

HISTORIA Y CATÁSTROFE

Tragedia y reconciliación en Schiller y Hegel

GABRIEL ARANZUEQUE

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: ¿Hasta qué punto es posible reconciliarse con un pasado trágico? ¿Realmente pueden la narración histórica o la representación teatral ayudar a superar el acontecimiento traumático, o bien solo constatan las contradicciones que lo constituyen, la escisión y el desgarrar de un dolor imposible de sublimar? ¿Se basa la experiencia del duelo en la recuperación de un equilibrio frágil entre los impulsos, las emociones y los sentimientos contrapuestos de la voluntad, o bien en la asimilación sintética de esa contrariedad en otro estilo de vida? El presente trabajo recorre de la mano de Schiller y Hegel el espacio abierto por esos interrogantes. Parte de la insatisfacción que generó en el joven Hegel la lectura del *Wallenstein* de Schiller y analiza tanto sus diferentes concepciones del *páthos* ético, como su dispar perspectiva a propósito de la función del coro en la tragedia ática.

PALABRAS CLAVE: tragedia, reconciliación, historia, sublime, dolor, trauma, Wallenstein, Schiller, Hegel.

History and Catastrophe:

Tragedy and Reconciliation in Schiller and Hegel

ABSTRACT: To what extent is it possible be reconciled with a tragic past? Could historical narration or dramatic performance help to get over the traumatic event indeed? Or do they just ascertain its constitutive contradictions, the split and the rift from a pain wich is impossible to sublimate? Is the mourning experience based on the recovery of a feeble balance between the opposite drives, emotions and feelings from the will? Or does it depend on the synthetic assimilation of that opposition into another way of life? This essay travels hand in hand with Schiller and Hegel across the space opened by those questions. It starts from the dissatisfaction generated in the young Hegel by his reading of Schiller's *Wallenstein* and it analyzes his different conceptions of the ethic *pathos*, as well as his uneven perspective about the function of the chorus in the Attic tragedy.

KEY WORDS: tragedy, reconciliation, history, sublime, pain, trauma, Wallenstein, Schiller, Hegel.

«Lo que se expone [en la tragedia] es lo substancial, que llega a la escisión, al enredo, pero triunfa sobre ello y se muestra como el poder sobre la escisión. Por eso es la reconciliación el desenlace de la tragedia»¹. Con esta sucinta tesis, definía Hegel, en sus lecciones de Estética del semestre de verano de 1826, la especificidad del género trágico frente a la comedia. Mientras que esta última llevaba a cabo la disolución del arte (*Auflösung der Kunst*), debido a la destruc-

¹ HEGEL, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 227. Trad. cast.: *Ästhetik/Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, trad. de Domingo Hernández Sánchez, edición bilingüe, Madrid, Abada-UAM, 2006, pp. 526-527: «Es ist das Substantielle, was sich [in der Tragödie] darstellt, in Entzweigung, Verwicklung kommt, aber den Sieg davonträgt und sich als die Macht über die Entzweigung zeigt. Die Versöhnung ist deswegen der Ausgang der Tragödie». Como se desarrollará a continuación, el término «substancial» hace referencia aquí a lo ético en su inmediata pureza, es decir, a lo divino en su realidad mundana.

ción de lo universal motivada por la necesidad de un *démos* incapaz de lograr su fin propio y llamado a burlarse de sí (Aristófanes)², la acción trágica, lejos de hacer suya esa ironía deletérea, encontraba su determinación en un *páthos* ético (representación sensible de lo divino en la realidad efectiva, como pudiera ser, por ejemplo, la potencia activa de una individualidad heroica) que imponía su libertad interna al aciago destino hasta expiar la oposición desarrollada en el poema dramático y aliviar el ánimo conmovido del espectador (Esquilo)³.

Como es sabido, detrás de esta caracterización existía no sólo una profunda reelaboración de la *kátharsis* aristotélica, sino una reconsideración del planteamiento schilleriano de lo patético, el cual había encontrado su formulación definitiva en 1803 en el breve prólogo al drama *La dama de Mesina* titulado «Sobre el uso del coro en la tragedia»⁴. Al contrario de lo que defendía Hegel, quien hacía referencia explícita a este texto en sus lecciones, como veremos con posterioridad, mostrándose abiertamente crítico con el modo en que en él se interpretaba la tragedia ática, Schiller subrayaba cómo el carácter poético del verdadero arte escénico surgía de un necesario distanciamiento y de un difícil equilibrio o juego entre instancias en conflicto, cuya escisión, además de no poder unificarse por completo en la realidad efectiva, resultaba imprescindible para que el conjunto obrase estéticamente, es decir, despertase una fuerza libre en el espíritu de su auditorio que le llevase a afirmar intensamente su propia naturaleza. Si bien Hegel podía suscribir sin dificultad este ideal, pues también para él la libertad, como contenido supremo de lo subjetivo, era la determinación más elevada del espíritu⁵, y sabía que los antagonismos sólo se desvanecían por completo en la eterna necesidad en el caso de los dioses, «como nubes surgidas del Uno imperturbable»⁶, mientras que la realización de lo universal estaba en manos de los hombres, necesitaba que el desenlace trágico no supusiera una catástrofe sin paliativos, que instaurase el espantoso reino de la nada,

² Cf. *ibid.*, p. 235. Trad. cast.: pp. 542-544. Téngase en cuenta que la universalidad (*Allgemeinheit*) de la que habla aquí Hegel tiene un matiz lógico que aproxima su sentido al de «generalidad». En cualquier caso, significa «la igualdad libre [del concepto] consigo mismo en su determinidad» y, tomada en abstracto, su identidad consigo, «con la significación expresada de que en él, al mismo tiempo, están contenidos lo particular [distinción] y lo singular [fundamento]» («Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse», en *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1988, vol. 20, §§ 112-113, pp. 98-99. Trad. cast.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. de Ramón Valls Plana, Madrid, Alianza, 1997, §§ 163-164, pp. 248-249).

³ Cf. *ibid.*, pp. 227-232. Trad. cast.: pp. 527-539.

⁴ SCHILLER, J. C. F., «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie», en *Werke in drei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, 1966, vol. III, pp. 471-477. Trad. cast.: «Sobre el uso del coro en la tragedia», en *Escritos sobre estética*, trad. de María José Callejo Hernanz, Manuel García Morente y Jesús González Fisac, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 238-249.

⁵ HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke, op. cit.*, 1971, vol. 12, p. 142. Trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989, p. 75.

⁶ HEGEL, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik, op. cit.*, p. 221. Trad. cast.: pp. 514-515.

sino una solución que reconciliase diegética y ontológicamente los fines y las pasiones unilaterales representados, mostrando lo eternamente sustancial en ellos, es decir, que presentase cómo la vida del espíritu, a través de la contraposición de lo diferente, de la caducidad y de la muerte de los seres, se reconciliaba consigo misma⁷.

Ahora bien, esta *Darstellung* de la justicia eterna, esta puesta en escena de la vuelta a la unidad reconciliada de las acciones individuales, imprescindible, a su juicio, para la recta comprensión de lo trágico, se encontraba ausente en esos términos no sólo en los trabajos especulativos de Schiller, que hablaban de un frágil entrelazamiento de las partes separadas en el continuo escénico, sino aún en mayor medida en sus estudios históricos y en su dramaturgia. Al respecto, el efecto que produjo en el joven Hegel la lectura de *Wallenstein* resultaba enormemente significativo⁸. El fin del drama, además de traer consigo la caída de un hombre bajo un destino ciego, no bajo el *fatum* de la propia naturaleza, imponía un «triste silencio» en el que la muerte se enseñoreaba sobre la vida. Aunque el carácter indeterminado del duque de Friedland, su estar por encima de la *qualitas* de pertenecer al Estado y de tener que obedecer, por tanto, las órdenes del Emperador Fernando II, y la asunción del destino de su decisión sí constituían para Hegel un «todo» trágico, el hecho de que dicha elección se estrellase sin más contra su opuesto, sin mediar teodicea alguna, le resultaba enormemente insatisfactorio. El drama de Schiller desgarraba el corazón por completo: no era trágico, sino aterrador que la sombra de Alberto de Wallenstein no pudiera «recuperar» nada de su pasado esplendor, que nada quedase reintegrado a la vida histórico-política del pueblo alemán, a su eticidad (*Sittlichkeit*). El hecho de sucumbir completamente bajo los intereses de meras cualidades (a saber, sus amigos y sus enemigos, la «materia en fermentación» de los hombres, decía Hegel), el caer bajo la recurrencia de los poderes tradicionales después de haber mostrado una grandeza personal que parecía estar muy por encima de aquellos a quienes había salvado y tras haber podido fundar un poder legítimo que instaurase la paz en Alemania, era sencillamente insoportable. Podía resultar trágico que un alma noble y autosuficiente como Wallenstein, capaz de aspirar a lo más alto, fuese incapaz de asir un fin, que aspirase siempre a algo más elevado y su objeto le rechazase, pues en ello se percibía la lucha de la vida consigo misma, pero que la muerte arrasara por completo el paisaje era, en su opinión, increíble (*unglaublich*), abominable (*abscheulich*), hacía que se perdiesen definitivamente para el drama moderno dos de los objetivos preferenciales de la tragedia grie-

⁷ HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, 1964, vol. 14, pp. 532-533. Trad. cast.: pp. 858-859.

⁸ HEGEL, G. W. F., «Über Wallenstein», en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, 1968, vol. 20, pp. 456-458. Trad. cast.: «Comentario al 'Wallenstein' de Schiller (otoño-invierno 1800/1801)», en *Escritos de juventud*, trad. de José M. Ripalda, México, FCE, 1978, pp. 435-436. Sobre este tema pueden consultarse los trabajos de VILLACANAS, JOSÉ L., *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid, Visor, 1993, pp. 297-327; *La Filosofía del idealismo alemán*, Madrid, Síntesis, 2000, vol. II, y «Otro final para Wallenstein», en *Ideas y valores. Revista colombiana de filosofía*, n.º 133, 2007, pp. 113-131.

ga: la purificación y la serenidad, y para el joven Hegel era fundamental vincular la teología política con la representación del temor y de la compasión propios del arte bello heleno.

A ojos vistas, estaba en juego el verdadero alcance de lo catastrófico, su negación completa de la vida o su reafirmación, así como la posibilidad de su narración, de la asimilación de este infortunio por parte del lenguaje dramático. Ambos se enfrentaban a la necesidad o a la contingencia del encuentro desdichado entre la escritura, la historia y la fatalidad. De hecho, para Hegel, el material con el que contaba Schiller hubiera encontrado mejor acomodo en una novela. Su composición teatral hacía que el personaje perdiera toda concreción. A nuestro juicio, el motivo era obvio: la historia de *Wallenstein* constituía una epopeya burguesa y no una obra de teatro porque la realidad efectiva que narraba estaba ya de antemano ordenada en prosa. Al tratar de recomponerla dramáticamente, el conjunto perdía cohesión. Es bien sabido que toda obra de arte, a juicio de Hegel, debía producirse con un mismo aliento, tal como el motivo representado se había aunado en sí mismo, sin tomar ni recoger nada del exterior y mostrando la necesidad interna de su unión⁹. Con la novela podía darse cuenta del carácter multilateral de los intereses puestos en juego, de los caracteres, de las circunstancias y de los acontecimientos propios de la Guerra de los Treinta Años; pero, para que la historia fuese *realmente* trágica, necesitaba ser *originariamente* poética, es decir, que el azar entrase en conflicto con la voluntad del héroe y el poema dramático reflejase su reconciliación¹⁰, lo cual, en el caso de *Wallenstein*, por no hablar de la Modernidad en su conjunto, era cuando menos discutible.

Pero, ¿era realmente de ese modo? ¿Cómo hubiese argumentado Schiller de haber podido conocer las desavenencias de Hegel? Lo importante en este punto es esclarecer cuál fue la razón de fondo que motivó este primer desencuentro, y, para ello, resulta imprescindible poner de manifiesto la diferente concepción de lo trágico que ambos defendían, pues nuestros protagonistas, como vamos a ver en lo que sigue, habían entendido de manera muy diversa la especificidad de la poesía dramática griega, en particular, y, en un sentido más amplio, el sentimiento de lo sublime y lo que podríamos denominar, en términos «metafísicos» caros al período, la «íntima» tragedia del espíritu.

LA VIDA CONTRA LA VIDA

A pesar de la amargura y del rechazo que ocasionó a Hegel el final de *Wallensteins Tod*, lo horrendo del desenlace, en la medida en que había sido motivado por la decisión infausta del héroe, por la expresión de su voluntad, por contradictoria que esta fuese, seguía dejando ver el carácter trágico de la autodetermi-

⁹ HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, 1964, vol. 14, p. 398. Trad. cast.: p. 215.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 395. Trad. cast.: p. 786.

nación de la vida, de su *Bestimmung* originaria, de su destino. A decir verdad, Hegel proyectaba en Schiller uno de los *Leitmotive* de su propio pensamiento en aquellos años: «Leben gegen Leben»¹¹. Como puede verse a lo largo y ancho de los escritos preparatorios de *El espíritu del cristianismo* y de forma aún más significativa en su *Fragmento de sistema*, concluido en septiembre de 1800, pocos meses antes de la lectura de la pieza teatral de Schiller, el motivo conductor que identificaba la propuesta filosófica hegeliana en el llamado período de Frankfurt, su *lógica* del amor, era la unificación de la vida consigo misma, su asunción y conservación, a través de la escisión y de la integración de sus opuestos, mediante la experiencia de su reconocimiento en cada instancia finita¹². Esta religión de la contrariedad reconciliada, que Hegel trasladaría en Jena a su método dialéctico y, posteriormente, a la concepción de la tragedia antigua de su teoría estética, entrañaba tanto la elevación de lo individual a lo universal, como la dolorosa integración de lo discordante, no en un Todo de aliento romántico, sino en una unidad armónica surgida de la restitución de las divergencias y del reencuentro en ellas del ser consigo mismo, una vez asimilada su aparente unilateralidad. Este ser, en cuanto síntesis del objeto y del sujeto, no era otro que la «vida pura», la fuente de todas las vidas separadas, de sus impulsos y de sus actos, sin diversidad, sin multiplicidad real, sin la abstracción de lo determinado. Por ello, cobrar conciencia de la vida conllevaba, para Hegel, la comprensión de lo que el hombre era, de la desgarradura de sus diferencias, del dolor y de la muerte, y, con ella, el amor reflexivo capaz de trascender la parcialidad de lo delimitado, propia de la actividad representativa del entendimiento (*Verstand*), para declarar el carácter no absoluto de la pluralidad¹³. Lo cual no significaba que la vida se enfrentase a sí misma, ni que cancelase su otro, sino que era capaz de ponerse delante de sí, afrontando su propia diferencia, atendiéndola, es decir, reflexionando especulativamente en ella hasta enlazar (*verbinden*) lo desvinculado, la particularidad de las múltiples configuraciones de lo vivo:

«La vida no se puede considerar solo en cuanto unificación, en cuanto relación: tiene que ser considerada simultáneamente como oposición. Si digo que es la unión de la oposición y de la relación, entonces se puede aislar a su vez esta unión y cabe argumentar que se opone a la no-unión, lo que se debería expresar diciendo: la vida es la unión (*Verbindung*) de la unión y de la no-unión. (...) En el todo viviente, la muerte, la oposición, el entendimiento, están puestos tam-

¹¹ HEGEL, G. W. F., «Über Wallenstein», art. cit., p. 458. Trad. cast.: «Comentario al 'Wallenstein' de Schiller (otoño-invierno 1800/1801)», art. cit., p. 436.

¹² Esta «dialéctica *in nuce*» de la vida del espíritu, propuesta por Hegel entre 1798 y 1800, ha sido desarrollada de manera excelente por F. Duque en su monumental *Historia de la Filosofía Moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998, pp. 356-369. Asimismo, nos ha interesado especialmente el comentario del *Systemfragment* de TAMINIAUX, JACQUES, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1967, pp. 206-211.

¹³ HEGEL, G. W. F., «Der Geist des Christentums und sein Schicksal», en NOHL, H., *Hegels theologische Jugendschriften*, Frankfurt am Main, Minerva, 1966, pp. 302-303. Trad. cast.: «El espíritu del cristianismo y su destino», en *Escritos de juventud*, op. cit., pp. 344-345.

bién, simultáneamente, en cuanto multiplicidad viviente, la que, en cuanto viviente, puede ponerse como un todo. Por este ponerse como un todo es al mismo tiempo una parte: es decir, algo para lo cual existe lo muerto y, por lo mismo, algo muerto para otros. Esta [condición] de lo viviente de ser una parte se supera en la religión; en ella, la vida limitada se eleva a lo infinito, y solamente por esto, porque lo finito es en sí vida, lleva consigo la posibilidad de elevarse a la vida infinita»¹⁴.

Esa oposición reconciliada en la que la vida *se encontraba* consigo misma a través de la universalización de las muertes particulares, ese retorno a sí mediante la *religatio* cordial de sus «limitaciones» era lo que Hegel echaba en falta en la composición dramática de Schiller. *Wallenstein* representaba la lucha entre voluntades individuales, entre manifestaciones o exteriorizaciones de la vida entendidas como meros puntos estables, subsistentes y fijos. Una vez representada la disposición de esas naturalezas, una vez fijada su distribución, la obra singularizaba la posición del protagonista, *determinaba* su nobleza e independencia, las *presentaba* en el seno de lo devenido, de lo producido (el campamento en el que se desarrolla la acción), y, de ese modo, sólo anticipaba el imperio terrible de la muerte que anunciaba la caída del telón. Lo otro de la vida vencía en escena porque previamente la composición había aislado a sus héroes, al presentarlos como algo ya reflexionado, como algo «muerto». El haber fijado su oposición, el haberla «sujetado», era lo que impedía la elevación del hombre de la vida finita a la infinita. Dicho de otro modo: el *Wallenstein* de Schiller carecía de espíritu, no lograba presentar la multiplicidad como una unidad concordante, viviente, sino como una configuración abstracta, es decir, impedía que la vida supiera de sí. Por el contrario, el saber del espíritu traía consigo una nueva erótica, otro modo de pensar la vinculación:

«El concepto de la individualidad comprende en sí tanto la oposición contra una multiplicidad infinita, como la unión con la misma. Un hombre es una vida individual en cuanto es algo distinto de todos los elementos y de la infinidad de las vidas individuales que hay fuera de él; es una vida individual solo en la medida en que *es uno* con todos los elementos y con toda la infinidad de las vidas individuales fuera de él, y *es* solo en la medida en que la totalidad de la vida está dividida, siendo él una parte y todo el resto la otra parte; *es* solo en la medida en que *no* es una parte, en que no hay nada que esté separado de él»¹⁵.

Como venimos señalando, para Hegel, ese tipo de unificación solo se daba verdaderamente en el amor. Cuando la totalidad de los individuos, como sucedía en el caso de la mirada cosmopolita, era considerada a partir de sus mutuas dependencias, cada elemento perdía parte de su autonomía y de su valor, pues estos últimos únicamente podían consistir en *su* cuota en la dominación de lo ajeno. En el mejor de los casos, el individuo podía asentarse imperialmente en

¹⁴ «Systemfragment von 1800», en NOHL, H., *op. cit.*, p. 348. Trad. cast.: «Fragmento de sistema», en *Escritos de juventud, op. cit.*, pp. 401-402.

¹⁵ *Ibid.*, p. 346. Trad. cast.: pp. 399-400.

el centro de todas las cosas, o considerar algo supremo y falazmente propio el fin de la colectividad; pero ello implicaba desdeñar a los otros y a sí mismo como miembros minúsculos de un todo muerto, meramente material. Esta nada estéril es lo que, a juicio de Hegel, el hombre no podía soportar, y eso es lo que hacía del final de *Wallenstein* algo horrendo. Con todo, su protagonista representaba algo de la íntima independencia (*Unabhängigkeit*) que cada hombre sentía en sí mismo, del carácter eterno de una libertad que solo el amor era capaz de traer a la luz en su ser íntimo y de reconocer en su exterioridad, y eso es lo que hacía que alentase en la obra de Schiller, aunque fuese parcialmente, algo verdaderamente trágico, un reflejo fiel de la propia vida, en la medida en que la adversa resolución de *Wallenstein* se había inclinado a favor de ese sentimiento general de incondicionabilidad para el que las oposiciones solo existen dentro de una unidad más elevada, para el que la separación y la propiedad solo provocan indignación:

«El amor excluye todas las oposiciones; no es entendimiento, cuyas relaciones siempre toleran que la multiplicidad siga siendo multiplicidad, y cuyas uniones son oposiciones. No es razón que opone su determinación a lo determinado en general; no es nada limitador, nada limitado, nada finito. Es un sentimiento, pero no un sentimiento particular. Del sentimiento particular (ya que esta es solo una vida parcial y no la vida entera) la vida avanza al través de la resolución [de su particularidad], a la diversificación de los sentimientos, para encontrarse a sí misma en esta totalidad de lo diverso. En el amor, esta totalidad no está abarcada en cuanto suma de muchas [individualidades] particulares separadas. En él la vida se reencuentra como una duplicación y como unidad concordante de sí misma. (...) En el amor lo separado subsiste todavía, pero ya no como separado, sino como unido; y lo viviente siente a lo viviente. (...) El amor se indigna ante lo que continúa separado, ante una propiedad»¹⁶.

A nuestro juicio, el enojo que sintió Hegel tras la lectura de *Wallenstein* era de este tipo. Schiller mantenía separados la voluntad y el deber, la vida y la muerte, la nobleza del protagonista del todo al que pertenecía, su independencia efectivamente real de la adhesión a la racionalidad objetiva del Estado. Dicha escisión tenía por objeto, como señalará posteriormente en las *Lecciones sobre la estética*¹⁷, la reconstrucción de la autonomía (*Selbstständigkeit*) individual frente a las relaciones políticas de la sociedad civil tejidas durante la Modernidad. En ese sentido, la revuelta contra el orden vigente que Karl Moor representaba en *Los bandidos* y su defensa de un derecho autónomo frente a la opresión y la injusticia anticipaban el *páthos* más elevado de un *Wallenstein* que, al frente de su ejército, se erigía en un nuevo regulador independiente de las relaciones políticas. La obra dejaba ver cómo los poderes públicos, en un Estado legalmente ordenado, no atendían ni a voluntades particulares ni a la talla del carácter de

¹⁶ «Die Liebe», en NOHL, H., *op. cit.*, pp. 379-380. Trad. cast.: «[El amor y la propiedad]», en *Escritos de juventud*, *op. cit.*, pp. 262-263.

¹⁷ HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, 1971, vol. 12, pp. 266-267. Trad. cast.: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 144.

sus individuos. Más bien sucedía lo contrario, a saber, las decisiones y el arbitrio individuales se mostraban subordinados a la estabilidad dada, parecían caer bajo el dominio de una universalidad que siempre se imponía coercitivamente. Wallenstein había de comprobar cómo cualquier decisión que desafiara el deber contraído por su ejército con el poder y el gobierno universalmente reconocidos estaría condenada al fracaso, es más, traería consigo la soledad de quien sería desposeído de todos los medios para el logro de sus fines a partir de ese momento y la muerte de quien solo sería considerado una amenaza para el ordenamiento estatal. Para Hegel, esta caracterización, si bien podía dar cuenta de forma histórica de la figura de la legalidad moderna, de un entramado jurídico-político que volvía ridículas, por ejemplo, las hazañas quijotescas, risibles solamente en ese nuevo contexto, era excesivamente uniforme y rígida, ignoraba el movimiento activo de los individuos en su operatividad viva y no tenía en cuenta la totalidad individual y la autonomía efectivamente reales que, en su opinión, también podían encontrarse, aunque fueran negadas al final de la obra, en la tragedia de Schiller, defensora de un nuevo temple ético independiente frente a la necesidad legal. Era justamente esta escisión no mediada entre la voluntad y la ley la que convertía el triunfo final de la muerte en algo insufrible.

Hegel era partidario de que la tragedia, en lugar de afirmar unilateralmente un polo de la colisión, llevase a cabo una reconciliación entre la substancia ética y la necesidad espiritual interna, profundizando en los caracteres individuales y subjetivos que diversificaban y enriquecían la acción teatral, y armonizándolos con el azar externo de las coyunturas. Esa unidad conflictiva entre la subjetividad, sus objetivos y la contingencia vertebraba el desarrollo del poema trágico. Para que el conjunto conformase una totalidad viva, los fines del ánimo subjetivo tenían que extenderse a la universalidad, hacerse en sí substanciales, como sucedía, a su juicio, en la «tragedia filosófica absoluta»: el *Fausto* de Goethe y, de forma análoga, en *Los bandidos* y, hasta cierto punto, en *Wallenstein*:

«Wallenstein concibe un gran fin universal, la unidad y la paz de Alemania, un fin que no cumple debido tanto a sus medios, los cuales, solo artificiosa y exteriormente combinados, se quiebran y desbaratan precisamente allí donde él iba en serio, como a su alzamiento contra la autoridad imperial, contra cuyo poder debe estrellarse en su empeño. Semejantes fines universales del mundo como los que Karl Moor y Wallenstein persiguen no puede en general consumarlos *un* individuo de *tal manera* que los demás se conviertan en obedientes instrumentos, sino que se imponen por sí mismos ora con la voluntad de muchos, ora contra y sin su consciencia»¹⁸.

El desenlace desgraciado dramatizado por Schiller significaba la derrota de cualquier tentativa de realizar y asumir lo substancial de los propios fines como derechos humanos absolutos. La catástrofe dejaba entrever que el fin universal pretendido no era más que una particularidad que tendía a su satisfacción, un impulso del corazón. Ahora bien, ¿era en sí y para sí realmente de ese modo? ¿No

¹⁸ *Ibid.*, 1964, vol. 14, pp. 564-565. Trad. cast.: p. 875.

desmentía la tragedia de la decisión —la seriedad del verdadero *páthos* schilleriano— ese entusiasmo subjetivo? Para Hegel, el hecho de que Schiller hubiese tratado de restaurar el principio de la tragedia antigua en el teatro moderno hacía que la acción pudiese cobrar nuevamente una justificación ética. Para ello, como había subrayado ya en *El espíritu del cristianismo y su destino*¹⁹, debía traerse al escenario el destino del yerro necesario de un ser bello. *Wallenstein* lograba parcialmente ese objetivo; pero su horrendo final recordaba a Hegel el *Trauerspiel* del pueblo judío o el horror de *Macbeth*, en la medida en que suponía la separación de los propios vínculos naturales, la destrucción del carácter sagrado de la naturaleza humana, el abandono de los dioses y el violento choque frontal contra la fe y las propias aspiraciones. La razón de todo ello era que la muerte del héroe resultaba de la imposición externa de una legitimidad objetiva, del poder del Kaiser. Tal coerción impedía que la relación entre los términos opuestos representados pudiese descubrirse como el movimiento de una sola totalidad no escindida en busca de su armonización. Ese brutal sometimiento de la vida del héroe a los poderes tradicionales parecía un castigo que escapaba a la lógica no excluyente del destino trágico:

«En el poder hostil del destino tampoco lo universal está separado de lo particular, en el sentido en que la ley, en cuanto universal, se opone al hombre o a sus inclinaciones. El destino es un enemigo solamente y el hombre se enfrenta a él como en lucha contra un poder. La ley, por el contrario, como universal, domina sobre lo particular y obliga a este hombre a la obediencia. (...) Sin embargo, el destino tiene una ventaja frente a la ley y su castigo en cuanto a la posibilidad de reconciliación, porque actúa dentro del ámbito de la vida, mientras que un crimen que cae dentro del dominio de la ley y de su castigo está en el ámbito de las oposiciones insuperables, de las realidades absolutas. (...) En el destino, en cambio, el poder hostil es el poder de la vida con la cual uno se ha enemistado, y así el temor ante el destino no es un temor ante algo ajeno»²⁰.

Para Hegel, lo ajeno solo podía formar parte de una posición que no comprendiera el sentido de un ser reunificado, que abandonara la necesidad de una reconciliación no regulada por leyes, ni opuesta a las mismas. La desaparición de *Wallenstein* parecía arrastrar consigo toda vida y proclamar la victoria definitiva de la muerte; pero ello suponía no atender a la estrecha vinculación de ambas con el poder del destino:

«La destrucción de la vida no conduce a un no-ser de esta, sino a una separación; la destrucción consiste en que se la transformó en enemiga. Pero ella es inmortal, y al ser inmolada aparece como su temible fantasma que reivindica todas las ramas de la vida y da suelta a sus Euménides. (...) La vida no se diferencia de la vida, ya que la vida descansa en la divinidad unida en sí. (...) En el caso del castigo como destino la ley es posterior a la vida y se encuentra en un nivel más bajo que esta. Aquí el destino es solamente un hueco en la

¹⁹ HEGEL, G. W. F., «Der Geist des Christentums und sein Schicksal», en NOHL, H., *Hegels theologische Jugendschriften*, op. cit., p. 260. Trad. cast.: «El espíritu del cristianismo y su destino», en *Escritos de juventud*, op. cit., p. 302.

²⁰ *Ibid.*, pp. 280-282. Trad. cast.: pp. 322-324.

vida, es la carencia de vida como poder, y la vida puede volver a curar sus heridas, la vida separada y enemiga puede volver a sí misma y cancelar este artefacto del crimen que es la ley y el castigo»²¹.

Pero para que la vida volviese a sí misma era necesaria una reunificación (*Vereinigung*) de carácter amoroso efectivamente ajena al planteamiento de Schiller. Si bien la lucha entre la coyuntura externa, las vacilaciones del protagonista y la posibilidad de una violación de la eticidad por su parte reflejaban en *Wallenstein* el verdadero sentido de lo trágico, el sangriento desenlace no era más que un crimen infame, cuyos condicionamientos eran enteramente contingentes a fuer de particulares. Existía, por tanto, una falta de armonía entre el *páthos* en sí ético del héroe y el dominio de los caracteres individuales y sus relaciones. No se resolvía el conflicto de la eticidad del fin —la base esencial y la condición objetiva de la tragedia—, y eso hacía que el poema de Schiller perdiese en profundidad y belleza. De resultas de ese desfundamiento, la propia caracterización de los personajes se tornaba algo abstracto y, por tanto, formal. Los individuos representados carecían de vivacidad, no parecían hombres concretos, sino meras personificaciones. Tal índole abstracto-subjetiva imposibilitaba un escenario plenamente humano, en el que la vida se reencontrase consigo misma en su integridad, llena de espíritu e imaginación poética. Para ello, se precisaba que los caracteres trágicos fuesen reales, es decir, diversos e individuales, pero sublimes ante lo necesario, dotados de una intimidad inmediata al tiempo que de una contundente fuerza de expresión. Esa plenitud de ánimo, esa «eterna grandeza de alma» que, para Hegel, indiscutiblemente, era consubstancial al genio de Schiller, no se encontraba por doquier en su poesía dramática, «presa de una violencia cuya tumultuosa expansión carecía de savia propiamente dicha»²².

Una de las razones de ese diagnóstico era la colisión entre la firmeza de sus héroes y su fragilidad interna. La disensión, la debilidad de la irresolución y el vaivén de la reflexión, propios de los personajes del teatro moderno, hacían que sus figuras resultasen en ocasiones tornadizas y vacilantes en exceso, sujetas a una pasión dual que las lanzaba de una decisión a otra, de un acto a otro. Para Hegel, el problema no era tanto la plasmación de un todo diferencial o escindido, pues el juego trágico estribaba en la armonización de ese *pólemos*, cuanto la ubicación de la discordia en un único individuo. Como el *Clavijo* de Goethe, *Wallenstein* era un hombre dual, desgarrado por intereses contrapuestos. Esa circunstancia podía ser leída por parte del espectador como el síntoma de un carácter poco firme e inconcluso, y echar a perder todo efecto trágico. Para que la acción cumpliera su objeto, debía dejar claro que el héroe, pese a la seguridad de su temple, sentía como algo igualmente sagrado esferas de la vida contrapuestas. A ello, había de añadirse la necesidad de elegir entre ambas, la imposibilidad de no excluir una de las alternativas y la afirmación decidida y patética de ese destino. La vacila-

²¹ *Ibid.*, pp. 280-281. Trad. cast.: pp. 322-323.

²² HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke, op. cit.*, 1964, vol. 14, p. 569. Trad. cast.: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 877.

ción solo podía ser una transición hacia este tipo de resolución, esto es, toda discordancia interna necesitaba reponerse en sí misma, perecer en ella, reconciliarse con su *fatum*. Sin embargo, Wallenstein sucumbía ante el vigor de la autoridad imperial sin lograr superar la tragedia subjetiva de su carácter, la oscilación entre su independencia y su indeterminación. Su catástrofe hacía de él una víctima sacrificial en aras del único temperamento consolidado de la obra: la firme voluntad del Emperador. Al igual que en *La doncella de Orleáns*, Schiller desarrollaba con excesivo énfasis la vacilación del ánimo de su protagonista, lo cual motivaba que la pieza en su conjunto girase en torno a la volubilidad de su idiosincrasia, volviéndose así tortuosa la dialéctica de la trama. Esa acentuación del desequilibrio convertía lo patético en algo meramente triste y penoso, y rebajaba la obra a una experiencia de la finitud humana más lastimosa que realmente trágica.

Asimismo, el poder reactivo de las relaciones e intereses enfrentados era suficiente para mostrar la unilateralidad y la contradicción de los distintos fines buscados por los personajes. No era necesario trasladar ese conflicto al alma de un solo héroe. La discordia de las voluntades evidenciaba por sí sola la insostenibilidad de una subjetividad vacía que no se elevase en la colisión hasta hacer emerger lo que en sí y para sí estaba implícito en su carácter. La pura indeterminación impedía la irrupción del verdadero sentido de la belleza trágica: la firmeza de una vida que, aferrada a sí misma y al cumplimiento de sus fines, terminaba acarreado su propia desgracia.

Es cierto que esa ruina de la vida por sí misma, vinculada a la fortaleza de ánimo, a pesar de su desproporcionada subjetividad, también se encontraba presente en *Wallenstein*; pero se echaba en falta un desenlace que la justificase éticamente. La acción dramática daba curso a la evolución interna de un alma grande y noble, hasta cierto punto autosuficiente, y a su autodestructiva lucha con las coyunturas; pero de su final no podía desprenderse la existencia de una justicia que no fuese abstracta, que reconciliase la particularidad de los fines:

«En la tragedia antigua es la justicia eterna la que, como potencia absoluta del destino, salva y protege la consonancia de la sustancia ética frente a las potencias particulares que se autonomizan y, por tanto, colisionan, y la que, dada la racionalidad interna de su gobierno, nos satisface con la visión de los individuos mismos que perecen. Ahora bien, si en la tragedia moderna aparece una justicia análoga, esta es ora más abstracta, dada la particularidad de los fines y caracteres, ora de naturaleza más fría, más criminalista, dada la injusticia más profunda y los crímenes a que los individuos se ven obligados si quieren triunfar. (...) Esta clase de desenlace se representa habitualmente de tal modo que los individuos se estrellan contra una potencia dada pese a la cual quieren consumir su fin particular. Así, por ejemplo, Wallenstein sucumbe ante la firmeza del poder imperial; pero también el anciano Piccolomini, que en la afirmación del ordenamiento legal ha traicionado a un amigo y abusado de la forma de la amistad, es castigado con la muerte de su hijo inmolado»²³.

En consecuencia, Wallenstein no podía aparecer ante el espectador como un héroe hermanado con su destino. El desastre de su individualidad mundana no

²³ *Ibid.*, pp. 572-573. Trad. cast.: p. 879.

traía consigo ninguna dicha superior. Su ruina era la de todo paradigma de justificación, la de cualquier modelo expiatorio que salvase, a través de la eterna consonancia de lo disímil, la debacle de lo contingente. La entera igualdad de su voluntad hasta el final del drama mostraba la inquebrantable fuerza de su libertad subjetiva; pero esta seguía apareciendo enfrentada a todas sus relaciones e infortunios. Su carácter incólume no evitaba que la colisión siguiera estando presente y que la muerte triunfase amargamente sobre la caducidad de lo terreno. Schiller nos enfrentaba a la obligación contingente de tener que soportar el destino de la finitud, como si fuese algo externo o ajeno a nosotros mismos, pero no a la necesidad absoluta de sentirnos reconciliados con el mismo, de reconocernos dichosos en la desventura, serenos ante la expresión de un *pathos* universal. Pese a que siempre había subrayado que la verdad poética residía en la plasmación de la posibilidad de actuar libremente a costa de la legalidad²⁴, salvaguardando siempre la fuerza de la ipseidad moral, a juicio de Hegel, esa autonomía del carácter quedaba en *Wallenstein* sencillamente devastada, y no para dejar de ser algo abstracto y poder ser restituida o asimilada en la unidad superior de la vida, sino para ser nihilizada por completo por una otredad vacía, tan huera como la supremacía de la nada.

Schiller, en lugar de narrar el modo en que el carácter dual del hombre moderno podía trascenderse en la figura de un Estado capaz de aunar lo estrictamente político a lo ético y a lo religioso, acentuaba la naturaleza estructural de las oposiciones, mostrando la contradicción insuperable entre la libertad individual y el poder estatuido. Para ello, daba voz al osario de la historia y, con él, a la ruina de los ideales burgueses, asolada por el paso del tiempo destructor. Si la memoria, a juicio de Hegel, era la horca de la que colgaban estrangulados los dioses griegos, el drama histórico de Schiller constituía no solo el sepulcro de *Wallenstein*, sino la tumba de la teodicea. Hegel no podía aceptar la existencia de un conflicto que no entrañase su resolución y, en ese sentido, lo que resultaba claramente insufrible no era tanto la quiebra del proyecto de unificación del Sacro Imperio deseado por el duque de Friedland, cuya defunción ratificaría la paz de Westfalia, como el hecho de que Dios pudiese haber abandonado el mundo. Lo primero podía «resolverse» en el futuro a través de la instauración de un nuevo Estado por parte de otro conquistador: el «Teseo» de *La constitución de Alemania*, por ejemplo; lo segundo, para el joven Hegel, era sencillamente inconcebible.

EL CORO ESCINDIDO

Sin embargo, Schiller no era tan contrario al paradigma de la reconciliación como suele observarse con alguna frecuencia. Aunque la noción de *Versöhnung*, contrariamente a Hegel, no desempeñaba un papel central en su teoría del arte, lo cierto es que la relación entre la naturaleza sensible y la espiritual, central en

²⁴ Cf. SCHILLER, J. C. F., «Über das Pathetische», en *Werke, op. cit.*, vol. II, pp. 443-444. Trad. cast.: «Sobre lo patético», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, pp. 94-96.

todo su planteamiento estético, sí se definía en esos términos en *Sobre la gracia y la dignidad*:

«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; de no desprenderse —aun en las más puras manifestaciones de su parte divina— de lo sensorial, y de no fundar el triunfo de la una en la opresión de la otra. Solo 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; solo el *reconciliado* queda de veras vencido»²⁵.

Este íntimo acuerdo o convenio (*Vereinbarung*) entre el mundo instintivo-natural y el carácter inteligible del yo (*Selbst*), que estaba ya presente en el *Kallias* y que sería desarrollado en su totalidad en *Sobre la educación estética del hombre*, permitiría a Hegel años después, tras haber vencido el malestar causado por *Wallenstein*, enfrentar a Schiller a la subjetividad kantiana y hacer de él un primer exponente del pensamiento de la reconciliación y de la totalidad no abstracta, cuyo mayor mérito habría sido entender la unificación en lo bello artístico como lo verdadero²⁶. Sin embargo, por mucho que Hegel tratase de aproximar a Schiller a su propia doctrina en aquel momento, presentándole primero como un pionero de su sistema y criticándole después el no haber convertido la unidad entre lo universal y lo particular en idea, en el único principio efectivamente real del conocimiento y de la existencia²⁷, como sí habría hecho, en su opinión, Schelling, todos los escritos estético-políticos del autor de Marbach a partir de 1790, así como el propio *Wallenstein* y la poesía dramática posterior, se atenían claramente a la letra y al espíritu de la *Crítica del juicio*, mostrando un talante abiertamente antinómico, más interesado por las alternancias y las oscilaciones entre elementos opuestos, que por su estricto apaciguamiento en una síntesis más elevada.

Con todo, aunque en términos generales tal era el jaez de su concepción de lo trágico, su posición ha de ser matizada en lo que atañe a nuestro objeto de estudio. Si bien el Schiller de Hegel, al margen del evidente influjo de Kant, resultaba un claro abuso interpretativo, el hecho es que existían en su obra teórica pruebas suficientes de un ideal de reconciliación, que podrían haber llevado al de Stuttgart a aproximarle a su doctrina, a excepción, como hemos visto, del desafortunado *Wallenstein* y, como estudiaremos más adelante, del cometido del coro en la tragedia ática.

En efecto, las primeras consideraciones de Schiller sobre el arte dramático mostraban ya, por ejemplo, el modo en que el teatro había de reconciliar

²⁵ «Über Anmut und Würde», en *ibid.*, vol. II, p. 406. Trad. cast.: *Sobre la gracia y la dignidad*, trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 41-42.

²⁶ HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke, op. cit.*, 1971, vol. 12, p. 96. Trad. cast.: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, p. 98. Trad. cast.: p. 48.

(*versöhnen*) la belleza con la verdad como a dos hermanos, distendiendo la rígida tensión entre nuestra condición animal y el entendimiento a favor de una «serena armonía» que facilitara el pasaje alterno de una condición a otra²⁸. Esta propuesta, presentada en Mannheim ante la Sociedad Alemana del Palatinado en 1784, pese a que suele considerarse todavía inmadura y típicamente dieciochesca, se encontraría de nuevo expresada siete años más tarde en «Sobre el fundamento del placer ante los objetos trágicos», donde también se defendía, a propósito del arte dramático, la búsqueda de la reconciliación entre el placer natural y la moralidad²⁹. Dicha tesis, por lo demás capital, volvería a aparecer aplicada al goce estético, en lucha enconada con el dolor puesto en escena, en *Über die tragische Kunst* (1792). De nuevo en este caso, Schiller aludiría de forma expresa a las virtudes reconciliadoras del sentimiento trágico, sin borrar por ello la especificidad de los polos enfrentados dramáticamente. Asimismo, aunque sus ensayos posteriores *Sobre lo patético* y *Sobre lo sublime* (1793) parecían dejar atrás el esquema de la *Versöhnung*, *Sobre la educación estética del hombre* no dejaba lugar a dudas acerca de su determinante función, al mostrar cómo, del mismo modo en que el sentimiento de lo bello hacía que dejasen de oponerse la apariencia sensible y el entendimiento, el libre juego de la forma bella en el orden moral lograba que toda violencia (*Heftigkeit*) y ligereza (*Sanftheit*) fuesen reconciliadas en un Estado capaz de cumplir la voluntad colectiva a partir del desarrollo de la naturaleza del individuo:

«Así como la belleza resuelve el conflicto de las naturalezas en su ejemplo más sencillo y puro, esto es, en el eterno enfrentamiento de los sexos, también resuelve ese conflicto —o al menos tiende a ello— en el seno de la compleja organización social, siguiendo el ejemplo de la unión libre que establece allí entre la fuerza del hombre y la ternura de la mujer, al reconciliar en el mundo moral toda delicadeza y toda violencia. (...) En medio del temible reino de las fuerzas naturales, y en medio también del sagrado reino de las leyes, el impulso estético de formación va construyendo, inadvertidamente, un tercer reino feliz, el reino del juego y de la apariencia, en el cual libera al hombre de las cadenas de toda circunstancia y lo exime de toda coacción, tanto física como moral. En el Estado *dinámico* de derecho el hombre se enfrenta a los otros hombres, como una fuerza contra otra fuerza, limitando su actividad; en el Estado *ético* del deber el hombre se opone a los demás esgrimiendo la majestad de la ley y encadenando su voluntad. En cambio, en el ámbito en el que la belleza imprime su carácter a las relaciones humanas, en el Estado *estético*, el hombre solo podrá aparecer ante los demás hombres como Forma, como objeto del libre juego. Porque la ley fundamental de este reino es *dar libertad por medio de la libertad*»³⁰.

²⁸ SCHILLER, J. C. F., «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?», en *Sämtliche Werke*, München, Hanser, 1962, vol. V, pp. 818-831. Trad. cast.: «¿Qué efecto puede producir realmente un buen teatro estable?», en ROHLAND, R. - VEDDA, M. (eds.), *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*, Madrid, Gredos, 2004, pp. 325-342.

²⁹ SCHILLER, J. C. F., «Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen», en *Werke in drei Bänden*, *op. cit.*, vol. II, p. 350.

³⁰ SCHILLER, J. C. F., «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», en *Werke*, *op. cit.*, vol. II, pp. 518-519. Trad. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 373-375.

A la luz de este ideal de concordia en el orbe estético entre lo sociopolítico y lo moral, parece difícil sostener que Schiller no deseara reconciliar culturalmente el mal mundano con el ejercicio de la poesía. Efectivamente, a partir del análisis historiográfico de la Modernidad, había hecho la prueba de las abrumadoras dificultades a las que se enfrentaría cualquier modelo que tratase de hacer compatibles el uso de la violencia con una práctica sincera de la reconciliación³¹. Sin embargo, al igual que Hegel, no consideraba insalvables tales impedimentos, y aspiraba con hondo convencimiento a su superación epocal:

«La finalidad misma [del idilio] nunca es otra que la de representar al hombre en estado de inocencia, es decir, en una situación de armonía y de paz consigo mismo y con lo exterior. Pero tal situación no solo ocurre antes de que la cultura comience, sino que la cultura, si ha de tener en todos los casos una sola y precisa tendencia, mira hacia ella como a su fin último. Lo único que puede reconciliar al hombre con todos los males a que está sometido en el camino de la cultura es la idea de ese estado y la fe en su posible realización; y si solo fuese una quimera, estarían perfectamente justificadas las quejas de quienes proclaman que el crecimiento de la sociedad y el cultivo de la mente no son más que un mal, y que reputan aquel estado natural, que la humanidad abandonó, como su verdadero fin. Así es que para el hombre de quien ya se ha apoderado la cultura, tiene infinita importancia lograr una confirmación sensorial de la posibilidad de corporizar esa idea en el mundo sensible y dar realidad a aquel estado; y como la experiencia real, muy lejos de alimentar esta fe, más bien la contradice de continuo, la facultad poética acude aquí, como tantas otras veces, en auxilio de la razón, para dar forma a aquella idea y realizarla en un caso determinado»³².

Como puede apreciarse, para la realización de este ideal, Schiller consideraba fundamental la libre articulación de las leyes naturales y, más específicamente, del impulso sensible del sujeto con su racionalidad. Y es que la reconciliación estético-política del mal, que presumía poder llegar a la libertad a través de la belleza, precisaba la desaparición de toda coacción, con el fin de que el hombre se substraiera al dominio de la ciega necesidad, por un lado, y, por otro, se emancipase de las imposiciones de su conciencia moral, tratando así de poner de acuerdo su escindido espíritu. Ese juego a dos bandas ambicionaba solventar la contraposición (*Entgegenstellung*) del ánimo consigo mismo, impidiendo tanto que los sentimientos prevalecieran sobre los principios como que estos destruyeran la dignidad de aquéllos:

³¹ Al respecto, resulta especialmente significativo el tratamiento de este asunto en el segundo libro de *Geschichte des Dreissigjährigen Kriegs*, en *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 108. También el final de *Geschichte der Unruhen in Frankreich* plantea el problema de la reconciliación sincera. En el cuarto acto del *Trauerspiel Maria Stuart* se evidencia su imposibilidad (*Werke*, vol. III, p. 305) y en el poema dramático *Don Carlos, Infant von Spanien* podemos ver las condiciones bajo las cuales suele solicitarse (*Werke*, vol. I, p. 391).

³² SCHILLER, J. C. F., «Über naive und sentimentalische Dichtung», en *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 580. Trad. cast.: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. de Juan Probst y Raimundo Lida, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 121-122. Sobre la capacidad reconciliadora del hombre idealista, véase *ibid.*, p. 602. Trad. cast.: p. 152.

«Ya que el impulso sensible nos coacciona físicamente, y el formal nos coacciona moralmente, el primero deja al azar nuestro carácter formal, y el segundo, nuestro carácter material; es decir, es accidental que nuestra felicidad coincida o no con nuestra perfección, o que nuestra perfección coincida con nuestra felicidad. El impulso de juego, en el que los otros dos actúan conjuntamente, convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales *a ambas*, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma. En la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos»³³.

Esa reconciliación era también, para Schiller, el designio medular de la tragedia. Solo volviendo a las amistades con los sentidos llegaría a exponerse el carácter suprasensible de una moralidad independiente de la naturaleza. Trágica era la representación de un padecimiento que no podía vencer, pese a la violencia afectiva de los sentimientos, la libertad del ánimo. El hecho de que el *páthos* de la sensibilidad, mostrado en toda su virulencia, se enfrentase a la determinación moral de la voluntad y esta última resistiese el embate no solo sin ser subyugada, sino manifestando un temple y un vigor tenaces, hacía que pudiera reconocerse tanto la necesidad del conflicto puesto en escena, como la irreducibilidad de la razón humana. Si el desarrollo escénico era el idóneo, lo que realmente dejaba ver la obra era lo mejor de nosotros mismos, un aliento inexpugnable para las fuerzas del instinto, llamadas solamente a seguir su propia inercia pasional. De ese modo, el teatro trágico construía en el interior de las subjetividades una fortaleza de acceso restringido para los efectos destructivos de la pulsión ciega del dolor o de la languidez, lo cual no implicaba la represión del padecimiento, pues la nobleza del alma no podía ir de la mano de la insensibilidad (*Unempfindlichkeit*)³⁴. Ni la indolencia ni la impasibilidad corrían parejas con la presencia de ánimo. Eran más propias de la apatía del decoro, preso en ocasiones de un abotargamiento estéril, que de la sublimidad del *páthos* moral. Por ello, la plasmación trágica daba voz a las ideas de la razón, que pese a no poder encontrar correspondencia inmediata en el ámbito de la intuición, mostraban el carácter suprasensible de la persona, la autonomía de su ipseidad (*Selbst*), es decir, el libre padecimiento de su espíritu autoactivo (*selbsttätige Geist*)³⁵.

Ahora bien, esa exigencia de manifestación estética del sí mismo moral hacía totalmente inviable la unificación completa de lo humano con el reino de la naturaleza:

³³ SCHILLER, J. C. F., «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», en *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 478. Trad. cast.: *Cartas sobre la educación estética del hombre, op. cit.*, pp. 227-229.

³⁴ SCHILLER, J. C. F., «Über das Pathetische», en *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 425 y ss. Trad. cast.: «Sobre lo patético», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, p. 65 y ss.

³⁵ *Ibid.*, p. 431. Trad. cast.: p. 75.

«En la falta de armonía entre aquellos rasgos que son acuñados en la naturaleza animal según la ley de la necesidad y aquellos otros determinados por el espíritu autoactivo, se reconoce la presencia de un *principio suprasensible* en el hombre, principio que puede poner un límite a los efectos de la naturaleza y que, justo así, se da a conocer como diferente de ella. (...) Cuanto más decisiva y violentamente se exterioriza el afecto en la *esfera de la animalidad*, sin poder afirmar por ello el mismo poder en la *esfera de la humanidad*, tanto más se da a conocer esta última, tanto más gloriosa se manifiesta la autonomía moral del hombre, tanto más patética es la representación y tanto más sublime el *páthos*. Por esfera de la animalidad entiendo todo el sistema de aquellos fenómenos en el hombre que están bajo la violencia ciega del instinto natural y que son perfectamente explicables sin presuponer una libertad de la voluntad; por *esfera de la humanidad*, empero, aquellos que reciben de la libertad sus leyes. Ahora bien, una representación en la que *falta* el afecto en la esfera de la animalidad nos deja fríos; si, por el contrario, el afecto *domina* en la esfera de la humanidad, la representación nos asquea y nos indigna. (...) Mucho más fuertemente nos sobrecoge el dolor contenido y mudo, en el que no encontramos ayuda por parte de la *naturaleza*, sino que nos obliga a refugiarnos en algo que está más allá de toda naturaleza; y precisamente en esta *remisión a lo suprasensible* reside el *páthos* y la fuerza trágica»³⁶.

El ideal de reconciliación de Schiller tenía que enfrentarse a esa falta de armonía entre ambas esferas, a la diferencia entre la coacción de la naturaleza y la libertad de la razón, sin la cual la representación de lo patético dejaba de ser factible. Esa distinción entre las afecciones sensibles y la disposición moral era imprescindible para que lo temible se convirtiera en algo sublime y el alma se ensanchara hacia dentro al encontrar limitaciones en la exterioridad. De ser así, el hiato entre las determinaciones de la voluntad y el destino era forzoso. De hecho, resultaba cardinal para que la tragedia no fuese algo pavoroso sino espiritual:

«En todo *páthos* tienen que estar despiertos el interés del sentido y el del espíritu, el uno por el padecimiento y el otro por la libertad. Si a una representación patética le falta una expresión de la naturaleza padeciendo, es entonces una representación sin fuerza *estética*, y nuestro corazón permanece frío. Si le falta una expresión de la disposición ética, entonces, aun con toda su fuerza sensible, no puede ser nunca patética, y nos dejará indefectiblemente una sensación exasperada. En toda la libertad del ánimo tiene que traslucirse siempre el hombre que padece, en todo el padecimiento de la humanidad tiene que traslucirse siempre el espíritu autónomo o capaz de autonomía»³⁷.

Tal independencia del carácter en relación con el poder de la sensibilidad era, de hecho, el norte referencial de la obra trágica. Su tarea fundamental consistía en purificar los sentimientos representados a través de un proceso de sublimación, con el fin de hacer manifiesto ese ímpetu ideal del ánimo que convertía al hombre en el único ser capaz de querer³⁸. Frente al «tener que» del resto

³⁶ *Ibid.*, pp. 431-432. Trad. cast.: pp. 75-76.

³⁷ *Ibid.*, pp. 436-437. Trad. cast.: pp. 83-84.

³⁸ SCHILLER, J. C. F., «Über das Erhabene», en *Werke, op. cit.*, vol. II, p. 607. Trad. cast.: «Sobre lo sublime», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, p. 218.

de las cosas, la libre voluntad constituía, para Schiller, la forma específica de lo humano, su carácter genérico. De ahí que el hecho de sufrir cualquier tipo de violencia atentase directamente contra su dignidad. Por eso, la tragedia no podía cebarse cruelmente en el sufrimiento del héroe, sino tratar de cumplir su humanidad conforme a la regla de la razón. Para ello, precisaba poner en escena la posibilidad de la libertad, la expectativa de que la persona activa, y no el animal doliente, pudiera desarrollar plenamente su concepto.

La mejor vía para lograr ese cometido era el sentimiento de lo sublime, en la medida en que en él se conjugaban, como en la experiencia trágica, el placer y el dolor. Ante la presencia de un objeto amenazador, que provocaba el estremecimiento de nuestra sensibilidad y que podía llegar a poner en peligro nuestra existencia, el proceso de sublimación, por un lado, nos hacía conscientes de nuestros límites, de la finitud de nuestra fuerza sensible, y, por otro, nos llevaba no a la evitación del fenómeno temible, sino a regocijarnos extáticamente ante su manifestación. Tal alegría, contraria a la huida instintiva, no solo iba acompañada de una atracción entusiasta por la omnipotencia de la naturaleza, sino que dejaba entrever la independencia de la voluntad humana en relación con la necesidad física. La contemplación sublime encontraba su condición de posibilidad en nuestro carácter suprasensible: la serena libertad de un espíritu no turbado sino complacido por las figuras, en principio sobrecogedoras, que poblaban su intuición.

Ahora bien, esa vivencia estética, consubstancial al teatro trágico, acarrearba inevitablemente al menos tres consecuencias que dificultaban sobremanera la reconciliación pretendida: *a)* la malhadada contradicción entre la capacidad humana y su deseo; *b)* la imposible unificación entre la razón y la sensibilidad, y *c)* la separación suprasensible de lo universal, es decir, de la facultad moral absoluta. No era posible tender un puente entre la imaginación y el *daímon* espiritual porque no había tránsito posible. Al igual que sucedía con el viejo *exaíphnes* de tradición platónica³⁹, el objeto sublime desgarraba la trama engañosa de lo apariencial de súbito, en un instante. Dicha sacudida repentina contradecía toda posibilidad de mediación y ponía al descubierto el haz de oposiciones sistémicas e irreconciliables que daban forma a este tipo de sentimiento estético:

«Esta pretensión de liberación absoluta de todo lo que es violencia parece presuponer un ser que posea poder suficiente para repeler cualquier otro poder. Si tal pretensión se encuentra en un ser que no ocupa el rango supremo en el reino de las fuerzas, surge de esto una desafortunada contradicción entre el impulso y la capacidad. El hombre se halla en este caso. (...) Cabe lo sublime, razón y sensibilidad *no* coinciden, y justamente en esta contradicción entre ambas reside el encanto con el que lo sublime se apodera de nuestro ánimo. El hombre físico y el hombre moral están separados aquí del modo más tajante, pues precisamente cabe objetos ante los que el primero solo tiene sensación de sus imitaciones, el otro hace experiencia de su *fuerza* y se eleva infini-

³⁹ Puede encontrarse un excelente desarrollo de esta cuestión en GABILONDO, A., *La vuelta del otro. Diferencia, identidad y alteridad*, Madrid, Trotta/UAM, 2001, pp. 30-38.

tamente justo gracias a lo que oprime al otro contra el suelo. (...) Entonces ya no basta, ciertamente, con una explicación que parta del *concepto de naturaleza* (conforme al cual es absolutamente necesario que lo presente, en cuanto efecto, se funde en algo pasado como su causa), pues no puede haber nada más contradictorio que el hecho de que el efecto siga siendo el mismo cuando la causa se ha transformado en su contrario. Por tanto, hay que desistir de cualquier explicación natural, hay que renunciar completamente al intento de derivar el comportamiento a partir del estado y hay que desplazar el fundamento del primero desde el orden físico del mundo a otro completamente distinto, hacia el que la razón puede, ciertamente, volar con sus ideas, y que el entendimiento, empero, no puede captar con sus conceptos. Este descubrimiento de la facultad moral absoluta, que no está ligada a condición natural alguna, da al sentimiento melancólico que se apodera de nosotros ante la visión de un hombre [que ha caído de repente en una gran desgracia] el atractivo totalmente propio e inefable que ningún placer de los sentidos (por muy ennoblecidos que estén) puede disputarle a lo sublime»⁴⁰.

La composición trágica, con todo, a pesar de esta escisión entre nuestra dimensión física y el libre uso de la razón, se veía obligada a afrontar el difícil reto de representar un trasfondo espiritual que, como acabamos de ver, se hurtaba al ámbito fenoménico. Para Schiller, toda obra poética era un hecho global en el que necesitaban conjugarse el poder de la sensibilidad y la fuerza de las ideas. Pese a la lejanía objetiva de ese plano suprasensible, la tarea del autor dramático consistía en trascender las determinaciones de la realidad efectiva, la contingencia de la facultad de sentir y la ensoñación de la fantasía, con el fin de captar y dar cuerpo escénico al verdadero espíritu de la naturaleza. Un objetivo de estas características precisaba lógicamente el curso de la expresión simbólica. En la medida en que el carácter originario de lo manifiesto no podía ser comúnmente expresado, la fuerza configuradora del genio había de buscar los medios que le permitieran traer ante la imaginación una figura acorde con lo significado. Ahora bien, lejos de cualquier pretensión naturalista o de algún criterio de verosimilitud, tanto los instrumentos empleados, los distintos componentes del drama (métrica, música, danza, etc.), como el nexo fundado por el acto creador eran netamente ideales. No debían imitar en los menores detalles a la naturaleza y simular, con ello, una tosca apariencia de verdad, sino obrar como ella, esto es, hacer que el acontecer del espíritu, su drama interno, no fuese otro que el tiempo escénico, la sucesión constante de la acción. En la medida en que su entrelazamiento signara el devenir del ser, su matriz incondicionada, la pieza teatral mostraría su propia seriedad, su impulso emancipador. Pero era cuando menos insólito que un sujeto moderno fragmentado, cuyas determinaciones siempre eran azarosas y contingentes, cuya coincidencia en la idea apenas era un sueño y cuyos principios no lograban conciliarse con sus sentimientos, supiera constituir esa escena, o disfrutarla, toda vez que requería con urgencia una nueva educación estética, que fuese capaz de trocar la necesidad mecánica

⁴⁰ SCHILLER, J. C. F., «Über das Erhabene», en *Werke, op. cit.*, vol. II, pp. 607, 611-612. Trad. cast.: «Sobre lo sublime», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, pp. 218, 224 y 226.

en libertad. Es obvio que el teatro de Schiller buscaba ese acuerdo largo tiempo olvidado entre el mundo fáctico y el racional; pero era muy consciente del poco juego, artístico y político, que la coyuntura presente daba a tal ideal:

«Hasta tal punto está fragmentado lo humano, que es menester andar de individuo en individuo preguntando e inquiriendo para reconstruir la totalidad de la especie. Entre nosotros, dan ganas de afirmar que las fuerzas del ánimo se manifiestan, en la experiencia, separadas y divididas, como la psicología las separa y divide en la representación; vemos no ya sujetos aislados, sino clases enteras de hombres que desenvuelven tan solo una parte de sus disposiciones, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas se manifiestan por señales borrosas. (...) Hase roto el lazo interno de la naturaleza humana; una fatal hostilidad opone unas a otras sus armoniosas fuerzas. El entendimiento intuitivo y el especulativo, hoy enemigos, reclúyense en sus respectivos territorios cuyos límites han empezado a guarnecer envidiosos y desconfiados. (...) Este desmembramiento, iniciado en el hombre interior por el arte y la erudición, lo ha perfeccionado y generalizado el nuevo espíritu de gobierno. (...) En lugar de elevarnos a una vida animal más perfeccionada, nos hemos rebajado a una mecánica vulgar y grosera. (...) Ya no conviene el goce con el trabajo, el medio con el fin, el esfuerzo con la recompensa. Eternamente encadenado a una única partícula del todo, el hombre se educa como mera partícula; lleno sus oídos del monótono rumor de la rueda que empuja, nunca desenvuelve la armonía de su esencia y, lejos de imprimir a su trabajo el sello de lo humano, tórnase él mismo un reflejo de su labor o de su ciencia. (...) La letra muerta toma el puesto del entendimiento vivo»⁴¹.

Schiller ambicionaba que su teatro reintrodujera la actividad reflexiva del espíritu especulativo en el material artístico para ennoblecer la satisfacción de la versátil sensibilidad. Allí donde la cultura instrumental oponía unas disposiciones a otras, incluso las facultades de un solo individuo entre sí, la poesía dramática pretendía sosegar el antagonismo de las fuerzas escindidas, en favor de un restituido temple moral que resolviese el conflicto descarnado de la multiplicidad, sometido a los influjos de la podredumbre política. Dicho proyecto aspiraba a la configuración de ese ideal, es decir, a la instauración de un nuevo vínculo entre lo posible y lo necesario, entre el yo y sus determinaciones, entre la persona y el Estado. El cumplimiento de ese programa precisaba la realización efectiva de una virtualidad ínsita en el sujeto moral, de un carácter eterno que había de mostrarse invariable en la multiplicidad mundana, sometiéndola a su propia unidad. Para Schiller, el hombre existía solo al transformarse, al afrontar el torrente del cambio; pero únicamente en la medida en que permaneciera inalterable, era *él* quien existía, su yo suprasensible, y no simplemente las circunstancias o la materia, el mero contenido físico del tiempo. La representación trágica, que abrigaba la intención de dar a conocer esa posibilidad, se enfrentaba a la siguiente dificultad: la permanencia en el cambio era compelida por dos fuerzas opuestas, a saber, un

⁴¹ SCHILLER, J. C. F., «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen», en *Werke, op. cit.*, vol. II, pp. 454-456. Trad. cast.: «Sobre la educación estética del hombre», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, pp. 112-114.

impulso sensible y otro formal. Su labor, al igual que en el caso de la persona, pasaba por tratar de armonizar ese conflicto entre la inercia material del mundo físico y la libre actividad de la razón, restableciendo la unidad de la naturaleza humana. Para ello, era imprescindible exponer su sublimidad y comprenderla afectivamente, y ahí es donde el sentimiento trágico hacía valer su grandeza, al distender la contradicción entre la variabilidad extensa del mundo y la espontaneidad intensa de la libertad.

Pero, ¿era esto factible en el caso de los objetos sublimes? Schiller defendía la necesidad de poner en escena la acción recíproca (*Wechselwirkung*) entre lo material-sensible y lo espiritual-suprasensible, pues la eficiencia de una instancia, en su opinión, limitaba y, al mismo tiempo, fundamentaba la manifestación de la otra. Su mutua relación era asunto de la razón, y exigía la simultaneidad armónica del influjo dinámico de las emociones y de la necesidad moral de las ideas:

«[El hombre] no debe buscar la forma sacrificando su realidad, ni la realidad sacrificando la forma; más bien debe buscar el ser absoluto por medio de un ser determinado, y el ser determinado por medio de uno infinito. Debe enfrentarse con un mundo, porque es persona; y debe ser persona, porque tiene un mundo enfrente. Debe sentir, porque es consciente de sí; y debe ser consciente de sí, porque siente”. Nunca podrá el hombre realizar en experiencia esa idea, ni, por consiguiente, ser hombre en la plena significación de esta palabra, mientras dé satisfacción exclusivamente *a uno* de los dos impulsos o a uno tras otro; pues, si solo siente, es para él un misterio su persona o existencia absoluta y, si solo piensa, es para él un misterio su existencia en el tiempo, su estado. Pero si hubiese casos en que el hombre pudiera hacer esas dos experiencias *simultáneamente*, casos en que, a un mismo tiempo, tuviera la conciencia de su libertad y la sensación de su existencia, sintiéndose como materia y a la par conociéndose como espíritu, hallaría en tales casos, y solo en ellos, una intuición completa de su humanidad; y el objeto que le proporcionase esta intuición sería para él un símbolo de su *cumplido destino*, y, por consiguiente —ya que éste solo es alcanzable en la totalidad del tiempo—, una exposición del infinito»⁴².

De ahí que la tragedia tuviese que hacer suyo el difícil comercio entre la vida y lo universal. Su aspiración era abiertamente metafísica: suspender el tiempo en el curso escénico, hacer convenir la multiplicidad variable con lo idéntico, el ser absoluto con el devenir. Se trataba de llevar a cabo una unificación (*Vereinigung*) de lo finito con lo infinito, y se pensaba que ello traería consigo la manifestación de un feliz término entre la contingencia y la necesidad, la realidad y la forma, la pasividad y la libertad. Tal empresa, a su vez, exigía voluntad de juego en medio de la lucha, pues el hombre, para Schiller, solo lo era plenamente cuando aceptaba, con toda seriedad y determinación, el sentido lúdico de su existencia, solazándose en el laberinto del deber y del destino. Sin duda, el teatro podía ser un buen espacio para la escenificación de ese gozoso divertimento. El problema era

⁴² *Ibid.*, vol. II, p. 477. Trad. cast.: pp. 148-149.

que el bello enlace buscado en el vaivén de la trama no podía llegar a realizarse de todas todas:

«Este equilibrio [de la realidad y de la forma] sigue siendo una idea, que la realidad efectiva no puede nunca alcanzar por completo. En la realidad efectiva habrá siempre preponderancia de un elemento sobre otro, y lo más que puede dar de sí la experiencia consistirá en una *oscilación* entre ambos principios, inclinándose más, ora a lo real, ora a lo formal. (...) La experiencia no presenta ejemplo alguno de una acción recíproca tan perfecta; en la experiencia siempre, más o menos, el desequilibrio producirá un defecto y el defecto un desequilibrio»⁴³.

Por ello, la naturaleza humana solo podía representarse de forma limitada, en conformidad tanto con su esencia, como con el carácter material de los recursos escénicos disponibles. El arte trágico se veía obligado a mostrar distintas degradaciones de la idea de humanidad a través de una diversidad de figuras que, pese a su multiplicidad, apetecía llegar a exponer la energía concordante de las fuerzas sensibles con el espíritu. El problema era trabar adecuadamente el conjunto para llegar a bosquejar una perfección más elevada que cada una de las cualidades individuales; máxime, cuando el resultado era siempre la presentación de una especie particular, nunca la hierofanía de un género puro. Pero semejante totalización era inviable, a la par que potencialmente dramática: la universalidad del ideal eludía su plasmación, y, sin embargo, solo su aprehensión por parte del auditorio convertía la tragedia en algo sublime.

No era otro el dilema que asaltaba a Schiller cuando pensaba en reintroducir el coro en su poesía dramática. Allí donde lo universal rehuía su manifestación concreta, la masa coral se convertiría en su portavoz. Es cierto que dicha incorporación no estaba exenta de peligros: la ilusión escénica, el desarrollo de la acción o la necesidad de conmover al espectador podían verse perjudicados por la introducción en la obra de un «cuerpo extraño», de un muro que, hasta cierto punto, la aislaba de la realidad efectiva. Pero eso era paradójicamente lo que realizaba, en su opinión, el atractivo de ese poderoso órgano dramático. En la medida en que su objeto consistía en arraigar la tragedia sobre un suelo ideal, en el que la reflexión se enlazase íntimamente con lo sensible, nada parecía más propio que devolverla a su «ingenuo» comienzo: la forma coral. La *choreía maniké* de origen dionisiaco había sido efectivamente la fuente de la tragedia ática, y, aunque históricamente había sido desplazada por otras prácticas, Schiller quería ver en su carácter público un modo de trascender los inconvenientes de lo particular. Para él, el coro no era un individuo, una figura más del elenco, sino un concepto universal⁴⁴. De su mano, el dramaturgo traía al *Kunsttheater* la fuerza serena del pensar y, con ella, la posibilidad de poner en escena la generalidad de la condición humana:

⁴³ *Ibid.*, vol. II, pp. 482-483. Trad. cast.: 157-158.

⁴⁴ SCHILLER, J. C. F., «Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie», en *Werke in drei Bänden*, op. cit., vol. III, p. 475. Trad. cast.: «Sobre el uso del coro en la tragedia», en *Escritos sobre estética*, op. cit., p. 246.

«Este concepto [del coro] se representa a través de una masa poderosa en lo sensible, que impone a los sentidos la plenitud de su presencia. El coro abandona el círculo estrecho de la acción para extenderse sobre lo pasado y lo por venir, sobre tiempos y pueblos lejanos, sobre lo humano en general, para sacar las enseñanzas importantes de la vida y pronunciar las lecciones de la sabiduría. Mas esto lo hace con todo el poder de la fantasía, con una libertad lírica audaz, que va caminando hacia las altas cimas de las cosas humanas con pasos como los de los dioses, y lo hace acompañándose de todo el poder sensible del ritmo y de la música en sonidos y movimientos. El coro *purifica*, pues, el poema trágico separando la reflexión de la acción, y consigue precisamente con esta separación armarse de fuerza poética; y esto es lo mismo que hace el artista plástico cuando, sirviéndose de ricas colgaduras, transforma la común indigencia de vestido en un atractivo y en una belleza. Pero, al igual que la necesidad de mantener el equilibrio con respecto a las materias poderosas obliga al pintor a intensificar el color de lo viviente, el lenguaje lírico del coro impone al poeta una elevación proporcional en el lenguaje de su poema y, mediante ella, una intensificación del violento poder sensible de la expresión en general. Solo el coro justifica que el poeta trágico eleve el tono de tal manera que los oídos se saturen, el espíritu se ponga en tensión y el ánimo todo se ensanche. Esta forma gigantesca sola con su figura obliga al poeta a calzarles el coturno a todos sus personajes, y a darle así a su cuadro la grandeza de lo trágico»⁴⁵.

Ha de observarse que ese estilo alto y sublime era necesariamente consustancial al lenguaje de la tragedia para Schiller, y que, en su opinión, incluso el teatro de Shakespeare podría haber cobrado plena significación si hubiese comprendido la nobleza, la serenidad, la belleza y la vida que el coro antiguo era capaz de introducir en la acción dramática. Su idealidad era fundamental para un juego poético como el del teatro en el que se trataba de emancipar al espectador de las limitaciones de su realidad efectiva, al despertar en él tanto el deleite de la intuición, como el goce de su libertad de ánimo. La representación de lo universal que propiciaba el empleo del coro no solo favorecía que cada miembro del auditorio se identificase especulativamente con él y olvidase así, por un momento, el lastre de su individualidad, que sintiese en sí mismo la posibilidad de lo extraordinario o que soñase, siquiera de forma pasajera, con un gobierno moral del mundo que, aun sujeto a las indiscernibles combinaciones del azar, resultase verosímil a la par que desacostumbrado, sino que pretendía independizarle de manera efectiva, despertando en él toda la capacidad espiritual de su libertad, la fuerza llamada a transformar su materialidad presente mediante el uso voluntario de la idea. No otro era el sentido del verdadero arte, su seriedad: desplazar el mundo fáctico y la sensibilidad del espectador, sin anularlos, hasta una esfera puramente ideal que, pese a su lejanía objetiva, se presentase como real, esto es, diese cuenta del profundo y firme fundamento del ser. Si lo representado solo constituía una ensoñación, una mera apariencia fenoménica, se erraba el objetivo: poner el espíritu ante la imaginación, dar forma corpórea a la esencia de la propia naturaleza. No había nada más real que esa captación de

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 475-476. Trad. cast.: pp. 246-247.

la fantasía; la imaginación creadora podía trascender la contingencia de la facultad de sentir y develar el verdadero contenido de la experiencia, el carácter originario de la forma humana.

Ahora bien, para que esa *kátharsis* aconteciese en verdad, no podían confundirse los planos, ni pretenderse su identificación abstracta: la purificación del alma requería el estrecho entrelazamiento de lo visible y de lo inteligible; pero también su separación. El arte escénico obraba efecto en la medida en que lograra conjuntar lo material con lo general, haciendo que actuasen de consuno. Su carácter poético se evidenciaba no cuando predominaba el espesor o la gravedad de las figuras sensibles, o cuando sobresalían y prevalecían las categorías del entendimiento, sino cuando ambas esferas estaban equilibradas, es decir, cuando se evidenciaba un enlace reflexivo que iba más allá de la yuxtaposición, que suponía el pleno despliegue de las potencialidades de ambas instancias y que, en ese paso de lo concreto a lo universal y viceversa, en su desarrollo, apenas permitía discernir la diferencia entre lo ideal y lo tangible. Ese punto de indistinción sin oscilaciones era el punto de mira del tejido lírico, el hilo conductor que abría al dramaturgo la posibilidad de columbrar la libre dignidad y la serena contención de lo trágico. Pero esa ligazón solo era viable bajo el presupuesto de una escisión interna. De entrada, no ha de olvidarse que irrumpía en escena, por un lado, la negatividad bruta del dolor acontecido, su sacra animalidad sin idea. Asimismo, aunque se fuese capaz de obviar ese bestial tormento —quién sabe con qué resultados psíquicos—, tal vez más elocuente para nosotros que para una mentalidad dieciochesca, lo cierto es que la sola comparsa del coro, por otro lado, atestiguaba igualmente la división. Su universalidad garantizaba que el auditorio se viera libre de la violenta materialidad de las pasiones y que su ánimo se distanciara estéticamente de las puras impresiones:

«Si los golpes con los que la tragedia alcanza nuestro corazón se siguieran uno detrás de otro sin interrupción, el padecer derrotaría a la actividad. Nos confundiríamos con la materia en vez de estar por encima de ella. El coro, manteniendo separadas las partes y adentrándose en las pasiones como un contemplador que infunde calma, nos devuelve nuestra libertad, que sin él se perdería en la tormenta de los afectos. Hasta los propios personajes trágicos han menester de este apoyo, de esta calma, para recogerse, pues no son seres reales que meramente obedezcan a la violencia del momento y expongan un mero individuo, sino personas ideales y representantes de su género que expresan lo profundo de la humanidad»⁴⁶.

Ahora bien, era justamente ese desglose del padecimiento instintivo el que marcaba la diferencia. Como acaba de apreciarse, el coro favorecía que el espectador se desprendiera del dolor emotivo y, consciente del *páthos* representado, lograra una nueva lucidez, una serenidad capaz de deslindar la frontera que separaba lo puramente espiritual del ciego poder de los afectos. Se apropiaba,

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 476-477. Trad. cast.: p. 247.

de ese modo, de la divisoria que encarnaba el propio héroe trágico, de la doble faz que lo segmentaba: la prolongada búsqueda de reconciliación entre la individualidad intransferible de su sufrimiento y la idealidad de su persona, entre la concreción de su rostro doliente y su carácter arquetípico. Y era justamente esa bisectriz, vital e ineludible para la expresión poética, la que acentuaba la presencia de la masa coral al intervenir como juez y parte en los acontecimientos dramatizados, siendo testigo, por una parte, de la aflicción escenificada, acompañando la acción en silencio, domeñando sus impulsos pasionales y sopor-tando con empatía la desgarradura del otro, e interviniendo, por otra, en el diálogo para recomendar prudencia ante la falta de *aidós* o la osadía de la *hýbris*, o para conferir dignidad con su elocuencia tanto a los avatares de los personajes como al propio lenguaje trágico. Pese al deseo de avenencia y equilibrio entre sus dimensiones antagónicas, el coro estaba escindido. Por un lado, obraba como un protagonista real (*v. gr.*, la ciega multitud de *La dama de Mesina*), añadiéndose a la carnación de lo vivo, y, por otro, interpretaba una función ideal que polarizaba el curso de la acción hacia un fin unitario y sempiterno. Para Schiller, ese conflicto interno que el libre juego de la imaginación y del entendimiento trataba de reconciliar otorgaba operatividad a la tragedia y verdad poética a su historia. De hecho, incluso la propia disciplina histórica era considerada desde un punto de vista estético:

«La historia universal es para mí un objeto sublime. El mundo, en cuanto objeto histórico, no es en el fondo otra cosa que el conflicto de las fuerzas naturales entre sí y con la libertad del hombre, y el resultado de esta lucha nos lo refiere la historia. Hasta donde ha llegado por el momento, la historia tiene que narrar de la naturaleza (en la que entra todo cuanto en el hombre es afecto) hechos mucho mayores que los de la razón autónoma (...). Todos los bienintencionados intentos de la filosofía por hacer concordar lo que el mundo moral *exige* con lo que el mundo real *rinde* son refutados por los testimonios de la experiencia, y tan complacientemente se rige o parece regirse la naturaleza en su *reino orgánico* conforme a principios regulativos del enjuiciamiento, como indómitamente se suelta de las riendas en el reino de la libertad, en el que el espíritu especulativo desearía llevarla sujeta. Qué distinto es si una renuncia a *explicarla* y hace de esta su incomprendibilidad el punto de apoyo del enjuiciamiento»⁴⁷.

Y eso era precisamente lo que trataba de exponer el verdadero arte escénico de la mano de la imaginación creadora, lo que ejemplificaba la figura del coro y lo que, a nivel político, podía despertar el corazón del hombre en el ciudadano y hacer que el pueblo reintegrara su vida real e inmediata a la organización artificial del Estado, un mero concepto abstracto, por cierto, para Schiller. Pero ello también le planteaba dificultades irreversibles, pues se encontraba, como vemos, realmente al borde de un abismo teórico, al tener que aceptar un punto de indistinción en el conflicto de fuerzas planteado, un frágil equilibrio sin posi-

⁴⁷ SCHILLER, J. C. F., «Über das Erhabene», en *Werke, op. cit.*, vol. II, pp. 615-616. Trad. cast.: «Sobre lo sublime», en *Escritos sobre estética, op. cit.*, pp. 231-232.

ble desenlace y una reconciliación eventual y en perspectiva cuyo discernimiento por parte del juicio solo podía encontrar suelo firme en cierto grado de ininteligibilidad.

Si consideramos este punto, no es de extrañar que Hegel declarase su disconformidad con tal caracterización del coro antiguo, o que tratase de asimilar ese hiato especulativo de manera dialéctica. Para él, el enfoque de Schiller no era precisamente afortunado (*glücklich*) porque, si bien había captado la importancia de la base genuinamente ética de lo patético idealizada por el coro y cómo su escisión daba voz al propio desarrollo de lo substancial en la acción, esto es, a la determinación de la potencia de la propia libertad, de lo apto de cada individuo, de aquello susceptible de compasión por parte del auditorio por ser verdadero en y para sí, justo eternamente, su planteamiento pecaba de vaguedad e irresolución (*Unbestimmtheit*). A su juicio, esa indeterminación se debía al hecho de que el objetivo de la tragedia moderna acarrearba una disminución abrupta respecto a la poesía dramática griega. Schiller se limitaba a mostrar el enfrentamiento del carácter enérgico de una individualidad con su destino⁴⁸. Para Hegel, esa dignidad interna singularizada en la persona del héroe, en tanto que fortaleza de la subjetividad formal, era solo una libertad abstracta en general. Las *Euménides* de Esquilo habían mostrado cómo los fines particulares y lo unilateral habían de sacrificarse para que se consumase la escisión trágica y pudiese abrirse paso así una verdadera reconciliación, lo ético en armonía consigo mismo y discurriendo en sí, tal como había sido representado por la masa coral:

«A esto ético en su armonía imperturbada se opone necesariamente lo ético en su escisión. Entre los griegos sucede así con el coro; este es lo inactivo, neutral. En tanto que está individualizado, permanece en sus creencias, en su sorda dicha, tiene terror ante la colisión, ante las acciones que surgen de ella, y contraponen [a las escisiones] siempre este uno en sí. El coro es completamente esencial; [viene] representado por el pueblo frente a los héroes, a las familias regentes, sobre las que en general recae el hecho. [Es] lo substancial, que permanece en su substancialidad»⁴⁹.

El punto de desencuentro con Schiller se tornaba al cabo manifiesto: la oposición trágica no enfrentaba la necesidad física del hombre a la libertad de su voluntad, sino la eticidad natural a lo ético consciente. Es decir, las potencias que entraban realmente en colisión eran la familia y el Estado, las normas del amor doméstico y las leyes realizadas efectivamente en la existencia (*Antígona*, *Edipo rey*). Tampoco el desarrollo de la trama elevaba las individualidades de ambos derechos a un plano ideal. Simplemente, las abandonaba —señala Hegel—, las eliminaba mediante un proceso «absolutamente racional» que hacía que el ánimo conmovido en realidad estuviese calmado: «con pecho aliviado sale el griego de

⁴⁸ HEGEL, G. W. F., *Ästhetik/Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, op. cit., pp. 532-533.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 534-536.

la tragedia»⁵⁰. El tránsito y el desenlace eran enteramente lógicos. Ni la indeterminación, ni la irracionalidad, ni la ciega necesidad de la *týche* tenían cabida en la verdadera experiencia trágica. La verdad del conflicto radicaba en su disolución (*Auflösung*)⁵¹, en la mediación dialéctica de sus extremos reconciliados. Y el canto coral, como lo uno en sí, era la apariencia de esa síntesis, la configuración artística que expresaba, frente a los caracteres individuales y su discordia interna y externa, los sentimientos y las actitudes generales, entre la substancialidad de lo épico y el puro impuso lírico⁵². Lejos de estar en conflicto consigo mismo, el coro significaba para Hegel la apacible reflexión sobre el todo, la conciencia superior que asimilaba el desenlace, la substancia efectivamente real de la vida y de la acción heroicas, esto es, el escenario espiritual de un pueblo que, como el templo en arquitectura, cobijaba la estatua del dios, la tierra fecunda de la que brotaban los asombrosos hombres⁵³.

*Pollà tà deinà koudèn an-
thrópou deinóteron pélei*⁵⁴.

Universidad Autónoma de Madrid
gabriel.aranzueque@uam.es

GABRIEL ARANZUEQUE

[Artículo aprobado para publicación en noviembre de 2010]

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 537-538: «Mit erleichterter Brust trat der Grieche aus der Tragödie». Quiso la ironía, tan criticada por Hegel en estas páginas, que para defender una posición tan distinta a la de Schiller y Goethe citase en este caso su *Xenia* 326.

⁵¹ Sobre este tema, pueden consultarse con provecho los *Juegos de duelo* de José Manuel Cuesta Abad (Madrid, Abada, 2004, pp. 134-137).

⁵² HEGEL, G. W. F., «Vorlesungen über die Aesthetik», en *Sämtliche Werke, op. cit.*, 1964, vol. 14, p. 498. Trad. cast.: p. 841.

⁵³ *Ibid.*, pp. 547-548. Trad. cast.: pp. 866-867.

⁵⁴ SÓFOCLES, *Antígona*, 332-333: «Muchas cosas asombrosas existen y, con todo, nada más asombroso que el hombre», en *Tragedias*, trad. de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1992, p. 261.

