

SUMARIO

Lucía Bodas Fernández

Autonomía y emancipación. Sobre la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración

Pág. 3

Estudios críticos

Lucas Bidon-Chanal

La mimesis romántica. Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación

Pág. 51

Valeria Castelló-Joubert

Jean Paul y *La edad del pavo*: una teoría de la novela

Pág. 67

**AUTONOMÍA Y EMANCIPACIÓN.
SOBRE LA PROPUESTA ESTÉTICO-
EDUCATIVA DE FRIEDRICH SCHILLER
Y LA DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN**

LUCÍA BODAS FERNÁNDEZ

Autonomía y emancipación. Sobre la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración *

Lucía Bodas Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Este artículo pretende realizar una introducción a la idea de *educación estética* del poeta y filósofo alemán Friedrich Schiller a partir de la noción central de *autonomía*. Para ello, se partirá de las líneas de investigación inauguradas recientemente por Laura Anna Macor y Frederick Beiser, que aportan una nueva perspectiva de la obra del autor, más allá de la tradicional concepción de la misma como una mera reelaboración de la *Kritik der Urteilskraft* kantiana. Así mismo, se tendrán en cuenta algunas de las interpretaciones marxistas que diversos autores han hecho sobre el pensamiento schilleriano, para proponer como hilo conductor del mismo precisamente el carácter fundamental de la autonomía y emancipación del ser humano en la historia. Considerando la obra schilleriana como una clara autocrítica del pensamiento ilustrado, este estudio se centra en la posibilidad de plasmar este ideal en lo real, problema que es, de hecho, examinado por Schiller, antes que teóricamente, en su obra dramática, de la que se toman como ejemplos paradigmáticos *Die Räuber* y *Don Carlos, Infant von Spanien*. En estas dos obras, Schiller lleva a cabo, más de un modo intuitivo que sistemático, una potente crítica de las dificultades implicadas en la aplicación del proyecto educativo ilustrado a la realidad humana: el potencial destructivo y posible devenir fanático de un ideal de libertad y emancipación que desoye las condiciones históricas reales, tanto del individuo como en un sentido socio-político. Es precisamente para solventar este problema por lo que Schiller propone como solución su educación estética, mediante la cual pretende resolver la fragmentación y falta de libertad del ser humano provocados por el dominio unilateral de la razón sobre la sensibilidad.

Palabras clave

Autonomía – Fragmentación humana – Educación estética – Ilustración

* Este artículo ha sido realizado gracias al disfrute de la beca PIF-UAM para la realización de la Tesis Doctoral “Estética y emancipación social en Schiller y Marcuse”. Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, 2008-2012.

Autonomy and Emancipation. On Friedrich Schiller's aesthetic-educative Proposal and the Dialectic of Enlightenment

Abstract

This article aims to introduce the *aesthetic education* idea of the poet and philosopher Friedrich Schiller, departing from the central notion of *autonomy*. In order to perform this task, the starting point will be the recent investigation lines inaugurated by Laura Anna Macor and Frederick Beiser. These authors arrive to a new perspective of the Schillerian work, beyond the traditional conception of it as a mere re-elaboration of the Kantian *Kritik der Urteilskraft*. Likewise, some of the diverse Marxist interpretations of the thought of this author will also be taken in account, in order to propound the fundamental conception of human autonomy and emancipation in history as the central notion of Schiller's development.

Considering the Schillerian work as a manifest self-criticism of the enlightened thought, this study will focus into the possibility of translating this ideal into reality, a problem that Schiller examines, more intuitively than systematically, in his dramatic work, paradigmatically in his early plays *Die Räuber* and *Don Carlos, Infant von Spanien*. Here, Schiller develops a strong critique of the difficulties involved in the application of the enlightened educative project to reality: its destructive potential and the possible becoming fanatic of a freedom ideal that disregards the actual historic conditions, both the individual and the socio-political ones. In order to overcome this problem, Schiller precisely proposes his aesthetic education, by which he seeks to solve the fragmentation and lack of human freedom produced by a unilateral domain of reason over sensibility.

Keywords

Autonomy – Human Fragmentation – Aesthetic Education – Enlightenment.

INTRODUCCIÓN

Kein Mensch muß müssen.
Friedrich Schiller¹

Llevar a cabo una acotación de la compleja noción de *autonomía* en el pensamiento del filósofo, poeta y dramaturgo Friedrich Schiller (1759-1805) no es una tarea fácil. Una posible manera de resumir sumariamente esta idea en el caso de este autor es la de concebirla como la necesidad de la urgente realización de la emancipación y libertad del *ser humano como un todo en la historia*, siendo éste el baremo que el Schiller maduro entendería como la plenitud del mismo. Éste es el hilo que este artículo pretende seguir, proponiéndose desde el principio que dicho problema es precisamente la piedra de toque de todo el pensamiento schilleriano. De hecho, la centralidad del concepto es más que evidente en todas y cada una de sus obras teóricas², ya sean las referidas a problemas estéticos como los escritos so-

¹ Así comienza el escrito de Schiller *Über das Erhabene* (1801): “ningún hombre está constreñido a obrar por necesidad”. Cfr. Schiller, Friedrich, “Sobre lo Sublime”, en *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, estudio de Pedro Aullón de Haro, traducción de José Luis del Barco. Málaga, Ágora, 1992. p. 101.

² De entre ellas, la que más se refiere directamente al problema de la libertad, en relación con una concepción totalmente política de la belleza y del arte, es probablemente *Die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefe* (1795-96), de la cual existe una excelente edición bilingüe: *Kallias; Cartas sobre la Educación Estética del Hombre*, estudio introductorio de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo.

bre Filosofía de la Historia³. Ahora bien, precisamente por la omnipresencia del problema, el estudio del mismo deviene asimismo problemático, no sólo por su complejidad y amplitud, sino porque va evolucionando y cambiando de significado (incluso más allá del concepto kantiano⁴ al que frecuentemente ha quedado reducido por la crítica) a lo largo de su obra e incluso dentro de un mismo texto. Precisamente por esta evolución del concepto, resulta extremadamente útil llevar a cabo un acercamiento al mismo desde algunas de las primeras obras dramáticas de Schiller, en las que el autor plasma, casi intuitivamente, gran parte de las concepciones que más tarde desarrollaría teóricamente en sus escritos sobre Estética.

óo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, 1990, reed. 2005.

³ Existe una recopilación de dichos escritos editados y traducidos al castellano por Faustino Oncina: Schiller, Friedrich, *Escritos sobre filosofía de la historia*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991.

⁴ Al respecto, Beiser recuerda que, pese a las muchas afirmaciones de Schiller acerca de su fidelidad al concepto kantiano, no se puede decir que su idea de libertad sea estricta y meramente kantiana. Así: “First, [...] Schiller’s thinking about freedom also contains Fichtean and Spinozist themes, which are incompatible with Kantian doctrine. Second, in the early 1790s Schiller gradually developed a conception of freedom that, in fundamental respects, is a reaction against Kant’s. Essentially, he supplemented the Kantian conception of freedom as *moral autonomy* with a conception of freedom as *aesthetic self-determination*. According to the Kantian conception, freedom consists in the independence of our *rational* nature, in willing and acting according to the laws of morality, which are determined by pure reason alone. According to Schiller’s conception, however, freedom consists in acting according to our whole nature, in the *harmony* of reason and sensibility”. Cfr. Beiser, Frederick, *Schiller as philosopher. A re-examination*. Cambridge, Oxford Clarendon Press, 2008, p. 214. Por su parte, Laura Anna Macor hace notar cómo la preocupación por la libertad en el primer nivel de salvaguardar la autonomía de toda influencia externa no surge en Schiller a partir de su encuentro con Kant, sino que responde al contexto del problema en la *Spätaufklärung*, siendo el encuentro con Kant lo que le permite confirmar sus ideas previas. Cfr. Macor, Laura Anna, *Il giro fangoso dell’umana destinazione. Friedrich Schiller dall’illuminismo al criticismo*. Pisa, Edizioni ETS, 2008, p. 19 y *passim*.

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE SCHILLER

Dada la cercanía del bicentenario de la muerte de Schiller en 2005⁵, la investigación sobre la obra del mismo ha sufrido interesantes renovaciones a partir de numerosos libros colectivos y monografías en diversos idiomas⁶, así como se han editado de nuevo traducciones de varias de sus obras⁷ e incluso se han publicado algunos textos inéditos en castellano⁸.

⁵ Schiller muere en Weimar a los 45 años, tras una larga enfermedad que lo atormentaría durante gran parte de su vida, el 9 de mayo de 1805.

⁶ De las recientes monografías en alemán, inglés, italiano, castellano y francés podrían destacarse: Fort, Sylvain, *Friedrich Schiller*, Paris, Belin, 2003; Safranski, Rüdiger, *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*, München, Hanser, 2004, de la cual existe traducción al castellano de la mano de Raúl Gabás: *Friedrich Schiller o la invención del Idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006; Arnold, H. L., *Friedrich Schiller*, München, Text + Kritik, 2005; Oellers, N., *Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*, Stuttgart, Reclam, 2005; Hammer, S.: *Schiller’s wound. The theatre of trauma from crisis to commodity*. Detroit, Wayne State University Press, 2001; Hart, G. K.: *Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics, and the Poetics of Punishment*. Newmark, University of Delaware Press, 2005. A su vez, se citan a continuación algunos de los muchos volúmenes colectivos: Druffner, F. y Schalhorn, M. (eds.), *Götterpläne und Mäusegeschäfte – Schiller 1759–1805*. Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 2005; Luserke-Janki, M. (ed.), *Schiller-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 2005; Sasse, G. (ed.), *Schiller. Werk-Interpretationen*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005; Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.), *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el Bicentenario de su muerte*. Valencia, Universitat de València, 2006; Feger (ed.), *Friedrich Schiller. Die Realität des Idelisten*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006; G. Pinna, P. Montani y A. Ardovino (eds.), *Schiller e il progetto della modernità*. Roma, Carocci, 2006; Martin, Nicholas, *Schiller: national poet-poet of nations: a Birnmighan Symposium*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2006; J. Robert (ed.), *Würzburger Schiller-Vorträge 2005*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007; Kerry, Paul E. (ed.), *Friedrich Schiller: playwright, poet, philosopher, historian*. Oxford, N. Y., Peter Lang, 2007; Arocas, Nuria C., Calañas, José Antonio y Calero Ana R. (eds.), *Friedrich Schiller. Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia, Universitat de València, 2008. Como puede verse, la literatura secundaria al respecto es cada vez mayor.

⁷ Por ejemplo, Schiller, Friedrich: *Seis poemas “filosóficos” y Cuatro Textos sobre la Dramaturgia y la Tragedia*. Introducción de Romà de la Calle, traducción de Martín

En este contexto de renovación hermenéutica destacan, sobre todo, las recientes obras de Laura Anna Macor y Frederick Beiser, en los que se basa una importante parte del presente artículo. Así, éste último autor lleva a cabo un recorrido por las implicaciones filosóficas de la teoría schilleriana, defendiendo el estatus de Schiller como filósofo en toda regla y secundando muchos aspectos de su filosofía, incluso por encima de la de Kant, como explícita en la introducción⁹. En su caso, el texto de Macor puede resultar incluso más interesante, dado que se centra en el período schilleriano menos estudiado, es decir, el de su juventud. El punto del que parte Macor es que la escasa atención prestada al pensamiento del joven Schiller se debe a que siempre se ha privilegiado el desarrollo schilleriano *a partir de Kant*, dejando en el olvido su tránsito *hacia* éste. Así, como si el interés de Schiller por Kant fuese una especie de axioma filosófico no lo suficientemente problemático como para merecer un estudio por sí mismo, se ha reservado el análisis a la influencia de las tres Críticas sobre nuestro autor, omitiéndose que el primer acercamiento de Schiller se refiere no a la obra magna kantiana, sino a los escritos breves del *Berlinische Monatsschrift* entre 1784 y 1786, en los que encontró una respuesta *no metafísica* al problema de la destinación humana, confirmándose su teoría previa de la *Theosophie des Julius* (NA, XX, pp. 122-

Zubiria y Josep Monter. Valencia, Congreso Bicentenario de F. Schiller (17-19 de octubre de 2005), MuVIM, 2005; Martinson, Steven D. (ed.): *A companion to the Works of Friedrich Schiller*. Rochester, N.Y., Candem House, 2005; Curran, Jane V. y Fricker, Christophe (eds.): *Schiller's "On grace and dignity" in its cultural context: essays and a new translation*. Rochester, N.Y., Candem House, 2005; *Guillermo Tell*. Introducción de Alfonsina Janés Nadal, traducción y notas de Justo Molina. Barcelona, Altaya, 2005; *Los Bandidos*. Edición de Berta Raposo Fernández, traducción de José Antonio Calañas Continente. Madrid, Cátedra, 2006; *Lírica de Pensamiento-Gedankenlyric: una antología*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas de Martín Zubiria, Madrid, Hiperión, 2009.

⁸ Schiller, F., *Narraciones completas*, traducción y notas de Isabel Hernández, Barcelona, Alba Editorial, 2005.

⁹ Cfr. Beiser, F., *op. cit.*, pp. 2-3.

123). Centrándose en la influencia de la *Kritik der Urteilskraft*, la crítica ha olvidado que Schiller recurre a Kant para resolver sus dudas respecto al problema de la autonomía de la autoridad y la mayoría de edad (*Mündigkeit*). En este sentido, Macor trata de demostrar cómo la adherencia de Schiller a la Filosofía de la Historia kantiana surge de su mismo desarrollo intelectual y cómo la omisión de este examen ha impedido ver la íntima coherencia de su pensamiento¹⁰. El propio ensayo de Beiser pecaría en parte de este problema, ya que afirma que la vuelta mundana y antimetafísica de Schiller surge en éste sólo a partir de su lectura de Kant¹¹. De esta manera, con el problema del *destino humano* (*Bestimmung der Menschen*) como centro de su investigación, Macor estudia las diferentes influencias recibidas por el joven Schiller en los años de la Karlsschule, en los que se forma, primero como abogado fallido y, después, como médico profesional y poeta-filósofo vocacional¹². Al mismo tiempo, partiendo del análisis de dos de los primeros dramas de Schiller, *Die Räuber* y *Don Carlos, Infant von Spanien* (1782 y 1787 respectivamente), muestra como el principal problema que preocupaba al autor era el de garantizar a toda costa la *autonomía de la virtud* de toda instancia externa: bien metafísica, o bien debida a una tutela externa o a la influencia de las pasiones sobre el espíritu humano¹³. Macor, de hecho, contextualiza este problema como una de las preocupaciones fundamentales de la *Spätaufklärung* y, efectivamente, como afirma Terry Eagleton, éste sería un sueño de absoluta libertad que se copertenece con el orden burgués mismo¹⁴. Dicha preocupación cobra en Schiller una primera

¹⁰ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, pp. 16-20 y 124-147.

¹¹ Cfr. Beiser, F., *op. cit.*, p. 45.

¹² Realmente, la vocación original de Schiller era la teología. Sin embargo, Karl Eugen le obligó a estudiar derecho, siendo el escaso rendimiento y las pésimas calificaciones de Schiller en esta materia lo que hizo al Duque obligarle posteriormente a estudiar medicina. Cfr. Safranski, R., *Friedrich Schiller o la invención del idealismo alemán*, traducción de Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets, 2006. pp. 35-146.

¹³ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, p. 19.

¹⁴ Cfr. Eagleton, Terry, "Schiller and hegemony", en *The ideology of Aesthetic*. Ox-

forma a través de la lucha por *emanciparse de toda autoridad* que, en estas dos obras mencionadas, se dibuja como el ansia por liberarse de la influencia de la esfera paterna, tanto por parte de los dos hermanos Moror como por la del príncipe Carlos. Es más, y como afirma Beiser, del mismo modo que la filosofía moral kantiana otorgaba la fundamentación filosófica para la Revolución Francesa, las primeras obras teatrales de Schiller, es decir, las pertenecientes a la década de los 80 (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Kabale und Liebe* y *Don Carlos*, *Infant von Spanien*), son su anticipación dramática. Por otra parte, las contradicciones surgidas en la lucha de estos personajes y que, de hecho, les llevan al fracaso total de sus expectativas emancipadoras son una clara muestra de la sagacidad del joven Schiller a la hora de detectar los muchos problemas que conllevaba la aplicación del proyecto ilustrado a la realidad histórica¹⁵: también son la anticipación de su fracaso como movimiento liberador y la constatación de su potencial despótico implícito. Al hilo de esta reflexión, afirma Villacañas Berlanga que, frente al pesimismo y realismo históricos de estos dramas juveniles de Schiller, el optimismo histórico de la conocida lección inaugural de su cátedra de historia en Jena no tiene ningún sentido¹⁶. Estos dramas habrían mostrado no sólo las tensiones, sino el bloqueo radical interno de la sociedad burguesa, escindida entre dos instancias, *lo real* y *lo ideal*, que no dejan de chocar entre sí. Es más, como se verá, el problema es precisamente el del desajuste inherente a los individuos, que debilita desde dentro toda acción social¹⁷ que pueda dar pie a una verdadera emancipación del ser

ford, Blackwell, 1990, p. 109.

¹⁵ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern German political thought 1790-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 84.

¹⁶ Cfr. Schiller, F., “Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?” (Antrittsvorlesung am 26. Mai 1789, Jena), traducción de Faustino Oncina, “¿Qué significa y con qué fin se estudia historia universal?”, en *Escritos de Filosofía de la Historia*, *op. cit.*, pp. 1-18.

¹⁷ Cfr. Villacañas Berlanga, José Luis, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Schiller y Lessing*, Madrid, Visor, 1993, p. 226.

humano en la historia, impidiendo así cualquier “posible” intervención de la mano de la Providencia.

De este modo, el problema de la emancipación, en consonancia con el de la destinación humana subrayado por Macor, se encuentra estrechamente ligado a ese fenómeno que, mucho más tarde, Adorno y Horkheimer denominaron *dialéctica de la Ilustración*, pero del que muchos pensadores de la *Spätaufklärung* eran ya bien conscientes: esto es, de la insuficiencia estructural ilustrada para hacer frente a muchos de los problemas que se planteaba. En este período, a caballo entre dos épocas fundamentales para el desarrollo del pensamiento moderno, esto es, la Ilustración y el Romanticismo, más que impugnar el pensamiento ilustrado, lo que muchos de sus pensadores pretendían era llevar a cabo una radicalización del mismo¹⁸, proceso en el cual Schiller cobra un marcado protagonismo desde todas las facetas de su pensamiento. La crítica de Schiller a la vida y cultura modernas es más que evidente a lo largo de toda su obra, consciente toda ella de la ausencia de algo, de la falla que esa ausencia provoca en el seno mismo del hombre moderno, así como en la relación de éste con la sociedad y con el mundo externo en general. Por ello habla Habermas de Schiller como una especie de *barómetro*, de pronosticador de todos los males que aquejan hoy a la sociedad de nuestro tiempo, situándole al comienzo de una línea de pensamiento para la que propone como culminación las teorías marxistas de György Lukács y Herbert Marcuse¹⁹.

Ahora bien, la de Habermas no es meramente una lectura de Schiller

¹⁸ Según Macor (*op. cit.*, p. 19) ésta era precisamente la principal intención de Kant y Schiller.

¹⁹ Cfr. Habermas, Jürgen, “Excurso sobre las *Cartas* de Schiller acerca de la educación estética del hombre”, en *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985; traducción de Manuel Jiménez Redondo: *El Discurso filosófico de la modernidad en doce lecciones* Madrid, Taurus, 1989, p. 65.

en clave de una especie de proto-marxismo como la que sostienen el mismo Lukács y Alexander Abusch²⁰ y que, en todo caso debería hacerse con sumo cuidado. Lukács, de hecho, llega a afirmar en *Der junge Hegel* (1954) que es precisamente Schiller el primero en considerar críticamente la división capitalista del trabajo como centro de interés de la filosofía de la época, lo que le sitúa, por tanto, como evidente precursor directo del pensamiento de Marx. Dicha crítica, además, no partiría desde la perspectiva de una suerte de anti-capitalismo romántico, sino que surge de ciertas tendencias ilustradas que Schiller habría recogido: la contraposición del ideal ilustrado de la manifestación plena de la personalidad con la atomización del hombre provocada por la división del trabajo²¹. Sin embargo, como Abusch, también Lukács acusa a Schiller de un exacerbado idealismo estético que, según ellos, implica necesariamente un escapismo de los problemas socio-políticos de su época. Sin embargo, y aunque en ocasiones pueda ser acertada, muchas veces esta crítica se debe, no sólo a cierta mala lectura de los textos, sino también a que llevan a cabo esa interpretación desde un contexto que no es el propiamente schilleriano. Es cierto, por un lado, que muchas afirmaciones de Schiller pueden leerse e interpretarse desde esa perspectiva. Por ejemplo, aunque en esta época la misma burguesía alemana se encontrase todavía en sus comienzos, así como la producción capitalista en un estado apenas desarrollado, Schiller señalaba muy tempranamente en *Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés* (1790), y ya distanciándose de aquel optimismo de la lección inaugu-

²⁰ Cfr. Abusch, Alexander, *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius*. Berlin, Aufbau Verlag, 1980, pp. 192-201. Asimismo: Lukács, György, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954; *Goethe und seine Zeit*, Bern, A. Francke Verlag, 1947; *Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954.

²¹ Cfr. Lukács, G.: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, traducción de Manuel Sacristán. México DF-Barcelona, Grijalbo, 1970, pp. 69-70.

ral, que la dominación política unilateral y la degradación moral no tienen otra causa que la diferencia de clase. Así, sería precisamente la *desigualdad* entre el arduo trabajo de los campesinos, representados simbólicamente por Caín, y las ocupaciones más relajadas de los pastores, representados por Abel, lo que hace surgir la envidia y la hostilidad entre los hombres-hermanos, así como el imperio de la ley del más fuerte. Por otro lado, la introducción de una fuerza superior, supuestamente mediadora, bajo la figura del Padre, implantó la dependencia de unos hombres respecto de otros: la protección del fuerte a cambio del trabajo del débil. De este modo, la ociosidad del poderoso le condujo al vicio y, finalmente, se impuso la corrupción general de las costumbres, surgiendo así los tiranos²². Ahora bien, aunque el tono de su obra sea muchas veces similar a éste, no se infiere necesariamente de ello que Schiller tuviera un proyecto que, si bien habría tenido una intención similar a la de Marx, finalmente hubiera quedado truncado por su adherencia a Kant y su incapacidad para abandonar el idealismo, como afirma Lukács²³. Al respecto, Beiser hace notar que, dentro de la distancia contextual y conceptual entre Schiller y Marx, una de las principales diferencias entre ellos es que el primero sitúa como origen de la división del trabajo el desarrollo de la misma civilización, no la producción capitalista²⁴. Efectivamente, en el mismo texto Schiller declara:

El proceso de la cultura se exteriorizaba ya en la primera generación. Adán cultivaba el campo; vemos a uno de sus hijos

²² Cfr. Schiller, F.: “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, en *Escritos de Filosofía de la Historia*, op. cit., pp. 26-31.

²³ Cfr. Lukács, G., “A propósito de la estética de Schiller” (1935), en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin, Aufbau Verlag, 1954; traducción de Manuel Sacristán, *Aportaciones a la Historia de la Estética*. Barcelona-México D.F., Grijalbo, 1965, pp. 21, 23, 26, 49, 103, *passim*.

²⁴ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, op. cit., p. 104.

echar mano de una nueva rama de la nutrición, el cuidado del rebaño. El género humano se divide aquí en dos condiciones diferentes, en agricultores y pastores²⁵.

No obstante, aunque tal vez hablar de Schiller como un proto-marxista equivoque los términos, ello no implica que no exista una línea de continuidad entre él y el proyecto marxiano, siendo sobre todo evidente aquélla que conduce al pensamiento del Marx de los *Manuscritos de Economía y Filosofía*, como sostiene Philip J. Kain²⁶. Y, de hecho, uno de los hilos conductores principales de esa línea no es otro que la insistencia constante de Schiller en la urgente realización *real y efectiva*, no en un sentido metafísico, de la libertad de los seres humanos.

AUTONOMÍA, PASIONES E INSTANCIAS DE PODER TRASCENDENTES

La preocupación de Schiller por liberar al individuo de la autoridad impuesta y externa aparece, como ya se ha comentado, muy tempranamente²⁷, representada dramáticamente antes que desarrollada teóricamente, mediante las figuras de los hermanos Moor en *Los Bandidos* y del Infante Don Carlos en el drama homónimo. Ahora bien, al mismo tiempo, estas dos obras suponen también la denuncia del autor al mundo burgués, que carece de un sujeto capaz de hacer realidad sus ideales²⁸.

²⁵ Schiller, F., “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, *op. cit.*, p. 25; sin cursiva en el original.

²⁶ Cfr. Kain, Philip J., *Schiller, Hegel and Marx (1943). State, society and the aesthetic ideal of ancient Greece*, Kingston and Montreal, McGill-Queens University Press, 1981, especialmente los Capítulos I (“Schiller”) y III (“Marx, 1835-1848”), pp. 13-33 y 75-113 respectivamente.

²⁷ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, p. 77.

²⁸ Cfr. Villacañas Berlanga, J.L., *op. cit.*, p. 227.

El hincapié schilleriano en la necesidad de autodeterminación, de “libertad de” matizada por la posibilidad inminente de fracaso, queda simbolizado mediante el intento por parte de estos personajes de independizarse de la autoridad impuesta desde la *esfera paterna*²⁹. Esto, por otra parte, no puede sorprender dado que Schiller llegaría a señalar pocos años después, en esa reflexión sobre el origen de la sociedad, la aparición del régimen patriarcal como el origen de la tiranía³⁰, en el sentido de que la *original igualdad* entre los hijos – fundamentada por otro lado en su *igual sumisión* al padre– queda truncada por el desigual reparto del trabajo, que implica que unos posean el poder y obliga a otros a someterse. Al respecto comenta Stephanie Hammer sobre *Los Bandidos*:

Los bandidos es un valioso y fascinante documento cultural, que tempranamente descubre y da testimonio de las maneras en las cuales el mundo sacrosanto de la familia es un receptáculo ideológico de las relaciones de poder, que a la vez se convierte en lugar de abuso y de dolor. Los límites de lo doméstico refluyen hacia el exterior, envenenando el mundo de lo público; el dolor privado modula cuestiones “públicas” de raza, masculinidad, privilegio, poder y dinero.³¹

²⁹ Esta reflexión es aplicable también desde la misma biografía de Schiller, que escribe *Los Bandidos* justo en el momento en que decide huir de la opresiva influencia de su segundo “padre” en la Karlsschule, Karl Eugen. Ésta es también una de las causas de que la obra fuese tan problemática desde sus orígenes, ya que Schiller pagó su creación con el exilio y la persecución legal. Es decir, esta obra sobre criminales implicó la criminalización de su autor, no por su contenido, sino por el mero hecho de haberla escrito. Para saber más sobre este episodio de la vida del joven Schiller, cfr. Safranski, J., *op. cit.*, pp. 123-143.

³⁰ Cfr. Schiller, F., “Algo sobre la primera sociedad humana al hilo de los escritos de Moisés”, *op. cit.*, p. 31. Schiller escribe este texto en 1790, concretamente ocho y tres años después de haber escrito *Los Bandidos* y *Don Carlos*, respectivamente.

³¹ Hammer, Stephanie: *Schiller's Wound. The Theatre of trauma from crisis to commodity*. Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 46.

La estructura dramática de *Los Bandidos* puede simplificarse en torno a la dicotomía formada por Karl, el hermano noble que ansía la libertad absoluta y que se convierte en criminal al enfrentarse al estrecho racionalismo de la ley positiva, y Franz, el hermano cínico que se ampara en esa misma ley para cometer subrepticamente sus crímenes y robar a su hermano el derecho de primogenitura. Sin embargo, y a pesar del poco realismo de sus caracteres extremos y absolutos³², ésta es una obra compleja con numerosas tramas paralelas y secundarias que no puede explicarse únicamente desde esa simplificación. En primer lugar porque realmente esa dicotomía se resuelve en una pareja de falsos dobles no tan distintos el uno del otro como en un principio parece: el cínico y malvado Franz ve truncados todos sus planes, mostrándose finalmente inofensivo, víctima de todos y de sí mismo, siendo el inicialmente puro Karl el que precipita la tragedia al cometer el mayor de los crímenes no sólo asesinando a su prometida Amalia, sino también provocando lo que tanto había ansiado su hermano: la muerte de su padre. Ahora bien, si se diluye esta dicotomía en el enfrentamiento común de los hermanos con el padre, se puede decir que dicho enfrentamiento representa la rebelión contra las convenciones sociales, tanto públicas como privadas, en tanto que poder tiránico impuesto unilateralmente y que condiciona de modo heterónimo el carácter y el comportamiento de los individuos. En este sentido, es ésta una obra con una intención totalmente destructiva, pues

³² En el *Arkündigung an der Rheinischen* Thalia Schiller comenta que sólo lamenta una cosa sobre *Los Bandidos*, y es la de haber pretendido retratar a personas sin haberse encontrado todavía con ninguna. Cfr. Schiller, F.: “Anuncio de la Thalia Renana” en *Seis Poemas Filosóficos y Cuatro Textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, op. cit., p. 77. Schiller se está refiriendo a la artificiosidad de las relaciones humanas surgidas en el seno de la Karlsschule, cuya severísima disciplina generaba únicamente uniformidad entre los alumnos.

no llega a proponer alternativa alguna al sistema social que critica³³. No obstante, es cierto que, finalmente Karl, para redimirse y negar el carácter verdaderamente liberador de sus crímenes pasados, se acoge a la trascendencia de la moral entregándose al antes rechazado poder civil, entendiéndolo por tanto como encarnación de la primera³⁴. Ahora bien, el carácter abstracto de esa moral y la absoluta ineficacia y práctica inexistencia³⁵ de ese poder civil durante toda la obra hace patente la debilidad de ese recurso final –que de hecho anula toda su lucha previa por la libertad– tanto frente al horror de los propios crímenes de Karl como frente a los de su hermano Franz que, al contrario que Karl, se suicida abrazando su mal, sin capitular ante su mala conciencia: “No, yo no puedo rezar. El cielo no debe lograr ese triunfo; yo no seré burla del infierno”³⁶. La coherencia de Franz con su propio proceder contrasta así fuertemente con la capitulación de Karl, respecto a la cual comenta Villacañas:

[...] ni una sola obra puede llevarse a cabo con esa moral, con la moral de Karl, a no ser la más humillante aceptación de la ley pública. En este estado de abstracción, el viaje de Karl Mo-

³³ Cfr. Hart, Gail K.: *Friedrich Schiller. Crime, Aesthetics, and the Poetics of Punishment*. Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 67.

³⁴ Cfr. Schiller, F., *Los Bandidos*, Acto V, Escena II, en *Teatro Completo*, edición, traducción y preámbulos de Rafael Cansinos-Assens y Manuel Tamayo Benito; introducción de Vicente Romano García. Madrid, Aguilar, 1973, p. 152-153. En adelante DR.

³⁵ La prácticamente inexistente puesta en escena del aparato de justicia estatal resulta extremadamente sorprendente en una obra en la que se sucede un crimen tras otro. De hecho, la única vez que vemos actuar al poder civil en un intento por poner orden, comete una tremenda injusticia al colgar a un hombre inocente en lugar de al verdadero bandido, de hecho una de las figuras más perversas de Schiller, Spiegelberg. Cfr. Schiller, F., DR, Acto II, Escena III, p. 76. Ahora bien, como sostiene G. K. Hart, dicha ausencia no es tan llamativa, sino más bien sintomática, cuando se advierte su carácter de evidente crítica a la inutilidad del sistema penal y del castigo capital como órganos y vehículos de verdadera justicia. Cfr. op. cit., p. 67.

³⁶ Schiller, F., DR, Acto V, Escena 1, p. 143.

or es un completo absurdo. Pues su inicial ruptura revolucionaria con el mal social queda sepultada por la aceptación sacrificial de la ley civil, que la misma obra caracterizó como perversión burguesa a lo largo de sus mediaciones³⁷.

Así, el modo en que acaban ambos hermanos les define esencialmente³⁸, pero es la decisión arbitraria y *originaria* del padre al calificar a uno como “bueno” y al otro como “malo”, en definitiva como futuros dominante y dominado, lo que determina su carácter en la trama y sella su final. Su rebelión, fundamentada en el desencanto metafísico de los hermanos ante toda trascendencia y la supervivencia del alma tras la muerte³⁹, parte contra ese tipo de dominación unilateral, ante la cual, las exigencias de autonomía de los dos son en un principio igualmente lícitas: es decir, la decisión y el comportamiento autónomos deben predominar sobre una moral fundamentada en elementos trascendentes que perjudiquen su pureza⁴⁰ y, desde luego, concretamente, sobre la moral fundamentada en la fe religiosa. De hecho, incluso un comportamiento moralmente reprochable posee una dimensión positiva si es fruto de una decisión autónoma⁴¹: si es posible decidirse por el Mal, y

³⁷ *Ibid.*, p. 225.

³⁸ *Ibid.*, p. 216.

³⁹ Sobre las dudas metafísicas de los hermanos Moor, que además reproducen las del propio Schiller, Cfr. Macor, L. A.: “Come il fratello Franz, anche Karl perviene alla negazione della dimensione trascendente, ma da premesse filosofiche differenti. Mentre il primo muove infatti da una prospettiva materialistica ed è condotto dal riconoscimento dell’intima coappartenenza di anima che proceda autonomamente nel suo percorso di crescita, il secondo fonda i suoi dubbi e le sue preplexità sulla consapevolezza dell’origine tutta umana delle rappresentazioni religiose”, *op. cit.*, p. 52; cfr. *asimismo*, pp. 45-47.

⁴⁰ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, pp. 60-71.

⁴¹ Más tarde, en *Über das Pathetische* (1793), Schiller teorizará sobre el gran valor dramático del personaje criminal en tanto que éste ejerce la mayor libertad, más allá de la mera autonomía moral, esto es, el poder de elección: el poder decidir entre *posibles* cursos de acción, sean morales o inmorales. Precisamente, es este poder de elección lo que es posibilitado a través de la educación estética: “simplemente la

lo es pues éste es algo real y humano, entonces cabe responsabilizarse de él⁴². Frente a la lógica retributiva de la fe en la relación virtud-premio y vicio-castigo que introduciría un elemento interesado y heterónimo⁴³ en el desarrollo y comportamiento de los personajes, parecen estar justificadas tanto el ansia de libertad absoluta frente al sistema de Karl como la petición de reconocimiento de Franz, que no actúa por un deseo de ser malvado *per se*, sino realmente por un sentimiento de injusticia personal⁴⁴: reclama ser considerado como un igual a su hermano, es decir, que se revoque la cruel arbitrariedad de la decisión original paterna, que hizo de él un Caín necesariamente enfrentado a Abel(-Karl).

Ahora bien, ¿por qué fracasan estrepitosamente las exigencias de emancipación frente a instancias externas de ambos hermanos? Ello se debe, como apunta Macor, no a que caigan bajo el influjo de nuevas instancias trascendentes, sino precisamente a que los motivos de sus dudas surgen de contingencias personales, no de un razonamiento general aplicable a una reflexión autónoma. Esta situación com-

práctica auténtica de una voluntad absolutamente libre, que se presenta como posibilidad, es lo que gusta a nuestro sentido estético”. Cfr. Schiller, F., “Sobre lo patético”, en *Escritos breves sobre estética*, introducción de Jorge Seca; traducción de Víctor Manuel Borrero Zapara y Juan Pablo Larreta Zulategui. Sevilla, Editorial Doble J, 2004. pp. 22-25.

⁴² Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 58.

⁴³ En “Resignación”, poema de 1786, Schiller deja clara su negación de la trascendencia: la destinación del hombre debe resolverse en el ámbito mundano: “Goce quien no pueda creer. Esta doctrina/es tan eterna como el mundo. Quien pueda creer./sacrifíquese. La historia universal es el juicio final./Tú has *esperado*, ya tienes tu premio. Tu *fe* es la dicha que te ha sido concedida./Puedes consultar a tus sabios; te dirán:/lo que desdeña el tiempo,/no lo restituye ninguna eternidad.” Cfr. Schiller, F.: “Resignación” (1786), en *Poesía Filosófica*, traducción y estudio introductorio de Daniel Innerarity; edición bilingüe, Madrid, Hiperión, 1994, p. 159 y p. 158 para la versión original; cfr. *asimismo* Schiller, F., *Philosophische Briefe*, NA, XX, p. 122.

⁴⁴ Cfr. Hammer, S., *The Sublime crime*, *op.cit.*, p. 91

promete el pensamiento de Franz y Karl de un modo irracional y heterónomo, degenerando en una pérdida total de su orientación moral⁴⁵. La consiguiente caída en la desesperación absoluta lleva entonces a uno al suicidio y al otro a la negación de la gran mayoría de su *sí mismo*. En este sentido, el fallo en la ruptura con el padre representa los mismos límites de los métodos y objetivos del proyecto ilustrado, ya que su pretensión de liberación de todo vínculo externo jamás puede ser satisfecha⁴⁶. Esto es, el fallo constata la existencia de una contradicción en la “absoluta libertad de”, de la que Schiller da buena cuenta con la tragedia de los hermanos Moor. El Franz que sentía hasta el mismo amor filial y fraterno como una tutela externa⁴⁷, es decir, como una obligación impuesta arbitraria y positivamente, ve como se hundían todas sus expectativas de reconocimiento poseído por el egoísmo materialista, pero es el idealismo dogmático, precisamente de la libertad, de Karl lo que desencadena la tragedia: el mayor mal desencadenado por el mayor bien, por el ansia de perfección⁴⁸. Aunque un momento antes del terrible desenlace Karl parece confiar en la posibilidad de reencontrar la paz y el hogar en brazos de su prometida, ya no hay vuelta posible: ha roto todos los vínculos previos y ya no puede reconstruirlos: “lo que yo he derribado, ya no se levantará jamás”⁴⁹. Consciente de que no hay ya posibilidad alguna de salvación, es coherente al matar a Amalia⁵⁰, pero coherente con su propia perdición pues la fidelidad al juramento previo a sus bandidos⁵¹ había anulado *a priori* toda su capacidad de decisión autónoma

⁴⁵ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 79. Schiller, F., DR, Acto I, Escena I, pp. 42-43.

⁴⁸ Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 189.

⁴⁹ Schiller, F., DR, Acto V, Escena II, p. 152.

⁵⁰ Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 215.

⁵¹ Cfr. Schiller, F., DR, Acto I, Escena II, pp. 56-57.

y, por tanto, todo su potencial emancipador⁵²: la liberación de unas cadenas le había impuesto otras que le sometían de un modo más forzoso aún.

De este modo, el vehículo que Karl había escogido para alcanzar su libertad, esto es, su alianza con los bandidos, se convierte en una instancia de absoluta subordinación. Al intentar escapar de la heteronomía sufrida en el ámbito paterno privado mediante la creación de una comunidad supuestamente al margen y en contra de las instituciones sociales públicas, finalmente crea una nueva “familia” que reproduce los mismos roles represivos del patriarcado⁵³ feudal, pero justificándolos mediante otros ideales –precisamente el Bien, la Justicia o la Libertad misma– que acaban convirtiéndose en otra serie de axiomas dogmáticos que cortocircuitan la autonomía del carácter y el poder de elección.

Así, una contradicción semejante es la que atraviesa el proceso emancipador y de mayoría de edad de Don Carlos, guiado por la figura educadora del Marqués de Posa que, sin embargo, acaba convirtiéndose también en una figura coercitiva para el príncipe. Carlos no sólo está alienado en su voluntad autónoma por su pasión incesante hacia su madrastra la Reina Isabel de Valois, sino que además, al igual que en *Los Bandidos*, hace una promesa de dependencia al

⁵² Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, p. 84.

⁵³ De acuerdo con Hammer, el motivo del juramento funciona también como refuerzo para la construcción de la figura criminal como parangón masculino. La fundación por parte de Karl de la banda de los bandidos no es simplemente una conspiración de ladrones, sino la constitución de un régimen completo, con un juramento de fidelidad a su líder. Finalmente, se trata de una sociedad alternativa, una sociedad militar consagrada a un líder carismático. Cfr. Hammer, S., *The sublime crime. Fascination, Failure and Form in the Literature of Enlightenment*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994, p. 85.

Marqués⁵⁴, dándole su palabra de no decidir o hacer nada sin consultarle previamente.

También como en la última obra pueden establecerse parejas de opuestos que finalmente resultan ser no tan distintos, como ocurría en el caso de Karl y Franz: la del príncipe Carlos y el rey Felipe II y la del Marqués de Posa y el Gran Inquisidor, esto es, una *oposición entre el ideal y lo real*. En el curso de la obra, tanto el autoritario padre y rey Felipe como el soñador e hijo desvalido Carlos acaban sucumbiendo al principio de heteronomía debido a la influencia de sus respectivos educadores: el Inquisidor y Posa, dos figuras mediante las cuales Schiller pretende mostrar cómo el *proceso educativo ilustrado* contiene un peligroso despotismo implícito: el camino ilustrado hacia la mayoría de edad atraviesa una etapa coercitiva de minoría provocada, no desde la esfera paterna o por prejuicios e ideas oscuras, sino por el mismo educador o *tutor*, que lleva al extremo su papel produciendo las mismas fallas que pretende criticar y corregir⁵⁵.

Del mismo modo que *Los Bandidos*, *Don Carlos* parte entonces de una tormentosa relación paterno-filial, del total desconocimiento y desconfianza mutua entre Carlos y Felipe⁵⁶, que sospecha constantemente de las potenciales derivas políticas de su hijo, peligrosas para la hegemonía española en Flandes. Carlos, por su parte, consciente de la

⁵⁴ Cfr. Schiller, F., Acto I, Escena II, *Don Carlos, Infante de España*, edición de Luis Acosta y traducción de Fernando Magallanes. Madrid, Cátedra, 1996. p. 143. En adelante DC.

⁵⁵ Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, pp. 94-95.

⁵⁶ Dicha tormentosa relación entre padre e hijo, junto con el opresivo ambiente del Palacio de El Escorial, es precisamente uno de los puntos que subraya la reciente adaptación de la obra de la mano de Calixto Bieito y Marc Rosich. Dirigida por el primero, la representación se realizó del 17 de septiembre al 8 de noviembre de 2009 en el Teatro Valle-Inclán (Centro Dramático Nacional) de Madrid.

desconfianza de su padre⁵⁷ e incapaz de reconocerle o amarle como tal⁵⁸, se encuentra además totalmente poseído por el amor que siente por su madrastra, la Reina, realmente indiferente ante el curso posible de los acontecimientos en los Países Bajos. Así, al regresar el Marqués de Posa se encuentra a Carlos en un estado no demasiado deseable para el que esperaba fuese un futuro libertador de oprimidos:

Lentamente va entrando en un estado de *exaltación ociosa*, de *contemplación inactiva*. Sus fuerzas se gastan en una continua lucha con su situación, los encuentros poco amistosos con un padre tan diferente de él diseminan una turbia melancolía sobre su ser: el gusano que debilita toda flor del intelecto, la muerte del entusiasmo. Aplastado, sin energías, sin ninguna actividad, meditando ensimismado, debilitado por arduas e infructuosas luchas, arrojado de un horroroso extremo al otro, ya incapaz de recuperarse por cuenta propia... en ese estado lo encuentra el *primer amor*. Así no puede oponerle ya fuerzas; todas las ideas tempranas que podrían haberle hecho frente se han vuelto extrañas a su alma; el amor lo domina con un poder despótico; y recae en un estado de *sufrimiento* dolorosamente voluptuoso. Todas sus fuerzas están aunadas hacia un solo objeto. Un deseo nunca satisfecho retiene a su alma encadenada dentro de sí misma⁵⁹.

Es decir, el Marqués encuentra a Carlos totalmente dominado por su pasión, carente de entusiasmo alguno y, por tanto, completamente alienado en su capacidad de decisión. Es entonces cuando Posa, el *exaltado heroico*⁶⁰ cuyos sentimientos y principios se fundamentan

⁵⁷ Cfr. Schiller, F., Acto I, Escena I, DC, pp. 137-138.

⁵⁸ Cfr. Schiller, F., Acto I, Escena I, DC, pp. 142-143.

⁵⁹ Schiller, F., *Briefe über Don Carlos (Teutscher Merkur)*, Weimar, 1788), traducción de Martina Fernández Polcuch: "Cartas sobre el Don Carlos", en Rohland, Regula y Vedda, Miguel (eds.), *La Teoría del drama en Alemania. 1730-1850. Antología*. Madrid, Gredos, 2004. pp. 351-352. En adelante BÜDC.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 382. Respecto a la "exaltación heroica" del Marqués frente a la languidez y pasividad del príncipe, Laura Anna Macor habla de la rehabilitación parcial de la fi-

todos en la *virtud republicana*⁶¹, decide subordinar por completo al amigo, utilizándole al servicio del ideal que debe cumplirse⁶². De este modo, el Marqués de Posa es uno de los personajes más problemáticos de Schiller, que precisamente escribe las *Cartas sobre el Don Carlos* para defender esta figura de los ataques que lo critican como demasiado ideal, queriendo demostrar:

Hasta qué punto está ligado a la naturaleza humana, hasta qué punto sus convicciones y actos provienen de inclinaciones humanas y están fundados en el encadenamiento de circunstancias externas⁶³.

Posa regresa para traducir todo su entusiasmo por los ideales republicanos en acciones, es decir, para realizar la libertad. Sin embargo, Carlos ha traicionado esos ideales por su amor enfermizo hacia Isabel: el Príncipe, con su pasión desbocada, su sensibilidad desbordada, es tan enemigo de la libertad como la opresión político-social ejercida por el gobierno de Felipe. Como subraya Villacañas:

gura de la *Schwärmerei* por parte de Schiller en este personaje en las *Briefe über Don Carlos*. La *Schwärmerei* puede entenderse como una de las derivas subjetivas o “ideas polémicas” contra las que lucharía el proyecto ilustrado: sería una especie de *entusiasmo* no traducible en acciones. El Marqués sería un ilustrado completo que, sin embargo, cae en ese tipo de exaltación. Hay una línea muy sutil entre el entusiasmo y la *Schwärmerei* que, como idea polémica supone un enorme peligro interno para el proyecto ilustrado debido a su potencial deriva despótica. Cfr. Macor, L. A., *op. cit.*, pp. 97-121. En el mismo sentido habla Villacañas Berlanga: si bien Posa aparece como el hombre republicano por excelencia, no obstante, en él se muestran claramente las dificultades del héroe burgués para convertirse en un sujeto moral realista, así como su interna y prácticamente inevitable tendencia a convertirse en un iluso idealista que provocará una reacción aún mayor. Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 240.

⁶¹ Schiller, F., BÜDC, p. 347.

⁶² *Ibid.*, pp. 354-357.

⁶³ *Ibid.*, pp. 345-346.

La obra de la libertad debe avanzar a la vez en el escenario interno, dominando la pasión, y en el escenario externo, dominando el espacio del poder. La pasionalidad humana es un obstáculo para la libertad tan poderoso como los pasillos del Escorial⁶⁴.

Como no puede eliminar dicha pasión, el Marqués decide utilizar la fanática posesión amorosa de su amigo para sus propósitos: decide instrumentalizar la única pasión existente entonces en el Príncipe, avivándola, para poder así volver a despertar “los motivos que en otras ocasiones le habían llevado a resoluciones heroicas”⁶⁵. Y, sin embargo, como Karl y Franz, todo el plan de Posa fracasa y arrastra a su amigo a la perdición, dejándole el Rey a merced de La Inquisición:

REY. – En tus manos pongo las atribuciones que me competen de la magistratura... ¿Puedo desentenderme por completo?

INQUISIDOR GENERAL. – Entregádmelo.

REY. – Es mi único hijo... ¿Para quién he recolectado?

INQUISIDOR GENERAL. – Para la podredumbre antes que para la libertad.

REY. – Estamos de acuerdo. Venid.

INQUISIDOR GENERAL. – ¿Adónde?

REY. – A recibir la víctima de mi mano⁶⁶.

Ahora bien, el desenlace trágico, una vez más, no es propiciado por la entrada en escena de un mal imposible de frenar y que vendría personificado por Felipe y el Inquisidor, sino que surge precisamente de la degeneración violenta del ideal que se impone sobre la realidad, incluso aunque éste sea el mismo ideal de libertad, pues ésta “alberga un momento de violencia en el momento en que, provista de poder, penetra en la realidad y realiza sus ideales [...]. El héroe crea, en

⁶⁴ Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 225.

⁶⁵ Schiller, F., BÜDC, p. 355.

⁶⁶ Schiller, F., DC, Acto V, Escena X, p. 296.

nombre de sus ideales, una realidad que acaba devorándole⁶⁷, como comenta Faustino Oncina. Si la libertad ha de realizarse en el mundo real, será necesario que entren en juego otras instancias, más allá de la mera potencialidad racional-subjetiva del héroe y, desde luego, más allá de la necesidad o el azar.

EDUCACIÓN ESTÉTICA, LIBERTAD POLÍTICA

En esta última obra, Schiller corrige la falta de realismo que él mismo achacaba a *Los Bandidos*⁶⁸ pero, como hace notar Villacañas Berlanga, *Don Carlos* no es realista históricamente hablando porque respeta todos los detalles históricos, sino precisamente porque muestra la imposibilidad de realizar el ideal republicano-burgués en la época de Felipe II y aún menos a través de la mera libertad o voluntad entusiasta del héroe⁶⁹. La posibilidad efectiva de emancipación no es meramente racional, lógica ni subjetiva, ni tampoco providencial, pero en la década de los 80 Schiller ha comprendido ya que la renuncia a un fundamento ultraterrenal para la esperanza no debe conducir a la desesperación de los Moor, sino a la comprensión de la importancia del mejoramiento de la realidad mundana, a lo que debe contribuir todo individuo⁷⁰.

En esa pretensión de progreso de la realidad mundana, Posa, sin embargo, se equivoca fatalmente al confesar y confiar sus ideales al Rey, algo que en ningún caso es meramente anecdótico dentro del drama,

⁶⁷ Oncina, F., “La utopía estética y las aporías de la República de las Letras”, introducción a Schiller, F., *Seis poemas filosóficos y Cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, op. cit., p. 71

⁶⁸ Cfr. Schiller, F., *Arküündigung an der Rheinischen Thalia*, op. cit., p. 77.

⁶⁹ Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., op. cit., pp. 230-231.

⁷⁰ Cfr. Macor, L. A., op. cit., p. 132.

ya que, según Villacañas, dicha confesión formaría parte de la misma estructura del proyecto ilustrado, que cifra gran parte de sus esperanzas en la propia figura de un monarca comprometido con el progreso⁷¹ de la razón.

Dicha faceta del proyecto ilustrado puede verse claramente en el conocido texto de Kant *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784). La ilustración supone la salida del hombre de una minoría de edad de la que él mismo es culpable⁷², una minoría a la que se contraponen la famosa consigna *Sapere aude!*, es decir, un atreverse a valerse del propio entendimiento y que se basa en la total libertad para el uso público de la Razón⁷³. No obstante, se da una contradicción entre ese uso irrestricto y absolutamente libre de la razón pública y la limitación necesaria de la realización en el ámbito privado de la misma⁷⁴, en el cual debe plegarse y obedecer las órdenes estatales. Y ésta es una contradicción que Kant parece omitir:

Por todas partes encontramos limitaciones de la libertad. Pero ¿qué limitación impide la Ilustración?, y, por el contrario, ¿cuál la fomenta? Mi respuesta es la siguiente: el uso público de la razón debe ser siempre libre; sólo este uso puede traer Ilustración entre los hombres. En cambio, el uso privado de la misma debe ser a menudo estrechamente limitado, sin que ello obstaculice, especialmente, el progreso de la Ilustración. Entiendo por uso público de la propia razón aquél que alguien hace de ella en *cuanto docto (Gelehrter)* ante el gran público del *mundo de los lectores*. Llamo uso privado de la

⁷¹ Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., op. cit., p. 244.

⁷² Cfr. Kant, Immanuel, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?”, *Berlinische Monatsschrift*, 4, 1784, pp. 481-494; “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración”, traducción de Agapito Maestre y José Romagosa, en VV. AA., *¿Qué es Ilustración?*, estudio preliminar de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 1999, p. 17.

⁷³ *Ibid.*, p. 19

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

misma a la utilización que le es permitido hacer en un determinado *puesto civil* o función pública⁷⁵.

En el mismo año 1784, esta idea kantiana recibe una fuerte crítica de la mano de Johann Georg Hamman, que percibía claramente la contradicción insita en esa diferenciación⁷⁶:

¿Para qué me sirve el *traje de fiesta* de la libertad, si en casa tengo que llevar el delantal de la esclavitud?⁷⁷

Hamman no puede dejar de percibir las graves dificultades implicadas en el hecho de que la libre publicidad de la razón del *Gelehrter* esté, sin embargo, sometida a la finalidad y utilidad de la razón de Estado que, mediante la instauración de una férrea disciplina, se yergue como garante del espacio de dicha discusión pública⁷⁸. Ahora bien, como afirma Volker Rühle⁷⁹, todas estas contradicciones en el seno de la razón, para Kant, finalmente acaban encontrando un equilibrio dentro de la utopía cosmopolita ilustrada: si realmente se ha llegado a ejercer un verdadero uso público de la razón, ello repercutirá sobre la mentalidad del pueblo e, incluso sobre los principios en los que se basa el gobierno⁸⁰, cuyo control del ejercicio privado de la razón sería precisamente lo que posibilita el espacio de discusión pública. Frente a esto, Hamman subraya, en cambio, el carácter *ciego* de ese *quilias-*

mo cosmopolita kantiano, pues implica una percepción de esas contradicciones como obstáculos externos a la razón, superables en el curso del progreso. El problema, para Hamman, más que una *minoría de edad autocolpable*, se refiere a una *tutela culpable*⁸¹, a una razón “ciega”, tanto del *Gelehrter* como del monarca ilustrado: la incapacidad o culpa de aquél acusado de permanecer en minoría de edad consiste realmente en la ceguera de los tutores, que precisamente deben responsabilizarse de toda la culpa porque presuponen que ellos, en cambio, sí poseen esa visión⁸². Si bien Kant criticaba justamente la facilidad con la que algunos se convierten en tutores de los *autocolpables* menores de edad⁸³, Hamman subraya el hecho de que el mismo Kant, entre otros, se erige como uno de esos tutores⁸⁴ que, además, secunda la famosa frase del déspota ilustrado Federico el Grande “razonad todo lo que queráis, pero obedeced”, que él mismo cita⁸⁵ como apoyo de su argumentación: cuando entra en juego la razón de Estado, no está permitido razonar, sino que hay que someterse, comportarse pasivamente para no suponer un obstáculo para la consecución de los fines públicos⁸⁶, de modo que la libertad ciudadana de actuación –en definitiva, el *poder individual de elección*– pasa a un completo segundo plano respecto de la “libertad del espíritu del pueblo”⁸⁷. Hamman, entonces, fundamenta su crítica a Kant en ese carácter pasivo de la Ilustración, que se limita a criticar la cobardía del menor de edad, instándole a que dirija su propio entendimiento y justificando su ortodoxia gracias al apoyo que recibe de la férrea y disciplinada

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁷⁶ Sobre la controversia entre Kant y Hamman, cfr. Rühle, Volker, *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*. Madrid, Akal-Hipecu, 1997. pp. 8-12.

⁷⁷ Hamman, Johann Georg: “Carta a Chistian Jacob Kraus” (“Brief am Ch. J. Kraus vom 18. Dezember 1784 en J. G. Hamman: *Briefwechsel*, editado por A. Henkel, vol. 5: 1783-1785, Insel, Ffm., 1965, pp. 289-292) en VV. AA.: *¿Qué es Ilustración?*, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁹ Rühle, V., *op. cit.*, pp. 10-12.

⁸⁰ Kant, I., “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, *op. cit.*, p. 25.

⁸¹ Hamman, J. G.: “Carta a Chistian Jacob Kraus”, *op. cit.*, p. 33

⁸² *Ibid.*

⁸³ Kant, I., “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁴ Hamman, J. G., “Carta a Chistian Jacob Kraus”, *op. cit.*, p. 32.

⁸⁵ Kant, I., “Respuesta a la pregunta: ¿qué es Ilustración?”, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

razón de Estado⁸⁸, que permite un uso irrestricto e ilimitado de la opinión pública y, sin embargo, censura por completo la intervención del corazón⁸⁹: de la libertad interior e individual.

Schiller, por su parte, es ya plenamente consciente de esa contradicción que se desplaza desde la hostilidad entre los individuos y la sociedad de la que forman parte al mismo equilibrio interno de esos individuos: entre su razón pública y su razón privada, finalmente, también entre el entendimiento y la sensibilidad⁹⁰. En definitiva, se trata de una ruptura en la disposición de las facultades individuales que acaba degenerando en un círculo vicioso de fragmentación y alienación internas, dado que el individuo se ve obligado a identificarse, “como un artificioso mecanismo de relojería”⁹¹, únicamente con la función que le ha sido asignada públicamente⁹² desde un todo social que reprime las facultades “privadas” de ese individuo: precisamente lo que Marcuse denomina *Einseitigkeit* (“Unidimensionalidad”), esto es, la reificación total, mimesis o identificación heterónoma del individuo con la sociedad represiva⁹³. Ahora bien, por otro lado, todo este replanteamiento schilleriano de las convicciones ilustradas no responde, en ningún caso, a una especie de iluminación repentina ni es fruto de un desarrollo arbitrario, sino que revela un esquema de desarrollo preciso, concretamente el

⁸⁸ Hamman, J. G.: “Carta a Chistian Jacob Kraus”, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁰ Rühle, V., *op. cit.*, p. 13.

⁹¹ Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta VI, en *Kallias. Cartas sobre la Educación Estética del hombre*, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca, *op. cit.*, p. 147. En adelante, todas las referencias a las *Briefe* se harán mediante el número de la carta y la página correspondiente de esta edición.

⁹² *Ibid.* pp. 149-151.

⁹³ Marcuse, H.: *The one-dimensional man*, Boston, Beacon Press, 1954; traducción de Antonio Elorza: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Ariel, 2007, p. 40.

propio de la *Spätaufklärung*⁹⁴. Como afirma Jaime Feijóo en su estudio introductorio de las *Cartas*:

La exacerbación del proceso crítico de la razón ilustrada (en cuanto proceso cuya incesante procesión implica una crítica de la crítica en una dialéctica sin fin) llevará entonces a cuestionar el propio concepto de Ilustración, por cuanto que la dinámica incesante de la crítica hace pasar ese antagonismo en el seno de la sociedad (cuya crítica determinaba de hecho el proceso ilustrado) al interior del individuo, dando así lugar a la contraposición entre individuo y sociedad, la situación histórica de la época de Schiller. La conciencia del malestar del individuo en el seno de la sociedad viene determinada por su enajenación con respecto a las leyes (de producción, de trabajo) que rigen el funcionamiento de la sociedad burguesa. En su filosofía de la historia, Kant sacrificaba al individuo en aras del progreso social, es decir, determina la libertad interior del individuo al mismo tiempo que su subordinación a los diferentes estamentos sociales (en cuanto funcionario, militar, etc.), una contradicción que es el tema central de la crítica de Rousseau, tomada y desarrollada luego por Schiller en la primera parte de las *Cartas sobre la educación estética*⁹⁵.

A su vez, el mismo desarrollo schilleriano de la teoría del arte entra dentro ya de ese proceso auto-crítico que también afecta al arte como instancia institucionalizada, así como su filosofía de la historia va alejándose paulatinamente del modelo de progreso lineal que caracterizaba a la filosofía de la historia ilustrada. Que la Ilustración sea fáctica e históricamente irreductible al progreso constante de la razón y a un cumplimiento cada vez más efectivo y omniabarcante de la emancipación social es más que evidente: el Siglo de las Luces tuvo también sus sombras. Mediante su negativa valoración de la moder-

⁹⁴ Macor, L.A., *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵ Feijóo, Jaime, “Estudio introductorio” a Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, pp. XII-XIII.

nidad ilustrada, se hace patente que Schiller es ya plenamente consciente de esta *dialéctica de la Ilustración*, de la insuficiencia de los espacios de libertad abiertos por el iluminismo de la razón. Precisamente, esa insuficiencia viene dada por el autoritarismo de la *libre personalidad* instaurado en la Ilustración: el despotismo del hombre ideal, del hombre objetivo, de lo público sobre lo privado. En definitiva, por la subordinación opresiva de los individuos a la especie, de la sensibilidad a la razón. La emancipación del entendimiento que debemos agradecerle al proceso ilustrado es meramente extensiva, por ello se hace necesario para Schiller recurrir a otras instancias: lo que se precisa es una *intensificación de la emancipación* dotándola de un contenido, para lo que se ha de apelar al corazón, momento en el que entra en juego la *educación de la sensibilidad mediante el arte*.

Se trata de educar lo concreto de cada individuo como contenido necesario de la emancipación, de liberar la sensibilidad mediante la educación de la misma⁹⁶, lo que lleva a Schiller más allá de la concepción negativa y externa de la idea ilustrada de emancipación, cuyas exigencias abstractas, como pueden serlo el cosmopolitismo o la paz perpetua no son capaces de hacerse cargo de la múltiple y cambiante realidad humana: una afirmación del valor intrínseco de la individualidad que, como afirma Beiser, es uno de los mayores pasos de Schiller más allá de Kant⁹⁷. Si se omite lo concreto de esta realidad, ya sea en el individuo mismo, en el individuo en relación con la sociedad en la que vive, o en las relaciones entre pueblos con distintas culturas, esas exigencias abstractas se convierten en un eufemismo para denominar realidades opresivas. Nombres abstractos que por el mismo hecho de su aplicación justifican y pretenden una dominación unilateral. Desvelando todos estos movimientos que transfiguran la razón

⁹⁶Carta IV, pp. 165-171.

⁹⁷ Cfr. Beiser, F., *Schiller as philosopher, op. cit.*, p. 140.

en un mecanismo totalitario y que falsifican lo universal por medio de intereses espurios, Schiller acaba convirtiéndose en lo que Faustino Oncina denomina:

Un ultrailustrado en la doble acepción del prefijo, porque, por un lado, fue un crítico impenitente de la época de la crítica, trascendió el Siglo de las Luces, no inmune a taras y lacras, y vislumbró una nueva era. Por otro, a pesar de ir más allá del concepto epocal y estrictamente histórico de la Ilustración, participó de una actitud típicamente ilustrada, maximizando su programa, atreviéndose a poner en práctica incluso una higiene de sus propios ideales al compulsarlos con la cruda realidad, y no con la sublimada. El antiilustrado epocal se muda en un ilustrado radical, pues la autocrítica es, o al menos debe ser, el afluente más caudaloso de la crítica, y ésta, no lo olvidemos, es el elixir vital de la Ilustración⁹⁸.

Precisamente, un gran ejemplo dramático de dicha auto-crítica es lo que constituye *Don Carlos*. Posa y Carlos componen, según, Villacañas, el desdoblamiento del personaje republicano entre público y privado en un contexto feudal, desdoblamiento cuyo destino, no obstante, es mutuo: “el hombre privado y el hombre público exigen su recíproca destrucción o su común salvación”⁹⁹. Por ello, el sacrificio de lo privado, representado por Carlos, por parte de Posa, que en definitiva encarna al ciego tutor, implica la perdición de ambos, aunque éste último finalmente intente hacer un intercambio de papeles sacrificándose él mismo de cara al Rey. El obstáculo que se interpone para la realización del ideal no es la aparición de un mal, de un obstáculo externo a la razón imposible de frenar, sino el devenir ciego y fanático del ideal republicano de racionalidad y libertad: sus propios déficits de compren-

⁹⁸ Oncina Coves, F.: “Schiller y la Ilustración”, en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.), *Ilustración y Modernidad en Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 94-95.

⁹⁹ Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 226.

sión y realismo morales¹⁰⁰ e históricos, incapaces de ver la imposibilidad de una irrupción absoluta e inmediata de la libertad y de un *nuevo hombre* en unos tiempos como los de Felipe II. Así, en *Don Carlos*, Schiller expone la situación complementaria de la que explicita en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* respecto de la Revolución Francesa. En este último caso, los hombres del tiempo no estaban a la altura de esa ocasión histórica para la libertad: “y ese instante tan propicio pasa desapercibido para la ciega humanidad”¹⁰¹; en *Don Carlos*, es el momento el que no está preparado para actualizar el ideal de emancipación de un hombre como Posa: “este siglo no está aún maduro para mi ideal. Vivo como un ciudadano del futuro”¹⁰². De ambos casos, como afirma Villacañas, viene la *necesidad de la educación estética*: producir al hombre para la ocasión de la libertad no es algo que se pueda dejar a la necesidad o al azar, sino que requiere la intervención de otra instancia, mediadora, precisamente, de la *concienciación* producida por esa educación estética¹⁰³. Así, Schiller, con *Don Carlos*, quiere que el teatro propicie la ocasión que la historia le niegue a la época y, con la *educación estética*, lo que quiere es propiciar un sujeto que la misma ocasión habría destruido¹⁰⁴.

Del mismo modo que, de una manera destructiva, en *Los Bandidos* los ámbitos de lo público (sociedad feudal) y de lo privado (familia patriarcal) interactuaban y reproducían los mecanismos opresivos del otro, aquí, en *Don Carlos*, los dos ámbitos deberían haber interactuado equilibradamente para poder producir la liberación de ambos. Sin embargo, el dominio unilateral de la razón (Posa), que pretende simplemente subyugar al corazón (Carlos) provoca el trágico final. Y

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰¹ Carta V, p. 137.

¹⁰² Schiller, F., DC, Acto III, Escena X, *op. cit.*, pp. 222-223.

¹⁰³ Cfr., Villacañas Berlanga, J. L., *op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 241.

precisamente es en las *Cartas* donde Schiller lleva a cabo el desarrollo teórico de esta idea, incluyendo como elemento necesario de la perfección moral total del ser humano a la sensibilidad, en tanto que concibe que nuestra naturaleza es precisamente doble, tan racional como sensible. En este sentido, la subyugación de una por la otra implica necesariamente una represión de parte del ser humano y, por tanto, una carencia de libertad. Si bien la teorización de Schiller deja vislumbrar una cercanía con la ética de la perfección, el valor fundamental de la vida no deja de ser la libertad. Por ello, la mera autonomía moral supone una percepción limitada de la libertad, ya que parte de una forma de dominación¹⁰⁵: la de la sensibilidad por la razón y, análogamente, la del individuo por el Estado. Para que el ser humano pueda ser libre y, por tanto, íntegramente ético, no puede quedarse únicamente ni en el plano sensible ni en el moral, pues eso le abocaría a una escisión de su naturaleza. Por tanto:

No ha de ser ni lo uno ni lo otro, ha de ser hombre; ni la naturaleza puede dominarlo de manera exclusiva, ni la razón condicionadamente. Ambas legislaciones han de coexistir, siendo por completo independientes una de la otra, y, sin embargo, han de concordar perfectamente entre sí¹⁰⁶.

Ésta es una de las afirmaciones de Schiller que, como señala Beiser, deja entrever que, si bien su pensamiento político lleva muchas veces un manto kantiano, no lo es finalmente, ya que no adopta la legislación del imperativo categórico como modo de evaluación de las instituciones socio-políticas: el fin del Estado no será otro que el de promover, aunque sea negativamente, la perfección ética de sus ciudadanos¹⁰⁷. Pero también social y política: toda institución es re-

¹⁰⁵ Cfr. Beiser, F., *Schiller as Philosopher, op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶ Carta XXIV, p. 331.

¹⁰⁷ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism, op. cit.*, p. 101.

prochable si no promueve o impide el desarrollo íntegro de los individuos¹⁰⁸: es decir, una perfección que depende del equilibrio interno de éstos¹⁰⁹. Por eso se apuntaba que, como es el caso de la filosofía política de Humboldt, Forster o Jacobi, la schilleriana, fiel a la tradición humanística, está basada entonces hasta cierto punto en la ética de la perfección, no en la pura razón del imperativo categórico: el fin de la vida humana no es la ejecución de la ley moral, ni tampoco la persecución de la felicidad, sino el más libre, mayor y más proporcional desarrollo de todas las fuerzas humanas como un todo¹¹⁰. Es decir, la autonomía individual debe sobreponerse a la influencia de toda instancia heterónoma, incluyendo el aparato metafísico, cuyo carácter abstracto debe subordinarse siempre a la política, confirmándose la sospecha del joven Schiller que hacía notar Macor¹¹¹. La emancipación, tanto individual como social, del ser humano debe entonces basarse en una ética antropológica, no en la metafísica de la razón pura.

Precisamente, es aquí dónde entrarían en juego la belleza y el arte. ¿Qué papel pueden jugar éstos en el desarrollo ético y socio-político de la humanidad? ¿Pueden generar un tipo de conducta que repare los males que por doquier aquejan a la humanidad moderna? ¿Qué pueden conseguir la belleza y el arte en una época de violencia y dislocamiento político como la que se estaba viviendo en el momento en que Schiller escribía sus *Briefe*? Él mismo reconoce la aparente contemporaneidad¹¹² de una reflexión sobre la belleza en un contexto histórico semejante. Sin embargo, es precisamente el curso de los acontecimientos lo que, decepcionado por la incapacidad política de

la humanidad de la época, le hace dirigir sus pensamientos, a partir y más allá de ésta, hacia las posibilidades de influencia sociopolítica de la belleza y el arte. Si Schiller centra su atención en éstos es porque los reconoce como un posible puente entre el abismo existente entre teoría y práctica, entre razón y acción:

Si fuera cierto el hecho, si hubiera sucedido de verdad el extraordinario caso de que la legislación política hubiera sido transferida a la razón, de que el hombre hubiera sido respetado y tratado como fin en sí mismo, de que la ley hubiera sido elevada al trono, y la verdadera libertad instituida como Principio básico de la construcción del Estado, entonces me gustaría despedirme para siempre de las musas y dedicar toda mi actividad a la más señorial de todas las obras de Arte, a la monarquía de la razón. Pero es de este hecho precisamente del que dudo. Estoy ya tan lejos de creer en el comienzo de una regeneración en lo político, que los acontecimientos de mi época me privan por siglos de toda esperanza de alcanzarlo.¹¹³

Al poner en duda el poder de la razón en el ámbito político, no meramente por obstáculos externos a la razón, sino precisamente por su misma posibilidad de degeneración y devenir fanática, Schiller está al mismo tiempo dirimiendo el destino del proyecto ilustrado, llevando a cabo su balance¹¹⁴. Ahora bien, que dicho balance concluya negativamente en que la actual atrofia de la humanidad la incapacita para hacerse con las riendas de su libertad no implica que dicha atrofia sea una característica antropológica esencial o perenne. Más bien al contrario, es un producto socio-histórico consustancial al modo en el que se ha desarrollado el proceso civilizatorio de la humanidad. Por tanto, si este proceso de atrofia es histórico, es modificable, aunque

¹⁰⁸ Cfr. Schiller, F., “La legislación de Licurgo y Solón” (1790), en *Escritos de Filosofía de la Historia*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁹ Carta VI, p. 159.

¹¹⁰ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, ed. cit., p. 112.

¹¹¹ Cfr. Macor, L. A., op. cit., p. 19.

¹¹² Carta II, p. 115.

¹¹³ Schiller, F., carta del 13 de Julio de 1793, Jena: “Cartas al Príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg”, en *Escritos de Filosofía de la Historia*, op. cit., p. 100.

¹¹⁴ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, op. cit., p. 5.

por ahora haya imposibilitado la resolución política del problema¹¹⁵. Sin embargo, como afirma Lukács, la concepción de Schiller sigue siendo *históricamente* pesimista: “precisamente porque considera que la renovación moral del pueblo es un presupuesto ineludible para la revolución lograda, desespera de la posibilidad de ésta”¹¹⁶. En estas circunstancias, con la certeza del fracaso de todo intento político por subsanar la fragmentación de las facultades individuales, así como el conflicto en el seno de lo público, es la desvinculación del arte de fines inmediatos, su *autonomía* tal y como proponía Kant¹¹⁷, lo que induce a Schiller a proponerlo como solución al problema en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Más allá de la filosofía trascendental kantiana, Schiller deriva de la misma la noción de *una nueva forma de civilización*¹¹⁸, para la que la conciencia de la posibilidad de fracaso supone también, por otro lado, el realismo necesario para la efectividad y la corrección *reales* de la acción propuesta idealmente¹¹⁹. Sin embargo, también el arte y la estética necesitaban ser reformulados para poder pensar a partir de ellos la emancipación.

¹¹⁵ Éste es, precisamente, el origen de la controversia con Freud que Marcuse inicia en *Eros and Civilization*: al contrario que el primero y de acuerdo con Schiller, Marcuse subraya la no consustancialidad de la represión con la civilización. Si bien la represión es efectivamente real, no es un hecho natural, sino un fenómeno histórico e impuesto por el hombre. Cfr. *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*. Boston, Bacon Press, 1953; traducción de Juan García Ponce: *Eros y civilización*, Barcelona, Ariel, 2003. p. 29.

¹¹⁶ Lukács, G., *El joven Hegel*, op. cit., p. 47.

¹¹⁷ Cfr. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft* (1790) §2; edición, prólogo y traducción de Manuel García Morente; post-scriptum de Agapito Maestre y Luís Martínez de Velasco: *Crítica del Juicio*. Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1991, p. 134.

¹¹⁸ Cfr. Marcuse, Herbert: *Eros y civilización*, op. cit., p. 170.

¹¹⁹ De hecho, José Luis Villacañas Berlanga nos recuerda cómo el mismo Schiller indica directamente que la lectura de su trilogía *Wallenstein* debe hacerse en relación con el momento teórico de de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* como testigo de su urgente revisión. Cfr. Villacañas Berlanga, J. L., op. cit., p. 34.

En esta época de gran desarrollo y asentamiento de la sociedad burguesa, que busca reafirmarse como clase social autónoma e independiente del mundo feudal y aristocrático, también la teoría estética, análogamente a la burguesía, experimenta una importante revolución. La teoría estética comienza a replantearse como un saber propio cuyo principal objetivo queda marcado como la búsqueda de un sentido para la modernidad. Una búsqueda, en todo caso, autónoma del saber científico. Esa idea de la *autonomía* de la teoría estética, deudora de ese principio sociopolítico fundamental ilustrado y tardo-ilustrado, le otorga un carácter epistemológico que no sólo nivela la reflexión sobre el arte y el arte mismo con la razón discursiva, sino que, de hecho, las opone en su relación con la *verdad*.

Para esta pujante sociedad burguesa, el arte comienza paulatinamente a devenir una herramienta fundamental para la formación ilustrada de la *opinión pública*. En otras palabras, el arte se convierte en uno de los sustentos de la progresiva institucionalización de la burguesía como clase autónoma capaz de hacer frente a las clases aristocráticas, funcionando como crítica del abismo existente entre el poder político ganado poco a poco por la clase burguesa y la materialización del mismo en el aparato estatal. Gran parte de esa crítica se basaba en las exigencias de la burguesía ilustrada que se concentraban en el ideal de un desarrollo pleno, total del individuo. Éste es, precisamente, el ideal que Lukács caracteriza de la mano de Lenin como *humanismo burgués revolucionario*¹²⁰ y que es, no obstante, el primero en caer presa de las contradicciones inherentes a la misma sociedad burguesa. Ese despliegue omnilateral de la personalidad es, por un lado, exigido a cada uno de los individuos, al mismo tiempo que es, por otro lado, coaccionado

¹²⁰ Lukács, G., “Los sufrimientos del joven Werther”, en *Goethe y su época*, op. cit., pp. 75, 80, 82, *passim*. Cfr. también, del mismo autor, *El joven Hegel*, op. cit., pp. 115, 217 y 297; asimismo. *Aportaciones a la historia de la estética*, op. cit., pp. 37-38 y 98-99.

desde las mismas instituciones burguesas. Así, se genera una escisión en el seno del individuo que reproduce, por tanto, la misma contradicción que se encontraba en la oposición ilustrada entre razón pública y razón privada, razón y sensibilidad, Estado e individuo.

Dentro de este contexto de fragmentación, Schiller comienza a entender el arte, a pesar de la *autonomía* del mismo, como una *cuestión esencialmente política*, concibiéndolo de hecho, como una suspensión, aunque temporal, de la enajenación del individuo. El arte, para Schiller, va más allá de la mera expresión de una opinión pública; no se trata de una expresión pública del mero entendimiento, sino de una educación, de una concienciación no de la razón, sino de lo que falla en la modernidad: la sensibilidad, cuya educación será sinónimo de su liberación¹²¹, una necesaria revolución total de la sensibilidad¹²². Así, con Schiller, la Estética deja de ser una mera reflexión metafísica sobre la naturaleza abstracta de lo bello para convertirse en una verdadera teoría de la emancipación social: precisamente, la ley fundamental del ámbito estético no es sino “otorgar la libertad por medio de la libertad”¹²³, porque el gran valor del arte reside en su relación con el ser humano como un todo. El arte y la belleza no discriminan ninguna de las facultades humanas, ni quedan restringidas al ámbito racional o al sensible. Justamente por eso, como afirma Beiser, quedan intrínsecamente vinculados al mayor valor moral:

Pero el valor moral más grande y más alto, cree Schiller, falta a la libertad, toda vez que esta libertad no es simplemente autonomía moral, acción según la ley moral, sino el poder de Elección, nuestra capacidad de decidir entre cursos de acción alternativos, ya sean morales o inmorales. Es precisamente es-

¹²¹ Carta VIII, pp. 165-171.

¹²² Carta VII., p.361. Ésta es una de las ideas schillerianas que Marcuse convierte en base de *Eros y civilización*, *op. cit.*, p. 178.

¹²³ Carta XXVII, p. 375.

ta forma de libertad la que nos es restituida como educación estética. Tal educación tendrá, por lo tanto, el valor moral más alto de todos.¹²⁴

Es así como es posible casar la doctrina kantiana de la autonomía del arte con el enorme significado moral, social y político que Schiller le otorga. Por ello no tiene sentido la acusación que Abusch le hace a Schiller de abandonar la creencia en la moralidad del arte por adscribirse a la filosofía kantiana¹²⁵. La cuestión es que el arte es educacional por su misma forma, no por su contenido: al liberarnos en la contemplación de las necesidades inmediatas, el arte supone un enorme refuerzo a la hora de realizar nuestra autonomía¹²⁶:

Como en el placer que nos proporciona la belleza o la *unidad estética*, se dan una *unión* y una permutación reales de la materia con la forma, y de la pasividad con la actividad, queda probada así la *compatibilidad* de ambas naturalezas, la viabilidad de lo infinito en el seno de la finitud, y con ello la posibilidad de una humanidad más sublime¹²⁷.

La libertad, en Schiller, consiste por tanto en actuar de acuerdo con nuestra naturaleza como un todo: en la armonía entre razón y sensibilidad, en paliar las antinomias entre ambas que habrían repercutido en la fragmentación del ser humano, no sólo consigo mismo, sino también en relación con la división del trabajo y en los antagonismos sociales, económicos y políticos. El arte emancipado se relaciona directamente con el ideal de humanidad emancipada: ésta es su verdad propia como expresión de la integridad de la humanidad, en la cual la escisión del hombre en sí y con el mundo queda superada. Así es co-

¹²⁴ Beiser, F., *Schiller as Philosopher*, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁵ Cfr. Abusch, A., *op. cit.*, pp. 184-192.

¹²⁶ Cfr. Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, *op. cit.*, p. 107.

¹²⁷ Carta XXV, p. 341.

mo la estética adquiere su carácter fuertemente ético-político, proceso en el cual Schiller posee un estatus paradigmático¹²⁸, pues, para éste, la capacidad de apreciación de la belleza supone una liberación real de la mera materialidad, porque esa indeterminación de la belleza de la que hablaba Kant¹²⁹ es para él *libre determinabilidad*:

Lo único que consigue la cultura estética es que el hombre, *por naturaleza*, pueda hacer por sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser¹³⁰.

Esto significa que la belleza y el arte si bien no determinan ni pueden determinar lo que el deber o la verdad sean, suponen una apertura histórica y real a una posibilidad más allá de la opresión y cerrazón de la facticidad material, de modo que funciona como camino hacia la verdadera libertad en tanto que, *aparentemente*, la trae a la presencia como concienciación de *la capacidad de elección* del ser humano. Con ello, la cultura estética le devuelve al hombre la infinitud de lo humano: la infinita posibilidad que le es arrebatada en cuanto entra en un estado determinado bien por la coacción unilateral de su naturaleza sensual, bien por la legislación exclusiva de la razón. Sustrayéndole del enclausuramiento en una excluyente actividad concreta, la cultura estética devuelve al hombre la potencialidad absoluta: la posesión virtual de la humanidad que la determinación le arrebató una y otra vez, tantas veces como ha de serle devuelta por la cultura estética¹³¹.

De este modo, más allá pero a partir de la noción ilustrada de autonomía, Schiller despliega dicha idea hasta incluir en ella la necesidad

¹²⁸ Cfr. Marchán Fiz, Simon: “Las raíces de la utopía estética en el ocaso ilustrado”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, N° VIII, Zaragoza, 1982. p. 57.

¹²⁹ Cfr. Kant, I., *Crítica del Juicio*, §56, *op. cit.*, pp. 300-301.

¹³⁰ Carta XXI, p. 291.

¹³¹ *Ibid.*.

de una liberación también en lo concreto, sensible y temporal. Mediante la educación estética, el hombre recuperaría la infinitud de lo humano: la infinita posibilidad de elección que le es arrebatada en la fragmentación producida bien por la coacción de la sensibilidad, bien por la legislación exclusiva y unilateral de la razón. Se puede así concluir que Schiller se convierte en uno de los pensadores fundamentales de la *libertad* a partir de la teorización de lo que intuía ya en sus primeros dramas, esto es, la necesidad de frenar las posibles derivas despóticas de la razón y de educar estéticamente la sensibilidad desde el realismo histórico para posibilitar una verdadera emancipación del hombre en la historia.

Bibliografía

- Abusch**, Alexander, *Schiller. Größe und Tragik eines deutschen Genius.*, Berlin, Aufbau Verlag, 1980.
- Aris**, Reinhold, *The political thought in Germany from 1784 to 1815*, London, Frank Cass & Co. Ltd., 1965.
- Beiser**, Frederick, *Enlightenment, Revolution and Romanticism. The genesis of modern political thought, 1790-1800*, Cambridge, Massachusetts/London, England, Harvard University Press, 1992.
- , *Schiller as philosopher. A re-examination.* Oxford, Clarendon Press, 2008.
- Eagleton**, Terry, *The Ideology of Aesthetics*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Habermas**, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1985; traducción de Manuel Jiménez Redondo: *El discurso filosófico de la modernidad en doce lecciones*, Madrid, Taurus, 1989.
- Hammer**, Stephanie, *The sublime crime. Fascination, Failure and Form in the Literature of Enlightenment*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994.
- , *Schiller's Wound. The Theatre of trauma from crisis to commodity*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.

Hart, Gail K., *Friedrich Schiller: Crime, Aesthetics and the Poetics of Punishment*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

Kain, Philip J., *Schiller, Hegel and Marx. State, society and the aesthetic ideal of ancient Greece*, Kingston and Montreal, McGill-Queen's University Press, 1982.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteils kraft* (1790); edición y traducción Manuel García Morente; *Crítica del Juicio*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Kant et al., *¿Qué es Ilustración?*, estudio Preliminar de Agapito Maestre. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa. Madrid, Tecnos, 2002

Lukács, György, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954; traducción de Manuel Sacristán: *Aportaciones a la historia de la Estética*, en *Obras Completas*, XVII. México D.F., Grijalbo, 1965.

-----, *Goethe und seine Zeit*, Bern, A. Francke Verlag, 1947; traducción de Manuel Sacristán: *Goethe y su época*, en *Obras Completas*, VI, Barcelona, Grijalbo, 1968.

-----, *Der Junge Hegel und die Probleme der Kapitalistischen Gesellschaft*, Berlin, Aufbau Verlag, 1954; traducción de Manuel Sacristán, *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*, Barcelona, Grijalbo, 1975.

Macor, Laura Anna, *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

Marchán Fiz, Simón, "Las raíces de la utopía estética en el ocaso ilustrado", *Boletín del Museo e Instituto "Camon Aznar"*, N° VIII, 1982, Zaragoza, pp. 54-69.

Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1953; traducción de Juan García Ponce: *Eros y Civilización*. Barcelona, Ariel, 2003.

-----, *The one-dimensional man*, Boston, Beacon Press, 1954; traducción de Antonio Elorza: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel, 2007.

Oncina Coves, Faustino y **Ramos**, Manuel (eds.), *Ilustración y Modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Valencia, Universitat de València, 2006.

Rühle, Volker, *En los laberintos del autoconocimiento: el Sturm und Drang y la Ilustración Alemana*, Madrid, Hipecu-Akal, 1991.

Safranski, Rüdiger, *Friedrich Schiller o la invención del Idealismo alemán Friedrich Schiller*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2006.

Schiller, Friedrich, *Teatro Completo*, introducción de Vicente Romano García; traducción de Rafael Cansinos-Assens y Manuel Tamayo, Madrid, Aguilar, 1973.

-----, *Escritos de Filosofía de la Historia*, traducción y edición de Faustino Oncina, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1991.

-----, *Vom Erhabene* (1793) y *Über das Erhabene* (1801), en *Lo sublime (De lo sublime y Sobre lo sublime)*, estudio de Pedro Aullón de Haro, traducción de José Luis del Barco, Málaga, Ágora, 1992.

-----, *Poesía filosófica*, recopilación y traducción de Daniel Innerarity. Madrid, Hiperión, 1994.

-----, *Briefe über Don Carlos (Teutscher Merkur, Weimar, 1788)*, traducción de Martina Fernández Polcuch: "Cartas sobre el Don Carlos", en **Rohland**, Regula y **Vedda**, Miguel (eds.), *La teoría del drama en Alemania. 1730-1850. Antología*, Madrid, Gredos, 2004.

-----, *Über das Patetische* (1793) en *Escritos breves sobre estética*, introducción de Jorge Seca; traducción de Víctor Manuel Borrero Zapata y Juan Pablo Larreta Zulategui, Sevilla, Ediciones Doble J, 2004.

-----, *Kallias; Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, estudio introductoria de Jaime Feijóo; traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca; edición bilingüe, Barcelona, Anthropos, 2005.

-----, *Seis poemas filosóficos y Cuatro textos sobre la dramaturgia y la tragedia*, introducción de Romà de la Calle, Traducción de Martín Zubiria y Josep Monter. Valencia, Congreso Bicentenario de Friedrich Schiller (17-19 de octubre de 2005), MuVIM, 2005.

Villacañas Berlanga, José Luis, *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*, Madrid, La Balsa de la Medusa-Visor, 1993.

ESTUDIOS CRÍTICOS

La mimesis romántica.**Novalis, Friedrich Schlegel y la superación del principio de imitación ***

Lucas Bidon-Chanal
UBA, UNSAM

Resumen

El abandono del principio de imitación (*Nachahmungsprinzip*) acaso sea una de las propuestas fundamentales de la estética del primer romanticismo alemán (*Frühromantik*). Para los primeros románticos, la poesía no debe imitar a la naturaleza, no porque arte se oponga a naturaleza –de la cual es en cierta forma la más alta expresión–, sino por el hecho de que la poesía y el arte no son meros registros de impresiones sino producciones activas, que se mueven de dentro afuera y no al revés. El artista imita a la naturaleza sólo en tanto constituye un principio productor, la toma como modelo para formar (*bilden*), crear como ella. De este modo, la facultad característica del artista, es una facultad no imitativa ni reproductiva, sino formadora, productora, es decir, una *Bildungskraft*. Los románticos de Jena no rechazan entonces la noción de *mimesis* artística, sino que reclaman para el arte un lugar ubicado en las antípodas del mero proceso de reproducción o copia, es decir: hay *mimesis* pero a condición de entenderla en el sentido de *poiesis*. En este trabajo intentaremos poner en perspectiva las reflexiones fragmentarias de Novalis y Friedrich Schlegel acerca del problema de la *mimesis* y la facultad creadora del artista, atendiendo a la herencia kantiana y fichteana de sus planteos y a la ruptura que representaban frente a otras posturas estéticas del siglo XVIII.

Palabras clave

Mimesis –Poiesis – Romanticismo – Imaginación – Narración

* Versión ampliada y corregida de la Comunicación presentada en las Primeras Jornadas de Filosofía y Literatura del Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Provincia de Buenos Aires, 20 y 21 de noviembre de 2008. Elaborada en el marco del Programa de Estudios en Filosofía del Arte/Centro de Investigaciones Filosóficas: Proyecto “Las poéticas del idealismo alemán”, 2001-2005, dirigido por Ricardo Ibarlucía, y del UBACYT F093 “Conceptos del arte del idealismo alemán: principios teóricos y perspectivas contemporáneas”, 2004-2007, dirigido por Mario A. Presas y codirigido por R. Ibarlucía.

The Romantic Mimesis. Novalis, Friedrich Schlegel and the Overcoming of the Principle of Imitation

c

Abstract

It is perhaps one of the main aesthetic proposals of the first German Romanticism (*Frühromantik*) the rejection of the principle of imitation (*Nachahmungsprinzip*). For the early romantics, poetry should not imitate nature, not because art is the opposite of nature –of which it is in some sense the highest expression– but because poetry and art are not mere records of impressions but productive activities, which move from the inside out, and not vice versa. The artist imitates nature but only as it constitutes a productive principle: he takes nature as a model in order to form (*bilden*), create as it does. Therefore, the artist's characteristic faculty is not imitative or reproductive, but productive, i.e. a *Bildungskraft*. Jena Romantics then do not reject the notion of artistic mimesis, but claim for art a diametrically opposed place to the mere reproduction or copy process, that is, *mimesis* should be understood in the sense of *poiesis*. The following article will try to put into perspective some Novalis' and Friedrich Schlegel's fragmentary insights on the problem of mimesis and the artist's creative faculty, attending to the influence of Kant and Fichte in their analysis and to the rupture with other nineteenth-century aesthetic conceptions.

Keywords

Mimesis – Poiesis – Romanticism – Imagination – Narrative

LA MÍMESIS COMO POIESIS

La mayoría de las concepciones estéticas hasta fines del siglo XVIII se sostenían en el principio de que la obra de arte se fundaba en un vínculo basado en la imitación de una verdad y un mundo preexistentes. La noción del arte como reproducción de la realidad, imitación de la naturaleza, los objetos o las acciones, fue una de las convicciones más estables de la estética occidental y constituyó un presupuesto central –y hasta cierto punto irrenunciable– para el clasicismo francés y para algunos representantes de la generación anterior al romanticismo de Jena, como J. J. Winckelmann o Gotthold Ephraim Lessing, de quienes los jóvenes románticos se sentían herederos, y cuyas posturas en buena medida contenían elementos que clausuraban la concepción clasicista¹³². Pero, como señala Paolo D'Angelo, justamente “será en la crítica del concepto de imitación

¹³² Tzvetan Todorov observa sobre Lessing: “En la medida en que procura consolidar el principio de la imitación, participa –como Batteux, Diderot, etc.– de las últimas manifestaciones del espíritu clásico. Sin embargo, al desplazar la problemática de la imitación haciendo de ella no ya una relación entre los signos (o imágenes) y el universo, sino entre significante y significado, por lo tanto interior al signo –en suma, al asociar *imitación* con *motivación*–, Lessing anuncia claramente la doctrina romántica del lenguaje poético; es más, aparece como su fundador” (Todorov, Tzvetan., *Teorías del Símbolo*, trad. F. Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 212).

que los románticos fundarán más claramente la distancia que los separa de sus predecesores: a través de ella operarán una ruptura en el paradigma de la teoría del arte que ya no se recompondrá”.¹³³

Hacia 1801, en sus *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, August W. Schlegel cuestiona abiertamente el principio de imitación. Allí observa que la concepción aristotélica de las artes bellas como esencialmente imitativas (*nachahmend*) ha llegado a convertirse, en muchos de sus contemporáneos, en la noción de que el arte debe imitar a la naturaleza. Según Schlegel, esta interpretación clásica (prolongada en algo que los románticos considerarían una suerte de falsa modernidad) de la *mimesis* artística como mero imitar (*Nachmachen*), copiar (*Kopieren*), repetir (*Wiederholen*), derivada de un concepto pasivo tanto de la naturaleza como de la imitación, hace de las bellas artes una empresa inconducente: cuál sería el interés de un arte que se dedica a producir copias perfectas, si justamente el prototipo ya existe. Haciendo alusión a las pinturas de la escuela holandesa, Schlegel concibe irónicamente las ventajas de una obra de arte respecto del original copiado:

La superioridad de un árbol pintado sobre un árbol real consistiría en que no tendría debajo de él sus propias hojas, ni orugas, ni insectos. Así, los habitantes del norte de Holanda, por razones de limpieza, no plantan árboles de verdad en los patios que rodean a sus casas y se contentan con pintar en los muros árboles, setos, tramos de césped, que por añadidura se conservan verdes durante el invierno.¹³⁴

¹³³ D'Angelo, Paolo, *La estética del romanticismo*, trad. Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999, p. 119.

¹³⁴ Schlegel, August Wilhelm., *Kritische Schriften und Briefe*, II: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (Die Kunstlehre)*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963, p. 85.

Incluso la aparente corrección del principio de la imitación por medio de enmendar el objeto, como pretendía Charles Batteux, por ejemplo, equivale a introducir a la belleza como un segundo principio, sin darse los medios para comprenderlo: “Una de estas dos cosas: o se imita la naturaleza tal como se nos ofrece, y en ese caso suele no parecernos bella, o se la representa siempre bella, y eso ya no es imitar”¹³⁵.

El problema es planteado también por Friedrich Schelling en el *System des transzendentalen Idealismus* (1800), donde invierte la relación clásica entre belleza artística y belleza natural. Frente a la opinión según la cual la imitación de la naturaleza debería ser el principio del arte, observa que la naturaleza, que sólo accidentalmente es bella, no puede constituir la regla del arte, sino que, por el contrario, la norma de los juicios sobre la belleza natural debe buscarse en los productos artísticos más acabados.¹³⁶

Sin embargo, la crítica del romanticismo de Jena al principio de imitación no implica una negación de la belleza natural o del carácter poético de la naturaleza, sino la afirmación de que arte y naturaleza constituyen fuerzas creadoras autónomas. Friedrich Schlegel escribe en *Gespräch über die Poesie* (1799-1800): “El mundo de la poesía es tan inmenso e inagotable como el reino de la naturaleza dadora de vida lo es de plantas, animales y formaciones de toda especie, figura y color”¹³⁷. Como Novalis, Schlegel aproxima arte y naturaleza, no en tanto una es modelo del otro, sino en virtud de que ambos comportan inmensas e inagotables fuerzas productoras. El

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Schelling, Friedrich., *Sistema del idealismo trascendental*, edición de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 127.

¹³⁷ Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994, p. 96.

principio de imitación presupone una actitud meramente receptiva y pasiva, opuesta a la autónoma y creativa del artista.

Los románticos le adeudaban en gran medida a Karl Philipp Moritz este planteo, quien entre las muchas ideas que luego desarrollarían los románticos se había referido, en “Über die bildende *Nachahmung* des Schönen” (1788), a una imitación que, en lugar de tomar como punto de partida los objetos naturales, consistiera en el esfuerzo de emular la capacidad creadora de la naturaleza, actividad llevada a cabo no por la obra sino por el artista.¹³⁸ Mientras que a la obra solamente le es posible imitar los productos de la naturaleza, el artista imita a la naturaleza pero en tanto principio productor, la toma como modelo para formar (*bilden*), crear como ella. De este modo, la facultad característica del artista es una facultad de formación o de producción –una *Bildungskraft*– más que de imitación. En el concepto de imaginación formadora o productiva, la *mimesis* se coloca en las antípodas del mero proceso de reproducción o copia. Como observa Tzvetan Todorov, hay *mimesis* pero “a condición de entenderla en el sentido de *poiesis*”¹³⁹.

LA BELLEZA, CREADORA DE VERDAD: LA IMAGINACIÓN PRODUCTIVA

A partir del legado de la filosofía kantiana y de las reelaboraciones de Johann Gottlieb Fichte¹⁴⁰, y frente a las teorías del gusto del siglo

¹³⁸ Cf. Moritz, Karl Philipp, “Über die bildende *Nachahmung* des Schönen”, en *Werke in zwei Bänden*, 1, hrsg. von Jürgen Jahn, Berlin y Weimar 1973, pp. 255-290 (edición en español: “De la imitación formativa [creativa] de lo bello”, traducido y dispuesto para la imprenta por Regula Rohland de Langbehn con la colaboración de Miguel Ángel Vedda y Roman Setton, *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Málaga, vol. 25, N° 2, 2002, pp. 653-710.

¹³⁹ Todorov, T., *op. cit.*, p. 220.

¹⁴⁰ Para profundizar el análisis que Novalis llevó a cabo sobre el pensamiento de Kant

XVIII, los románticos de Jena entienden que el arte constituye una experiencia de verdad, y en consecuencia rechazan que el carácter de una obra artística pueda deducirse del efecto que produce en el espectador. Los románticos consideran que se debe partir del punto de vista de la obra y de su creador para poder acceder al conocimiento de la realidad y la verdad y afirman la coincidencia entre belleza y verdad. Esta sola afirmación es común a las estéticas de raíz platónica y neoplatónica, e incluso puede ser compatible con la concepción clasicista y con las teorías estéticas que consideran al arte como reproducción de la realidad, pero la superación del principio de imitación promulgada por los románticos nos da la pauta de que la inseparabilidad de verdad y belleza que ellos afirman apunta a algo cabalmente distinto: mientras tradicionalmente la verdad era la fuente de la belleza, para el romanticismo la belleza instauro la verdad. La belleza y el arte son productores de verdad y de realidad.

Esta verdad revelada o producida por el arte y la poesía no consiste en una verdad particular o contingente sino que se trata de “lo absoluto”. El arte es revelación o producción de absoluto.¹⁴¹ Los románticos entendían lo absoluto como la superación de lo condicionado, reto-

y, en especial, de Fichte entre 1795 y 1797, véase Novalis, “Kant-Studien”, en *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich-Viena, Carl Hanser, 1978, II, pp. 219-222 y “Fichte-Studien”, *ibid.*, pp. 8-209.

¹⁴¹ En el propio “Programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, la belleza unifica las actividades cognoscitiva y práctica: “la idea que reúne a todas las demás, la idea de la *belleza*, tomando el término en el sentido platónico más elevado. Estoy convencido, por cierto, de que el acto más alto de la razón, en el cual ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y que verdad y bien están sólo hermanados en la belleza” (Hegel, G.W.F., Schelling, F., Hölderlin, F., “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, ed. de Franz Rosenzweig, trad. Laura Carugati, Buenos Aires, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones Filosóficas, mimeo, 2002, p. 3.)

mando fundamentalmente la *Kritik der Urteilskraft* (1790), donde Immanuel Kant parecía establecer la experiencia estética como aquella capaz de mediar en el dualismo entre mundo de la naturaleza y mundo de la libertad, de reconciliar la división entre razón teórica y razón práctica.¹⁴² Kant reconocía cautelosamente en la experiencia estética una cierta capacidad de contemplación del substrato suprasensible de los fenómenos naturales. A partir de ello se abría para los románticos un camino a través del cual encauzar aquel problema que el propio Kant había planteado en la *Kritik der reinen Vernunft*: la limitación de nuestras facultades cognoscitivas para captar la realidad en sí de las cosas, el *noúmeno*. La aspiración romántica de alcanzar un conocimiento que supere la barrera de lo condicionado y que penetre en lo suprasensible se cifraba entonces en la experiencia estética, que comportaba una posible vía de acceso a lo absoluto. En esa dirección se apropian los románticos de las nociones kantianas de “intuición intelectual” (*intellektuelle Anschauung*) –que conciben como una facultad eminentemente estética y que muchas veces aproximan a la “fantasía”– y de “imaginación productiva” (*Einbildungskraft*).

A partir de su estudio de los planteos kantianos y fichteanos¹⁴³, Novalis señala la incapacidad del conocimiento intelectual para alcanzar el ser, lo absoluto o incondicionado, pues en su carácter reflexivo la inteligencia se comporta frente a lo real como un espejo: no puede

¹⁴² Cf. especialmente el “Prólogo”, la “Introducción” y el parágrafo 59 (“De la belleza como símbolo de la moralidad”): “El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad, como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible” (Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, traducción de Manual García Morente, México, Porrúa, 1999, p. 310).

¹⁴³ Novalis, “Fichte Studien”, *op. cit.*, p. 123.

aprehender la realidad, sino que sólo accede a su imagen invertida, sólo puede traducir la realidad en orden inverso. La inteligencia no es capaz de aprehender la identidad absoluta del yo, que preexiste a la acción diferenciadora y relativizadora del concepto. Según Novalis, mientras que la reflexión se topa con algo que está ya presente, la imaginación, en tanto facultad absolutamente productiva, permite el acceso a la verdad, ya que es previa a la separación entre yo y naturaleza¹⁴⁴; mientras el sentimiento, la inteligencia y la razón son en cierta forma pasivos, sólo la imaginación es fuerza, es la única actividad que cabe poner en obra.

LA MÍMESIS ROMÁNTICA Y LA NARRACIÓN

Acaso las teorías narrativas de Novalis y Friedrich Schlegel constituyeran un lugar privilegiado para observar el giro realizado por el romanticismo temprano en la concepción de la *mímesis* artística. Es posible advertir numerosas coincidencias entre las dos teorías, más aún si se considera el hecho de que fueron construidas a la par que ambos mantenían un diálogo constante alrededor de estas preocupaciones: la recuperación de un canon semejante de autores (Shakespeare, Cer-

¹⁴⁴ Friedrich Schlegel, en cambio, encuentra en la ironía una forma de trascendencia que, si bien no accede a lo incondicionado de manera inmediata, sí lo hace por un movimiento paradójico que permanece en el terreno de lo condicionado y que se manifiesta de modo especial en el arte. Se trata de un modo de “mostración del infinito”, distinto de la intuición intelectual, y de una noción mucho más amplia que el concepto clásico o retórico de ironía. En los fragmentos del *Lyceum*, la ironía aparece como un modo de autoconciencia y de control por el cual el artista no se deja llevar ni por el entusiasmo incontrolado ni por el escepticismo absoluto: el artista se distancia infinitamente de su objeto, vuelve en sí mismo, anula el producto, pero simultáneamente se hace uno con él. (Schlegel, F., “Fragmentos del *Lyceum*”, en AA.VV., “Fragmentos del *Athäneum*” [Novalis, Friedrich Schlegel y otros], en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Técno, 1994, p. 63, fr. 108.)

vantes, Dante, Ariosto, Jean Paul); la valoración de la forma fantástica y la creación libre y el consecuente rechazo de las narraciones que respondían al principio de imitación y de la rígida concepción clasicista del arte dramático, fundada en la convicción de que la producción artística debía atenerse a las normas que la poética aristotélica había abstraído de las grandes obras dramáticas griegas; la necesidad de la creación de una nueva mitología.

En *Gespräch über die Poesie*, Schlegel observa que el idealismo filosófico moderno debe tener como contrapartida un realismo poético, cuya tarea no es reproducir o imitar sino crear, producir realidad. Si la realidad es concebida como un continuo devenir, nunca podrá ser expresada a la manera sistemática de la filosofía; de modo que el realismo nunca podrá abrirse paso bajo la forma filosófica. La filosofía sólo puede anticipar, corresponde a la poesía producir realidad. Schlegel identifica esa tarea con la creación de una nueva mitología, que consistirá en ese realismo ilimitado que se distingue de la mitología antigua pues no surge de manera espontánea, tomando su forma de la naturaleza, sino que nace del espíritu autoconsciente que la busca intencionalmente, y contendrá toda la historia de la poesía, tanto su pasado como su futuro; será el despliegue en devenir de las obras en su conjunto, una totalidad de fragmentos reflejados unos en otros conformando un único libro.

En abierta oposición a las concepciones del arte como reproducción de la realidad y al clasicismo, Schlegel establece en su “Brief über den Roman”, la distinción entre dos tipos de obras que se presentan como “novelas”, que pone en juego la preferencia por una concepción de la *mimesis* diferente de la mera imitación de la realidad y el carácter libre del arte romántico. Por un lado, ciertas obras que constituyen un mero reflejo de la vida y de las costumbres de la sociedad de su tiempo, novelas que, en opinión de Schlegel, corrompen la imaginación por su poca

fantasía. Frente a éstas, que no serían novelas en sentido pleno, Schlegel destaca las novelas de Jean Paul, el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y *Jacques, le fataliste* de Diderot, que encarnan la forma fantástica, que son de construcción libre, obras de forma caótica, arabescos contruidos por digresiones e interrupciones en que el autor fractura el relato convencional, obras que poseen *Witz*, una de las cualidades superiores a los ojos de Schlegel.¹⁴⁵ Luego, remontándose al origen de la palabra *Roman* en el *romanzo* italiano, Schlegel recupera un canon de autores que sería el fundador de la poética moderna o romántica. Boccaccio, Ariosto, Dante, Cervantes y fundamentalmente Shakespeare son rescatados por Schlegel para construir una nueva teoría de los géneros poéticos que ubicará a la novela, la creación libre y lo fantástico como ejes centrales de la poesía moderna o romántica.

Sin embargo, en el caso de Novalis, la poesía romántica terminará cobrando una forma distinta de la novela: su teoría de la narración se encamina hacia una preeminencia del *Märchen* (narración o cuento maravilloso) sobre la novela. El *Märchen* reúne varios elementos de otros relatos producidos por lo que podríamos llamar tradición oral (*fable, Myth, legend, fairy tale, folk tale, saga*), y comparte, con la mayoría de ellos, aspectos que trascienden la experiencia cotidiana: la apelación a elementos maravillosos, mágicos y milagrosos, hechos sobrenaturales, animales que hablan, objetos que cobran vida, etc. Sin

¹⁴⁵ Merece una aclaración la noción de *Witz* en Schlegel. Mientras Locke, por ejemplo, concebía al *wit* como la facultad de reunir las ideas, emparejando con viveza aquellas en las que se podía ver semejanzas inesperadas, el *Witz*, según Schlegel, es más que una sentencia ingeniosa. En Schlegel, el *Witz* supera el campo artístico, designa un principio general del saber, es más que poner en contacto dos ideas finitas en una unidad momentánea. El *Witz* opera una unión instantánea, transitoria entre lo finito y lo infinito; es una indicación a lo absoluto, la totalidad y (más adelante) a lo divino. El modo de alcanzarlo no es ni a través de la inteligencia ni de la intuición, lo absoluto no es la totalidad ordenada sino el caos y sólo puede ser presentado, adivinado y, luego, perdido.

embargo, los cuentos en los que piensa realmente Novalis (*Kunstmärchen*), aunque tratan de asir el tono, la preocupación irónica y otros elementos de la narración maravillosa de cuño popular (*Volksmärchen*), no surgen de una tradición colectiva sino que son producto de la creación imaginativa de un solo escritor.

Hacia el comienzo del fragmento 234 de “Das allgemeine Brouillon”, donde se reúnen los materiales de su proyecto de Enciclopedia, Novalis escribe:

En un auténtico *Märchen* todo debe ser maravilloso, misterioso e incoherente – todo animado. Cada vez de una manera diferente. Toda la naturaleza debe estar mezclada de una manera maravillosa con todo el mundo de los espíritus. El tiempo de la anarquía universal – de la ausencia de leyes –de la libertad– del *estado natural* de la *naturaleza* – el tiempo antes del *mundo*.¹⁴⁶

El *Märchen* se caracteriza, según Novalis, por lo caótico, lo anárquico, lo incoherente. Es contrario a una correlación legal, su auténtica naturaleza se expresa en un constituirse libremente, como una asociación de ideas espontánea, casual y, a la vez, intencional pues la intención, la voluntad del poeta nunca debe ser borrada. El poeta escribe como podría componer música, mediante una operación libre sobre las palabras y las cosas, como el viento al pasar entre las cuerdas de un arpa eolia engendra una fantasía musical libre. En otro de sus fragmentos (#986) se lee:

Un *Märchen* es en realidad como una imagen onírica – sin coherencia. – Un *conjunto* de cosas y de acontecimientos ma-

¹⁴⁶ Novalis, “Das Allgemeine Brouillon”, en *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, op. cit., II, p. 514; traducción castellana: *Enciclopedia*, Caracas-Madrid, Ed. Fundamentos, 1976, p. 352, fr. 1460.

ravillosos –p. ej. una *fantasía musical* – las secuencias armónicas de un arpa eolia – la *naturaleza misma*.¹⁴⁷

El *Märchen* comparte con la naturaleza y el sueño la regla de la libre asociación. Como el sueño, suspende la percepción habitual del tiempo y se muestra como perteneciente a una realidad mágica, desatendiendo al pasaje ordenado de momentos sucesivos. Pasado y futuro se vuelven intercambiables en ambos ya que se estructuran según las leyes de la asociación de ideas, que no están limitadas por el orden temporal de causa y efecto. Sueño y *Märchen* interrumpen el curso ordinario de la vida cotidiana y es en esta interrupción, en esta rasgadura en la conciencia que lo divino, lo nouménico penetran. El orden que rige el juego libre de la fuerza creativa de la naturaleza es el orden de la ley de asociación de ideas que gobierna a la imaginación. Pero, si bien comparte el carácter libre de su origen asociativo con el sueño y la naturaleza, el *Märchen* constituye una forma superior de acceso al terreno de lo velado a la percepción de la vida cotidiana de vigilia en tanto proviene de un acto no involuntario sino deliberado de creación libre y, como señala Kristin Pfefferkorn, posee la ventaja de no requerir la traducción a un modo discursivo, a diferencia del sueño y la naturaleza que sí precisan de un trabajo hermenéutico.

En el concepto novaliano de *Wechselrepräsentation* se puede encontrar una clave para esclarecer la teoría del *Märchen* en su relación con el concepto de *mímesis*. Novalis concibe la representación icónica en general como una inversión del orden de aquello que refleja o representa. La representación es una imagen especular porque el espejo no reproduce aquello que refleja tal cual es sino que lo invierte. En esto consiste la *mímesis* artística según Novalis: el arte es mimético pero no al modo de una mera copia de la realidad sino que la representa-

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 696 (trad., pp. 355-6, fr. 1465).

ción del mundo y de la naturaleza que acaece en el arte (y en la matemática y el lenguaje) los refleja de un modo invertido. Frente a la concepción del arte como una deficiencia metafísica y epistemológica, se redefine al arte a partir de su habilidad para representar, de esta manera, auténticamente al Ser. Todos los sistemas representacionales (lenguaje, matemática, arte) presentan una imagen verdadera de la realidad pues *constituyen mundo*, son un mundo en sí, igual que la imagen es otra respecto de lo que refleja porque es su reverso. El artista *crea mundo*, reemplaza la mera copia por una libremente creada pues se expresa no sólo actuando sobre la impresión que recibe sino creando libres expresiones del espíritu.

En el fragmento 234 de “Das Allgemeine Brouillon”, una vez más, se puede leer hasta qué punto Novalis cifraba las aspiraciones de la actividad poética como productora de verdad, hasta incluso concebirla como actividad profética:

El tiempo antes del mundo proporciona en cierto modo los rasgos dispersos del tiempo después del mundo – así como el estado de la naturaleza es una imagen singular del reino eterno. El mundo de los *Märchen* es el mundo absolutamente opuesto al mundo de la verdad (historia) – y precisamente por eso es tan absolutamente parecido a él como lo son el caos y la creación consumada [...] (Con el tiempo la historia deberá hacerse *Märchen* – y volverá a ser lo que fue en un principio).¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 514 (trad. pp. 352-353).

Bibliografía

- Aristóteles**, *Poética*, traducción de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Emecé Editores, 1947.
- Arnaldo**, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica*, Madrid, Ténos, 1994. Auerbach, Erich, *Mímesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Béguin**, Albert, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario Monteforte Toledo, México, FCE, 1981.
- Benjamin**, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1995.
- D'Angelo**, Paolo, *La estética del romanticismo*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- Haslinger**, Joseph, *Die Ästhetik des Novalis*, Königstein, Hain, 1981.
- Hegel**, G.W.F., Schelling, F., Hölderlin, F., “El programa de sistema más antiguo del idealismo alemán”, edición de Franz Rosenzweig; traducción de Laura Carugati, Buenos Aires, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones Filosóficas, mimeo, 2002.
- Kant**, Immanuel, *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, México, Porrúa, 1999.
- Moritz**, Karl Philipp, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, en *Werke in zwei Bänden*, 1, hrsg. von Jürgen Jahn, Berlin und Weimar 1973, pp. 255-290 (edición en español: Moritz, K., P., “De la imitación formativa [creativa] de lo bello”, traducido y dispuesto para la imprenta por Regula Rohland de Langbehn con la colaboración de Miguel Ángel Vedda y Roman Setton), *Analecta malacitana. Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Málaga, vol. 25, N° 2, 2002, pp. 653-710.
- Novalis**, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel, Munich-Viena, Carl Hanser, 1978.
- , *Enciclopedia*, Caracas-Madrid, Ed. Fundamentos, 1976.
- , *Himnos a la noche/Enrique de Ofterdingen*, traducción de Eustaquio Barjau, Madrid, Ed. Nacional, 1975.
- Pfefferkorn**, Kristin, *Novalis: A Romantic's Theory of Language and Poetry*, London, Yale U. P., 1988.
- Ricoeur**, Paul, *Temps et récit*, París, Éditions du Seuil, 1983.
- Schelling**, Friedrich, *Sistema del idealismo trascendental*, edición de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Schlegel**, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, t. II, *Vorlesungen*

über schöne Literatur und Kunst (Die Kunstlehre), W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963.

Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, traducción de D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994.

Szondi, Peter, “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”, *ECO*, tomo XXVII/6, Bogotá.

Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, traducción de F. Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

Jean Paul y *La edad del pavo*: una teoría de la novela*

Valeria Castelló-Joubert
UBA

Resumen

Cuando Friedrich Schlegel escribió *Gespräch über die Poesie* (1800), Jean Paul Richter aún no había comenzado la redacción de *La edad del pavo* (*Flegeljahre*, 1804-1805). Era un escritor conocido por los románticos de Jena y se había acercado al público lector tras la aparición de *Hesperus*, en 1795, después de muchos años y algunos libros que pasaron casi desapercibidos. Como podemos leer en “*Briefe über den Roman*”, se trata del contemporáneo –sin contar a Goethe– que más impacto causa en Schlegel a la hora de establecer las pautas para una teoría de la novela. De hecho, la lectura de Antonio sobre la novela viene a responder a las críticas que Amalia formula contra los libros de Jean Paul.

El objetivo de este breve estudio es colocar *Flegeljahre* en perspectiva de diálogo respecto de la teoría de la novela de Schlegel. Desde esta situación dialógica, Jean Paul estaría respondiendo al otro Friedrich, al concebir un texto que más que ningún otro pareciera materializar tanto en su aspecto formal, como narratológico, así como en la construcción de sus personajes, todas las características que Schlegel deseaba para su teoría de la novela, que “debería ser ella misma una novela, que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería”.

Palabras clave

Romanticismo – Ilustración – Teoría de la novela

*Comunicación presentada en las Primeras Jornadas de Filosofía y Literatura del Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Provincia de Buenos Aires, 20 y 21 de noviembre de 2008. Elaborada en el marco del Programa de Estudios en Filosofía del Arte/Centro de Investigaciones Filosóficas: Proyecto “Las poéticas del idealismo alemán”, 2001-2005, dirigido por Ricardo Ibarlucía.

Jean Paul and The Fledging Years: a Theory of Roman

Abstract

When Friedrich Schlegel wrote *Dialogue on Poetry* (1800), Jean Paul Richter had not started writing *The Fledging Years* (Flegeljahre, 1804-1805) yet. He was known by the Jena romantics and he had approached the readers after the publication of *Hesperus*, in 1795, after many years and some books which went almost unnoticed. As we can read on *Letter on the Novel*, he is the contemporary –not including Goethe– who impacted on Schlegel the most when it comes to establishing the guidelines for a theory of novel. In fact, Antonio's reading on novel are a response to the criticism Amalia made of Jean Paul's books.

The objective of this short paper is to put *Flegeljahre* in a dialogical perspective with Schlegel's theory of novel. From this point of view, Jean Paul would be answering to the other Friedrich, in conceiving a text that more than any text ever would seem to materialize in its formal and narratological aspects, as well as in the construction of the characters, all the attributes Schlegel wished for his theory of novel, that “should be a novel itself, which gave a fantastic form to each eternal tone of fantasy, and muddled again the chaos of the world of chivalry.”

Keywords

Romanticism – Enlightenment – Theory of Roman

I

La intención de esta breve exposición es colocar *La edad del pavo* en perspectiva de diálogo respecto de la teoría de la novela de Schlegel. Desde esta situación dialógica, Jean Paul estaría respondiendo al otro Friedrich, al concebir un texto que más que ningún otro dentro del período que se puede trazar desde 1796, cuando Goethe concluye *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, pasando por la íntima y comunitaria experiencia de *Athenäum*, hasta 1805, cuando se publica la cuarta y última parte de *Flegeljahre*, parece materializar tanto en su aspecto formal, como narratológico, así como en la construcción de sus personajes, todas las características que Schlegel deseaba para su teoría de la novela que “debería ser ella misma una novela”.¹⁴⁹ Lejos estoy de sostener con esto que Jean Paul responde literalmente a Schlegel, a quien trató por poco tiempo en Berlín hacia 1801. Mi propuesta es que aprovechemos la distancia que nos impone el tiempo –dos siglos ya de la publicación de *La edad del pavo*– para reflexionar acerca de ambos hechos textuales como enunciados de un mismo diálogo literario, ejercicio que, por otra parte, hemos aprendido de la escuela romántica.

Cuando Friedrich Schlegel escribió su *Gespräch über die Poesie* (1800),

¹⁴⁹ Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca; versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 137. Existe otra traducción: *Conversación sobre la poesía*, prólogo, traducción y notas: Laura S. Carugati y Sandra Girón, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, 2005.

Jean Paul, seudónimo de Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), todavía no había comenzado la redacción definitiva de *Flegeljahre. Eine Biographie*. Su primer esbozo se remontaba al verano de 1795, cuando la intención del autor era narrar, bajo la forma de un breve idilio humorístico, el cambio de situación social de un hombre de origen modesto. Jean Paul gozaba entonces de cierta fama, ya que se había ganado el favor del público lector con *Hesperus*, en 1795, después de muchos años y algunos libros que pasaron casi desapercibidos: *Grönländische Prozesse* (1783), *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789), *Leben des vergnüigten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal* (1791), publicada con su novela *Die unsichtbare Loge* (1793).

Como podemos leer en “Briefe über den Roman”, tercera parte de *Gespräch über die Poesie*, se trata del contemporáneo –sin contar a Goethe– que más impacto causa en Schlegel a la hora de establecer las pautas para una teoría de la novela moderna. La lectura de Antonio sobre la novela viene justamente a responder a las críticas que Amalia formuló contra los libros de Jean Paul.

Lo nuestro comenzó cuando tú afirmaste que las novelas de Friedrich Richter no eran novelas, sino una amalgama de ingenio [*Witz*] enfermizo; que su escasa historia sería muy mal representada para valer como historia: se la tendría que adivinar. Pero que si se las quiere tomar a todas juntas y relatarlas sin más, se obtendrían como mucho confesiones. La individualidad del hombre sería demasiado visible, ¡y qué individualidad!¹⁵⁰

Antonio acepta lo de amalgama de ingenio enfermizo, pero lo toma para su defensa. Afirma que tales grotescos y confesiones son las producciones propiamente románticas de nuestra época no romántica.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵¹ [Richter], Jean Paul, *La edad del pavo*, traducción de Manuel Olasagasti, Madrid,

En esta defensa, Amalia aparece modelada con los rasgos del lector culto de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aquel contra y para el cual escribe Schlegel: lee “en general”, esto es, no se especializa en ningún autor, sino que sus elecciones son guiadas por las críticas de las revistas literarias, los dictámenes de ciertos salones, la débil educación literaria y la satisfacción del entretenimiento. Es, sin embargo, el lector del que se espera, por su condición social, más agudeza. Pero para eso es necesario formarlos.

Antonio enumera y explica, tomando como punto de partida la obra de Jean Paul, las características constitutivas del género romántico moderno: la novela. Para comenzar, es necesario asumir que en la época actual, no se puede exigir demasiado de los hombres: “lo que ha crecido en un ambiente tan malsano, naturalmente no puede ser otra cosa que malsano”. Con este argumento, se admite el rasgo enfermizo de la escritura de Jean Paul, que contribuye a la formación del sentido de lo grotesco. El estado de ánimo que proporciona dicho sentido permite despertar la risa ante la estupidez que alcanza una cierta altura, como la de Jean Paul, que es “estupidez de la chifladura”. Es manifiesto que la obra de Jean Paul no está colocada junto a la de los grandes; sus méritos se destacan sobre todo en la comparación con los narradores franceses e ingleses. “Nuestro alemán”, como lo llama Antonio, es apreciado en el momento actual, por ser un producto propio del período de transición entre la poesía antigua y la romántica. Lo que vuelve valioso a Jean Paul a la consideración de Antonio es que en sus novelas cabe vislumbrar un atisbo del advenimiento de la novela romántica, que habrá de ser maravillosa, llena de fantasía y sentimental, ya que “romántico es lo que nos representa una materia sentimental en una forma fantástica”.¹⁵²

Alianza Editorial, 1981, p. 130.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 132-133.

En una palabra, la novela romántica será una obra de arte y, al mismo tiempo, un producto de la naturaleza.

II

Empecemos por el final: *La edad del pavo* quedó inconclusa o tiene un “final abierto”. Los críticos aún no se inclinaron suficientemente hacia una u otra interpretación, lo cual permite que las dos coexistan. Una solución intermedia es la que ofrece la denominación “final provisorio”, sólo que los siglos vinieron ya a revocar este carácter temporal. El problema es que la idea de que la historia debe cerrar no responde a este tipo de novela donde el sentido no está dado por la historia en sí como algo acabado, sino por su mismo devenir, o mejor dicho: por el hecho mismo de devenir. Así, poco importa si Walt pasa las pruebas tal como lo ordena el testamento, si Wina se enamora de él, si los gemelos consiguen publicar la *Doppelroman*, su proyectada novela doble. No hay final abierto ni provisional porque simplemente no hay final, lo que hay es la obra desarrollándose bajo nuestra mirada, como si la produjéramos mediante el acto de la lectura. El autor va escribiendo a medida que leemos.

Si no tiene final, entonces quedó inconclusa y se trata de una novela incompleta, inacabada, imperfecta. Esta interpretación tiene mucho más que ver con la esencia de la novela como texto en producción permanente, susceptible por su estructura abierta de acoger escritos de todos los géneros. En el capítulo 2, J. P. F. Richter, el personaje, designado para ser el autor de la novela, anuncia:

Tal es la estructura de la obra. Si la colección kabeliana de arte e historia natural consta de 7.203 piezas, según deduzco del inventario, y siendo deseo del finado que a cada pieza co-

rresponda un capítulo, habrá que abreviar éstos, pues de lo contrario resultaría una obra más extensa que toda mi *opera omnia* (incluida la presente). En el ámbito literario se permiten capítulos de todo tipo, desde capítulos de un alfabeto hasta capítulos de una línea.¹⁵³

Hemos citado la traducción de Manuel Olasagasti que es, hasta donde sabemos, la única que existe actualmente en nuestro idioma y que, si bien tiene muchos méritos, en ciertos casos diluye las metáforas porque, en vez de traducirlas, las interpreta. Borrar ciertas figuraciones en una traducción supone interrumpir las cadenas metonímicas. Es lo que ocurre aquí con la oración: “*So hat denn die Maschine ihren ordentlichen Mühlengang*”,¹⁵⁴ que se vierte al español como “Tal es la estructura de la obra”.

La traducción que proponemos es la siguiente: “Así, pues, la máquina tiene sus molinos de viento ordenadamente dispuestos”. La imagen del molino es la que usa Jean Paul para referirse a la obra que debe componer, o mejor dicho, al mecanismo de su composición. En un caso como éste, en el que la “historia” de la novela es cómo se escribe la novela, la opción del traductor de suprimir esta imagen va en desmedro del significado total de la obra. El término que emplea Jean Paul es *Mühlengang*, esto es, un conjunto de molinos de viento colocados uno detrás del otro a niveles diferentes del suelo. Estos molinos, característicos del norte de Holanda, permiten el secado del suelo en las zonas anegadas, reconduciendo el agua al mar o al río.

¹⁵³ [Richter], Jean Paul, *La edad del pavo*, traducción de Manuel Olasagasti, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 24.

¹⁵⁴ [Richter] J.P., *Flegeljahre. Eine Biographie*, en *Werke in zwölf Bänden*, hrgs. von Norbert Miller, mit Nachworten von Walter Höllerer, B. 3, München/Wien, Hanser Verlag, 1975, p. 594.

La novela está construida, en efecto, a la manera de un *Mühlengang*, en el que cada molino se asienta sobre una altura del terreno distinta –los niveles del relato–, pero todos hacen girar acompasadamente sus aspas al viento para llevar el agua a un mismo caudal: el gran flujo del relato. Aquí no hay nada de agua para su propio molino. La novela es una máquina de mecanismo sencillo y austero, cuyo funcionamiento es repetitivo. Una vez montada por la mano del hombre, un soplo de viento la pondrá en marcha. Este mecanismo da cuenta de la justa participación en el acto de creación literaria de lo artificial y de lo natural, de lo subjetivo y lo objetivo.

Sabemos, pues, desde el principio, que no tendremos los 7.203 capítulos, y que, de todas maneras, ese número es tan arbitrario como el de 64. Lo que puede brindar la explicación acerca del final es, entonces, la estructura misma de la novela. Su autor es Jean Paul; éste delega la narración en un narrador en tercera persona, que tiene a cargo la organización de todos los materiales textuales: el testamento de Kabel, las cartas, los polímetros o versos estirados de Walt, los sermones de Vult, etc., incluso la voz del autor, un tal J. P. F. Richter, a quien se le encarga, por voluntad testamentaria de Kabel “el proyecto de escribir, con el mayor esmero posible, la historia de mi hipotético heredero universal e hijo adoptivo, hasta el momento de serle traspasada la herencia”.¹⁵⁵

Se trata de la biografía del subtítulo, es decir, del libro que tenemos entre las manos. El texto así revela, ya metafóricamente, ya de modo explícito, sus propias condiciones de producción. El héroe de la novela, el heredero, es un joven muchacho, hijo del alcalde de Elterlein, bastante humilde, pero que ha recibido una formación completa, tanto que está por recibirse de notario. Su nombre es Gottwalt, “reine

Dios”. Tiene un hermano gemelo, al que le dicen Vult, porque cuando nació, detrás del otro, nadie lo esperaba, y el padre apenas alcanzó a decir, en latín: “Que sea lo que Dios quiera”. De modo que el primero nace, crece y vive en estado de gracia permanente, y el segundo es un excluido de ese orden natural. Autodidacta, se dedica a tocar la flauta y muy pronto deja la casa de los padres para correr mundo. Del lado de Walt tenemos la fantasía, la poesía, los sueños, la comunión de las almas, el amor como sentimiento primordial, la ingenuidad, la sencillez, en fin, lo romántico. En cuanto a Vult, representa al aventurero, al que conoce a los hombres, el sentido práctico, los distintos usos del lenguaje –de aquí que sea el único de los dos que tiene humor voluntario.

Vult acude en interesada ayuda de su hermano para acompañarlo en las diversas pruebas que le harán valer la herencia de Kabel, que éste a su vez había recibido de joven, cuando todavía se llamaba Friedrich Richter. Es decir que Kabel es Richter, y está lejanamente emparentado con el autor de la biografía. Walt se hizo merecedor de tal consideración por su condición de poeta. Como tal, está ensayando unos poemas de verso estirado, también llamados polímetros. Son, en realidad, poemas en prosa. Vult invita a Walt a escribir una novela doble, pero le cuesta convencerlo de componer juntos “un divino molino de viento, que agita el éter azul, y en el cual ambos podemos –tú entretanto heredarás– moler nuestro pan, tanto como necesitamos.”¹⁵⁶ Vult propone llamarla *La edad del pavo*, pero a Walt el título no le gusta. La razón que alega Vult para redactar la novela es, sencillamente, la de ganarse el pan.

La *Doppelroman* acaba llamándose *Hoppelpoppel oder der Herz*, título que Olasagasti traduce como *Batiburrillo o el corazón*. Nosotros, los

¹⁵⁵ [Richter], J.P., *La edad del pavo*, op. cit., p. 22.

¹⁵⁶ En este caso, la traducción nos pertenece. [Richter], J.P., *Flegeljahre. Eine Biographie*, op. cit., B. 4, p. 664.

lectores, poco sabemos de ella, o tanto como de la que estamos leyendo, puesto que está inspirada en las experiencias de ambos, en diálogos reales, en escenarios visitados. Cuando la envían a un editor, éste se las devuelve diciendo que, entre muchos otros problemas, era casi una copia de un libro de Jean Paul. El *Hoppelpoppel* es un plato berlinés compuesto básicamente de huevos batidos, jamón y crema con el que se aprovechan las sobras; de ahí que no tenga una receta definida: todo depende de los restos del día.

Este revuelto de ingredientes que cuajan gracias al huevo carece de forma. El *Hoppelpoppel* es como la amalgama de ingenio enfermizo que tanto deplora Amalia en “Briefe über den Roman”. La estructura de *Flegeljahre* exige del lector el inmenso trabajo de salir de un nivel de ficción para entrar en otro; las intrusiones del autor ficcional le recuerdan permanentemente que está leyendo un texto que no está acabado (cosa que, como vimos, acaba por cumplirse), sino en curso, y muestra sus costuras, como una prenda dada vuelta, que deja ver incluso los defectos de su factura, el corte de la tijera y cada una de las puntadas.

Ahora bien –y éste es el punto en el que interviene una de las diferencias esenciales entre Friedrich Schlegel y Friedrich Richter –, si para el primero la teoría de la novela, que es ella misma una novela, debe ser una intuición espiritual, una contemplación “que pusiese en forma fantástica cada tonalidad eterna de la fantasía, y que embrollase otra vez el caos del mundo de la caballería”, de modo que los “personajes antiguos vivirían en nuevas figuras”,¹⁵⁷ en el caso de Jean Paul, la reflexión de la novela en la novela apunta a su época y a sus contemporáneos, a las condiciones de posibilidad de la creación literaria, al modo actual de circulación de las obras, al lugar que el escritor

ocupa en la sociedad, y a la consideración del producto literario como mercancía y medio de subsistencia.

La *Doppelroman* no se propone el “retorno a lo antiguo”¹⁵⁸, la restauración de la Edad de Oro, sino representar esta ambición como la edad del pavo. Si en la época actual Sancho Panza debe revivir, es sólo para desempeñarse como escudero del idealismo, es decir, como la parte de realismo indispensable en toda novela moderna.

Bibliografía

- [Richter], Jean Paul, *Werke in zwölf Bänden*, Herausgegeben von Norbert Miller, mit Nachworten von Walter Höllerer, München, Wien: Hanser Verlag, 1975.
- , *La edad del pavo*, traducción de Manuel Olasagasti, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca; versión española de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- , *Conversación sobre la poesía*, prólogo, traducción y notas de Laura S. Carugati y Sandra Girón, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, 2005.

¹⁵⁷ [Richter], Jean Paul, *La edad del pavo*, op. cit., p. 137.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 135.

