

El personaje trágico y la intertextualidad: *Los ladrones* de Schiller entre Shakespeare, Milton y los románticos ingleses

Por
PATRICIA SIMONSON

Ansicht eines Hafens, um 1815, Öl auf Leinwand, 90 x 71 cm, Potsdam, Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten.



Ponencia 1

Friedrich Schiller

Patricia Simonson

Nació en Estados Unidos (Chicago, Ill.). Muy temprano se radicó en Francia, donde hizo sus estudios secundarios y superiores. Tiene una Maestría en Traducción Literaria y un Doctorado en Literatura Norteamericana de la Universidad de París III. Está radicada en Colombia desde el año 1999, y es profesora asociada de tiempo completo en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia, desde agosto de 2000. Ha publicado traducciones y artículos de crítica literaria en revistas internacionales. Realiza investigación en el área de la literatura anglosajona, principalmente del s. XIX, y últimamente en el área de la literatura comparada (en literatura inglesa, norteamericana y alemana).

¿Por qué aceptar la propuesta de dictar una charla sobre un autor que no cabía directamente (o todavía no) dentro de mi área de investigación? Y ¿por qué aceptarla como una propuesta particularmente oportuna? Porque la reflexión propuesta sobre Schiller se presentaba como parte del inicio de un proyecto investigativo que se está formulando en el Departamento de Literatura, proyecto que busca explorar los problemas de la literatura comparada y la forma como esta última ilumina la historia literaria de los diferentes países e interroga la noción de literatura nacional. Así que el presente texto es menos una conferencia acabada que un avance de investigación que escoge enfocar una lectura de la primera pieza de Schiller, *Los ladrones* (1781), desde la literatura inglesa de los siglos XVI a XIX¹. Este enfoque tiene una pertinencia especial para el análisis de ese autor, así como Schiller tiene una pertinencia especial para la noción misma de literatura comparada, en tensión con las literaturas nacionales.

¿Por qué? Porque Schiller, históricamente, se encuentra en un cruce de caminos muy interesante entre épocas y literaturas “nacionales” o en proceso de volverse nacionales: son las ambigüedades de ese proceso lo que constituye una buena parte del interés que suscita este autor para mi tema. Estamos en plena formación de una conciencia europea (Dupront, 1996: 20-21), entre esos dos fenómenos culturales propiamente transnacionales que fueron la Ilustración y el Romanticismo. Al mismo tiempo, la coyuntura histórica de la Alemania de los años 1760-70 -políticamente fragmentada y todavía desprovista de una literatura que pudiera rivalizar con el prestigio del omnipresente clasicismo francés- exige de sus escritores una postura nacionalista, casi “proteccionista”, que va a contribuir, se supone, a crear una conciencia nacional alemana. Al menos así concibieron su papel los que dejaron huellas notables en las generaciones posteriores. Herder recoge las *Voces del pueblo* (alemán), anticipando el trabajo de los hermanos Grimm o de Arnim y Brentano a comienzos del siglo XIX. Lessing declara en el *Laocoonte* que es preciso liberar a la nación alemana de las influencias extranjeras (Berlin, 1999)². En la práctica, sin embargo, las influencias “extranjeras” opresoras son las francesas, mientras que la salvación de la literatura alemana vendrá, no sólo de la tradición medieval germánica, sino del ejemplo griego (*Laocoonte* está saturado de referencias a Homero y a los trágicos griegos) (Lessing, 1934: 43-48)³, y de modelos más cercanos en el tiempo como lo son Shakespeare y Milton, ambos mencionados (al lado de Klopstock y de la Medea griega) en el prefacio de Schiller a *Los ladrones* (Schiller, 1950: 5). Podemos citar también un texto de Schiller publicado en 1793, “Sobre lo patético”, en el cual hace eco a la crítica del teatro francés formulada por Lessing, contraponiendo de la misma manera a ese teatro las virtudes de la tragedia griega (1990: 66-68); más tarde en el mismo texto, menciona al *Lucifer* de Milton y a la *Medea* de los griegos como modelos de lo sublime en el arte (84).

Quiero hablar aquí de la relación que *Los ladrones* de Schiller establece con la obra de Shakespeare, pero también del papel que juega en la pieza *El paraíso perdido*, que antes de volverse un texto fetiche para los románticos ingleses, le brinda a Schiller herramientas claves para la construcción de su personaje principal. Mi objetivo en esta charla no es simplemente describir las huellas de una *influencia* -ese concepto sugiere una postura demasiado sumisa- sino preguntarme cómo Schiller se apropia a esos autores pertenecientes a otra cultura y otro tiempo, reescribiéndolos para llevar a cabo un proyecto ético y estético específico de su momento histórico, y que queda como un hito en el nacimiento de la literatura alemana.

Examinaré ese proceso a partir del análisis de varios personajes shakesperianos (más específicamente Iago y Edmundo, de las tragedias *Otello* y *El rey Lear*), y en relación con los personajes de Satán, Adán y Cristo del *Paraíso perdido* de Milton: todas esas figuras contribuyen a la creación de Franz y Karl Moor, los hermanos enemigos de *Los ladrones*. Quiero proponer aquí una especie de semántica comparada del personaje, mostrando, al menos parcialmente, cómo los personajes de las obras examinadas constituyen signos complejos, que son claves en la construcción del sistema simbólico e ideológico de esas obras; y cómo ciertos personajes desbordan la obra que los creó y reaparecen bajo formas nuevas, para cumplir funciones nuevas en autores y obras posteriores. Esto ocurre especialmente con personajes que podríamos llamar “fuertes”, que llevan una carga simbólica o ideológica especialmente densa, que muchas veces va más allá de la concepción inicial de su creador (como es el caso del Satán de Milton) ⁴.

Para desarrollar los temas que me interesan aquí, empezaré examinando brevemente la noción de literatura comparada: es una noción problemática pero (o, tal vez, entonces) indispensable, y es el punto de partida de esta exposición. Luego, me preguntaré ¿qué es lo que Schiller (o el texto de Schiller) está haciendo aquí? ¿Cómo le va a servir el recurso a Shakespeare y a Milton?

Para responder esa pregunta, intentaré un análisis del personaje de Franz Moor en relación con los dos personajes shakesperianos de Iago y Edmundo: veremos que allí precisamente donde Schiller está más cerca del gran modelo, le va peor, resultando un personaje a mi juicio poco convincente, y mucho menos interesante que los originales. Pero esto, probablemente, se debe en gran parte (y será mi último punto) al hecho de que el antagonista de ese personaje supera en mucho a los opositores de Iago y Edmundo en las dos tragedias de Shakespeare; además, es en ese antagonista que se van a expresar las tensiones plasmadas anteriormente en personajes como Iago. Se puede decir también que la problemática que encarnaban las figuras shakesperianas -el surgimiento del individualismo

en un mundo que no está listo para asumirlo, y lo percibe como amenaza- ha cambiado de forma después de casi dos siglos de protestantismo y de transformaciones sociales. El público ya está algo más preparado para ver en el papel, no del “malo”, sino del mismo héroe trágico, a una figura mucho más individual y subversiva que Iago o Edmundo, y que nace en parte de una obra posterior a Shakespeare: *El paraíso perdido* de Milton. De hecho, el personaje de Karl Moor es una fusión de Satán, Adán, y hasta de Cristo (en una relectura de Milton que pone en evidencia lo no dicho del texto inglés mucho antes de que los románticos ingleses tomen la figura de Satán como modelo), para desembocar en una creación nueva.

I. Pertinencia de la literatura comparada

¿Qué es lo que hace legítimo mirar a Schiller, por ejemplo, en relación con otros autores y otras obras pertenecientes a literaturas “nacionales” diferentes, y a veces a épocas diferentes? ¿Cuál es el beneficio que ese tipo de acercamiento puede aportarnos en una reflexión más general sobre la literatura? Primero, no sólo es legítimo explorar a un autor a la luz de otras literaturas y épocas; a menudo el texto exige tal lectura. *Los ladrones*, por ejemplo, es un texto donde la presencia de Shakespeare es insistente e imposible de ignorar, precisamente por el contexto ideológico del *Sturm und Drang* y su rechazo al neoclasicismo francés. Esto plantea preguntas importantes para el estudio de la literatura, preguntas como la naturaleza misma del proceso creativo, y la validez de la noción de literatura “nacional”⁵. Tal vez la categoría “literatura comparada” no sea pertinente: toda literatura sería por definición “comparada”, en el sentido en que la creación artística no está subordinada a las fronteras administrativas, y ningún artista puede crear en un vacío. Lo quiera o no, siempre tiene precursores de cuyas obras se alimenta y con las cuales dialoga, en términos más o menos cordiales.

No vamos a abandonar el concepto de “literatura comparada”, por supuesto -ya existen departamentos de literatura comparada en las universidades, con presupuestos y estudiantes, y ya hay asociaciones buscando afiliados y organizando coloquios-, pero es bueno que se aborde ese tipo de lectura con plena conciencia de su carácter paradójico. También es sano que las literaturas nacionales (o los que indagan sobre ellas) recuerden que dichas literaturas no son islas separadas del resto del mundo. El pensar la tensión entre las eventuales pretensiones “nacionales” de tal o cual autor y el carácter siempre supranacional del arte nos permite y nos obliga a reflexionar, no sobre “influencias” que un autor experimentaría pasivamente, sino sobre la literatura como un campo de fuerzas cruzadas donde la creación es un proceso dinámico, de reescritura y a veces lucha entre diferentes géneros y discursos.

Un concepto relevante para pensar ese fenómeno sería el de la *intertextualidad*, noción inicialmente formulada por los semiólogos, pero que tiene numerosas posibilidades en el área comparatista. Como lo hace notar Julia Kristeva, el texto en tanto acto de comunicación basado en la puesta en contacto de enunciados múltiples, sincrónicos o anteriores, es ante todo una “productividad” (y no un producto), una *intertextualidad* o un entretejer de textos (Kristeva, 1969: 52). Según Wolfgang Iser, la literatura es por definición un constante proceso de cruce de fronteras cuyos actos recurrentes son la selección (de los elementos constitutivos del texto en áreas exteriores al texto), la combinación y la auto-revelación de sí misma (como literatura). El proceso de selección, en especial, provoca un fenómeno de “intertextualidad”, es decir, presencia en un texto de elementos de otros textos, lo que implica el surgimiento de relaciones nuevas y cambiantes, entre los textos apropiados y sus contextos iniciales, o entre esos textos y el contexto nuevo al que han sido trasladados: “el texto [...] se vuelve una especie de cruce de caminos donde otros textos, normas y valores se encuentran y actúan los unos sobre los otros; como punto de intersección, su centro permanece virtual, y sólo al ser actualizado -por el receptor eventual- despliega su multivocidad.” (Iser, 1989: 270-271; trad. mía). Éste es el fenómeno que espero ilustrar en mi análisis de *Los ladrones*.

II. Objetivos del texto y pertinencia de Shakespeare y Milton

Para empezar, quisiera proponer una hipótesis acerca de lo que la pieza de Schiller está intentando lograr, para ver cómo le sirve para sus propósitos la apropiación de los personajes shakesperianos y miltonianos que mencioné arriba. A mi juicio, *Los ladrones* representa una etapa en la búsqueda compleja que se está dando en esas últimas décadas del siglo XVIII: la búsqueda de una nueva manera de concebir al individuo, su naturaleza, sus derechos y deberes, su relación con Dios y/o con la ley; es decir, la búsqueda de una nueva manera de pensar la libertad humana dentro del marco social. Vale la pena resaltar que este fenómeno empieza desde el Renacimiento (si no antes), y que tanto los personajes de Shakespeare como los de Milton se pueden leer como momentos en el proceso (lo que podría explicar su fertilidad para los autores de finales del siglo XVIII, cuando el fenómeno parecería estar intensificándose). Podemos incluso arriesgarnos a decir que se trata de un solo largo movimiento de cambio en la sociedad, y la manera como la sociedad se concibe a sí misma, que desembocará en la Revolución francesa⁶.

En este contexto, no es una casualidad que *Los ladrones* sea una obra obsesionada con nociones como la ley, la ilegalidad, la obediencia y desobediencia, la relación entre ley (social) y naturaleza, y, por fin, el problema clave de la libertad. Durante

una buena parte de la obra, parecería que la libertad es la libertad de violar la ley, la libertad del individuo de afirmarse como tal en contra de las convenciones sociales. Esto es lo que sugiere la oposición entre Franz, el hermano malo -que encarna claramente cierta sociedad convencional, hipócrita, donde se utiliza la religión y la ley como instrumentos de ascenso social-, y el hermano “bueno” (a pesar de ser ladrón y asesino)⁷, es decir Karl, el que rompe con esas convenciones y con los lazos familiares para volverse una especie de “héroe” solitario y problemático, por encima del Bien y del Mal.

Ésta, sin embargo, me parece una lectura superficial del texto. En realidad, nunca se está por encima, o más allá, del Bien y del Mal; al contrario, estas nociones están muy presentes a lo largo de la obra, y la búsqueda de pautas éticas para la acción constituye visiblemente una de sus preocupaciones centrales. Lo que se estaría buscando entonces es cuestionar unas ideas falsas de esas nociones de Bien y de Mal -las que impone la Iglesia y el Estado en tanto instituciones corruptas- para acceder a una concepción de esas ideas como ideales que guían la acción del ser humano, pero ideales no estáticos, sino en constante proceso de construcción, frutos de la reflexión y autodeterminación de un individuo realmente individual y autónomo, y como tal, llamado a actuar moralmente como ser social.

La pieza parece llevarnos progresivamente de una definición demasiado sencilla de la libertad (como ruptura con todas las convenciones sociales) hacia una definición mucho más compleja, según la cual la libertad más alta es la muerte elegida a nombre de la justicia y del orden divino, como expiación de los crímenes cometidos bajo el dominio de la primera definición de libertad. En el primer acto de la pieza, escena II, vemos a Karl Moor en una jaula espiritual que mezcla la moral cristiana, la estética neoclásica y la ley social (Schiller, 1949: 42). Mientras tanto, y de manera menos metafórica, sus compañeros están en peligro de ir a la cárcel por sus deudas. En este contexto, la libertad es la huida a las montañas de Bohemia, el regreso al estado de naturaleza y el rechazo a la sociedad humana.

Claro, ya se está sugiriendo entre líneas que eso no es libertad: Karl Moor no toma su decisión libremente, sino que está siendo manipulado por su hermano Franz, a través de la carta en la que este último le miente sobre la actitud del viejo Moor. Los compañeros de Karl tampoco están libres, ya que están prisioneros de sus vicios; además, al aceptar la propuesta de volverse ladrones, propuesta hecha primero por su compañero Spiegelberg (cuyo nombre *-montaña-espejo* o *espejismo*- parece encapsular el dilema), aparecen como seres que venden sus almas al diablo (51). En otras palabras, la verdadera cárcel está adentro, y la esperanza de una liberación violenta y antisocial es una ilusión.

En el acto II, escena III, los ochenta ladrones de Moor, acorralados en las montañas por setecientos soldados bohemios, están expuestos a una muerte casi segura. Reciben la visita de un religioso, emisario de las fuerzas gubernamentales, quien les trae la promesa de un indulto total a condición de entregar a su capitán. El mismo Moor, en una parodia de tentación diabólica, hace eco de la propuesta y les hace relucir todos los encantos de un regreso posible a la “libertad” (ante la ley) y la aceptación social. El resultado, sin embargo, es el rechazo total y unánime de la propuesta por parte de la banda, que decide luchar hasta la muerte para seguir fieles al capitán que ellos escogieron. La conclusión de Moor -“Ahora somos libres” (91)- suena como un eco de la decisión inicial, la de abandonar la sociedad para volverse ladrones, pero no es una mera repetición de ésta: la reiteración se ubica a un nivel de complejidad mayor. Ya está claro que no se ha logrado la libertad por el mero rechazo a la sociedad, y que la vida de ladrón es simplemente una cárcel distinta. Además, esta vida reconstruye a su vez lazos sociales dentro de la banda y entre la banda y su capitán. Esta vez, se está afirmando más claramente que si la cárcel está adentro, también lo está la verdadera libertad, en la facultad de cada uno de elegir, no su interés individual, sino un lazo social libremente aceptado (la lealtad al capitán), aunque le cueste la vida. También aparece aquí, anticipando la última escena de la pieza, esa libertad absoluta -más allá de las obligaciones hacia cualquier grupo social- que da el hecho de asumir voluntariamente la propia muerte.

Finalmente, tenemos un tercer momento en ese proceso, que es la última escena de la obra (acto V, escena II): en esta escena, al descubrir que su novia Amalia le perdona sus crímenes y lo ama todavía, Karl cree un instante que va a poder recobrar su inocencia y vivir feliz en compañía de su amada. Pero está cometiendo, a su manera, el mismo error que hubieran cometido sus compañeros, al final del segundo acto, al aceptar el indulto y regresar a la sociedad con sus crímenes “perdonados” (pero por el Estado, no por la justicia divina). Y los ladrones precisamente se encargan de recordarle que al rechazar ese indulto, ellos lo han comprado con sus vidas en los bosques de Bohemia, y que él ya no tiene el derecho de creerse libre o inocente (144-145). Hablan en ese instante como la voz de la propia conciencia de Moor, recordándole que las lecciones aprendidas con sus crímenes no se pueden desaprender, ni puede recobrase la inocencia perdida. Es entonces que la pieza, y el personaje, dan un último paso. Al comienzo de la obra, eran las leyes artificiales y corruptas de la sociedad las que encerraban a los personajes, incitándolos a una primera, falsa liberación, con la huida al monte. Ahora, después de matar él mismo a su amada, cortando así todos los lazos afectivos y liberándose simbólicamente de todas las obligaciones humanas, tanto hacia su familia como hacia sus compañeros, el mismo Karl se vuelve la voz de la ley divina para enunciar lo que ha aprendido a través de sus crímenes y sufrimientos:

¡Oh insensatos como yo, que presumía embellecer el mundo con horrores, y reformar las leyes con la ilegalidad! Yo llamaba derecho a la venganza... Yo me proponía, ¡oh Providencia!, aguzar el filo de tu espada, y corregir tus obras parciales... pero... ¡oh vano y pueril intento!... al borde de una vida de crímenes, y a costa de ayes y de rechinamiento de dientes, averigüé tan solo que dos hombres como yo acabarían con todo el edificio del mundo moral. Gracia, gracia para el niño que te ha querido sobrepujar... La venganza es lo que sólo te pertenece. La mano del hombre es inútil para ti. Sin duda no depende ya de mí recobrar lo pasado; lo perdido, perdido queda; lo arruinado, no se levantará más... Pero algo me resta con que expiar la ofensa hecha a las leyes, y sanar la obra infausta del desorden. Exige una víctima... una víctima, que haga ostentarse ante la humanidad entera, su inviolable majestad... Yo mismo soy esta víctima. Yo mismo sufriré la muerte por ella. (147)⁸

Parece un mensaje altamente conservador después de todo el despliegue anterior de discursos y hechos que parecían subversivos del orden social y moral tradicional. Sin embargo, algo esencial ha cambiado. No está hablando aquí la institución religiosa (criticada a lo largo de la pieza por su hipocresía), ni se está formulando una moral cristiana convencional. Pero la esencia del mensaje moral enunciado por Karl Moor no está en una supuesta originalidad de contenido, sino en el hecho de que es el fruto de un proceso de formación. Es una moral auto-construida y autoasumida, la culminación de la educación moral de un sujeto individual, que asume libremente la ley desde adentro, y se asume en consecuencia, desde la individualidad conquistada, como ser social: la majestad del orden divino debe “ostentarse ante la humanidad entera”, y Moor va a utilizar su sacrificio para dar la recompensa de mil luises a un pobre campesino que lucha por mantener a once hijos (148).

Si la pregunta por la relación entre individuo y sociedad se está volviendo tan central, es que ya desde el siglo XVI no aparece como algo dado; la búsqueda de un equilibrio nuevo, que pueda reemplazar la visión de mundo medieval, más colectivista y centrada en Dios, e integrar los cambios graduales en la autodefinition del sujeto (en gran parte causados por la Reforma y sus consecuencias), va a durar varios siglos⁹. En las piezas de Shakespeare, la posibilidad de que el individuo pueda dar prioridad a sus propios deseos sobre su deber social es percibida como un grave peligro para la sociedad, y da lugar a personajes como Macbeth, Iago, Edmundo, o Ricardo III. En *El paraíso perdido*, ese individualismo es todavía algo amenazante: su primer representante es el mismo Diablo, y es por sucumbir a la tentación de la autodeterminación que Adán y Eva experimentan la caída y se vuelven parecidos a Satán. Sin embargo, cierta evolución es ya perceptible en el hecho de que Satán es un personaje mucho más ambiguo que Macbeth o Iago: está construido como el malo de la obra, pero el texto deja traslucir elementos¹⁰ que lo construyen también como el verdadero protagonista y héroe épico del poema, aunque eso no sea coherente con la intención declarada

del autor, ni con el sistema de valores que él comparte con la mayoría de sus lectores.

Los ladrones es una etapa más en esa evolución: la educación moral del protagonista (y del lector) exige una reflexión crítica sobre las nociones de Bien y de Mal, y sobre el mismo sujeto. Esta reflexión va a ser alimentada por la reescritura que hace Schiller de sus precursores ingleses. *Los ladrones* retoma, a través de sus protagonistas, algunos de los personajes problemáticos plasmados por Shakespeare y Milton, para aprovechar los planteamientos de esos autores e ir más allá, reivindicando mucho más explícitamente los derechos del sujeto individual.

III. Los ecos de *Otelo* y *El rey Lear*

Tanto en Inglaterra como en la Alemania de finales del siglo XVIII, Shakespeare es la bandera del combate contra la literatura francesa. Atacado por los críticos neoclásicos por su no respeto a las unidades aristotélicas, se volverá un tema privilegiado de la crítica literaria de autores románticos como Coleridge, De Quincey o Keats en su reflexión sobre el funcionamiento de la imaginación. Pero aun antes, ya se está proponiendo como un modelo para la naciente dramaturgia alemana con el panfleto de Lessing *Dramaturgia de Hamburgo*, que más tarde provocará el entusiasmo de Goethe y del joven Wilhelm Meister, alter ego del autor en *Los años de viaje*. Schiller no podía empezar su carrera dramática sin rendir homenaje a ese ilustre precursor y, de hecho, el modelo shakespeariano está presente (tal vez demasiado presente) en *Los ladrones*, en la persona de Franz Moor, el hermano malvado. Este personaje aparece inspirado en al menos tres personajes shakespearianos: Ricardo III (mencionado en el Prefacio del autor) (Schiller, 1950: 5)¹¹, el diabólico Iago de la tragedia *Otelo* y Edmundo, el hermano traidor de *El rey Lear*. Aquí voy a ocuparme principalmente de estos dos últimos, por la importancia que asumen en una reflexión sobre las mutaciones del sujeto, y por la analogía que existe entre sus respectivas funciones dramáticas y la de Franz en *Los ladrones*.

Frente a los héroes trágicos que son Otelo y Lear, Iago y Edmundo son, como Franz Moor, figuras secundarias (aunque Iago, por su omnipresencia y su dominio sobre la intriga, es casi un segundo protagonista). Son también figuras claramente negativas: cada uno engaña y manipula a los demás personajes para lograr sus fines egoístas, causando muchas muertes, incluyendo la suya propia. Ambos encarnan así una individualidad anárquica y destructora, que representa de cierta manera un aspecto del sujeto renacentista y de su nueva autonomía, pero bajo la forma de los miedos que esa autonomía puede despertar en una sociedad todavía marcada por el ideal medieval de cohesión y jerarquía social. Al mismo

tiempo, a través de sus monólogos, ambos constituyen en la obra de Shakespeare experimentos claves en la exploración de la interioridad del sujeto (esto es sobre todo el caso de Iago), y ambos se pueden leer como encarnaciones de la modernidad naciente, destinada a destruir a los personajes épicos que son sus antagonistas¹².

Franz Moor está directamente inspirado en esos dos personajes. Esto se manifiesta a nivel de la intriga, por la manera en que es caracterizado y el papel que cumple en la pieza: su principal característica, que tiene en común a la vez con Edmundo y con Iago, es la envidia; su principal talento es el engaño, lo que le permite calumniar a su hermano mayor ante el padre a través de una carta falsa, como lo hace Edmundo en *El rey Lear*, para apropiarse la herencia paterna (Schiller, 1949: *Los ladrones*, acto I, escena 1). Luego, en la segunda escena, Karl recibe de él otra carta, que distorsiona la posición del padre frente al libertinaje de su hijo mayor, a fin de separarlos y tomar el control de los asuntos familiares. Logra su meta, ya que su hermano engañado, al desesperar por no recibir el perdón paterno, acepta volverse capitán de ladrones en los bosques de Bohemia.

Más allá de la acción de la pieza, la semejanza entre Franz, Edmundo y Iago es también perceptible a nivel de los monólogos; encontramos en los monólogos de Franz ecos explícitos (aunque no siempre completamente fieles) de los discursos de los dos personajes de Shakespeare. El primer monólogo de Franz, en la primera escena del primer acto, recuerda el primer monólogo de Edmundo, en el que éste afirma que su diosa es la naturaleza, ya que la sociedad lo margina y le niega el acceso a la fortuna paterna por ser menor que su hermano Edgar y además ilegítimo. Declara que va a recurrir a su propia astucia para superar esos obstáculos artificiales y apropiarse de los bienes destinados a su hermano (Shakespeare, 1997: 2332-2333, I, 2, 1-22). En seguida empieza a poner en práctica sus planes, con una carta falsa en la cual Edgar supuestamente le propone asesinar al padre y dividir el patrimonio. El padre demasiado ingenuo cae en la trampa y manda a detener a su hijo mayor; Edmundo logra manipular a su hermano y llevarlo a huir bajo sospecha de conspiración (I, 2; II, 2).

Franz, por su lado, empieza su primer monólogo declarando su intención de arrancar a su hermano del corazón del padre; protesta contra la injusticia de la naturaleza por haberlo hecho el menor y el más feo (Schiller, 1949: 39), pero en seguida reconoce que él está siendo injusto con ella: “nos dotó de inventiva, nos depositó desnudos y pobres en las orillas de este inmenso océano del mundo... ¡Que nade el que pueda, y el que no sepa, que se ahogue! [...] lo que yo quiera ser es sólo de cuenta mía; cada cual tiene igual derecho a lo máximo y a lo mínimo [...] El derecho pertenece al más poderoso, y nuestras leyes son los límites de nuestra pujanza” (40).

Este discurso constituye también un lazo clave con el personaje de Iago, quien expresa en el primer acto de *Otelo* un oportunismo maquiavélico basado en una ley “natural” del triunfo del más fuerte (es decir, el más astuto). Schiller intenta también conferirle a Franz, al menos en la primera escena de *Los ladrones*, una función demiúrgica (y autocreadora) similar a la que asume Iago en la pieza de Shakespeare: es lo que sugiere al menos el largo monólogo del personaje schilleriano en esa primera escena, donde una serie de preguntas y respuestas dirigidas a sí mismo le permiten a la vez revelar su personalidad (¿o construirla?) y orientar sus acciones futuras, concluyendo con la exclamación, “¡A trabajar, por tanto, en mi obra sin tardanza!” (41). En la pieza de Shakespeare, el conjunto de los monólogos de Iago nos muestra al personaje construyendo, poco a poco, las motivaciones de sus actos, y elaborando el plan de acción que ha de llevar a cabo (Shakespeare, 1997: I, 1, II, 2, II, 3). En especial las últimas palabras de la primera escena (que constituyen el primero de los monólogos de Iago) representan un elemento clave en este proceso: vemos al personaje buscando un plan para vengarse de Otelo y, una vez que lo ha encontrado, concluir con una especie de “¡Manos a la obra!” que recuerda, o prefigura, la declaración de Franz.

En realidad, Franz Moor nunca logra cobrar en la pieza de Schiller un interés dramático comparable al de Iago o Edmundo; constituye, a mi juicio, un punto débil de la obra, precisamente porque no tiene mucha existencia independiente de sus modelos¹³. Pero esto también tiene que ver con un cambio en la problemática que ilustraban Iago y Edmundo en las obras de Shakespeare: la fuerza de esos personajes venía en gran parte de la amenaza que representaban para el público, amenaza que en 1781 ya no se siente de la misma manera, lo que hace imposible reproducir esa función en un personaje secundario análogo. De hecho, el peso de la individualidad problemática se ha desplazado de estas figuras secundarias pero fuertes hacia un protagonista mucho más potente, que opaca completamente el personaje de Franz: se trata de su hermano Karl Moor, que ilustra el cambio en la percepción de la individualidad que se ha dado desde la época shakespeariana.

IV. Karl Moor y el Satán de Milton

En *Otelo* y *El rey Lear* el antagonista del individuo anárquico (Otelo, Edgar) es un personaje relativamente pasivo, sometido a los códigos morales que el enemigo está subvirtiendo y destinado a ser derrotado junto con ellos. En *Los ladrones*, Karl Moor es un personaje fuerte, prometeico; él es quien realmente está interrogando los códigos morales dominantes y, aunque la pieza termine anunciando su captura y su muerte, no se puede decir que él sea derrotado, ya que él mismo escoge su suerte: en ese sentido, su muerte es, al contrario, la demostración suprema de su libertad como individuo. Vemos aquí que la pieza

nos propone ahora dos modelos opuestos de individualidad, uno puramente negativo (en los personajes profundamente hipócritas y oportunistas de Franz y Spiegelberg) y uno mucho más ambivalente, por la fusión paradójica de virtudes y vicios que representa Karl. Vamos a ver que este planteamiento, que se puede considerar un hito en la construcción del individuo romántico, le debe mucho a *El paraíso perdido* de Milton, y constituye una reescritura retroactiva de esta épica que anticipa las apropiaciones -a veces mejor conocidas- que harán de ella los románticos ingleses.

La manera como el personaje de Karl Moor se construye a lo largo de *Los ladrones* ilustra claramente el terreno que ha ganado la noción de individualidad desde el siglo XVI. Karl aparece desde el comienzo (e incluso en el discurso de su hermano, quien lo odia) como un personaje generoso, cálido, espontáneo, lleno de amor por los demás, y eso hasta en medio de su libertinaje. Y la actitud de los demás personajes de la obra indica la posición que el lector está invitado a adoptar hacia él. Los únicos personajes en la pieza que expresan sentimientos realmente negativos hacia Karl¹⁴ son las dos figuras más despreciables de la obra, Franz Moor y Spiegelberg. Los demás personajes, en especial la angelical Amalia, el fiel servidor Daniel y el padre de los dos hermanos, muestran constantemente amor y admiración por el carácter fuera de lo común de Karl, descrito en varias ocasiones, incluso por Franz, como un alma “celestial”, un “ángel” (Schiller, 1949: 65-71, 144), o incluso, en palabras de Amalia, un “reflejo de la divinidad” (118). No es precisamente una casualidad que ese personaje resulte también el portavoz del mismo autor en la protesta contra los valores (tanto éticos como estéticos) del neoclasicismo. Nuestro primer contacto con Karl es a través del discurso de Franz, quien describe las cualidades de su hermano -”ardor”, “franqueza”, “compasión”, valentía- en contraste con su propio carácter: “el seco, el vulgar, el frío, el alma de cántaro, Franz” (35-36): parece una parábola de la oposición entre el naciente ideal romántico y la crítica romántica al racionalismo ilustrado. Cuando Karl aparece por primera vez en carne y hueso, en la siguiente escena, su identificación con el rechazo al neoclasicismo es aún más explícita. En las primeras palabras que pronuncia en la obra protesta contra su época, que ha abandonado todos los valores heroicos: “¡Pobre siglo de superficiales cómicos, útil sólo para mascar los hechos de los tiempos pasados, rebajar con sus comentarios a los héroes de la antigüedad, y desfigurarlos en sus tragedias.” Acaba de evocar con desprecio a “un abad francés” y “un autor trágico francés”; se sobreentiende que ellos son quienes “aprisionan la sana naturaleza en insípidas convenciones”. Esta opresión estética es indisociable de la corrupción social y política contra la cual el personaje protesta en las siguientes frases: “Condenan al saduceo que no visita la iglesia a menudo, y calculan junto al altar sus usuras ...” (podría estar hablando de Franz); “He de encerrar mi

cuerpo en un corsé, y someter mi voluntad a la presión de la ley”, descrita como contraria a la libertad (41-43).

Todo este discurso es el prelude inmediato a la decisión que tomará el personaje de abandonar la sociedad y la legalidad; el texto sugiere que al hacerlo, se está identificando a sí mismo con los héroes antiguos que la Ilustración ha despreciado. Al mismo tiempo, esta decisión aparece claramente como una caída análoga a la de Satán en *El paraíso perdido*: en el Acto II, escena III, cuando el religioso viene a ofrecer el indulto a los ladrones rodeados, describe a Moor como “igual en todo al primer cabeza de motín, horrible y temeroso, que precipitó en el fuego rebelde a millares de legiones de ángeles inocentes, arrastrándolos consigo al profundo abismo de la eterna condenación” (Schiller, 1949: 86). El prefacio de Schiller a la edición alemana de 1781 ya nos ha preparado para reconocer la referencia: no se trata simplemente del diablo, sino del diablo como lo representó el poeta inglés. Sin embargo, la caída de Moor (y, por asociación, la de Lucifer) es reinterpretada como rebelión casi-legítima (en todo caso, provocada por la injusticia paterna, o lo que Karl cree serlo): eso retoma la versión que da el mismo Satán acerca de sus actos, en el texto de Milton (1986: 74-74, 79-80). Pero a diferencia del poema inglés, donde el autor se distancia de la postura de un personaje que no es de ninguna manera el protagonista oficial de la obra, en *Los ladrones*, este “descendiente” de Satán, para decirlo así, es claramente el protagonista, y es una figura heroica que aparece como un representante del autor¹⁵.

Algo que era implícito en el poema de Milton -el protagonismo subyacente del rebelde, a pesar de la ideología consciente del autor, quien nos presenta a Cristo como el personaje principal de la obra- aparece ahora explícito en la pieza de Schiller. Y la figura de Karl Moor es aún más compleja que la de Satán, y lleva más lejos la representación del sujeto que prefigura confusamente el texto de Milton. En *Los ladrones*, el individuo volcánico, a la vez destructor y prometeico, pecador y al final redentor de sí mismo, fusiona de cierta manera los tres personajes claves de *El paraíso perdido*: Satán, el rebelde, Adán, el hombre caído y redimido, y Cristo, el sacrificio redentor. O más bien, y esto prefigura la reinterpretación del cristianismo por el romanticismo, el hombre es Cristo, el mismo Adán es a la vez el rebelde heroico, y luego, después de un proceso de iniciación purificadora, su propio redentor, el sacrificio libremente hecho de sí mismo para reivindicar el orden y la justicia de Dios.

En realidad, las preguntas planteadas por Schiller en esta obra acerca de la responsabilidad y de la libertad humanas no son fundamentalmente distintas a las planteadas por Milton. Pero es un sujeto muy distinto -aunque en parte generado por las preguntas y respuestas, explícitas e implícitas, de Milton- quien las va

a encarnar: ahora, el orden moral se funda en la rebelión inicial, que se vuelve, no un obstáculo por superar con el regreso del hombre a la perfecta obediencia, sino la condición misma de la educación moral del ser humano. Y la posición asumida por Moor al final de la pieza no es una posición sumisa: expresa menos la contrición que un inmenso orgullo, implícito en el acto de presentarse a sí mismo, por iniciativa propia, como la ofrenda expiatoria que va a salvar la dignidad de Dios ante la humanidad. Y, mientras tanto, no aparece ninguna huella directa de la presencia de Dios en la obra: la voz divina es la de este Prometeo auto-justificado.

Conclusiones provisionales: Karl Moor y el Satán del romanticismo inglés

Este último punto queda para las conclusiones ya que no pasa por ahora de ser un esbozo, el embrión de un trabajo futuro donde habrá que sacar conclusiones más elaboradas a partir de un hecho que sobresale de la lectura de *Los ladrones*: Schiller está adelantándose aquí, de manera magistral, a la apropiación del Satán de Milton por los escritores del romanticismo inglés, en especial Blake, Byron o Mary Shelley. En estos escritores posteriores encontramos múltiples relecturas de la obra de Milton, que implican interpretaciones diversas. Blake, por ejemplo, en *Las bodas del cielo y del infierno* y en un poema místico-épico posterior, titulado *Milton*, hace explícita la identificación entre Milton y Satán que quedaba como potencial en *El paraíso perdido*. En ese sentido, Satán se vuelve un modelo de energía creadora, cuya transgresión de la ley divina es una necesidad de la imaginación humana.

No hay indicaciones de que Blake hubiera leído a Schiller, y además la relación de Blake con *El paraíso perdido* es una de las más íntimas y complejas en la historia de la literatura inglesa; así que voy a dejarlo por ahora fuera del campo de esta investigación. Tratándose de Byron y Mary Shelley, en cambio, sus lecturas tanto en Milton como en Schiller son conocidas, y el encuentro de los dos autores en un mismo espacio textual es aparente, implícita o explícitamente, en obras como *Manfred* de Byron o *Frankenstein* de Mary Shelley. Esto sugiere que la relectura romántica de Milton fue en parte posibilitada por los planteamientos axiológicos de Schiller. En este caso, se podría decir que *Los ladrones* constituye un eslabón en una genealogía interpretativa que lleva de Shakespeare y Milton a los románticos ingleses. Lo más interesante de esta hipótesis es que sería un eslabón perteneciente a otro contexto cultural, que vendría a funcionar aquí como una especie de prisma refractor en la recepción de los textos iniciales. En otras palabras, la recepción por los románticos ingleses de las obras clásicas de su propia lengua materna y su tradición literaria “nacional” no sería una transmisión directa y sencilla, sino que implicaría mediaciones transculturales.

Las preguntas que esa idea plantea para la historia literaria son muy sugestivas; espero haberlas formulado al menos en parte, y sobre todo espero plantearlas más en detalle en un futuro próximo.

Notas

¹ Son muchos los cabos que todavía quedan sueltos al final de esta exposición. Falta por ejemplo una verdadera reflexión sobre la noción de personaje trágico; falta esa etapa muy importante de la investigación que es la lectura de los otros (muchos) críticos que ya han explorado las relaciones entre Schiller, los románticos ingleses, Shakespeare y Milton. El lector se dará cuenta también de que no cumpla la promesa de mi título: por imperativos de tiempo y extensión, el análisis de los románticos ingleses en relación con Schiller queda como el mero esbozo de una investigación futura.

² Sobre el nacimiento de una literatura alemana en las últimas décadas del siglo XVIII, ver especialmente el tercer ensayo (“The True Fathers of Romanticism”).

³ Un ejemplo muy característico del rechazo a la influencia francesa por parte de alemanes como Lessing o Schiller se encuentra en la comparación que hace Lessing en *Laocoonte* entre el *Filoctetes* de Sófocles y la versión del dramaturgo francés Châteaubrun (hoy día mercedamente olvidado). Se lee: “¡Oh francés! ¡Cómo no has tenido inteligencia para comprender esto [el espíritu del texto griego] o corazón para sentirlo!, o si lo has tenido ¡cómo has sido tan bajo que has sacrificado todo ello al gusto mezquino de tu nación!”

⁴ La construcción de una obra de ficción (dramática o narrativa) depende en gran medida de la manera como el lector construye los personajes de la obra, siguiendo la orientación dada por el texto, pero también por sus propias premisas culturales. Por ese motivo hablo aquí de una *semántica*, y no de una *semiótica* del personaje, a pesar de los aportes de la semiótica o semiología al análisis de los personajes. Pero este elemento literario no se puede reducir a una pura función estructural: el “efecto-personaje”, como prefiere llamarlo el crítico estructuralista Philippe Hamon (1977: 119), o la “casi-persona”, como lo llaman Ducrot y Schaeffer en el artículo “Personaje” de su *Nueva enciclopedia de las ciencias del lenguaje* (1995: 753), son la concretización de una multitud de significaciones y expectativas culturales, en parte acerca de la noción misma de sujeto (noción que tiende a cambiar de una época a otra). Antes de internarse en la selva de oposiciones binarias donde el estructuralista se siente en casa (y donde no nos interesa aventurarnos), Hamon reconoce que la “etiqueta semántica” del personaje es una construcción hecha a lo largo de la lectura, y que su contenido depende de todo un contexto, intra- y extra-textual, incluyendo la historia y la cultura (1977: 126). Por su lado, Ducrot y Schaeffer mencionan la forma como las obras se reinterpretan en función de los códigos culturales que predominan en cada época, códigos que se encarnan de manera cada vez diferente en los personajes ficticios. Además, hablando de las funciones meta-narrativas de los personajes, y citando un trabajo posterior de Hamon (“Personnage et Evaluation”, in *Texte et Idéologie*, París, 1984), subrayan que los personajes no se limitan a simples funciones estructurales, porque son los principales vehículos de las orientaciones axiológicas de la obra, en la medida en que no pueden existir normas sin la existencia de algún tipo de sujeto (1995: 756-757). Me parece que tales reflexiones justifican ampliamente la importancia que atribuyo aquí a los personajes como soporte del análisis comparativo.

⁵ Para una reflexión más detallada sobre el problema de las literaturas “nacionales”, en especial en el momento de su surgimiento como tal, ver Claudio Guillén (1998). El capítulo 5 (“Mundos en formación: los comienzos de las literaturas nacionales”) es especialmente relevante, y contiene numerosas referencias a la situación alemana en la época de Goethe y Schiller (1998: 299-335).

⁶ Encontramos estudios útiles sobre ese nacimiento del individuo en la sociedad occidental en Louis Dumont (1987), sobre todo en los capítulos 1, 2 y 4; y en Ian Watt (1996), sobre todo en el capítulo 5 (“Renaissance Individualism and the Counter-Reformation”).

⁷ Esta combinación paradójica es ya una transgresión a los modelos éticos establecidos que hubiera sido inimaginable una generación antes, pero que fue preparada por Milton (muy a pesar suyo) con el personaje de Satán en *El paraíso perdido*.

⁸ En ese punto la versión original de las últimas frases es mucho más clara que la traducción, que al sustituir la expresión “orden malherido” (*misshandelte Ordnung*) del texto alemán por “obra infausta del desorden”, deja poco claro qué o quién es el receptor de la ofrenda expiatoria: “Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigte Gesetze versöhnen und die misshandelte Ordnung wiederum heilen kann... [literalmente, “Pero todavía me quedó algún resto con que expiar la ofensa hecha a las leyes y sanar el orden malherido.”] Sie bedarf eines Opfers, - eines Opfers, das ihre unverletztere Majestät vor der ganzen Menschheit entfaltet - dies Opfer bin ich selbst. Ich selbst muss für sie des Todes sterben.” (Schiller 1950: 129). La construcción sintáctica de esta última frase indica que el destinatario del sacrificio es el orden, cuya “inviolable majestad” es la majestad divina.

⁹ Para una descripción de ese mundo medieval, y la forma como afecta la literatura de Shakespeare, ver E.

M. W. Tillyard (1976).

¹⁰ Es notable el simple hecho de que Satán sea el único personaje realmente apto para ser una figura épica en la obra de Milton; resulta así ser *ipso facto* el protagonista. Habría que mencionar también las curiosas analogías entre Satán y el mismo poeta: por ejemplo la descripción del poeta, al comienzo del libro III, como un ser alado “escapado” del infierno y volando hacia las esferas superiores, como Satán en el libro anterior (Milton, 1986: 128-129, 149).

¹¹ Franz Moor tiene varios puntos en común con Ricardo III: su fealdad y su utilización de ese rasgo como justificación de su naturaleza mala y de los métodos violentos que va a emplear para lograr sus metas. En *Los Ladrones*, al final del Acto I, escena 1, Franz se queja de la injusticia de la naturaleza, que lo ha hecho tan feo mientras hacía tan guapo a su hermano, y concluye que eso no le deja otro recurso que los métodos más bajos para ascender en la sociedad: “Arrancaré de raíz todos los obstáculos, que me impiden ser aquí el primero. Sí, lo seré por la violencia, ya que la amabilidad es inútil” (Schiller, 1949: 41). Esa escena recuerda el primer discurso de Ricardo, duque de Gloucester, en la primera escena de *Ricardo III*, cuando afirma que él es tan feo y deforme que hasta los perros le ladran; entonces, como no puede inspirar amor, va a vivir del odio, tejiendo una trama para crear enemistad entre sus dos hermanos, el rey Eduardo IV y George, duque de Clarence, y haciendo que el rey crea que Clarence quiere asesinarlo y usurpar el trono. (Shakespeare, 1997: 516; I, 1, 14-40).

¹² Ver al respecto la reflexión de Harold Bloom (2001), sobre todo el ensayo introductorio (“El universalismo de Shakespeare”).

¹³ Es irónico que el comentario de Schiller acerca de ese personaje, en su Prefacio, sea, “A mi parecer, he logrado representar a la Naturaleza misma [en la figura de Franz]” (1950: 4; trad. mía). El autor alemán no sería el primero en confundir a la Naturaleza con el dramaturgo isabelino: podemos citar por ejemplo el segundo Prefacio de Horace Walpole al *Castillo de Otranto*, en que justifica sus personajes de domésticos caricaturescos, primero, porque son fieles a la Naturaleza, y segundo, porque los ha tomado prestados de Shakespeare... (1966: 22). Vale la pena mencionar que este pasaje precede un ataque virulento contra las convenciones neoclásicas en la persona de Voltaire (22-25); Walpole aquí está anticipando las posiciones de Lessing.

¹⁴ Con la excepción del religioso en la escena en el monte. Pero ese personaje no tiene suficiente presencia en la pieza para afectar la actitud del lector.

¹⁵ Es cierto que en el prefacio alemán Schiller adopta una actitud distante frente al personaje de Karl Moor. Empieza hablándonos de Franz y cuando menciona a Karl lo trata con más severidad de lo que haría esperar el retrato hecho del personaje en la misma obra, poniendo el acento en el efecto chocante que sin duda producirá en el público. Además, no lo trata como el protagonista de la pieza, sino como un personaje entre otros (1950: 5). Sin embargo, al confrontar este prefacio con la obra, parece muy probable que el primer texto no expresa realmente la posición del autor, sino un intento por hacer aceptar a un público burgués una obra moralmente ambigua. Schiller se está poniendo en el lugar de un lector poco preparado para identificarse con un ladrón y un asesino, y está fingiendo compartir sus escrúpulos para superarlos más eficazmente. Esta lectura encuentra un apoyo en un texto más tardío del autor (ya mencionado arriba), el ensayo “Sobre lo patético” (1990), donde Schiller retoma ciertas ideas ya esbozadas en su prefacio a *Los ladrones* (1949). Además, todo el contenido del ensayo demuestra que sigue sacando lecciones de esa obra temprana: formula aquí una reflexión sobre la moralidad y el placer estético como dos necesidades humanas opuestas (“El interés de la imaginación es [...] conservarse en el juego, *libre de leyes*. [...] un objeto perderá aptitud para un uso estético justo en el grado en que se cualifique para un uso moral”, (1990, 88, 91)), que ilustra muy bien, retroactivamente, su práctica en *Los ladrones*. Y la referencia al Satán de Milton hace eco directamente a la frase escrita más de diez años antes en el prefacio de su primera obra dramática: en el prefacio de *Los ladrones* decía: “Con un asombro lleno de terror seguimos al Satán de Milton a través del caos inexplorado” (1950: 5; trad. mía); en “Sobre lo patético” expresa una visión más positiva: “por esta fortaleza de ánimo el propio Lucifer de Milton nos deja admirados hasta lo más hondo de nuestro ser cuando recorre el infierno, su residencia futura, por primera vez” (1990: 84). Agrega además una de las citas de *El paraíso Perdido* que acabo de mencionar arriba (ver nota 15), y que muy seguramente está detrás del personaje de Karl Moor: se trata del pasaje del primer libro donde Satán exclama: “aquí al menos, tendremos libertad.” (1986: 80). Parecería que Schiller, ahora que está escribiendo un texto más teórico, y ahora que, además, tiene un público asegurado, se siente más libre de expresar su aprobación por el personaje de Milton.

Bibliografía

Berlin, Isaiah.

(1999) *The Roots of Romanticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Bloom, Harold.

(2001) *Shakespeare. La invención de lo humano* (trad. Tomás Segovia). Bogotá: Editorial Norma.

Ducrot, Oswald, et Jean-Marie Schaeffer.

(1995) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil.

Dumont, Louis.

(1987) *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Dupront, Alphonse.

(1996) *Qu'est-ce que les Lumières?* Paris: Editions Gallimard.

Guillén, Claudio.

(1998) *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.

Hamon, Philippe.

(1977) "Pour un statut sémiologique du personnage". En: Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Paris: Editions du Seuil, 115-180.

Iser, Wolfgang.

(1989) *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: MD: The Johns Hopkins University Press.

Kristeva, Julia.

(1969) *Sèmeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil.

Lessing, Gotthold Ephraim.

(1934) *Laocoonte, o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. (trad. Javier Merino). Madrid: Saez Hermanos.

Milton, John.

(1986) *El paraíso perdido* (trad. Esteban Pujals). Madrid: Ediciones Cátedra.

Schiller, Johann Christoph Friedrich.

(1949) *Obras dramáticas* (trad. Eduardo de Mier). Buenos Aires: Librería “El Ateneo” Editorial.

(1950) *Dramen*. Tübingen und Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag.

(1990) *Escritos sobre estética* (trad. Manuel García Morente). (ed. María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac). Madrid: Editorial Tecnos.

Shakespeare, William.

(1997) *Richard III; Othello; King Lear*. (ed. The Norton Shakespeare). London: W. W. Norton & Company, New York.

Tillyard, E. M. W.

(1976) *The Elizabethan World Picture*. Harmondsworth, England: Penguin Books. Walpole, Horace.

(1966) *The Castle of Otranto*. (In Bleiler, E. F. ed., *Three Gothic Novels*). New York: Dover Publications.

Watt, Ian.

(1996) *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. New York: Cambridge University Press.