

## NOTAS Y DISCUSIONES

MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ

### TRAGEDIA Y MODERNIDAD EN LA TEORÍA SOBRE LO SUBLIME DE FRIEDRICH SCHILLER<sup>1</sup>

*Resumen:* el presente artículo se propone mostrar una evolución en el pensamiento filosófico schilleriano a partir de un análisis de los diversos textos sobre el arte trágico y el sentimiento de lo sublime que Schiller compuso paralelamente a sus grandes ensayos filosóficos. De una valoración negativa de la modernidad, en contraposición a un ideal nostálgico de una unidad armónica presente en el arte griego, Schiller pasa progresivamente a una comprensión y valoración positivas de las posibilidades que abre para el hombre la época moderna, época marcada por una visión trágica del hombre y de sus relaciones con el mundo. La tragedia se presenta, así, inicialmente, como imagen de la situación de escisión del hombre moderno, pero se convierte, progresivamente, a la vez, en el espacio en el que este destino trágico moderno es conjurado e interpretado positivamente como el ámbito adecuado para la realización efectiva de la libertad.

*Palabras clave:* Schiller, tragedia, sublime.

### TRAGEDY AND MODERNITY IN FRIEDRICH SCHILLER'S THEORY OF THE SUBLIME

*Abstract:* The main purpose of this article is to show an evolution in Schiller's philosophical thought, taking as its starting point his texts about tragic art and feeling of the sublime, written contemporarily with his philosophical essays. Schiller goes progressively from a negative evaluation of moder-

---

<sup>1</sup> El siguiente artículo es la versión modificada de la conferencia que fue leída el 28 de noviembre de 2005 durante el evento "Política y arte. Reflexiones a los 200 años de la muerte de Schiller", organizado por la Universidad Central de Venezuela y el *Goethe Institut* de Caracas. He introducido algunas correcciones y aclaraciones adicionales, a partir, sobre todo, de los comentarios que he recibido durante el evento por parte del profesor Ezra Heymann y de la profesora Giovanna Pinna. Agradezco también a Lisimaco Parra, quien en ese entonces era mi director de tesis de doctorado, por todos los comentarios a los distintos argumentos sostenidos aquí (y que hicieron parte de mi trabajo final de doctorado, del que el presente artículo es apenas una introducción).

nity as apposed to harmony and unity presented in Greek art, to an understanding and positive evaluation of the possibilities offered to man by modern era, whose main trait is a tragic vision of man and his relationship with the world. Tragedy is thus introduced, initially, as the representation of modern man's inner division and progressively becomes the space in, which tragic modern destiny is removed and positively interpreted as the appropriate context for an effective realization of freedom.

*Keywords:* Schiller, tragedy, sublime.

En 1791, tras una de las peores y más largas recaídas que tuviera que sufrir en el largo proceso de su enfermedad (para esta época sospechaba ya que su muerte estaba cerca: nunca pensó que le quedarán casi 15 años más de vida), Schiller decide dejar por un tiempo de componer y dedicarse exclusivamente a la elaboración de una serie de reflexiones sobre el arte y la labor del artista. No casualmente coincide esto con la lectura de la *Crítica del juicio* kantiana –obra determinante para el trabajo filosófico de Schiller– y con la preparación de un curso sobre estética que dictaría en la Universidad de Jena en el semestre de invierno de 1792 al 93.<sup>2</sup> Lo que inicialmente había sido pensado como un “corto período de receso”, que serviría para reforzar los criterios de composición de los dramas por venir (Schiller ya estaba pensando para entonces, por ejemplo, en el *Wallenstein*), se convertiría en un largo proceso, de más de cinco años, durante el que produciría sus ensayos más conocidos: desde las cartas a Körner sobre la belleza, y *Sobre la gracia y la dignidad* (ambas escritas en 1793), hasta las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) y *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1796). A lo largo de estos años, puede verse un desarrollo en el pensamiento del poeta: si bien todos sus escritos son diferentes intentos de responder a una de sus preocupaciones principales, esto es, las posibles relaciones entre la experiencia estética y la instauración en el mundo de la libertad humana, también puede leerse a lo largo de los escritos un proceso en el cual las intuiciones del poeta en los dramas y poesía anteriores pasan poco a poco a través del tamiz de la filosofía: la situación del hombre moderno, comprendida inicialmente, a los ojos del poeta y del dramaturgo, a partir de la nostalgia de una unidad perdida y desde el anhelo de la

---

<sup>2</sup> Los apuntes para estos cursos están recogidos en Schiller, F., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Weimar, Hermann Böhlau, t. XXI. 1962.

armonía clásica, como la *desgracia* de la escisión, comienza a ser valorada, a la luz de las reflexiones filosóficas, como una realidad que debe ser asumida en sus dimensiones y que trae consigo nuevas alternativas y sus propias posibilidades de resolución.

Aunque creo que este proceso puede leerse a través de los grandes y más conocidos ensayos filosóficos de nuestro autor (es evidente que, en este sentido, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* sería la culminación de este proceso), hay ciertos escritos que llaman mi atención de una manera particular en la lectura de este desarrollo:<sup>3</sup> desde 1791, Schiller se dedica a producir, paralelamente a los grandes textos, unos cuantos ensayos en los que reflexiona sobre la *tragedia* y el tipo de placer que la acompaña, el sentimiento estético de lo *sublime* (más específicamente, lo sublime patético).<sup>4</sup> Aunque inicialmente estos escritos, en su conjunto, po-

---

<sup>3</sup> Creo conveniente señalar aquí la cronología de los textos que serán tratados en este artículo: *Sobre el arte trágico* es el primer escrito sobre la tragedia, publicado en 1791. Le sigue *Sobre el fundamento del placer ante los objetos trágicos* (1792) y *De lo sublime* [DS] (principios de 1793). Después de sus reflexiones *Sobre la gracia y la dignidad*, Schiller publica *Sobre lo patético* (también 1793). Finalmente viene el texto *Sobre lo sublime*, que no fue publicado sino hasta 1801, aunque muchos intérpretes consideran que su borrador ya estaba listo desde mucho antes, quizás desde 1795 (Cf. los *Anmerkungen* al texto en Schiller, F., *Friedrich Schiller: Werke in Drei Bänden*, München: Carl Hanser Verlag, 1984, p. 843). Koopman, por ejemplo, sostiene que este escrito es claramente la continuación de *Sobre lo patético* (Cf. Koopman, H., “Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant” en Kroner A. (Ed.), *Schiller Handbuch*, Stuttgart, Verlag, 1998, p. 591). Sin embargo, es cierto que el escrito presenta una distancia conceptual clara con respecto incluso a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y a *Sobre poesía ingenua y sentimental*, lo que sería una prueba de que al menos toda la última parte habría sido redactada poco antes de su publicación, entre 1800 y 1801. Finalmente, en este artículo será brevemente mencionado el escrito *Sobre el uso del coro en la tragedia* de 1803, utilizado como prólogo para *La novia de Mesina*.

<sup>4</sup> En realidad, ya desde 1790, es decir, incluso antes de leer la *Crítica del juicio* kantiana, Schiller había planeado escribir una teoría de la tragedia, que sería publicada en el doceavo cuaderno de *Thalia*. Sin embargo, la recaída de su enfermedad le hizo imposible asumir esta tarea inmediatamente (Cf. la carta a Huber de septiembre 30 de 1790 en Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe...*, cit., t. XXVI, pp. 43-44). Los escritos sobre la tragedia comienzan, pues, tras la lectura de la *Crítica del juicio*. Por esto, tanto *Sobre el arte trágico*, como *De lo sublime*, muestran a un Schiller aún muy kantiano, aunque ya esté asimilando los conceptos kantianos a su propia teoría estética. Es a partir de *Sobre lo patético* que puede empezar a verse, con más claridad, una distancia con Kant, distancia que se hace definitivamente evidente en *Sobre lo sublime*.

drían ser leídos como los intentos más evidentes por parte del autor por reflexionar acerca de su propio quehacer (finalmente Schiller era, antes que nada, un dramaturgo), encuentro en ellos mucho más que una *teoría de la tragedia*, entendida ésta en el estricto sentido de un género poético. A través de ellos, Schiller parece lograr comprender algo que va más allá de sus preocupaciones estéticas: la imagen de la tragedia, las reflexiones sobre lo sublime (en oposición, por ejemplo, a sus reflexiones sobre lo bello en *Kallias* o sobre la gracia en *Sobre la gracia y la dignidad*), se le presentan a Schiller como el espacio adecuado para *comprender*, inicialmente, y *enfrentarse*, en un segundo momento, a la situación del hombre moderno, a la difícil relación de éste con la naturaleza y a la lucha entre su racionalidad y su sensibilidad (todas características modernas en oposición a una idea muy winckelmanniana de armonía y unidad de naturaleza y razón en la Antigüedad). El pensamiento sobre lo trágico se convierte así, en Schiller, a su vez, en una visión trágica del hombre y del mundo, que sirve como marco conceptual para la elaboración de un proceso que va de la comprensión a una valoración propia de la modernidad.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Hay aquí una discusión a la que vale la pena atender, aunque no sea éste el lugar para resolverla. Aunque esta lectura de un Schiller que se enfrenta a la situación de la modernidad en general, en oposición a una imagen de Grecia que le proporciona un criterio de valoración, sea una lectura posible de la posición schilleriana, existe otra alternativa, sugerida por el profesor Heymann: las reflexiones de Schiller no están dirigidas a comprender y enfrentarse a la situación del hombre moderno, sino del hombre en general. Schiller está preocupado por construir una antropología filosófica, que dé cuenta y reflexión sobre los conflictos del hombre en el mundo, y no una visión historicista que introduzca las diferencias entre una y otra épocas históricas. La imagen de Grecia no es una lectura histórica, sino una imagen poética que Schiller utiliza para distinguir una situación ideal, de la situación real del hombre en la historia. Aunque estoy de acuerdo con que la imagen de Grecia utilizada por Schiller es siempre elevada a un ideal poético y no es entendida por nuestro autor como una visión históricamente fiel (el ideal griego habría sido expresado únicamente en el arte griego, no en su situación histórica concreta), creo, sin embargo, encontrar en Schiller una lectura que está dirigida a comparar este ideal con una situación de escisión que es característica, al menos especialmente, de la modernidad. Podría ser interesante, como medio de resolución de este enfrentamiento de interpretaciones (la antropológica y la historicista) utilizar, como el mismo Schiller lo hará en uno de sus escritos, las categorías de lo ingenuo y lo sentimental, en reemplazo de las categorías de antiguo y moderno. Las primeras, a diferencia de las segundas, son categorías poéticas que pueden servir para describir distintas actitudes del hombre frente al mundo, actitudes no necesariamente características de una época en par-

Creo que es mejor ilustrar todo esto, es decir, las dos caras que adquiere la reflexión schilleriana sobre la tragedia –o mejor, si se quiere, los dos momentos de la evolución señalada–, a partir de una cita en *Sobre lo patético*, ensayo que se encuentra justo en el medio del proceso.<sup>6</sup> Dice Schiller comenzando el ensayo:

El fin último del arte es la puesta en escena [*Darstellung*] de lo suprasensible [*Übersinnliches*], y esto se cumple especialmente en el arte trágico, que hace sensible en el estado de afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales.<sup>7</sup>

Dejo de lado, por ahora, los problemas de interpretación que ha suscitado esta cita entre los intérpretes. Quisiera que, al menos para efectos de lo que quiero decir aquí, se entienda que aquello a lo que Schiller se refiere con lo *suprasensible* es a la libertad,<sup>8</sup> y que la palabra *Darstellung* se entienda, en medio de sus múltiples posibles connotaciones,<sup>9</sup> como la puesta en escena, como el hacerse *visible* (sensible) de algo en la representación trágica. Schiller está hablando aquí, en su conjunto, del *sentimiento de lo sublime* tal y como la tragedia logra suscitarlo en el espectador. Si lo entendemos así (no creo estar forzando el texto, sino, más bien, todo lo contra-

---

ticular (Schiller admite que la ingenuidad predominaba en la Antigüedad y que lo sentimental predomina en lo moderno, pero no descarta que una y otra se presenten en cualquier otro momento histórico: Cf. Schiller, F., “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental” en: (*Id.*) *Sobre la gracia y la dignidad, Sobre poesía ingenua y sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 91-92; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 558). Queda, sin embargo, abierta la pregunta, la cual merece una elaboración mucho más cuidadosa de la que puedo ofrecer aquí.

<sup>6</sup> Insisto aquí en que parte de la propuesta de este artículo es mostrar una *evolución* en el pensamiento de Schiller, la cual puede rastrearse en sus textos sobre la tragedia y en su concepción de lo sublime. Por eso es importante tener en mente la posición cronológica de los textos.

<sup>7</sup> Schiller, F., “Sobre lo patético” en (*Id.*) *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 65; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 425.

<sup>8</sup> Al respecto dice Berghahn: “cuando Schiller habla de lo suprasensible, con ello se refiere a la experiencia interna de la ley moral, y a la allí fundamentada idea de libertad” (Cf. Berghahn, K., “Das Pathetischerhabene: Schillers Dramentheorie” en (*Id.*) *Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 490. La traducción es mía).

<sup>9</sup> Es interesante, al respecto, ver el estudio detallado del concepto de *Darstellung* que lleva a cabo Heuer (cf. Heuer, F., *Darstellung der Freiheit. Schillers Transzendente Frage nach der Kunst*, Köln, Böhlau Verlag, 1970, especialmente Primera parte y primera sección de la Segunda parte).

rio, creo estar optando por la interpretación más sencilla), en esta cita se encuentra la clave de la teoría de la tragedia schilleriana y de las *dos caras* que adquiere en el proceso de su desarrollo. Quisiera dejarlas presentadas inicialmente, para luego elaborar mejor cada una en las siguientes dos partes de este escrito:

(i) Por un lado, Schiller habla de “la independencia moral respecto de las leyes naturales”. Aquí nos habla un Schiller que entiende a la tragedia como una puesta en escena de la tercera antinomia kantiana de la razón pura y de la versión más cruda del imperativo categórico: el hombre, para sentirse libre, para realizar su libertad, debe oponer a sus pasiones, a sus instintos, a las leyes de la naturaleza, su racionalidad: sólo en esta independencia lleva a cabo y alcanza su dignidad como ser libre y moral. Veremos cómo Schiller lee esto como un *diagnóstico* de la época presente<sup>10</sup> y de la situación de escisión y distancia del hombre moderno frente al mundo.<sup>11</sup> La tragedia aparece aquí, por consiguiente, junto al sentimiento de lo sublime, como aquello que *ejemplifica*, que representa y hace visible, en primer lugar, el destino del hombre moderno –el único, en realidad, que puede llegar a oponerse a sí mismo como destino.

(ii) Por otro lado, sin embargo, Schiller dice algo más: en la tragedia, la libertad se pone en escena en lo sensible; lo suprasensible se *hace visible*.<sup>12</sup> El arte en general, y la tragedia en particular,

<sup>10</sup> El término es de Petrus (Cf. Petrus, K., “Schiller über das Erhabene“ en *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 47 (1993) 1, p. 32).

<sup>11</sup> Eva Schaper destaca cómo Schiller lee a Kant en este sentido desde una perspectiva histórica: el dilema descrito por Kant lo entiende Schiller como una descripción de su propia preocupación existencial, preocupación que él considera característica de la modernidad en general: “Schiller lived what Kant analysed [...]. To unify the apparently disparate was for him, as for Kant, an essentially aesthetic task. Only Schiller added a historical perspective –an un-Kantian perspective– to his analysis of human nature; for him it was human nature at a late historical hour, at the hour of the epigone whose fate was to lament a lost unity once possessed in the springtime of the human race” (Schaper, E., “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian” en *British Journal of Aesthetics*, 44 (1964) 4, p. 353).

<sup>12</sup> Esta preocupación por hacer sensible, visible, a lo suprasensible, recorre gran parte de los escritos filosóficos schillerianos: desde el *Kallias*, donde la libertad se hace visible en la belleza sensible de los objetos, pasando por *Sobre la gracia y la dignidad*, en el que la belleza del alma, la concordancia entre razón y sensibilidad, se hace visible en los gestos y movimientos graciosos del hombre, hasta los textos sobre la tragedia, donde se habla de un poner en escena lo suprasensible. Es éste, según Koopman, el objetivo principal de las reflexiones

consiguen establecer esta relación entre esos dos mundos que en otros ámbitos parecen quedar condenados a oponerse mutuamente: la independencia moral, dice Schiller, se hace aquí “sensible en el estado de afecto”. La razón y la sensibilidad parecen entablar un diálogo que abre, al menos en el ámbito de lo estético, una posibilidad de *resolución* del conflicto entre ambas. En su puesta en escena y en sus efectos sobre el espectador, la tragedia aparece a su vez, así, como el *conjuro* frente al destino moderno, pues en ella, naturaleza y libertad parecen ser sólo las dos caras de la misma moneda —o, al menos, como se verá más adelante, los dos extremos de una relación de *mutua necesidad*.

En lo que sigue, intentaré mostrar cómo estos dos momentos aparecen progresivamente, como momentos del proceso ya mencionado, en los textos schillerianos sobre la tragedia. Si mis sospechas tienen algo de fundamento, tendrá algún sentido, entonces, afirmar que las reflexiones sobre la tragedia son el camino a través del que Schiller comprende gradualmente la seriedad del destino moderno. Sin embargo, en lugar de conducirlo a una renuncia (a un nihilismo pesimista o a un optimismo que opta por el triunfo indefectible de la razón), dicho proceso lo lleva más bien a buscar en la distancia misma, en la escisión, en el conflicto, nuevas posibilidades de resolución. El resultado no podrá ser, por supuesto, del todo feliz: el hombre moderno no es y no puede ser como el hombre griego, pero puede descubrir, en el proceso, que es justamente gracias a esto que su vida adquiere sentido, y que es allí, precisamente en la escisión, en la distancia, en la aceptación de la contingencia a la que su destino lo somete, donde más profundamente puede reconocer la necesidad de la naturaleza y, con ello, sólo con ello, llevar a cabo su libertad.

Quisiera aclarar, por último, antes de continuar, que toda esta teoría de la tragedia y de lo sublime no sólo se da paralelamente, sino que se encuentra entremezclada en los escritos de Schiller con una *teoría de la belleza*. Parte de mi interés en los escritos sobre la tragedia es estudiar cómo el análisis de lo sublime conduce a Schi-

---

schillerianas sobre el arte trágico: “Lo que le interesa a Schiller de la tragedia es [...] la posibilidad de hacer visible ‘el reino de la libertad’ (Koopman, “Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant” en Kroner (Ed.), *Schiller Handbuch...*, cit., p. 577. La traducción es mía). Este nivel de una *realidad poética*, que hace visible y por lo tanto muestra la *posibilidad* de la libertad en lo sensible, será determinante para entender el papel del arte en el proyecto de educación de la humanidad.

llo a pensar que la belleza sensible no es suficiente para el hombre moderno, en la medida en que ésta parece sumergirlo en el mundo de los sentidos, y no le permite hacerse consciente, al menos no del todo, de su naturaleza racional: la belleza es una armonía inmediata entre las fuerzas del ánimo puestas en juego; para el hombre moderno la armonía no puede ser inmediata, debe ser, si es que la hay, el resultado de un proceso más complicado. La teoría de lo sublime se presenta entonces, para Schiller –así lo expresará más adelante en el ensayo *Sobre lo sublime*– como un complemento de la teoría sobre lo bello: ambos deben unirse en el proyecto de la educación estética del hombre.<sup>13</sup> Esto trae un sinnúmero de complicaciones: aunque inicialmente en los escritos filosóficos, la belleza y lo sublime se presentan como dos sentimientos distintos y complementarios, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* parecen ser, justamente, las dos caras de algo que Schiller llamaría belleza ideal, relacionada allí con lo que él llama la idea de humanidad. Todo esto, sin embargo, debe quedar de lado por ahora. Las imbricaciones entre la teoría de lo bello y lo sublime en Schiller tendrán que ser tratadas en otro lugar.

1. *La tragedia como imagen de la situación del hombre moderno: los conflictos de la libertad*

Decía hace un rato que el criterio y el punto de vista desde el que Schiller inicialmente comprenderá y valorará la situación del hombre moderno en el mundo será desde la Antigüedad clásica, tal y como había sido leída por los grandes clasicistas alemanes del siglo XVIII, entre ellos, especialmente, Winckelmann. Esto no significa, claro, que la mirada de Schiller sea la misma mirada winckelmanniana: si bien Schiller también insistirá en la idea presentada por el historiador del arte alemán en algunos de sus escritos de que aquello que era natural para los griegos es artificial para “nosotros”, los modernos,<sup>14</sup> la conocida afirmación de Winckelmann en

<sup>13</sup> “Lo sublime tiene que añadirse, pues, a lo bello para hacer de la educación estética un todo completo y para ampliar, conforme a la totalidad de alcance de nuestra determinación y, por tanto, incluso más allá del mundo sensible, la capacidad de sentir que es propia del corazón del hombre” (Schiller, F., “Sobre lo sublime” en *(Id)*, *Escritos sobre estética...*, cit., p. 235; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 618).

<sup>14</sup> Cf. Winckelmann, J., *Historia del arte en la Antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1955 (1763), p. 365. Puede compararse con ciertas afirmaciones de Schiller



sus *Reflexiones sobre el arte griego en la pintura y la escultura* de 1755, “el único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes es el de la imitación de los antiguos”,<sup>15</sup> no podría haber sido nunca pronunciada por Schiller. Schiller, en efecto, admira la Antigüedad clásica, pero reconoce –también ha pasado por los textos de Herder sobre filosofía de la historia, y por sus propias reflexiones al respecto– que Grecia es una época pasada, perdida para siempre en la historia; y que, por consiguiente, el ideal presente en la cultura griega es una imagen que sólo nos es accesible ya a través del arte, un arte del pasado.<sup>16</sup> Es en este sentido, justamente, que puede afirmarse que sus primeros dramas y sus primeras composiciones poéticas están impulsadas por un *sentimiento de nostalgia* por la Antigüedad, que marcará la lectura inicial de Schiller sobre su propio presente: como la palabra misma lo denota (*nostos*: retorno; *algos*, dolor), la nostalgia no es sólo un anhelo de un retorno, la mirada que mira hacia aquello lejano con el deseo de volver, sino el dolor que causa saber que dicho retorno es imposible, la patria materna no puede recuperarse, está perdida para siempre, puede sólo anhelarse en el recuerdo.<sup>17</sup> La versión de 1788 del poema *Los Dioses de Grecia* es un buen ejemplo de esta nostalgia:

*Cuando aún gobernabais el bello universo*

---

en *Sobre poesía ingenua y sentimental* (cf. Schiller, cit., pp. 70, 84-5; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, pp. 542, 552-553).

- <sup>15</sup> Winckelmann, J., “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura” (1755), en Jarque Soriano, V. (Ed.) *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999, p. 80. No sobra aclarar, no obstante, que el tipo de aproximación histórica que Winckelmann introducirá en el ideal de la belleza ejercerá una gran influencia sobre posiciones posteriores como las de Schiller y los románticos alemanes. Cf. para más elaboración sobre este tema Acosta López, M. R., “De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia” en *Estudios de Filosofía* (Medellín, Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia), 31 (2005).
- <sup>16</sup> Es importante tener en cuenta que Schiller es consciente de que esta lectura de Grecia no es la lectura de una Grecia histórica, sino, más bien, la imagen poética de una Grecia que se presenta como referente de un ideal manifiesto en el arte griego; un ideal que se muestra como opuesto a la realidad humana en general, pero, en particular, a la realidad del hombre moderno.
- <sup>17</sup> Para un análisis de este concepto de nostalgia, y de su presencia en la obra filosófica schilleriana, Cf. Taminioux, J., *Poetic, Speculation and Judgment*, New York, State University of New York Press, 1993, pp. 78-88 y, sobre todo, el análisis que ofrece en su capítulo sobre Schiller en Taminioux, J., *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand: Kant et le Grecs dans l'itinéraire de Schiller, Hölderlin et Hegel*, Hague, Martinus Nijhoff, 1967, pp. 72-127.

*estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría  
a los ligeros caminantes,  
¡bellos seres del país legendario! [...]   
qué distinto, qué distinto era todo entonces! [...]   
Cuando el velo encantado de la poesía  
aún envolvía graciosamente a la verdad,  
por medio de la creación se desbordaba la plenitud de la vida  
y sentía lo que nunca más habrá de sentir. [...]   
Todo ofrecía a la mirada iniciada,  
todo, la huella de un dios.*

*Donde ahora, como dicen nuestros sabios,  
sólo gira una bola de fuego inanimada,  
conducía entonces su carruaje dorado  
Helios con serena majestad.[...]*

*Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,  
amable apogeo de la naturaleza!  
Ay, sólo en el país encantado de la poesía  
habita aún tu huella fabulosa.  
El campo despoblado se entristece,  
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,  
de aquella imagen cálida de vida  
sólo quedan las sombras.[...]*

*Ociosos retornaron los dioses a su hogar,  
el país de la poesía, inútiles en un mundo que,  
crecido bajo su tutela,  
se mantiene por su propia inercia.<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> Citado de la traducción de Daniel Innerarity en Schiller, F., *Poesía filosófica*, Madrid, Hiperión, 1991, pp. 15-23. Lo interesante de este poema, además, es que existe una segunda versión, aparentemente escrita por Schiller entre 1793 y 1794 (Cf. "Carta a Körner Mayo 5 de 1793" en Schiller, *Nationalausgabe...*, cit., t. XXVI, p. 240), en la que ya se puede notar un cambio en la aproximación a la Antigüedad; o, si se quiere, una elaboración de la nostalgia que va de la mano con el abandono progresivo de una mirada negativa de la modernidad. La última estrofa de la versión de 1794 es muy dicente al respecto de este cambio: *Sí, retornaron al hogar, y se llevaron consigo / todo lo bello, todo lo grande, / todos los colores, todos los tonos de la vida, / y sólo nos quedó la palabra sin alma. / Arrancados del curso del tiempo, flotan / a salvo en las alturas del Pindo; / lo que ha de vivir inmortal en el canto, / debe perecer en la vida* (Schiller, *Poesía filosófica...*, cit., p. 23; Schiller, *Nationalausgabe...*, cit., t. I, p. 367) (la traducción de Innerarity es de la versión de 1794, pero los versos citados de la primera versión pertenecen a las dos versiones del poema).

Grecia, la infancia de la humanidad, la inocencia –la ingenuidad, dirá más adelante Schiller; un mundo habitado por los dioses (*todo ofrecía a la mirada iniciada, / todo, la huella de un dios*), donde la poesía todavía cantaba la verdad (*cuando el velo encantado de la poesía / aún envolvía graciosamente a la verdad*), donde la Naturaleza todavía cubría con su manto a los hombres: donde el mundo aún no aparecía ante los ojos como una naturaleza mecánica, conducida por la necesidad (*donde ahora, como dicen nuestros sabios, / sólo gira una bola de fuego inanimada / conducía entonces su carruaje dorado / Helios con serena majestad.*). Frente a todo esto, el hombre moderno no puede más que mirar con nostalgia (*sentía lo que nunca más habrá de sentir*), cantar la ausencia de los dioses (*el campo despoblado se entristece, / ninguna divinidad se ofrece a mi mirada*) y contemplar cómo su vida se desenvuelve, en medio de un mundo inanimado, en medio de la escisión, de la distancia, de las sombras:

Mi inocencia, mi inocencia [...] –exclama Moor en *Los Bandidos*– ¡Ojalá pudiera yo volver al seno materno! [...] ¡Escenas del Eliseo de mi niñez! ¡Jamás volverán! ¡Jamás aliviarán, con su exquisito susurro, mi pecho ardiente! ¡Entristece conmigo, Naturaleza! ¡Perdidas, perdidas para siempre!<sup>19</sup>

Allí donde la ingenuidad se ha perdido, allí es precisamente donde comienza la tragedia. Tal es el drama del hombre moderno, tal es, en efecto, la consecuencia de la escisión. En él se encuentran en pugna naturaleza y razón: para llevar a cabo su libertad, para rescatar su dignidad, el hombre se ve en la necesidad de sacrificar sus instintos, su relación con la naturaleza. La imposición de su subjetividad lo condena a un universo claustrofóbico,<sup>20</sup> donde todo lo que no sea su propia afirmación racional aparece como imagen, como sombra, como mero reflejo. Esto ya lo intuían los primeros dramas schillerianos. Nuevamente es Karl Moor quien mejor lo expresa: “Es una armonía tan divina la de la naturaleza inanimada,

<sup>19</sup> La traducción es mía: “Meine Unschuld! Meine Unschuld! Dass ich wiederkehren dürfte in meiner Mutter Leib! [...] O all ihr Elyseumszenen meiner Kindheit! – Werdet ihr nimmer zurückkehren – nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? – Traure mit mir, Natur – Dahin! Dahin! Unwiederbringlich! –” (Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. I, p. 113).

<sup>20</sup> El término es de Schaper (Cf. “Friedrich Schiller: Adventures of a Kantian” en *British Journal of...*, cit., p. 355).

¿por qué esta disonancia en lo racional?”.<sup>21</sup> La razón condena al hombre a un exilio del mundo de los sentidos: y la tragedia, justamente, es la encargada de ponerlo en escena.

Sólo los modernos, en efecto, insistirá Schiller en su ensayo *Sobre la tragedia* en 1791, pueden construir verdaderas tragedias, porque sólo ellos comprenden, realmente, la seriedad del destino:<sup>22</sup> los griegos no veían la necesidad de oponer su autonomía, su racionalidad, a la necesidad, a la voluntad de los dioses y de las fuerzas de la naturaleza, en la medida en que aún eran uno con ella, en que aún no la sentían como ajena.

La tragedia se introduce, entonces, en las reflexiones schillerianas como aquello propio de los modernos, como la puesta en escena de las escisiones características de la modernidad, es decir, como la *ejemplificación* de esta situación del hombre moderno frente a aquella armonía perdida de la Antigüedad. Tanto en su puesta en escena, como en sus efectos, la tragedia nos habla de esta lucha permanente contra un destino: el héroe moderno sucumbe en la lucha contra el mundo, en el padecimiento frente a una naturaleza que se le opone como destino, pero en este sucumbir, en la lucha misma, reafirma su libertad, su dignidad. Y el sentimiento de lo sublime no hace más que reproducir esta puesta en escena en el alma humana: lo sublime es el resultado de la lucha de nuestras fuerzas racionales contra nuestra sensibilidad, la pasión y el sufrimiento. Como lo decía la cita de *Sobre lo patético* mencionada anteriormente, en lo sublime se pone en escena “*la independencia moral respecto de las leyes naturales*”. En la contemplación del padecimiento humano, del sufrimiento, de la lucha, nos hacemos conscientes de esa distancia entre nuestra razón y nuestra sensibilidad,

---

<sup>21</sup> La traducción es mía: “Es ist doch ein so göttliche Harmonie in der seelenlose Natur, warum sollte dieser Missklang in der vernünftigen sein?” (Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. I, p. 134).

<sup>22</sup> “Es por esto que las más espléndidas piezas del teatro griego dejan algo que desear, pues en todas ellas se apela en última instancia a la necesidad, y a nuestra razón, que demanda razón, le queda siempre alguno que otro nudo sin atar” (La traducción es mía: “Dies ist es, was uns auch in den vortreflichsten Stücken der Griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig lässt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird, und für unsre Vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt” (Schiller, *Nationalausgabe, ...cit.*, t. XX, p. 157).

de nuestra doble naturaleza;<sup>23</sup> y sólo gracias a esta conciencia nos afirmamos en nuestra libertad.

Schiller configura así, a través de sus reflexiones sobre lo trágico y el sentimiento de lo sublime, una *idea moderna de destino*,<sup>24</sup> o, mejor, una *idea de la modernidad como destino, de la situación del hombre moderno como trágica*. Lo sublime se presenta en Schiller como un diagnóstico de la época presente, como una escenificación del drama de la existencia moderna que ha perdido la ingenuidad, que se ha descubierto en su finitud, que ha visto a los dioses huir del mundo y que ve esta pérdida como algo inadmisibles, inaceptable, como una escisión que debe de algún modo ser superada: por eso la lucha, por eso lo trágico, por eso la necesidad de reafirmarse en su libertad.

En sus primeros dramas, y también en sus primeras reflexiones (hasta *De lo sublime*, comenzando 1793), Schiller parece resolver el conflicto de la misma manera que Kant. La dignidad tiene que ser reafirmada en medio de la lucha: es la razón la que debe imponerse sobre la naturaleza, lo moral debe imponerse sobre lo instintivo si lo que se quiere es que el hombre no se pierda a sí mismo en el proceso. Moor se entrega a la ley dejando de lado lo que había creído como su libertad, pero que no era otra cosa que la condena a la vida en el exilio, en la naturaleza, en la barbarie. “Sólo como seres sensibles somos dependientes de la naturaleza, pero como seres racionales somos libres”<sup>25</sup> dirá Schiller en *De lo sublime*. El objetivo de la tragedia, y del sentimiento de lo sublime que ésta despierta, es en última instancia la afirmación de nuestra “superioridad subjetiva moral”.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. Berghahn, *Schiller zur Theorie*, ...cit., p. 493.

<sup>24</sup> La expresión es de Hell, V, *Schiller: Théories esthétiques et structures dramatiques. Liberté et culture à l'époque de la Révolution française et l'idéalisme allemand*, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1974, p. 228. Y más adelante también: “el gran mérito de Schiller es [...] el haber podido conciliar el sentido trágico con la expresión de la libertad [...], el haber revelado un aspecto moderno de la idea de destino” (*Ibid.*, 306). Este aspecto moderno de la idea de destino es, en última instancia, más bien, como quiero mostrar, y más allá de la afirmación de Hell, una idea de destino moderno, o de la modernidad como destino.

<sup>25</sup> La traducción es mía: “Nur als Sinnenwesen sind wir abhängig, als Vernunftwesen sind wir frei” (Schiller, *Nationalausgabe...*, cit., t. XX, p. 171).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 186. La traducción es mía: “unsrer subjektiven moralischen bema-cht”.

Esto, sin embargo, el triunfo de la razón sobre el mundo, la afirmación del sujeto libre sobre su sensibilidad, no es otra cosa, en el fondo, que la admisión de la derrota. Si la única relación posible con la naturaleza debe darse a partir de la distancia absoluta, la modernidad debe en últimas aceptar su fracaso, su condena al exilio. Hay una ambigüedad inevitable en este aparente triunfo del hombre sobre el mundo, que recuerda el famoso cuadro de Caspar David Friedrich *El caminante sobre un mar de niebla* (1818: Kusthalle, Hamburgo). El hombre se sitúa en la cima de la montaña, contempla orgulloso lo que yace a sus pies, todo aquello que domina con su mirada. El sujeto moderno se erige en su grandeza y desde las alturas frente al mundo. Y sin embargo, el cuadro de Friedrich también nos dice otra cosa: el paisaje está cubierto de niebla, eso que la mirada domina más bien es aquello que, por el contrario, domina, en su grandeza, al espectador. “Un mar de niebla”, nos dice Friedrich en el título de su obra: la inmensidad inabarcable, oculta a la mirada, inalcanzable, inaccesible. Frente a ella, el hombre, como el monje en otro de los cuadros de Friedrich (*Monje a orillas del mar* 1810: Nationalgalerie, Berlín), no puede hacer otra cosa que admitir su finitud.<sup>27</sup>

De esta ambigüedad, de este peligro, de este fracaso, se dará cuenta Schiller a lo largo de sus reflexiones. Condenar a la naturaleza a un segundo plano, confirmarse con el triunfo violento de la razón sobre la sensibilidad, no es más que aceptar el fracaso del hombre moderno frente a su situación trágica. La tragedia, lo sublime, debe traer consigo otras posibilidades de *resolución*: frente a la filosofía kantiana que califica en *Sobre la gracia y la dignidad* de “rigorismo moral”,<sup>28</sup> Schiller está seguro de poder encontrar, en el ámbito de lo estético, y, más precisamente, en el de la tragedia (allí donde la escisión es inevitable porque es, ella misma, la condición del placer), una propuesta alternativa: “el enemigo simplemente derribado –dice Schiller en *Sobre la gracia y la dignidad*– puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido”.<sup>29</sup> Si la tragedia es la imagen de la situación moderna, la puesta en esce-

<sup>27</sup> Cf. Acosta, M., *Silencio y arte en el romanticismo alemán*, Bogotá, Unibiblos: Universidad Nacional de Colombia, 2006.

<sup>28</sup> Schiller, “Sobre la gracia y la dignidad”, en (*Id.*), *Sobre la gracia...*, cit., p. 41; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 405.

<sup>29</sup> Schiller, “Sobre la gracia...”, cit., p. 42; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 406.

na del destino de la modernidad, aparecerá a la vez, en los escritos siguientes de Schiller, como el espacio en donde dicho destino puede ser conjurado, en donde el hombre, en medio de la aceptación de la distancia, encuentra nuevas posibilidades de *reconciliación*.

2. *La tragedia como conjuro del destino moderno: el mutuo reconocimiento*

Volvamos una vez más a la cita de *Sobre la gracia y la dignidad*:

Si a su naturaleza puramente racional le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura; no, sino para unirla hasta lo más íntimo con su yo superior. La naturaleza, ya al hacerlo ente sensible y racional a la vez, es decir, al hacerlo hombre, le impuso la obligación de no separar lo que ella había unido [...]. Sólo cuando su carácter moral brota de su humanidad entera como efecto conjunto de ambos principios y se ha hecho en él naturaleza, es cuando está asegurado; pues mientras el espíritu moral sigue empleando la violencia, el instinto natural ha de tener aún una fuerza que oponerle. El enemigo simplemente derribado puede volver a erguirse, sólo el reconciliado queda de veras vencido.<sup>30</sup>

Sólo es verdaderamente libre, dice Schiller, sólo realiza plenamente su humanidad, aquel que no ve la necesidad de oponer su razón a su sensibilidad sino que, por el contrario, encuentra un acuerdo entre ambas naturalezas. A este acuerdo le llama Schiller en *Sobre la gracia y la dignidad* "reconciliación". ¿De qué tipo de reconciliación se está hablando aquí?, ¿es acaso posible para el hombre moderno volver sin más a ese tipo de unidad anhelada, realizada en los griegos, y desaparecida con el surgimiento de la razón y la individualidad modernas? ¿Cree Schiller poder volver, a través de su propuesta estética, a la ingenuidad?

El proceso, como hemos ya empezado a ver, tiene que ser más complicado, pues lo sublime, a diferencia precisamente del sentimiento estético de la belleza, ha mostrado, puesto en escena en lo trágico, y reproducido como efecto en el espectador, esa necesidad de la distancia entre la razón y la naturaleza que hace posible, tal y como Kant ya lo había señalado, la libertad humana. Sin embargo,

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

Schiller no se contenta, no quiere contentarse con esta propuesta. No es suficiente, no puede serlo, contentarse con este “heroísmo moral kantiano”,<sup>31</sup> con el triunfo de la libertad moral sobre la naturaleza. Cualquier tipo de violencia condena al hombre al barbarismo. Ésa es la intuición principal de la cita de *Sobre la gracia y la dignidad*, que será más detalladamente elaborada en las *Cartas sobre la educación estética* del hombre y que aparece también, desde el comienzo, en el texto que comienza a escribir paralelamente a las cartas, *Sobre lo sublime*:

El resto de las cosas tienen que, el hombre es el ser que quiere. Justo por eso, nada es más indigno del hombre que padecer violencia, pues la violencia le anula. Quien nos la inflige nos disputa nada menos que la humanidad, quien la padece arroja cobardemente su humanidad lejos de sí.<sup>32</sup>

Ni la razón debe padecer la violencia de la naturaleza, ni la naturaleza tiene por qué ser derribada y opacada violentamente por la razón (tal será el problema, para Schiller, de la revolución francesa, por ejemplo). Schiller introduce aquí la intuición que será determinante para el romanticismo de finales del siglo XVIII en Alemania, y que se convertirá en el impulso principal para el desarrollo del idealismo alemán: el destino no puede ser derrotado sin más, ignorado, puesto de lado por la fuerza positiva de la razón. Lo negativo debe ser comprendido seriamente como parte del proceso, debe ser reconocido como necesario, pues sólo este reconocimiento posibilita una relación del hombre con aquello que él mismo, en el intento de afirmación de su subjetividad, ha puesto frente a sí como otro, distante y opuesto a sí mismo. El reconocimiento de la mutua necesi-

<sup>31</sup> El término es utilizado por Innerarity, D; “Las disonancias de la libertad: destino, tragedia e historia universal en Hegel (II)”, *Anuario filosófico*, 24 (1991) 2, p. 256. Innerarity describe los dramas schillerianos y las reflexiones de Schiller sobre la tragedia como la puesta en escena y reproducción de la reflexión kantiana sobre la libertad, donde la racionalidad debe trascender todo lo sensible y declararse absolutamente victoriosa. Creo que esta lectura de Schiller puede corresponder a algunos de sus dramas y reflexiones tempranas, incluso aquellas presentes en *De lo sublime*, como he mencionado más arriba, pero creo también, como es mi intención mostrar en este artículo, que Schiller logra, en escritos posteriores, y a partir de un desarrollo sutilmente distinto de la teoría kantiana, ir más allá de dicho “heroísmo moral”.

<sup>32</sup> Schiller, “Sobre lo sublime”, en cit., p. 218; Cf. Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 607.



dad de los opuestos pone en movimiento las posibilidades mismas del conflicto y las alternativas que se presentan para su resolución.

Esto se lleva a cabo, en los textos filosóficos schillerianos, precisamente a partir de sus reflexiones sobre la tragedia y sobre lo sublime. A partir de *Sobre lo patético*, y en *Sobre lo sublime*, Schiller retoma lo sublime kantiano (tal y como quedaba expresado en la *Crítica del juicio* y en sus primeros textos, especialmente en *De lo sublime*), pero justamente con la intención de ir más allá de ello. Veamos con cuidado el proceso, tal y como es expuesto por nuestro autor en ambos textos:

- (i) El primer momento en el proceso hacia el sentimiento de lo sublime es el momento del *pathos*. La naturaleza, insiste Schiller, tiene que ser presentada en todo su poder, debe infligir, en lo posible, todo el sufrimiento o todo el temor del que es capaz:

*Pathos* es la primera e ineludible exigencia para el artista trágico, y a éste le está permitido llevar la representación del padecimiento tan lejos como se pueda [...] tiene que echar sobre su héroe [y por consiguiente, aquí también sobre el espectador, en la medida en que Schiller está pensando, al estilo de la catarsis aristotélica, en una reproducción en el efecto sobre el espectador de lo que el héroe padece en escena] toda la carga del padecimiento en su plenitud.<sup>33</sup>

Primer momento, pues, la imposición violenta de la naturaleza, su puesta en escena.

- (ii) Viene después el sentimiento de lo sublime, todavía muy en la línea de la *Crítica del juicio* kantiana, tal y como ha sido explicado ya más arriba: en su resistencia, en medio de la lucha con el destino, el héroe descubre –y también, por consiguiente, el espectador– su capacidad de resistencia moral frente al padecimiento, su independencia racional.

Éste no es, sin embargo, el final del proceso. O, si se quiere, estos dos momentos no son una sucesión de sentimientos (negativo y positivo, en términos kantianos) que culminan en la afirmación sin más de la racionalidad. Yo encuentro aquí un énfasis distinto, sutil pero determinante, en la interpretación schilleriana: lo sublime, dice Schiller, es necesario para lo patético, porque el *pathos* sin

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 66; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 425.

sublimidad pierde su carácter estético;<sup>34</sup> pero, y aquí es donde se encuentra la clave de la interpretación en la que quisiera insistir, el *pathos* es igual de necesario para lo sublime:

Pero justo porque se tiene que haber llegado a esta opresión física para que busquemos ayuda en nuestra naturaleza moral, no podemos adquirir este sentimiento de libertad sino mediante padecimiento.<sup>35</sup>

Sin la naturaleza y la reacción que provoca en nuestra sensibilidad, no aparecería la conciencia de la posibilidad de la libertad. Así como “en todo el padecimiento de la humanidad tiene que traslucirse siempre el espíritu autónomo o capaz de autonomía”, dice Schiller, así también “en toda la libertad del ánimo tiene que traslucirse siempre el hombre que padece”.<sup>36</sup> El objetivo de la tragedia no es otro, pues, en palabras de Schiller, que este “dejar que la naturaleza misma despliegue en el hombre su propia libertad”.<sup>37</sup>

A partir de la puesta en escena de lo trágico, y del efecto que ello produce en el espectador; es decir, a partir justamente de la manifestación de las dos fuerzas constitutivas del hombre como fuerzas que en su actuar se muestran como opuestas y contrarias, se lleva a cabo, sin embargo, un proceso que culmina en un *mutua reconocimiento*, o, si se quiere, en la comprensión de una *mutua necesidad*.<sup>38</sup> El hombre, dice Schiller, no puede ser el ser que deba, sino el ser que quiere; esto no debe implicar una renuncia a la libertad racional, sino, más bien, un paso más allá del imperativo categórico kantiano: la tragedia y el sentimiento de lo sublime muestran esta posibilidad, al mostrar, poner en escena, y causar en el espectador la conciencia de que el querer mismo puede ser racional, de que el hombre, cuando siente, puede sentir racionalmente y que su razón sólo es posible en la medida en que en una primera instancia está precisamente inmerso en su sensibilidad. El conflicto permanente entre su sensibilidad y su razón no es pues, solamente, un destino trágico, una condena a una situación de escisión,

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 70; *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 428.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 82; *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 435.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 84; *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, pp. 436-7.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 66-7; *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 426.

<sup>38</sup> Cf. Berghahn, *Schiller zur Theorie...*, cit., p. 494. De una “unidad necesaria”, dice Berghahn: “en la teoría del drama de Schiller se construye así, con lo sublime, una unidad necesaria [notwendige Einheit]”.

sino el punto de partida para una mirada positiva sobre las posibilidades que le proporciona esta misma condición.<sup>39</sup>

El ideal supremo por el que luchamos es permanecer en *buena armonía* con el mundo físico sin por ello vernos en la necesidad de romper con el mundo moral, el cual determina nuestra dignidad.<sup>40</sup>

Una armonía en medio de, y no dejando de lado las diferencias: una armonía *en* la disonancia, como diría Hölderlin más adelante siguiendo a su maestro, una *armonía disarmónica*. Es cuando cada una de las fuerzas está en su máxima expresión que puede conseguirse una relación especial entre ambas. Es el difícil equilibrio de las fuerzas puestas en juego, la delicada armonía entre una y otra naturaleza, que no es otra cosa, más bien, que el reconocimiento de una mutua necesidad, de ambas naturalezas como los momentos esenciales de la idea de humanidad.

Tal es el objetivo de la propuesta schilleriana de una educación estética, sea ésta entendida como estadio último o como condición de posibilidad para la moralidad. Yo me inclino, en este sentido, por una interpretación que toma en cuenta ambas posibilidades: el estado estético del que habla Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* es, a la vez, el medio y el fin para la realización de la libertad humana: en el espacio constituido por la *cultura estética* se despliegan todas las posibilidades del hombre moderno, de su situación en el mundo, de la realización de su libertad en medio de, y no a pesar de la contingencia a la que está condena-

---

<sup>39</sup> Estoy en desacuerdo aquí, pues, con la interpretación presente en algunos autores: Schiller no “sucumbe” a lo sublime kantiano, renunciando con ello a sus ideales iniciales de recuperación de una unidad armónica. Su renuncia al ideal de armonía y su elaboración del sentimiento de lo sublime hacen parte de un proceso mucho más complicado, en el que “las disonancias de la razón” de las que hablaba Karl Moor en *Los bandidos* comienzan a ser valoradas como el espacio adecuado de posibilidad para la realización de la libertad. Para una exposición de una posición contraria a ésta, que ve en los textos schillerianos sobre lo sublime un fracaso del proyecto schilleriano, un “proceso humillante de resignación”, ver p.e. el capítulo de Brooks “Schillers Failed Übergang” en Brooks, L., *The Menace of the Sublime to the Individual Self: Kant, Schiller, Coleridge and the Disintegration of Romantic Identity*, New York, Edwin Mellen Press, 1995.

<sup>40</sup> Schiller, “Sobre lo sublime”, cit., p. 233; Cf. Schiller, *Werke in Drei.*, cit., Vol. II, p. 616.

do en su enfrentamiento permanente con el mundo.<sup>41</sup> La estética nos prepara para vivir en un mundo que no necesariamente está gobernado por el orden impuesto por el entendimiento, y que sin embargo tampoco reclama, por ello, la imposición violenta de la razón:

Afortunadamente no es sólo en su naturaleza racional donde hay una disposición moral, la cual puede llegar a ser desarrollada por el entendimiento, sino que incluso en su naturaleza sensible racional, esto es, humana, existe una *tendencia estética* a un modo de sentir tal, tendencia que puede ser despertada por ciertos objetos sensibles y cultivada en dirección a este ímpetu ideal del ánimo.<sup>42</sup>

Para Schiller, en efecto, y en ello insistiría desde sus primeros hasta sus últimos escritos filosóficos, el arte, el ámbito de la estética en general, educa al hombre en su propia humanidad: le muestra las posibilidades de lo que puede llevar a cabo, gracias tanto a su sensibilidad como a su racionalidad, y, más allá de ello, gracias a la relación especial que puede mantener entre ambas, y que se hace explícita por primera vez en el ámbito de lo estético, en el sentimiento del placer, en la capacidad que el arte despierta de sentir con otros, de reconocer en otros nuestra propia humanidad.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Así, dice Schiller más adelante en su ensayo: “la libertad, con todas sus contradicciones morales y sus males físicos, es para los ánimos nobles un espectáculo infinitamente más interesante que el bienestar y el orden sin libertad, donde las ovejas siguen pacientemente al pastor y la voluntad dueña de sí misma se degrada a miembro servicial de un mecanismo” (Schiller, “Sobre lo sublime”, cit., p. 231; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 615). Y nuevamente: “En efecto, quien ilumina la grandiosa economía de la naturaleza con la pobre antorcha del entendimiento y siempre trata de resolver en armonía el desorden temerario de aquélla, no puede complacerse en un mundo donde más parece regir el azar absurdo que un plan sabio” (Schiller, “Sobre lo sublime”, cit., p. 230; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 614). La contingencia es rescatada por Schiller como el espacio en el que el ánimo educado estéticamente puede complacerse, en la medida en que allí se evita la violencia del entendimiento, y se establece, por tanto, en el mundo sensible, el espacio de posibilidad de una *libertad humana*. Esto coincide también con lo que queda anunciado en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, con el famoso “impulso de juego”.

<sup>42</sup> Schiller, “Sobre lo sublime”, cit., p. 220; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 608.

<sup>43</sup> Aquí es importante tener en cuenta la inclinación de Schiller por lo *sublime patético*, es decir, por el sentimiento estético despertado en especial por la

Éste es, si se quiere, el efecto “extrapoético” del arte, en general, y, como hemos visto, especialmente de la tragedia en su efecto particular. Así, Schiller dirá unos años más tarde, en el prólogo a *La novia de Mesina*:

El arte verdadero no ha puesto la mira en un simple juego pasajero; lo que busca no es sumir al hombre en el sueño de un instante de libertad; su seriedad consiste en hacerle libre efectivamente y de hecho, despertando, ejercitando y formando una fuerza en él que lo transforme en una obra libre de nuestro espíritu.<sup>44</sup>

La poesía –decía Schiller ya desde *Sobre lo patético*– puede llegar a ser para el hombre lo que el amor es para el héroe. No puede aconsejarle ni pelear a su lado, ni en general hacer un trabajo por él; pero puede educarle para héroe, puede llamarle a realizar proezas y dotarle de fortaleza para todo lo que deba ser.<sup>45</sup>

Así, continúa en *Sobre lo sublime*.

---

puesta en escena dramática: es el sufrimiento de otros el que despierta en nosotros el sentimiento de lo sublime en la tragedia; esto es importante porque es precisamente en la capacidad de ponernos “en los zapatos de otros”, en este sentir con otros (*Mitleid*), que se hace posible nuestra propia libertad. Aquí valdría la pena recordar lo dicho por Kant en la *Crítica del juicio*: el que el juicio sobre lo bello sea capaz de elevarse por sobre las condiciones meramente privadas y se refiera más bien, o al menos pretenda referirse, a un sentimiento común en todos los hombres, prepara para un modo de pensar racional –que Schiller leerá a la vez como un modo de pensar político– al permitir que quien juzgue reflexione “sobre su propio juicio desde un punto de vista universal (que sólo puede determinar colocándose en el punto de vista de otros)” (Kant, I, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1992 (1790), §40, p. 206): el juicio estético, y en especial, el juicio sobre lo sublime en el caso de Schiller (ya que la *Mitleid* se despierta sobre todo en la representación dramática) es lo que nos introduce en un ámbito intersubjetivo, ámbito que en las reflexiones schillerianas aparece claramente como condición de posibilidad de la propia libertad. No sobra aquí mencionar la pertinencia de estas reflexiones para la filosofía política contemporánea (p.e. Hannah Arendt, Marta Nussbaum, pero también, Stanley Cavell, e incluso, Axel Honneth).

<sup>44</sup> Schiller, F., “Sobre el uso del coro en la tragedia” en (*Id.*), *Escritos sobre estética...*, cit., p. 240; Cf. Schiller, *Nationalausgabe...*, cit., t. X, pp. 8-9.

<sup>45</sup> Schiller, “Sobre lo patético”, cit., p. 94; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 443.

...al final, incluso cuando la desgracia artificial se convierta en una desgracia seria, será capaz de tratarlo como artificial y –¡oh empuje supremo de la naturaleza humana!– de convertir el padecimiento real en una emoción sublime.<sup>46</sup>

Puedo imaginarme lo que esto significaba para Schiller, quien tenía que sufrir día a día en carne propia la difícil situación con una naturaleza contradictoria a través de los embates de su enfermedad, pero para quien, sobre todo, el conflicto con la razón, el enfrentamiento entre la necesidad y la libertad, había hecho parte siempre de sus dilemas como artista y como filósofo. Transformar nuestra tragedia en sublimidad, conjurar el destino, interpretarlo como aquello que posibilita, y no que impide, el espacio de nuestro actuar libre en el mundo. Tal es, para Schiller, la enseñanza de la tragedia. Es en su puesta en escena, en la representación de nuestra propia situación escindida, que el sentimiento de lo sublime, como ejemplificación del destino moderno, se transforma, a la vez, en su inoculación: “Lo patético, puede decirse por tanto, es una *inoculación* en el destino inevitable, mediante la cual éste es despojado de su maldad y su ataque resulta desviado a la parte fuerte del hombre”<sup>47</sup>.

El hombre moderno debe aprender a vivir en la contingencia que le depara un mundo trágico. La poesía, la tragedia, lo preparan para ello. La tragedia es, a la vez, pues, representación y conjuro, conciencia de su destino e inoculación. Es ella la que abre para el hombre moderno una posibilidad de valoración de su situación, en la que la libertad es posible sólo allí donde se ha reconocido que no hay finales del todo felices, que la contingencia es siempre la otra cara necesaria de la razón, y que es en la diferencia, en el juego, en la dificultad del equilibrio, donde la vida humana cobra sentido.

Universidad de Los Andes  
maacosta@uniandes.edu.co

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 234; Schiller, *Werke in Drei...*, cit., Vol. II, p. 617.

<sup>47</sup> *Ibidem.*