

# Lo sublime y la visión trágica del mundo en los textos filosóficos schillerianos

Por  
MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ

Ponencia 5

Friedrich Schiller

Der Abschied, 1819, Öl auf Leinwand, 21 x 29,5 cm, ehem. Gotha, Schlossmuseum, 1931 Verbrannt.



### **María del Rosario Acosta**

Es filósofa de la Universidad de los Andes, y en el presente es candidata al Doctorado en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Las áreas principales en que ha centrado su trabajo son la estética y la filosofía política en la filosofía moderna y contemporánea. Su tesis doctoral será justamente acerca de Schiller, y tiene como tema: la relación entre filosofía de la historia y estética.

## Introducción

Hablar de lo trágico en Schiller implica hablar de algo que va más allá de las meras consideraciones sobre la tragedia como género poético. En esto, Schiller ejercerá una gran influencia sobre muchos de los autores del idealismo y romanticismo alemanes, que convertirán a la tragedia en punto de partida para pensar las relaciones del hombre con el mundo; e incluso, como sucederá en el joven Hegel, para pensar la estructura misma de la historia y del pensamiento. Algo de todo esto ya está en Schiller. En el corto tiempo que tengo hoy ante ustedes, me gustaría poder explicar, a grandes rasgos, cómo es que la tragedia, en Schiller, se convierte en el *marco conceptual* adecuado para entender, por un lado, y enfrentarse, por el otro, a la situación del hombre moderno, a su relación con la naturaleza y a la lucha entre su racionalidad y su sensibilidad. Esta lucha será justamente lo que, para Schiller, caracteriza al hombre moderno a diferencia del hombre antiguo, de los griegos. La lectura que Schiller realizará de la modernidad estará siempre mediada por -y tomará siempre como punto de partida- su mirada y comprensión de la Antigüedad, influida sobre todo por el neoclasicismo de Winckelmann y la visión poética de Goethe.

La tragedia, en los textos filosóficos schillerianos, será a la vez la *ejemplificación* de la situación de escisión moderna, configurada como destino, y la posibilidad de su *resolución*: en su puesta en escena, y en sus efectos (el sentimiento de lo sublime), la tragedia se muestra como el conjuro frente al destino moderno, como el lugar de encuentro de la libertad con la naturaleza, de lo racional con la sensibilidad: allí donde la amenaza de la distancia se hace más profunda, donde las escisiones llegan a los extremos y el destino se fortalece, allí también se hace posible el más sublime reconocimiento de la idea de humanidad, donde la unidad y la separación, lo bello y lo sublime, la libertad y la naturaleza, serán sólo las dos caras de la misma moneda.

La comprensión de esta función de lo trágico y del elemento de lo sublime se dará a lo largo de cinco años de reflexión filosófica. Esta reflexión será, en todo caso, la continuación de las intuiciones que quedaron expresadas en su producción poética y dramática anterior, la cual habría empezado ya, mucho tiempo atrás, con la composición de *Los Bandidos* en 1781, pasando por sus primeros dramas y sus primeros poemas (conocidos como la *Gedankenlyrik* -poesía filosófica). En 1791, Schiller decide dejar de escribir literatura y dedicarse exclusivamente, hasta 1796, a la reflexión sobre la tarea del poeta y la función de la estética como punto de partida para la educación de la humanidad. La decisión coincide con la lectura de la *Crítica del juicio* de Kant -obra determinante para comprender la perspectiva que tiene Schiller, no sólo de la estética, sino de la filosofía política

y la moral- y con unos cursos de estética que dictaría en la Universidad de Jena desde finales de 1791<sup>1</sup>. A lo largo de estos años, se puede leer un proceso en la obra schilleriana, que pasa de entender la condición del hombre moderno desde la desgracia de la escisión, a comprenderla como el punto de partida adecuado para la recuperación de una unidad, unidad superior a cualquiera alcanzada más atrás, en la historia, por la ingenuidad clásica. Y la tragedia estará a lo largo del camino configurando la reflexión, introduciendo, inicialmente, la conciencia de la distancia, para servir después como marco conceptual para comprender lo propio de la situación trágica moderna y las posibilidades de reconciliación que ésta trae consigo.

### 1. La tragedia como introducción de la escisión: imagen de la situación del hombre moderno

El papel que jugarán inicialmente en Schiller las reflexiones sobre la tragedia y sobre el sentimiento de lo sublime, será el de introducir conscientemente, desde la teoría, la distancia característica del hombre moderno. Es decir, utilizando los términos del propio Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, la tragedia hará de un Schiller inicialmente ingenuo, uno sentimental. Es importante aclarar aquí, sin embargo, que no es que el Schiller de los primeros textos filosóficos fuera, sin más, un autor ingenuo. Para él ya estaba claro, desde sus reflexiones sobre historia de finales de la década de 1780, que la situación de armonía propia de la Antigüedad estaba perdida para siempre. Schiller pertenece a una generación en Alemania para la que la *querelle* de los antiguos y los modernos, llevada a cabo en Francia a finales del s. XVII, ya había adquirido otras dimensiones: la historia (gracias sobre todo al historicismo de Herder) ya se había introducido en el debate como una realidad que no podía ser simplemente negada<sup>2</sup>. No obstante, a lo que me refiero aquí como el paso de Schiller a lo sentimental, es al hecho de que sus primeras reflexiones filosóficas son un tanto ingenuas en lo que se refiere a la facilidad con la que cree poder plantear la reconciliación entre las escisiones propias de la modernidad, y que él ve representadas en la filosofía kantiana. La tragedia, como quisiera al menos dejar señalado aquí, cumple un papel fundamental en el resquebrajamiento de esta ingenuidad inicial.

Es diciente, en primer lugar, que los primeros escritos schillerianos sobre estética hayan estado dedicados sobre todo a la belleza. En sus cartas a Körner, conocidas como *Kallias*, y en la primera parte del ensayo *Sobre la gracia y la dignidad* (ambos escritos en la primera mitad de 1793), Schiller se dedicará a mostrar cómo la reflexión kantiana en la *Crítica del juicio* será el punto de partida adecuado para entender la función del arte en particular y de la experiencia estética en general: la belleza es el lugar de encuentro entre el hombre y el mundo, donde

toda escisión es superada. En nuestra experiencia de la belleza de la naturaleza, de la belleza artística y en nuestro comportamiento bello frente al mundo (lo que Schiller llamará “gracia”), las leyes de la naturaleza y las de nuestra libertad aparecen concordando armónicamente.

Pero quien lea escritos posteriores de Schiller, encontrará en este tipo de descripciones las características que Schiller le atribuiría posteriormente sólo al hombre ingenuo y al momento de la Antigüedad griega en la historia. Para el Schiller de estos primeros ensayos, la Arcadia perdida en la historia se ha conservado en el arte; el Elíseo está más cerca de lo que se cree: las reconciliaciones para la modernidad se encuentran aún en el santuario del arte, de la poesía, de la experiencia estética, que ha logrado conservarlas a lo largo de la historia. Así lo expresaba Schiller en su poema “Los Artistas” de 1788:

Cuanto más disfrute de la súbita visión,  
cuanto más elevados y más bellos órdenes sobrevuele  
el espíritu en una encantadora alianza,  
y los abrace con un inmenso placer,  
cuanto más se hayan abierto las ideas y los sentimientos  
al espléndido juego de las armonías;  
al abundante torrente de la belleza; [...]  
más rico será el mundo que él abarca,  
más débil será el ciego poder del destino [...]

Así le conduce la guía florida de la poesía  
silenciosamente en un curso imperceptible  
a través de formas y sonidos cada vez más puros,  
de alturas cada vez más altas y bellezas cada vez más bellas.  
Por último, en el maduro fin de los tiempos,  
todavía un feliz entusiasmo,  
el ímpetu poético de la generación más joven  
acabará en los brazos de la verdad.

La magia sagrada de la poesía sirve a un sabio plan del universo,  
silenciosamente conduce al océano de la gran armonía.  
Rechazada por su época, refúgiase la austera verdad en la poesía  
y encuentre protección en el coro de las musas [...]

Hijos libres de la madre más libre,  
elevaos con rostro imperturbable al trono luminoso de la sublime belleza,  
no ambicionéis otras coronas.  
lo que las almas bellas consideran bello  
ha de ser perfecto y excelente.  
Alzaos con audaz vuelo por encima de vuestro tiempo;  
refléjese ya en vosotros el siglo venidero.  
Por los miles de enredados senderos de la rica diversidad  
salid al encuentro unos de otros

hacia el trono de la suprema unidad.  
Como se rompe graciosamente la blanca luz  
en siete dulces rayos,  
como se funden en la blanca luz  
los siete rayos del arco iris:  
multiplicad así vuestro juego de claridad  
en torno a la mirada fascinada,  
retornad así al vínculo de la verdad  
al único torrente de la luz. (Schiller, 1998)

Esta idea de que el arte preservará para la modernidad las posibilidades de conciliación (“Rechazada por su época, refúgiase la austera verdad en la poesía”), es una idea que no se perderá en las reflexiones schillerianas. Aparecerá nuevamente, por ejemplo, con toda claridad, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*<sup>3</sup>. Sin embargo, a partir de la introducción de la tragedia, las relaciones se harán más complejas y las reconciliaciones posibilitadas por la experiencia estética tendrán que pasar primero, o mejor, tendrán que complementarse con un momento de radical escisión.

En efecto, muy pronto, a partir de sus primeras reflexiones sobre la tragedia y de la profundización en el sentimiento de lo sublime -también retomado de la elaboración que Kant realiza en la *Crítica del juicio*- la unidad introducida por la belleza (aquel “espléndido juego de las armonías” del que habla el poema) aparecerá sólo como un lado de la relación del hombre con el mundo. Para el hombre moderno, descubrirá Schiller (aunque sus dramas tempranos ya lo expresaban así), la belleza no es suficiente, porque la razón y la naturaleza se encuentran en él en pugna. Sólo en la negación de sus inclinaciones naturales, puede el hombre aparentemente recobrar su dignidad, hacer posible su libertad. Y todo ello se pone en escena y es característico del verdadero conflicto trágico.

La tragedia pasa a ser, entonces, en su estructura y contenido, la ejemplificación de la situación del hombre moderno: la lucha de nuestras fuerzas racionales contra nuestra sensibilidad, la pasión y el sufrimiento. En su puesta en escena, la tragedia es la configuración de la relación del hombre con la naturaleza, una naturaleza de la que, a diferencia de los ingenuos griegos, se encuentra escindido, separado: el hombre moderno se enfrenta, en su condición histórica, a la necesidad de entablar una lucha con todo aquello que se opone a su subjetividad racional para poder llevar a cabo su libertad. Ni siquiera el arte puede salvarlo de este conflicto. Por ello los griegos, había afirmado Schiller ya en uno de sus primeros ensayos, *Sobre la tragedia* (1791), no pudieron construir verdaderas tragedias, en la medida en que para ellos era imposible la seriedad del destino: los griegos no veían la necesidad de oponer su autonomía, su racionalidad, a la

necesidad, a la voluntad de los dioses y de las fuerzas de la naturaleza, en la medida en que aún eran uno con ella, en que aún no la sentían como ajena<sup>4</sup>.

La verdadera tragedia, insistirá Schiller, aparece allí donde la ingenuidad se ha perdido: en medio de las disonancias típicas de la modernidad, del hombre sentimental, cuyo destino es anhelar la unidad perdida para siempre, en una tendencia infinita a la búsqueda de la realización de su propia libertad. Tal es, en efecto, el drama de Karl Moor en *Los bandidos*: alejado del hogar paterno, creyendo para siempre haber perdido ese amor, se introduce en el exilio permanente:

Mi inocencia, mi inocencia [...] [-exclama Moor-] ¡Ojalá que yo pudiera volver al seno maternal! [...] ¡Escenas del Elíseo de mi niñez! ¡Jamás volveréis! ¡Jamás, con vuestro soplo vivificante, aliviaréis el ardor de mi pecho! ¡Llora conmigo, Naturaleza! ¡Perdidas, perdidas para siempre!<sup>5</sup>

El drama del hombre moderno queda expresado en el exilio al que la razón parece haberlo condenado. Nuevamente, en palabras de Moor: “Es tan divina la armonía que reina en la naturaleza inanimada, ¿por qué debe haber tal desacuerdo en los dominios de la razón?”<sup>6</sup>. Y, sin embargo, antes que imitar a la naturaleza, es la razón la que debe imponerse, porque es la única manera de asegurar la dignidad. La tragedia moderna termina, en todo caso -y así sucede en los primeros dramas schillerianos<sup>7</sup>- con la imposición de la razón sobre la naturaleza: es la única manera como puede terminar la lucha: lo moral debe imponerse sobre lo instintivo; el héroe trágico moderno, Moor, se entrega a la ley dejando de lado lo que había creído como su libertad, pero que no era otra cosa que la condena a la vida en el exilio, en la naturaleza, en la barbarie.

Después de sus intentos por conciliar dicho desacuerdo a partir de la experiencia de la belleza en sus primeros escritos estéticos (principalmente en *Kallias*), Schiller se da cuenta entonces de que la sospecha expresada en sus primeros dramas y en sus poesías nostálgicas, es un hecho que no puede superarse sin más. Si la reconciliación es posible, ésta no podrá llevarse a cabo dejando de lado las separaciones. Lo sublime, la distancia, la situación trágica, tendrán que ser, también, parte del proceso; tendrán que ser tomados seriamente como destino, para no perder la posibilidad de la libertad. “Sin lo sublime, dirá Schiller en *Sobre lo sublime* (1794-6), la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad”; “sólo cuando lo sublime se desposa con lo bello [...] somos ciudadanos consumados del mundo de la naturaleza, sin convertirnos en sus esclavos, y sin perder por ello nuestra ciudadanía en el mundo inteligible” (Schiller, 1991: 236a)<sup>8</sup>.

Lo bello tendrá que unirse a lo sublime, si se quiere alcanzar la realización de la idea de humanidad, donde el conflicto trágico, al contrario de desaparecer, sea



el que configure las relaciones del hombre con la naturaleza, permitiendo, en la puesta en escena sensible de la libertad, en una especial relación entre razón y sensibilidad en el sentimiento de lo sublime, la afirmación de la dignidad del hombre en medio de, y no dejando de lado, el reconocimiento de la naturaleza y la sensibilidad.

## 2. La tragedia y lo sublime como puesta en escena y realización efectiva de la libertad

Schiller descubre así, gracias a la tragedia, y en el movimiento trágico mismo, un proceso que se hará característico del sentimiento romántico de finales del s. XVIII y de la estructura filosófica del idealismo alemán: lo negativo debe ser tomado seriamente como parte del proceso, si se quiere llegar a una verdadera reconciliación de las fuerzas contrarias puestas en juego. La verdadera armonía, como lo expresará Hölderlin por la misma época -y evidentemente influido por el Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*- es aquella que se da *en* medio de la disonancia. La verdadera reconciliación, dirá también el joven Hegel, es aquella que se da como resultado de una lucha de los contrarios, de un reconocimiento de los derechos de lo negativo tanto como de lo positivo, de un fortalecimiento del combate. Si el combate no es justo, si las dos fuerzas no están en igualdad de condiciones, no habrá verdadera reconciliación trágica<sup>9</sup>. El ideal de humanidad, el estado estético, como diría Schiller en las *Cartas*, no puede ser sino el equilibrio de las fuerzas constitutivas del hombre, donde cada una se expresa en su más alta potencialidad, donde ninguna, ni la sensibilidad, ni la razón, es debilitada, donde cada una ve reconocidos sus derechos y puede alcanzar su más alta expresión.

¿Cómo es posible la llegada a esta armonía *en* la disonancia? ¿Cuál es ese proceso que le permite a Schiller formular ese ideal de humanidad que resalta en las *Cartas*? Es el proceso de lo trágico mismo, estudiado por Schiller en sus escritos *Sobre lo patético*, *Sobre lo sublime* y *Sobre el papel del coro en la tragedia*, por nombrar algunos. El fin del arte en general, pero de la tragedia en particular -y por ello es el arte por excelencia-, dirá Schiller en *Sobre lo patético*, es la puesta en escena de lo suprasensible (1991: 65b)<sup>10</sup>. La tragedia logra, en la puesta en escena del conflicto trágico, hacer visibles las ideas de la razón, hacer visible la libertad; asimismo, combinar, en la representación, aquellos dos ámbitos que se oponen desde cualquier otra perspectiva: la razón y la sensibilidad.

El proceso es descrito por Schiller en *Sobre lo patético* a partir de la explicación de las leyes del arte trágico:



(i) La primera ley del arte trágico, dice Schiller, es la representación de la naturaleza en su padecer. El *pathos* del héroe -y por consiguiente, el del espectador, en la medida en que Schiller está pensando, al estilo de la catarsis aristotélica, en una reproducción como efecto sobre el espectador de lo que el héroe padece en escena- es pues “la primera e ineludible exigencia para el artista trágico” (1991: 62b)<sup>11</sup>. La naturaleza debe ser representada en todo su poder, como destino. Sólo así la resistencia del héroe tendrá a su vez un carácter verdaderamente trágico.

(ii) La segunda ley es, por consiguiente, la capacidad del héroe para resistirse a dicho poder -éste es el sentimiento de lo sublime, tal y como Kant lo describe-. En su resistencia, en medio de la lucha, al destino, el héroe descubre -y también así el espectador- su capacidad de resistencia moral frente al padecimiento, su independencia racional. Este es el sentimiento de lo sublime kantiano, que en Schiller, sin embargo, encuentra un desarrollo diferente. Lo sublime debe combinarse con lo bello. Lo sublime, como emoción de lo trágico, se interpreta de una manera sutilmente distinta; pero esta sutileza introduce la diferencia en la interpretación schilleriana.

(iii) Porque para Schiller tal independencia racional tiene una característica especial en medio del sentimiento estético que pone en escena y despierta la tragedia en el espectador: lo que se da aquí no es una imposición de la razón sobre la voluntad, sino el descubrimiento de que el querer mismo puede ser racional, de que el hombre, cuando siente, “siente racionalmente” (1991: 68b)<sup>12</sup>, y que su razón sólo es posible en la medida en que está inmerso en su sensibilidad, en un conflicto permanente con la naturaleza como la otra parte esencial de sí mismo.

Así, dice Schiller, la dimensión ética (así llama Schiller en este ensayo la dimensión despertada por la conciencia de racionalidad que lo sublime trae consigo) se hace posible, y ello se hace explícito justamente en lo trágico, gracias y solamente gracias a la dimensión estética. La distancia racional sólo es posible gracias al padecimiento, y la libertad sólo se hace visible -y por lo tanto, dirá Schiller, realizable- gracias a su conexión con la sensibilidad.

Gracias, pues, a esta puesta en escena, gracias a la manifestación en todo su esplendor de la lucha entre la naturaleza y la libertad, se crea en el espectador el sentimiento estético resultado de lo trágico, combinación de la conciencia de la distancia frente a la naturaleza y de la afirmación de la libertad racional, con un descubrimiento de que todo ello se da sólo en y gracias a la inmersión en nuestra sensibilidad: en el efecto que la tragedia ejerce sobre el espectador -reproducción del efecto que se lleva a cabo en el escenario en el héroe trágico mismo- el hombre se hace realmente libre por primera vez, no negando su sensibilidad y

sus inclinaciones, sino dejándose conducir por ellas en una armonía disarmónica entre las leyes de la naturaleza, que se nos imponen en todo su poder y esplendor, y las leyes de la libertad, que descubren, gracias a las primeras, y sólo gracias a ellas -insiste Schiller- el espacio de su dominio.

La tragedia consigue, tanto en la representación del destino del héroe, como en los efectos que esto causa sobre el espectador, “dejar que la naturaleza misma despliegue en el hombre su libertad” (Schiller, 1991: 66-67)<sup>13</sup>. En esto, reconoce Schiller, es en lo que debemos admirar a los griegos, y acercarnos a ellos tanto como sea posible: “El griego nunca se avergüenza de la naturaleza, respeta los plenos derechos de la sensibilidad” (1991: 67)<sup>14</sup>. Esto, por supuesto, en la medida en que está seguro de que nunca será subyugado por ella. El moderno, en cambio, siente lo último como un profundo temor: por ello se ve obligado a poner a la razón por encima de su sensibilidad, para evitar perderse a sí mismo y a su libertad (1991)<sup>15</sup>. Sin embargo, dirá el Schiller de las *Cartas* -y ya lo insinuaba desde *Sobre la gracia y la dignidad*- esto es igual de bárbaro a lo primero. Ir en contra de la naturaleza es tan bárbaro como ir en contra de la racionalidad. El hombre es tanto lo uno como lo otro:

Si a su naturaleza puramente racional le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura; no, sino para unirla hasta lo más íntimo con su yo superior. La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional a la vez, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido [...] Sólo cuando su carácter moral brota de su humanidad entera como efecto conjunto de ambos principios y se ha hecho en él naturaleza, es cuando está asegurado; pues mientras el espíritu moral sigue empleando la violencia, el instinto natural ha de tener aún una fuerza que oponerle. El enemigo simplemente derribado puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido. (Schiller, 1985: 41-42)<sup>16</sup>

Tal será justamente, en pocas palabras, la lógica de la tragedia. La naturaleza, como enemigo, debe ser honrada como destino serio del hombre moderno. La lucha no puede ser sin más suprimida en una especie de heroísmo moral trascendental, que derrote a las pasiones e imponga el dominio de la razón. En la lucha misma, las fuerzas puestas en juego deben ser igualmente reconocidas, y lo que logra el movimiento trágico mismo, es este mutuo reconocimiento. La reconciliación, que parecía ser justamente aquello negado en el conflicto mismo, es, en últimas, el resultado de lo que se pone en escena<sup>17</sup>. El efecto de la tragedia en el espectador es este mutuo reconocimiento de su doble naturaleza, y el descubrimiento de que, en la experiencia estética (que en Schiller ya no es sólo sublime, sino que -ya muy cercano al romanticismo- es bella en medio de su sublimidad), el hombre se hace efectivamente libre en y gracias a su sensibilidad.

Lo suprasensible se hace visible, la libertad se ve realizada en y a través de su puesta en escena, y el arte alcanza su máximo cometido. Dicho cometido queda expresado por Schiller en lo que se convertiría posteriormente en el prólogo a su drama, *La novia de Mesina*, estrenado en 1803:

El arte verdadero no ha puesto la mira en un simple juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su seriedad consiste en hacerle libre efectivamente y de hecho, despertando, ejercitando y formando una fuerza en él que lo transforme en una obra libre de nuestro espíritu. (Schiller, 1991: 240c)

Tal será el programa de la educación estética. La reflexión sobre la tragedia, lo sublime, y la relación que todo ello muestra entre la sensibilidad y la libertad conducirán a Schiller a pensar en una trascendencia del espacio de lo estético hacia el espacio de lo histórico y de lo político. Una trascendencia que será desarrollada en las *Cartas*, a partir de cierta reflexión sobre la naturaleza del hombre y su desarrollo histórico, y de un análisis de la belleza (esa armonía disarmónica que incluirá ya el paso por lo sublime) como condición de posibilidad de la humanidad.

La tragedia le abre las puertas a Schiller para pensar, más allá del género trágico como poesía, en un movimiento general que le permitirá leer la historia misma como un proceso (interminable y, por consiguiente, perpetuo) hacia la reconciliación de las dualidades abiertas por la modernidad. La tragedia en Schiller se extiende por eso a una visión trágica del mundo y orienta un estilo de pensamiento que tendrá su mayor influencia y encontrará sus ecos más exitosos en la filosofía del romanticismo e idealismo alemanes. Lo que pide Schiller, a lo largo de sus escritos, en medio de su búsqueda estética, o en sus dramas posteriores, es no olvidar que la tragedia del hombre moderno trae consigo, al menos en su representación, las posibilidades de su reconciliación; y que la dignidad humana no será instaurada en el mundo hasta que la cultura, la sociedad y la política no le permitan al hombre reconocer, en su tragedia, las posibilidades mismas de su superación.

## Notas

<sup>1</sup> Los apuntes para estos cursos, recogidos por la Nationalausgabe, tomo XXI, reflejan ya, de manera preliminar, el tipo de lectura y de interpretación de la obra kantiana que Schiller desarrollaría a lo largo de sus años de reflexión en textos como *Kallias*, *Sobre la gracia y la dignidad* y las *Cartas sobre la educación estética del hombre* -por mencionar los más conocidos.

<sup>2</sup> Esto queda muy bien presentado por Jauss (2000), y por Peter Szondi (1992).

<sup>3</sup> “La humanidad había perdido su dignidad, pero el arte la salvó y la conservó en piedras cargadas de significación; la verdad pervive en el engaño, y la imagen originaria habrá de recomponerse a partir de una copia [...] Antes de que la verdad ilumine con su luz victoriosa las profundidades del corazón, la fuerza poética capta ya sus destellos, y las cumbres de la humanidad resplandecen, mientras en los valles reinan aún las tinieblas de la noche” (Schiller, 1990: 175, Carta IX). (De la edición alemana [en adelante HA]: 463).

<sup>4</sup> Aquí es interesante destacar una diferencia radical entre las reflexiones schillerianas sobre la tragedia y la tradición de una filosofía de la tragedia que éstas inauguraron entre los autores posteriores (Schelling, Hölderlin, el joven Hegel). Mientras estos últimos se concentrarán en rescatar ya no sólo el movimiento de lo trágico, sino la tragedia griega, como modelo de reconciliación, Schiller insistirá en que es la tragedia moderna la que puede y debe llevar a cabo esta función.

<sup>5</sup> “Meine Unschuld! Meine Unschuld! Dass ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib! [...] O all ihr Elyseumszenen meiner Kindheit! - Werdet ihr nimmer zurückkehren - nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? - Traure mit mir, Natur - Dahin! Dahin! Unwiederbringlich! -” (HA: Tomo I, 113).

<sup>6</sup> “Es ist doch ein so göttliche Harmonie in der seelenlose Natur, warum sollte dieser Missklang in der vernünftigen sein?” (HA: Tomo I, 134).

<sup>7</sup> La diferencia entre los primeros dramas schillerianos, anteriores a sus reflexiones filosóficas, y aquellos que seguirán a sus escritos sobre estética a partir de 1796, es una cuestión que habría que discutir en el marco de la producción poética de Schiller. Es interesante ver hasta qué punto las reflexiones schillerianas sobre la producción poética determinan una tendencia distinta en dramas como *Wallenstein* y *Guillermo Tell*. Si en los primeros dramas todavía puede verse claramente lo que Innerarity denomina el “heroísmo trascendental kantiano”, donde la razón termina imponiéndose sobre cualquier otra fuerza natural (cf. Innerarity, D. (1991) “Las disonancias de la libertad”, *Anuario filosófico*, 24: 2, 256), en los últimos la resolución del conflicto será mucho más compleja. El trabajo de José Luis Villacañas (1993) es muy iluminador a este respecto, pero es una discusión que no está en absoluto saldada.

<sup>8</sup> Citado con algunas variaciones de la traducción de Ma. José Vallejo Hernanz y Jesús González Fisac. (HA: Tomo II, 618).

<sup>9</sup> Estoy pensando aquí, sobre todo, en algunas de las versiones previas de *Hiperión* de Hölderlin, donde el poeta menciona varias veces esta cuestión de la armonía en la disonancia, así como también en el *Fundamento para el Empédocles*. En el caso del joven Hegel, el desarrollo del concepto de tragedia y de destino trágico se da principalmente en *El espíritu del cristianismo y su destino*, y en la manera como el autor compara el movimiento de la eticidad con *Las Euménides* de Esquilo en el ensayo *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*.

<sup>10</sup> (HA: Tomo II, 425).

<sup>11</sup> (Ibid).

<sup>12</sup> (Ibid, 427).

<sup>13</sup> (Ibid, 426).

<sup>14</sup> (Ibid).

<sup>15</sup> Es en este sentido justamente que Schiller justifica a Kant (1985), después de haberlo calificado de “rigorista moral”. Kant se vio en la necesidad de serlo, dice Schiller, “por las circunstancias de la época [...] dirigió la mayor fuerza de sus razones hacia donde más declarado era el peligro y más urgente la reforma, y se impuso como ley perseguir sin cuartel la sensorialidad, tanto allí donde con frente atrevida escarnea al sentimiento moral, como en la impotente envoltura de los fines moralmente loables en que sabe ocultarla especialmente cierto entusiasta espíritu de comunidad. [...] Fue el Dracón de su época, porque consideró que no era aún digna de un Solón ni estaba en disposición de acogerlo. Del sagrario de la razón pura trajo la ley moral, extraña y sin embargo tan conocida; la expuso en toda su santidad ante el siglo deshonrado, y poco se preocupó de si hay ojos que no pueden soportar su resplandor” (43). (HA: Tomo II, 407).

<sup>16</sup> (HA: Tomo II, 406).

<sup>17</sup> El concepto de reconciliación aquí trae consigo, como sucederá también en las *Cartas*, una ambigüedad difícil de resolver: puede entenderse, al menos, en el contexto de los ensayos sobre la tragedia, como mutuo reconocimiento, como conciliación de las fuerzas puestas en juego o como puesta en equilibrio de las fuerzas contrarias. Hay un encuentro, en el sentimiento de lo sublime, entre la parte racional y la parte sensible del hombre, y dicho encuentro despliega un espacio particular de conciliación entre ambas.

## Bibliografía

Jauss, H. R.

(2000) “La réplica de la querelle des anciens et des modernes en Schlegel y Schiller”. En: *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Schiller, Friedrich.

(1990) “Carta IX”, *Cartas sobre la educación estética del hombre* (trad. Jaime Feijoo. De las edición de las obras de Schiller en alemán Hanser Ausgabe. Tomos I y II). Barcelona: Anthropos.

(1998) *Poesía filosófica* (trad. Daniel Innerarity). Madrid: Hiperión.

(1985) *Sobre la gracia y la dignidad* (trad. Juan Probst y Raimundo Lida). Barcelona: Icaria, 43.

(1991) “Sobre lo sublime” (a); “Sobre lo patético” (b); “Sobre el uso del coro en la tragedia” (c). En: *Escritos sobre estética* (trad. Ma. José Vallejo Hernanz y Jesús González Fisac). Madrid: Tecnos.

Szondi, Peter

(1992) “Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe”. En: *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor.

Villacañas, José Luis.

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