

El valor de la libertad en el teatro de Guillermo Schmidhuber de la Mora

Christine D. Martínez

En el epílogo a su pieza *El día que Monalisa dejó de sonreír*, Guillermo Schmidhuber de la Mora escribe:

El concepto moderno de "hombre libre" nace con el Renacimiento; y aún hoy, después de más de cuatro centurias, la Libertad no ha llegado a ser un valor hecho carne, en todos y en cada uno de los humanos.¹

El tema de la libertad es muy antiguo; lo han comentado grandes escritores. Durante el Renacimiento Pico della Mirandola hizo hincapié en la concepción del libre albedrío y en la dignidad del hombre, señalando la potencialidad y el poder moral del ser humano sobre sí mismo. En su comedia *La vida es sueño*, Calderón de la Barca utilizó la leyenda medieval del príncipe encarcelado² para presentar un tema teológico y metafísico del libre albedrío, demostrando que la esencia del espíritu humano es su propia libertad. El filósofo alemán, G.W.F. Hegel, abogaba que la libertad era el único polo constante en el cambio de eventos históricos y el único principio que penetraba la humanidad. En su epílogo Schmidhuber no habla de la libertad política, sino que destaca, como en mucho de su teatro, que la humanidad tiene como destino la libertad con un sentido de la realización de la potencialidad de cada individuo. Para elucidar esta idea en el teatro del dramaturgo mexicano trataremos dos obras--*Los herederos de Segismundo* y *El día que Monalisa dejó de sonreír*--donde sugeriremos un análisis de las piezas proyectando metafóricamente algunos conceptos cruciales de Hegel acerca de la conciencia de libertad.

En su *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Hegel define la historia universal como una secuencia de etapas de despliegue del espíritu (*Geist*), con un sentido teleológico que es la realización de la libertad.³ "El fin último del mundo", como ha escrito Hegel, "es que el espíritu tenga conciencia de su libertad y que de este modo su libertad se realice" (*Lecciones* 68). Valiéndose de la historia literaria y de figuras legendarias, en su teatro,

Schmidhuber, como Hegel, recalca que la esencia del individuo es su propia libertad.

En *Los herederos de Segismundo*, Schmidhuber se sirve de la monumental obra calderoniana de *La vida es sueño* donde Segismundo, el príncipe encerrado, se transforma de un estado salvaje e incipiente a uno prudente y justo, presentando el concepto filosófico del libre albedrío. En la pieza de Schmidhuber la historia del príncipe encarcelado recibe un nuevo planteamiento basado en la concepción universal de la conciencia de libertad. Schmidhuber desmitifica la grandeza que se expresa en el personaje de Calderón y hace que la acción en su drama dependa de la condición de los otros personajes--"los herederos de Segismundo." La acción transcurre en la Polonia de Calderón unos veinte a treinta años después del final de *La vida es sueño*.

Un ambiente de insatisfacción penetra la obra desde el principio. Los miembros de la corte se quejan de la inestabilidad de la monarquía de Segismundo, insinuando que el reino de su padre Basilio era mejor. Al igual que los demás cortesanos, Américo, hijo de Segismundo, también se queja de la carencia de felicidad y muestra su deseo de un cambio. Acto seguido Américo es acusado de traición por el Obispo y Clotaldo el científico, dos consejeros de la corte, y con esto el rey Segismundo lo manda a la torre: "Que la torre que me sirvió de cárcel y de claustro cuando joven, os sirva ahora para volver a la razón" (44).

Las palabras del rey recuerdan, en parte, el encarcelamiento de Segismundo en la obra calderoniana. Sin embargo, el motivo del confinamiento de Américo no se funda en un vaticinio de los astrólogos, como en Calderón, sino en un motivo sumamente monárquico y moral: el deseo de que el principio de justicia sea respetado y que Américo se haga consciente de la necesidad de la facultad de razón para poder gobernar un día, con la perspicacia de comprender la significación de los eventos históricos y juzgarlos de una manera racional. Anselmo, ayo del príncipe y artista de la corte, nota la contradicción entre lo que el rey dice y lo que hace, y revela su opinión negativa sobre la forma en que gobierna Segismundo: "¡Pero creo en la humanidad más que vos! ¡Pobre Polonia; sus reyes no tienen fe en la libertad humana!" (45).

Anselmo ataca el conjunto de sentimientos que se forma en el reino. La falta de fe en la potencialidad humana por parte del rey refleja su temor de un cambio. Su miedo a la creatividad, o a la libertad,⁴ priva a los súbditos a realizarse. Al igual que Anselmo, la criada Nicolasa observa la falta de imaginación de su marido Clarín en el primer aparte de la obra: "¡Lo ven, se preocupa más por el qué dirán, que por el qué dijeron!" (11-12) Después de destacar la importancia de la conciencia humana y la fe en la potencialidad individual, Anselmo es acusado por abogar ideas contra el monarca. Como castigo Segismundo destruye la escultura principal del artista.

La obra maestra de Anselmo, intitulada "la aventura del ser," es una escultura del príncipe Américo. Podríamos considerarla como representativa de la potencialidad del príncipe y del desafío de su espíritu en perpetuo devenir. Al igual que todas las bellas artes, la escultura es, como ha afirmado Hegel, una manifestación concreta del espíritu humano.⁵ Con la destrucción de "la aventura del ser," Segismundo, en efecto, trata de destruir simbólicamente la potencialidad de su hijo y la de una nueva generación. El rey vuelve a demostrar su temor a la creatividad humana al mandar a Américo a la torre.

Si el arte es una expresión del espíritu, la torre se convierte en una metáfora extendida de la privación de la conciencia de la libertad. Para Américo y Anselmo la torre es un mero ejemplo de una vida pasiva que no da frutos, una vida en la cual el individuo es dependiente de algo o de alguien, y donde pertenece a algo que no define su propio ser. En el segundo acto Anselmo expresa claramente este punto:

¡Cuántas vidas humanas se desperdician como la vuestra! En la torre de la ignorancia, en la torre de la mediocridad, en la torre de la indolencia. No sé a dónde va Polonia. Mi única esperanza es que cuando este mundo haya desaparecido, exista un hombre que conserve lo poquito que somos; . . . (55)

La descripción de Polonia dada por Anselmo podría considerarse también como una de la humanidad que vive apáticamente en la ignorancia de lo que sucede en su entorno y que no se esfuerza por mejorarse. La esperanza del artista es que en el proceso histórico el ser humano se entregue a la contemplación, lo que Anselmo llama "la puerta del hombre," y que con ese curso evolutivo se realice a sí mismo, o sea, lo conduzca a "la puerta del paraíso." El grito del príncipe, "¡Dame la libertad y yo crearé una nueva Polonia!" (55), subraya la insatisfacción expresada por Anselmo. Es una insatisfacción "provocada por lo incompleto e imperfecto de cuanto da la realidad," y que le permite ver lo que es su responsabilidad.⁶

Como príncipe, Américo tiene la obligación moral de participar en el progreso de Polonia. La moralidad no sólo consiste en comportarse conforme al deber civil, como ha querido el rey Segismundo, sino a su propia voluntad, que es la base de la libertad. Entre los muchos estudios que se han escrito sobre la moralidad, la que presenta Schmidhuber invita una comparación con lo que ha señalado Frederick Copleston acerca de la moralidad hegeliana. La moralidad es "a determination of the will' [*Willensbestimmtheit*], so far as it is in the interior of the will in general.' The moral will is free will which has returned on itself, that is, which is conscious of itself as free and which recognizes only itself, and no external authority, as the principle of its actions" (Copleston 206). En el caso de Américo, la voluntad moral y el conocimiento de sí son dos pasos imprescindibles por alcanzar la conciencia de libertad.

Después de pasar diez años en la torre, Américo aprende que tiene que escudriñar los hechos históricos para poder comprender las incertidumbres en el mundo y reconocer su lugar en la historia. Para el príncipe lo esencial del ser humano es pensar, donde el pensar está estrechamente relacionado con la voluntad energética y con la conciencia de su lugar histórico. Reconociendo su responsabilidad en el reino, Américo gana el apoyo de los súbditos y derrota a Segismundo.

En el tercer acto, después de veinte años del reinado de Américo, Polonia ha progresado, dado que sobrevive los tiempos difíciles--el hambre, la pobreza, la falta de educación. Aunque es un país lleno de comodidades, Anselmo, no obstante, recalca que la realización de la conciencia espiritual, y no los bienes materiales, es lo que lleva a uno a su potencialidad:

Anselmo: (sereno) Vos únicamente le habéis entregado al hombre la comodidad, y con sólo la comodidad no se es feliz.

Américo: ¡Ya estoy harto de vuestras impertinencias! ¡Nuestro siglo es el mayor de la historia!

Anselmo: Porque es el último; pero es inferior a su potencialidad.
(87)

Anselmo critica a Américo, como había censurado a Segismundo, por no haber conducido el reino a su potencialidad. Le hace ver al rey que, como individuo importante en la historia de Polonia, sus intereses deben estar sobre los que son inmediatos o particulares. Aunque Américo no sea feliz, se puede satisfacer fijándose en los fines que tienen importancia en el progreso de la historia polaca. Los grandes individuos en la historia universal--por ejemplo, Alejandro, César y Napoleón, como ha destacado Hegel--se habían satisfecho "con aquellos fines que están sobre los intereses particulares" (*Lecciones* 88). Para Américo, la satisfacción será tratar de realizar el mejor fin para Polonia.

En el tercer acto, al lado de su difunto padre, quien se había refugiado en la torre después de su derrota, Américo critica a su padre tanto como a su abuelo por no haber decidido el curso de la historia polaca. Cuando Moscovia invade a Polonia, se le plantea a Américo el dilema de declarar guerra. Buscando alguien que decida por él, el rey pide opinión a sus consejeros y a sus criados sobre el futuro de Polonia, y de paso le plantea la cuestión al público: "¿Qué haríais si fuerais el rey de Polonia? ¡Vamos, soñad un poco! ¡Lo necesitáis!" (116-17) Se rompe el muro tradicional entre el escenario y el público, invitando que el espectador (o lector) participe en la acción. Con la ruptura se extiende al público la idea expresada por Anselmo y Américo, la realización de la potencialidad individual por medio de la conciencia de libertad.

Hasta que Américo decida tomar la decisión de declarar guerra a Moscovia, el pueblo polaco se parecía a lo que Rodolfo Usigli ha señalado, citando a Hegel, sobre la facultad crítica: "Lo que la experiencia y la historia

enseñan es esto--que los pueblos y los gobiernos nunca han aprendido nada de la historia, ni actuado sobre principios deducidos de ella" (88).⁷ En el primer aparte de la pieza, Nicolasa había expresado esa misma opinión: "Los personajes que aparecerán aquí van a intentar justificarse ante ustedes, porque aunque pasaron treinta años desde el inicio de esta historia, nunca aprendieron su lección" (11).

Sin embargo, en el tercer acto Américo rehusa seguir la tradición de "la herencia de Segismundo" (116), que ha sido vivir sin aprender de la experiencia y sin desarrollarse en el transcurso histórico. Con la declaración de guerra Américo vuelve a tener esperanza en la potencialidad del reino.

Hegel consideraba la guerra como un aspecto indispensable en el progreso hacia la conciencia de libertad. Como la libertad es algo que se tiene que lograr, sería imposible realizarla en la ausencia de oposición y lucha. No obstante, la guerra, en Schmidhuber como en Hegel, intenta eliminar la confusión para que después el pueblo pueda prepararse para la fase siguiente en la próxima generación, en la cual continuará el proceso de la evolución hacia la realización de la libertad (Popper 65-70).

Al morir en la guerra, Américo deja a los criados Nicolasa y Clarín que decidan su propio futuro. En el último aparte de la pieza los dos quedan solos fuera del telón, representando el principio de una nueva etapa en la historia:

Nicolasa: ¡Somos los herederos de Segismundo! ¿No te das cuenta?

Clarín: Yo no quiero ser heredero de Segismundo.

Nicolasa: (con entusiasmo) Sí, el maese Anselmo lo decía a los muchachos, ¡pero yo nunca lo entendí! ¡Estaba esculpido en su "Puerta del Paraíso"! Decía: "Tiempos vendrán en que están solos; entonces será la culminación de la historia, cuando Segismundo herede a los pobres." (124)

Si Clarín es pesimista sobre quién va a heredar la corona de Polonia, Nicolasa le gana con su esperanza en la nueva generación de sus hijos, quienes "descubrirán qué rumbo tomar" (125) en el curso de la historia. Los muchachos serán otra etapa de despliegue hacia la realización de la libertad, puesto que "Cada nuevo espíritu de un pueblo es una fase . . . en el logro de su conciencia, de su libertad" (*Lecciones* 75). Valiéndose de la obra calderoniana, Schmidhuber presenta una nueva visión de libertad. No es una de libre albedrío, de escoger entre el bien y el mal, sino una libertad donde el pensar tiene que ser optimista y debe superar, mitigando el error y los acontecimientos que han ocurrido anteriormente en la historia.

Drama en tres actos, *Los herederos* está dividido en escenas y apartes. En los apartes los criados hablan directamente al público haciendo comentarios sobre lo ocurrido en el escenario o lo que va a transcurrir, invitando que la audiencia participe en la tensión dramática. El apoyo musical

de la obra subraya los lapsos de diez y veinte años entre el primer y segundo actos. En el primero se oye música barroca. En el segundo y tercero se oye música del período romántico y del contemporáneo, respectivamente. La técnica y la estructura, tanto como la trama misma, se dirigen a la conciencia intelectual del público y expresan que la historia, en este caso la de Polonia, es un proceso mediante el cual evoluciona la conciencia de la libertad.

La libertad es también la cuestión metafísica de *El día que Monalisa dejó de sonreír*. En el epílogo a la obra Schmidhuber explica la razón por la cual escribió la pieza:

Escribí esta obra pensando en todos los que aún tenemos miedo a la libertad. . . . No solamente porque, día con día, existe aún el abuso del poderoso, sino principalmente porque una buena parte de la humanidad prefiere ser dependiente y renunciar a su libertad.
(67)

Hay un paralelo entre las palabras del epílogo, *El día que Monalisa* y el conocido estudio de Erich Fromm *Miedo a la libertad*. La obra de Fromm parece tener una influencia directa en la manera de pensar de Schmidhuber. En la época moderna los sentimientos de aislamiento y ansiedad han creado, como explica Fromm, un ambiente en que los individuos prefieren ser manipulados, donde, por miedo a la libertad, renuncian a la oportunidad de realizarse (123). Pirandello también dio expresión a este sentimiento del hombre moderno en su teatro.⁸ En su drama, Schmidhuber expone las peripecias que surgen como resultado de este miedo; pero afirma, no obstante, como en la tradición hegeliana, que la humanidad en sí está destinada a la libertad y que la esencia del espíritu es la propia libertad.

El día que Monalisa, drama en tres actos, se desarrolla en torno a la figura histórica de Leonardo da Vinci e intenta revivir los datos biográficos de la vida doméstica del Maestro, en particular los eventos del 2 de mayo de 1519, el día de su muerte en el Palacio de Cloux, en Amboise de Francia. El primer acto tiene lugar al mediodía con la muerte de Leonardo; el segundo, tres minutos después; y el tercero, dos horas después. La pieza transcurre en la recámara del Maestro y toma como punto de partida el testamento del artista y el conflicto por el poder entre los discípulos y criados de Leonardo.

Después de la muerte del Maestro los discípulos habían pensado regresar a Italia, ya que decidieron que sería imposible seguir una vida en Francia sin Leonardo. Pero acto seguido, discuten y pelean entre sí sobre quién va a heredar el puesto de "maestro," y acaban con la ruptura del testamento. Al final el discípulo Francesco Melzi llega a imponer su poder sobre todos menos Yantra, una criada joven.

Schmidhuber no sigue los acontecimientos de la vida de Leonardo al pie de la letra puesto que no se conoce con exactitud cuáles son los eventos específicos de su vida doméstica. Sin embargo, el dramaturgo crea en el

escenario una situación inventada de lo que pudiera haber ocurrido entre los discípulos el día de la muerte de Leonardo. Incluye como personajes a las cuatro personas que efectivamente vivieron en Francia con el Maestro: dos discípulos Salaíno y Francesco Melzi, éste nombrado por Leonardo su heredero, y dos criados viejos. Introduce a una persona más: Yantra, una joven criada que nunca existió en la historia de Leonardo. Schmidhuber no presenta la glorificación de Leonardo, sino que plantea las peripecias de la vida común de las personas que vivían en su sombra. Parecidos a los "herederos de Segismundo," los del Maestro ya no son personajes secundarios, sino que son las personas principales que deben esforzarse por alcanzar una libertad interna que "les permita realizar su individualidad, tener fe en sí mismas y en la vida" (Fromm 126). Yantra presenta esta idea de la plenitud del ser cuando decide regresar a Milán a empezar su vida de nuevo. Ella critica a los demás por haber decidido quedarse bajo el control de Francesco: "¡Todos han vuelto a caer en la trampa! Su Maestro decía que los lobos cuando caen en una trampa, se arrancan la pata a mordiscos como castigo de su error, pero ustedes no aprenden de sus errores" (62-3). Al arriesgarse a marcharse, sólo Yantra se esfuerza por llegar a su plenitud, mientras que los otros son incapaces de apartarse de la vida en palacio, una vida sofocante, a la que Yantra llama "la trampa."

La caída en la trampa representa para Yantra la vida mediocre que encierra y priva al individuo de la experiencia; representa la facultad crítica de uno que deja de aprender de la experiencia y de sus errores. No es muy diferente de la torre descrita por Anselmo en *Los herederos*, pues ambas, la trampa y la torre, significan la renuncia a dotarse de los recursos necesarios que podrían servir para la realización de la libertad. Esta idea también se expresa en una pieza anterior de Schmidhuber, *Los héroes inútiles*, donde uno de los personajes dice: "A veces pienso que el diablo más se lleva pendejos al infierno por lo que dejan de hacer que por lo que hacen" (29).

Para llegar a la plenitud del ser, como indica la vieja sirvienta Maturina, a veces uno tiene que valerse de los sueños. En el primer acto se da cuenta de que los sueños le habían dado a Leonardo una oportunidad de tener contacto con sus aspiraciones más profundas, y le dice al difunto Maestro: "¡Yo no sé en qué pueda ayudar, pero alguien tiene que heredar la sabiduría del Maestro! ¡Alguien debe aprender a soñar sus sueños!" (26) Esto recuerda el tercer acto de *Los herederos* donde Américo les animó a los herederos y al público que siguieran el progreso de la historia: "¡Vamos, soñad un poco! ¡Lo necesitáis! Imaginaos que despertáis y sois el rey de Polonia. ¿Qué haríais?" (117) Los sueños, como ha señalado J.E. Cirlot, "afford Man another means of making contact with his deepest aspirations" (xxv). Carl Jung también ha considerado que los sueños contienen no sólo lo que es lo más perentorio por el narrador, sino también lo que es en el momento lo más difícil, lo más importante (Cirlot xxvi). Los discípulos de Leonardo pues, como implica

Maturina, tienen que servirse de los sueños para definir su individualidad, sin contar con la herencia legendaria del Maestro.

No obstante, la acción principal de la pieza demuestra que los discípulos no han progresado ni espiritual ni moralmente, en el sentido hegeliano de la palabra moral. Es la conciencia moral, una moralidad que es la reflexión dentro de sí, que es consciente de su libertad como principio de sus acciones y no de una autoridad exterior (Copleston 206). El último parlamento subraya esa falta de progreso moral. Francesco Melzi, el heredero verdadero de Leonardo, les dice satíricamente a los tres--Salaíno, Maturina y Battista--que se han quedado con él en Francia: "Amor, Temor, Reverencia; escribe estas palabras en el fogón de los sirvientes.' ¡Eso lo creía... Leonardo[!] (Los tres mínimos abren los ojos con amor y temor nacientes y con infinita reverencia . . .)" (63). Cada uno de los tres personajes cuenta con razones para haber renunciado a la oportunidad de salir y realizar su propia vida: Salaíno por temor y los dos sirvientes viejos por falta de educación. Ellos son "la humanidad [que] prefiere ser dependiente y renunciar a su libertad. . ." (67). Representan a la mayoría de los individuos que tienen "miedo a la libertad."

Las anécdotas de Leonardo--la "trampa" y "Amor, Temor, y Reverencia," que se incluyen en la pieza--hacen hincapié en la manera convencional de pensar. Aunque el pueblo sea políticamente libre, siente la necesidad de someterse a un poder totalitario, dada la falta de fe en sí mismo (Fromm 296-97). Las dos anécdotas recalcan una realidad para Schmidhuber: hay poca gente que ha aceptado el reto de conocerse a sí misma, mientras que la mayoría de los individuos quedan esclavos, aislados del mundo.

La falta de participación en el proceso hacia la realización de la conciencia de libertad resulta ser el significado de las palabras enigmáticas del título "El día que Monalisa dejó de sonreír." Sin embargo, aunque Maturina, Salaíno y Battista quedan bajo el control de Francesco, la obra evita ser totalmente pesimista. Como hemos visto, Yantra sí se va. Al marcharse, alude al hecho de que está embarazada con el hijo de Salaíno, dándonos la impresión de que siempre habrá alguien que tendrá el coraje de atreverse a buscar la libertad, de nadar contra la corriente. Se evidencia en esta pieza, como en *Los herederos*, que el pensamiento ingenioso se da cuenta de que en la vida, a pesar de los conflictos, hay armonía y que la verdadera virtud es combatir contra uno mismo y esforzarse por llegar a la propia plenitud.

Es la criada joven quien más corresponde a la filosofía de Leonardo da Vinci. Leonardo era artista, científico, poeta, contemplador y soñador. Sin embargo "Leonardo no aspiraba al poder, sino a la verdad y a la belleza. Quería comprender a Dios, la naturaleza, el arte, a sí mismo y a los demás seres humanos y por eso la figura del Maestro lleva la convicción de que las cosas que verdaderamente importan son espirituales" (Sarton 233). Por medio de su ejemplo artístico y científico llegó a describir mejor que nadie la perfección de la naturaleza, mostrando que la búsqueda de la belleza y la de la verdad no son incompatibles. La aspiración a la verdad y a la belleza, tan

frecuente durante el Renacimiento, se manifiesta en el personaje de Yantra. Ella cree en su propia dignidad. Refleja un evolucionismo del espíritu, un movimiento espontáneo interno que es dialéctico y creador, y que se orienta hacia la conciencia de libertad.

El teatro de Guillermo Schmidhuber de la Mora discurre sobre la sustancia de la humanidad, la realización de la libertad en el plan cósmico. En *Los herederos de Segismundo* y *El día que Monalisa dejó de sonreír* el dramaturgo se sirve de las grandes figuras de Segismundo y Leonardo para situar este valor frente al público. Schmidhuber se esfuerza por evidenciar que el ser humano sólo cuando aprende de la experiencia superará los errores del pasado y participará en el progreso hacia la conciencia de libertad. En las dos piezas la acción dramática demuestra que este concepto del progreso está tan presente en la historia actual como hace siglos, y sugiere que, como en la tradición hegeliana, "la historia universal no es sino el despliegue de la conciencia de libertad."⁹

William Paterson College of New Jersey

Notas

1. El epílogo lleva como título "Notas para un lector curioso." Cito de la página 67.

Quisiera agradecer a Rafael Pardo Avellaneda de la Universidad Complutense de Madrid por sus sugerencias, particularmente en relación con Hegel y Fromm. Agradezco también a Leon F. Lyday sus acertadas sugerencias.

2. La figura del príncipe encarcelado tiene sus fuentes en la leyenda de Buddha. Tuvo un éxito en la Edad Media, y en el Siglo de Oro sirvió de base para las comedias *Barlaán* y *Josafat* de Lope de Vega y *La vida es sueño* de Calderón. Véase el estudio de Félix G. Olmedo, *Las fuentes de "La vida es sueño."*

3. En *Lecciones* Hegel expresa que "puede decirse que la historia universal es la exposición del espíritu, de cómo el espíritu labora por llegar a saber lo que es en sí" (67), y que "la sustancia del espíritu es la libertad" (68). Hegel consideraba la historia universal como "el progreso en la conciencia de la libertad—un progreso que debemos conocer en su necesidad" (68), que se desarrolla al modo de silogismo de tipo dialéctico, resuelto por el plan de la Providencia. La realización de su plan es la Historia Universal y tiene como su fin último la perfección del mundo (Popper 47).

4. El "miedo a la libertad" es una de las ideas que se expresa con frecuencia en el teatro de Schmidhuber, a la cual volveremos a mencionar en la discusión de *El día que Monalisa* donde se hace más evidente. La idea de "miedo a la libertad" llegó a recibir atención con el famoso estudio de Erich Fromm *Miedo a la libertad*. (Manejo la versión en inglés bajo el título de *Escape from Freedom*.) Es muy probable que Schmidhuber estudiara la obra de Fromm, pues aparecen algunas ideas cruciales del psicoanalista alemán en su teatro, particularmente en *El día que Monalisa*.

5. En sus lecciones sobre la estética, Hegel ha señalado que "Fine art is not art in the true sense of the term until it is also thus free, and its highest function is only then satisfied when it has established itself in a sphere which it shares with religion and philosophy, becoming thereby merely one mode and form through which the divine, the profoundest interests of mankind and spiritual truths of widest range are brought home to consciousness and expressed" (*Phil. of Fine Art* 518).

6. En su prólogo a *Lecciones* José Ortega y Gasset escribe: "Este sentimiento [de insatisfacción] me parece la suma virtud del hombre; Entonces se siente no solo descontento de las cosas, sino de sí mismo. Ve con toda claridad que podría aquella hacerse mejor; Con esto no obtiene una perfección absoluta, pero sí una relativa a su responsabilidad. El descontento radical y metafísico perdura, pero cesa el remordimiento" (15).

7. La influencia de Usigli en el teatro de Schmidhuber es notable. No es mi intención de aquí exponer todas las influencias, sino destacar dos importantes. En las dos obras que tratamos se expresa el concepto antihistórico, tan presente en Usigli (e.g. *Corona de luz*), de buscar el significado de un hecho histórico analizándolo desde el presente, del mismo modo el pasado puede explicar al presente. Asimismo Schmidhuber, como Usigli, emplea la técnica de presentar varias posibilidades por un conflicto dramático, dejando el final abierto para que el espectador pueda decidir la resolución por sí mismo.

8. Observa Fromm que "The loss of the self has increased the necessity to conform, for it results in a profound doubt of one's own identity. . . . In his plays Pirandello has given expression to this feeling of modern man. He starts with the question: Who am I? What proof have I for my own identity other than the continuation of my physical self? His answer is not like Descartes—the affirmation of the individual self—but its denial: I have no identity, there is no self excepting the one which is the reflex of what others expect me to be: I am 'as you desire me'" (280). Eric Bentley también observa que en el teatro de Pirandello, muchos de los personajes se parecen, o no son interesantes en sí (xxii).

9. De la introducción, escrita por José María Quintana Cabanas, al libro *Filosofía de la historia* (Hegel), p. 17.

Obras Citadas

- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1961.
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. del español Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1971.
- Copleston, Frederick, S. J. *A History of Philosophy*. t. 7. London: Burns and Oates Limited, 1965.
- Fromm, Erich. *Escape from Freedom*. New York: Avon Books, 1965.
- Hegel, G. W. F. *Filosofía de la historia*. Introd. y trad. del alemán José María Quintana Cabanas. Barcelona: Ediciones Zeus, 1970.
- _____. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Prólogo José Ortega y Gasset. Trad. del alemán José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- _____. *The Philosophy of Fine Art*. Trad. del alemán F.P.B. Osmaston. *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. 517-31.
- Olmedo, Félix G. *Las fuentes de "La vida es sueño"*. Madrid: Voluntad, 1928.
- Pico della Mirandola. *Oration on the Dignity of Man*. Trad. Elizabeth L. Forbes. *The Renaissance Philosophy of Man*. Ed. Ernst Cassirer, et. al. Chicago: U of Chicago Press, 1948.
- Pirandello, Luigi. *Six Characters in Search of an Author*. Trad. del italiano Edward Storer. *Naked Masks: Five Plays*. Ed. e introd. Eric Bentley. New York: Dutton, 1952.

- Popper, K. R. *The Open Society and Its Enemies*. t. 2. Princeton: Princeton UP, 1966.
- Sarton, George. *Six Wings: Men of Science in the Renaissance*. Bloomington: Indiana UP, 1957.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *El día que Monalisa dejó de sonreír*. México: Editorial Oasis, 1987.
- _____. *Los herederos de Segismundo*. México: Editorial Oasis, 1982.
- _____. *Los héroes inútiles. Teatro*. Monterrey: Impresos Cerda, 1982.
- _____. "Nueva dramaturgia mexicana." *Latin American Theatre Review* 17 (Fall 1984): 13-16.
- Solana, Rafael. "Schmidhuber." *Revista Siempre*. (México) 20 de mayo de 1981.
- Usigli, Rodolfo. "Segundo prólogo." *Corona de luz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.