Physiker), *El contratiempo* (*Die Panne*), *Meteoro* (*Der Meteor*) o en sus novelas policíacas, la casualidad desempeña un papel central, ya que ésta contradice cualquier lógica. Los modelos de sensatez humana se desmoronan a causa de la casualidad y son sustituidos por otros diferentes u opuestos.

Pero en su posicionamiento respecto a la tragedia es donde Dürrenmatt se diferencia de Schiller de la manera más clara. El proyecto del *Don Carlos*, según Dürrenmatt, no sería ninguna tragedia, sino una pose. Lo trágico sería humano; lo cómico, inhumano. Los poderosos que aparecen en escena de la mano de Schiller están separados de sus víctimas, de las personas, y son, por tanto, inhumanos. «La capa del rey es el mejor disfraz de payaso que conocemos».[38] Para Dürrenmatt ya no quedan héroes trágicos, sino sólo tragedias «escenificadas por carniceros del mundo y ejecutadas por máquinas trituradoras».[39] El poder actual ya no está en manos de ningún Wallenstein, los poderosos son intercambiables, sus atrocidades demasiado crueles, demasiado mecánicas, demasiado carentes de sentido.

> La tragedia presupone culpa, necesidad, medida, visión de conjunto, responsabilidad. En la chapucería de nuestro siglo, en esta liquidación de la raza blanca, ya no hay ni culpables ni responsables. Nadie puede hacer nada ni lo han querido así.[40]

Lo trágico seguiría siendo posible, aunque ya no como una tragedia pura. Lo trágico sólo se podría seguir alcanzando desde la comedia. La comedia, según Dürrenmatt, no sería una expresión de la desesperación, sino de la decisión de sobrevivir al mundo, que debe ser concebido como un monstruo ante el cual, sin embargo, no se debe capitular. El humor sería en nuestra época el lenguaje de la libertad. Una seriedad feroz sólo perjudicaría al escenario. Lo cómico hace visible el presente. Puede crear lo concreto, dar forma a lo informe, moldear lo caótico. Mientras que la tragedia salva distancia, la comedia crea distancia.

> La tragedia quiere emocionar, la comedia hacernos reír. Emocionarnos sólo lo puede conseguir algo con lo que nos podamos identificar de alguna manera que nos ataña; sólo podemos reírnos de aquello de lo que nos distanciamos.[41]

38. «Der Königsmantel ist das erhabenste Clownkostüm, das wir kennen». Nota 28, *Zwei Dramaturgien*, p. 148.

39. «die von Weltmetzgern inszeniert und von Hackmaschinen ausgeführt werden». Ibíd., *Theaterprobleme*, p. 59.

40. «Die Tragödie setzt Schuld, Not, Mass, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt». Ibíd., p. 62.

El objetivo es lo ejemplar, lo metafórico. Dürrenmatt generalmente ve sus obras como comedias. *Meteoro*, *Los físicos*, *El matrimonio del señor Mississippi* (*Die Ehe des Herrn Mississipi*) son definidas por su autor como comedias, *Un ángel llega a Babilonia* (*Ein Engel kommt nach Babylon*) es una «comedia fragmentaria», *Francisco V* (*Frank V*) la «comedia de un banco privado», *Rómulo el Grande* (*Romulus der Große*) «una comedia histórica nada histórica», *Titus Andronicus* «una comedia según Shakespeare». Sobre *La visita de la vieja dama*, «una comedia trágica», Dürrenmatt escribe que es una comedia maligna que no debe ser interpretada maligna sino humanamente, con tristeza y humor.[42] Las obras de teatro son mundos opuestos en los que Dürrenmatt plasma lo que nos amenaza.[43] «Trágico y cómico al mismo tiempo no significa que lo trágico y lo cómico se compensen, sino que la tragedia y la comedia están bruscamente enfrentadas (...)».[44]

Dürrenmatt reconoce que el arte de lo grotesco posee la crueldad de la objetividad,

> sin embargo no se trata del arte de los nihilistas, sino mucho más de los moralistas, no el del moho sino de la sal. Es asunto del ingenio y de la razón (...), no de lo que el público entiende por humor, es decir, una comodidad ora sentimental ora frívola. El arte es incómodo, pero necesario.[45]

También Schiller elogia el arte de la composición de comedias. En la tragedia, escribe, sucedería mucho sólo a través del objeto, en la comedia sucede todo a través del poeta.[46] La labor de la comedia consistiría en engendrar y alimentar

41. «Die Tragödie will ergreifen, die Komödie uns zum Lachen bringen. Ergreifen kann uns nur etwas, mit dem wir uns zu identifizieren vermögen in irgendeiner Weise, das uns angeht; lachen können wir nur über etwas, wovon wir uns distanzieren». Ibíd., p. 148.

42. Nota 34, p. 145.

43. Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, Zürich, Diogenes, 1986, p. 57.

44. «Tragisch und komisch zugleich heißt nicht, dass sich das Tragische und das Komische aufheben, sondern dass sich die Tragik und die Komik schroff gegenüberstehen (...)». Friedrich Dürrenmatt: «Zwanzig Punkte zum „Meteor"», en *Der Meteor*, Zürich, Diogenes, 1980, p. 160.

45. «doch ist sie nicht die Kunst des Nihilisten, sondern weit eher der Moralisten, nicht die des Moders, sondern des Salzes. Sie ist die Angelegenheit des Witzes und des Verstands (...), nicht dessen, was das Publikum unter Humor versteht, einer bald sentimentalen, bald frivolen Gemütlichkeit. Sie ist unbequem, aber nötig». Nota 28, *Anmerkung zur Komödie*, p. 25.

46. Nota 20, p. 43.

la libertad de espíritu en cada uno de nosotros; la tragedia debería ayudar a recomponer la libertad espiritual neutralizada violentamente. La tragedia partiría de la razón, la comedia del corazón; la tragedia provocaría pasión, la comedia la evitaría.

> Si de este modo la tragedia parte de un punto más importante, hay que reconocer por otro lado que la comedia afronta una meta más importante y, si la alcanzara, haría a todas las tragedias superfluas e imposibles.[47]

Para Dürrenmatt, el escritor debe crear arte donde nadie se lo espera. «La literatura debe ser tan ligera que no pese nada en la balanza de la crítica literaria actual: Sólo así recobrará su peso».[48] Como el teatro es en apariencia no vinculante, se convierte en algo vinculante, pues apela desde su libertad, es decir, instintivamente, a la conciencia. «La moraleja del teatro reside en su moralidad instintiva, no pretendida».[49] Las situaciones materializadas sobre el escenario no son interpretaciones de estas mismas, ni siquiera del mundo. Únicamente hacen el mundo comprensible. El espectador asocia lo visto a su realidad de espectador. Lo que resulte de ahí no se puede ni predecir ni calcular. Se trataría, según Dürrenmatt, de la pregunta «¿qué presenta el autor?»,[50] y no de la pregunta acerca de la intencionalidad, puesto que *eso* sería exclusivamente asunto suyo. «Una obra no tiene más afirmación que su idea».[51] Sin embargo en otro punto escribe:

> A través de la ocurrencia, a través de la comedia es posible que el público anónimo se convierta en público, una realidad con la que hay que contar y a la que también hay que evaluar. La ocurrencia convierte al conjunto de espectadores teatrales de una manera especialmente sencilla en una masa que puede ser atacada, seducida, embaucada para que escuche cosas que de otro modo no escucharía tan fácilmente. La comedia es una ratonera en la que el público siempre vuelve a caer y seguirá cayendo.[52]

47. «Wenn also die Tragödie von einem wichtigern Punkt ausgeht, so muss man auf der andern Seite gestehen, dass die Comödie einem wichtigern Ziel entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen». Ibíd., p. 44.

48. «Die Literatur muss so leicht werden, dass sie auf der Waage der heutigen Literaturkritik nichts mehr wiegt: Nur so wird sie wieder gewichtig». Nota 28, *Theaterprobleme*, p. 71.

49. «In der unwillkürlichen Moralität des Theaters liegt seine Moral, nicht in seiner erstrebten». Nota 1, *Der Rest ist Dank*, p. 112.

50. «Was stellt der Autor dar?».

51. «Ein Stück hat keine andere Aussage als seine Idee». Nota 48, p. 160.

52. «Durch den Einfall, durch die Komödie wird das anonyme Publikum als Publikum erst möglich, eine Wirklichkeit, mit der zu rechnen, die aber auch zu berechnen ist. Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen,

En su discurso por el premio Schiller, critica la manipulación del público, que quiere ser engañado, eso sí, voluntariamente, aunque quiere que le ilustren y que le inciten a la reflexión. Pero él hace lo mismo en sus obras y para ello es necesaria una firme racionalidad en la estructura y en el diálogo, algo que él criticaba igualmente en Schiller. Aun cuando lo que interesa principalmente es advertir y no transformar a la persona, hace las veces de «ilustrador». El público debe reconocer la injusticia del mundo como consecuencia de unas determinadas causas y «aceptar la cólera de un Karl Moor, de un Ferdinand no sólo con compasión y temor, sino llegar a aplaudirla»;[53] su rabia debe ser desencadenada. Por tanto, sí hay similitudes entre Schiller y Dürrenmatt.

También Dürrenmatt trata el tema de la libertad, aunque de manera diferente. Para él es libre la persona valiente que se muestra responsable de sus actos y que intenta sobrevivir al mundo a pesar de su sentimiento de impotencia. «Partiendo del individuo se puede recuperar todo. Sólo a partir de él, lo que es su cruel limitación».[54] En *La visita de la vieja dama*, la muerte de Ill está a la vez «llena y carente de sentido»,[55] como el propio Dürrenmatt escribió en un comentario sobre su obra. La persona valiente que confiesa su culpa experimenta una situación extraordinaria cuyo desenlace no va a transformar positivamente su entorno, aunque vaya a encontrar en el caos de la realidad su orden interno. El individuo sólo puede hacer su parte presintiendo que ha llegado el tiempo de la gran liberación, el tiempo de las nuevas oportunidades. La libertad siempre está presente como condición básica del ser humano, aunque éste hubiera nacido encadenado, pero sólo la libertad de pensamiento individual, puesto que la vida no conoce libertad alguna y el mundo no podrá ni transformar a la persona ni abrirle el camino hacía la libertad. «Lo que atañe a todos sólo puede resolverse entre todos» y «Todo intento individual de resolver uno sólo lo que atañe a todos está abocado al fracaso»[56] (puntos 17 y 18 sobre *Los físicos*). En el caso de Ill

verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würde. Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird». Nota 28, *Theaterprobleme*, p. 64.

53. «das Rasen eines Karl Moor, eines Ferdinand nicht nur mit Mitleid und Furcht entgegennehmen, sondern auch billigen». Nota 1, p. 91.

54. «Vom Einzelnen aus ist alles wieder zu gewinnen. Nur von ihm, das ist seine grausame Einschränkung». Nota 1, «Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit», p. 67.

55. «sinnvoll und sinnlos». Friedrich Dürrenmatt: *Der Besuch der alten Dame*, Zürich, Diogenes, 1980, p. 143.

56. «Was alle angeht, können nur alle lösen» y «Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern».

no se trata del sacrificio de la vida con una finalidad moral, ni de la negación del impulso por salvarse a sí mismo, ni de altruismo, ni del menosprecio de la muerte; se trata de reconocer la propia culpa, de aceptar la penitencia en nombre de la justicia. El mal mayor, según Dürrenmatt, no es la servidumbre, sino la culpa. Mostrar esto es su labor; la sinceridad y la malicia serían su obligación dramatúrgica, aun cuando sirva de poco.

Pese a toda la crítica, al parecer Dürrenmatt comparte lo que sabe Schiller acerca de los límites del poeta, que intenta volver a crear el mundo a partir de sus ideas, aunque nunca pueda llegar a materializarlo. Admira la estricta postura autocrítica de Schiller, mediante la cual «sus compromisos no eran hueros, su idealismo no ajeno al mundo, su pensamiento no sólo abstracto».[57] El propio Schiller podía evitar el peligro del cual advertía a los poetas sentimentales: huir hacia el mundo de las ideas. Esto ya es motivo para resultarle simpático a Dürrenmatt, quien constantemente permanece anclado en lo concreto y deja que las ideas sean eso mismo, ideas, sabiendo perfectamente que no puede cambiar el mundo. Schiller no concebía la libertad como un sistema, sino que la deseaba por el bien de la vida. Para él, la persona era más importante y más digna de ser amada que el estado. Era consciente de que el cumplimiento del destino humano reside más allá de la política y que el escritor no puede consagrarse a la política, sino que pertenece al ser humano completo. También Dürrenmatt es de esta opinión cuando escribe que el escritor, efectivamente, puede ser político, pero no comprometerse con un partido, puesto que escribir no es un acto ni de filosofía ni de indignación. «Todos rinden al máximo cuando se dedican a lo suyo; el dramaturgo, cuando escribe teatro»;[58] en esos momentos debe ser completamente dramaturgo. Como tal enseña a todo el mundo que el destino se encuentra «más allá de la política»,[59] a saber, en su propio progreso, que comienza con esta gran sobriedad frente al estado que ya es palpable en Schiller.

Pero el mayor mérito de Schiller fue para Dürrenmatt el reconocimiento de que la chispa de la dramaturgia consistiría en «encontrar una fábula poética»[60] a través de la cual la dramaturgia se convertiría en un intento de «crear un mundo siempre con nuevos modelos, que a su vez siga siempre desafiando

57. «seine Kompromisse keine faulen [waren], sein Idealismus nicht weltfremd, sein Denken nicht nur abstrakt». Nota 1, p. 99.

58. «Jeder wirkt dann am meisten, wenn er das Seine treibt, der Dramatiker, wenn er Stücke schreibt». Nota 1, *Vom Schreiben*, p. 80

59. «jenseits der Politik».

60. «eine poetische Fabel zu finden».

nuevos modelos».[61] Así es como procede Dürrenmatt, quien utiliza el mundo como «materia», como «cantera» con la que configura mundos propios que, a su vez, puede ofrecer materiales para la reflexión y para la reconstrucción de otras reproducciones del mundo.

Parece que Dürrenmatt considera que Schiller está superado como teórico del arte dramático, pero que lo contempla como un punto de partida importante e incitador a la reflexión sobre su tiempo. Hemos visto que, en muchos aspectos, Dürrenmatt tampoco está tan alejado de Schiller. Tal vez, la mejor manera de describir la cercanía de Dürrenmatt respecto a Schiller sería esta frase del dramaturgo suizo: «Uno nunca debe cesar de plantearse cómo sería el mundo de la manera más razonable».[62] Además, podemos reencontrar nuestra época en Schiller, «no sólo porque la importancia de Alemania se haya convertido en algo totalmente secundario y Europa en un cúmulo de pequeños estados francamente cuestionables, sino porque a nosotros también nos ponen en nuestro sitio».[63]

Y finalmente, a Dürrenmatt también le une con Schiller algo personal. Porque él también hace el suizo como Schiller hacía el suabo, y también porque Schiller escribió *Guillermo Tell*, el drama nacional de los suizos, y no el de los alemanes.[64] Con Schiller, Dürrenmatt se siente en buena compañía:

> Quien habla tan sumamente bien me resulta provinciano.
> La lengua que uno habla es obvia.
> La lengua que uno escribe parece obvia.
> En ese *parece* yace escondida la labor del escritor.[65]

Ambos han desarrollado una labor brillante y, en cualquier caso, volverán a reunirse en ella.

Traducción:
Nuria C. Arocas Martínez

61. «mit immer neuen Modellen eine Welt zu gestalten, die immer neue Modelle herausfordert». Ibíd., p. 101.

62. «Man darf nie aufhören, sich die Welt vorzustellen, wie sie am vernünftigsten wäre». Friedrich Dürrenmatt: «Hingeschriebenes», en *Philosophie und Naturwissenschaft. Essays und Reden*, Zürich, Diogenes, 1986, p. 13.

63. «nicht nur, weil die Bedeutung Deutschlands höchst zweitrangig und Europa selbst eine Ansammlung von doch recht zweifelhaften Kleinstaaten geworden ist, sondern weil auch wir in unsere Schranken gewiesen sind». Nota 1, p. 96.

64. Nota 1, p. 82.

65. «Wer allzu shön redet, kommt mir provinziell vor. / Die Sprache, die man redet, ist selbstverständlich. / Die Sprache, die man schreibt, scheint selbstverständlich. / In diesem *scheint* liegt die Arbeit des Schriftstellers verborgen». Nota 1, *Persönliches über Sprache*, p. 123.

CHRISTA WOLF A LA LUZ DE SCHILLER: EL IDEAL DE LA DIGNIDAD EN MEDEA*

Dolors Sabaté Planes
Universidade de Santiago de Compostela

En un discurso pronunciado con motivo de la obtención del Premio Conmemorativo Schiller (*Schiller-Gedächtnis-Preis*) en 1983, Christa Wolf hace referencia al potencial revolucionario de Schiller y a su compromiso con la libertad del individuo.[1] En él, Wolf destaca asimismo la invisibilidad del Schiller político durante los años del fascismo, años en los que tuvo lugar la formación escolar de Wolf y a lo largo de los cuales el escritor desapareció de los programas educativos y de los repertorios teatrales. Wolf pone igualmente de manifiesto la recepción parcial del escritor después de la II Guerra Mundial, un momento en el que su dimensión política se vio eclipsada por su vertiente teórica (Wolf, 2000: 380-381). Aunque los comentarios de Christa Wolf en el discurso apuntado sean casi anecdóticos, Christa Wolf y Friedrich Schiller comparten el complejo papel de ser escritores nacionales, un hecho que los hace más vulnerables si cabe a proyecciones partidistas de su imagen. De ello es plenamente consciente Christa Wolf cuando, después de haber sido durante muchos años una de las figuras más representativas de la intelectualidad de la antigua RDA, declaró en relación con las acusaciones colaboracionistas que se habían vertido sobre su figura:

> Yo no me coloqué sobre el «pedestal» del que tanto se habla ahora, ¿no es cierto? Además, estar en ese «aparente pedestal» durante la época de

* El presente artículo es el resultado de la investigación que se está realizando en el marco del proyecto *Textos narrativos escritos por mujeres en lengua alemana* (HUM2005-00549), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

1. Christa Wolf: «Rede auf Schiller», en Christa Wolf: *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1975-1986*, München, Luchterhand, 2000, pp. 379-394.

> la RDA no fue nada fácil para mí, pero sobre este hecho, sobre cómo fue realmente, nadie se interesa. Y además «derrocar», se puede derrocar a monarcas o a presidentes, pero no a una escritora. A una escritora se la puede difamar e insultar, eso sí. Cómo uno resiste todo eso, sobre este asunto se pregunta mucho más tarde.[2]

Por su trayectoria artística y su postura ideológica, Schiller y Wolf son ciudadanos de una época y de un Estado. Ambos se enfrentan al legado de la historia y forman parte de una misma tradición ilustrada que no concibe el arte sin un objetivo moral. Si Schiller representa la razón burguesa defendiendo la libertad frente a la arbitrariedad del poder absolutista, Christa Wolf ha extendido su crítica contra la dictadura de la antigua RDA a la civilización occidental y ha dejado al descubierto en sus últimas obras que su historia se fundamenta en la lucha por el poder. Asimismo, como representantes de dicha tradición ilustrada, Schiller y Wolf persiguen un fin didáctico que se realiza estéticamente a través de la literatura. Schiller recurre al teatro para sus fines pedagógicos, mientras que Wolf opta por el mito como instrumento de aprendizaje (Wolf, 2001*a*: 270).

No obstante, y aunque Schiller y Wolf se inscriban en contextos históricos distintos y representen discursos ideológicos diferenciados, creemos que el concepto schilleriano de dignidad vincula a dos de sus modelos femeninos más emblemáticos: Maria Stuart y Medea. Por otra parte, ambas figuras son rescatadas por sus creadores del legado histórico y mitológico, respectivamente, para ser sometidas a una revisión productiva, gracias a la cual se convertirán en un nuevo ideal moral.

Schiller entiende la dignidad como aquella expresión en la que se manifiesta el sometimiento del individuo físico al individuo moral: «La dominación de los instintos por la fuerza moral es libertad de espíritu, y dignidad se llama a su expresión en lo fenoménico».[3] En *Sobre la gracia y la dignidad* (*Über Anmut und Würde*), Schiller hace referencia a la dignidad como una virtud exclusivamente masculina. En contraposición, atribuye a la mujer el don de la gracia, un rasgo en su opinión propiamente femenino que deja al descubierto la naturaleza armónica de la mujer. La gracia se entiende en Schiller como una virtud natural, inherente al prototipo femenino del alma hermosa, un ideal genérico que asimismo se caracteriza por la pasividad, la ingenuidad y la sensibilidad. El prototipo del alma hermosa es recurrente en su lírica y en su producción dramática temprana, aunque este ideal de mujer, claramente delimitado en sus escritos téoricos, se transforma radicalmente en su obra de madurez. De este modo, heroínas trágicas como Maria Stuart o Johanna de Orleáns encarnan el ideal de dignidad que Schiller reserva en un principio para el varón. El concepto schilleriano de dignidad se asocia a los principios de actividad y autonomía, de tal modo que constituye asimismo la característica de un carácter sublime, cuando el espíritu del individuo resiste contra la fuerza de la naturaleza. En las heroínas trágicas schillerianas se observa cómo el «alma bella» se ha convertido en «alma sublime», un hecho que se hace patente en la figura de Maria Stuart, protagonista del drama homónimo.

Maria Stuart es una reina condenada, abocada al sufrimiento, que soporta su dolor con enorme templanza. Víctima de la ambición de su celosa hermanastra, Elisabeth, la reina de Inglaterra, Maria Stuart espera que se haga efectivo cualquier desenlace mientras contempla cómo la camarilla que rodea a su hermanastra intriga contra su persona, entre ellos, el conde de Leicester, un antiguo amor de juventud. El equilibrio de la protagonista se refleja cuando Maria, lejos de entusiasmarse de forma desmedida con la liberación que le promete el joven Mortimer, muestra su cautela, al desear ante todo la solución del conflicto con Elisabeth en un encuentro personal. Sin embargo, esta esperanza se disipa cuando Mortimer, que ha abjurado del protestantismo y es católico ferviente, le adelanta la noticia de su condena. La confirmación de la condena tiene lugar cuando el propio Burleigh, enemigo encarnizado de la reina de Escocia y abiertamente partidario de su ejecución, le da a conocer su terrible destino. La opinión de Burleigh discrepa de la que mantienen otros dos asesores reales, Talbot y Leicester, partidarios del perdón. No obstante, ninguno de los dos intercederá a su favor, ni siquiera Leicester, que sacrifica interesadamente cualquier tipo de vínculo personal con la condenada a cambio de mantener su posición privilegiada al lado de la poderosa Elisabeth.

Maria Stuart duda en todo momento de la imparcialidad de sus jueces, así como de la competencia del tribunal que ha dictaminado su sentencia. Por ello argumenta las pruebas de su inocencia ante sus verdugos, dominando sus emociones y dejando hablar a su razón. Su actitud muestra la fuerza del espíritu

2. «Das "Podest", vom dem jetzt so viel die Rede ist, habe nicht ich mir hingestellt, nicht war? Übrigens war diese "angebliche Podest"-Zeit in der DDR alles andere als einfach für mich, aber dafür, wie es wirklich war, interessierte sich ja niemand. Und "stürzen" kann man Monarchen oder Ministerpräsidenten, nicht aber eine Schriftstellerin. Die kann man verleumden oder beschimpfen, das ja. Wie jemand das "verkraftet" – danach wird dann erst sehr spät gefragt». Christa Wolf: *Medea Stimmen. Voraussetzungen zu einem Text*, München, Luchterhand, 2001*a*, p. 262. Traducción de la autora.

3. «Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung». Friedrich Schiller: «Über Anmut und Würde», en Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 378. Traducción en Friedrich Schiller: *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe, Hegel*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 12.

moral sobre la naturaleza sensible, lo cual eleva a la protagonista a la categoría de representante de la dignidad sublime. Sin embargo, el peso de sus argumentos no será suficiente y su existencia correrá un destino muy distinto a la libertad que exige para su persona. Maria espera a lo largo de la obra que se la trate con justicia, que sea un tribunal de acuerdo con su rango el que dictamine su sentencia de muerte, pero cuando se difunde la noticia de que han intentado asesinar a la reina Elisabeth, cualquier posibilidad de salvación se desvanece. La trama para liberar a Maria ideada por Mortimer ha sido descubierta y el pueblo inglés se amotina pidiendo la decapitación de la reina escocesa, a quien creen culpable del intento de asesinato. En el momento de su ejecución, la heroína demuestra su superioridad moral al entregarse a la muerte con una actitud que reproduce la idea schilleriana de lo sublime, tal como es definida por el escritor en *Sobre lo sublime* (*Über das Erhabene*).[4] La transfiguración que Maria vive en las últimas escenas marca su salida de la dimensión histórica, su progresivo alejamiento del mundo. Como un espíritu transfigurado[5] ha superado la contradicción de sus dos naturalezas pasando de «alma bella» a «alma sublime».

A nuestro modo de ver, este proceso de heroización que rodea de un aura de intemporalidad a la protagonista se hace asimismo patente en la Medea de Wolf. La templanza con la que Maria Stuart afronta la vejación y la injusticia es equiparable a la prudente serenidad con la que Medea afronta el descubrimiento de la verdad que se esconde en el submundo de la ciudad de Corinto. Siguiendo los pasos de la misteriosa reina de Corinto, Mérope, descubre en los pasillos subterráneos de palacio que la ciudad se funda sobre un crimen: el asesinato de Ifínoe, la primogénita del rey Creonte y su esposa. El motivo del crimen fue la

4. «El sentimiento de lo sublime es una mezcla de sentimientos. Es una composición de dolor, que en un grado más alto se expresa como estremecimiento y alegría que puede elevarse hasta el encantamiento (...) De esta forma, a través de nuestro sentimiento de lo sublime, experimentamos que el estado de nuestro espíritu no se rige necesariamente por el estado de los sentidos, que las leyes de la naturaleza no son necesariamente las nuestras y que poseemos un principio autónomo en nosotros mismos, el cual es independiente de las emociones sensibles» («Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von seinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird. (...) Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen, daß sich der Zustand unsers Geistes nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind, und daß wir ein selbstständiges Principium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhänging ist»). Friedrich Schiller: «Über das Erhabene», en Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 826.

5. «ein schon verklärter Geist». Friedrich Schiller: *Maria Stuart*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1996, pp. 141-142.

radical oposición del rey a una forma de gobierno matriarcal –tal como se dio en el pasado– que, de reinar su propia hija, se instauraría nuevamente. El cadáver de la joven princesa es la prueba más evidente de la lucha humana por el poder, la evidencia de que Corinto representa una idea de progreso y racionalidad que Medea no duda en cuestionar. Sin embargo, la infanticida euripidiana no actúa en ningún momento de forma visceral tras su terrible descubrimiento. Sabedora de que conoce la verdad de un estremecedor secreto de estado, el crimen sobre el que se funda la ciudad de Corinto, controla su imperiosa necesidad de hacerlo público y el escalofrío que le produce la sola idea del infanticidio:

> El rey Creonte puede tratar de ofenderme e intimidarme, mostrando su rostro de piedra y pasando por mi lado sin un saludo ni una mirada. Me deja fría. Acamante puede tratar de convencerme de que deje de buscar al muerto con que tropecé en la caverna, porque si lo hiciera el rumor de que maté a mi hermano desaparecería solo; le digo que cómo sabe que el muerto era un hombre. Entonces palidece y aprieta los dientes de forma que sus mandíbulas sobresalen y me pregunta amenazante: ¿Y qué sabes tú, Medea? Yo guardo silencio. Sin embargo, cuando Jasón, fuera de sí de preocupación y miedo, me hace la misma pregunta, y cuando también él trata de obligarme a enmudecer, no me deja fría. Y le digo lo que sé: que en esa caverna reposan los huesos de una muchacha, una niña casi, de tu edad, hermano. Y que son los huesos de la hija del rey, de la primera hija del rey Creonte y la reina Mérope, la reina muda que me habló cuando yo la visité en su oscuro aposento y sólo tenía necesidad de un sí o un no para mi pregunta, que estaba ya sobre la pista de la verdad. La respuesta vino de unos labios apretados. Él dio la orden, dijo Mérope. Quiso desembarazarse de ella, de Ifínoe. Tenía miedo de que la pusiéramos en su puesto. Y la verdad es que queríamos hacerlo. Queríamos salvar a Corinto.[6]

6. «König Kreon kann versuchen, mich zu beleidigen und mich einzuschüchtern, indem er seine steinerne Miene aufsetzt, gruß– und blicklos an mir vorbeigeht. Es läßt mich kalt. Akamas mag auf mich einreden, ich solle diese Suche nach diesem Toten aufgeben, auf den ich in der Höhle gestoßen sei, dann würde das Gerücht, ich hätte meinen Bruder umgebracht, von selbst wieder einschlafen; da sagte ich, woher er denn wisse, daß dieser Tote ein Mann gewesen sei. Dann wird er blaß und beißt seine Zähne aufeinander, daß seine Backenknochen hervortreten, und fragt mich, drohend: Was weißt du, Medea. Ich schweige. Aber wenn Jason, außer sich vor Angst und Sorge, mich das gleiche fragt und wenn auch er versucht, mich zum Verstummen zu bringen, dann läßt mich das nicht kalt. Dann sage ich ihm, was ich weiß: Daß da in der Höhle die Gebeine eines Mädchens liegen, eines Kindes fast, in deinem Alter, Bruder. Und daß es die Knochen der Königstochter sind, der ersten Tochter von König Kreon und der Königin Merope, der stummen Königin, die zu mir gesprochen hat, als ich sie in ihrem finsteren Gemach besuchte und nur noch ein Ja oder Nein brauchte auf meine Frage, die der Wahrheit schon auf der Spur war. Die Antwort kam aus schmalen Lippen. Er hat es befohlen, sagte Merope. Er hat sie aus

Medea conoce perfectamente que su descubrimiento la hace temible y que la llevará a ser estigmatizada por el poder. Su independencia racional y su autonomía moral la convierten en un símbolo del proceso de emancipación humano expresado en el *sapere aude*.

En sus intervenciones observamos cómo Medea afronta con valentía sus decisiones en el pasado, cuando, enamorada de Jasón, le ayudó a conseguir lo que él más ansiaba, el vellocino de oro, un objeto que ella misma reconoce como el motivo de lucha de dos casas reales por el poder (vid. Wolf, 2001*b*: 50). A través de su voz se revela asimismo que en realidad fue el rey de la Cólquida, Eetes, quien maquinó la muerte de su propio hijo, Apsirto, con el único fin de seguir gobernando. Así, la protagonista rememora con una indignación contenida el fratricidio que se le atribuye falsamente para alimentar la enemistad y el recelo de los corintios hacia su persona.

Al igual que Maria Stuart, Medea se encuentra prisionera en la tierra que la acoge, controlada por las autoridades corintias pese a que, en apariencia, se desplace libremente por la ciudad. Ambas protagonistas comparten su condición de mujeres extranjeras respetadas por temor, ambas resisten frente a un entorno que las difama y las aísla y ambas pasan a la posteridad llevando el estigma de la tragedia; Medea, la furiosa hechicera infanticida, y Maria, la reina católica de vida tempestuosa finalmente ejecutada.

Si observamos los trágicos destinos de ambas mujeres, podemos constatar que el principio del sacrificio sirve como fundamento para resolver momentos de crisis y es condición de la evolución de las sociedades. Christa Wolf viene a corroborar la idea schilleriana, de acuerdo con la cual la alienación del individuo es un hecho intrínseco al desarrollo de la cultura, siendo la figura de la protagonista, en el caso de Wolf, el elemento subversivo y desestabilizante sobre cuya exclusión la cultura se reconstruye y reconoce. El asesinato de los hijos de Medea, cometido por una muchedumbre furiosa, marca el principio del ritual que encauzará la explosión de violencia hacia parámetros de socialización civilizada. En nuestra opinión, y pese a la práctica constatación final de la imposibilidad de eliminar comportamientos atávicos, Medea se hace eco del ideal clásico de

dem Weg haben wollen, Iphinoe. Er hatte Angst, wir würden sie an seine Stelle setzen. Und das wollten wir auch. Wir wollten Korinth retten». Christa Wolf: *Medea. Stimmen Roman*, München, Luchterhand, 2001*b*, pp. 102-103. Traducción de Miguel Sáenz en Christa Wolf: *Medea. Voces*, Madrid, Debate, 1998, pp. 104-105.

dignidad. Tal como anteriormente observábamos, la transfiguración final de Maria Stuart en el momento de su ejecución supera su mero significado histórico y la eleva a los altares de la intemporalidad. Del mismo modo, también Medea se agranda a medida que descubrimos su proceso de victimización; cuanto más se desenmascara el juego de intrigas del que es objeto, más se cuestiona la verdad de su mito tal como nos ha llegado. A ello contribuye sin duda la estructura polifónica sobre la que se funda la obra, un coro de voces que desde la intimidad del monólogo interior descubre la manipulación de la leyenda.

De esta forma, en el monólogo de Jasón, el supuestamente valeroso guerrero se muestra como un ser ambicioso y mediocre que, en el fondo, se siente atemorizado ante la valentía de la «salvaje» Medea. De la misma forma, Agameda, su antigua discípula, se presenta como una envidiosa de sus artes. Su maldad la llevará a alegrarse del desgraciado destino de su otrora maestra y sólo esperará su caída definitiva, deseosa de ocupar su lugar. Por otra parte, el pérfido Acamante, astrónomo oficial, mostrará una absoluta falta de escrúpulos que le llevará a utilizar su saber para manipular al rey y al pueblo contra Medea. La débil Glauce, celosa de su rival, culpabiliza a la protagonista de sus males físicos, aunque en realidad reconoce que su frágil salud mejoró con las curas que en un pasado le aplicó. Finalmente, Leucón, ejemplo del intelectual pasivo, admira la valentía de Medea, aunque es incapaz de defenderla ante el mundo.

Todas estas voces dan testimonio de la mediocridad que envuelve a la protagonista; sus actos infames contra ella hacen de Medea una mártir. En este sentido, y al igual que la Maria Stuart schillerana, es víctima de un poder que sobrevive a su condena y que permanece impune pese a su inmoralidad. Ambas figuras encarnan la reconciliación del sentimiento y la razón, un ideal frente al cual la sociedad fracasa en su dimensión moral:

> ¿Quieren enseñarme los dioses a creer en ellos de nuevo? Sólo puedo reírme. Ahora estoy por encima de ellos. Pueden tocarme con sus órganos crueles, que no encontrarán en mí ningún rastro de esperanza, ningún rastro de miedo. Nada, nada. El amor se ha roto, y también el dolor ha cesado. Soy libre. Sin desear nada, escucho el vacío que me llena por completo. (...) Así son las cosas. En eso acabo todo. Se ocupan de que también las generaciones venideras me llamen infanticida. Sin embargo, qué será eso comparado con los horrores que entretanto habrán conocido. Porque no aprenderemos nunca.
>
> Qué me queda. Maldecirlos. Os maldigo a todos. Os maldigo especialmente a vosotros: Acamante. Creonte. Agameda. Presbón. Que vuestra

> vida sea atroz y miserable vuestra muerte. Que vuestros aullidos se eleven al cielo sin conmoverlo. Yo, Medea, os maldigo (Wolf, 1998: 220).[7]

Por encima del dolor y de los sentimientos, la Medea de Wolf, en su desesperación, se aferra al poder de la palabra para maldecir a sus verdugos. Su trágica desesperanza engrandece su figura desde el punto de vista moral ya que, incluso desde el vacío de la soledad más desgarradora, resiste a la derrota final. Tal como se afirma en la cita de Séneca que precede al monólogo inicial, la naturaleza de Medea ha crecido por el sufrimiento. Su aura de resistencia heroica, incluso en la más tremenda de las desgracias, remitifica su figura y hace de la infanticida lo que su nombre originariamente significa: una buena consejera de cuya mano debemos aprender la actualidad de procesos inquisitorios contra chivos expiatorios, lo que, al principio de la obra, ya nos sugiere la cita de Elisabeth Lenk. La imagen de las muñecas rusas incrustadas unas en otras como metáfora de la acronía sirve a Lenk para ilustrar la proximidad real de épocas lejanas en el tiempo. De la mano de Medea, tal como se plasma de forma más explícita en el fragmento que precede al coro de voces, debemos penetrar en lo más íntimo de la historia, de nuestros prejuicios, indagando en el porqué de nuestro desconocimiento y adentrándonos en nuestro yo ignorado. Sólo de esta forma, de la mano de la figura de nombre mágico, podremos vislumbrar la luz en medio de la opacidad del pasado y la confusión del presente.

7. «Wollen die Götter mich lehren, wieder an sie zu glauben. Da lach ich nur. Jetzt bin ich ihnen über. Wo sie mich auch abtasten mit ihren grausamen Organen, sie finden keine Spur von Hoffnung, keine Spur von Furcht an mir. Nichts nichts. Die Liebe ist zerschlagen, auch der Schmerz hört auf. Ich bin frei. Wunschlos horch ich auf die Leere, die mich ganz erfüllt. (...) So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen. Aber was ist denen das gegen die Greuel, auf welche sie zurückblicken werden. Denn wir sind unbelehrbar. Was bleibt mir: Sie verfluchen. Fluch über euch alle. Fluch besonders über euch: Akamas. Kreon. Agameda. Presbon. Ein gräßliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch» (Wolf, 2001*b*: 215-216).

¿TODO HOMBRE ES UN ARTISTA? FRIEDRICH VON SCHILLER-RUDOLF STEINER-JOSEPH BEUYS

Ulrike Steinhäusl
Universitat de les Illes Balears

1. La única interpretación común a las múltiples y diversas críticas de *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*) suele ser la constatación de que las *cartas* significan un intento programático para una educación del hombre mediante las artes. Por muy contradictorios que puedan resultar los puntos de vista de la interpretación y de las opiniones de los intérpretes de la *educación estética*, cuando resaltan, por un lado, el esplendor visionario de Schiller, o, por otro, su falta de coherencia y la imprecisión de su terminología filosófica, suelen estar de acuerdo en que Schiller pretendió mejorar la condición humana con la ayuda de las artes. La grandiosa utopía de Schiller se basó en la creencia de que la latente crisis de valores y de la cultura de su tiempo podría superarse mediante las bellas artes, mejor dicho, mediante las bellas y libres artes, «puesto que el arte es hijo de la libertad, y quiere recibir sus leyes de las necesidades del espíritu, y no de las necesidades de la materia».[1]

A la creencia idealista de Schiller en la utopía de la transformación del hombre en un buen ciudadano con los medios de las artes libres se opone, no obstante, el conocimiento del médico Schiller acerca de la disposición psicológica contradictoria del hombre, de su «naturaleza mixta» que se debate entre

1. «(...) denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit, und von der Notwendigkeit der Geister, nicht von der Notdurft der Materie will sie ihre Vorschrift empfangen». Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart, Freies Geistesleben, 2004, p. 20.

Todas las traducciones del alemán han sido realizadas por la autora del artículo.