlo, revolverlo todo y cambiarlo de arriba a abajo...

Corneta:

¡Chitón! ¿Quién se atreve a decir tales palabras?

Cazador 1o.:

Yo puedo decir lo que pienso. La palabra es libre, dice el general.

Jefe de la Guardia:

Así dice, en verdad. La palabra es libre; la acción, muda, y la obediencia, ciega; éstas son al pie de la letra sus palabras.¹⁸

Desde este momento sabemos que la fidelidad de los soldados a Wallenstein es incondicional y va más allá del compromiso con el Kaiser; sabemos que estos soldados seguirían a su general en cualquier decisión que éste tomara.

El conflicto central de Wallenstein es su indecisión entre abandonar al Kaiser y pactar con los suecos, o continuar bajos sus órdenes. Cual Hamlet shakepeariano, Wallenstein se debate en la duda, ante la atenta vigilancia de Octavio Piccolomini, y las instigaciones de su cuñada la Condesa (que sin duda recuerda a la ambición de Lady Macbeth).

Wallenstein:

...¿Debería realizar la acción por haberla yo pensado? ¿No aparto de mí la tentación... el corazón nutrido de ese ensueño? ¡Por el gran Dios de el cielo! No era, ni fue nunca mi asunto serio, decidido. Solo con el pensamiento me placía. (...) ¿A dónde me veo ahora conducido? Ningún camino tengo a mis espaldas y un muro, obra de mis propios actos, se levanta haciéndome la retirada imposible... Digno de castigo parezco y no puedo apartar de mí la culpa...¹⁹

Y más adelante, ante la Condesa exclama:

Wallenstein:

Mostradme un camino que de este aprieto me saque, ¡Oh poderes acorredores! Mostradme uno que yo pueda seguir. No puedo yo,

cual héroe de boquilla o un cacareador de virtudes, caldearme con mi propia voluntad y mis pensamientos...²⁰

Wallenstein se encuentra atrapado entre el juego que siguió a los suecos, por los que en el fondo no tiene ningún respeto, y la fidelidad que le debe al Kaiser, ante el que tampoco se siente comprometido. Como rasgo fundamental de su carácter inseguro, Schiller lo expone como un hombre gobernado por la superstición. Su esposa la Duquesa dice de él:

Duquesa:

... Dejó de fiar alegremente en su fuerza, y volvió su corazón hacia esas artes tenebrosas, que no hacen feliz a ninguno que las cultive.²¹

Y es precisamente esta irracionalidad la que causa su caída. Wallenstein confiaba ciegamente en Octavio Piccolomini por una superstición y es éste quien organizará el ataque en contra de un Wallenstein indefenso y autoderrotado. En medio de las intrigas promovidas por Octavio y la apoteótica caída de Wallenstein, dos personajes inocentes caen víctimas del odio y la incomprensión, Tecla, hija de Wallenstein, y Max, hijo de Octavio.

Max:

... Graves y desdichadas cosas han pasado, y una mala acción se eslabona estrechamente con otras en terrible cadena. Pero ¿cómo "nosotros", que ninguna culpa tenemos nos vemos envueltos en este círculo de infortunio y crimen? ¿A quién le hemos sido desleales?...

Para luego exclamar haciéndonos recordar irremediablemente a esa otra pareja de jóvenes infortunados: Romeo y Julieta.

Max:

¿Por qué la doble culpa y felonía de los padres se nos ha de enroscar en el cuerpo como un par de serpientes? ¿Por qué el irreconciliable odio de los padres también ha de separarnos cruelmente a nosotros, los que nos amamos?²²

Max decide abandonar a Wallentein y pelear junto con su padre por la lealtad al Kaiser; sin embargo, este sacrificio del amor por Tecla en realidad representa la única forma en que su amor puede prevalecer. Tecla, por su parte acepta con dignidad los embates de la fortuna. (Característica común en los personajes de Schiller, que de esta manera demuestran que su fortaleza los hace ser más grandes que su destino)

Max:

No es a la hija de Friedland a la que interrogo, sino a la amada. No se trata de ganar una corona. Se trata del descanso de un amigo, de la felicidad de mil bravos corazones heroicos, que su acción deben tomar por modelo. ¿Debo yo desligarme de mi juramento y deberes para con el Kaiser? ¿Habré de lanzar al campamento de Octavio una bala parricida (...) ¿Debo entonces dejarte, separarme de ti?

Tecla:

¡Si a ti mismo te mantienes fiel lo serás también para mí! Y aunque la suerte nos separe, unidos estarán nuestros corazones. Un odio mortal separa las casas de Friedland y Piccolomini; pero nosotros no pertenecemos a nuestra casa... ¡Anda! ¡Date prisa! ¡Corre a separar tu buena acción de nuestras desdichas! Sobre nuestra cabeza gravita la maldición del cielo, estamos condenados a la ruina. También a mí la culpa de mi padre me arrastra a la perdición, pero no me lloros; muy pronto se decidirá mi suerte.²⁹

Estos son sólo dos ejemplos de la visión histórica en las obras de Schiller. En realidad toda su dramaturgia está basada en hechos históricos, aunque siempre realiza algunas alteraciones a la realidad con el fin, como estudiaremos más adelante, de hacer un teatro no de información histórica sino de formación moral.

D. El ideal político de Federico Schiller: La República.

Para Schiller toda actividad humana es, en última instancia, política, pues el hombre tiene la responsabilidad de buscar el establecimiento de una organización social que garantice el desarrollo de sus propias capacidades físicas, creativas e intelectuales y las de absolutamente todos los ciudadanos. La formación de un Estado Moral es, a fin de cuentas, el parámetro con el que se orientan (o debieran orientarse) la conducta de los hombres. La política representa la más alta responsabilidad moral y la única posibilidad real de trascendencia.

En el artículo titulado La legislación de Licurgo y Solón²⁴, Schiller detecta en el devenir de la historia la presencia constante de un conflicto entre dos filosofías del derecho: una ejemplificada por las reformas republicanas de Solón en Atenas, y la otra por el sistema oligárquico de Licurgo fundador de Esparta.

Schiller establece que la forma de gobierno republicana, cuya esencia representa la Atenas de Solón, se funda en el propósito de desarrollar la mente (inteligencia) de cada ciudadano, de manera que cada ciudadano pueda contribuir a su vez al perfeccionamiento de la nación, y por extensión al perfeccionamiento de la humanidad en su conjunto, debido a que en lugar de que cada ciudadano sea sacrificado al Estado, es el Estado quien sirve al pueblo de Atenas donde "todas las virtudes maduran, industria y arte florecen, todos los campos del conocimiento son cultivados"²⁵

En contraste, según Schiller, Licurgo trabajaba contra los más altos

propósitos de la humanidad "...así, a través de su bien pensado sistema, mantuvo las mentes de los espartanos cuando mucho en el nivel en que las había encontrado y evadió todo progreso hacia la eternidad (...) toda la industria era vana, toda la ciencia negada...."²⁶

Schiller concluye:

Esta admirable constitución (la de Esparta) es reprobable en el más alto grado, y nada más triste podría ocurrir a la humanidad que el que todos los Estados fueran establecidos según este modelo. ...En primera instancia parece admirable, pero si se coloca la meta que Licurgo se propuso frente a la humanidad, una profunda desaprobación tendrá que reemplazar a la admiración que nos había merecido a la primera ojeada superficial. Todo puede sacrificarse en honor del Estado excepto aquello para lo cual el propio Estado sirve como un medio. El Estado nunca es un fin por sí mismo; sólo es importante como una condición para poder cumplir el propósito de la humanidad, y éste no es otro que el perfeccionamiento de todas las facultades del ser humano, su desarrollo continuo. Si la constitución de un Estado impide que se desenvuelvan todas las facultades existentes en el hombre, si obstaculiza el avance de su espíritu, entonces es reprobable y nociva, aunque por lo demás pueda estar muy bien pensada y ser, a su manera, muy perfecta.²⁷

Así, en La legislación de Licurgo y Solón el autor, al pronunciarse contra la inhumana maquinaria estatal de los espartanos lanza una condena a todos los Estados fascistas.

De esta manera, Schiller establece que al juzgar las instituciones políticas podemos establecer que éstas son buenas y loables en la medida en que fomenten el progreso de la cultura o al menos no la obstaculicen. Esto vale tanto para las leyes religiosas como para las políticas: ambas son condenables si encadenan el poder del espíritu humano, si le imponen de alguna manera el estancamiento.

La visión de Schiller no es maniquea, estableciendo oscuridad y luz, bondad y maldad en eterna lucha. Schiller creía firmemente que el modelo espartano puede ser vencido y que una nueva Atenas puede ser creada, pero solamente si los artistas, esgrimiendo el arma de la poesía como Solón lo hizo, ennoblecen el alma humana. De manera que para Schiller hay una profunda relación entre la libertad política y la libertad individual, entre el desarrollo de espíritu del hombre y el desarrollo de la cultura; resulta inconcebible uno sin el otro. De ahí la infinita responsabilidad de la educación estética.

1. La lucha por el establecimiento de la República en los dramas de Schiller.

En La conjuración de Fiesco se plantean dos terrenos de acción: el del conflicto entre los Doria y los conjurados republicanos, y el del conflicto interno del propio Fiesco, quien cual Napoleón se ve tentado a instaurar una nueva Monarquía cuando debería triunfar la República. Al término del segundo acto Fiesco se debate entre su ambición y el deber histórico.

Fiesco:

¡Qué agitación en mi pecho! Qué misteriosa fuga de pensamientos... que semejantes a hermanos sospechosos que acaban de consumir una negra acción, se deslizan de puntillas con los rostros encendidos, fijos los ojos en el suelo (...)
¡Fiesco republicano! ¿Fiesco duque? ¡Cuidado! Ahí está el borde del precipicio, donde la esencia de la virtud termina y el cielo y el infierno se separan.²⁸

En este punto, Fiesco piensa en la trascendencia, en la inmortalidad, en la construcción de la historia.

Fiesco:

Aquí es donde los héroes cayeron y el mundo colmó sus nombres de maldiciones.. Aquí, otros héroes vacilaron, se mantuvieron firmes y se convirtieron en semidioses...

Plenamente consciente de su situación exclama:

Fiesco:

...¡Que son míos los corazones de Génova! ¡Que por mis manos se deja llevar de un lado a otro Génova! ¡Oh, Miserable ambición! Seductora y más vieja que el mundo (...) Dominas a los hombres con el oro, las mujeres y las coronas...

Y, finalmente, la razón triunfa sobre él:

Fiesco:

Conquistar una corona es algo grande... Rechazarla es divino.
¡Desaparece tirano! ¡Sed libres, genoveses!²⁹

Sin embargo, apenas en la primera escena del tercer acto nuevamente la ambición de Fiesco se despierta.

Fiesco:

¿No soy el hombre más grande en toda Génova? Y las almas más pequeñas no deben reunirse bajo lo grande (...) ¡Qué ciudad tan magnífica! ¡Mía! Y brillar sobre ella como este regio día... mandar en ella con el poder de un monarca. (...) ¡Obedecer!, ¡Mandar! Inmensa brecha, que da vértigo.(...);Obedecer y mandar! ¡Ser y no ser!....³⁰

Como contraste, cuando Fiesco le confiesa su ambición a Leonor, su esposa, la actitud de ésta es por demás virtuosa y racional.

Leonor:

¡Con qué seguridad desafía Fiesco al cielo! (...) ¡Piensa que te estás jugando el cielo, Fiesco!. ¿serías lo bastante audaz para tirar los dados y competir descaradamente con Dios? ¡No esposo mío! Cuando nos lo jugamos todo, cada golpe de dados es una blasfemia contra Dios³¹

En este punto, Leonor lanza un concepto importantísimo: la incapacidad

de amar de un Monarca, si Fiesco toma la corona ya no podrá volver a amar:

Leonor:

¡Pero Fiesco mío!... En esa procelosa esfera del trono agóstase la tierna planta del amor. El corazón del hombre, aunque ese hombre fuera el propio Fiesco, es harto estrecho para dos dioses... Tiene el amor lágrimas y puede comprender lágrimas; la ambición tiene ojos de hierro a los que nunca aflora el sentimiento. El amor solo un bien tiene y renuncia a todo lo demás de la creación; el ansia de poder no sacia su hambre ni aun después de robar la naturaleza entera. El ansia de poder convierte al mundo en ruinas; el amor ve un paraíso en un desierto.³²

Sin embargo, los ruegos de su mujer no son suficientes, Fiesco no cesa en su empeño, y en una acción, que casi parece ironía del destino, pero que no por esto resulta gratuita, Fiesco asesina accidentalmente a su esposa, matando así, parte de sí mismo, su propia conciencia. Ahora Fiesco tendrá que morir a manos del personaje que durante la obra ha encarnado la razón republicana: Verrina.

Verrina:

...Tú has cometido un crimen contra la majestad del dios verdadero, al valerte de las manos de virtud para consumir tu fraude y dejar a los patriotas de Génova fornicar con Génova.³³

Con la muerte de Fiesco la conjuración fracasa y la obra termina con el anuncio del regreso de Doria al gobierno.³⁴

Otra obra donde se señala muy claramente el conflicto entre monarquía y república es Don Carlos. Incluso aquí se repite la misma idea expresada por Leonor de que el amor y la monarquía son incompatibles, cuando el Marqués de Posa exclama ante Felipe II:

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Marqués:

Amo a la Humanidad; y en una monarquías solo a mí mismo podría amarme.³⁵

Precisamente en este diálogo entre el Marqués y el Rey, Schiller expresa con toda profundidad su convencimiento en la opción política republicana. La presencia del Marqués en la obra es determinante desde el punto de vista filosófico. Schiller declara en la octava de sus Cartas sobre Don Carlos:

El tema de Don Carlos es el grandioso destino de todo un Estado, la dicha del género humano a lo largo de muchas generaciones, a lo cual se encaminan todos los esfuerzos del Marqués.(...) La participación del Marqués en la obra no puede ser entendida simplemente como episodio de una acción³⁶ que tiene como objeto el desenlace de una historia de amor.

Encarnando la propia voz de Schiller, el Marqués de Posa se expresa de la siguiente manera ante el Rey:

Marqués:

... El siglo no está aún maduro para mi ideal. Yo vivo ya como un ciudadano de aquel otro que ha de venir.³⁷

El rey no comprende al Marqués, lo considera un extravagante, prefiere escuchar en las palabras del Marqués no la voz de la Razón, sino la voz de la adulación. El Marqués responde apelando a uno de los conceptos más importantes de todo el teatro schilleriano: la dignidad humana. Después de todo en una Monarquía difícilmente podrá haber también hombres dignos.

Marqués:

Ya oí, señor, cuán mezquina y baja opinión tenéis de la humana dignidad, como para no ver en el lenguaje del hombre libre sino el amañío de un adulator. A eso os obligan los hombres que voluntariamente se despojan de su nobleza,

voluntariamente se rebajan hasta ese ruín grado (...) adornan con cobarde cordura sus cadenas y llaman virtud a llevarlas con decoro (...). ¿Cómo en esta triste mutilación, podrías honrar al hombre?³⁸

En este punto el Marqués recuerda a Felipe que, aunque sea rey, es hombre, y en su frágil condición humana, necesita lazos de amor y amistad.

Marqués:

¡Qué lastima (...) que os hicieras pasar por dioses ante esas refundidas criaturas! Pues olvidabais algo... Que seguís siendo hombres, hombres de las manos del Creador salidos. Seguís como mortales, sufriendo, anhelando... Necesitáis simpatía (...); Desdichada subversión de la naturaleza!... Puesto que a los hombres hicistéis pulsar vuestras cuerdas, ¿quién con vosotros compartirá la armonía?

Rey:

Vive Dios que cala hondo en mi alma.³⁹

En relación a la liberación de Flandes, donde cunden las ideas del protestantismo que España reprime en forma cruel, el Marqués reprocha a Felipe.

Marqués:

¿Queréis plantar para la eternidad y sembráis la muerte? Inútilmente habéis labrado...; en balde habéis sacrificado una gran vida regia a destructores planes. El hombre es más de lo que creéis. Habrá de romper las largas ataduras del letargo y volverá a reclamar sus sagrados derechos.⁴⁰

Y más adelante reclama, confrontando a Felipe con su compromiso histórico.

Marqués:

Renunciad a vuestro antinatural endiosamiento que nos aniquila. Sed para nosotros un dechado de lo sempiterno y verdadero. Nunca..., jamás poseyó tanto un mortal, para emplearlo tan divinamente (...) Un plumazo de vuestra mano y la tierra se verá renovada. Conceded la libertad de

pensamiento.⁴¹

Finalmente, lanza en un solo párrafo toda la concepción sobre la política que Schiller desarrolló a lo largo de todos sus trabajos.

Marqués:

consagrada a la felicidad de los pueblos el poder de un monarca sea de nuevo el ciudadano lo que antaño fuera, la finalidad del trono.⁴²

E. La educación estética y la conducta moral. (La polémica con Kant.)

El establecimiento de un concepto de belleza racional tiene varias implicaciones importantes. Entre ellas, la reivindicación de la sensualidad como fuerza no sólo creativa, sino hasta normativa de la conducta humana. Tesis aventurada lanzada por Schiller en franca oposición a la ética kantiana.

Guillermo Humboldt escribió una breve biografía de Schiller en la que señala que los escritos de Schiller sobre estética son una refutación a la teoría de Kant:

Schiller encontró, de acuerdo con su modo de pensar, que la capacidad sensual del hombre era en parte atacada sin motivo y en parte no lo suficientemente reconocida, y que la posibilidad de que dentro de la sensualidad la voluntad armonizara con la razón a través de un principio estético no estaba debidamente enfatizado. Por eso cuando expresa el nombre de Kant en De la Gracia y la dignidad, Schiller aparece como su oponente.⁴³

Kant establece en el terreno de la moral, el principio de una conducta

regida por el imperativo categórico, concibe a la razón como rectora de la conducta moral por encima de lo sensible. La conciencia del deber es un precepto divino que significa haber vencido la intención de realizar el mal.⁴⁴

Schiller, para quien la Belleza Moral constituye la cumbre del carácter humano, encontró demasiado inflexible la rígida ética de Kant. En De la gracia y la dignidad Schiller sentencia que el alma de un individuo no puede ser tal si no lleva a la belleza dentro de su existencia. Esto no puede suceder si, como demanda Kant, se suprime la sensualidad. La Belleza es la expresión absoluta del autodesarrollo y de la autodeterminación, que pueden existir solamente cuando la naturaleza mantiene su libertad. Siempre que la sensualidad sea reprimida, la Razón tendrá que lidiar con una intransigente resistencia que proviene de una fuerza substancial y convulsiva.⁴⁵

Schiller plantea que, por otro lado, un gobierno incondicional a los instintos es igualmente imposible. Si esto sucediera...

El sentido moral del hombre, que es lo único de lo distingue de las otras criaturas vivientes, armaría una revuelta. Y, sobre todo, el sentido estético del hombre, que nunca se satisface de lo material y solamente encuentra deleite en el libre desarrollo de las formas, se convertiría en una expectativa enferma, al envolver solamente apetitos carnales.⁴⁶

De esta manera, para Schiller, son pensables tres relaciones que el hombre puede establecer con respecto a sí mismo, es decir, su parte sensible con su parte racional: El hombre, o reprime las exigencias de la naturaleza sensible para conducirse de acuerdo con las exigencias superiores de lo racional; o subordina la parte racional a su ser

sensible, y entonces sigue sólo el impulso de la necesidad natural; o los impulsos de lo sensorial concuerdan con las leyes de lo racional, y el hombre queda en armonía consigo mismo.⁴⁷

Schiller hace unas comparaciones muy interesantes para aclarar esto. Compara la primer alternativa, la de suprimir el deseo material, con una monarquía opresiva donde la vigilancia del gobernante mantiene frenada toda iniciativa; la segunda, el gobierno de los instintos, la compara con una salvaje olocracia donde el ciudadano, negando obediencia a la autoridad legal, está tan lejos de volverse libre, como la formación del hombre está lejos de volverse bella por la supresión de la autoactividad moral.⁴⁸

De manera que se necesita forzosamente -no cabe una cuarta opción- que armonicen razón y sensoriedad, deber e inclinación. Schiller establece que para poder convertirse en objeto de inclinación la obediencia a la razón debe proporcionar un motivo de deleite. Es decir, que el deber "debe" producir placer.

En este estado Razón y sensualidad, deber e inspiración, están juntos, y el hombre actúa con pasión y alegría conforme a las bases de la Razón. "En el nivel de la Razón podemos confiar en nuestros sentimientos confidencialmente porque el deber se ha convertido en nuestra propia naturaleza y ésta determinará a la necesidad. Sólo de esta manera somos libres."⁴⁹

La persona que ha alcanzado este estado de Belleza Moral, dice Schiller, posee un Alma Bella (Schöne Seele). Para Schiller, un Alma Bella es aquélla que obedece a la razón con alegría. "Las emociones de una persona así están de tal manera en armonía con la Razón que la guía

de los actos puede ser abandonada a las emociones sin correr el riesgo de que entren en contradicción con la Razón."⁵⁰ En cambio, enfatiza Schiller, el concepto de Kant del deber, el imperativo categórico, intenta reprimir la parte sensual del hombre en lugar de transformarla.

Kant respondió al tratado de Schiller Sobre la gracia y la dignidad en los siguientes términos:

(Schiller) desapruaba en la moral esta forma de representación de la obligatoriedad. Yo reconozco gustosamente que precisamente por su dignidad, no puedo adjuntar ninguna gracia al concepto del deber. Porque éste implica la coacción incondicional, con que la gracia se halla en contradicción diametral.....
.....
Si todos los hombres cumplieren gustosa y voluntariamente la ley moral, tal como la Razón la contiene como norma, entonces el deber no existiría para nada. Pero si es verdad que existen deberes, si el principio moral en nosotros es un mandamiento para nosotros (imperativo categórico), entonces debemos considerarnos como obligados a él aunque fuera sin placer y sin inclinación. El deber de hacer algo gustosamente y por inclinación es una contradicción.⁵¹

Por su parte, Schiller afirma que si bien es cierto que la participación de la inclinación en un acto libre no prueba nada con respecto al simple ajuste de esa acción al deber, la perfección moral del hombre sólo puede dilucidarse por ese participar de la inclinación en su conducta moral. "Porque el hombre no está destinado a ejecutar acciones morales aisladas, sino a ser un ente moral. Lo que está prescrito no son virtudes sino la virtud, y la virtud no es otra cosa que una *inclinación al deber*."⁵² Hay una frase de Isabel en Don Carlos que expresa este concepto en forma por demás accesible para el público:

Isabel:

¿El deber protege a las mujeres de España? ¿Un testigo las

resguarda mejor que su virtud?⁵³

F. Goethe y Schiller, dos concepciones artísticas diferentes.

(Experiencia vs. libertad)

Para entender mejor el trabajo creativo de Federico Schiller en el contexto de su tiempo, lo contrastaremos con la producción del autor alemán más famoso de su época: Goethe.

El investigador argentino Alfredo Cahn inicia su libro Goethe, Schiller y la época romántica diciendo lo siguiente:

Goethe es la encarnación de la nación alemana y a su lado todos los demás personajes son secundarios. Esto es una verdad y una desgracia para Alemania. Es una desgracia porque tienen los alemanes dos maestros de los que pueden aprender, y eligieron el que les enseña menos, aunque les diga más. En prurito de verdad hay que aclarar que la elección no la hizo el pueblo sino que se la impusieron sus dirigentes.⁵⁴

Goethe y Schiller gozaron de una condición social muy diferente. Mientras Goethe ocupaba el sillón ministerial en Weimar y sostenía una relación amigable con el Monarca, Schiller vivió casi todo el tiempo en la pobreza y bajo frecuentes enfrentamientos contra diversas autoridades.

Pero la diferencia más importante entre estos autores no está planteada en términos sociales, sino fundamentalmente creativos. La relación que Schiller sostuvo hacia su obra y hacia sus capacidades creativas difiere esencialmente de la que Goethe sostuvo con sus propios procesos creativos. Ambos concebían el arte de manera diferente y por tanto entendían sus compromisos como artistas en modos diversos.

El trabajo de Schiller fue resultado de un gran esfuerzo de la voluntad, sus biógrafos describen que casi no dormía por ocupar toda su energía en estudiar y escribir, labores para las que pocas veces contó con condiciones propicias. Según Wilhelm Dilthey, en Schiller el alumbramiento de cada obra imaginativa era siempre un trabajo intenso y consciente.⁵⁵

En cambio, Goethe declara sobre su propio genio creador que no tenía más remedio que considerar este don enteramente como obra de la naturaleza. Se producía involuntariamente y aun en contra de la voluntad. Además, señala Dilthey, no se sentía nunca, durante su labor, completamente desinteresado del juicio de sus amigos acerca de lo que llevaba ya hecho.⁵⁶

En contraste, Schiller estableció que el problema del poeta no era un problema social en el sentido del reconocimiento civil, sino que el problema se planteaba en otros términos :¿Debe al artista aprender de la sociedad que le rodea o debe ser su maestro?. Su conclusión fue que el artista puede ser maestro de todos porque tiene que ser, antes que nadie, su propio maestro. Estableció así, que las condiciones inamovibles del arte poético no son reglas formales que deban regir la producción, sino condiciones que determinan la personalidad del autor. Schiller declara lo siguiente en una crítica de la obra poética de Gottfried Bürger:

No basta describir una sensación con colores destacados; las mismas sensaciones deben ser superiores. El entusiasmo solo no es suficiente, es preciso el entusiasmo de un espíritu culto. Todo lo que el poeta puede darnos es su individualidad, esta debe ser digna. Ennoblecen en todo lo posible esa su individualidad, elevarla y esclarecerla hasta el punto más puro y magnífico de la humanidad, es la primera

y principal tarea que todo poeta ha de cumplir antes de poder tratar de conmover a otros seres. El máximo valor de un poema no puede consistir sino en el puro y perfecto estado de ánimo interesante de un espíritu interesante y perfecto.⁵⁷

1. Concepción poética de Goethe y Schiller.

Dilthey señala que el contenido de la poesía de Goethe se cifra en vivencias personales. "El punto de partida de su expresión poética es la experiencia de la vida, ya sea como vivencia personal o como comprensión de la otros seres presentes o pasados."⁵⁸ Y más adelante agrega que: "Su modo de concebir las cosas humanas estuvo condicionado siempre por lo que él pudo lograr en sus experiencias personales de vida".⁵⁹

Por su parte Silvio D'Amico señala que: "En pocos autores como en Goethe las obras asumieron el carácter de una franca, abierta, declarada confesión autobiográfica. ¿No he escrito una sola línea que no haya vivido?"⁶⁰

En cambio, para Schiller, el principio poético permite que la mente humana arribe a una calidad del pensamiento en la que puede formular hipótesis superiores (esto es, más allá del pensamiento empírico limitado por los sentidos). La poesía es para Schiller una esfera que arroga síntesis creativas que producen una unidad superior de los sistemas del conocimiento.

Pero, al mismo tiempo que Schiller concibe al arte como producto de la más alta expresión racional, también plantea que el amor es la emoción que mueve al genio creativo. Esto es así porque, para Schiller, Libertad,

Razón, Belleza y Amor son conceptos que pertenecen al mismo orden, sólo son diferentes matices de la misma concepción. El sentimiento de amor que una persona experimenta cuando se esfuerza en perfeccionar al ser amado es la misma fuerza emocional que empuja al genio creativo dentro de la actividad creativa. Una persona que siente y ama de esta manera ha hecho de la eternidad una parte de sí mismo; se convierte en un ser verdaderamente infinito.

Por este motivo, la contribución creativa de una persona no pertenece a su propiedad privada. "Todo aquello que un hombre obtenga en el dominio de la verdad, lo ha obtenido para toda la humanidad"⁶¹

Schiller dedicó su vida y toda su labor creativa a la creación y desarrollo de individuos extraordinariamente universales. Y sabía por sí mismo que esto requería de un esfuerzo incansable.

2. La concepción dramático-histórica de Goethe

Goethe enfocaba el pasado histórico también desde un punto de vista completamente personal; así, la vida le parecía la misma en todos los tiempos. Dondequiera descubría las mismas modificaciones de la naturaleza humana, los mismos extraños giros en el desarrollo de los caracteres, los mismos estados de alma vividos por él mismo. Esto hacía que todas las figuras, todas las experiencias del pasado adquiriesen un significado para él a través de algo encuadrado dentro de su propia experiencia.⁶²

En referencia a la que es considerada su mejor obra teatral: Egmont, Dilthey menciona:

...El héroe aparece plasmado libremente como una figura personal y humana, lo que le hace inverosímil una proyección histórica. En torno a él se manifiestan muy poco el poder de las ideas libres que actuaron en la revolución de los Países Bajos. No se ve desbordarse a través de esta obra la gran vida histórica.

Egmont es, a pesar de todo, un drama personal; el personaje central nunca se enfrenta a su compromiso histórico, no penetran en él las ideas de subversión y libertad de los Países Bajos contra el terrible Duque de Alba.

En cambio, Schiller capta siempre en sus dramas el momento histórico-universal y esto es lo que hace de él el creador del nuevo drama histórico. Don Carlos está situada en misma época de Egmont, pero bajo un planteamiento completamente diferente; el conflicto de Don Carlos, de ser personal, asciende a una dimensión universal. En la Historia de la caída de los Países Bajos Schiller declara:

Es grandiosa y tranquilizadora la idea de que contra las obstinadas pretensiones del poder principesco hay finalmente un auxilio a la mano, de que sus proyectos más calculados fracasan ante la libertad humana. En ninguna otra parte me compenetré de esta verdad tan vivamente como en la historia de aquel memorable levantamiento que separó para siempre de la corona española a los Países Bajos unificados, y por eso vi que valía la pena mostrar ante el mundo este hermoso monumento a la fuerza ciudadana y dar un ejemplo de lo que deben arriesgar los hombres por la buena causa.⁶⁴

Para Schiller, el objeto histórico sólo puede comprenderse dentro del todo en que se contiene; sus relaciones causales y su significación exigen que el historiador tenga presente en todo instante la conexión histórico-universal.

En conclusión, la diferencia que hay entre Schiller y Goethe, es el abismo que separa al pensamiento de la experiencia. Mientras que el pensamiento nace del "yo", la experiencia proviene de las circunstancias; el pensamiento es creación y la experiencia asimilación. Así, el pensamiento subordina las cosas a la idea y la experiencia subordina la idea a las cosas. Se puede decir que subordinar las cosas a la idea es la tendencia idealista de la filosofía, y subordinar la idea a las cosas, su tendencia realista, y que basar el arte en la idea o en la experiencia no son sino dos variantes de un mismo proceso. Sin embargo, subordinar la idea a las cosas significa renunciar a la libertad, al libre albedrío, en tanto que subordinar las cosas a la idea significa dar preeminencia a la libertad.

Así, mientras que para Goethe escribir significaba desembarazarse de una serie de vivencias, para Schiller era un imperativo moral. Schiller estimaba al autor como el depositario del don más alto del hombre: la palabra. Se trataba de un privilegio que no debía a ningún hombre, pero que constituía un compromiso con todos los hombres. "Cómo iba Schiller, consciente del poder de la palabra, a dedicarse a curar uno que otro enfermo, cuando conocía el diagnóstico de toda una humanidad doliente y poseía el remedio para restablecerla."⁶⁵

No obstante estas diferencias abismales, Schiller y Goethe fueron muy amigos, aunque se sabe que al principio no simpatizaron mucho. Al regresar de su viaje a Italia Goethe conoció Los bandidos y la acusó de ser demasiado exaltada y anárquica; tampoco a Schiller le entusiasmó mucho el primer contacto que tuvo con él en Weimar; sin embargo, al paso del tiempo, estos dos hombres tendieron un lazo de amistad que se tradujo en largas horas de trabajo conjunto; son por demás famosos los viajes que solían hacer juntos de Jena a Weimar, así como las frecuentes visitas de

Goethe al hogar de los Schiller y la célebre correspondencia que mantuvieron cuando la distancia los separaba.

Alfredo Cahn concluye su trabajo señalando:

De la obra de Goethe puede decirse que es universal, de la de Schiller que es extratemporal; es sobre todo, homogénea, es resultado de una personalidad fiel a sí misma (...) Schiller y Beethoven aparecen no como los representantes de su época, sino como los del arte en sí, independiente del tiempo, como la personificación de la capacidad creadora.⁶³

¹ SCHILLER, Federico. Filosofía de la Historia. Tr.: Juan A. Ortega; México: UNAM, 1956. P. 30.

² ZEPP, Helga "The secret knowledge of Friedrich Schiller" pp. 21-59 en The Campagnier Vol. 13, No. 4, New York: Campagnier Publications, junio 1980. Revista publicada 10 veces al año. p. 23 (Traducción propia del inglés)

³ Ibid. p. 23

⁴ Ibid. p. 24

⁵ Ibid. p. 24

⁶ SCHILLER, Federico. Filosofía de la historia, p. 94

⁷ ZEPP, Helga. "The Secret Knowledge of Friedrich Schiller" Op. Cit. p. 25

⁸ Ibid. p. 25

⁹ Ibid. p. 27-28.

¹⁰ SCHILLER, Federico Filosofía de la historia. p. 64

¹¹ ZEPP, Helga. "The Secret Knowledge of Friedrich Schiller". Op. Cit. p. 28

¹² SCHILLER, Federico. Teatro completo. p. 919.

¹³ Ibid. p. 877.

¹⁴ Ibid. p. 876.

¹⁵ Ibid. p. 880

¹⁶ Ibid. p. 881

¹⁷ Ibid. p. 880

¹⁸ Ibid. p. 555.

¹⁹ Ibid. p. 651

²⁰ Ibid. p. 660

²¹ Ibid. p. 683

²² Ibid. p. 704

²³ Ibid. p. 709

²⁴ SCHILLER, Federico. "The Legislation of Licurgus and Solon" pp.273-305 en SCHILLER INSTITUTE (editor) Schiller, Poet of Freedom Washington D.C.:Franklin House, 1968. T.II (traducción propia del inglés)

²⁵ Ibid. p.288

²⁶ Ibid. p.285

²⁷ Ibid. p.284

²⁸ SCHILLER,F. Teatro completo. p.213

²⁹ Ibid. pp. 213-214

³⁰ Ibid. p.216

³¹ Ibid. p.249

³² Ibid. p.250

³³ Ibid. p.269

³⁴ Cabe señalar que Schiller realizó algunos cambios a su tragedia original, y en la siguiente versión triunfa en Fiesco su compromiso con la República, y Leonor ya no muere en sus manos. Schiller justificó esos cambios diciendo: "Convendréis conmigo que es más atrayente correr a porfía en la liza con un gran hombre, que sacar una lección del castigo de un criminal". Schiller señala que quiso mostrar a un Fiesco que "arroja lejos de sí la corona de Génova, con un imperio sobre sí mismo, verdaderamente divino, y encuentra su mayor placer en ser el ciudadano más feliz, antes que an verse príncipe de su pueblo.

³⁵ Schiller, Federico. Teatro completo. p.465.

³⁶ SCHILLER, Federico. "Letters on Don Carlos" pp.175-207. En SCHILLER INSTITUTE (editor) Op. Cit. T.I p.193 (Traducción propia del inglés)

³⁷ SCHILLER,Federico. Teatro completo. p.465.

- ³⁸ Ibid. p. 466
- ³⁹ Ibid. p. 466
- ⁴⁰ Ibid. p. 468
- ⁴¹ Ibid. p. 468
- ⁴² Ibid. p. 468
- ⁴³ HUMBOLDT, Wilhelm. "On Schiller and the Course of his Spiritual Development" p.p. 527-561 En SCHILLER INSTITUTE (editor) Op. Cit. T. II p. 547. (Traducción propia del inglés)
- ⁴⁴ Ibid. p. X
- ⁴⁵ SCHILLER, Federico. De la gracia y la dignidad. p. 39
- ⁴⁶ Ibid. p. 39
- ⁴⁷ Ibid. p. 39
- ⁴⁸ Ibid. p. 39
- ⁴⁹ Ibid. p. 41
- ⁵⁰ Ibid. p. 45
- ⁵¹ KANT, Emanuel. "Sobre el tratado de Schiller de la gracia y la dignidad" pp. 161-166 en HACETE Poesía ingenua y poesía sentimental. De la Gracia y la dignidad y una polémica entre Schiller y Kant. Tr.: Juan Probs; Buenos Aires: Haceda, 1951. pp. 163 y 166.
- ⁵² SCHILLER, Federico De la Gracia y la dignidad. p. 41.
- ⁵³ SCHILLER, Federico. Teatro completo. p. 411.
- ⁵⁴ CAHN, Alfredo. Goethe, Schiller y la época romántica. Buenos Aires: Edit. NOVA, 1960. Col. Compendios NOVA de iniciación cultural No. 18. p. 56
- ⁵⁵ DILTHEY, Wilhelm. Vida y Poesía. pp. 126-185
- ⁵⁶ Ibid. p. 137-138
- ⁵⁷ CAHN, Alfredo. Goethe, Schiller y la época romántica. p. 69.
- ⁵⁸ DILTHEY, W. Vida y poesía. p. 140

⁵⁹ Ibid. p.162

⁶⁰ D'AMICO, Silvio Historia del teatro dramático. Tr.: Baltasar Samper; México: UTEHA, 1961. Manuales UTEHA No.109 Sección 11. T.III p.17

⁶¹ ZEPP, Helga "The Secret knowledge of Friedrich Schiller" Op. Cit. p.31

⁶² DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía. p.162

⁶³ Ibid. p.163

⁶⁴ ZEPP, Helga. "El clasicismo y la Republica" Op. Cit. p.4

⁶⁵ CAHN, Alfredo. Goethe, Schiller y la época romántica. p.68

⁶⁶ Ibid. p.88

II LA EDUCACION ESTETICA

A. Las etapas del desarrollo del hombre y su relación con la formación del Estado Moral

Schiller establece en el inicio de sus Cartas sobre educación estética del hombre que la obra artística más perfecta de todas es la construcción de una verdadera libertad política; donde el ser razonable tiene la capacidad y el derecho de dictar. El reto es emprender el camino a través de lo estético para resolver el problema político, porque sólo a través de la belleza se llega a la libertad.¹

Schiller señala la existencia de dos formas de organización política: el Estado Natural, que es un cuerpo político que extrae su organización de fuerzas y no de leyes, y el Estado Moral, para el que la simple legitimidad puede servir de ley.

El Estado Natural es sólo un indispensable primer paso para llegar al Estado Moral. Pero es imposible imponer el Estado Moral sobre el Natural, pues se arriesga la existencia de la sociedad a un ideal (moralmente necesario) de sociedad posible. Pero como la sociedad física no puede cesar en ningún momento en el tiempo mientras que la sociedad moral se forma en la idea, la conclusión de Schiller es que entonces "hay que cambiar la rueda durante su movimiento".²

Esta transformación obviamente no la puede realizar el carácter natural del hombre que es egoísta y violento, y tampoco el carácter moral porque antes tiene que formarse; de manera que Schiller establece la

necesidad de buscar un tercer carácter que sirva de puente entre el dominio de las fuerzas y el de las leyes, que sirva de "garantía sensible de la invisible moralidad." En esta conducta el hombre es llevado por sus instintos a un proceder tal que pueda tener siempre un carácter moral como consecuencia. Sus impulsos deben estar de acuerdo con su razón; se trata del carácter estético.³

Todo Estado tiene un carácter de representatividad, de unidad de los individuos, y puede suceder que el hombre "ideal" oprima al hombre "real", que el Estado anule a los individuos; o que el hombre "real" se ennoblezca ascendiendo al hombre en la idea, que el individuo se convierta en Estado.

Así, nos enfrentamos a un aparente círculo vicioso: toda mejora en lo político debe partir de un ennoblecimiento de carácter de los individuos, pero ¿cómo puede ennoblecerse el carácter individual bajo las influencias de una organización social que todavía no se rige por un Estado Moral?. La respuesta de Schiller es que se debe buscar un instrumento que no provenga del Estado y que sea capaz de abrir fuentes que se mantengan puras ante cualquier corrupción política. Ese instrumento es el arte bello y las fuentes son sus modelos inmortales (los clásicos).

Para Schiller, el arte y la ciencia se hallan libres de las conveniencias humanas y gozan de inmunidad contra la arbitrariedad de los hombres. "Pueden humillar al artista pero no falsear el arte. Cuando el carácter es áspero el arte se somete a pesadas reglas, cuando se adormece tiende a gustar y a divertir, pero aunque los artistas sumerjan la verdad, el arte y la verdad se alzan".⁴

B. Los impulsos de la naturaleza humana

Schiller establece que toda abstracción se fundamenta en dos conceptos: algo que se queda y algo que varía. Lo permanente se puede llamar su *persona* y lo variable, su *estado*. El estado cambia pese a la persistencia de la persona. Schiller pone el siguiente ejemplo: "pasamos por diversos estados: reposo, actividad; afecto, indiferencia; acuerdo, contradicción, pero siempre somos nosotros."⁵

El hombre como ser finito que tiende a lo infinito, no puede fundar el estado en la persona (persistiría la persona), ni la persona en el estado (la persona tendría que cambiar). En ambos casos cesaría el hombre de ser persona o de ser infinito. Schiller explica: "No somos porque pensamos, queremos y sentimos, y no pensamos queremos y sentimos porque somos. Somos porque somos; sentimos, queremos y pensamos porque fuera de nosotros hay algo más."⁶

Así, tenemos la idea de la persona como algo absoluto basado en sí mismo, esto es, en la libertad (puesto que es independiente). Y la idea del estado como algo relativo y dependiente, que debe tener una base que no es la persona. Schiller establece que la base del estado es el tiempo, porque la sucesión es la condición de que algo ocurra. Esto significa que el hombre como fenómeno, cobra principio y tiene un fin, pero la inteligencia pura es eterna en él.

Esta naturaleza dual del hombre, finita e infinita, material y trascendente, se manifiesta en su forma de conocer. Schiller explica que el hombre recibe la realidad o materia por vía de la *percepción* como algo

que se encuentra fuera de él en el espacio y que varía dentro de él en el tiempo. Esta materia variable acompaña a su yo que jamás cambia. Por su naturaleza racional permanece continuamente él mismo en todo cambio para convertir todas las percepciones en *experiencia*, es decir, en Unidad de Conocimiento, y cada una de las formas de presentación en el tiempo, en ley para todos los tiempos.⁷

A toda tendencia que tiene como objetivo lo infinito se le puede llamar divina, porque lo divino es eterno. Schiller señala que el hombre lleva en sí la disposición para la divinidad. Afirma que el camino se le ha abierto en los sentidos y que su persona es la disposición para una posible manifestación de lo infinito. Pero mientras no intuya y no sienta, es forma y capacidad vacías. De esta manera, Schiller reivindica la fuerza sensible y plantea la existencia de dos impulsos: el impulso sensible y el formal.

1. Impulso sensible

Este impulso parte de la existencia física, de la naturaleza sensible, sitúa al hombre en los límites del tiempo y lo convierte en materia. Schiller explica que por el hecho de que algo es, se excluye todo lo demás: "Al producirse un sonido en un instrumento, entre todos los virtualmente posibles, éste es el único real. Al sentir el hombre lo presente, toda la posibilidad infinita de sus determinaciones está limitada a esa forma única de existencia."⁸ Aquí el tiempo tiene un contenido, es un tiempo que se llena y Schiller dice que el estado de tiempo simplemente lleno se llama *sensación*.

El estado de la sensación es un estado de enajenación, el hombre está

fuera de sí, de su yo. Volver de ese estado a la circunspección (conciencia) es volver en sí, volver a su yo, reestablecer su plenitud. Por este motivo, la naturaleza no está sujeta en último análisis al impulso sensible, porque este mismo impulso hace imposible su perfección, porque "ata al hombre al mundo de los sentidos y hace que la abstracción lanzada al infinito regrese a los límites de lo presente."⁹

2. Impulso formal

Este impulso parte de la existencia absoluta del hombre, de su naturaleza racional. Tiende a poner al hombre en libertad; establece armonía en la diversidad. "Decide para siempre lo que decide para ahora, dispone para ahora lo que dispone para siempre; abarca toda la sucesión de tiempo, es decir, lo anula; suprime la variación, quiere que lo real sea necesario y eterno y que lo eterno y necesario sea real."¹⁰ Esto sucede, explica Schiller, porque al sustraer el estado de un objeto del tiempo, se le concede realidad para todos los hombres y para todos los tiempos, es decir, se le da universalidad y necesidad.

Schiller explica que el sentimiento es relativo porque sólo puede decir que algo es verdad para un sujeto en particular y en un momento determinado, pero pueden venir otros sujetos y otros momentos que anulen la afirmación de la sensación actual. En cambio, el pensamiento tiende a la eternidad porque cuando expresa algo, entonces decide para siempre.

Para Schiller, con el impulso formal se logra la extensión máxima del ser, desaparecen todos los límites y el hombre, de una unidad de magnitud limitada por la sensibilidad, se eleva a una Unidad Ideal que abarca todo el reino de los fenómenos. "Ya no estamos en el tiempo, el tiempo está

con nosotros con su infinitud, ya no somos individuos sino especie".¹¹

El planteamiento central de Schiller es que ambos impulsos, aparentemente contradictorios, deben encontrar un punto de conciliación. El impulso sensible exige cambio, pero no se extiende a la persona y a su esfera, no significa un cambio de principios. El impulso formal, por su parte, tiende a la permanencia, pero no quiere que fije el estado, es decir, que haya identidad en la sensación. Estos impulsos no se oponen mutuamente por naturaleza, sino que la oposición surge porque han transgredido sus esferas.¹²

El impulso sensible debe entenderse, entonces, como la capacidad receptiva, en tanto el impulso formal se establece como la capacidad reflexiva o determinante.

Cuanto más se desarrolla la receptividad, tanto más mundo capta el hombre, más aptitudes desarrolla en él. Cuanta más fuerza y profundidad consigue la personalidad, más libertad gana la razón, en tanto más mundo comprende el hombre, más forma creará fuera de sí mismo. De esta manera la cultura debe consistir, por un lado, en crear para la capacidad receptora contactos más fuertes con el mundo y elevar al máximo la pasividad del sentimiento, y por el otro, en adquirir para la capacidad determinante la mayor independencia de la receptora y elevar al máximo la actividad de la razón.¹³

Schiller advierte que el hombre puede perder su destino de dos maneras: anteponer el impulso material al formal y convertir la capacidad receptora en determinante, entonces jamás será él mismo; o puede anteponer el impulso formal al material y sustituir la capacidad receptora por la determinante, entonces jamás será otra cosa. De esta manera no será ni uno ni otro y no será nada en consecuencia.

Así, cada uno de estos impulsos por sí mismo debe alcanzar su manifestación plena cuando el otro es activo. Schiller establece que alcanzar este estado de total armonía y perfección es un ideal que debe regir a los hombres, algo a lo que se aproxima más en el transcurso del tiempo, pero que nunca alcanzará por completo.

Para Schiller la cultura debe vigilar los límites de los impulsos; debe proteger la sensibilidad de los ataques de la libertad racional a través de una educación de la capacidad sensitiva, es decir de la educación estética. Así, del impulso sensible que quiere que haya cambio, y del impulso formal que quiere que el tiempo se detenga, surge un nuevo impulso: el impulso del Juego.

C. Impulso del juego.

A partir de las definiciones anteriores, Schiller establece que el objeto del impulso sensible en su concepto más general se llama *vida*, pues se trata de toda existencia material, de todo lo presente inmediato a los sentidos. Por su parte, el objeto del impulso formal se llama *forma*, ya que comprende todas las cualidades de las cosas y todas las relaciones de las mismas con las facultades del pensamiento. Bajo este razonamiento, Schiller señala que el objeto del Impulso del Juego es la *forma viva*; para Schiller, forma viva son todas las cualidades estéticas de los fenómenos, es decir, la *Belleza*.¹⁴

1. ¿Qué es la Belleza?

Schiller señala que si de un objeto sólo pensamos en su forma, carece de vida, es pura abstracción; si sólo sentimos su vida, carece de forma, es pura impresión; en cambio, cuando se unen la vida y la forma, se crea Belleza. "Cuando un objeto vive su forma en nuestra sensación, y su vida adquiere forma en nuestro entendimiento, es forma viva, éste es el caso, de todo lo que juzgamos bello".¹⁵

Para Schiller, los filósofos empíricos no han atinado a dar una definición convincente de Belleza porque se entregan, en la reflexión sobre la Belleza, a su manifestación sensible. Piensan la Belleza tal como se manifiesta. Por su parte, los filósofos que se dejan conducir sólo por el entendimiento, tampoco pueden alcanzar un concepto de Belleza porque en el total no ven más que las partes. Quieren que la Belleza actúe tal como la piensan. Los primeros no tienen en cuenta que la libertad, la esencia de la Belleza no es anárquica, sino armonía de leyes; no es arbitrariedad, sino suprema necesidad interior. Los segundos no toman en cuenta que la determinación que exigen de la Belleza no consiste en la exclusión de ciertas realidades, sino en la inclusión absoluta de todas; la Belleza no es limitación sino infinitud.¹⁶

Schiller afirma que otros definen a la Belleza como un punto intermedio entre el impulso sensible y el formal, pero esto Schiller lo considera absurdo, porque la distancia entre la materia y la forma, pasividad y actividad, sentir y pensar, es infinita, no puede ser cubierta en modo alguno. La Belleza une los extremos opuestos, pero no existe un término intermedio entre los dos.

2. Definición del juego estético.

Schiller define al juego como todo aquello que ni objetiva ni subjetivamente es producto de la contingencia, sino que es resultado de la voluntad humana; sin embargo, no coacciona ni al exterior ni al interior.¹⁷

Para Schiller, los impulsos material y formal son muy serios en sus exigencias porque el conocimiento de uno tiende a la realidad y el otro a la necesidad, el primero tiende al mantenimiento de la vida, y el segundo a la defensa de la dignidad. Sin embargo, sólo el impulso del juego hace completo al hombre. "El hombre actúa seriamente con lo agradable, lo bueno y lo perfecto, pero sólo juega con la Belleza".¹⁸ Y más adelante agrega: "El hombre no debe hacer con la Belleza sino jugar, y no debe jugar más que con la Belleza. El hombre solamente juega cuando en el sentido completo es hombre, y solamente es hombre completo cuando juega".¹⁹

Cabe aclarar que no se trata de los juegos que sólo se relacionan con objetos materiales; para Schiller, la verdadera Belleza es digna del impulso del juego que se halla en la vida real, pero que se rige por el ideal de Belleza que establece la razón. De hecho, el objetivo de la formación estética es hacer coincidir precisamente las manifestaciones fenoménicas de la Belleza con el ideal abstracto:

El hombre que medita, piensa la virtud, la verdad y la felicidad, pero el hombre activo practicará virtudes, comprenderá verdades y disfrutará de días felices. Poner la moral en las costumbres, la felicidad en la suerte y la sabiduría en los conocimientos es la función de la formación física y moral; hacer Belleza de las bellezas es la tarea de

la formación estética.²⁰

Así, Schiller establece dos niveles de Belleza: la Belleza en la idea, y la Belleza en la experiencia (lo que Platón llama lo bello). La Belleza ideal, como concepto, será eternamente una e indivisible. En cambio, la Belleza en la experiencia será doble según sus efectos. Schiller señala que esta Belleza produce un efecto temperante y otro excitante. Uno relajador para mantener a los impulsos dentro de sus límites, y otro excitante para mantener fuerza en ellos. Sin embargo, deben ser identificados en la idea como uno solo.

3. La belleza, determinación y determinabilidad.

Según Schiller, el espíritu antes de toda determinación dada por los sentidos es un *determinabilidad* sin límites, una infinitud vacía. Al comoverse su sensibilidad, de la cantidad infinita de posibles determinaciones sólo una se hace real; nace una percepción. Así, lo que era una capacidad vacía, se convierte en fuerza activa y recibe contenido, al tiempo que recibe un límite; en ese momento existe realidad y se pierde infinitud. Schiller explica que para describir una forma en el espacio hay que limitar el espacio infinito; para representar una variación en el tiempo hay que dividir la totalidad del tiempo. Esto significa que la realidad sólo es posible a través de limitaciones. "Sólo llegamos a la ubicación real a través de la negación o exclusión; sólo logramos la determinación anulando nuestra libre determinabilidad".²¹

Ahora bien, de una simple exclusión no sale una realidad, de una simple sensación de los sentidos, no sale una percepción si no existe algo de donde se excluya. "Antes de determinar un lugar no existe el espacio,

pero sin el espacio absoluto no es posible determinar un lugar. Antes de tener un instante no existe el tiempo, pero sin el Tiempo Eterno jamás se tendría la noción del instante".²²

Sin embargo, la libertad, a diferencia de la realidad o la existencia de las cosas, no puede ser recibida de afuera; es algo que produce la fuerza imaginativa por sí misma; esa libertad es lo que no existe en el hombre puramente sensitivo. Este hombre ya está físicamente determinado, pero no tiene determinabilidad. Schiller sostiene que este hombre debe recuperar su determinabilidad para cambiar su estado de determinación pasiva por activa. Para lograr esto, tiene dos opciones: perder la determinación pasiva o tener en sí mismo la activa. Schiller advierte que si pierde la pasiva perdería también la posibilidad de la activa, porque el pensamiento necesita cuerpo y la forma materia. Por eso tiene que contener en sí la determinación activa, estar determinado activa y pasivamente al mismo tiempo, es decir, tiene que ser estético.²³

Para Schiller, la disposición estética representa la única posibilidad de actuar moralmente sin entrar en contradicción con la sensibilidad, sino partiendo de ella. Porque sólo la disposición estética abre la actividad de la razón en el campo de la sensibilidad. "A través de la disposición estética se rompe el poder de la sensación dentro de sus propios límites, y el hombre espiritual sólo necesita desenvolverse según las leyes de la libertad para alcanzar el estado moral."²⁴

Schiller señala que el paso del estado estético al moral (de la Belleza a la Verdad y al Deber) es infinitamente más fácil que el del estado físico al estético. En el primer caso puede actuar con validez universal con sólo quererlo, sólo tiene que particularizar su naturaleza,

no ampliarla; "únicamente hay que procurarle ocasiones importantes para llevarlo al conocimiento, hay que enfrentarlo a un situación sublime."²⁵ En el segundo caso, el paso no lo da la voluntad, se tiene que cambiar su naturaleza, transportarla a otro ambiente.

Así, la Belleza es un medio para llevar al hombre de la materia a la forma, de las sensaciones a las leyes, de una existencia limitada a una absoluta. Une un impulso hacia la materia y las limitaciones con un impulso hacia la forma y lo absoluto. Al tender estos dos impulsos hacia objetos opuestos se anula su coacción y la voluntad se mantiene libre. La voluntad se comporta como una fuerza frente a los dos impulsos, pero ninguno puede comportarse por sí solo como una fuerza frente al otro. La única fuerza que existe en el hombre es su voluntad.

4. El arte, una finalidad sin fin.

Schiller es muy claro al señalar que la Belleza no tiene un finalidad inmediata, sus resultados no son medibles. Afirma que en el estado estético el hombre es ciego en tanto se preste atención al resultado individual. Por eso, señala, tienen razón quienes declaran a lo hermoso como estéril e indiferente en lo que se refiere al conocimiento y al carácter.

La Belleza no produce ningún resultado individual para el entendimiento ni para la voluntad. No realiza ningún fin particular ni intelectual, ni moral, no descubre ninguna verdad, no ayuda a comprender ningún deber, es incapaz de fundar el carácter y de ilustrar la mente. La cultura estética no cambia el valor personal de un hombre o su dignidad en tanto ésta depende de él mismo. Sólo sitúa al hombre en la posibilidad de hacer de sí mismo lo que quiere, le devuelve la libertad de ser lo que debe ser, en ese sentido se alcanza algo infinito. La condición estética le regresa su humanidad. Humanidad que ya existía virtualmente,

pero que se pierde cuando llega un estado determinado. Por eso, la Belleza es nuestra segunda creadora. Da la posibilidad, igual que la naturaleza, de la capacidad del libre albedrío y la voluntad.²⁶

Al negar en el arte un fin inmediato, concreto y particular, Schiller destaca la importancia de la forma sobre el contenido. Porque sólo la forma actúa sobre la totalidad del hombre, mientras que el contenido actúa sobre fuerzas aisladas. En la forma se encuentra la libertad estética. Incluso Schiller recomienda que el secreto artístico es aniquilar la materia mediante la forma, y establece como una contradicción hablar de arte bello-didáctico-moral, porque considera que está contra lo bello darle una tendencia determinada. Ante todo, el arte es elaboración. Ahora bien, cuando una obra de arte sólo produce efecto a través de su contenido, esta deficiencia no necesariamente se debe al creador, sino que también es posible que se deba al espectador.

El hecho de que una obra sólo produzca efecto a través de su contenido no es sólo producto de su falta de forma, sino que también puede haber falta de forma en quien la juzga. Si está en tensión excesiva o deprimido, si está acostumbrado a percibir únicamente con los sentidos, atenderá sólo a las partes, destruirá la organización estética, la armonía del conjunto. Su interés por la obra es simplemente moral o físico y no estético. No exige edificación.²⁷

En resumen, la Belleza es forma porque puede ser contemplada y vida porque puede ser sentida. La Belleza es muestra de que la pasividad no excluye a la actividad, ni la materia a la forma, ni la limitación a la infinidad, no se anula la libertad moral con la dependencia física necesaria del hombre. Es decir, que al contemplar una obra de arte, el espectador se convierte en cocreador, se despierta su impulso creativo -determinante-, mientras que es determinado por esa obra en particular.

Así se unen inseparablemente sensibilidad y pensamiento, materia y razón.

Para Schiller, la compatibilidad de las dos naturalezas significa la realización posible de lo infinito en lo finito y la posibilidad, por tanto, de una humanidad más sublime.

5. ¿Cómo se pasa de una realidad común a una realidad estética?

Schiller responde que la capacidad para transformar la realidad común en estética es un don de la naturaleza que surge a partir de la inclinación al adorno, al juego, la indiferencia por lo real y el interés por la apariencia, actitudes que son calificadas por Schiller como una ampliación de la humanidad y un paso hacia la cultura.

Mientras ordena el apuro y apremia la necesidad, la fuerza imaginativa está atada a lo real con rigurosas cadenas. Una vez satisfecha se desarrolla su capacidad. La realidad de las cosas es obra de las cosas, la apariencia de ellas es obra del hombre. Un espíritu que se deleita en la apariencia no se satisface ya con lo que recibe, sino con lo que hace. La apariencia estética, no se confunde con la verdad porque es juego.²⁸

La apariencia es estética únicamente si renuncia a toda pretensión de realidad (es sincera) y prescinde de todo apoyo de la realidad (es independiente). Si finge realidad o necesita realidad para lograr su efecto, es un instrumento para fines materiales y no puede demostrar nada para la libertad del espíritu.

Schiller acepta que en un primer término la profusión estética puede estar ligada a lo necesario (armas, ropa, vasijas, etc) pero después el impulso del Juego se libera de las cadenas de la necesidad, y lo hermoso

es por sí solo un objeto de su aspiración. El placer libre se integra al número de necesidades del hombre y esta necesidad es pronto la mejor de sus alegrías. Así, "el salto anárquico de la alegría se convierte en danza".²⁹

D. La dignidad y la trascendencia.

Resulta evidente que para Schiller (como para Platón) la Razón es idéntica al Amor. Si una persona está en el nivel más bajo de las cualidades mentales, en el nivel del deseo sensual, solamente se ama a sí misma; esto no es amor. Schiller señala en su Teosofía: "El egoísmo es el empobrecimiento más extremo del ser humano y ese odio concomitante que produce el egoísmo en la humanidad, no es otra cosa que un lento suicidio".³⁰ Es el mismo concepto que Platón define como *Eros*

Pero, como hemos estudiado, para Schiller lo que realmente importa es que las emociones del hombre no necesitan permanecer en este miserable nivel. Con el desarrollo de su intelecto y esencialmente de su razón, el hombre puede desarrollar sus sentimientos hacia órdenes superiores. La educación del hombre hacia la Razón debe proceder en conjunción con la educación de los sentimientos hacia la Razón.

Para Schiller, lo que distingue a la mente universal, al hombre que trasciende las barreras de la muerte tornándose infinito es el inextinguible amor hacia la humanidad, ante el cual el destino personal no tiene ningún significado. Sin esta tensión entre el amor y la muerte nada verdaderamente grande puede realizarse. En su Teosofía escribió lo siguiente:

Mi Raphael imagina una verdad que beneficiará a toda la especie humana en siglos distantes. Imagina también que esta verdad condena a muerte a aquél que la conozca, esta verdad puede ser probada, puede ser creíble sólo cuando su conocedor muere. Después imagina al hombre cuyo genio irradia un gran brillo, que todo lo ilumina, con toda la capacidad de amar. Deja que el ideal de este gran éxito se levante victorioso dentro de su alma, y déjalo tener presentimientos fugaces de todo lo gozoso que él creara. Deja que el presente y el futuro se mezclen en su alma; y ahora contéstate a ti mismo: ¿Necesita este hombre vivir otra vida? La suma de todas estas experiencias se entrelazará con su personalidad, emergerá como una unidad con su "Yo". La especie humana que él ahora conceptualiza es idéntica a sí mismo. Este es un cuerpo viviente, que en su propia vida, desatendido e indispensable, nada como una gota de sangre, que rápidamente se derramará para mantener el cuerpo sano.³¹

La autoperfección de cada uno y del todo, es lo que Schiller llamó la Edad de la Razón. La Edad de la Razón se realiza sólo cuando cada hombre se concibe a sí mismo como un momento único de una fuga contrapuntística, como un momento crucial en la continuidad en la labor de la humanidad. El teatro de Schiller, como expresión del destino individual en relación con el devenir histórico, no tiene otra finalidad que hacer consciente al hombre de su responsabilidad en la construcción de un nivel cada vez más perfecto en la historia.

El concepto de dignidad resume los valores universales intrínsecos en la naturaleza humana; ser digno significa respetarse a sí mismo, tener conciencia de la responsabilidad histórica, ser generoso, amar en términos agápicos y, sobre todo, ser libre. Los héroes de las obras de Federico Schiller andan en busca de su dignidad, el resto de sus personajes se pueden medir bajo este parámetro, los hay más o menos dignos, o completamente indignos. Esto es así, porque ante todo los

personajes de Schiller son susceptibles de una evaluación moral, su dignidad está en íntima relación con el desarrollo de su razón.

María Estuardo y Guillermo Tell personifican la dignidad. La reina escocesa, en el cautiverio, en medio de privaciones y arrastrando una sentencia de muerte, obtiene un triunfo moral sobre su adversaria, Isabel de Inglaterra; y aunque morirá, su fortaleza y dignidad la hacen triunfar aun por encima de su muerte. En la escena II del 1er acto, María muestra que la dignidad proviene de la fortaleza interna:

Kennedy:

Mira: tu escritorio ha sido forzado; tus papeles, último tesoro que habíamos salvado con dificultad y el último resto de tu adorno nupcial de Francia, están en sus manos. Ahora ya estás despojada de todo; nada te queda ya de tu realeza.

María:

Tranquilízate, Ana; no son estos oropeles los que me hacen reina. Nos ³² pueden tratar con bajeza, mas no pueden rebajarnos.

En la famosa escena de la entrevista entre las dos reinas (escena IV, Acto 3o.). Después de suplicar por su vida inútilmente ante Isabel, María reconoce sus antiguas culpas y se declara vencedora en la batalla con Isabel, aunque con esto sella su sentencia de muerte.

María:

He cometido faltas; la juventud, la humana fragilidad, el poder, me han seducido; mas yo no me he ocultado entre las sombras. Lo peor que yo he hecho, el mundo lo sabe, y puedo decir que valgo más que mi fama (...) He soportado todo lo que un ser humano puede soportar. ¡Adiós resignación de cordero! ¡Vuelve a tu cielo, dolorosa paciencia! ¡Rompe al fin tus ligaduras, sal de tu cueva, cólera demasiado contenida, y tú, que diste al basilisco irritado mirada mortífera, presta a mis labios el dardo emponzoñado! (...) El trono de Inglaterra está profanado por una bastarda; el noble

pueblo de Inglaterra está engañado por una charlatana. Si la justicia hubiera triunfado de la suerte, os vería ahora en el polvo, ante mí, pues yo soy vuestra reina.³³

Después de este enfrentamiento, María Estuardo sabe que morirá. Cuando le anuncian su sentencia y sabe que se está construyendo ya el cadalso, María toma una actitud de dignidad y aceptación. Ana Kennedy la describe así:

Kennedy:

... Dios ha concedido en ese instante a mi lady la fuerza necesaria para rechazar, con ánimo resuelto, las esperanzas de la tierra y lanzarse con fe ardiente hacia el Cielo. Ningún signo de terror, ninguna queja ha deshonrado a mi reina.³⁴

Finalmente María, como católica (porque a fin de cuentas esta obra no es sólo el enfrentamiento personal entre dos mujeres, sino un enfrentamiento político, de legitimidad del trono y, sobre todo, religioso) pide tener un sacerdote para confesarse. Casualmente encuentra en su amigo Melvil a su confesor, quien la consuela con la siguiente expresión que resume el concepto de dignidad. Se puede oprimir, matar a un ser humano, pero no obligarlo a olvidar sus creencias y la inclinación de su corazón.

Melvil:

El poder de los tiranos tan solo ata las manos; mas la devoción del corazón se alza libre hacia Dios.³⁵

En Guillermo Tell, Schiller hace un planteamiento diferente, una variación de la dignidad. No se trata aquí de la aceptación digna y honrosa de la muerte, sino de la posibilidad de arriesgar la vida para rebelarse contra el poder de los tiranos y recuperar así la dignidad y la libertad.

Los líderes de los territorios suizos de Uri, Schwyz y Unterwalden, que sufren los atropellos y vejaciones del gobernador enviado por Austria, se reúnen en el sitio de Rütli. En esta famosa escena conocida como el juramento del Rütli, se escucha pronunciar la siguiente sentencia:

Stauffacher:

Todo poder tiránico tiene un límite. Cuando el oprimido no encuentra justicia en ningún sitio, cuando la carga se le hace insoportable, se dirige a lo más alto: al Cielo. Lleno de confianza y de valor saca de allí sus derechos eternos que allá arriba permanecen inalienables e indestructibles como las mismas estrellas.³⁶

Escenas más adelante vemos aparecer nuevamente el concepto de que el amor puede hacer recuperar la dignidad y con ello asumir el compromiso con la historia.³⁷ Ulrico de Rudenz, sobrino del Portaestandarte (gobernador local) y heredero al cargo, está enamorado de Berta, austriaca, y pensando que logrará su amor se ha comprometido con el rey de Austria, traicionando a su pueblo. Berta le hace ver su error y lo obliga a recapacitar y volver con los suyos.

Berta:

¿Qué cosa puede un hombre honrado estimar más que a los suyos propios? ¿Hay deberes más hermosos para un corazón noble que ser el defensor del inocente y proteger el derecho de los oprimidos? Mi alma está sangrando por vuestro pueblo. (...) Pero vos, a quien la naturaleza y el deber caballeresco os han hecho su defensor nato lo abandonáis, sin fe os pasáis al enemigo y forjáis cadenas a vuestro país; vos me herís y me causáis pesar, y necesito dominar mi corazón para no odiaros.

Rudenz:

¿No deseo yo, acaso, lo mejor para mi pueblo? ¿No es bajo el poderoso cetro de Austria donde la paz...?

Berta:

La servidumbre es lo que vos le preparáis. Queréis arrojar la libertad de la última fortaleza que aún le quedaba sobre la tierra.

Rudenz:

Berta, me odiáis, me despreciáis.

Berta:

Preferible sería para mí que así fuese. Mas ver despreciado y digno de desprecio a quien se desearía amar.... (...) No, no; no se halla ahogada en vos toda nobleza. Sólo está adormecida. Yo quiero despertarla. Tenéis que violentaros vos mismo para matar en vuestro interior la innata virtud. Mas, felizmente para vos, ella es más poderosa, y a pesar vuestro sois bueno y noble.

Rudenz:

Vos creéis en mí. ¡Oh Berta! ¡Yo podré serlo todo, llegar a todo por vuestro amor!

Berta:

Sed aquello para lo que la valiente Naturaleza os ha creado. Ocupad el puesto que os ha dado; permaneced con vuestro pueblo y con vuestro país y combatid por vuestro sagrado derecho.⁹⁹

Después de este diálogo el corazón de Rudenz vuelve con los suyos y permanecerá con ellos hasta el final de la obra.

Sin embargo, no son los conjurados del Rütli, ni Rudenz quienes acaban con el tirano Gessler. Un hombre de pocas palabras, pero de mucha acción, que personifica la valentía y desde luego, la dignidad, Guillermo Tell, es quien lanza la certera flecha al gobernador acabando así con la opresión de su pueblo.

¿Cuándo es lícita la violencia? es la pregunta que aflora a lo largo de la obra. Para Schiller la acción de Tell está plenamente justificada, ha cometido un asesinato pero ha devuelto la libertad a su país. Para aclarar esta posición, Schiller contrasta la acción de Tell con el

asesinato del Rey de Austria a manos de su sobrino, a quien la historia habría de consignar como Juan el parricida.³⁹ Juan asesina al Rey porque lo ha desheredado. Walter Fürst, suegro de Tell, dice al enterarse del suceso:

Walter Fürst:

Su mala acción no le traerá ventajas. La venganza no tiene frutos. Es en sí misma un alimento terrible; su placer está en el asesinato; su saciedad, en el horror.⁴⁰

Casualmente, en su huida, Juan el Parricida va a dar a casa de Guillermo Tell en busca de auxilio. Tell deja perfectamente clara la diferente calidad moral que han tenido las acciones de ambos.

Juan:

Esperaba encontrar misericordia en vuestra casa; también vos os habéis vengado de vuestro enemigo.

Tell:

¡Desgraciado! ¿Puedes, acaso, confundir la criminal falta de la ambición con la legítima defensa de un padre? ¿Has defendido tú, quizá, la cabeza querida de tus hijos? ¿Has protegido la sangre de tu hogar, evitando a los tuyos el destino más grave, el más terrible? Yo levanto al cielo mis manos puras y te maldigo, a ti y a tu crimen. Yo he vengado a la sagrada Naturaleza que tú has profanado... Nada tengo de común contigo... Tú has asesinado; yo he defendido lo que me es más querido.⁴¹

Resulta interesante que sea la violencia contra la tiranía el tema de su ésta, su última obra, y que lo sea también de la primera. La diferencia radica en que en Los bandidos se presenta precisamente una violencia sin ningún sentido de la dignidad, esta obra hizo ver a Schiller como un romántico, inscrito a la corriente del "Sturm und Drang". De alguna manera se ha pretendido ver a la historia de los hermanos Moor como una obra subversiva y anarquista que desconoce todo

principio de autoridad, como el mismo espíritu del joven Federico que sufría la opresión del sistema militar de la Escuela de Stuttgart donde estudiaba medicina en contra de su voluntad. Sin embargo, nada más lejano a la verdad. Los bandidos sí es una obra contra la tiranía; pero sobre todo contra la desesperación producida por la impotencia. Carlos opta por el camino equivocado y lo sabe, sabe que está en la cuerda floja, al borde del abismo. En la escena II, Acto 3o. Carlos tiene el siguiente diálogo con Kozinsky, a quien pide que se salve, que abandone a los bandidos.

Kozinsky:

¿Qué temerá quien no teme a la muerte?.

Carlos:

¡Bravo! ¡Magnífico! ¡Bien veo que has sido buen estudiante en la escuela, que has aprendido tu Séneca sin errar un punto; pero querido mío, con semejantes sentencias no se engaña a la naturaleza; con eso no embotará nunca las flechas del dolor. Piénsalo (...) te separas por completo del resto de la humanidad, y has de ser un hombre superior a un diablo. Te lo repito, hijo mío, si el más leve relámpago de esperanza brilla para ti en cualquier parte, abandona esta terrible compañía, que sólo infunde desesperación...; créeme, uno no puede engañarse y tomar por fuerza de espíritu lo que al fin y al cabo no es más que desesperación....⁴²

Carlos sabe que está obrando mal, que sus actos son producto de la más terrible desesperación, sin embargo no abandona a los bandidos, aunque reprime algunas de sus fechorías. Por esta razón tendrá que expiar sus culpas, cual héroe trágico, con la muerte. Casi al final de la obra (Acto 5o., escena II) Carlos dice horrorizado al ver los crímenes que ha permitido se cometan:

Carlos:

¡Cuán locos sois! ¡Cuánta es vuestra ceguera! ¿Creéis acaso que un pecado equivale a muchos? ¿Creéis que la armonía del mundo se logra por medio de esta disonancia atea?. Ha de poseerme vivo. Voy yo mismo a entregarme a la justicia.

Y sabiendo que han ofrecido una recompensa por él, se entrega a un pastor pobre realizando el único acto útil, productivo y trascendente de su vida.

Carlos:

Podrían admirarme por tal cosa...Me acuerdo haber oído hablar de un pobre diablo que trabaja a jornal y que tiene once hijos...Han prometido mil luises de oro a quien entregue vivo al gran bandido...Se puede ayudar a este hombre.⁴³

Los bandidos es una reflexión sobre el fracaso de las acciones desesperadas, y sobre todo una advertencia sobre las consecuencias de atentar contra el principio que da legalidad a la naturaleza, el principio del amor. No es pues ningún himno a la anarquía, sino el planteamiento de la necesidad de encontrar mejores caminos, más armoniosos, más amorosos, y, sobre todo más dignos para luchar contra la injusticia.

E. El teatro como institución moral

En un discurso pronunciado ante la Real Sociedad Alemana durante su estancia en Mannheim, en 1784, Schiller establece con toda claridad su concepción del teatro como institución educativa que desarrolla las capacidades afectivas e intelectuales del espectador, que lo eleva de la cotidianidad y lo conforma como hombre moral; este discurso se titula El teatro como institución moral y es la piedra angular de todo el trabajo dramático de Schiller

Schiller declaraba que trabajar por la transformación del "gusto miserable" del público alemán constituía el proyecto más serio de su vida.⁴⁴ Su propósito era educar a los hombres como ciudadanos republicanos, y esto exigía que se les elevara por encima de sus preocupaciones cotidianas, y que ellos mismos comenzaran a pensar en asuntos más trascendentes, en las grandes tareas de la humanidad. Deseaba educarlos para ser "mentes filosóficas". Schiller dice al iniciar su discurso:

Al comparar las gentes y los siglos, se encuentra cuán servilmente yace encadenada la mayoría de la gente en el prejuicio y la opinión, que obran contra su verdadera felicidad. Encuentra cómo los rayos puros de la verdad sólo iluminan a unas cuantas mentes individuales, que pagan por sus pequeños triunfos el precio de toda una vida.⁴⁵

Por este motivo le resultaba indispensable encontrar un canal mediante el cual fuera posible compartir el conocimiento de las mentes más brillantes; Schiller encontró este conducto en el teatro:

El teatro es el canal social en el que la luz de la sabiduría fluye desde la porción pensante de la población, y se difunde. Los conceptos más veraces, los principios más refinados y los sentimientos más puros fluyen de aquí a las arterias de la nación. (...) Desapareciendo la bruma de la barbarie y la más negra superstición.⁴⁶

Esto sucede porque para Schiller, el teatro trasciende la normatividad cívica y religiosa y apela a los valores que son inherentes a la naturaleza humana, que están inscritos dentro de su conciencia. Schiller da algunos ejemplos del poder moral que tienen algunas escenas inmortales del teatro.

Si la moralidad ya no se enseñara, y la religión ya no encontrara creyentes, si no existieran las leyes, Medea todavía nos horrorizaría, tropezando por las escaleras de palacio tras haber asesinado a sus hijos (...) Un saludable

terror sobrecogería a la humanidad, y silenciosamente cada quien evaluaría su conciencia cuando Lady Macbeth se lava las manos y pide todo el perfume de Arabia para extirpar ese horripilante olor a muerte "...é ¿Quién de nosotros no se estremecería; quién no sentiría el fervor de la virtud y un ardiente odio hacia el vicio, mientras Franz Moor, (Los bandidos) despertando de sus sueños de eternidad, rodeado por las fuerzas del inminente juicio, se levanta y con arrogantes blasfemias intenta ahogar el trueno de su conciencia, negando el lugar de Dios en la creación?⁴⁷

Schiller afirma que estas imágenes presentadas en el escenario finalmente se unen con la moralidad del hombre común, y, en casos individuales, determinan su sensibilidad.

Para Schiller, el teatro es la institución en que la recreación se conjuga con la instrucción, la educación con la diversión; pero, al igual que el resto de las artes, el drama no transforma la inmediata realidad del espectador ni éste recibe tampoco, en un sentido literal, una orientación práctica para su vida. Sucede algo más complejo y sutil.

Schiller lo explica en su famoso prólogo de La novia de Mesina:

El verdadero arte no busca meramente un juego efímero; se propone en serio no llevar simplemente al ser humano hacia un sueño de libertad, sino liberarlo realmente y de hecho, y esto despertando, ejercitando y perfeccionando en él la facultad de poner a una distancia objetiva el mundo sensible, que de otro modo solamente pesa sobre nosotros como fuerza ciega; la facultad de transformarlo en obra libre de nuestro espíritu y de dominar lo material mediante las ideas.⁴⁸

Para Schiller, dominar el mundo material viéndolo como modificable y sujeto a nuestra orientación, significa pensar en el nivel de la razón y crear a partir de ella nuevas soluciones para todos los problemas. Schiller muestra justamente la manera de evitar que el hombre capitule

ante las condiciones objetivas, el modo en que puede hacerse más grande que su destino.

Sin embargo, para Schiller el teatro no sólo es importantísimo en la educación del individuo, sino que también resulta vital para la formación de la identidad nacional, a la cual define como la concordancia y similitud de perspectivas y disposición frente a situaciones ante las que otra nación pudiera pensar y reaccionar diferente, es decir, su cultura. Schiller asegura: "Si tuviéramos un teatro nacional, entonces nos convertiríamos en una nación".⁴⁹

Schiller trabajó incansablemente por la consolidación de la nación alemana y, de hecho, se convirtió en el fundador del teatro alemán. Silvio D'Amico se expresa de él de la siguiente manera:

La Alemania de los *stürmer* y de los románticos había pedido, más bien, predicado, implorado espasmódicamente la creación de un Teatro Nacional, en el que lo real se fundiese con lo ideal, la ficción significase cosas grandes y el Drama fuese verdaderamente la representación de algo que, además de lo exterior y lo visible, alcanzase un Más allá, hablase del alma, la pusiese de algún modo en comunicación con lo infinito y con lo eterno. Esta aspiración fue satisfecha con Schiller.⁵⁰

¹ SCHILLER, Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre. p.90

² Ibid. p. 32

³ Ibid. p. 33

⁴ Ibid. p. 57

⁵ Ibid. p. 68

⁶ Ibid. p. 69

⁷ Ibid. pp. 70-71

⁸ Ibid. pp. 73-74

⁹ Ibid. p. 75

¹⁰ Ibid. pp. 75-76

¹¹ Ibid. p. 77

¹² Debe recordarse el planteamiento de Platón en el sentido de que la justicia sólo es posible cuando las fuerzas del hombre se mantienen dentro de los límites que la naturaleza les ha asignado.

¹³ SCHILLER, Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre. p.80

¹⁴ Ibid. p. 88

¹⁵ Ibid. p. 88

¹⁶ Ibid. pp. 103-104

¹⁷ Ibid. p. 90

¹⁸ Ibid. p. 91

¹⁹ Ibid. p. 92-93

²⁰ Ibid. pp. 95-96

²¹ Ibid. p. 106

²² Ibid. p. 106

²³ Ibid. p. 126-127

²⁴ Ibid. p. 127

²⁵ Ibid. p. 127

²⁶ Ibid. p. 117-118

Aparentemente esta postura es similar a la de Kant, quien también establece que el arte no tiene una finalidad. Sin embargo, si bien para Schiller el arte no tiene una finalidad concreta particular, sí la tiene en el terreno de lo infinito, al abrir la posibilidad de alcanzar la perfección moral.

²⁷ SCHILLER, Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre. p. 124/5

²⁸ Ibid. pp. 146-147

²⁹ Ibid. p. 159

³⁰ ZEPF, Holga "The secret knowledge of Friedrich Schiller" Op. Cit. p. 28

³¹ Ibid. p. 33

³² SCHILLER, Federico. Teatro Completo. p. 767

³³ Ibid. p. 818

³⁴ Ibid. p. 845.

³⁵ Ibid. p. 851

³⁶ Ibid. p. 1078.

37 Esta idea ya la habíamos visto en Don Carlos. La diferencia es que allí resulta imposible el amor personal entre Carlos e Isabel y éste tiene que transformarse en un amor por la libertad de Flandes para enfrentar la historia y conservar la dignidad. Aquí pueden ser compatibles la responsabilidad con la patria y el amor personal.

38 Ibid. p.1088-1089.

39 Se sabe que históricamente esas dos acciones no coinciden en el tiempo, pero para Schiller era importante hacerlas coincidir para mostrar el contraste entre una acción violenta ejecutada por amor y otra realizada por ambición personal.

40 SCHILLER, F. Teatro completo. Op. Cit. p. 1131.

41 Ibid. p. 1136

42 Ibid. p. 104

43 Ibid. p. 153

44 ZEPF, Helga "EL clasicismo y la republica" Op. Cit. p. 5

45 SCHILLER, Federico "Theater Considered as a Moral Institution" pp. 211/9
En SCHILLER INSTITUTE (editor) Op. Cit. Vol. I p. 211 (Traducción propia del inglés)

46 Ibid. p. 211

47 Ibid. Passim.

SCHILLER, Federico. Teatro completo. p. 972

49 SCHILLER, F. "Theater Considered as a Moral Institution" Op. Cit. p. 218

50 D'AMICO, Silvio Historia del teatro dramático. p. 11

CONCLUSIONES

La concepción filosófica de Federico Schiller se inscribe dentro de la corriente neoplatónica. Esta visión se sustenta en los siguientes argumentos:

-El desarrollo del universo se fundamenta en el proceso permanente de autoperfección de cada una de sus partes. Por este motivo, no se trata de un desarrollo lineal ni automático, sino de una suma de procesos complejos y, en ocasiones, aparentemente contradictorios.

-El hombre posee la capacidad de comprender estos procesos. Esta comprensión racional de lo universal, implica una responsabilidad moral, pues compromete al hombre con su propio desarrollo y con el mejoramiento de la humanidad en su conjunto.

-Toda actividad humana es, en última instancia, política, ya que conduce hacia el sostenimiento o transformación de un "orden social". Así, el deber político-moral de todo ciudadano es luchar por la construcción de un Estado que propicie y garantice el desarrollo de las capacidades de absolutamente todos los ciudadanos.

-El desarrollo integral de los individuos se logra a través de la educación, la cual se entiende como un proceso de formación donde el ser humano aprende, poco a poco, a pensar en el nivel de la Razón. En este nivel es capaz de comprender conceptos tan abstractos como Dios, el Amor, la Belleza y la Bondad. Este proceso de educación no tiene límite, es infinito y se acompaña de una profunda emotividad.

-En el nivel de la Razón intelecto y sensibilidad se funden armónicamente. El hombre es plenamente libre porque no es "exclavo de sus pasiones" ni, mucho menos, "víctima de la tiranía de la razón".

Estas ideas, expresadas por Platón y Leibniz, son desarrolladas por Schiller a lo largo de todos sus trabajos éticos, estéticos, históricos, poéticos y dramáticos.

La visión neoplatónica de Schiller lo lleva a polemizar con diversas concepciones de su época. Desde el punto de vista epistemológico, contradice al empirismo británico porque para Schiller el conocimiento verdadero es aquél que se fundamenta en la Razón y no el que proviene de la experiencia. Por otro lado, en términos morales, Schiller rechaza el concepto del imperativo categórico de Kant, y establece no sólo la posibilidad de una armonía entre deber e inclinación, sino la necesidad de que esta armonía se realice para que el hombre pueda alcanzar su plenitud. Y, finalmente, desde el punto de vista estético, Federico Schiller está en desacuerdo con la visión autobiográfica de la literatura de Goethe, pues según su concepción, el arte no es la expresión de vivencias personales, sino la manifestación de las más altas ideas políticas, históricas y morales.

En la tradición de Lessing, quien formula el concepto de "teatro de ideas" Schiller ve en el teatro el mejor vehículo para expresar y concretar su visión filosófica.

Para Schiller, el teatro tiene el papel más importante dentro de la educación estética del hombre. Posee la característica de ser accesible

al fundamentarse en la sucesión de imágenes. A partir de esta sucesión de imágenes el espectador es removido de su situación cotidiana y trasladado a la confrontación con algún momento culminante de la historia de la humanidad. En función de esta confrontación valora la conducta del personaje y la suya propia.

Así, para Schiller, el teatro se constituye como un invaluable soporte para forjar ciudadanos conscientes del destino de la humanidad y de su importancia histórica como individuos.

En concordancia con este principio, Schiller planeó y elaboró toda su dramaturgia. En sus obras el espectador no puede menos que conmoverse, estremecerse y elevarse a un nivel de pensamiento desacostumbrado para él. Involuntariamente se ve obligado a medirse en su propia existencia.

A través del teatro de Schiller el espectador aprende a imaginar, por ejemplo, qué significa tener la responsabilidad por toda una nación (Fiesco, Don Carlos, María Estuardo, Wallenstein); o cómo puede ser destructiva la fuerza de un carácter mezquino (Franz Moor, Domingo, el Duque de Alba, Von Walter); o cuánta más dicha proporciona el amor entre dos "almas bellas" (Luisa y Fernando; Tekla y Max Piccolomini; Isabel y Carlos) que el "amor" por motivos egoístas (Julia por Fiesco; Princesa de Eboli por Carlos; Felipe por Isabel).

Pero, sobre todas las cosas, con el teatro de Schiller el espectador aprende a situarse en momentos históricos determinantes (la rebelión de los Países Bajos; la Guerra de treinta años; la conspiración de Génova; la prisión de María Estuardo; la invasión inglesa a Francia) y a valorar

que una decisión personal puede cambiar todo el curso de la historia.

El teatro de Federico Schiller recorre el camino desde la sensualidad a la emoción racional. Porque a través del sentimiento, despertado por el libre juego de las pasiones encontradas, el espectador es conducido hacia una confrontación con su responsabilidad político-histórica.

De esta manera, el teatro de Schiller se sitúa en el nivel más alto de lo que él mismo concibió que debería ser la belleza: "una segunda creadora", una manifestación que sitúa al hombre en la posibilidad de hacer de sí mismo lo que quiere, que le devuelve la libertad de ser lo que debe ser. Porque la libertad no sólo es la posibilidad para decidir entre dos alternativas, sino la capacidad para elegir la mejor, en función de un compromiso consigo mismo y con la humanidad. Desde esta perspectiva, el teatro de Federico Schiller no sólo tiene a la libertad como tema recurrente, sino que constituye en sí mismo, en el sentido más profundo de la palabra, una fuerza liberadora.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELES El arte poética. Tr.: Jose Goya; 7a. ed; México: Espasa-Calpe Mexicana S. A., 1981. Colec. Austral No. 803. 144 pp.
- CAHN, Alfredo. Gothe, Schiller y la época romántica. Buenos Aires: Edit. NOVA, 1960. Col. Compendios NOVA de iniciación cultural No. 18. 142 pp.
- CARLYLE, Tomas. Vida de Schiller. Tr.: Antonio Dorta; Buenos Aires: Espasa-Calpe argentina S. A., 1952. Colec. Austral No. 1079. 162 pp
- D'AMICO, Silvio Historia del teatro dramático. Tr. : Baltasar Samper; México: UTEHA, 1961. Manuales UTEHA. No. 109/109 a. Sección 11. T. III 295 pp.
- DILTHEY, Wilhelm. De Leibniz a Goethe. Tr.: Wenceslao Roces y otros; 1a. reimpresión; México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Colec. Obras de Dilthey T. III 398 pp.
- DILTHEY, Wilhelm. Vida y poesía. Tr.: Wenceslao Roces; 2a. Reimpresión; México: Fondo de Cultura Económica, 1978. Colec. Obras de Dilthey T. IV 429 pp.
- KANT, Emanuel. Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre lo bello y lo sublime. Crítica del juicio. Tr.: Francisco Larroyo; 4a. ed; México: Porrúa, 1985. Colec. "Sepan cuantos..." No. 246. 406 pp.
- LEIBNIZ. Discurso de metafísica. Sistema de la naturaleza. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. 2a. ed. México: Porrúa, 1984 Colec. "Sepan cuantos..." No. 321. 415 pp.

LEIBNIZ. Discurso de metafísica Tr.del francés: Alfonso Castaño. 6a. ed; Buenos Aires: Aguilar, 1982. Colec. Iniciación filosófica. 98 pp

LEIBNIZ. Monadología. Tr.del francés: Manuel Fuentes. 7a.ed; Buenos Aires: Aguilar, 1980. Colec.Iniciación Filosófica. 57 pp

LESSING, E. Dramaturgie de Hamburg.Tr.: M.L. Suckau; editor, Emile Perrin, Libraire-éditeur; París: Libraire Academique Dider, 1885. 473 pp.

LESSING, E. Lacoon.Tr.:Luis Casanova; México: UNAM, 1960. Serie Nuestros clásicos No. 16. 189 pp.

LESSING, E. Natan, el Sabio.Tr.: Sara Bolaño de Valdes; México: UNAM, 1964 219 pp

PLATON. Diálogos Socráticos. Tr.: Patricio de Azcárate; 15a. ed; México: Editorial Cumbre.S.A., 1980. Colec. Los Clásicos.379 pp.

PLATON. Diálogos. Tr.:Francisco Larroyo; 21a.ed; México: Porrúa S.A., 1989. Colec. "Sepan Cuantos..." No.13. 786 pp.

SCHILLER,Federico. Cartas sobre la educación estética del hombre Tr.:Vicente Romano; Buenos Aires: Aguilar, 1981. Colec.Iniciación Filosófica.105 pp

SCHILLER, Federico. La educación estética del hombre. Tr.: Manuel G. Morente; 2a. ed; Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943. Colec. Austral No.237. 154 pp

SCHILLER, Federico Filosofía de la Historia. Tr.:Juan A. Ortega; México: UNAM, 1956. 70 pp.

SCHILLER, Federico. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental: De la gracia y la dignidad, y una polémica con Emanuel Kant. Tr. Juan Probat; Buenos Aires: HACHETE, 1954. Colec. Clásicos Hachete. 234 pp.

SCHILLER, Federico. Teatro completo Tr.:Rafael Cansinos Assens; Valencia: Aguilar, 1973. Colec. Obras eternas. 1221 pp.

SCHILLER INSTITUTE (editor) Friedrich Schiller. Poet of Freedom 2.vol. New York:Benjamin Franklin House, 1985. T. I y II. 454pp.y 562pp.

ZEPF, Helga. "El clasicismo y la republica" p.p.1/8 Publicado originalmente en la revista IBYKUS. (Datos de publicación incompletos)

ZEPF, Helga."The Secret Knowledge of Friedrich Schiller"pp.21-30 The Campaigner. Vol.13, No.4, New York: Campaigner Publications, inc., junio 1980 Rev. publicada 10 veces al año. 80pp