

Providencia y nihilismo en el drama histórico de Schiller

Por
ALEXANDER CARO



Auf dem Segler, um 1819, Öl auf Leinwand, 71 x 56 cm, Leningrad, Staatl. Eremitage.

Ponencia 3

Friedrich Schiller

Alexander Caro

Es egresado de la carrera de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. El trabajo monográfico que presentó para graduarse se titula: *Tentativa realista en Hyperión de Hölderlin*.

Introducción

En el primer clasicismo de Schiller, la admiración por lo griego crea en su poesía dos realidades totalmente opuestas e incompatibles. El poeta canta un tiempo ya ido en el que brilló la armonía entre el hombre y la naturaleza. Pero lo que antes fue un estado efectivo hoy es un ideal totalmente ajeno a la realidad de la sociedad civil y sólo sirve para descubrir un desgarrador sentido de finitud. Así en su poema juvenil “Fantasía a Laura”:

¿Sonríes de la armonía?
Yo por ella lloro.
¿Pues acaso el imperio de la Noche
no socavó ya hace la base de la tierra?
Los palacios que se alzan orgullosos,
El brillo majestuoso de las ciudades,
Descansan sobre huesos podridos.
El dulce olor de sus claveles emerge
De lo que se descompone
Y tus fuentes lloran desde el aljibe
De la tumba de un hombre. (Schiller; citado por Villacañas, 1990: 130)

En medio del reino de las ruinas de la historia, la poesía parece ser la única huella de ese ideal o el lugar donde éste se ha refugiado. Aun en un poema como “Los dioses de Grecia” se expresa una ambivalencia. El universo de los dioses es aquel en que “la poesía envolvía aún graciosamente la verdad” (Schiller, 1991a: 103). De ese universo sólo tenemos una idea que, sin embargo, tiene que decir lo que en Grecia fue una verdad efectiva. Por tanto, se trata de una aproximación alegórica en tono elegíaco que, en cuanto intenta convertir ideas filosóficas en intuiciones sensibles, termina recordando el adiós a esa época: “¿Quién quiere conformarse con imágenes de sombras / que encubren la realidad con una falsa apariencia / y anular la esperanza con una engañosa posesión?” (105). Es más, si la poesía y el arte son los lugares donde se refugia el ideal, entonces la contemplación de la belleza en la obra debe rebajar todas las cosas del mundo a la categoría inferior de apariencia, mientras el presente se marca por un nihilismo del mundo sensible. Aquí se alza la interpretación de Marcuse sobre el clasicismo en su ensayo “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”, cuando este autor habla del “carácter impúdico de la belleza” (Marcuse, 1970: 65). La reconciliación entre arte y vida sólo puede consistir en que el mundo, caracterizado como una procesión de ruinas sin sentido, sea redimido por un velo de apariencia que irradia la plenitud de la forma. Así se describe esta experiencia en el poema “Los dioses de Grecia”: “A las regiones serenas donde habitan las formas puras ya no se escucha la ofuscada tempestad de los lamentos, aquí el dolor ya no puede romper el alma” (1991a: 71). La abundancia de apariencia viene así acompañada por una conciencia

de pobreza, y el instante de contemplación de la obra bella queda caracterizado como un intento de aniquilar la fugacidad del mundo en la Belleza. Como el instante lleva consigo la amargura de su desaparición, a cada instante se repite la promesa de felicidad del arte, al tiempo que se anuncia la muerte. El ámbito propio de este tipo de recepción es la historia, pues ésta se descubre como una serie procesiva de momentos que han perdido su relación inmediata con el ideal trascendente.

Todo este ambiente está en el poema “A los amigos”:

Amigos: hubo un tiempo más hermoso
 Que el presente, el caso no es dudoso,
 Y raza que a la nuestra fue mejor.
 Si la historia esto mismo no dijera
 Claramente la tierra lo advirtiera
 En mil piedras que saca al exterior.
 Mas de esas razas engendradoras
 Vestigio alguno se puede ver.
 ¡Aquí vivimos! ¡Nuestras las horas!
 ¡Para nosotros es el poder!

Amigos: hay regiones más felices
 (Tú que mucho viajaste, así lo dices)
 Que esta nuestra vastísima región.
 Si aquí nos da la tierra algún suplicio,
 El arte se nos muestra asaz propicio,
 Y su fuego endurece al corazón.
 Si el lauro muere con este ambiente,
 Si no es el mirto nuestro adalid,
 Nos vive siempre y orna la frente
 De verdes pámpanas lozana vid.

[...]

Más fastuoso que el norte es el mendigo
 Que de porta degli angeli al abrigo
 Mira a Roma, la eterna, la triunfal.
 Envuelto en resplandor halla su anhelo
 Y ve un segundo cielo bajo el cielo
 De san Pedro en la vuelta colosal.
 Pero no es Roma con sus fulgores,
 Más que el sepulcro de lo que fue;
 Rápida vida de frescas flores
 Que una hora sólo mostróse en pie.

Así en lo que es más grande y sin medida,
 Como en el cerco estrecho de la vida,

Nada nuevo aparece bajo el sol.
Se derrumban las grandes entidades
Y, escaques de la Historia, las edades
Amenguan y disipan su arrebol.
La vía es siempre la misma y una;
La fantasía nos lanza a más,
Lo que no vive en parte alguna
¡Esto y sólo esto muere jamás! (Schiller; citado por Koch, 1978: 98)

Esto es el arte para el hombre del norte, quien ejemplifica en mayor grado la escisión entre realidad e ideal: un artificio que sirve para la conservación del hombre y que se opone a lo natural, en el sentido de lo que es libre con respecto al sí mismo de la conciencia. Este estado de naturaleza, que en Rousseau cumple la función hipotética de perfilar los vicios y la ruindad del presente, no puede ser ya la verdad del poema, sino en cuanto él mismo se separa de la vida. “Lo que ha de vivir inmortal en el canto, debe perecer en la vida” (Schiller, 1991a: 65).

Aquéel tiempo glorioso no se hace efectivo en el poema más que en la referencia de la primera estrofa en el saludo “amigos: hubo un mejor tiempo que el presente”. Y en la última estrofa aparece como “lo que no vive en parte alguna”. Es lo que jamás perece y bajo los sellos de su omnipresencia se define la Historia en virtud de una pura negatividad. En este devenir, nada nuevo aparece y todo es eternamente lo mismo, mas sólo la fantasía nos envía a crear un nuevo mundo allí donde toda ilusión de grandeza se ha acabado. También aquí la oposición es doble, por cuanto lo que ha sido grande producto de la historia no guarda ningún mérito para el presente en ruinas, sino que pasa a formar parte de la galería de la descomposición de los trozos de la historia. A quien mira así el pasado histórico, todo lo que es grande, como los detalles de su concreción, le parecerá una serie aburrida de repeticiones. La fantasía es un reactivo contra este prematuro envejecimiento del mundo en el que no aparece nada nuevo.

Pero Schiller, consciente de las paradojas de su arte, se pregunta con más fuerza por la posibilidad de un resurgimiento en el tiempo presente. Después de su adhesión al *Sturm und Drang*, el desarrollo del pensamiento de Schiller puede ser visto como una progresión en que el ideal y la vida buscan su unidad, sin evadir la realidad del presente y el carácter histórico de toda producción y recepción de obras, sino más bien contribuyendo a la afirmación de las propias tendencias creadoras del hombre moderno y, de allí, al cultivo de su sensibilidad. El arte es la potencia capaz de efectuar tal reconstrucción y, por ello, esta búsqueda es la raíz de utopías posteriores que exigen una reintegración del arte al mundo de la *praxis*; mas para ello se tiene que superar el clasicismo que, según Benjamin, “buscaba lo humano en cuanto la suprema ‘plenitud del ser’ y, movido por este

anhelo, como no tenía más remedio que desdeñar la alegoría, sólo captó una imagen engañosa de lo simbólico” (Benjamin, 1990: 157). También aparece en este horizonte de creación y recepción de obras la exigencia de pensar la verdad del ideal no sólo desde su apariencia sensible, en la forma artística, sino también desde el potencial crítico hacia el presente. Con la lectura de Kant, Schiller habría ahondado en la concepción de belleza como símbolo de la unidad entre lo que ahora eran los polos ideal moral de libertad y naturaleza. Kant habría determinado de una manera más rica cada uno de los polos de la separación y, por ello, haría ver con más facticidad la emergencia de su unidad, pero su filosofía dejaba entre ellos un abismo que debía ser saldado por medio de la estética. Belleza, diría Schiller por la época de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, es “libertad en la apariencia”, es decir, sensibilización de la idea de libertad. Sin embargo, Schiller encuentra a Kant como parte del desarrollo coherente de su propio pensamiento. Con el paso de los años, desde su adhesión al *Sturm* hasta su consolidación como *Klasik* en la corte de Weimar, Schiller se habría enfrentado con varios problemas artísticos y teóricos para abrir paso a dicha unidad. En esta expresión, la belleza, como veremos, encuentra un gran potencial crítico que deja de lado no sólo las críticas de Marcuse hacia lo que él llamó la “cultura afirmativa”, sino también las del propio Nietzsche cuando acusa a Schiller, hablando de la historia Monumental, de propiciar el fanatismo histórico.

Estas líneas se proponen registrar algunos de esos problemas en torno al proyecto de sensibilización de la idea de belleza en el ámbito específico de la evolución del drama histórico, donde se desplegaría la idea de realización de la libertad en la historia. Desde luego, no se trata de una lectura que arroje conclusiones definitivas. Comenzando por que si entendemos el arte en sentido amplio como uno de los polos mismos cuyo opuesto es la naturaleza, es todavía problemático ubicar el papel del arte en una secuencia genética que rinda cuenta de una evolución del drama histórico hacia la feliz consumación de dicho proyecto (la feliz unidad entre ideal y vida). La obra de Schiller no es sistemática como la de un filósofo. Las obras que trataré son *Los bandidos*, *Don Carlos* y *Wallenstein*. Contaré las tensiones de estos dramas que reflejan la evolución del proyecto de Schiller, y no concluiré más que con una idea del clasicismo de Schiller que es producto de un pensamiento profundamente trágico.

A mi modo de ver, siempre queda algo del primer Schiller hasta en sus obras de madurez. Parece que a medida que él piensa la idea de la unidad entre lo ideal y lo real, el artificio de la forma se apropia de tal unidad, de modo que al final la falsedad de la apariencia vuelve a romperla. Por ello la labor de construir la unidad significa limitar la artificialidad de la forma, su carácter “impúdico”, al tiempo que legitimarla, en tanto que arte, como potencia reconstructora de tal

unidad. Como según la comprensión de Schiller arte es todo lo artificial (que contiene en sí el ideal supremo), entonces sustituiré en lo seguido la palabra forma por la palabra artificial o arte en general.

Se ha subrayado que la expectativa por esta unificación entre ideal y vida comparte ciertas premisas con el romanticismo, entendido, en sentido amplio, como nostalgia del origen. Esto, debido a que tal anhelo de unificación viene asegurado por la posibilidad de un renacimiento, reforzado en la creencia de que tal estado de armonía fue efectivo en el pasado. En esta búsqueda, como Lukács dice del joven Hegel, “cuanto más cerca se cree de la ‘ansiada reconciliación’ con la realidad, tanto más profundamente descubre las contradicciones internas del material que trabaja con ese fin” (1963: 162). Y, en ello, Schiller es un antecesor directo de Hegel. El hombre capta su relación con el mundo desde el ideal, pero para plantear su verdadera unidad se necesitaría desdoblarse el ideal y convertirlo en devenir contradictorio; en su teoría madura del drama, tal sería la crítica de Schiller al fanático, desde la relación que él plantea, en su Ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*, entre el carácter idealista y el realista. Hegel dijo que una vez el hombre capta la realidad en el concepto, ésta se vuelve racional y, por tanto, deviene unidad con la idea en el proceso contradictorio de su realización. En tanto el concepto se descubre finalmente como fundamento último de todo lo real, existe una asimilación unilateral del proceso por la teoría, mientras, de otra parte, la idea de la unidad entre lo real y lo ideal viene a ser la parte positiva que critica toda unilateralidad. Así nace el problema hermenéutico de la modernidad: cómo en la explicación de todo proceso, su significación parece volcarse hacia un origen que se fundamenta en el concepto. Este fue el trabajo del joven Marx, quien pretendió desarrollar la idea de la unidad realidad-idealidad desplegando una crítica a la unilateralidad del concepto, en medio de lo que se llamó la subversión del idealismo y que en su juventud habría sido una confrontación concreta con los postulados de Bruno Bauer, Feuerbach y Moses Hess (Dieter, 1994).

Esto mismo habría hecho Schiller con la unilateralidad del ideal, entendido como una potencia suprasensible que se habría secularizado luego y se habría comprendido como producto de la historia, donde se configuraría en una permanente tensión entre idealismo y realismo. Antes de la emergencia marxiana de tal subversión, la época de que nos ocupamos ya intentaba sentar esta idea de unidad en una crítica al idealismo por medio de la estética y, por eso, Schiller ha sido tan caro a un pensador como Marcuse.

La crítica de Marx a Feuerbach dice que el hombre no tiene una esencia preexistente que se pierde en una alineación en la conciencia religiosa, de la que

éste se tendría que recuperar naturalizando nuevamente todas las producciones de su conciencia enajenada. Si bien Schelling, Hölderlin y Schiller encargaron al arte y a la poesía la realización de dicha naturalización, veremos que la contradicción de ese arte descansa precisamente en que, desde los términos de Schiller, es un arte sentimental que tiene como base de su proyecto la feliz unidad del arte ingenuo, unidad que ya está definitivamente perdida para nosotros¹. Sólo Hölderlin y Schiller habrían ahondado, desde su comprensión mitopoética, en el significado profundo de tal pérdida, desarrollando las contradicciones estéticas sobre el encargo de “representar el ideal”. La idea Schilleriana al respecto puede resumirse de la siguiente manera:

Esta ruta que siguen los poetas modernos es, por lo demás, la misma que el hombre debe tomar siempre, tanto en lo particular como en lo general. La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte lo divide y desgarrar; por el ideal vuelve a la unidad, pero como el ideal es infinito, y el hombre cultivado nunca lo alcanza, tampoco puede nunca alcanzar la perfección dentro de su propia índole, mientras que el hombre natural sí lo puede, dentro de la suya...

Ahora bien: como el fin último de la humanidad no puede alcanzarse sino mediante este progreso, y como el hombre en estado natural no puede progresar de otro modo que cultivándose y pasando por consiguiente al otro estado, no puede haber duda sobre a cuál de los dos, en consideración a ese fin último, corresponde la preferencia. (Schiller, 1963a: 92)

Abrams, por su parte, hace un extenso estudio en su libro *Romanticismo: tradición y revolución*, donde descubre en la poesía romántica inglesa y alemana el tropo principal de estas poéticas como una especie de reedición significativa del mito central bíblico, la expulsión de Adán y Eva del paraíso. El paso que va de la Arcadia al Elíseo² está en la permanente creación de mediaciones en las que intervienen constantes rupturas en los modos de conciencia del hombre (que son algo así como maneras en que el hombre se apropia de su mundo, tratando de configurarlo de acuerdo con sus propias posibilidades y limitaciones), y que funcionan a la manera de desengaños que tienden a reconstruir en su seno una nueva unidad. Este movimiento es llamado por Abrams “dialéctica romántica”: “esta conservación de los conceptos cristianos tradicionales y de la trama tradicional cristiana, pero desmitologizados y con la Providencia que todo lo controla convertida en una ‘lógica’ o dialéctica que controla todas las interacciones del sujeto y el objeto, da su carácter distintivo y su diseño a lo que llamamos ‘filosofía romántica’” (1969: 86).

El problema central del paso de Kant a Hegel es la unidad entre lo ideal y lo real, y el problema es postular tal unidad como cumplimiento de una potencia externa a la historia, la Providencia, o como comprensión realista de la historicidad de todo proyecto utópico. Y tal aventura parece entretejida como el argumento de

una novela en la que la razón narrativa termina apropiándose del planteamiento del problema. Esto lo digo porque también en este desarrollo del pensamiento de Schiller se enfrentan el historiador, que asume su objeto como el campo en el que la libertad se hace posible, y el escritor, para quien la literatura es el ámbito en el que se ilumina tal idea. Esto ya plantea una alternancia entre ficción y documentación histórica, entre verosimilitud y fidelidad a los hechos, como otra de las expresiones opuestas que se van perfilando en el desarrollo del pensamiento de Schiller. Finalmente, drama es una parte de la verdad literaria e histórico es una parte de la verdad histórica. Desde la teoría madura de Schiller, frente a la posibilidad de sensibilización de la libertad en la obra, el problema es uno: el idilio no puede pretender elevar simplemente lo real a lo ideal en una sobreidealización vertida en cualquier materia y, sin embargo, la imaginación del poeta tiene que acudir a acrecentar la creencia del público en su posible realización. En el desplazamiento a la verosimilitud y la verdad poética de la obra se concentra todo el desarrollo anterior.

Apertura al drama histórico

Los bandidos es el primer drama de Schiller, publicado en 1782, y es la pregunta por la libertad en su dimensión absoluta. Karl Moor, el protagonista, irrumpe en la escena con un *pathos* característico del *Sturm und Drang*: “he de encerrar mi cuerpo en un corsé y someter mi voluntad a la presión de las leyes. La ley ha convertido en paso de tortuga lo que hubiera volado como el águila. La ley no ha formado ningún hombre grande, y sólo la libertad engendra colosos y cosas insólitas [...] Que me pongan a la cabeza de un ejército compuesto de hombres como yo, y Alemania sería una república junto a la cual Roma y Esparta parecerán conventos de monjas” (Schiller, 1913: 48).

Franz, motivado por un perverso resentimiento: no haber sido el hijo predilecto, falsifica el nombre de su hermano en una serie de cartas que llegan al viejo conde Moor. Según las cartas, Karl se ha vuelto un hombre que tiene cada vez más fuertes compromisos con la vida del placer y de la acción malhechora. Las cartas producen desasosiego al viejo Moor. Coaccionado por la lengua venenosa de Franz, el viejo conde Moor responde a las cartas falsas de Karl desheredándolo. Franz es franco y visible para el lector en sus intenciones: “tú, dolor, y tú, arrepentimiento, Euménides infernales, serpientes ponzoñosas que rumiáis vuestra víctima y os llenáis con vuestra propia inmundicia, destruyendo y creando perpetuamente vuestro veneno” (43). Karl, herido por las duras y conmovedoras palabras que descubren el dolor de su padre, se llena de ira contra la sociedad y decide convertirse en un auténtico bandido. Su acción violenta consistirá en vengar la disolución de la familia. El objeto del castigo es la sociedad civil. Ciertamente,

Moor se nos muestra parecido a Rousseau por su crítica a la sociedad de su época, pero diferente en cuanto en Moor tal crítica adopta la posición del bandido que se refugia en los bosques, pero para planear con la fuerza de un ejército de maleantes su regreso a la sociedad. Finalmente, tras su autoinmolación, se nos plantea la relectura del drama desde la idea de moralidad en Kant.

Para Karl, el orden inocente remite a la familia. La familia es un pequeño cosmos que pertenece a un todo llamado naturaleza. Dentro del marco de la familia, la autoridad del viejo conde Moor, el padre, no significa un orden represivo feudal. Es más bien el orden inherente a ese cosmos, sustentado en el amor recíproco patriarcal del hijo y el padre. Naturaleza, como ha explicado Siegler, es una idea tomada del neoplatonismo de los místicos medievales que arraiga en el joven Schiller con un carácter monista muy parecido al de Lessing: los seres de la creación son distintos grados en los que Dios se piensa a sí mismo, por partes. Las criaturas, como hijas de una misma realidad, tienden a unificarse nuevamente impulsadas por una fuerza que se identifica con el amor y que en Schiller se construye en analogía con las leyes de gravitación de Newton.

En *Los bandidos* toda esta genealogía queda lúcidamente representada, haciendo una precisa referencia a las claves para entender las posteriores utopías de la naciente sociedad burguesa, en lo que respecta a la secularización de la Providencia con la idea de instaurar la libertad en el decurso histórico. A manos de Franz, el ocioso Caín, el orden idílico de la familia ha de romperse y Karl se convertirá en un auténtico bandido que alza su espada para latigar con fuego a la sociedad civil a causa de su infidelidad a la naturaleza. Adelantándose a los términos de su Ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*, si el poeta se define en esencia por su relación con la naturaleza cuando la tenga o cuando la haya perdido, Karl tiene que verse como su testigo o como el vengador de la naturaleza. Esto último es lo que delinea su carácter sentimental, desde el que se convierte en la fuente de la anarquía y la destrucción de todo orden legal, con la convicción de que por su brazo habla una naturaleza opuesta a todo lo artificial que envicia la sociedad civil. Ese es el carácter de Karl, descrito por de Razmann. Karl “no mata por robar, como nosotros... poco le importa el dinero, por mucho que haya, y hasta la tercera parte del botín, que le corresponde por derecho, la gasta en niños huérfanos [...]. Pero si se trata de despojar a algún gentil hombre campesino, que explota a sus colonos como animales... entonces se encuentra en su elemento natural, y ni el demonio lo iguala” (1913).

En contraposición a esta nueva versión del hombre natural, está Franz, representante de la sociedad burguesa con todos sus vicios. Un fragmento del *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* sirve aquí como el mejor

descriptor de la génesis de este personaje y su carácter:

He aquí todas las condiciones naturales puestas en acción, establecida la situación y suerte de cada hombre, no sólo por la cantidad de bienes y el poder de servir o dañar, sino sobre el espíritu, la belleza, la fuerza, la destreza, el mérito o el talento; y siendo estas cualidades las únicas que podrían atraer consideración, fue muy pronto necesario tenerlas o fingirlas; fue necesario para su provecho, parecer muy distinto de lo que en verdad se era. Ser y parecer llegaron a convertirse en cosas desde luego distintas, y de esta distinción salieron el imponente orgullo, la engañosa astucia y todos los vicios que forman su séquito (...) Por fin la voraz ambición, el ardor en acrecer su relativa fortuna, no tanto por verdadera necesidad como por colocarse encima de los demás, inspiró a los hombres la idea de perjudicarse astutamente; secreta envidia, tanto más peligrosa cuanto que, para herir con mayor seguridad, adaptó frecuentemente la máscara de la benevolencia. (Rousseau, 1966: 82, subrayado mío)

Eso mismo es Franz, un ser que tiene que fingir lo que la naturaleza no le dio y que, en su resentimiento, experimenta la apariencia como imposición de una valoración que emerge en su conciencia desgraciada; el saberse a sí mismo el más despreciado y, por lo mismo, aquél que tiene que dominar por medio de la fuerza del ingenio y el artificio: “ya veis que yo también puedo ser ingenioso” (Schiller, 1913: 39). Esto lo hace parecerse a Yago de *Otelo*, personaje caracterizado por las intrigas y maquinaciones perversas que se convierten en el hilo conductor del drama; pero estamos en el esquema de Rousseau para quien la falsedad de las apariencias y la propiedad privada es el origen tanto de la desigualdad como del mal. La dualidad que menciona este aparte de Rousseau, Ser-parecer, está en la base de la conciencia atávica de Franz. Pero en analogía con la dialéctica de Rousseau, sólo aquél quien sea víctima de esa apariencia es quien está en condición de desentrañar todo el artificio de la sociedad civil en la medida en que pretende justificar sus propios derechos. Franz muestra en la verdad de su resentimiento, la verdad que instauro la propiedad privada: ¿por qué Zeus antes de irse y repartir el mundo tuvo que haberle dejado precisamente sin nada? Y lo decía Rousseau: “el primero a quien, después de cercar un terreno, se le ocurrió decir, “esto es mío”, y halló personas bastante sencillas para creerle, ese fue el verdadero fundador de la sociedad civil” (1966). Franz, al intentar afirmarse en el orden social saboteando este sentido de propiedad privada, universaliza la crítica provocando la emergencia de una subversión de los valores. Si la fealdad es producto de semejante arbitrariedad, así mismo también lo es la belleza de Karl. Ante tal arbitrariedad no queda más que afirmarse en la sociedad acentuando el impulso en la consecución de riqueza, no por verdadera necesidad sino por estar encima de Karl. A diferencia de éste, Franz no opone la naturaleza a la apariencia sino el propio mecanismo del poder que ha propiciado su fealdad, para dirigirlo contra la naturaleza caprichosa en cuyo seno él creció como un hijo bastardo; por ello, Franz se vuelca contra la familia.

Tengo derecho a estar enojado contra la naturaleza, y por mi honor que lo haré valer. [...] ¿Por qué tendría que cargarme el fardo de la fealdad? Precisamente a mí. [...] ¿Por qué actúo de manera tan parcial? Nada me ha concedido. Es asunto mío llegar a ser lo que quiere hacer de mí. Cada uno tiene el mismo derecho a lo grande y a lo pequeño: la exigencia se anula por la exigencia, el instinto con el instinto, la fuerza con la fuerza. El derecho vive con el vencedor, y los límites de nuestra fuerza son nuestras leyes. (1913: 43-45)

Aquí, Villacañas advierte un naturalismo en Schiller que hace una importante variación frente al *Discurso sobre el origen de la desigualdad* de Rousseau:

La conciencia del valor no es una anomalía; ni la naturaleza es opaca a la valoración. Antes bien, las diferencias valorativas son naturales, brotan del mismo juicio divino que son las diferencias naturales. Son diferencias que se dan en el seno de la familia y que brotan del juicio del padre. Y esta escisión que crea dicho juicio, expresado en la forma del amor y del desprecio, atraviesa para siempre la sustancia del individuo, determina el valor de sus acciones y se extiende como un cáncer sobre toda la sociedad. (Villacañas, 1993: 67)

Según esta lectura, Franz cae en la malignidad de la apariencia, no por separarse de la naturaleza sino porque esta misma naturaleza, la que ha designado que el padre inclinara su afecto hacia su otro hijo, es la que lo ha puesto en carencia. La psicología de Franz se entiende como retroceso ante el planteamiento metodológico de Rousseau, el de no pintar el estado de naturaleza con los falsos conceptos del presente. Pero lo importante aquí son las consecuencias que se dan sobre toda esta serie de transposiciones psicológicas. Para Franz el mal no sólo emerge desde la apariencia sino desde el ser mismo, es decir, es constitutivo de una Providencia que rige al hombre y no se sabe más de ella que el momento de expulsión de ese paraíso; Dios mismo y su creación es despótica. El único valor de esta transposición psicológica de Franz se ve frente al presente del drama, ya que convierte la creencia en el buen hombre natural, en un juego donde el hombre burgués reconoce la fealdad y mezquindad constitutiva de su orden social en la propiedad privada, y, en contraposición, proyecta su propia imagen idealizada en la figura de Karl. Por eso parece ser Franz un personaje más dinámico y versátil.

Tenemos así la dualidad de la obra: Karl no reconoce la fealdad de su hermano y vierte toda su fuerza en su destrucción a nombre de una naturaleza pura, mientras que Franz ataca el orden civil, pero no su base, señalando que tal naturaleza merece igualmente ser juzgada por su arbitrariedad, destruyendo todo lo bello que ésta ha producido. Pero ¿no sería el mismo hombre mezquino y feo el que habrá producido la imagen de un tal Karl, para renegar de su propia situación a través de un entusiasmo que lo haría volcarse contra su propia miserableza? A través de la identificación con la furia destructiva de Karl, lo bajo se eleva a lo más alto y en este desplazamiento se revela el principio ilusorio en

que se soportan las necesidades históricas de la utopía de una naturaleza superior. Schiller se ha adelantado así a la crítica de la *ideología alemana*, cuando Engels habla del entusiasmo típicamente alemán desde el que ese país hizo la recepción de la Revolución Francesa, un entusiasmo teórico que negó su propia fragmentación y atraso material, pero que sembró esperanzas frente al presente con el concepto de libertad y la ocasión para producir el sujeto que a esta idea correspondiera.

La diferencia entre la valoración de los hermanos se determinará con los presupuestos desde los que ambos reconozcan el mal civil y quieran actuar frente a este reconocimiento, terminando consecuentemente con sus muertes, cada una con un sentido distinto. Franz denuncia lo bello y lo feo, el ideal heroico de Karl y su bajeza ruin como producto de una naturaleza bruta, y a esa desigualdad primordial él opone otra violencia invocando su perversidad. A este estado en el que el hombre sentimental opone la arbitrariedad de sus propias pasiones y afectos sensibles a la arbitrariedad de la naturaleza, Schiller lo llamará después el estado físico. También es el estado inicial de Karl. La génesis de este estado tiene que ver con las mismas condiciones en las que aparece la libertad. Estas condiciones vienen determinadas en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* adecuando la naturaleza intermedia del hombre escindido entre la moral y los instintos a una división hipotética de las facultades del hombre acorde con la reconstrucción de una experiencia filosófica y estética. Si para Rousseau, en el hombre natural la inclinación pasional redundaba en el bien es porque la naturaleza no le ha opuesto una fuerza tal que descompense su sistema económico animal. Mas el hombre se independizará de la naturaleza cuando el instinto se separe de lo inmediato por medio de la imaginación y así él sienta que todo cuanto ve tiene un fin en él. Este fin se descubrirá luego como la idea de felicidad que promete la razón y que no está sometida a la sensibilidad como tampoco depende de la materia. Así dice Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “pero mientras la imaginación y la facultad de forma lo manda a la imagen de lo infinito, su corazón no ha cesado aún de vivir en lo particular y de servir al instante transitorio. El impulso hacia lo absoluto sorprende al hombre en plena animalidad, y, en este estado nebuloso, todas sus aspiraciones se dirigen a lo material, a lo temporal y se ciñen al individuo” (1963b: 138). Así, el sacrificio de Karl en cuanto reconstrucción del desorden civil no sirve y es estéril, pues es el sacrificio de “una animalidad que tiende hacia lo absoluto”, pero desde el punto de vista de la entrega a la ley moral es el primer paso en la supresión del estado físico.

El final del drama pone ya algunas de las ideas posteriores de Schiller en su texto *Sobre lo sublime y lo patético*, donde se lee: “[en] la representación del

sufrimiento [...] tal sufrimiento no es nunca la finalidad del arte [...]. El fin último del arte es representar lo suprasensible, y el arte trágico, en particular, lo consigue haciéndonos sensible la independencia moral del hombre respecto a las leyes de la naturaleza, *en un estado de pasión*” (1992: 67, subrayado mío). Agrega Schiller en el mismo texto que tanto más la naturaleza se oponga al hombre, es decir, tanto más grande sea su pasión, entonces crece el momento sublime como posibilidad de manifestar la libertad moral. Así, cuando Karl se mata, su naturaleza sensible es vencida pero no su libertad espiritual y este es el núcleo de la diferencia con su hermano Franz, cuya libertad se ahoga con el despotismo de la ley física. Sobre este estoicismo, en el que no importa la derrota en el mundo físico pues queda la victoria en el mundo moral, Schiller se congracia con Kant y escribe su primer drama histórico. Histórico en cuanto abre las puertas a que la teodicea ahora se desarrolle sin la guía de la Providencia del Dios natural. De otra parte, al morir Karl, el drama no muestra una salida positiva al mal sino sólo la denuncia de que el nuevo sujeto no puede venir de la naturaleza ni mucho menos del orden civil. Con las primeras lecturas de Kant, Schiller verá en la moralidad, que no se identifica con la ley civil, la nueva salida del hombre de su estado físico y la conquista de su humanidad perdida en la mejor organización racional para su autocultivo. Será tarea del drama histórico mostrar el nuevo camino, ese que hace de la ley moral la garantía de que el hombre es un ser histórico destinado para la libertad.

Como en Kant la moralidad no depende de ninguna ley que ella no pueda darse a sí misma, la libertad se deslinda de la naturaleza y entrambas se abre una brecha que hace que el hombre natural sienta la ley como un salvaje siente un mandamiento. Schiller quiere formar por medio de su teoría de la tragedia una conciliación entre libertad y naturaleza, es decir, pensar su unidad en la formación progresiva del héroe en el drama y, por ello, tanto el respecto antropológico como el histórico de la formación, este arte tiende a superar las antinomias de la filosofía de Kant. Pero tal formación se aparta de la idea de un arte moralizante que quiera dar la impresión de unidad entre moralidad y sensibilidad través de la alegoría. El artista no puede escoger una idea moral y luego inventarse un caso particular para representarla; el teatro de Schiller no busca la alegoría de la libertad sino su símbolo sensible. Esto es el concepto de belleza, que, en este sentido, consistiría en la representación de la libertad.

Otra conclusión se extraerá de *Los bandidos* para el proyecto del futuro drama histórico. En *Los bandidos*, el estudio de las disposiciones naturales del héroe no sirve para ajustar la ocasión en que éstas se despliegan a la Providencia. La pasión de Karl Moor no es ni buena ni mala en sí misma y por lo tanto de su fracaso no depende el fracaso de la libertad, sino más bien el comienzo de la

utopía, en tanto la Providencia se seculariza y el problema de la realización del ideal de libertad se convierte en tensión histórica. Para Schiller, la personalidad de Karl Moor estudia más bien el mecanismo del mal. Pues siendo esta naturaleza indiferente a cualquier valoración, lo único que muestra es que, cuando se la utiliza como principio rector, se desata la fuerza autodestructiva del hombre. El mal, así, es el hombre prometeico contrapuesto a la creación de Dios, o como Kant dijera, “la historia de la naturaleza empieza con bien, pues es obra de Dios, la historia de la libertad con mal, pues es la obra del hombre” (1979: 35). El mal consiste no en el acto de dar un valor sino de intentar hacerlo naturaleza confiando en la potencia de la Divina Providencia. Ahora bien, Schiller acuña en su teoría del drama el término “fanatismo” para indicar un entusiasmo idealista cuya raíz se encuentra en su sensibilidad voluble y nostálgica. Para Schiller es claro que la corrección de las tendencias destructivas y la armonización del hombre físico con el moral tiene que darse al nivel de la reorganización de su pasionalidad, pues ésta es una dimensión constitutiva de la totalidad de su experiencia y su elemento determinante. Mas tal pasionalidad no es un impulso ahistórico sino, parafraseando a Villacañas, es la historia de lo que la historia ha hecho de la sensibilidad y en adelante, según la exigencia de superación de su estado corrupto, será la historia de lo que el arte y la filosofía harán nuevamente de ella, en una obra cuya perfección radique en que la inclinación del hombre pueda coincidir con los más altos principios de la ética.

Si esas son las conclusiones desde las que se puede leer el desarrollo del drama siguiendo *Los bandidos*, como el vengador de la naturaleza que se despidió de su ideal de naturaleza abriendo paso a la historia, una lectura de sus dramas posteriores consistiría en ver cómo este ideal se despliega en la forma de Providencia secularizada. También se podría leer esta progresión de la obra de Schiller como el avance hacia la feliz realización del idilio. Según tal lectura, *Los bandidos*, a través de la muerte de Karl, podrían ser la puerta de entrada a la idea de representar el idilio en el drama, idea que atravesaría múltiples rupturas que tienden a superar la unilateralidad de todo arte sentimental hasta que el proyecto se consumara felizmente con su última obra *Guillermo Tell*. Pero esta lectura tendría que tener en cuenta el movimiento inverso, según el cual cada nueva conquista de la estética es un nuevo desencanto de la realidad. Rudolf Malter se expresa con claridad sobre esta cuestión: frente al optimismo de sus primeros escritos sobre filosofía de la historia, aparece un pesimismo frente a las posibilidades reales de su presente. Por eso la necesidad de la mediación estética: “resulta difícil decidir si Schiller, también en los años posteriores a la redacción de las *Cartas sobre la educación estética*, continuó en general aferrado a la creencia del progreso, entendido como una humanización que se realiza política y moralmente en una dimensión histórico-universal. El peso que *Wallenstein* otorga al azar en la vida

del hombre parece señalar una dirección distinta a la proseguida explícitamente en los escritos teóricos sobre filosofía de la historia y la cultura” (Schiller, 1991b: IX). Entre Schiller más se compromete con la estética como una potencia reconstructora, parece que el mundo más se le convierte en apariencia. Pienso que la lectura de la obra posterior de Schiller desarrolla este par de impulsos contrarios planteados con lucidez en *Los bandidos* y determinados por las muertes de los hermanos Moor. Pues la muerte de Karl abre el futuro a la esperanza histórica abandonando toda confianza en una potencia exterior llamada naturaleza y por ello, dejando de lado al Dios personal de la Providencia. Pero es necesario también señalar el sentido de la muerte de Franz, con quien nos ha faltado saldar cuentas. Él tiene su propia forma de matar a Dios en su posición de la criatura más desgraciada de la creación. Tras esa muerte el lector no ve ninguna potencia reconstructora de la historia sino la nada. Justo antes de morir, Franz cuenta un sueño a Daniel. Es el juicio final y los pecados de la humanidad se sopesan en una balanza cuya bandeja crece como una montaña. Finalmente la humanidad logra salvarse y el plato de la salvación asciende hacia el cielo; ¡gloria!, una voz se voltea desde lo alto hacia Karl y sentencia: “Gracia, gracia para todos los pecadores de la tierra y de lo profundo. ¡Más tú eres el único condenado!” (Schiller, 1913: 165).

En su eminente muerte, Franz busca al padre Moser sólo para llevar su conversación a las últimas consecuencias de la locura que ya le invade: “te he dicho con frecuencia, animado por el vino de borgoña, y con risa burlona “no hay ningún Dios”. Ahora que hablo formalmente contigo y te lo repito “no lo hay”” (167). El padre Moser predica un Dios de necesidad apelando a la idea de inmortalidad del alma, pero, en realidad, sacando el propio sentido cristiano de la nada: “¿creéis escapar al brazo enjuiciador, refugiándoos en el desierto imperio de la Nada? Si os dirigís al cielo, allí está. Si le rogáis en el infierno, también allí está. Si le decís a las tinieblas ¡amparadme!, las tinieblas se iluminarán a vuestro alrededor, y en torno al condenado la media noche se trocará en día” (169). La situación de Franz sólo puede ser salvada desde su voluntad de autoaniquilamiento: “yo no quiero ser inmortal, séalo quien lo dice, porque yo no me opongo. ¡Quiero obligarlo a que me aniquile, quiero excitar su ira, para que, vencido por ella, me aniquile [...] aniquilamiento, aniquilamiento” (169).

Sin embargo, los dos impulsos contrarios se desarrollan y se encuentran siempre en relación de unidad estimulándose mutuamente para el desarrollo del proyecto del drama. Karl es el espíritu prometeico que roba el fuego a los dioses a través de la lucha y abre la historia como el ámbito de la autoconciencia, el dominio y la utopía. Franz es el espíritu hecho historia que permanentemente se devora a sí mismo. Hegel lo verá después en su interpretación del mito de Cronos y su

pelea con Júpiter. Desde la idea de una Providencia secularizada, es decir, desde el momento en que el mito ha pasado a ser *logos*, a explicarse por las leyes de la historia que pueden ser captadas por la razón, la historia a su vez se entiende desde un nuevo sentido mitológico: el mito del moderno Prometeo, el Dios que robó el fuego para llevarlo a los mortales. Pero este *logos* del moderno prometeo ha reemplazado a Dios por un concepto de Absoluto donde el sujeto encuentra su máximo sentido de libertad sustrayéndose a toda conducción de la naturaleza y de Dios, y donde las antinomias necesidad-libertad, sujeto-objeto, se dan por clausuradas. Estos son los terrenos propios de Schelling y los albores del idealismo³. Sin embargo, esta filosofía prometeica representa la conciencia de muerte de Franz Moor, pues el imperativo moral “anúlale a ti mismo” es el de una subjetividad que, finalmente, tanto para el dogmático como para el idealista, se quiere entregar a lo Absoluto. Es la voluntad de afirmación prometeica en la historia en la que querer serlo todo es en su expresión práctica mera voluntad de autoaniquilamiento.

Ahora intentaremos revisar la manera en que los hermanos Moor se pelean entre sí y se congracian en la labor del drama schilleriano, desde el punto de vista de la escritura. Se trata de las tensiones que la tarea de representación del idilio deja a la propia teoría del escritor, en torno a la relación entre ficcionalidad e historia, en la búsqueda de escribir un auténtico drama histórico.

La ficción en torno al origen

Aún en medio de las señaladas distancias entre Schiller y Kant, el filósofo de Königsberg, como lector de Rousseau, adelantaría toda la labor de Schiller a partir de sus logros con *Los bandidos*. Dice Kant en su ensayo “Presunto comienzo de la historia humana” que la pregunta de Rousseau finalmente es “cómo tiene que proseguir la cultura para que se puedan desarrollar las disposiciones de la humanidad, considerada como especie moral, en forma congruente con su destino, de suerte que no se contradiga ya la especie natural” (1979: 80), y prosigue desarrollando el planteamiento de la pregunta:

Contradicción de la cual nacen todos los males que pesan sobre la vida humana y todos los vicios que la deshonran; habiéndose de tener presente que las incitaciones al vicio a las que se echa la culpa, son en sí mismas buenas y, como estas disposiciones estaban preparadas para el estado natural sufren violencia con el avance de la cultura, y ésta sufre con ellas, hasta que el arte perfecto se convierte en naturaleza; que es en lo que consiste la meta final del destino moral de la especie humana. (80)

Las bases del proyecto del futuro drama histórico se desprenden del papel del arte perfecto como mediador entre naturaleza y cultura. Si el mal, como Kant lo

describiera, consiste en la asimetría entre las fuerzas del estado natural y los fines racionales que la cultura impone a esas fuerzas, entonces la tarea del dramaturgo consistiría en mostrar en la obra la posibilidad de armonización de ambas potencias. Pero para ello, el artista no puede tomar como modelo a la naturaleza, pues ésta ya se ha ido y en reemplazo ha quedado el ideal, objeto del arte perfecto. En su Ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*, Schiller dice que la realidad presenta tal incompatibilidad con el ideal que muchos escritores se imaginan el idilio como un *estado efectivo anterior a la cultura*. Los escritores sentimentales que toman su proyecto de idilio, copiando el modelo narrativo propio de un estado en el que no se conoce la necesidad ni la conciencia, entran en una ficción insostenible. “No debes mirar hacia atrás sino hacia adelante” le dirá Schiller a Rousseau y a quienes escriben novelas pastoriles y algunas elegías enternecedoras. Sin embargo, los problemas con que Schiller se encontrará para concebir el idilio como proyecto del drama se desprenden igualmente de algunas antinomias al interior de la obra de Rousseau. Schiller no es rousseauiano, pero sólo en la medida en que él mismo funda una tradición de exégesis sobre la obra de Rousseau, que hoy en día podría ser cuestionada a través de una relectura que otorgue un nuevo *status* a los recursos ficcionales en la construcción del discurso y al valor del carácter propiamente figurativo del lenguaje (De Man, Hayden White). En este sentido, es productivo leer a Schiller con la misma cautela con que hay que tratar la obra del ginebrino. Atravesada por una nueva visión de la ficcionalidad, la dualidad ser-parecer sobre la que descansa el párrafo de Kant anteriormente citado, y la dualidad interna del espíritu prometeico, tiene unas provechosas consecuencias para el planteamiento de una estética moderna.

La sensibilización de la idea de libertad requiere inmediatamente la superación de lo que se ha llamado el ocasionalismo rousseauiano, por la cadena necesaria de acontecimientos que hacen de la historia un todo racional ajustado a la idea de que cualquier bien debe ser esfuerzo y mérito del hombre. Rousseau en su *Discurso* busca los orígenes de la desigualdad (que son los orígenes de la libertad). Ésta fue producto de la ocasión y las circunstancias en las que se desarrollaron las capacidades del hombre en un progreso en el que lo fortuito se convertía paso a paso en necesidad y cada avance positivo en un lamentable retroceso de dimensiones criminales. La narración en la primera parte del *Discurso* es la historia de cómo la libertad irrumpe en los hombres a través de ese desarrollo fortuito, tejido con suposiciones a partir de un hipotético estado natural, reforzado con el poder figurativo y seductor del lenguaje. Pero este estado hipotético es fundamental para juzgar las instituciones de la época. Por ello se pregunta De Man en su lectura del *Discurso*: “¿cómo es posible que una ficción pura y una narración que involucra realidades políticas tan concretas como la propiedad, el contrato y los modos de gobierno se unan para formar una historia genética que pretende

descubrir cuales son los fundamentos de una historia humana?” (1990: 163).

En esta paradoja comienza a insinuarse la dualidad del espíritu prometeico. Una vez en la cultura, el hombre no puede encontrar la libertad como parte de un desarrollo fortuito. Por ello, la primera exigencia del escritor sentimental consiste en que nada en la obra sea producto del azar o de un favor de la naturaleza. Su segunda exigencia a la obra literaria consiste en una renuncia del escritor a la libre ficción basada en la conjetura de un hipotético estado natural, subsidiaria de una imitación natural del objeto. Precisamente, en un pasaje de su Ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental*, Schiller advertiría la diferencia entre ambas clases de poetas, describiendo las diferencias que habrían entre el relato de la vida pastoril inocente y la idea que tiene él de un verdadero Idilio como realización plena del hombre en la armonía entre el ideal y la realidad:

El ingenuo no puede errar, pues, en el contenido, con tal que se atenga fielmente a la naturaleza, que es siempre y en todo aspecto limitada [...] En cambio, al sentimental le estorba la naturaleza con su permanente limitación, pues ha de poner en su objeto un contenido absoluto. El sentimental, por lo tanto, no sabe aprovechar bien su ventaja cuando toma prestados del ingenuo sus objetos, que en sí mismos son por completo indiferentes y que sólo por la manera de ser tratados se vuelven poéticos. Se impone así, sin ninguna necesidad, los mismos límites que el ingenuo, pero sin tener la posibilidad de realizar plenamente la limitación, ni competir con él en el carácter absolutamente determinado de la exposición, cuando debería más bien alejarse del poeta ingenuo en lo tocante al objetivo, ya que sólo mediante el objeto puede compensar las ventajas que el ingenuo le lleva en la forma.

Si aplicamos ahora lo dicho al idilio pastoril de los poetas sentimentales, quedará aclarado por qué estos poemas, a pesar de todo su despliegue de genio y arte, no pueden satisfacer completamente al corazón y al espíritu [...] Persiguen el ideal hasta el punto justo en que la representación pierde en cuanto a su verdad individual, y por otro lado alcanzan tal grado de individualidad que el contenido real resulta perjudicado. (1963a: 124)

La narración de la realización de la libertad no se puede plegar a la naturaleza y, por ello, el verdadero sujeto de este desarrollo es el hombre y no una inteligencia que controle toda la interacción entre hombre y mundo, llamada supranaturaleza. Pero ¿qué pasa con el hipotético estado natural? ¿Dónde puede ubicarse la ficción de ese estado como ámbito propio del mundo narrativo en el proyecto de la escritura del idilio?

En este punto, en torno al manejo de la escritura sentimental se sortea un problema filosófico. Con la irrupción de la libertad se presenta el problema de si ella estaba ya implícita en el estado natural, resguardada o “adormecida”, y si fue una potencia extraña a ella quien la activó y de la cual dependiera por encima de las leyes que se pudiera dar a sí misma. Esta potencia sería llamada Providencia y se iden-

tificaría con la naturaleza; en el ocasionalismo rousseauiano sería azar y cadena natural de hechos, y en una “metafísica teleológica de la historia”, propia de la filosofía idealista, un plan divino para la redención del hombre. Pero si el arte ha de buscar la sensibilización de la idea de libertad, ésta no puede depender de la Providencia, ya que la moralidad no se puede ajustar espontáneamente a la naturaleza como lo demostró Karl tras su acción, siendo así que la idea de libertad, que en el estado natural significó fidelidad al instinto, en la ficción del escritor debe llevar el artificio hasta sus últimas consecuencias, para deslindar su tarea del poeta ingenuo y componer por el arte lo que antes fue efectivo por naturaleza. El poeta sentimental ha experimentado la fuerza del artificio como una separación negativa porque representa una especie de enajenación, pero positiva en cuanto le da al poeta herramientas para representar la idea de libertad, razón por la que él debe ahondar en las contradicciones de la forma poética. En la ficción del estado natural se supone que los hechos son fortuitos y dados por la ocasión, que esa es una historia fundada en noticias fieles a la naturaleza, en el epos, pero que no hacen al hombre. A esta ficción se le contrapone el *drama* como el ámbito en el que se debe componer por vía del artificio lo que antes fue natural; él es el que verdaderamente puede configurar la idea de hombre, mas no la torna natural pues requiere que esa idea sea realización histórica.

En este movimiento la historia muestra cuánto de relato ficcional tiene cuando es comprendida como un todo a partir de la razón narrativa y dramática. Este es el doble movimiento del espíritu prometeico y, digamos, su contradicción interior. El drama es necesario por cuanto la *historia natural* (ocasionalismo) carece del verdadero sentido de libertad. Mas la idea de tal efectividad de la libertad sólo es pensable así por el drama, a cambio de que éste se autolimite permanentemente como artificio y ficción libre, en una progresión que llegase a mostrar finalmente la posibilidad real de unificación.

Esa “ficción pura” que resulta ser el estado natural, si bien no puede convertirse en la narración que cuente la historia de la realización de la libertad, es evidente que se torna un estado hipotético necesario para el proyecto de idilio del escritor sentimental, en tanto que la ficción es el elemento constitutivo de todo proyecto literario. También es cierto que la imaginación del artista no puede operar como un *Deus ex machina* que inyecte una solución exterior a la asimetría entre naturaleza y cultura, pero sólo la creencia en que el ideal fue efectivo de manera natural alguna vez sobre la faz de la tierra puede alimentar su proyecto. Aquí está la base de la idea de Schiller como historiador monumental. Si algo es posible en el futuro y se tiene la idea de ello, es porque ya alguna vez existió. Así también, lo que una vez fue posible puede volver a nacer y en ello se demuestra que ciertas cosas pueden repetirse en la historia.

En esa medida, lo que realmente importa en la teoría del idilio consiste, primero, en la exigencia de que lo real se encuentre de manera efectiva con el ideal en el futuro idilio, algo que ya fue efectivo en el pasado y, en segundo término, en la conciencia schilleriana de la separación entre las dos clases de poetas, conciencia que se funda sobre líneas argumentativas desarrolladas (aunque no por completo) sobre la teoría del arte moderno, y a través de puntos concretos. Uno de estos últimos puntos, si se trata de distinguir el idilio ingenuo del verdadero idilio sentimental, es el papel de la ficcionalidad en la obra y su relación con la historia, comprendida como un todo que articula sus partes con determinadas lógicas tanto en lo particular como en lo general. La idea de una posible repetición en la historia, paradójicamente, parece ser la que llama a Schiller a volverse un observador introspectivo de los acontecimientos particulares en su nacimiento (los antecedentes de un acontecimiento) y su relación con los demás acontecimientos, con la idea de sustraer una ley general de desarrollo. Pues la idea de reconstruir el nuevo idilio lo llama a investigar cuidadosamente las condiciones de un renacimiento, a volverse un historiador que, como el Adamás del *Hyperion* de Hölderlin, husmea entre las ruinas del pasado buscando en el presente algún indicio, alguna huella que asegure una conexión con el espíritu de los antiguos. Lo particular así, en Schiller, se define en contraposición a una ley general que atenderá a la diferencia entre antiguos y modernos. Pero la ficción es la manera en que el artista que estudia la historia recompone por medio del propio juego del arte los acontecimientos en su particularidad, para que la idea del idilio pueda ser pensada como posible. Sólo en el arte lo particular atiende a una conexión tal con el todo que es capaz de iluminar ese destino, sacar de sí esa posibilidad, oscilando en el límite impreciso entre lo real y lo verosímil. Esto, porque la historia no es sólo lo que ocurrió sino también la manera en que se organiza en la forma para contarlos. Esta forma tiene su propia inteligencia y sus propias leyes, que son, de hecho, las de la narración y el drama. El autor no imita hechos sino que capta una ley interna que vincule el carácter del héroe con esos hechos y muestre, a través de la demanda interna de verosimilitud de la obra, la verdadera cadena de motivaciones que rigen la acción. En este punto, como comenta Villacañas sobre el legado de Lessing para Schiller, “el mundo real no es ontológicamente más real que el mundo posible de la escena, a condición de que éste sea propiamente mundo” (1993: 81).

Schiller recomienda sacar la situación general, la época, los personajes y sus caracteres del mero desarrollo espontáneo de la historia y ajustarlos a las necesidades literarias. Escoger un hecho histórico significa para él “idealizar lo real”, e inventar un argumento es para él “hacer real lo ideal”. El resultado es la representación en la que el pasado es traído al presente con el sentido de un “ajuste intelectual de cuentas con el presente”. El objetivo del drama consiste en que un hecho histórico desastroso para el ideal de la libertad ahora pueda

ser interpretado hacia el futuro como algo positivo y posible, si se atiende a la inteligencia con que el drama crea la unidad interna de la acción y el carácter. Así se abre paso el proyecto del idilio, conservando la justa medida en la relación contenido individual (hechos históricos) y contenido ideal (invención del argumento). Aquí también, desde un punto de vista histórico, la búsqueda de la armonización entre libertad y necesidad en el drama exige superar el mero desarrollo natural de los hechos históricos, que parece ser azaroso y estar sujeto a toda clase de fortunas, en un movimiento inverso en el que ninguna empresa libertaria, con sus fracasos y aciertos, fuera objeto del azar.

Si en la tragedia clásica griega la Providencia eran los designios del hado y el dictado de los dioses, para el presente, la burguesía comprende que el triunfo de sus ideales depende de la apropiación de las condiciones concretas de la acción y del conocimiento de esas unidades con la historia en sentido unitario. Aquí se descubre un poder en el obrar y una voluntad en la lucha del que da cuenta la filosofía de Fichte, que no puede dominarse desde la normatividad de una Providencia basada en los designios de la naturaleza. Por eso el poder del Papa o del Emperador como representantes de Dios en la tierra ya no es lo más preocupante. Y fue la primera comprensión de Schiller sobre el drama, inmediatamente posterior a *Los bandidos*, porque en esta nueva providencia el sujeto burgués voltea a mirar hacia el pasado con la intención pedagógica del drama, para apropiarse de esa fuerza que se despliega en el presente en sus circunstancias concretas. En este problema específico del drama, la dualidad de Prometeo, la lucha entre Karl y Franz Moor, se expresa en los siguientes pasos: 1) la libertad rechaza la Providencia; 2) la libertad entra en el mundo histórico como el ámbito en que se realiza; 3) la historia se comprende como un todo articulado que se puede estudiar para dominar la acción. Para el historiador que pregunta por las condiciones para la realización de la belleza, el problema es justamente preguntarse por aquello que se repite en la historia y si hay alguna ley que garantice la conexión interna entre el pasado y el presente; y 4) en la acción del héroe (si bien éste parte de una posición realista que implica el conocimiento de la historia como un todo), él siempre termina en inevitables fracasos y fanatismos que no reconocen la realidad; los héroes del drama se entregan a una pura ficción, a un destino trágico. Cuando se trata del drama histórico, ficción, así, es el destino del ideal una de las formas de sátira que limita la realización del idilio. Pero no solamente es esto. La manera como el ideal se torna en ficción siempre puede obedecer a un por qué, cuya explicación enviará al escritor a otra nueva introspección en la historia en la relación pasado-presente y acción-cadena de acontecimientos, lo que redundará en el conocimiento de esas leyes inherentes a toda ficcionalidad con las que, justamente, se puede comprender la historia en su decurso.

***Don Carlos*, entre la historiografía y la ficcionalidad**

El drama de Schiller que concentrará la tensión entre historia y ficción es *Don Carlos*, aunque resuena con especial fuerza igualmente en el *Wallenstein*. La escritura de estos dramas está íntimamente ligada a los dos grandes trabajos de Schiller como historiador: *Historia de la liberación de los países bajos* e *Historia de la guerra de los treinta años*. Esta progresión de su pensamiento hace que la historia se aprehenda por medio de las categorías de la narración y del drama y que sólo allí se ilumine la posibilidad de la libertad como utopía histórica. Pero está implícito en esta progresión racional hacia la libertad, en el decurso del drama, el problema metodológico del historiador que, apegado a la filosofía de la historia Ilustrada, quiere ver en el cause de sus acontecimientos una teleología. ¿Pertenece esta teleología, este plan de la Providencia a la misma historia o es una mera representación del historiador? Y si fuese así ¿qué valor tiene entonces esta representación o qué significa eso de la mediación estética?

En el texto de 1791 *¿Qué significa y con qué fin se estudia la historia universal?* Schiller reflexiona como historiador sobre la metodología para abordar su objeto y los fines con que se estudia la historia. El texto trae una posición ambivalente de Schiller, que contrastará con el desarrollo del drama. Mientras el escrito de filosofía sobre el tema “historia” se muestra optimista, ya la experiencia de *Don Carlos* unos años atrás había limitado drásticamente ese optimismo, y sin embargo ambos respectos de pensamiento se complementan en la conformación del drama. Metodológicamente, Schiller habla sobre la posibilidad de reconstrucción de los vacíos que la historia pasada deja al presente, ya por falta de documentos, ya por falta de testigos autorizados. Pero en el fondo se trata de la necesidad de una historia universal que viene a converger en la justificación ideológica de un presente caracterizado por la confianza en el progreso racional. “¡Cuántas guerras tuvieron que ocurrir, cuántas uniones pactar, romper y de nuevo realizarse para llevar a Europa finalmente al principio de paz que posibilita estados y ciudadanos a dirigir su atención a ellos mismos y reunir sus fuerzas para un fin razonable!” (Schiller, 1991b: 12). Ese fin puede dotar al historiador de los principios de la filosofía para ser aplicados a su recomposición del pasado. Así se expresa Rudolf Malter sobre el texto mencionado: “como la inmutabilidad de las leyes que rigen de modo estricto la naturaleza garantiza la recurrencia regular de los acontecimientos, el entendimiento filosófico, en virtud de la unidad de la naturaleza y la subjetividad humana (establecida sin haber sido cuestionada), deduce a partir de la situación actual las causas que la han hecho posible” (XI).

Si la historia corre ininterrumpidamente de lo pasado hacia el presente, dejando lagunas y retos al pensamiento, el historiador va de lo presente al pasado y en

cada vacío aplica la causalidad consecuente con los principios de la filosofía, para luego retornar a su época convirtiendo la historia en “un todo conforme y coherente con la razón” (XI). Esto implica, según Malter, dos pasos metodológicos: en primer lugar, esta intención atribuida a la historia existe sólo en la representación del autor, trayendo a colación el *como si* kantiano que aparece en *Idea para una historia universal en sentido cosmopolita*, donde la idea de una intención oculta de la naturaleza en el curso azaroso de la historia tiene un sentido regulativo y crítico, aunque no funda alguna “metafísica teleológica de la historia”. A eso se refiere Schiller con su precepto “encadenar estos fragmentos a través de elementos de unión artificiales”. Pero en un segundo paso, según Malter, Schiller se olvida del carácter regulativo de esta teleología y se la atribuye sin más a la naturaleza, yendo más allá del *como si* y del sentido de realismo kantiano. “Pronto le resulta difícil al historiador universal persuadirse de que esta secuencia de fenómenos que admitía en su representación tanta regularidad e intención, contradice estas propiedades de la realidad” (XII).

Don Carlos es un claro ejemplo de este movimiento en el cual la historia se hace inteligible sólo a partir de las categorías de la narración y el drama, a fuer de que Schiller pareciera aplicar los preceptos de *¿Qué significa y con qué fin se estudia la historia universal?* en la construcción del drama. Para empezar, porque se ha dicho que el drama no tiene mucha fidelidad a la historia, que su argumento está influenciado por la llamada “leyenda negra” y que las desavenencias entre padre e hijo tenían que ver más con el carácter maleducado y enfermizo de don Carlos que con un conflicto de amor y de intereses ideológicos sobre la suerte de los Países Bajos. Parece que Schiller hubiera aplicado la idea de la causalidad en los espacios vacíos de la historia para lograr de allí cierta libertad con respecto a la verdad histórica. Sin embargo, en las *Cartas sobre Don Carlos*, Schiller habla de “fidelidad a los hechos”. En qué consiste esta fidelidad es algo que se puede entender sólo acudiendo a la verdad poética que enuncia lo universal por sobre la verdad histórica que se queda en lo particular. Si don Carlos es pintado con ideales de un hombre que no puede existir sino dos siglos después del tiempo que transcurre la acción y si Felipe II aparece como representante de las tendencias de su época, entonces la objetividad del poeta significa que los ideales de *Don Carlos* no tenían cabida en esa época. Para el presente de Schiller, cuando la burguesía todavía lucha contra el feudalismo, esto quiere decir algo importante: la obra comienza con un análisis del choque entre ideales burgueses y feudales, apoyado en un conocimiento de la posibilidad de su realización en medio del todo de las circunstancias y en el juego con la inclinación subjetiva. El resultado de ambas es la acción.

Cuando el lector intenta saber por qué los ideales del Marqués Posa, en un primer

momento pintados con mucha naturalidad, se convierten después en fanáticos, encontramos nuevamente la dimensión pasional de Don Carlos en quien se ha centrado la expectativa por la liberación de los Países Bajos y su carácter ligado indisolublemente a la cadena de hechos. Se da allí una contraposición entre el amor incestuoso hacia su madrastra y el ideal de amistad, estructura que Hölderlin tomaría para su *Hyperion*. El ideal republicano, representado en el ideal de amistad entre Don Carlos y el Marqués Posa, se contrapone a la pasión amorosa hacia Isabel de Valois, quien parece ser el único personaje incapaz de volverse fanático a causa de su gracia o su alma bella, por lo que luego tendrá que morir. Es en la mentalidad ingeniosa de Posa que la liberación de los Países Bajos comienza a trabajar planeando cada uno de los detalles que han cifrado su atención en Don Carlos. Para ello, Don Carlos debe sobreponerse a su propia pasión y dirigir su mirada hacia la república. Así el Marqués lo reprende: “sí, antes era completamente distinto. Tú eras tan rico, tan cálido. ¡Todo el mundo tenía sitio en el amplio espacio de tu pecho! Todo eso ha desaparecido, devorado por un mezquino amor propio, por una pasión” (Schiller, 1999: 72). Posa se ve a sí mismo como la razón operante detrás del proceso de emancipación de los Países Bajos: “y nunca olvides Carlos que un plan engendrado por una razón superior y que urge en vista de los sufrimientos de la humanidad, aunque fracasara diez mil veces, no puede ser abandonado nunca” (73).

Posa debe dominar el entramado de situaciones y acciones en las que cobra sentido la acción revolucionaria desde el punto de vista del todo. El héroe, Don Carlos, debe seguir esta relación con el todo: la producción de su carácter, el momento en que asume los ideales de Posa, debe captar cada parte anteponiendo los fines y analizando los medios con respecto a las posibilidades que lo acerquen a su meta libertaria. Pero en ese seguimiento de la posibilidad del ideal, la traición de Posa sobre el Rey se ha revelado como un mecanismo no apto para conseguir el ideal republicano; es un medio de acción que se ha separado del desarrollo consecuente de su plan. El mismo Posa parece un fanático porque incluso su amigo Carlos se convirtió para él en una pieza más. Paulus Stelingis, en su análisis de la obra, dice que el drama centra su acción así en la expectativa sobre la edificación de un héroe-caudillo: “aunque (Posa) representa el ideal humano de libertad, busca poder y corre el peligro de endiosarse a sí mismo y caer en las redes de la intriga” (1967: 108). Frente a la concatenación de la intriga, aquí se muestra en Schiller la idea de que es indiferente si la narración en sí misma tiene verdad histórica o no. Pero la teleología, el arreglo de los detalles con fin orgánico e inteligible, tiene una función regulativa porque es la mediación del arte entre el pasado y el presente y también, para el presente, entre los ideales y la realidad.

Justo aquí Schiller construye su teoría de la mediación: “los motivos morales, que son tomados de un ideal de excelencia que hay que alcanzar, no residen en el corazón del hombre de manera natural, y precisamente por esto, porque han sido implantados en el mismo por el arte, no son siempre activos de una manera favorable, sino que a menudo están expuestos a un lamentable abuso por una muy humana transición” (Schiller, citado por Villacañas, 1993: 249). Esta observación de Schiller quiere decir que ni en la moral ni en la pasión se encuentra la imagen que asegure una conexión práctica con la idea de libertad, y que es trabajo del arte configurar esta imagen desde el carácter de un hombre que supere la escisión entre individualidad y generalidad. Así continúa Schiller cuando explica su drama:

El hombre debe ser guiado en su actuar moral por medio de leyes prácticas y no por medio de partos artificiales de la razón teórica. Ya nada más esto, que cada ideal moral o construcción artística no es más que una idea que, igual que todas las demás ideas, forma parte del limitado punto de vista del individuo al que pertenece, y en su aplicación, tampoco es capaz de la generalización en la que el hombre se cuida de usarla; ya nada más esto -digo yo-, debería convertir tal idea en un instrumento extremadamente peligroso en sus manos: pero aun más peligrosa se vuelve cuando entra rápidamente en relación con ciertas pasiones, que se encuentran más o menos en todos los corazones humanos: afán de dominio -pienso yo-, vanidad y orgullo, que la capturan momentáneamente y se mezclan inseparablemente con ella⁴.

Por eso, antes de exponer un ideal existente de por sí, el drama muestra el sujeto que lleva ese ideal entrando en conflicto con la pasión. Este conflicto debe ser resuelto a favor de la creación artificial del carácter. Y en verdad, antes de la escena final, vemos a un Carlos transformado, en quien ha convergido felizmente la idea de amistad con el vínculo del amor en su mutua complementariedad como resorte de un nuevo sujeto: “por fin comprendo que hay un bien más alto, más deseable que poseerte... Una breve noche ha dado alas al curso indolente de mis años, me ha madurado prematuramente y me ha hecho un hombre... Ahora desafío cualquier destino mortal. Os he tenido en mis brazos y no he vacilado” (Schiller, 1999: 163). Sin embargo, al definir la idea de representación de la libertad en la obra Schiller dice, en las cartas que escribe para justificar su drama ante las críticas que recibió, que se trata de “la expansión de la humanidad más pura y limpia sobre la más alta posible libertad del individuo con el más alto florecimiento del Estado, en breve, sobre la situación de la humanidad más perfecta” (Schiller; citado por Villacañas, 1993: 246). El proyecto de *Don Carlos*, con el fracaso final de la empresa libertaria, se queda así a mitad de camino y Schiller es consciente de su propia intención, pues dice en las cartas:

Se trató de mostrar a ese príncipe, de hacer dominante en él, a través de una acción, un estado de ánimo determinado, y de elevar su posibilidad subjetiva a un alto grado de

probabilidad, sin importar si la suerte o el azar quieren realizarla⁵.

El arte pone en escena los ideales desde una subjetividad afectada por la pasión. Pero como el arte ha sido catalogado previamente como algo artificial en virtud de su sentido regulativo, entonces estos motivos no son naturalizados por el mismo fundamento de lo artístico. El fundamento del arte, así entendido, no naturaliza el ideal sino sólo sirve para analizar la pasionalidad del héroe, concebir la posibilidad de un sujeto que pueda albergar un ideal de libertad, pues este sujeto no se puede dejar a la obra del curso espontáneo de la historia. En otras palabras, el arte muestra el surgimiento del fanatismo y de la abstracción desmedida y sólo sirve en tanto ésta pueda ser criticada. Así, toda teleología se pone en función de analizar desde un fundamento casi antropológico la subjetividad del héroe y en ello muestra su sentido regulativo, en fidelidad al sentido de la filosofía crítica kantiana. Schiller agrega en las *Cartas sobre Don Carlos*: “no me parece inútil el ensayo de traer al ámbito de las bellas artes verdades que tienen que ser las más sagradas para cualquiera que tenga una buena opinión del género humano, y que hasta ahora eran propiedad de las ciencias, animarlas con luz y calor, e, implantarlas con motivos vivos activos en el corazón humano, mostrarlas en una lucha poderosa con la pasión” (249). Y, por su parte, señala Stelingis una importante variación frente a *Los bandidos*: “en esta obra empieza la lucha por la libertad en la obra dramática: no con la destructiva negación de todo lo establecido, sino con la conquista de su propio corazón para los ideales más altos de la vida, que son aquí la liberación de Flandes y la subordinación de los sentimientos al deber” (1967: 103).

Por ello, ante la falta de una humanidad noble, el arte tiene que fabricar al hombre. En su estado físico, un hombre que tiene grandes ideales puede convertirse fácilmente en un Karl Moor y Schiller vio esos ejemplos en la Francia de la época del Terror. Este proyecto de formación se cristaliza con las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, y aunque en este espacio no podemos desarrollarlas es importante subrayar que el hecho de que Schiller no sustrajera su material poético del presente en la Revolución Francesa quiere decir algo importante. Este acontecimiento trajo la idea de una organización racional en el Estado, pero el diagnóstico del poeta dice que ni en la idea de moralidad, que para el hombre físico es todavía una ley positiva, ni en la naturaleza degenerada de los hombres fragmentados, existen las bases para tal libertad. Sin la mediación del arte, aquélla sucumbiría nuevamente ante la fuerza despótica del fanatismo. Y esto no ocurre porque el arte sea una potencia exterior a la propia naturaleza humana, sino porque en él los abusos y la acción pueden ser orientados hacia la belleza. Este diagnóstico ya se había hecho dos años antes al estallido de la Revolución con *Don Carlos*, cuando en una de las *Cartas sobre Don Carlos*

escribió que la abstracción desmedida puede convertirse en “el más arbitrario despotismo”. De allí el diagnóstico que Schiller hace de su época: “los corrompidos fundamentos del Estado natural ceden y parece dada la posibilidad física para exaltar la ley en su trono, para respetar finalmente al hombre como fin en sí mismo y fundar la sociedad política sobre la verdadera libertad. Pero falta la posibilidad moral y el momento generoso encuentra una generación inaccesible a sus dádivas” (*Sobre la gracia y la dignidad*).

Desde la genuina mentalidad dramática, los ideales de libertad no tienen un sujeto que los encarne y es menester del arte fabricarlos. Por eso dice Villacañas que el drama es histórico; y en nuestra exposición en un segundo sentido, porque habla de grandes hechos cuando estos ya no son admitidos por un presente caracterizado por la mediocridad. De allí que sea necesario volver al pasado en los instantes en que la libertad de Europa se ha puesto en juego, para avivar la llama del presente, en un movimiento en el que además se estudiara la dimensión humana del obrar en la historia. En esa vuelta al pasado se proyecta la propuesta educativa del drama histórico hacia la tarea de naturalizar el ideal, limitando el fanatismo y aumentando el entusiasmo por lo moral, allí donde está en falta. La tarea de la realización de la libertad en el drama consistiría en no olvidar la tensión entre lo ideal y lo real y su mutua determinación, lo que redundaría en una idea de educación a través del drama. En su sentido antropológico, es educación de la sensibilidad del héroe para hacer coincidir por medio del arte la inclinación con la moralidad. Y para el lector, es una educación sobre el carácter histórico de todo ideal.

Si una obra habla sobre la libertad, incorporando hechos históricos pasados en su argumento, es porque tal libertad ya había muerto en su posibilidad histórico-real. Sin embargo, la obra revive la expectativa por la libertad, mostrando los motivos que habitaron en el héroe como situaciones verosímiles que mantienen su posibilidad si se entienden las tendencias objetivas de cada época y la concatenación interior del drama. La historia del pasado que terminó en la derrota del héroe es fruto de la necesidad; está condicionada por múltiples fuerzas, no distingue la virtud del azar y hace depender la acción de los hombres de condiciones que no tienen un sentido autónomo y moral. Pero cuando el escritor revive estos hechos surge una dialéctica entre la ocasión y el carácter sublime del personaje en la que se muestra la cadena de hechos íntimamente ligada con la evolución de los motivos del héroe. Pero esta fidelidad a la historia no consiste en soportar el argumento de la narración en fuentes documentales precisas. Ser fiel a la historia significa que ningún motivo de libertad en el héroe y ningún *obstáculo* en su realización sea introducido en la obra por el azar, sino por el conocimiento cada vez mayor de las necesidades literarias en virtud de las cuales se representa la acción. El ocasionalismo debe

dejar su acción a lo necesario y dar paso a esa teleología de que nos habla Schiller historiador, en un movimiento en el que esa teleología se niega continuamente a sí misma. Esto último, el hecho de devorar permanentemente sus productos para configurar cada vez un todo más ajustado al proyecto del Idilio, es lo que da su verdadera historicidad al proyecto del drama histórico.

Wallenstein

El proyecto del drama histórico oscila ahora entre la posibilidad subjetiva y la objetiva. No sólo se trata de fabricar el sujeto sino de construir, desde el punto de vista del todo, el entramado de circunstancias en las que el ideal puede realizarse, renunciando a la ficción libre. Schiller no muestra el extravío de los personajes en la aplicación práctica de su noble ideal, para dejar luego al lector un mensaje de renuncia a todo ideal. En sus *Cartas sobre Don Carlos*, Schiller dice que “nada que no sea natural conduce a lo bueno”. La frase analiza las efusiones idealistas de los héroes, pero también deja ver ya el problema de la realización práctica del ideal; esta se tiene que dar de manera natural. En este punto, el problema de la validez de la teleología interna en el fin moral de la historia tiene que ser nuevamente encarado, para pensar qué significa la *objetividad* de la acción. Schiller ahora analiza la historia como un todo que es concreto e individual en la medida en que es la síntesis de muchas abstracciones; se convierte en el dramaturgo que analiza las posibilidades de un resurgimiento en la Europa moderna, guiado por las categorías del drama de tiempo, lugar, carácter y acción.

La objetividad, aquello que da autonomía a lo real con respecto al pensamiento, tendrá que ser pensado en medio de una penosa crisis en el contexto de la consolidación de los Estados-nación en Europa. Al reaparecer Schiller en la escena después de 10 años sin componer un drama, parece que el optimismo de su filosofía de la historia ha cambiado porque el presente que ha provocado la escritura de *Wallenstein* amenaza con romper la paz y la unidad que siglo y medio atrás se hubiera conquistado tras la guerra de los treinta años. Schiller hace una introducción en verso donde cuenta lo que motivó la escritura del drama y el papel del arte frente a la nueva tensión del presente histórico. También aparece el tema de la guerra como el ambiente más adecuado para expresar en esta ocasión la vida del hombre como ser histórico en busca de su libertad.

Ahora, al término de nuestro siglo, en que lo real es poesía, y hay lucha de naturalezas poderosas, teniendo ante los ojos propósitos elevados y lidiándose por alcanzarlos, sin perderse de vista lo que constituye la aspiración suprema humana, el afán de libertad y de poder; ahora el arte también ha de levantarse de la tierra con vuelo más potente, y debe hacerlo, aunque no sea por otra causa, por no avergonzarse a su vez del teatro de la vida.

Inerte contemplamos hoy la forma antigua y vigorosa, que, ha ciento cincuenta años,

dio a los pueblos de Europa una ansiada paz, fruto a mucha costa comprado de treinta años de guerra deplorable. Otra vez se atreve la fantasía del poeta a presentaros una época tenebrosa, para que miréis más gozosos lo presente, y penetréis en lo venidero, fecundo en esperanzas. (Schiller, 1913: 197)

A mi juicio, aquí Schiller enuncia la expectativa de una respuesta que el arte debe dar a los requerimientos de la época en el problema que el idealismo alemán ha captado como el más crucial de todos, a saber, la pregunta por la esencia del hombre como un ser destinado para la libertad. Napoleón ya se ve cabalgando por toda Europa y la guerra permanente aparece en una roja alborada como único medio para restablecer la paz. Si el arte presenta una época tenebrosa para traer esperanza en lo venidero es porque la visión de lo tenebroso sin la mediación del arte es fatalista. A lo que tiene que responder el arte es a una fuerza que cuestiona la esencia del hombre como ser destinado para la libertad y que, de todos modos, sólo se puede captar desde cierto sentido de la dimensión histórica de todas las utopías de los hombres. El problema del determinismo y el fatalismo de la historia es el nuevo rival de la libertad. Esa es la importancia del arte y de que Schiller reaparezca para el público en la escena.

Si con el descubrimiento de la Providencia secularizada el dominio del rey pierde efectividad en tanto representante de Dios, ahora el Kaiser retoma cierto poder porque las fuerzas azarosas de la historia y cierto sentido de fatalidad se ponen de su lado. El ejecutor de esta fatalidad es Octavio Piccolomini, quien, quitándose la parte de responsabilidad que le corresponde, describe la muerte de Wallenstein como causa de la “mala estrella” que le acompaña, como un designio de los astros a los cuales el mismo Wallenstein había comprometido su prometeísmo.

Wallenstein ve en el ejército del Kaiser la posibilidad de instaurar la paz, utilizando la misma fuerza militar del imperio con la ilusión de legitimarla a favor de su idea de libertad. El gran caudillo confía así la realización de la idea al poder del ejército y desde este momento el poder y la libertad quedan aliados. Pero el poder se presenta aquí como una potencia autónoma que no negocia con ninguna intención moral y el problema de Wallenstein consistirá en legitimarlo para que sea medio del fin llamado “paz”. Pero la lógica del poder se inscribe en la dialéctica ocasión-sujeto, que ya se esbozaba en *Don Carlos*, llevándola al extremo, mostrando la radical incompatibilidad entre fines y medios. Así lo define Villacañas en torno a la dualidad interior de Wallenstein: “los pensamientos por sí mismos fuerzan a la acción tan pronto se han encarnado en la palabra. Pero esa acción cambia de medio, abandona el pensamiento y pasa a jugar en el ambiente denso de la acción histórica describiendo otros rumbos. En este sentido, toda tragedia muestra la autonomía de la objetividad frente al pensamiento” (1993: 313). La objetividad, en este sentido, puede homologarse al sentido de

fidelidad a la historia con que Schiller escribió su *Don Carlos*, el realismo literario desde el que el autor quiere mostrar el choque entre el idealista y el realista en la tarea de la consecución de la libertad y, por ello, este sentido de objetividad termina con la ilusión de legitimar el poder desde los planes del caudillo. Si bien en *Wallenstein* esta objetividad cuestiona el problema de la libertad humana en torno a su decisión de traicionar al Kaiser pactando con los suecos. “En vano piensa el hombre realizar actos libres. Sólo es el juguete de fuerzas ciegas que convierten rápidamente su propia opción en obra de una pavorosa necesidad”. Aquí, *Wallenstein* llama necesidad al azar, pero también a la significación del mecanismo por el cual él mismo ha decidido voltear su fe hacia las estrellas y su curso. Cuando la idea de libertad quiere interpelar al mundo real “éste se muestra como un sedimento de acciones guiadas por la astucia, por las componendas, por la lucha. Y estas acciones generan siempre acciones del mismo tipo, ya sea para contrarrestarlas, ya para mantenerlas” (1993).

La realidad misma se convierte a fuer de su mencionada objetividad en un entramado de fuerzas que ya no se puede distinguir con el artificio de la obra y, por ello, el autor de este entramado no es plenamente Schiller. En el drama parece identificarse la razón extrema del historiador que arma artificialmente un todo tras la rigurosa concatenación de las acciones para encontrar la libertad y el azar con que él mismo se tropieza como descubrimiento de la historicidad de toda acción humana. Esto es lo que Hegel llamó la historia de la toma de una decisión y la reacción que provoca. Así escribió Hegel sobre *Wallenstein* en 1800: “la impresión inmediata que deja la lectura del *Wallenstein* es de triste silencio por la caída de un hombre poderoso bajo un destino sordo y muerto. Al acabar el drama se ha acabado todo; el reino de la nada, de la muerte ha triunfado. No es un final de teodicea” (1978: 435). La lectura de Hegel expresa una situación general del pensamiento alemán de finales de siglo XVIII, donde el prometeísmo se las ha de ver de frente con la nada, como el punto más álgido en su intento de independencia de toda conducción ajena.

Hegel concede al azar el protagonismo en la caída de *Wallenstein*, y en eso descubre una dimensión no racional del devenir histórico con la que se confrontará durante el desarrollo de su sistema. Por su parte, para Schiller este taller de experimentación llamado drama histórico se convierte en la captación de una crueldad *inherente* al mundo y se complace, también como el Dionisos de Nietzsche, del orden de creación/ destrucción, porque lo artificial, en tanto que arte, es la única base propia que imita y, en cierto sentido, gobierna la ley del devenir. Tal como expresa Germán Meléndez en su ensayo “La justificación estética del mal en el joven Nietzsche”: “experimentando el horror del desgarramiento (como captación de la unidad fundamental que subyace a lo múltiple) el hombre

dionisiaco logra, no obstante, mantenerse en el desocultamiento de lo Uno contradictorio al lograr una compenetración ya no con lo individual sino con el devenir eterno en cuanto actividad en la que se funden en una unidad creación y destrucción” (2001: 112).

Conclusiones

El papel de Schiller como literato no debe entenderse únicamente desde su cercanía a la filosofía, sino también desde su rol como historiador y profesor de historia en la universidad de Jena. Como historiador debió desarrollar una metodología a través de la que se muestre la concatenación de los acontecimientos que narra y una inteligencia sobre su estructura que permita dar juicios sobre lo que pertenece al reino del azar y lo que es del reino de la necesidad, sobre las relaciones causa-efecto, cuando éstas tengan algún sentido, y sobre una unidad estructural de la historia que haga posible entender el desarrollo dialéctico del cambio. Pero más allá de una cuestión meramente metodológica se sortea el problema de la necesidad del historizar y la del historiador. Y en ello Schiller es un abanderado de la historia Monumental, como lo afirmaría Nietzsche en su tercera intempestiva, haciendo suya una exigencia de la conciencia burguesa en su periodo clásico, donde se pone de relieve que la utilidad o inutilidad de la historia para la vida estriba finalmente en que algo se enseñe activando todas las fuerzas del individuo. Pero en la posición de historiador de Schiller el intelectual es un ser vital y presta su servicio a la conservación de lo que es grande y la cuidadosa labor de investigar las condiciones de un renacimiento.

Nietzsche ha dicho por qué el historiador Monumental no espera nada del azar. Puesto que este historiador está en la certeza de que el pasado fue realmente grandioso, aumenta la creencia en el futuro renacimiento de todo lo grande con la idea de que lo que una vez fue efectivo podrá repetirse. Aunque para ello debe haber una conexión interior, un espíritu atemporal que permita encarnar una y otra vez lo universal en lo particular. Pero para Nietzsche esto se logra sólo a costa de aniquilar la particularidad de cada época y abstraer una fuerza general que inyecta poder y voluntad a los héroes contruidos así artificialmente. Este historiador “atenúa las diferencias entre los motivos e intenciones con el fin de, y a costa de las *causae*, presentar los efectos de forma monumental, esto es, de manera ejemplar y digna de imitación”. Pero quien viera la presencia del azar en la historia se llevaría muy otra lección: “esto es lo que impide a los ambiciosos dormir, esto es lo que los héroes emprendedores llevan como un amuleto en su corazón, pero éste no es el verdadero *conexus* histórico de causas y efectos, que, si fuera conocido en su conjunto, sólo demostraría que nunca puede salir del juego de dados del porvenir y del azar nada absolutamente idéntico” (Nietzsche, 1945: 22).

Cuando la historia Monumental domina sobre la Anticuaria y la Crítica, los enlaces de unión artificiales tienen un fin moral capaz de lanzar una cruel ironía al mundo: “la historia monumental engaña por analogías. Por seductoras asimilaciones, lanza al hombre valeroso a empresas temerarias; al entusiasta, al fanatismo. Y si imaginamos esta clase de historia en manos y cabezas de bien dotados egoístas, de fanáticos maléficos, los imperios serán destruidos, los príncipes asesinados; las guerras y las revoluciones, fomentadas” (23).

Obviando el conservadurismo que demuestran estas líneas de Nietzsche, en Schiller lo artificial a ultranza deviene más bien cierto sentido de finitud y fidelidad al mundo. El problema de fondo sería la interpretación de la idea de idilio, desde la cual se puede entender la posibilidad o imposibilidad de su proyecto.

La adecuación de la idea de libertad al mundo real en el drama histórico da una nueva relevancia al acontecimiento. Si bien Schiller historiador formula unas leyes generales para el decurso histórico (antecedentes del acontecimiento, su regularidad en la historia y su intelección conforme a un fin), y si bien el acontecimiento en su drama se perfila en tanto se concreta en la oposición generalidad-particularidad, su propuesta dramática no termina en una propuesta predictiva de la historia; antes bien, muestra el carácter abierto de la experiencia histórica. Ante esta relación en que ninguna expectativa puede ser derivada ya del horizonte limitado de una experiencia (cf. Koselleck), el lector ve la necesidad de rechazar un idilio ilusorio y un mundo trascendente que redima el presente. El lector entra así en la concepción trágica que critica a las filosofías de lo absoluto.

Esta crítica hace que el ideal se configure como tensión inmanente en la historia y que se trasponga la creencia en un paraíso primigenio en una refracción ideológica del presente de la burguesía, lo que sería el indicio para hallar una lúcida conciencia de las contradicciones de la época. Sin embargo, tal crítica no centra su acción en argumentos filosóficos o logicistas sino, principalmente, en argumentos psicológicos, casi antropológicos, sobre la evolución de los personajes. El hecho de que el Dios personal de la teodicea haya sido reemplazado por la historia, se concreta en el drama en que el nacimiento y la muerte de Dios sean evidenciados por medio de ese entramado de relaciones psicológicas en que el azar se convierte en lo necesario y en el que se sustituyen permanentemente, por analogía con las figuras de dicción del lenguaje, las causas por los efectos y viceversa. Para Schiller el lugar de esta actividad destructivo-creativa del hombre es la historia, pero ésta sólo puede ser entendida como un todo a partir de la razón narrativa.

La razón narrativa se adelanta a la historia y la complementa. Para los ojos del escritor, la historia se despoja del saludo redentor del concepto y descubre al hombre como un ser sin fundamento. Cuando Georg Büchner comenzó a estudiar la Revolución Francesa para escribir su drama *La muerte de Danton*, escribió:

Me he sentido aplastado por el atroz fatalismo de la historia. Veo una horrible igualdad en la naturaleza humana, en las condiciones de los hombres, una violencia ineluctable, conferida a todos y a nadie. El individuo no es sino mera espuma de olas, la grandeza, mero azar, la preponderancia del genio, un teatro de marionetas, una lucha irrisoria contra una ley de hierro, conocerla es lo más que se puede alcanzar, dominarla es imposible. (1992: 15)

Tal vez eso que se llamó clasicismo consistió en contemplar con la mirada del *Laocoonte* el fondo propio en que vive el hombre y expresarlo con palabra clara y tranquila, escribiendo con sangre la palabra llama al hombre a mirar el fondo en que vive. “¡Oye! El bárbaro ataca las murallas, cíñeme, pues, la espada y deja el llanto; mi amor no morirá ni en el Leteo”. Así se despedía Héctor de Andrómaca antes de salir a enfrentar a Aquiles, o lo que quiera que el León significara.

Notas

¹ Para Schiller, el poeta ingenuo está en unidad con la naturaleza. Naturaleza aquí connota un acuerdo entre la palabra y la cosa; en este momento el poeta ingenuo todavía no ha sentido la irrupción de la dualidad conciencia- objeto, característica de la filosofía moderna. Pero esto último es precisamente lo que define al poeta sentimental, quien ha roto su acuerdo con la naturaleza. El problema es saber si la naturaleza, para el pensamiento moderno, significa una unidad anterior a la dualidad conciencia-objeto, de la cual ambos términos habrían brotado y a la cual aspirarían a reintegrarse nuevamente. Esta interpretación, común desde M.H. Abrams con su libro *Romanticismo: tradición y revolución*, sólo hace justicia para plantear la controversia sobre panteísmo surgida en la antesala del idealismo alemán en el primer Schelling, Jacobi y Fichte, a su vez una reedición del problema entre Jacobi y Lessing, pero no para pensar el desarrollo de la poética de un escritor como Hölderlin, quien, precisamente construyó su más alto sentido de elegía superando el spinosismo, un tanto a la manera como lo haría más tarde Hegel en la *Fenomenología*, cuando él dice que la sustancia tiene que ser pensada igualmente como sujeto y que el verdadero absoluto no es la unidad primigenia sino el Espíritu. El arte que esté anclado en estas filosofías de lo absoluto intentaría así imitar al artista ingenuo, pero condenándose a una mala concepción de lo infinito y de la naturaleza. La afirmación de la naturaleza por el poeta sentimental se tiene que dar, no al margen de la historia, sino por medio de ella. Naturalmente, esta diferenciación entre la manera de observar la naturaleza como anhelo, reincide directamente en la forma en que se interprete la tragedia como género y las grandes tragedias de la historia. Lo trágico en Schiller es la manera como él descubre la historicidad de todo ideal, mostrando el choque entre ideal y realidad y uniendo ambos términos en un proyecto educativo que será el del drama histórico.

² Schiller distingue dos maneras de conciliación entre el hombre y la naturaleza llamada idilio. Pero según el idilio esté situado en el pasado o en el futuro, recibe distinto nombre. Arcadia es el idilio que fue efectivo en el pasado del esplendor helénico. El Elíseo es la nueva unidad entre hombre y naturaleza que el poeta sentimental vislumbra en su canto.

³ Así escribe Schelling a Hegel en 1795: “para mí el supremo principio de toda filosofía es el Yo puro, absoluto, es decir, el Yo en cuanto mero Yo, todavía sin condicionar por ningún objeto, sino puesto por la libertad. El A y O de toda filosofía es Libertad” (Hegel, *Escritos de juventud*, p. 59). Schelling exige echar abajo el ámbito de la conciencia como conciencia limitada frente al objeto: “destrucción de la finitud, nos conduce así al mundo suprasensible” (Ibid). Desde este punto de vista la suprema libertad para la conciencia es igual a la nada, pues para el Yo absoluto-Dios de Schelling “no hay objeto ninguno, pues si no dejaría de ser absoluto” (Ibid, p. 60).

⁴ Traducción inédita de Camila Bordamalo (2005), estudiante de Filología (Alemán) de la Universidad Nacional de Colombia.

⁵ Ibid.

Bibliografía

Abrams, Meyer Howard.

(1969) *Romanticismo, tradición y revolución*. Madrid: Visor.

Benjamin, Walter.

(1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Büchner, Georg.

(1992) *Obras completas*. Madrid: Trotta.

De Man, Paul.

(1990) *Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen.

Hegel, Georg.

(1978) *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kant, Emmanuel.

(1979) *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Koch, Herbert.

(1978) *Schiller y España*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

Lukács, Georg.

(1963) *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. México: Grijalbo.

Marcuse, Hebert.

(1970) "Sobre el carácter afirmativo de la cultura". En: *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Sur.

Meléndez, Germán.

(2001) "La justificación estética del mal en el joven Nietzsche". En: *Ideas y valores* 116, 112.

Nietzsche, Federico.

(1945) *De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. Buenos Aires: Bajel.

Rousseau, Jean Jacques.

(1966) *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. Buenos Aires: Aguilar.

Rühle, Volker.

(1997) *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid: Akal.

Siegler, Wilhem.

(1963) "Schiller: filósofo". En *Revista de la Universidad de Antioquia* 155, octubre-diciembre.

Stelingis, Paulus.

(1967) *La idea de libertad en la obra dramática de Schiller*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Villacañas, José Luís.

(1993) *Tragedia y teodicea, el destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid: Visor.

(1990) *Quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Cincel.

Del autor

Schiller, Federico.

(1913) *Obras completas*. Madrid: Librería de Perlado Páez.

(1963a) *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova.

(1963b) *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar.

(1991a) *Poesía filosófica*. Madrid: Hiperion.

(1991b) *Escritos sobre filosofía de la historia*. Murcia: Universidad de Murcia.

(1992) *Lo sublime: (de lo sublime y sobre lo sublime)*. Málaga: Editorial Librería Agora.

(1999) *Don Carlos*. Barcelona: Planeta.