

Dep. Legal ppi 201502ZU4649

Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa

Depósito legal pp 197402ZU34 / ISSN 0798-1171



REVISTA DE FILOSOFÍA

MONOGRÁFICOS

Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Maracaibo - Venezuela

Nº 98
2021 - 2
Mayo - Agosto

Revista de Filosofía, N° 98, 2021-2 pp.40-65

Lo humano y lo trágico en Schiller y Goethe

The Human and the Tragic in Schiller and Goethe

Miguel Salmerón Infante

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0246-5429>

Universidad Autónoma de Madrid- España

miguel.salmeron@uam.es

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5527281>

Resumen

Schiller y Goethe mantuvieron una estrecha amistad que les permitió tratar cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Otra posible diferencia está en sus visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el *modelo Antígona* (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos). En Goethe tendría vigencia el *modelo Edipo* (lo fatal es achacable a los designios del destino). Ello hizo que en las tragedias de Schiller predominaran las acciones y en las de Goethe los caracteres.

Palabras clave: Schiller; Goethe; lo humano; lo trágico; lo inevitable.

Abstract

Schiller and Goethe maintained a close friendship that allowed them to deal with anthropological, literary and aesthetic questions. Schiller (reader of Kant) was poured towards the interior and Goethe (natural researcher) towards the exteriority. Another possible difference is in their visions of the inevitable. In Schiller the *Antigone model* prevailed (the fatal derives from objective political conflicts). In Goethe the *Oedipus model* would have validity (the fatal is attributable to the designs of destiny). This made actions predominate in Schiller's tragedies and characters in Goethe's.

Keywords: Schiller; Goethe; the Human; the Tragic; the Inevitable.

1. Punto de partida

¿Es la tragedia objeto de una competición de textos¹ que se origina en los dítirambos a Dionisos en la Atenas clásica y se convierte en un género literario en la Edad Moderna? ¿Es lo trágico un motivo de reflexión filosófica iniciado en la primera Edad Contemporánea? Ese es el punto central de un ensayo de Gentili y Garelli donde vienen a afirmar que, si Aristóteles aportó una poética de la tragedia, Schelling propuso una filosofía de lo trágico². En la misma línea Albin Lesky asevera: “los griegos no desarrollaron ninguna teoría de lo trágico que, saliéndose de su configuración en el drama, se refiriese a la concepción del mundo como un todo”³. Asumiendo esa tesis, nos aventuraremos a decir que el punto de inflexión en este cambio nos lo ofrecen de un modo especialmente significativo Schiller y Goethe. Tal vez Schiller sea el último escritor de tragedias y Goethe el primer teórico de lo trágico.

2. Una amistad, un epistolario y un contraste

Entre 1794 y 1805 Friedrich Schiller y Johann Wolfgang Goethe mantuvieron una estrecha amistad. Su diálogo, documentado en amplia correspondencia, trató cuestiones antropológicas, literarias y estéticas. Aunque la recepción posterior tendió a idealizar el vínculo de estos dos escritores⁴, puede decirse que, aun tratándose de personalidades muy diversas, su alianza artística fue fructífera. Aparte del Epistolario, su comunicación dio lugar a publicaciones en las mismas revistas (*Die Horen* y *Musen Almanach*), a textos escritos en común (*Sobre poesía épica y dramática* y las *Xenias*) y a la cooperación mutua en su producción literaria (*Egmont*, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, *Wallenstein*, etc.).

El contraste más habitual que se establece entre ellos, y que ellos mismos promovieron, señala que Schiller (lector de Kant) estaba vertido hacia lo interior y Goethe (investigador natural) hacia la exterioridad. Estas palabras de Schiller son muy indicativas de ese esbozo de definición de sí mismos y de diferencia con respecto al otro:

Muchas cosas sobre las que no lograba formarme una opinión propia han sido iluminadas inesperadamente por la contemplación de su espíritu (porque así

- 1 CARTLEDGE, Paul, “Deep plays: theatre as process in Greek Civil Life” en EASTLERLIN, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 11.
- 2 GENTILI, Carlo/GARELLI, Gianlucca, *Lo trágico*, traductor Eric Jalain, Antonio Machado, Madrid, 2015, p. 11.
- 3 LESKY, Albin, *La tragedia griega*, traductor José Alsina, Labor, Barcelona, 1966, p. 21.
- 4 BÖHLER, Michael, “Die Freundschaft von Schiller und Goethe als Literatursoziologisches Paradigma”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5, 1980, p. 35.

debo denominar a la impresión que me causaron sus ideas). Me faltaba el objeto, el cuerpo para varias ideas especulativas y Usted me ha encaminado. Su mirada observadora que se posa sobre las cosas, no lo expone nunca al peligro de seguir el camino errado por el que tan fácilmente se extravían tanto la especulación como la veleidosa imaginación que solo se obedece a sí misma⁵.

De hecho, la diversidad de sus orientaciones hizo que, antes de llegar a ser amigos, ambos se observaran con recelo⁶. Con todo, acabaron teniéndose un “admirado reconocimiento”⁷ mutuo. El desarrollo de su relación evidenció y, a la vez, matizó las convergencias y divergencias de sus posturas. Lo pretendido por ambos queda muy bien expresado en estas líneas de Schiller en las que se viene a reconocer una disposición personal incontestable en cada uno de ellos. Allá donde se dice “intuitivo” mienta a Goethe, y donde se dice “especulativo” Schiller se mienta a sí mismo. Pero ese condicionamiento previo no excluye la saludable búsqueda de un término medio y ese término medio debía ser procurado precisamente a través de su relación de amistad:

Es cierto que a primera vista parece que no podría haber opuestos más grandes que el espíritu especulativo que parte de la unidad y el intuitivo, que parte de la diversidad. Pero si el primero busca la experiencia con un sentido casto y fiel y el último busca la ley con un pensar autónomo y libre, es forzoso que ambos se encuentren a medio camino. Ciertamente el espíritu intuitivo solamente trata con individuos y el especulativo con géneros. Aunque si el intuitivo es genial y rastrea en lo empírico el carácter necesario, siempre engendrará individuos, pero con el carácter del género; y si el espíritu especulativo es genial, y no pierde la experiencia al remontarse por sobre ella, no engendrará más que géneros, pero con la posibilidad de vida y con una asentada relación con los objetos reales⁸.

En todo caso, que acabaron siendo estrechos amigos lo certifica que, a modo de homenaje póstumo Goethe fuera entre 1828 y 1829 el primer editor de su Epistolario

- 5 “Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794” en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión. Epistolario completo*, editores y traductores Marcelo Burello y Régula Rohland de Langbehn, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires, 2014, p. 12.
- 6 El epítome de este recelo, y también el punto de inflexión que dio lugar a la amistad de los escritores, se produce cuando en 1794 Goethe le dibuja a Schiller una protoplanta y este le contesta “esto no es una experiencia, esto es una idea” a lo que Goethe repuso “puede que me agrade tener ideas, sin saberlo e incluso las vea con los ojos”. Cf. STAIGER, Emil, “Einführung”, en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Insel, Frankfurt am Main, 1977, p. 13.
- 7 DÜNTZER, Heinrich, *Übersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Cotta, Stuttgart, 1859, p. 1.
- 8 “Carta de Schiller a Goethe de 23 de agosto de 1794” en GOETHE, Johann Wolfgang/SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión, op. cit.*, p. 13.

con Schiller⁹. Además, esa adhesión queda confirmada en estas cariñosas palabras de Goethe dedicadas a Luis I de Baviera, ferviente admirador de Schiller. Palabras, que, por otra parte, son el preámbulo de la edición de la correspondencia y que contienen un término clave *emulación*:

Respecto a la inclinación clementemente adoptada por su real majestad hacia mi inolvidable amigo, al realizar la revisión definitiva de la correspondencia intercambiada con él durante tantos años me acompaña a menudo la convicción de cuánto se le había debido desear la suerte de ser súbdito de su majestad. Ahora que debo volver a separarme de él luego de terminar el trabajo, me ocupan ideas muy particulares, pero no impropias de esta situación. En tiempos en los que nos abandona alguien importante, influyente en nuestra vida, solemos recaer en nuestra propia persona, acostumbrados a sentir dolorosamente solo aquello de lo que hemos de carecer en lo sucesivo. En mi situación, esto era de máxima importancia porque a partir de entonces me faltaba una simpatía íntimamente familiar, yo echaba menos un estímulo espiritual y algo que no podía más que promover una loable emulación¹⁰.

Tanto uno como otro mantuvieron una relación algo distanciada con la tragedia clásica francesa, género dominante en la época. Ambos tenían una postura laxa sobre las unidades dramáticas de acción, lugar y tiempo. Creían que estas debían supeditarse a la unidad más importante: la de la tragedia como obra artística. Para Goethe los presupuestos estéticos del drama trágico clásico de Francia eran válidos, siempre que, razonable y flexiblemente, promovieran el autocontrol del escritor. Sin embargo, su normatividad era nociva si con ella se quería ocultar la endebles artística del texto dramático¹¹. Para Schiller el ideal del drama sería el virtuoso término medio entre el exceso de refinamiento francés y el exceso de realismo y tosquedad de Shakespeare¹².

Sin embargo, más que hacer acopio de sus juicios en torno a la producción dramática ajena, nos interesan sus aportes sobre la cuestión de la tragedia y lo trágico, tanto al hilo de sus posiciones teóricas, documentadas en cartas y otros escritos, como de su obra literaria.

9 SCHILLER, Friedrich/ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 6 tomos, Cotta, Stuttgart/ Tubinga, 1828/1829.

10 Carta de Goethe a Luis I de Baviera de 18 de octubre de 1829 en GOETHE, Johann Wolfgang/ SCHILLER, Friedrich, , *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 10.

11 TITSWORTH, Paul Emerson, "The Attitude of Goethe and Schiller toward the French Classic Drama", *The Journal of English and Germanic Philology*, 11(4), 1912, p.529.

12 *Ibid.*, p. 543.

3. La teoría de la tragedia en Schiller

En un primer acercamiento a la teoría de la tragedia y lo trágico en estos dos autores, puede hacerse una distinción. Mientras Schiller focaliza su reflexión en el género tragedia, Goethe intenta transitar por la constelación de lo trágico. Así Schiller considera lo trágico el efecto que debe ser suscitado por el artista en el lector y espectador de tragedias. Por su parte, Goethe considera que el impacto ejercido por lo trágico en el vulnerable ser humano, es tan intenso que, al artista le atañe encararlo y, en la medida de lo posible, mitigarlo. Dicho de otro modo, Schiller considera que la tragedia es el fin y lo trágico el medio. Por el contrario, en Goethe lo trágico es tan central en la existencia que, ante su necesario encaramiento, la escritura de tragedias solo es un recurso posible y accesorio.

Es evidente que Schiller está profundamente marcado en su evolución por Kant¹³. Comoquiera que la estética *more* kantiano que Schiller intenta implementar es *a priori*, su propuesta excluye partir de la producción literaria para generar la teoría. Ese había sido el proceder de Julius Caesar Scaliger, que había aplicado los principios de la historia natural aristotélica a la poética. De ese modo para ubicar el género de una obra literaria se servía de tres diferencias específicas (*diaphora*). El primer *diaphoron* era el qué, la *res*, el segundo el tipo de verso empleado, el *versus* y, por último, la forma del discurso, el cómo, el *modus*. Así, por ejemplo, si comparamos el tratamiento que le da Ovidio a Medea en las *Metamorfosis* con el que le da de Séneca en su obra homónima, se comprueba que respecto a la *res* los textos son iguales, pero no así en cuanto al *versus* y al *modus*¹⁴. Este proceder le parecía a Schiller excesivamente esquemático y externo, no encaraba la vida interna del texto que era lo decisivo para ubicarse no tanto en un género concreto como en el punto más cercano a un género y distanciado de otro u otros. Schiller trata más bien de constituir un modelo teórico y comprobar en qué medida este se ve refrendado por lo efectivamente realizado. Esto lleva consigo una limitación del ámbito en el que la literatura es considerada efectivamente poesía. Hay géneros a los que se reconoce una pertenencia a la literatura, pero que son apartados de la discusión literaria. Los poemas didácticos, la sátira, la fábula, la poesía incidental y la descriptiva existen como géneros, pero no tienen valor probatorio en el ámbito de la estética¹⁵.

13 “reconozco (...) que en el punto central de la teoría de las costumbres pienso de un modo totalmente kantiano” (traducción del autor). Carta de Schiller a Friedrich Christian von Augustenburg de 3 de diciembre de 1793, en SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 26*, Weimar, Hermann Böhlhaus Nachfolger, 1992, p. 322.

14 TRAPPEN, Stefan, *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. Bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 2001, pp. 53-57.

15 *Ibid.*, p.207.

Es muy oscilante la postura de Schiller en la comparación de tragedia y comedia. Él señala en algún momento que se trata de una pregunta poco menos que retórica, ya que una y otra parten de tan distintos puntos de vista y tienden a efectos tan diversos que no pueden compararse¹⁶. Buscando puntos de comparación entre ambos géneros, hay un primer aspecto en el que Schiller quiere detenerse: el de los contenidos elegidos por una y otra. Los objetos graves de la tragedia la sustentan, salvándola incluso de la posible impericia de su autor. Sin embargo, en la comedia el asunto apenas tiene importancia y para que tenga calidad es absolutamente precisa la maestría del escritor. Además, la escritura de tragedias se ve coadyuvada por la necesidad que debe imperar en su trama orientada hacia un fin. Esta facilidad no existe en la comedia. En ella el asunto o asuntos son más diversos y tienen una relación más laxa con el fin. De esta manera, la buena imbricación de trama y fin depende de nuevo del buen hacer del comediógrafo¹⁷. Wells ve, en esta comparación desventajosa para la tragedia, una proyección de Schiller por la que admiraba un género, el cómico, para el que se consideraba incapaz¹⁸. Es como si la necesidad que imperaba en la tragedia se hubiera trasladado a la biografía de Schiller para llevarlo indefectiblemente a hacer tragedias.

Sin embargo, el elemento más interesante para lo que nos ocupa es la actitud que requieren y promueven la tragedia y la comedia en su lector y/o su espectador. Aunque no se puede establecer la superioridad de un género sobre otro, hay una superioridad cualitativa de una u otra según el plano en el que estemos hablando. Schiller considera que la comedia nos remonta a un “estado más elevado” (“*setzt uns in einen höheren Zustand*”). Por su parte, la tragedia nos conduce a una actividad más elevada (“*höhere Tätigkeit*”). Dicho de otro modo, la comedia nos instaría a una indiferencia o un distanciamiento, casi olímpico, respecto a lo que nos presenta. Nuestro estado al leer o ver comedias es “tranquilo, claro, libre, sereno, no actuamos, ni padecemos, miramos en torno a nosotros y todo nos es externo”¹⁹. Ese lugar, en el que residen los dioses, al que nos lleva como lectores o espectadores la comedia, no

16 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 23*, Weimar Hermann Böhlaus Nachfolger, 1963, p. 92

17 SCHILLER, Friedrich, “Über naive und sentimentalische Dichtung”, en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p. 724.

18 WELLS, G.A., “Schiller on tragedy and comedy”, *German Life and Letters*, 21(3), 1968, p. 188.

19 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 21*, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar, 1963, p. 92.

es el *locus humanitatis*²⁰. Lo real por humano es el sometimiento al destino²¹ o a las leyes²². Por eso la tragedia contiene un elemento más real, o si se antoja realista. No nos hace dioses, nos hace héroes. Solo las figuras heroicas, pueden ser trágicas, ya se trate de humanos deiformes o de dioses que sufren, los titanes. No es casual que, sin solución de continuidad, en este texto “Tragödie und Comödie” se haga alusión a Prometeo, figura a la que Schiller considera el símbolo por excelencia de la tragedia²³.

Ya adentrándose en las peculiaridades de la tragedia, Schiller considera fundamental contestar a la cuestión de por qué nos puede agradar leer o ver tragedias, si lo que en ellas aparece no son ni hechos ni desenlaces felices. ¿Experimentamos una catarsis?, ¿nos congratulamos de la seguridad de nuestra situación al ver comprometido y arruinado el destino del protagonista?, ¿sentimos admiración por los comportamientos heroicos que se nos representan?²⁴ Independientemente de que esos y otros motivos tienen una innegable coherencia, todos ellos convergen en uno: nuestro placer por la tragedia es un ejemplo de nuestro placer por lo sublime²⁵. Aquí Schiller centra su reflexión en torno a lo sublime dinámico, al que él denominó lo sublime práctico, frente a lo sublime teórico o matemático²⁶. Al primero, que se contrapone a nuestro instinto de conservación, lo consideró prioritario respecto al segundo, que se opone a nuestra capacidad de representación²⁷. Siguiendo inicialmente a Kant en su exposición de lo sublime dinámico, Schiller está de acuerdo con él en que, si bien las tormentas, los volcanes, los huracanes, las tempestades marinas y las cataratas convierten en ridícula nuestra resistencia física, “la humanidad en nuestra persona permanece íntegra, aunque el ser humano tenga que sucumbir ante aquella fuerza”²⁸. Si bien *qua animal*, el ser humano está indefenso ante las fuerzas de la naturaleza, hay una capacidad de resistencia más allá de la física, que queda intacta: la libertad.

20 Curiosamente, según Janz, que Schiller otorgue a lo trágico la equiparación con lo humano es lo que garantiza la superioridad de la tragedia. A nuestro juicio, en esta valoración, Janz está sirviéndose de categorías tardo-románticas del ateísmo humanista feuerbachiano. Esa unión de la trágica renuncia a lo divino para que sea sobrepujado por lo humano y lo emancipatorio, es la que proponía el Wagner de 1849 y nos resulta muy lejana a Schiller. Cf. Janz, Rolf-Peter (ed.), “Kommentar”, en *Friedrich Schiller Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 1556.

21 Como le ocurre a Edipo.

22 Como le pasa a Antígona.

23 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke, Nationalausgabe Band 21*, Weimar Hermann Böhlau Nachfolger, 1963, p. 93.

24 HUGHES, Samuel, “Schiller and the pleasure of tragedy”, *British Journal of Aesthetics*, 55 (4), 2015, p. 419.

25 *Ibid.*, p. 420.

26 SCHILLER, Friedrich, “Vom Erhabenen”, en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, 490.

27 PETRUS, Klaus, “Schiller über das Erhabene”, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 47 (1), 1993, p. 25.

28 KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento* [B 105], Alianza, Madrid, 2012, p. 347.

Sin embargo, a partir de este punto hasta el que mantiene un seguimiento fiel, Schiller establece dos marcadas diferencias con Kant. Para empezar, no restringe el concepto de naturaleza a los espectáculos amenazadores de la misma, sino que en las fuerzas naturales incluye “todo cuanto de una u otra manera es capaz de despertar la resistencia de nuestro principio moral”²⁹. Dicho de otro modo, las fuerzas naturales abarcan todo lo que no es moral, “todo lo que no cae bajo la suprema legislación de la razón; esto es; sensaciones, impulsos afectos y también la necesidad física y el destino”³⁰. Además de negar la citada restricción, Schiller difiere de la idea kantiana según la cual la más intensa experiencia de lo sublime es la de la resistencia figurada, en la que uno, sintiéndose preservado de los efectos nocivos, celebra su libertad. Es decir, cuando consideramos “un objeto temible sin sentir temor ante él”³¹. Aquí hay un rechazo energético del intelectualismo kantiano, algo muy ponderado por Hegel³². Para él las experiencias más intensamente sublimes son de dolor efectivo, compasión y empatía por el que sufre. Y he ahí la importancia de la tragedia como ficción representativa de este sufrimiento. Conforme a ello, en este punto, lo patético y lo sublime convergen. Lo cual supone de nuevo un claro desmarque de Kant, al reconocerle al arte un papel mucho más significativo que aquel³³. La relevancia de la representación trágica del sufrimiento va de la mano de la acentuación especial de una modalidad de lo sublime, lo patéticamente sublime:

Hay dos condiciones que deben reunirse en lo patéticamente sublime: primero, una imagen tan vívida del sufrimiento como para despertarnos con la debida fuerza la emoción compasiva y, en segundo lugar, una imagen de la resistencia al sufrimiento para hacernos conscientes de la libertad interior de nuestra mente. Solo por virtud de la primera un objeto se hace patético, solo por virtud de la segunda un objeto se hace, también y a la vez, sublime³⁴.

Lo sublime es en definitiva un sentimiento mixto, en el que convergen el dolor empático y la satisfacción derivada de la consciencia de la superioridad humana

29 GARCÍA GARCÍA, Javier, *A la libertad por la belleza. La propuesta filosófica de Friedrich Schiller*, UNED, Madrid, 2000, p. 369.

30 SCHILLER, Friedrich, “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”, en *Sämtliche Werke Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p.364.

31 KANT, *Crítica, op.cit.*, [B 103], p.345.

32 “Debe concedérsele a Schiller el gran mérito de haber quebrantado la subjetividad y la abstracción kantianas del pensamiento y más allá de ellas, haberse atrevido a intentar comprender mediante el pensamiento la unidad y la reconciliación como lo verdadero y a realizarlas efectivamente de modo artístico”. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 2007, p.47.

33 Y de nuevo un acercamiento a Hegel, al conferirle al arte un papel fundamental en la historia humana. Ahora bien, ese papel es decisivo y definitivo para Schiller, pero solo transitorio y provisional para Hegel.cf. BÖHLER, Michael, “Schillers Bedeutung für Hegels Ästhetik”, *Modern Language Association*, 87 (2), 1972, p. 191.

34 SCHILLER, “Vom Erhabenen”, *op. cit.*, p. 512.

asentada en la moralidad y en la libertad. Con todo, es importante advertir que para Schiller las acciones más sublimes no son las más libres, sino las que son capaces de despertar la conciencia de la libertad del observador³⁵. Así la obstinación en el cumplimiento de un deseo es más sublime que la persistencia en el respeto de la ley moral. Además, la perseverancia en el deseo puede ser más arriesgada que dicha observancia de lo moral, pues si bien esta excluye todas las inclinaciones, aquella excluye todas las inclinaciones salvo una, la del cumplimiento de ese deseo. Y esa exclusión se aplicaría a la inclinación por salvar la integridad física, algo que ningún animal no humano haría³⁶. En este orden de cosas, y poniendo de relieve la resistencia a las inclinaciones y su superación, Walter Kaufmann señala que la única característica que comparten los héroes trágicos, ya sean malvados, inocentes o sabios, es el coraje. Y es que el coraje es una revelación de la libertad³⁷. Así, Hughes señala que si Antígona gritase al ser llevada a enterrar viva, sería muy diferente nuestra reacción ante ella³⁸.

4. La vivencia de la tragedia en Goethe

En su *Epistolario* con Schiller, Goethe declara que escribir una verdadera tragedia era algo que le horrorizaba. Incluso afirma que el mero intento de hacerlo lo destrozaría:

Sin un interés vivo en lo patológico yo tampoco logré jamás elaborar una situación trágica, y por ello preferí evitarla en lugar de buscarla. ¿Habría sido ésta otra de las ventajas de los antiguos? Que lo más elevado patético solo haya sido un juego estético para ellos, mientras que en nuestro tiempo la verdad de la naturaleza debe participar en el engendramiento de una obra de este tipo. Por cierto, no me conozco suficientemente a mí mismo como para saber si podría escribir una verdadera tragedia, pero me asusto al enfrentar la empresa y estoy casi convencido de que podría destruirme con solamente intentarlo³⁹.

Schiller manifiesta su desacuerdo. A su juicio, lo que separa a Goethe de la tragedia no es el patetismo, sino la poca disposición a crear una trama en la que la necesidad esté presente. Exigencia esta que iría de la mano de una seriedad, la cual Schiller no veía presente en Goethe:

¿Será posible realmente, que por su poder patético la tragedia no se concilie

35 HUGHES, "Schiller and the pleasure", *op. cit.*, p. 422.

36 SCHILLER, Friedrich, "Über das Pathetische", en *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, Munich, 1962, p. 516.

37 KAUFMANN, Walter, *Tragedy and Philosophy*, Anchor Books, Nueva York, 1969, p. 145.

38 HUGHES, "Schiller and the pleasure", *op. cit.*, p. 424.

39 "Carta de Goethe a Schiller de 9 de diciembre de 1797" en GOETHE, J.W./ SCHILLER, F., *La más indisoluble unión*, *op. cit.*, p. 267.

con su naturaleza personal? En todas sus obras poéticas encuentro todo el vigor y calado de lo trágico tal como alcanzaría para una verdadera tragedia. El *Wilhelm Meister*⁴⁰ contiene, en lo que concierne al sentimiento, más que una sola tragedia; me parece que solo es la secuencia severa y recta según la que debe proceder el poeta trágico lo que no le sienta bien a su carácter, que por doquier prefiere expresarse más a sus anchas y libremente. Además, también me parece que le molesta cierto respeto ante el público del que el poeta trágico no puede prescindir, la existencia de una finalidad, el efecto exterior del que uno no se exime en este género poético y posiblemente Usted no sea idóneo como poeta trágico porque está creado en todo como poeta en su acepción genérica. Por lo menos encuentro en Usted todas las propiedades poéticas del poeta trágico en medida colmada, y si pese a esto de veras no fuera capaz de escribir una tragedia, la razón no debería buscarse en las condiciones poéticas⁴¹.

Precisamente, esa capacidad para crear una trama perfectamente imbricada es la gran virtud de Schiller como escritor de dramas según sus comentaristas. Así Schneider, al referirse a *Wallenstein*, señala que “las dos partes de la obra están en la relación que guardan la siembra y la cosecha, el arco en tensión y la flecha lanzada”⁴².

Años después, veintiséis después de haber muerto Schiller y ya en el transcurso del último de su vida, en un tono más sosegado Goethe en carta a Zelter de 31 de octubre de 1831 entendía que no tenía condiciones para ser poeta trágico, porque se consideraba demasiado conciliador y la tragedia es implacable:

En lo que a la tragedia respecta, ese es un punto delicado. No he nacido para poeta trágico, pues mi naturaleza es conciliadora; de ahí que lo meramente trágico no puede interesarme, pues desde un primer momento es inconciliable y en este mundo tan trivial lo inconciliable me parece totalmente absurdo⁴³.

En Goethe, lo trágico es el ardiente conflicto entre el mundo tal como se le presenta al hombre interior y la interminable relatividad y transformación que es propia del devenir: el conflicto entre aquello que en sentido amplio es y aquello que se deriva necesariamente del dinámico curso de la existencia⁴⁴.

Goethe no elude lo trágico, sino que a lo largo de su vida aborda la

40 Obviamente el *Wilhelm Meister* al que se refiere Schiller es *Los años de aprendizaje 1795/96* y no *Los años itinerantes* de 1832.

41 “Carta de Schiller a Goethe de 12 de diciembre de 1797” en GOETHE, J.W./SCHILLER, F., *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 268.

42 SCHNEIDER, Hermann, “Einführung in das Drama” en SCHILLER, Friedrich, *Nationalausgabe. Achter Band Wallenstein*, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger 1948, p. 370.

43 GOETHE, Johann Wolfgang von, “Brief an Carl Friedrich Zelter, 31. Oktober 1831” en *Goethes Werke Weimarer Ausgabe*, IV. Abtheilung, 49 Band, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1909, p. 128.

44 SCHAUM, Konrad, “Goethe und das Problem des Tragischen”, *Monatsheft*, 53 (3), 1961, pp. 123-124

contraposición de ser anímico-espiritual y la existencia temporal. Pero entiende que esa contraposición solo es absoluta en casos aislados y excepcionales. Así lo trágico goethiano, expuesto en gran número de sus obras, se manifiesta en un cambio de coordenadas producido por un acontecimiento externo. Al hilo de este cambio, la actitud que generaba equilibrio y homeostasis a una o varias personas genera ahora inestabilidad y angustia. No cambia la actitud ante la vida de Egmont, Tasso, Eduard o Fausto, cuando aparecen en la escena de sus vidas, el Duque de Alba, Antonio Montecatino, Otilia o Gretchen. Pero lo que antes eran acciones que ajustaban al mundo a esos protagonistas, ahora impiden toda adaptación. Por poner un ejemplo, la apertura confiada del carácter de Egmont lo hace querido entre sus compatriotas y capaz de afrontar con seguridad sus criterios para la solución de los problemas de los Países Bajos españoles, pero la llegada del Duque de Alba, con mandatos represivos de Felipe II que difieren claramente de sus planteamientos pacificadores⁴⁵, hace del ajuste desajuste. Es, por lo tanto, en una situación de conflicto donde se manifiesta la realidad interna del carácter⁴⁶.

Para Goethe es inevitable tratar lo trágico, porque el desajuste entre expectativas y devenir no es solo un relevante problema de la condición humana, es por excelencia el problema. Sin embargo, al mismo tiempo la hondura de la cuestión y la consciencia insondable de la inconmensurabilidad yo-mundo que, atañendo a lo humano se constata en lo trágico, provoca una reserva y una retracción. Esa ambigüedad, entre la convicción de afrontar el conflicto y el desgarrar que supone hacerlo, describe perfectamente la postura de Goethe. Lo trágico es un problema de tal calado y tan potencialmente latente para el ser humano, que requiere un tratamiento grave, riguroso y ceñido a situaciones significativas y concretas. No se puede vivir en un regodeo en lo trágico o un recrearse en ello como hizo él en sus tiempos del *Sturm und Drang* (con *Goetz* o *Werther*). Él, como señala en el pasaje del Epistolario con Schiller que hemos escogido, no escribía tragedias porque hacerlo suponía demorarse demasiado en un terreno infirme y pantanoso. Suponía recrearse en un conflicto que pudiendo tener lugar para cualquier ser humano en cualquier momento solo debía ser mostrado de un modo intenso y significativo en contados casos y por mediación del arte. Pero que no escribiera tragedias (solo le dio el subtítulo de *Eine Tragödie* a la primera parte de *Fausto*), no significaba que lo trágico no ocupara un lugar central en su obra, la cual está plagada de personajes trágicos (Egmont, Tasso, Mignon, el Arpista, Eduard, Otilia, etc.). Goethe no escribió tragedias porque la tragedia absolutiza lo trágico (incluso convirtiéndolo en espectáculo) y lo que menos se debe hacer con lo trágico es absolutizarlo. Precisamente, porque siempre estará latente y puede irrumpir

45 GOETHE, Johann Wolfgang, "Egmont" en *Klassische Dramen*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 2008, pp.522-529.

46 SCHAUM, "Goethe und das Problem", *op. cit.*, p. 125.

en cualquier momento, hay que evitar que sobrevenga en la medida de lo posible y, llegado el caso, mitigarlo.

En la ambivalente visión goethiana de lo trágico desempeña un papel fundamental la noción de lo *demoniaco*. Este término se relaciona con la energía viva presente tanto en el ser humano como en la naturaleza que es responsable de la creatividad. Pero también las fuerzas demoniacas pueden derivar en lo ctónico y nocturno que está determinado por el azar y lo trágico⁴⁷. El lugar donde Goethe se aventura a pergeñar qué sería lo demoniaco es en el libro final, el vigésimo, de su autobiografía *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*. Tengamos en cuenta que este escrito sólo nos narra su periplo vital desde 1747 a 1775, precisamente hasta el momento en que parte a Weimar llamado por el Archiduque Carlos Augusto. Culminando su texto, Goethe le recuerda al lector que hizo diversos calados de su búsqueda de lo suprasensible (la religión natural, la interioridad y las creencias comunes), pero que, en el tránsito a las diversas estaciones de su espíritu infantil y juvenil, siempre, en ese ámbito intermedio, en ese “estar de camino”, hubo algo con lo que se encontró. Así, creyó:

descubrir en la naturaleza de lo vivo y lo desvitalizado, de lo dotado y lo privado de alma, algo que solo se manifestaba en contradicciones y que no podía ser comprendido con un concepto y mucho menos con una palabra...Se parecía al azar, pues no se evidenciaba en ninguna consecuencia, se asemejaba a la providencia, pues hacía intuir una conexión...Solo parecía complacerse en lo imposible y desdeñaba lo posible con desprecio. A este ser que parecía estar entre todos los demás para separarlos y para conectarlos, lo llamé lo demoníaco...Traté de salvarme de ese ser terrible, como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen⁴⁸.

Recordemos que Walter Benjamin en su famoso artículo sobre *Las afinidades electivas* llama la atención sobre las palabras más rotundas de este fragmento goethiano: “Traté de salvarme de ese ser terrible”⁴⁹. Al hacerlo quiere sustentar que, con su famosa novela, Goethe quería aliviarse de sus opresivas tendencias supersticiosas. Mas, lo que es clave en el párrafo son las palabras posteriores de Goethe donde dice que intentó salvarse “como es habitual en mí, escondiéndome tras una imagen”. Efectivamente, lo demoníaco es el vehículo de lo trágico, pero el antídoto o lenitivo de lo trágico es lo simbólico. En el símbolo, la idea, que subyace, y la expresión material de ella coinciden. No es improbable que en el ámbito de lo humano

47 BUCK, Theo, “Dämonisches”, en WITTE, Bernd et alia (eds.), *Goethe Handbuch, Band 4.1*, Metzler, Stuttgart/Weimar, p. 179.

48 GOETHE, Johann Wolfgang, “Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit”, en *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Band 10, Beck, Munich, 1988, pp. 186-187.

49 BENJAMIN, Walter, “Goethes Wahlverwandschaften”, en *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* I.1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, p. 150.

las expectativas y el devenir sigan caminos divergentes. Y eso es fuente de inquietud, por la fricción y el conflicto trágicos que pueden sobrevenir. Sin embargo, hay un componente tranquilizador que genera especial sosiego por hallarse en lo que subyace a toda realidad: la naturaleza. Ese remanso de calma es la noción de protofenómeno. Dicho término tenía para Goethe dos acepciones, por una parte, era un fenómeno construido con el conocimiento del que se derivan fenómenos complejos; por otra, era una protoforma realmente existente de la que se derivan fenómenos físicos o formas biológicas. Si en todo fenómeno se percibe la presencia del protofenómeno, también, de este se deriva todo fenómeno posible⁵⁰:

El simbolismo transforma la apariencia en Idea, la Idea en imagen, y lo hace de tal manera que la Idea que se manifiesta en la imagen sigue siendo interminablemente efectiva y al mismo tiempo continúa siendo inalcanzable. Es enunciada en todas las lenguas y al mismo tiempo sigue siendo inexpresable⁵¹.

La enseñanza con la que Goethe quiere calmarnos, o quiere calmarse, es la que sigue: lo individual y lo general pueden divergir en el ámbito de lo humano, pero si lo hacen, es por la ignorancia de la unión y el acople perfecto que entre ellos se da en la naturaleza. Ignorar lo simbólico propicia lo trágico. Y es labor, no solo del científico, sino también del poeta, descubrirlo. Tanto uno como otro trabajan con símbolos. Su misión consiste concretamente en hacer Idea del objeto ocasional e intervalo significativo del instante efímero: “Lo que es ya es símbolo, la poesía solo tiene que descubrirlo”⁵²

Si se consigue dar sentido a lo que acaece, lo trágico se diluye. O al menos se anula su efecto sobre lo humano, aunque probablemente solo de un modo provisional.

5. La convergencia en lo trágico: opresión y desamor

Que Schiller y Goethe se deben mucho mutuamente queda puesto de manifiesto en un hecho palmario. Ambos habían detenido su producción literaria antes de conocerse, y ambos retornan a la creación a raíz de su diálogo.

En el caso de Goethe hay un reconocimiento expreso del beneficioso influjo de Schiller para retornar a la literatura creativa:

50 ERPENBECK, John, “Urphänomen” en WITTE, Bernd et alia (eds.), *Goethe Handbuch, Band 4.2*, Metzler, Stuttgart/ Weimar, p.1080.

51 GOETHE, Johann Wolfgang, “Maxime 749”, en *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 12*, Beck, Munich, 1988, p. 470.

52 BINDER, Wolfgang, “Das offenbare Geheimnis. Goethes Symbolverständnis”, en BENEDETTI, Gaetano/RAUCHFLEISCH, Udo (Eds.), *Welt der Symbole. Internationale Aspekte des Symbolverständnisses*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 1988, p. 160.

El oportuno encuentro de nuestros dos ingenios ya nos ha proporcionado varias ventajas, y espero que esta relación siga siempre igual. Si yo he servido para usted de representante de algunas cosas, usted me ha devuelto a mi propio ser cuando me dedicaba demasiado estrictamente a la observación de los objetos exteriores y sus relaciones, me ha enseñado a contemplar con mayor justicia la diversidad del hombre interior, me ha dado una segunda juventud y me ha convertido de vuelta en poeta, lo que casi había dejado de ser⁵³.

En definitiva, al menos hasta *Wallenstein*, Schiller sigue prendido de una visión de la tragedia y del teatro centrada en el efecto sobre los espectadores, mientras que Goethe percibe una presencia no eliminable del destino que hace irresoluble el conflicto trágico, hasta el punto de valorarlo más como algo que sobrellevar, no que resolver⁵⁴.

Otra posible hipótesis explicativa de la diferente respuesta de estos escritores ante la tragedia y lo trágico provendría de sus contrapuestas visiones de lo inevitable. En Schiller imperaría el *modelo Antígona* (lo fatal se deriva de conflictos políticos objetivos⁵⁵). En Goethe tendría vigencia el *modelo Edipo* (lo fatal es achacable a los designios del destino):

Se podría decir que en Schiller está más presente el primer vector, el de la oposición entre ley positiva y ley cordial, como conflicto en torno a la libertad de hacer, mientras que en Goethe es mucho más activa una oposición en términos más amplios, *quasi* cósmicos entre naturaleza, entendida como destino, y cultura, entendida como acción consciente y voluntaria del hombre. Aquí, en definitiva, el conflicto estaría en la libertad de querer, o más exactamente en la intuición incorrecta de lo que se debe querer. Dicho en términos más expresivos, lo trágico schilleriano es antigónico y lo trágico goetheano es edípico⁵⁶.

Ahí es inevitable tener en cuenta la muy distinta biografía de uno y otro. Schiller sufrió desde su niñez el azote del despotismo, Goethe, hijo de la acomodada alta burguesía, fue llamado a Weimar para convertirse en miembro de la corte. Uno sufrió una leva abusiva y un confinamiento draconiano en la Academia Militar de Ludwigsburg (luego trasladada a Stuttgart), además de sanciones por ejercer la

53 “Carta de Goethe a Schiller 6 de enero de 1798, en GOETHE, Johann Wolfgang/ SCHILLER, Friedrich, *La más indisoluble unión*, op. cit., p. 12.

54 GALLE, Rohland, “Tragödie/ Tragisch” en BARCK, Karlheinz (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Band, 6 Metzler, Stuttgart, 2010, pp. 152-157.

55 “[Schiller] extiende el principio estético para convertirlo en clave resolutoria de la existencia social del hombre”. NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel, “Estudio preliminar” en SCHILLER, Friedrich, *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1991, p. XI.

56 SALMERÓN, Miguel, “Evangelium der Freiheit und Rechte der Natur: notas sobre lo trágico en Schiller y Goethe”, *Philosophical Readings*, IX (2), 2017, p. 128.

libertad de movimiento saliendo del Ducado de Württemberg⁵⁷. Al otro lo más que le hizo padecer la diferencia entre burguesía y nobleza fue la imposibilidad de consumir su amor por Charlotte von Stein⁵⁸.

Como señala Reed: “toda vida tiene su estilo, cuánto más marcado esté, más fácilmente se da lugar a una leyenda”⁵⁹. Y la vida de Schiller, mucho más intensamente que la de cualquier escritor alemán, se ha convertido en una leyenda. Su educación forzosa en la Karlsschule, los primeros escritos marcados por la rebelión, el espectacular éxito de su primer drama *Los bandidos*, la huida nocturna de Württemberg hacia la libertad del Palatinado, la lucha por vivir de sus escritos, su amistad con Goethe, su enfermedad y su temprana muerte jalonan su legendaria vida. En todo caso, la conminación del Duque Karl Eugen a ingresar al joven Schiller en la Academia militar, recuerda mucho a ciertos momentos de sus obras. La intención, tanto de su familia, de sus primeros educadores (el Pastor Philip Moser) como la suya, era dedicarse a los estudios de teología⁶⁰. Sin embargo, la imposición del Duque, a la que por dos veces se opuso su padre, cambió la vida del joven. El estudio ansiado no pudo cumplirse y a cambio de ello se instruyó en la vida castrense⁶¹. El régimen de estancia allí era poco menos que insoportable por la extremada regulación⁶² y los castigos. Los estudiantes sufrían castigos de privación de salir, golpes, quedarse sin comer y calabozo. Schiller sufrió correctivos por diversas razones, pero la razón más injustificada para él y que más le dolió fue haber leído literatura moderna a escondidas⁶³. La experiencia de la Karlsschule fue totalmente decisiva en la vida del escritor, pues le hizo sentir en propias carnes cómo la arbitrariedad de la nobleza gobernante era moneda común en la Alemania de su época⁶⁴. Tan relevante fue ese sufrimiento que

57 BURSCHELL, Friedrich, *Schiller*, Rowohlt, Hamburgo, 1987, pp. 16-35

58 JEBING, Benedikt (ed.), “Stein, Charlotte Ernestine, Feifrau von”, en *Goethe-Lexikon*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1999, pp. 464-465.

59 REED, Terence James, “Schillers Leben und Persönlichkeit”, en KOOPMANN, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1998, p. 1.

60 Lo cual era una interesante solución para los buenos estudiantes, pero de pocos medios, en la Suabia de la época. Estudiar teología no implicaba necesariamente dedicarse luego al ministerio religioso. Podía derivar en dedicarse luego a la vida intelectual, como ocurrió con Hegel, Hölderlin y Schelling, que se conocieron como estudiantes en el Stift de Tubinga.

61 REED, “Schillers Leben und Persönlichkeit”, *op.cit.*, p. 3.

62 Diana a las 5, en invierno a las 6, revista, desayuno, clase de 7 a 11, a las 12 comida y paseo en grupos con vigilancia, clases de las 14 a las 18, hora de recreo de las 18 a las 19, revista, parte y a dormir desde las 21.

63 SAFRANSKI, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Traductor Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2006, p. 37.

64 Schiller fue primero destinado al estudio del Derecho, pero a partir de 1776, estudió Medicina. Totalmente a favor del carácter psicósomático de las enfermedades, consiguió que a la tercera, en diciembre de 1780 le aprobaran su disertación “Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner Geistigen”, que lo convirtió en cirujano de regimiento, cf. WERNER, Bernd, “Der Mensch als innigste Mischung von Körper und Seele”, *Deutsches Ärzteblatt*, 18, 2012, p. 914.

se trasladó al vehemente lenguaje, a los gestos desabridos y a los crímenes sublimes presentes en sus tres primeras obras. En *Los bandidos*, *Fiesko* e *Intriga y amor* no solo queda puesto de manifiesto en los contenidos como era el Württemberg de su tiempo, también el estilo empleado es una contestación a la intimidación ejercida por el absolutismo⁶⁵. El éxito de *Los bandidos*, le hizo caer en desgracia con el Duque y llevó consigo la prohibición de escribir. Lleno de rencor y acompañado de su amigo el músico Andreas Streicher⁶⁶ huyó a Mannheim, donde todavía había ecos del éxito de su obra⁶⁷.

El amor de Goethe y Charlotte von Stein sirve perfectamente de piedra de toque de cómo eran las relaciones de pareja en la época y del enorme constreñimiento al que estaba sometida la nobleza cuyos matrimonios nunca eran por amor y siempre concertados por las tutelas de padre o protectores. La mayor libertad de una burguesía que iba copando cada vez lugares de mayor resonancia en las administraciones públicas, era la literatura epistolar como forma de contacto y la literatura como sublimación y vehículo indirecto del sentimiento amoroso entre los correspondientes, que son elementos perfectamente distinguibles en la relación de Charlotte y Johann Wolfgang⁶⁸. La llegada de Goethe a Weimar fue la de un burgués a una corte de uno de los múltiples estados que había en el ámbito geográfico germanófono. Era un hombre joven de veintiséis años, autor exitoso de *Werther*, y por ese éxito llamado allí por el Archiduque. Goethe estaba todavía muy influido por la impronta del *Sturm und Drang*. Desde esa perspectiva defendía la meritocracia, según la cual la posición en la escala social debía estar exclusivamente relacionada con los méritos. Esta postura, apoyada por el reformismo de su protector, lo enfrentó al viejo estamento nobiliario de la corte, partidario de la prevalencia de la sangre⁶⁹. Esa situación de enfrentamiento por la figura de Goethe, de fuertes amores y odios, fue perfectamente vista e intuida por Charlotte von Stein. Ella era sin duda una mujer especial. Dama de la Regente Anna Amalia de Weimar-Sachsen⁷⁰, tenía una muy completa cultura y un atractivo

65 REED, "Schillers Leben und Persönlichkeit", *op.cit.*, p. 9.

66 Que luego se hizo fabricante de instrumentos musicales.

67 REED, "Schillers Leben und Persönlichkeit", *op.cit.*, p. 10.

68 Un magnífico estudio documentado en dos intercambios epistolares de la época (uno de una pareja de nobles y otro de la de dos burgueses), que bien sirve de ejemplificación de los parámetros en los que discurrió la relación de Goethe y Von Stein, nos lo ofrece LEUCHSNER, Ulrike, "Gefühlslagen. Ein Versuch über die Liebe in ständischen Zeitalter anhand zweier Briefwechsel" en RICHTER, Elke/ROSENBAUM, Alexander, *Charlotte von Stein: Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*, De Gruyter, Berlín, 2018, pp. 163-176.

69 DAMM, Sigrid, *Sommerregen der Liebe. Goethe und Charlotte von Stein*, Insel, Frankfurt a.M, 2015, pp. 183-189.

70 La madre de Carl August, el mecenas de Goethe, primero, a la muerte de su marido Ernst August fue Regente y luego, con la mayoría de edad de su hijo, Archiduquesa madre.

carismático que cautivó a prominentes hombres de la corte⁷¹. Anna Amalia eligió para Charlotte, de soltera von Schardt, por marido a Josias von Stein, que fue nombrado pocos años después cuadrillero mayor de la corte⁷². Entre Goethe y Charlotte se desarrolló una intensa amistad documentada por una copiosa correspondencia⁷³. Ella se dejó instruir por él y compartió su interés por sus colecciones, sus experimentos y sus ideas sobre ciencia natural, algo que sin duda contribuyó a aumentar su formación⁷⁴. Igualmente, él le participó cómo eran sus viajes oficiales, le describió sus planes literarios y mantuvo con ella una lectura compartida de Shakespeare y Spinoza. Sin embargo, ella mantuvo a raya su sensualidad y nunca fue amante de Goethe⁷⁵. En ella había una doble barrera, la psíquica, pues no había sabido lo que era un matrimonio por amor, y la religiosa, pues luchar contra su propia sensualidad era lo mismo que combatir el pecado. Incluso si Goethe hubiera conseguido superar esta barrera, la relación erótica la habría traumatizado⁷⁶. Otra circunstancia a tener en cuenta era la de una vida sexual estrictamente ceñida a la procreación que le había hecho desde hacía años renunciar a las relaciones carnales⁷⁷. En todo caso con el viaje a Italia de Goethe y la ulterior unión y final casamiento con Christianne Vulpius, la relación murió⁷⁸.

¿Fundamentan estas experiencias la apasionada adhesión de uno al modelo Antígona y la tibia adopción del modelo Edipo del otro? Tal vez ese contraste pueda servir como primer acercamiento. Para justificar este contraste suele apelarse a que en las tragedias de Schiller predominan las acciones y en las obras trágicas de Goethe los caracteres. De ese modo Schiller optó por desenlaces resolutivos mientras que

71 El médico Johann Georg Zimmermann (que le dio a conocer la obra de Goethe y que, antes de que la conociera, le mostró a este una silueta de ella) destacaba su equilibrio manifestado en su elegante simplicidad; Karl Ludwig von Knebel (poeta, amigo de Goethe y preceptor del Archiduque Constantin, hermano menor de Carl August) la consideraba la mujer de mayor distinción de la corte de Weimar y a Friedrich Schiller la fascinaban sus ojos y sus cabellos negros y comprendía que Goethe estuviera tan prendado de ella. En PERELS, Christoph, "Ich begreife, dass sich Goethe an Sie so attachiert hat. Über Charlotte von Stein", en *Goethe in seiner Epoche (zwölf Versuche)*, De Gruyter, Berlín, 1998, pp. 98-99.

72 Al parecer Anna Amalia acertó con esta boda pues los Von Stein eran de una nobleza más antigua que los Von Schardt. KEETON, Kenneth, "Charlotte, Goethe und Freiherr von Stein", *Monatshefte* 51 (1), 1959, p. 25.

73 Goethe le envió más de 1600 cartas a Charlotte.

74 FÖRSTER, Jürgen, "Charlotte von Stein (1742-1827)" en WITTE, Bernd et alia, *Goethe Handbuch* 4.2, Metzler, Stuttgart/Weimar, p. 1009.

75 PERELS, "Ich begreife, dass sich Goethe", *op.cit.*, p. 10.

76 *Ibid.*, pp. 112-113.

77 Charlotte y Josias habían tenido siete hijos, tres varones, todos sobrevivieron y cuatro hijas, todas murieron. En KEETON, "Charlotte, Goethe und Freiherr von Stein", *op.cit.*, p. 26.

78 *Ibid.*, p. 114.

los personajes de Goethe quedaban atrapados en la morosidad de sus decisiones. El momento en que se pone más de manifiesto esta divergencia es en la adaptación que hizo Schiller del *Egmont* de Goethe para llevar el texto a las tablas. En su versión, Schiller elimina personajes y funde escenas para conferirle al conjunto agilidad y unidad⁷⁹.

Sin embargo, la evolución del pensamiento trágico de cada uno de los dos autores, nos invita a matizar esa rotunda distinción de un Schiller antigónico y accionista frente a un Goethe edípico y caracterológico.

6. La evolución de lo trágico en los dramas de Schiller

Sin duda, el Schiller de sus tres primeros dramas pone muy de relieve que lo más dolorosamente inevitable es la imposición del poderoso sobre el indefenso. Esa coerción externa socio-políticamente condicionada aparece de un modo muy evidente en *Kabale und Liebe (Intriga y amor)*⁸⁰ (1784). La trama desarrolla el amor imposible de Ferdinand y Louise. Las diferencias de clase explican la intolerancia de los padres de ambos al matrimonio de sus hijos. El título muestra la oposición entre la cábala (las maquinaciones despóticas y abusivas de los poderosos) y el amor de los dos jóvenes. El presidente Von Walter, padre de Ferdinand, inspirado por su secretario Wurm, encarcela arbitrariamente al músico Miller, padre de Louise. Para liberarlo la exigencia será que esta escriba una carta de amor a un tercero que llegue a manos de Ferdinand. Además, ella ha de jurar que declarará ante el joven que escribió la carta por propia voluntad. Finalmente, ambos deciden suicidarse juntos, lo que libera a Louise de su juramento y permite a su amado revelar los abusos de su padre. Que el amor entre un noble y una plebeya era una metáfora de un mundo justo quedó expresado en palabras de Ferdinand: “Mein Heimat ist wo mich Louise liebt”⁸¹. Sin embargo, la confluencia de la intriga y el amor lleva todo a un callejón sin salida, a cuyo término solo se puede dar la vuelta y obtener luz con la muerte de los dos protagonistas.

En *Don Karlos* (1787) hay dos elementos de continuidad y uno de divergencia con los tres dramas que lo precedieron. Los elementos de continuidad son el condicionamiento estructural socio-político de los sucesos (el absolutismo como

79 SHARPE Lesley, “Schiller and Goethe’s *Egmont*”, *The Modern Language Review*, 77 (3), 1982, pp. 637-638.

80 El título original era *Louise Millerin*. Con este se quería mostrar que se trataba de un drama burgués que continuaba la tradición de *Miss Sara Sampson* (1755) y *Emilia Galotti* (1772) de Lessing. No es casual el subtítulo de la obra “Ein bürgerliches Schauspiel in fünf Aufzügen” (Un drama burgués en cinco actos). Fue el célebre actor August Wilhelm Iffland quien propuso a Schiller el cambio de título.

81 “Mi patria está donde Louise me ame”, SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke Nationalausgabe. Band 5N*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 2000, p. 100.

cercenador de la libertad) y la relevancia de los hechos dramáticos externos (lo que va ocurriendo en Aranjuez constituye una concatenación que configura la trama). El elemento divergente es que ya no tenemos ante nosotros una oposición insuperable entre bienintencionados y pérfidos, entre buscadores de lo elevado y malvados, entre buenos y malos. En el Marqués de Posa vemos reunidos los ideales políticos más nobles (la liberación de los Países Bajos españoles) con la instrumentalización de un amigo (el Infante Don Carlos) para conseguir el cumplimiento de sus planes⁸². Por su parte, en Felipe II, convergen una tierna vulnerabilidad que le hace buscar un hombre de confianza en quien, aun habiéndolo podido hacer nunca le ha pedido nada (Posa)⁸³, y una implacable aplicación de la Razón de Estado, impulsada por el Gran Inquisidor, que le conduce a ordenar el asesinato de su hijo⁸⁴.

Con *Wallenstein* (1799), Schiller reanuda la escritura de dramas que había detenido durante doce años. En la época de mayor contacto con Goethe, a instancias de este, Schiller distribuyó el contenido en tres dramas y por voluntad propia abandonó la escritura en prosa y optó por el verso. *Wallenstein* supone un punto de inflexión en Schiller. En la Trilogía, los personajes idealistas son desplazados del centro de la trama y el conflicto psicológico pasa a tener el papel más relevante⁸⁵. La producción de afectos en el espectador por lo representado pasa a ser secundaria. Ahora lo nuclear son los procesos interiores de los protagonistas. Si en *Don Karlos* lo relevante importante era lo que acontecía en Aranjuez, en *Wallenstein*, lo decisivo son los pensamientos del General⁸⁶: “Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealitaet (die sentimentalische nehmlich) entschädigen”⁸⁷.

82 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke Nationalausgabe. Band 6*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1973, pp. 15-26.

83 *Ibid.*, pp. 166-167.

84 *Ibid.*, pp. 326-334.

85 GÜSE, Ernst-Gerhard: “‘Ist Schiller noch lebendig?’ Die Wahrheit, die Helden und die Gegenwart”, en Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Weimar, Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, 2005, p. 120.

86 Los comentaristas de la obra de Schiller llaman a este cambio el tránsito del drama histórico a la tragedia. Cfr. RITZER, Monika, “Schillers dramatischer Stil” en KOOPMANN, Helmut (ed.), *Schiller-Handbuch*, Alfred Kröner, Stuttgart, 1998, p. 252.

87 “Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad” (T.d.A.). Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796. SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe, Band 28*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1969, p. 204.

Lo más llamativo del *Wallenstein* de Schiller es que lo relevante ya ha ocurrido antes de que se inicie la obra. Además, esos acontecimientos son históricos. Albrecht von Wallenstein que consiguió resonantes victorias para el bando imperial durante la Guerra de los Treinta años, murió de éxito. Sus victorias provocaron recelo en el Emperador Fernando, de resultas de ello lo depuso en la Dieta de Regensburg de 1630. Sin embargo, la incorporación a la contienda de Gustavo Adolfo de Suecia hace que la guerra dé un giro a favor de los protestantes. De ahí que el Emperador repusiera a Wallenstein como General en Jefe. Y, en ese punto, es donde se inicia el drama. En el fondo todo lo que acaece remite a la mente de Wallenstein: cómo intenta procesar el rencor y la desafección que le produjo ser depuesto. Y cómo la imposibilidad de perdonar le hace pensar pactar con los suecos, sin que sepamos a ciencia cierta si es por obtener la paz o por conseguir el trono de Bohemia. Como su plan no pasa de un esbozo y el enviado para negociar con el enemigo es apresado, los oficiales de Wallenstein, a instancias del Emperador, lo asesinan. Schiller expresó con una frase muy sutil cuál fue el elemento que introdujo en el drama, elemento que evidenciaba la motivación de las acciones del General. “So fiel Wallenstein, nicht weill er Rebell war, sondern er rebellierte weill er fiel” (Wallenstein no cayó porque se rebeló, se rebeló porque cayó)⁸⁸. Lo decisivo no fue que por intentar un pacto con los suecos se ordenara su asesinato. Lo decisivo fue que su deposición en Regensburg provocó una desafección que le llevó a traicionar al Emperador.

Conforme fueron pasando los años, Schiller quiso introducir cada vez más en sus dramas el factor interno de los caracteres (cambio consumado a partir de la trilogía *Wallenstein*). Más allá de que valorativamente consideremos este cambio un avance literario, de un modo neutro y objetivo se puede afirmar que en el segundo Schiller hubo un repliegue hacia la interioridad y la psicología profunda.

7. Lo trágico en la obra de Goethe: presentación y elusión

Y si en Schiller hay un viraje respecto a sus postulados iniciales, en Goethe hay una persistencia en ellos. Para Goethe lo trágico siempre fue interno. Los personajes con peripecias infelices las deben a su carácter, a sus errores de cálculo, a las indebidas interacciones o a la carencia de una oportuna ayuda externa. Sin embargo, que Goethe creyera a lo largo de toda su vida y obra en la confluencia de destino y carácter no se manifestó en un modo monocorde de encarar la cuestión. Por una parte, hay pocos escritores que hayan conseguido mostrar lo trágico mejor que él. Por otra, en él hay una voluntad de eliminar y paliar lo un destino infausto. Este vaivén lo resuelve el autor optando resueltamente por una o por otra opción. Escribe obras que presentan

88 SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe Band 18*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1976, p. 329.

lo fatal de un modo certero como *Egmont* o *Las afinidades electivas*. Y, en el polo opuesto genera modelos de superación (*Fausto II*) o anulación (*Los años itinerantes de Wilhelm Meister*) de lo trágico.

Egmont (1788) nos presenta el devenir de un personaje histórico, Lamoraal van Egmond, héroe flamenco de las tropas imperiales en la batalla de San Quintín. Hombre que, a pesar de sus méritos militares y de su condición de caballero del Toisón de Oro, fue mandado ejecutar por el Duque de Alba. La razón: haber sido defensor de la autonomía de los Países Bajos y de la libertad de culto, y por ello ser considerado una persona inoportuna sospechosa de traición. Literariamente es muy afortunado el retrato que hace Goethe del protagonista. El Conde de Egmont se aferra al Toisón de Oro. Cree que este lo provee de acierto y protección. De ahí que tenga la certeza de lo conveniente que es la magnanimidad enérgica empleada con su pueblo. Siendo contrario a los levantamientos iconoclastas⁸⁹, los reprime. Sin embargo, cree que la solución de los conflictos de los Países Bajos sólo la propiciarían la autonomía política y la libertad de culto. Además, saberse noble entre los nobles, no sólo infunde convicción a sus acciones, sino la certidumbre de que nunca será juzgado arbitrariamente. Las decisiones de la asamblea de la orden, su órgano de jurisdicción, están por encima de las de un monarca. De ahí que Egmont nunca abandone su carácter jovial⁹⁰ a pesar de la situación crítica en la que le ha tocado vivir. Un ejemplo significativo lo tenemos en el momento en el que Egmont se reúne con su secretario y le va dando parte de personas implicadas en los disturbios iconoclastas y desórdenes en sus tropas. En todo momento él aplica castigos moderados o suaviza los que otros han impuesto por él. Acto seguido llega Guillermo de Orange, que presintiendo que tanto él como Horn y Egmont han caído en desgracia, insta a Egmont a que huya⁹¹, algo a lo que él no está dispuesto. Eso provoca la reacción afectiva de Orange.

89 La bula papal de 1559 *Super Universas* llevó consigo la creación de tres nuevas archidiócesis en los Países Bajos con un total de dieciocho obispados y cargos episcopales que fueron ocupados mayoritariamente por extranjeros. Los neerlandeses interpretaron como una provocación esos nombramientos. Además, la represora Inquisición que perseguía a todas las facciones no católicas del cristianismo causó fuertes desafecciones. La situación, que se fue enconando, provocó una violenta reacción iconoclasta. En agosto de 1566 la destrucción de imágenes sagradas comenzada en Steenvoorde fue imitada en otras urbes.

90 Para justificar las acciones confiadas y un tanto incautas de su personaje, Goethe lo convirtió en un soltero amante de Clara. De ese modo obvió que el Egmont histórico permaneciera toda la vida con la misma mujer, Sabina de Baviera, que le dio once hijos.

91 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 9*, Hermann Böhlau, Weimar, 1899, pp. 213-230.

EGMONT Wie? Tränen Oranien?

ORANIEN Einen verlornen zu beweinen ist auch männlich.

EGMONT Du wahnst mich verloren?

ORANIEN Du bists. Bedenke! Dir bleibt nur eine kurze Frist. Leb wohl⁹².

La embriaguez desenfadada de Egmont y su firme confianza en los inveterados pactos de la vieja nobleza le provocan una ceguera que se revelará fatal.

El otro momento de su obra en el que Goethe ofrece una convincente demostración de la representación de lo trágico es en *Die Wahlverwandschaften (Las afinidades electivas)*, novela datada en 1809 (cinco años después de la muerte de Schiller). Eduardo y Carlota, pareja casada, invita a su casa a un Capitán amigo de juventud de aquel y a Otilia, sobrina de ella. Una de sus conversaciones, trata sobre las afinidades electivas, término que articuló el químico sueco Torbern Bergmann. Dichas afinidades mientan la atracción de las sustancias entre sí, que hacen y deshacen compuestos. El cuarteto protagonista se pregunta si la necesidad y el determinismo natural afecta a las relaciones humanas, concretamente a la suya. Si tal vez, la atracción ejercida por los invitados (el Capitán y Otilia) rompería el compuesto inicial, el matrimonio de Eduardo y Carlota⁹³. Esta última es la más confiada en que todo quedará en un jugueteo intrascendente. A efectos de ello, argumenta:

Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn nicht die schönen Worten Wahl und Wahlverwandschaft etwas freigebig gewesen, so tut er wohl wieder in sich selbst zurückkehren und den Wert solcher Ausdrücke bei dieser Anlass recht zu bedenken⁹⁴.

Para Carlota, la afinidad entre seres humanos motiva la elección, no la determina. Que la afinidad decante la preferencia por ciertas personas no excluye que ejerzamos

92 “EGMONT ¿Cómo? ¿Lágrimas, Orange? ORANGE Llorar por alguien que está perdido es también viril. E. ¿Supones que estoy perdido? O. Lo estás. ¡Piénsalo bien! Solo te queda un corto plazo. Salud”. GOETHE, *Ibid.*, pp. 229-230.

93 “Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nun von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermassen entzieht. Nun ist es billig, dass wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ohne Frage das liebenswürdige Dämchen Ottilie”. GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 20*, Hermann Böhlau, Weimar, 1892, p. 56. (“Tú, Carlota, representas la A y yo tu B, pues, en realidad sólo dependo de ti y te sigo como la B a la A. La C es muy claramente el capitán, que, por esta vez, me subtrae hasta cierto punto a ti. Ahora es justo, si no has de desaparecer en lo incierto, que se te procure una D y esa sin duda lo es amable damita Otilia”) (T.d.A.).

94 “Pero el hombre está varios grados por encima de aquellos elementos, y si ha sido aquí algo liberal en el empleo de las bellas palabras elección y afinidad electiva, hará bien en retornar a sí mismo y considerar debidamente, con este motivo, el valor de tales expresiones” (T.d.A.). *Ibid.*, p. 54.

la libertad al elegir su proximidad y compañía. Además, ella valora la cuestión desde parámetros secularizados y sin referencia a ningún Ser Supremo. A una razón autosuficiente se le atribuye la capacidad de actuar con libertad. No hacerlo es dejarse llevar de un modo deplorable por las pasiones circunstanciales.

Pero las afinidades prevalecen y determinan las elecciones. Eduardo se enamora de Otilia y Carlota es ambicionada por el Capitán. Este se va rechazado por Carlota. Eduardo, abrumado por el curso de los hechos, se alista en el ejército para desaparecer. Carlota ha quedado embarazada de Eduardo, pero no se lo revela pues no quiere forzarlo a volver con ella. Aun amando a Eduardo, el nacimiento del niño hace que renuncie a su afinidad electiva. De hecho, ella será la principal cuidadora del bebé. Al volver Eduardo de la guerra, Otilia, emocionada por verlo, cruza en barca el estanque que separa ambos lados de la finca. De resultas de ello el niño muere accidentalmente ahogado. La pena acaba aniquilando con los años a Eduardo y Otilia. Ambos son enterrados juntos.

La maestría de Goethe para lo trágico se manifiesta en que la desgracia de los cuatro personajes de la novela no la propicia las afinidades electivas, sino el haber seguido firmemente aferrados a la creencia que poseen la capacidad para la libre elección. Es Carlota quien lo ve al final con lucidez:

durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartknäckig vornimmt. Vergebens, dass Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich in den Weg stellen : es soll was geschehen , was ihm recht ist, was uns icht recht scheint, und so greift er zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen. “Doch was sag ich! Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich ungedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen. Habe ich nicht selbst Ottilien und Eduerden mir als das schicklichste Paar zusammengedacht? Habe ich nicht selbst beide einander zu nähern gesucht?... Und betrachten Sie nur diese unglückliche Schlummernde!⁹⁵.

¿Por qué dormita Carlota? Porque no ha comprendido desde el principio la unidad que lo abarca todo y que armoniza los aparentes opuestos de libertad y necesidad. Para Goethe no comprenderlo es el error fatal de la condición humana.

95 *Ibid.*, pp. 366-367. “con mis vacilaciones, con mi resistencia he dado muerte al niño. Hay ciertas cosas que el destino se propone tenazmente. Es en vano que se le atraviesen en su camino razón y virtud, deber y todo lo sagrado; tiene que suceder lo que es justo para él, lo que no nos parece justo a nosotros, y por último se prevale de su poder, hagamos los aspavientos que queramos. Pero ¿qué digo? Realmente el destino sólo quiere volver a poner en vida mis propios deseos, mi propio propósito, contra el cual he obrado imprudentemente. ¿Acaso yo misma no he pensado ya en Otilia y Eduardo como en la mejor acomodada pareja? Acaso yo misma no he tratado de acercarlos uno a otro... ¡Contemple usted a esta desdichada que dormita!” (T.d.A.).

Egmont y *Wahlverwandschaften* fueron los dos momentos estelares de doloroso acercamiento a lo trágico de Goethe. Para él, lo trágico es consustancial al ser humano y no eliminable. Sin embargo, sí es posible desactivarlo si logramos pasar del yo al nosotros. Una colectividad humana luchando contra la precariedad que impone la naturaleza consigue el *als ob*: su acción se lleva a cabo “como si” lo trágico no existiera.

El primer lugar donde se apunta a esa superación es en la apuesta de *Fausto* (en su primera parte) y en el cumplimiento de esa apuesta (en la segunda). Así, veamos cómo se plantea la apuesta:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich zu Grunde gehn! (versos 1699-1702)⁹⁶.

Está claro que Fausto ha prometido que perderá su alma, pero no a cambio de algo concreto, porque no es capaz de visualizar aquello que podría desear. Quiere que Mefistófeles le dé una experiencia que le haga desear parar el tiempo. Y ahora veamos cómo se cumple. Mefistófeles le ha dado a Fausto tierra frente al mar. Y ante ella, un colectivo de seres humanos, mediante diques, escolleras y espigones va ganando terreno y asegurando cada día que el mar no recupere su espacio originario. Ver el empeño común y la necesidad de conjurar el peligro es la experiencia que quería tener Fausto para querer detener el tiempo:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sich erobern muß.
Und so verbringt umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehen,
Auf freiem Grund mit freiem Wolke stehn.
Zum Augenblicke dürft ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön! (versos 11575-11581)⁹⁷.

96 “Si le digo a un instante: ¡Detente!, ¡eres tan bello! / entonces podrás encadenarme/ entonces sucumbiré” (T.d.A.). GOETHE, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 14*, Hermann Böhlau, Weimar, 1887, p. 82

97 “Solo el que las conquista cada día se merece la libertad y la vida. Y así, aquí rodeados por el peligro desarrollan su vida la infancia, el hombre y el viejo. Quiero ver a este gentío en una tierra libre con un pueblo libre. Y a este instante puedo decirle: ¡detente, eres tan bello!” (T.d.A.). GOETHE, Johann

El cumplimiento del deleite de Fausto manifiesta cómo la superación de lo trágico viene dada por el papel salvífico, o en todo caso propiciador del anteriormente mencionado *als ob*, de la colectividad. Pero hay una contrapartida, ¿o no? Se supone que, si por mediación de Mefistófeles, Fausto ha obtenido ya la experiencia que deseaba, ha perdido su alma. Ya sabemos lo que ocurre acto seguido, Mefistófeles obtiene el cuerpo, pero no el alma de Fausto. Goethe viene a decirnos que el diablo (más bien el daimon interior, generador de inquietudes, de insatisfacción y de acciones con un objetivo) es la palanca de la que se sirve el hombre para hacer algo que merezca la pena.

Y el tránsito de la primera parte del Fausto a la segunda es análogo al que se lleva a cabo de la primera parte de Wilhelm Meister, los *Lehrjahre* (años de aprendizaje) de 1796, a la segunda, los *Wanderjahre oder die Entsagenden* (años itinerantes o los renunciantes) de 1821. En la primera un joven burgués, abandona el itinerario seguro de su clase y emplea su capital en montar una compañía de teatro. Solo se le da bien el teatro en aquellos papeles en los que hay una convergencia entre su vida personal y el personaje (*Hamlet*), pero no así donde esta falta (*Lear*). El joven, ya en la primera parte, pero de un modo definitivo en la segunda, es exonerado de las demandas emocionales de la individualidad, al ser derivado a la vida activa y colectiva. Se convierte en médico al servicio de una organización, la Sociedad de la Torre, que busca la reforma de la sociedad, mediante la explotación colectiva de la tierra, la formación del individuo para el bien común y el envío ordenado y selectivo de los excedentes de población a América⁹⁸. Para producir una transformación social de este tipo es necesario que la vieja nobleza, poseedora de riqueza y tierras ponga su acción al servicio del bien común. Así lo declara Lenardo ante una multitud antes de partir hacia el Nuevo Continente⁹⁹:

Wenn das was der Mensch besitzt von großen Wert ist, so muß man demjenigen was er tut und leistet noch einen größern zuschreiben. Wir mögen daher bei völligen Überschaun den Grundbesitz als einen kleineren Teil der uns verliehenen Güter betrachten. Die meisten una höchsten derselben bestehen aber eigentlich (...) in derjenigenem was durchs bewegte Leben gewonnen wird¹⁰⁰.

.....
Wolfgang von, *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe, Erste Abteilung, Band 15.1*, Hermann Böhlau, Weimar, 1888, p. 316.

98 Colectivismo, economía circular y equilibrio entre consumo y recursos convierten a Goethe en un referente del ecologismo moderno.

99 A diferencia del resto del artículo, aquí utilizaremos la Edición de Frankfurt y no la de Weimar, pues en esta última no está incluida la versión de 1821, de la que precisamente extraemos la cita que hemos elegido.

100 “Aun cuando aquello que el ser humano posee es de gran valor, hay que darle aún más valor. Viéndolo todo ampliamente hemos de ver los bienes raíces como una pequeña parte de aquello que aportamos. La mayor parte y la más importante consiste realmente (...) en aquello que hemos obtenido por la vida

De nuevo la colectividad y la vida activa propician el ya mencionado y conveniente *als ob*.

8. A modo de conclusión

Y ya acabamos nuestro recorrido.

Schiller se sintió un poeta trágico muy a su pesar. Incluso podríamos decir que lo fue de un modo trágico, conminado a serlo. Goethe, por su parte, se sintió incapaz de hacer tragedia por la relevancia que entrañaba para él la textura trágica de la realidad, así como, por la dificultad que tenía afrontarla desde la para él muy esquemática forma del drama y la simplista perspectiva que ofrece la categoría de lo implacable.

En su forma diferente de encarar la tragedia y lo trágico se manifiestan dos vivencias muy distintas de la opresión ejercida sobre ellos por el despotismo. Schiller fue sometido violentamente por la leva, el adiestramiento y la coerción de la libertad de movimientos. Por su parte, a Goethe las limitaciones de una corte de finales del XVIII le impidieron consumir su amor a la mujer que quiso. De ahí que la tragedia más significativa de Schiller sea *Intriga y amor* (1784), donde el despotismo es prohibición, y de ahí que el drama más íntimo de Goethe sea *Torquato Tasso* (1790), donde el despotismo es limitación. La matización de su aspereza contrastiva de sus primeras obras, que Schiller inicia con *Wallenstein* (1799) y prosigue con sus dramas posteriores, se vio truncada por su muerte en 1805. Por su parte Goethe pudo seguir desarrollando su doble juego de afrontamiento y evitación de lo trágico durante veintisiete años más.

En todo caso, la aportación de ambos a la producción de las últimas tragedias y a la temprana reflexión sobre lo trágico como vía de reflexión sobre lo humano entrañó una importancia capital.

activa" (T.d.A.). GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethe Sämtliche Werke, Erste Abteilung, Band 10*, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 251.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

REVISTA DE FILOSOFÍA

N° 98, 2021-2

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en agosto de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz**, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org