

ensayo sobre schiller



thomas mann

Traducción de María Luisa Jaramillo

El cielo está en efervescencia,
la bandera de la torre ondea al
viento, el cortejo
de nubes se apresura, la hoz de
la luna vacila
y en la noche tiembla una vaga
claridad.
Ni una estrella es visible...

Así fue la noche, la noche de mayo de hace ciento cincuenta años donde a través de las calles adormecidas de Weimar, como muertas, los despojos mortales de Schiller fueron llevados a la tumba a través de la Esplanada y la Jakobs-gasse hasta el viejo cementerio. No se escucharon las espantosas notas que desgrana a la medianoche pesada y sordamente el toque de campanas. Las campanas callaban. Callaba la campana su canto que arrulla toda la vida humana y cuyos acentos de duelo acompañan al viajero en su último camino. Sólo se escuchaban los pasos arrastrados de hombres, que de vez en cuando descargaban la carga, un sencillo féretro, para reposar y turnarse.

En realidad, según una antigua costumbre, unos asalariados hubieran tenido que asumir el oficio de cargadores. Hubiera sido el turno de la corporación de los sastres. Un hombre sensible, un admirador ferviente del poeta desde su juventud, intervino en el último momento para evitar que ignorantes se ocuparan obtusamente de esa tarea. Apresuradamente, Schwabe, el secretario de la comisión, había reunido, para rendirle ese triste homenaje de afecto, a un grupo reclutado en la clase cultivada, señores proveídos de títulos universitarios, funcionarios, algunos artistas (es asombroso constatar que entre ellos el teatro no estaba representado), veinte o veintiún personas en total, de las cuales ocho llevaban alternativamente el ataúd, los otros formaban la escolta. Fuera de ellos no había cortejo.

Essai sur Schiller, traducción al francés de Louise Servicen, Presses universitaires de France, París.

Así llegamos al viejo cementerio. Contra el muro se apoyaba a la derecha de la entrada el "Kassengewölbe" como se le llamaba, un pequeño edificio vetusto, gris, sin ventana, con un techo negro puntiagudo; una puerta de reja conducía al interior oscuro donde se encontraba una trampa. El pequeño edificio funerario llevaba su nombre porque pertenecía a la Caja del Comité de los Estados Provinciales. Al llegar, el sepulturero y sus ayudantes avanzaron y tomaron el féretro que se aclaró un instante con el resplandor de la luna que surgió por entre las nubes apresuradas y que volvió rápidamente a esconderse. En los árboles, en el tejado de la iglesia cercana el viento susurraba y rugía. Sin duda estos señores acompañaron a los sepultureros hasta el panteón, tanto como se pudieron introducir en el cuadrilátero que rodeaba la trampa. Al abrirse, sus goznes oxidados chirrearon. El féretro atado con dos cuerdas descendió a las profundidades hasta tocar el suelo, cualquier suelo, entre otros ataúdes, o encima de ellos. En la noche de podredumbre donde descendió, la tapa se cerró. Era la medianoche, la primera hora del tercer día después de la muerte de Schiller.

¿Se demoraron estos señores todavía algunos minutos frente al panteón, con la cabeza descubierta, en una muda oración, antes de irse? Me lo figuro. En todo caso esta fue toda la ceremonia. No hubo ni un suave acento musical, ni una palabra de un sacerdote o de un amigo, ni coronas, ni laureles. Leemos que en la época esto era así, sin pompa, que en Weimar se procedía así a los entierros, seguidos solamente, al día siguiente, de una bendición del difunto en la iglesia, llamada la "colecta". Tuvo lugar la tarde de ese 12 de mayo, y por otra parte no se señaló con ninguna particularidad especial puesto que ni el Duque, ni Goethe enfermo, a quien se le ocultó durante 24 horas la muerte de su amigo, asistieron. Leemos igualmente que la familia, la viuda, el mismo moribundo habían exigido un entierro extremadamente discreto y modesto, y que lo que se refería a la hora nocturna, había sido debido al estado de los despojos... Sea de ello lo que fuere, el lugar de la in-

humación, por lo menos, correspondía al rango social del difunto, el consejero áulico de la corte ducal de Meiningen, von Schiller. Únicamente los restos de personas de calidad, cuyas familias no poseían sepultura hereditaria, únicamente los miembros de la sociedad de Weimar, los von Koppenfels, Ridel, von Pfuhl, von Egloffstein y sus iguales eran admitidos en el Kassengewölbe. Por lo demás, este pequeño reducto separado ofrecía a estos personajes un abrigo más precario que el más pequeño montículo de tierra bajo el césped del campo mortuario común. La Xenie del "Genio de la antorcha invertida" no hubiera estado fuera de lugar a la entrada:

En realidad, está encantador, con su antorcha apagada; pero, señores, la muerte no es tan estética...

¿Estética? Lo que ocurría en las profundidades no lo era de ninguna manera. La humedad se infiltraba allí a través de los muros y el suelo y pudría rápidamente la madera de los ataúdes amontonados, provocando así una gran amalgama en la descomposición general. Más tarde, cuando era necesario proceder a algunas reparaciones, la piedad podía con gran dificultad disputar con los estragos destructores —por otra parte de manera incompleta y sin certeza— algún cráneo así como las osamentas que allí se encontraban juntas.

Los hombres pararon, suspiraron y se fueron. ¿Tal vez escucharon, mezclados con el murmullo y el gemir del viento, un canto suave, las voces de elfos de una ronda de espíritus volando alrededor del panteón?

Sólo el cuerpo pertenece a estas fuerzas

que tejen el oscuro destino.
Liberada de la presión del tiempo,
compañera de juego de los bienaventurados,
erra allá arriba, en las
luminosas praderas,
divina entre los dioses. ¡ la
Forma ideal!

Ya había resucitado. Liberada de la vergüenza de la materia, nimbada de idealismo viril, la virilidad ideal, intrépida, ardiente y dulce, con su mirada de Redentor, su rostro real

dirigido hacia las estrellas, ya estaba, en el momento del enterramiento, y para siempre, transfigurada, objeto del confiado amor de su pueblo y de la emoción de los hombres.

Forma inmortal, marcada por todos los signos de una vida única. Sobre su frente ennoblecida por la dignidad del pensamiento, como sobre la frente de la augusta Urania del poema, brillaban los rayos conjugados de la "felicidad de los sentidos y de la paz del alma", la idea del artista, según la cual lo *bello* nos sus trae de la angustiante escogencia entre uno y otro término de esta alternativa. En efecto, él une armoniosamente la sensualidad con la moralidad, concilia nuestra naturaleza trascendente, lanza un puente entre lo ideal y la vida; la noción oscilante del "bien" resurge ventajosamente de los dos mundos, en la esfera estética y en la esfera ética, —y la belleza y la verdad se fusionan en el arte, educador del género humano.

Es para festejar este espíritu benéfico y que sigue huellas luminosas que nos hemos reunido —¿pero quién soy yo para tomar la palabra y celebrarla, cuando tengo bajo los ojos la montaña de doctas glosas que durante siglo y medio los sabios han acumulado sobre su vida y su obra?— La timidez no es aquí sino una consolación, un estímulo por otra parte muy reconfortante: la afinidad basada en la experiencia, la fraternidad, la familiaridad que nos incita a una audaz confianza y que a pesar de las diferencias de rango, de época y de temperamento, reina sobre todos los artistas creadores. Ningún artista debe sentirse completamente amedrentado o incómodo, ni indigno de asociarse solemnemente con este espíritu, que fue y sigue siendo la apoteosis del arte. El lo magnificó con actos deslumbrantes y con palabras minuciosamente escogidas y sorprendentemente precisas, en donde hasta el último de su especie reconoce con modesto orgullo su propia angustia, su propia felicidad.

Cuando para insuflar la vida a lo que está muerto y para desposar la materia, se abraza el genio activo, es preciso que el cielo tienda sus nervios,

que el pensamiento, de alta lucha, someta a su yugo el elemento.
¡Sólo hacia lo serio que ninguna pena empaña
correrá la fuente misteriosa de la Verdad!

¡Sólo al duro golpe del cincel cederá el rebelde mármol!
¡Penetra hasta la esfera de belleza!
La pesantez quedará en el polvo con la materia que ella hacía más pesada.
Ya no penosamente arrancada a la masa,
sino fina y ligera, como surgida de la nada,
la imagen surgirá ante la mirada fascinada.

¡Cómo está expresado todo esto!
¡Con cuanta facilidad confiere un lenguaje patético, pero exacto, a las tentativas y a la experiencia de toda una vida de artista! ¡Cómo celebró en otra estrofa de su grandioso poema sobre el artista el "regreso a la infancia", la manera como la suprema espiritualidad se torna accesible en la tierra! Cómo dio gracia a la generosidad por la cual uno entre los habitantes celestes, la diosa de la verdad, se hizo mortal con nosotros los hombres:

Aquella a la que los más puros demonios
contemplan el rostro nimbado por una gloria de Orión,
la destructora que marcha sobre las estrellas,
refugiada sobre su alto trono solar,
la Urania terrible y espléndida se quita su corona de fuego;
ella se erige como *Belleza* ante nosotros.
Adornada con su única gracia,
ella se hace niña, para que los niños la comprendan.
Lo que aquí sentimos
bajo la forma de una impresión de belleza,
un día vendrá hacia nosotros, en tanto que Verdad.

En la personalidad de Schiller, a pesar de toda su gravedad santa, aplicada, y su infinita agudeza de espíritu ¿quién pues desconocerá el elemento pueril, la noble ingenuidad que algunas veces nos hace subir a los labios una sonrisa respetuosa? Ella es indisolublemente inherente a

su incomparable grandeza específica. Es a ésta a la que debemos ver primero y delante de la cual es necesario inclinarse —una grandeza innata, involuntaria, que ningún movimiento del espíritu, ninguna concepción, han desmentido y que Goethe no se cansaba de celebrar en las conversaciones de su vejez. La manera involuntaria, la espontaneidad con la cual se afirma formaban precisamente el asombro de sus recuerdos de vejez. "Cualquiera que fuese, decía Goethe, la actitud que adoptase, no podía hacer nada que en mucha parte no superara en grandeza lo que otros habían hecho mejor; sí, hasta cuando Schiller se cortaba las uñas, era más grande que esos señores".

No sé por qué una cosa que él consideraba una bagatela y que ocupa un rango inferior entre sus grandes obras, me ha parecido siempre el más sorprendente ejemplo de esta tendencia natural a la grandeza: "El canto de la Campana". ¿Diez a doce páginas de versos breves, de un ritmo variado, qué son con respecto a obras maestras y fulgurantes, a las proezas dramáticas de su vida, *Wallenstein*, *Guillermo Tell*, el formidable esbozo de *Demetrio*? Y sin embargo, los impertinentes románticos reían a carcajadas ante el aburguesamiento clásico del poema, esta historia de la fusión de una campana acompañada de "consejos edificantes" —de consejos edificantes sobre todo, donde el canon de la humanidad está resumido en los acentos vigilantes y dominadores de la campana de la torre que "ella misma sin corazón, sin compasión" acompaña con su oscilación el juego cambiante de la vida en todos sus incidentes y sus etapas típicamente cíclicas, depuradas hasta el plano del mito. Era realmente inconveniente, hasta la indignidad, esa risa de gentes hastiadas con respecto a lo que es realmente grandioso. Asociarse a su hilaridad sería fácil. Ciertamente, sacamos rasgos cómicos en ese noble canto de la norma y del orden piadoso, por ejemplo "el hombre, ese conquistador" y la mujer "púdica" y el adolescente que "orgullosamente se separa de la joven", y "sigue, ruborizándose, la huella de sus pasos" y "cuando los pueblos se liberan solos, la prosperidad no es au-

mentada". ¿No es de ninguna manera indiscreto preguntarse de paso quién liberará los pueblos si de ello no se encargan ellos mismos?

Esto no impide que este trozo sea digno de lo que Schiller emprendió y llevó a cabo, bien característico de su genio real.

Wilhelm von Humboldt tuvo razón en decir: "En ninguna lengua conozco un poema que en un pequeño volumen os abra un campo tan vasto, recorra la gama de las impresiones humanas más profundas y nos muestre la vida con lirismo, como una epopeya encerrada en sus límites naturales". Por otra parte en Alemania y en el mundo entero, el nombre de Schiller siempre ha estado particularmente ligado a este poema. Apenas publicado, conoció una enorme popularidad. Sólo empieza a esfumarse hoy en día, en la noche de ignorancia y de olvido que cae sobre nosotros. Pero hace poco todavía, gentes pertenecientes a las clases populares más humildes conocían este poema de memoria, desde el principio hasta el fin y en una de sus "Noticias Excéntricas" el danés Herman Bang dice de un actor de la Corte que estaba recitando: "Era el único de la sala que no estaba completamente seguro del texto de la Campana".

¡No es fácil detenerse, una vez que uno ha comenzado a hablar de la grandeza específica de Schiller —una grandeza generosa, inflamada, exaltante, tal que la majestuosa naturaleza del mismo Goethe no ofrece equivalente, embriagado de lo universal y de una cultura pedagógica humana, viril y extrema en todo! Y en el fondo de esta virilidad casi desmesurada, casi fuera de la naturaleza, que conspira con la voluntad, con la libertad, con la conciencia se encuentra escondido un niño artista que en el mundo entero no conoce nada más alto que el *juego*, que dice que entre todas las criaturas sólo el hombre es capaz de jugar, y que él mismo no se siente verdaderamente hombre sino cuando juega. Evidentemente, ésta es una filosofía estética. Pero la sonrisa que a veces debemos esforzarnos por retener ante la grandilocuencia de Schiller, se refiere a su carácter de eterno adolescente, su gusto por entregarse a juegos de

niños en un plano superior, el gusto por la aventura y lo sensacional en materia psicológica, de la biografía de figuras extremas a la manera de Plutarco, de la virtud desmesurada y del crimen sagrado. Su imaginación era capaz de inflamarse por "la grandeza indecible", el robo de una corona, las crónicas de las aberraciones humanas y las extrañas perversiones de carácter, por "Pitaval", por las historias de complots y las rebeliones, las intrigas de los Jesuitas, la Inquisición, la Bastilla y las víctimas de los juegos de azar... Las mujeres también tienen allí su lugar, sus relaciones inmateriales con ella —Amelia, Thecla— y con la palidez etérea de estas figuras, esta sensualidad puerilmente fanfarrona, un erotismo que adopta los giros mundanos de libertino y hace decir a Fiesco: "La mujer no es nunca tan bella como en vestido de noche. Es el vestido de su profesión", a lo que Julia Imperiali replica: "Eso es ligereza".

Inmensa ligereza. ¿Pero el carácter de este niño grande, de eterno adolescente, no se manifiesta todavía más allá de este primer escalón de su producción, no aparece aún en la madurez de su arte? ¿No lo encontramos en su retórica a menudo exageradamente exaltada, en sus efectos de teatro calculado donde la imaginación y la naturaleza deben "conspirar juntas" y aún en una cierta crueldad de trágico de la que habla Goethe cuando cuenta a Eckermann que Schiller, cuando trabajaba en su obra *Egmont*, había tratado, por otra parte en vano, de persuadirlo de que en la escena de la prisión donde Egmont escucha la lectura de su sentencia, el duque de Alba, enmascarado, envuelto en su manto, debía aparecer en el segundo plano para saciar su venganza y su goce indigno en el espectáculo de las angustias de Egmont ante la muerte? Que uno se represente a los dos amigos diferentes, Goethe riendo y protestando en su dialecto francfortiano: "Noi, Noi, mi amigo, ¿en qué piensa usted? ¡Esto sería atroz!". Y Schiller replicaba en su patois suabo del que nunca se pudo deshacer, insistente: "¡Pero le juro, eso tendría un gran efecto, atraería al público hasta el alma!".

"Era un hombre singular" decía Goethe con un meneo de cabeza evocador, melancólicamente festivo; y perdido en sus recuerdos así como le ocurría a menudo, agrega aún ciertas cosas sobre la indiferencia, incluso la aversión de Schiller por toda motivación; y cómo él había hecho coger a Gessler una manzana del árbol, sin preámbulo, ordenándole a Guillermo Tell que derribara ese blanco sobre la cabeza de su hijo —y qué dificultad tuvo Goethe, para que su amigo se decidiera a intercalar por lo menos algunos versos en los que el joven muchacho ponderaría la destreza de su padre capaz de derribar una manzana del árbol, a cien pasos— esto con el fin de que la imaginación del tirano se encontrara aguijoneada por este lado y llegara a concebir el famoso tiro a la manzana. Schiller envió después estos versos a Iffland diciendo que era necesario agregarlos, ya que había reflexionado que era conveniente motivar ese pasaje. Iffland no tenía necesidad de saber que la sugerencia venía de afuera.

Mi pensamiento se detiene ante este rasgo de eterna niñería y este gusto por la aventura que forman un contraste tan singularmente pueril con su lado sublime. He aquí una propensión fantástica para imaginar vastas empresas, para remover las ideas, para evaluar posibilidades de éxito y de ganancia de gran estilo que recuerdan a Balzac y se manifiesta en su correspondencia con Cotta. Ciertamente, él no especulaba como simple filósofo, la especulación era su pasión, pero a qué nivel de alto idealismo su alma de fuego supo practicarla, las *Horas* nos lo prueban, esta revista que requería con una elocuencia imperiosa la colaboración de todo lo que en la Alemania intelectual tenía un nombre y un rango, Fichte, Dalberg, Herder, Hufeland, los dos Humboldt, Matthiesson, el consejero privado von Goethe. Ella no se dirigía a nada menos que a la *organización del espíritu*. Pero ¡cuán alejado estaba este último de esta idea o para tomar de allí un generoso interés! Si algunas veces Schiller expresa la preocupación que le inspiran la indolencia egoísta de Goethe y su falta de fe en la realización de alguna cosa buena, hace alusión a su fría indiferencia con

relación a la organización. En su propio entusiasmo práctico entra, es verdad, una voluntad de diplomacia deseosa de ejercitarse afuera para fines culturales y políticos, voluntad bien extraña para Goethe. "Schiller", dice éste, y la observación toma un acento imprevisto en la boca del hombre de corte, el hombre de mundo, "tenía mucha más prudencia en su conducta y tino, y calculaba lo que decía mucho más que yo que muchas veces rechacé buenas personas por observaciones sin moderación y así arruiné el efecto de mis mejores obras". Por otra parte ¿qué hay de sorprendente si el hombre que ha triunfado frente a la adversidad, el que ha estado en esta dura escuela, el ambicioso que quiere obtener el gran lugar debido a su genio, manifiesta más sabia diplomacia que el ser que ha nacido independiente y privilegiado, que reflexiona menos en lo que dice? "Cuando Schiller conquista reinos los ha descontado seguramente por adelantado" escribe Hermann Grimm, sin duda el mayor sicólogo entre todos sus críticos —y las cosas ocurrieron sin premeditación ni diplomacia, cuando Schiller se acerca a un Goethe lleno de reserva desconfiada, llegado de Italia, se encuentra "desagradablemente encerrado entre Ardingheller y Franz Moor". Su partida común después de esta sesión de la Sociedad de Ciencias Naturales en Iena no me parece debida solamente al azar; y hasta que Schiller haya sido el primero en comenzar la conversación con una observación que acaloró inmediatamente a Goethe, lo animó hasta el punto de que no se abstuvo de exponer con una elocuencia espontánea, al autor de los *Bandidos*, del antipático *Don Carlos* y del artículo sospechoso sobre "La Grecia y la dignidad", su teoría sobre la metamorfosis de las plantas y, en un acceso de entusiasmo confidencial, de describirle una planta simbólica, la planta original. Es cuando dice el famoso: "Eso no es una experiencia, es una idea", esta manera conturbadora que tiene Schiller de hacerle frente, que puso un instante la conversación en peligro pero que lo hizo saltar con un acrecentamiento de animación. Porque si Goethe replicó con mal humor: "Me agrada mucho tener ideas y aún ser capaz de verlas con mis

ojos", Schiller, no desea en ningún momento romper la conversación y por otra parte, Goethe lo sabe muy bien, "quería atraerme más que alejarme" —quizás debido a las *Horas*, para las cuales quería tener el *Guillermo Meister* de Goethe. —Schiller entonces, habla francamente, con su educación superior, responde como un "Kantiano cultivado" y así prosigue la discusión afortunadamente a pesar de los puntos de vista contradictorios, tal vez a causa de ellos. "Porque, dice Goethe, el poder de atracción de Schiller era grande, retenía a todos los que se le acercaban" (o más bien a los que él se acercaba) y la conclusión fue que Goethe se comprometió a colaborar con la revista. El hielo se rompió y una amistad hecha de contrastes se inició, la más célebre de todas las alianzas intelectuales, llamada a dar tan bellos frutos gracias a los intercambios de influencia de dos grandes temperamentos. Pero no hay duda que ella fue debida a la iniciativa consciente de Schiller, que se propuso manejar diplomáticamente y que, si no hubiera sabido lo que quería, teniendo en cuenta la indolencia de Goethe y su antipatía inicial, sus vidas hubieran proseguido, paralelamente, extrañas la una a la otra.

La sicología conduce fácilmente a la impiedad. Pero forma uno de los aspectos —yo diría el más naturalista— de la verdad, y arriesgaría pues la opinión sacrilega de que la gran carta con ocasión de su aniversario, donde "con una mano amistosa" y con una inteligencia sin precedente, Schiller hizo la suma de la existencia de Goethe, fue en buena parte la obra de un diplomático; sí, en el fondo no ocurre nada diferente con la inestimable disertación sobre el arte poética ingenuo y sentimental, disertación que, con tanta agudeza, deja entender que el genio especulativo y el genio intuitivo deben encontrarse en mitad de camino, en pie de igualdad—en pocas palabras, en el fondo, aquí también se trata de obtener el gran lugar, el lugar al lado de Goethe.

¿Estoy equivocado o tengo razón al anticipar que la diplomacia, el conocimiento del objetivo, el deseo de "dirigirse a algo", son un poco

pueriles cuando se encuentran ligados a una grandeza como es la de un espíritu como éste? Su nombre está adornado con títulos —decir que los aceptó sería manifiestamente decir demasiado poco: él se afanó para obtenerlos. En 1784, a los veinticinco años, en Darmstadt, tuvo la ocasión de leer al duque Carlos Augusto de Weimar el primer acto de *Don Carlos* que acababa de terminar. —¡Pero es excelente! exclamó el duque.

—¿De verdad? respondió Schiller. En ese caso Vuestra Alteza hará el favor de otorgarme el título de consejero.

—Con el más grande placer, respondió riendo Carlos Augusto e inmediatamente se redactó el rescripto.

"Consejero" suena bien pero "consejero áulico" sonaría todavía mejor. Pero esto no fue todo, recibió el título en 1790, poco antes de su matrimonio, después de una solitud dirigida esta vez al duque de Meiningen. Pero doce años más tarde —ya tenía a *Wallenstein*, *Maria Estuardo* y la *Doncella*— es Carlos Augusto quien obtiene del emperador la elevación a la nobleza hereditaria del primer dramaturgo alemán. He aquí quien se llama, para los pocos días que le quedan, Señor consejero áulico von Schiller, goza con ello, sabiendo bien, en su gran pueril corazón, que esas futilidades terrestres se desprenderán de él en el momento en que entre en la eternidad, y que, como en los días de su juventud tiránicamente oprimido y rebelde, volverá a ser, bajo su forma inmortal, Friedrich Schiller.

¿El niño en el hombre, el niño en el artista —no se podría, en el fondo, reencontrar el elemento grandiosamente infantil, ese eterno rasgo de infantilismo, en la mortificación de sí que durante años se infligió el poderoso artista con sus especulaciones filosóficas, esta inmersión en la metafísica y la crítica estética, con una renuncia fuertemente teñida de ascetismo con su propia creación poética, en nombre de la libertad— es decir porque él consideraba que el oscuro impulso del arte brotaba del subconsciente como una coacción inhumana, indigna del hombre libre,

moral, y no quería ceder más al impulso creador antes de haber elevado lo instintivo hasta la razón clara y lúcida? "Era mortificante, decía Goethe, aún preocupado, por ver a un hombre tan extraordinariamente dotado atormentarse con modos de pensamiento filosóficos que no podían servirle de nada". Califica de "nefasta" la época de las especulaciones en la que Schiller se habría realmente torturado con la intención de liberar completamente la poesía sentimental de la poesía ingenua pero sin haber podido encontrar evidentemente ningún terreno para este género poético, lo que lo lleva a un trastorno indecible. "¿Cómo, agrega el viejo Goethe sonriendo, la poesía sentimental podría subsistir sin el humus de ingenuidad, de donde de alguna manera ella brota?".

Esta es la sonrisa de la sabiduría ante un conmovedor infantilismo. La fuerza creadora fundamental de Schiller terminó por triunfar, es verdad, sobre las fatigas de la especulación y, habiéndolas sobrepasado, se encontró en una escala más alta de su producción bajo la forma de una ingenuidad sublime. "En el fondo, escribe en el momento de dedicarse a *Wallenstein*, es en el terreno del arte en donde siento mi fuerza, en el terreno de la teoría estoy siempre obligado a torturarme con principios. Ahí, yo no soy sino un dilettante... La crítica debería ahora indemnizarme del mal que me causó. Y ella me ha hecho muchos, en verdad, porque la audacia, el vivo ardor que yo sentía antes de conocer una regla, me hacen falta en este momento, desde hace varios años. Me veo crear y modelar, observo el juego de mi entusiasmo y mi fuerza de imaginación se ejercita con una mínima libertad cuando se sabe observada pero cuando se haya logrado el punto en donde mi técnica artística se habrá convertido para mí en una segunda naturaleza, como la educación para un hombre bien educado, mi fantasía recobrará su libertad eterna y ya no impondrá otras limitaciones sino voluntarias".

Como podemos ver, él especula todavía en el instante en el que quisiera no hacer caso de la especulación, descuenta un segundo estado de ingenuidad y de ignorancia —el milagro

de una ingenuidad resucitada. El no se equivocó en su cálculo y no podemos compartir el pesar de Goethe que deploraba que cinco años sacrificados a la teoría y a la crítica hayan sido perdidos para esas poderosas facultades. En efecto, estos años pusieron trabas en primer lugar a su trabajo creador volviéndolo puntilloso, más difícil, más severo para consigo mismo; pero lejos de paralizarlo, lo decantaron, ennoblecieron y elevaron en comparación con sus primeras obras tempestuosas, como con *Don Carlos*, y le confirieron una soberanía auténtica en lugar de una fuga desordenada.

"Es necesario, decía en la época de *La Doncella de Orleans*, que aprenda con esta pieza a no ser de ninguna manera esclavo de una concepción general sino osar inventar para cada nuevo tema una nueva forma y conservar siempre activa la noción de diferentes géneros".

He aquí lo que suena muy razonable y expresa una relación nueva y realista con respecto a la forma del arte; y sin embargo, ya que se anunciaba la necesidad de reforzar con un color un poco más vigoroso el nimbo azul celeste ideal que lo rodea con una gloria convencional, la necesidad de mezclar allí el matiz de realismo inherente a la esencia de su grandeza, y que simplemente se refiere a la vitalidad, energía, tesón, adhesión a la vida y aptitud para vivir, sin lo que no hubiera llegado a ser lo que fue, lo que es. Que se compare su comportamiento síquico, el vigor de su vida llamada al más grande éxito, con la naturaleza vulnerable de Hölderlin y la incapacidad de este último para adaptarse a la vida y a la realidad. Hölderlin no soporta el mundo, el mínimo contacto con lo vulgar lo pone fuera de sí y busca un refugio en la locura. En un bello poema, Schiller cantó con ternura el carácter extraño del poeta en esta tierra dada por Júpiter, el destino del ser que tiene derecho a una patria superior. Pero ya en el joven Hölderlin, él ve un "idealista extremadamente subjetivo, replegado en sí mismo, incapaz de construir la pasarela que lo uniera al mundo presente", y le escribió a Goethe, otra augusta competencia: "Hölderlin es de una violenta subjetividad, que se

concilia con un cierto espíritu filosófico y de la profundidad. Su estado es peligroso, porque es tan difícil influenciar a naturalezas como éstas". Así juzga una compasión que guarda sus distancias. El mismo, aun cuando idealista en todas las acepciones, ciertamente, en el sentido filosófico como en el sentido artístico, no tiene una onza de exaltación enervante, está más en su casa en la tierra y con una especie de tierna broma no la concede a su "Poeta" llegado demasiado tarde a este bajo mundo.

En las observaciones que hace este ideólogo de la libertad sobre la política y el problema social, se encuentra un realismo, una ausencia de exaltación sorprendentes. El no se acoge al célebre "la mayoría es absurda" con lo que asesta un golpe a la democracia. La frase es transformada en el epigrama "Majestas populi":

¡Majestad de la naturaleza humana! ¿Habrás que buscarte entre la multitud?

En todas las épocas, no existes sino en raros seres.

Sólo algunos solitarios cuentan, los otros son billetes blancos, su mesa insignificante no hace ocultar los billetes ganadores.

Goethe tenía razón en decir que el desaparecido había sido más aristocrático que él, pero no tuvo razón en agregar que Schiller vigilaba mejor sus palabras. El no era prudente y por amor a los dioses de Grecia, no temió escandalizar manifestando su aversión por el Dios único de los cristianos, que, sin amigos, sin hermanos, sin igual, reina sobre el trono derribado de Saturno.

Cuando los dioses eran más humanos, los hombres eran más divinos.

Es capaz de manejar la palabra con tanta rudeza como en el dístico sobre la "dignidad del hombre":

¡No hablemos más, os lo suplico! Sácialo, alójalo; cuando hayas cubierto su desnudez, la dignidad vendrá por sí misma.

Esto es, Dios me perdone, materialismo socialista. En todo caso es

tamos lejos de los bellos discursos que le atribuye un error generalmente acreditado.

Nunca se dejó arrullar por un optimismo nebuloso. Era lo suficientemente médico para desenmascarar como un señuelo irónico el idealismo, el sacrificio de una felicidad terrenal corrompida en aras de la inmortalidad.

Su poesía contiene pasajes explosivos en los que él desespera amargamente de la justicia del más allá, con una felicidad eterna en recompensa a nuestra renuncia de este bajo mundo. Define la escogencia entre la esperanza y el goce. "Que aquél que no pueda creer goce, Que aquél que pueda creer, renuncie".

Tú has *esperado*, tú has recibido tu recompensa.

Tu *fe* fue la felicidad que te ha sido devuelta.

Tú podías preguntar a los sabios que te rodean:

Lo que no has tomado en el instante fugitivo.

Ninguna eternidad te lo devolverá nunca.

Pero como esta rapsodia de la decepción está inmediatamente seguida por el "Himno a la Alegría", Schiller, con la elasticidad del creador, pasó inmediatamente de la consideración melancólica de la vida, del pesar de sacrificar la vida, a la fiera adhesión a esta misma vida. Porque su felicidad consiste precisamente en la renuncia creadora y ya a los 25 años exclama: "Cuando pienso que tal vez dentro de cien años y más... se bendicirá mi memoria y que llevarán a mi tumba un tributo de lágrimas y de admiración, me alegro de mi vocación de poeta y me reconcilio con Dios y mi suerte a menudo dura".

No, no tenemos ante nosotros a un eterno joven, consumido por la nostalgia, sino a un hombre que empapado en el estudio de la historia, hecho a las necesidades prácticas por el teatro, que sólo aprendió más tarde —según su propia confesión— a satisfacer las exigencias. Acaba de terminar *María Estuardo*, su sexta obra, cuando escribió: "Comienzo por fin a tener algún dominio del instrumento dramático y a compren-

der mi oficio". La palabra "oficio" sea dicho de paso da un sonido particularmente realista. Pero lo extraño es que hasta este momento él no se consideró como un dramaturgo decidido y por mucho tiempo quiso distinguir entre el poema dramático y la obra teatral. Aún en la obra que se va a interpretar, él no veía sino una de las provincias del vasto reino dramático de la escena. En la época de los *Bandidos*, asegura que no tiene "calidad para pretender al teatro"; y quiere que se llame "novela dramática", y no drama, este producto genial de un temperamento profundamente teatral: *Don Carlos* es titulado "un poema dramático" y el autor lo considera claramente como un drama libresco escrito para ser leído, que no estará nunca completamente en su lugar en las tablas, así no sea sino en razón de su extensión; porque en la primera edición contaba con 6.000 y algunos centenares de versos, y después de los últimos cortes, a pesar de todo aún 5.000. La obra dura fácilmente el doble de un espectáculo ordinario. Pero "extensión" y "extensiones" hacen dos, y el actual teatro alemán parece ya no querer ni poder privarse de este drama concebido como lectura, donde se encuentran tan bellos papeles y versos de un alcance maravilloso. Lo mismo ocurre con la *Doncella de Orleans*. El duque Carlos Augusto había declarado después de haber tenido conocimiento de la obra que "esa cosa" no se podía representar, a lo que Schiller hizo coro: no, para la escena, la *Doncella* no valía evidentemente nada.

Fue uno de los más grandes triunfos y la representación de Leipzig, a la cual asistió el poeta de 42 años, constituye sin duda el punto culminante de su vida exterior.

Platillos y trompetas, un público haciendo calle, antorchas y vivas en honor a "Schiller, el gran hombre". Y él, desde hace mucho tiempo enfermo, pasa en medio de la multitud. Es muy alto, de talle esbelto pero encorvado, con una osamenta vigorosa pero con una musculatura débil, y su rostro ennoblecido, embellecido por el sufrimiento tiene la expresión de melancolía, de gentileza, de seriedad y de distracción que Goethe describió. Un poco molesto, como

siempre, por el éxito tumultuoso, al que no se ha dirigido a sabiendas y que sin embargo se une a sus pasos, que constituye su naturaleza, su voluntad más secreta —así como más tarde fue inherente a la naturaleza y a la tiránica voluntad de su hermano en teatro, Richard Wagner, que Schiller precede en la manera de comprender y de tratar el teatro como el instrumento más fértil, más directo, más manejable de la acción artística. Y como Wagner, lo carga de pensamiento profundo, de filosofía moralizante, de pura dignidad.

En Leipzig, cuando deja la sala en medio de las aclamaciones, tal vez se dice a sí mismo que cada vez la misma cosa se renueva; infaliblemente el entusiasmo, la facultad dramática por la cual está poseído y que más bien él no posee, actúa misteriosamente. Tal vez se recuerda de sus comienzos, de la época de los *Bandidos* y el curso de los acontecimientos. Desde hace mucho tiempo ya no puede sufrir esta obra imprecisa, pueril, absurda bajo muchos puntos de vista, pero ella sigue siendo memorable para él en tanto que primer hito de su ruta rápidamente ascendente. Un joven de 19 años, un pupilo del Instituto edificado por el orgullo educativo del príncipe, expuesto a las novatadas emprendió esta obra. Está bajo la férula, sometido a la tiranía militar, contenido en sí mismo, sediento de libertad y de humanidad audaz. En su angustia y su indignación flamea, como bajo una lente convergente, todo lo que el siglo, todo lo que una sociedad hipócrita presentan siempre de escandaloso. Aprovecha su débil salud para hacerse llevar como enfermo y escribir su obra al escondido, en la cama, teniendo listo, en caso de sorpresa inopinada, un tratado de medicina. Se impone el más grande secreto, ya que "el gusto por la poesía" era considerado como una ofensa a la regla del Instituto —y qué clase de poesía! Confía su propósito a un pequeño grupo de camaradas amigo de las musas: "nos proponemos hacer un libro llamado infaliblemente a ser quemado por el ejecutor de altas obras". Cuando les lee algunos pasajes, estos jóvenes se quedan con la boca abierta, pensando en el riesgo que corre este muchacho. El les lee en el bosque y en la alcoba,

donde una vez recita, corriendo en todos los sentidos, con un énfasis estridente y gestos desesperados, una escena de Franz Moor. De repente un jefe jerárquico, el lugarteniente Nies, pasa la cabeza por la puerta y dice en voz alta: "¿Eh, no les da vergüenza jurar de esa espantosa manera?". Todo se calla y el lugarteniente se retira. "¡Sucio individuo!..." grita Schiller detrás de él entre las risas de sus amigos, y retoma la escena, con la voz amortiguada.

Dos años después de haber comenzado a escribir, dejó el instituto, es médico del regimiento en Stuttgart —y termina el manuscrito destinado al auto de fe. ¿Imprimirlo? No lo quiera Dios. Nadie lo quiere. Contrae deudas que por mucho tiempo pesarán sobre él, 150 florines para hacerlo imprimir a costa suya. Pero cuando llegan las pruebas se estremece con sus excesos y comienza a atenuar, a suprimir, a dulcificar. Envía las hojas buenas a Mannheim, al librero de la corte, Schwan, a quien conoce por azar. Este no está tampoco dispuesto a publicar el libro, pero cuando lo relee, sin duda por primera vez atentamente, siente algo que no sabe explicar muy bien. Este monstruo lo tiene en vilo, le roba el sueño, tiene la cabeza caliente y en esa cabeza flamea de repente la palabra *genio*. Lleva las pruebas a Su Excelencia von Dalberg, el intendente del teatro y se las lee. Las lee a todo el que tenga un juicio aun cuando sea poco calificado, o insiste para hacerlas leer: el intendente de Ratisbona, el consejero de Estado Berberich, los actores eminentes como Iffland y Böck. Los actores en particular se emocionan. Naturalmente, será necesario modificar la cosa para hacerla soportable, pero si se la hiciera representar, podría ser una pieza de teatro sensacional. Von Dalberg presiona y por otra parte comienza también a sentir algo que no sabe muy bien qué es. Este hombre distinguido escribe pues una carta halagadora al médico militar de Stuttgart para hacerle saber que si el autor está dispuesto a extirpar las verrugas más repugnantes de su notable obra, asumirá el riesgo de hacerla representar.

Schiller nunca esperó nada parecido. Su corazón late fuerte. ¡Una de las principales salas de Alemania se ofrece —bajo condiciones— para dar cuerpo a sus sueños, a sus ardientes visiones! Mientras tanto, bajo el manto del anonimato, 800 ejemplares de la obra han sido vendidos, pero él se pone en la tarea de modificarla con miras al teatro, y a suprimir de su torrente volcánico todo lo que un público sensible, mundano, no podría soportar. Sacrificio amargo, trabajo engorroso, y por otra parte ocupaciones de otro orden acaparan al joven. El lazareto hospitaliza a las víctimas de una epidemia de disentería. Pero hace lo que puede, tan pronto como puede terminar —o cree haber terminado— cuando se entera de que sus tribulaciones no son sino el comienzo de nuevas tribulaciones. Estaba lejos de sospecharlas cuando tendió su dedo hacia el teatro. No es su pequeño dedo lo que toman, es toda su mano. Su Excelencia de Mannheim no está de ninguna manera satisfecha con las concesiones obtenidas. Reclama aún otras, siempre más. Para retroceder la acción de la obra por fuera del tiempo presente, es necesario vestirla ridículamente con un vestido histórico, transponerla al siglo XVI, en la época de Maximiliano y del *Landfrieden** alemán. "¡Pero mis personajes hablan un lenguaje demasiado moderno y racionalista, sobre todo mi Franz, que es un pillastre razonador, un canalla que hace juegos de malabares con las sutilezas de la metafísica! ¡Y Amelia no es a pesar de todo una damisela del tiempo de los caballeros! ¡Sería una macedonia llena de faltas y repelente, un cuervo adornado con plumas de pavo real!". Para esto, el teatro no tiene cura y el poeta debe someterse a sus exigencias. Y como él mismo había declarado que no pretendía dar su voto en materia de teatro, el Señor von Dalberg se arrogó finalmente la libertad de modificarla a su gusto, de volverla sosa, de desvalorizarla. Sin embargo se terminó por representar-

* Tregua eterna (proclamada por Maximiliano en 1495).

la. ¿Qué ocurrió? En la primera representación, en presencia de Schiller que asistió en secreto sin permiso regular, el teatro atestado (ya que ciertos rumores habían circulado sobre la obra) ofrece, por su entusiasmo, el aspecto de una casa de locos. Los ojos giran en sus órbitas, los puños se crispan, se oyen gritos roncacos, desconocidos se abrazan, las mujeres llegan a la salida vacilantes, medio desfallecidas —he aquí lo que ocurre en la sala. Parece que a pesar de todos los retoques, el poeta contestó en todas partes: "¡Vamos!... ¡a pesar de todo!..." Aunque la obra esté mutilada, diez veces debilitada, mancillada, deshonrada, transpuesta a una época histórica lejana y extranjera, desnaturalizada, su dinamismo immanente, innato, indestructible, resistió a las medidas más angustiantes y se ha mantenido intacta hasta nuestros días.

Este dinamismo no es específico de los *Bandidos*. Vi representar *Intriga y Amor* en Munich después de la primera guerra mundial y la caída de la República Roja de los Trabajadores —ante una sala compuesta por burgueses retrógrados, conservadores en extremo— y constaté que el alimento de la obra puso a la asistencia en una especie de furor revolucionario. Se convirtió en un público schilleriano, como por otra parte, le ocurría a todo público al que se le presentaba una de sus piezas.

Intriga y Amor es la tercera de sus tres magistrales primogénitas. *Fiesco* la había precedido, la tragedia de la ambición ligera y disimulada, cuyo héroe ya se ha mencionado en la disertación del joven discípulo de la Universidad sobre las relaciones de la naturaleza espiritual del hombre con su naturaleza animal. Una comprobación, un enmarañamiento de concepciones y de producciones impacta aquí tal como se manifiesta algunas veces en la historia de la poesía; *Fiesco* sigue a los *Bandidos* tan de cerca que Schiller pudo concebirlo mientras trabajaba en la obra precedente. Aunque comenzada después de su fuga, la idea inicial de *Intriga y Amor* se relaciona todavía con la época de Stuttgart, con el período de las detenciones con las que el duque castiga al poeta por ha-

ber dejado su puesto sin autorización y por haber asistido a la segunda representación de los *Bandidos* en Mannheim —castigo que fue muy amargo para él. Excelente estado de alma para imaginar una obra donde pueda flagelar las intrigas, los vicios, los asuntos de amantes de una corte típica del siglo XVIII. En Bauerbach, estando como huésped de la señora von Wolzogen, su maternal protectora, trabaja con ardor, aun cuando falte mucho para que la obra genovesa se termine. Pero durante estas detenciones de Stuttgart, anuncia igualmente, en una carta, que para su próximo tema dramático ha escogido a *Don Carlos, infante de España*. En 1783, a los 24 años, comenzó su *Don Carlos*, en Bauerbach, y suspende la ejecución de *María Estuardo* a la que desde hace mucho tiempo mira con ternura, pero que llegará a su turno, tres lustros más tarde, cuando haya terminado triunfalmente su *Wallenstein*.

En marzo de 1793, comienza pues su *Don Carlos*, interrumpe por otra parte el mes siguiente ya que el personaje de la madre Miller está tan poco desarrollado como lo estaba Fiesco cuando se lanzó en su "tragedia burguesa". Sólo fue en el verano del año siguiente cuando puede regresar a la corte de Felipe II y cuán feliz se pondría, después del acceso de cólera del músico Miller, al entonces:

Los bellos días de Aranjuez por fin se terminaron. Vuestra Alteza real no deja estos lugares más serena.

Veinte años más tarde echa una mirada retrospectiva sobre Carlos cuando escribe en la introducción de la *Novia de Mesina*: "Por la introducción de una lengua métrica, ya se ha dado un gran paso para acercarse a la tragedia poética". Pero ya, mucho tiempo antes, inmediatamente después de los tres poderosos impulsos trágicos con su relampagueante retórica burbujeante de frenesí, dice: "Un drama a menudo debe, como lo afirma Wieland, ser escrito en verso, si no no es perfecto y no puede rivalizar con el extranjero para defender el honor de la nación. Fue porque reconocí lo bien funda-

do de esta anotación, que esboqué este Carlos en yámicos".

Lo que él esboza no es en este instante otra cosa que el cuadro de una familia principesca. Pero su pulso político que late al ritmo de su temperamento dramático, enriquecerá el cuadro por el contraste entre un inflexible desprecio por los hombres, por una parte, y por otra, las ideas más nobles, las ideas de la libertad y de la felicidad de los pueblos que hacen sonar el verso y lo amplifican, le confieren no solamente la fogosidad verbal sino también un acento incomparablemente emocionante.

... Dile que tenga en honor los sueños de su juventud, cuando sea un hombre, que no abra su corazón a los parásitos mortíferos animados por una prudencia que se le recomendará como la mejor —este corazón, dulce flor divina que no se agita cuando el polvo de la sabiduría entorpece el entusiasmo, hijo del cielo. Yo le he predicho...

¿Qué más bello, más noble, más conmovedor? No es aquí de ninguna manera un simple retador, un "heraldo de la moral", es un poeta que os hace subir las lágrimas a los ojos mientras que os llena el corazón de amargura ante lo que es inhumano. Su intención explícita es la de "vengar la humanidad prostituida representando la Inquisición y haciendo surgir horrorosamente sus tareas vergonzosas". "Quiero alcanzar el alma de una categoría de personas donde hasta el presente el puñal de la tragedia sólo ha aflorado". Y es extraño pensar que en el mismo momento este gran liberal ya llevaba en el secreto de su corazón a María Estuardo, la bella pecadora católica, y todos los sortilegios sensuales de su religión que Montinen celebra en un gran pasaje.

Don Carlos —¿cómo olvidaría el primer entusiasmo de mis quince años, por la lengua que hizo fuego al contacto con el orgulloso poema? Fija un instante cautivante de la bio-

grafía de Schiller, en el umbral de su madurez, de su maestría, y ocupa en su obra completa más o menos el lugar y el rango de *Lohengrin* en la obra de Wagner, por el que por razones análogas conservo mi ternura. Oímos todavía el *Sturm und Drang* de la juventud sonar en *Carlos*, y más tarde su verso no se complacerá más con metáforas ampulosas, tales como:

Por el laberinto de los sofismas mi desgraciado espíritu de penetración trepa hasta que por fin llega ante un abismo de borde abierto!

Pero qué dignidad, qué fluidez, qué suavidad cortesana, qué agilidad, qué brillante nobleza y fuerza dramática del yambo en esta obra de un poeta de veinticinco años! Ya, de un lado los altos acentos de la pasión, el verso se comporta como un "parlando" asombrosamente natural, como en el pasaje donde Felipe hace llamar a Posa:

—¿Es a mí a quien quiere ver?
—¿Yo?— Yo soy nada para él, realmente nada. —¿Yo aquí en estas alcobas?
¡Qué inútil y absurdo! ¿Qué le importa si yo existo o no?
—Usted ve, eso no conduce a nada.

Los versos que siguen pueden en una fórmula armoniosa, resumir en cuatro líneas la profesión de fe que fue toda la vida del poeta:

La verdad es para el sabio,
la belleza para el corazón sensible.
Las dos
están hechas la una para la otra.
Ningún
vago prejuicio me destruirá esta convicción.

Después de lo cual, el autor se dispersa con virtuosismo en las partes escénicas, y las distribuye en cinco, seis voces, como en la escena ante el gabinete real, a la cual muy pronto rendí homenaje, cuando Felipe perdió al "hombre" al que le había suplicado que fuera prudente.

—¿Conde, qué ha ocurrido?
Usted está pálido como un

cadáver.— La cosa es diabólica.

—¿Qué? ¿qué? —¿Qué hace el rey?

—¿Diabólico? ¿Quién?

—El rey ha llorado.

—¿Llorado?

—¿El rey? —¿Llorado el rey?

Y el duque de Alba se precipita fuera del gabinete, con los ojos centelleantes, abraza al sacerdote:

¡Haz cantar un Te Deum en todas las iglesias!
¡la victoria es nuestra!

Wagner, para liberarse de la gran ópera que había formado, siempre criticó el efecto. Pero la generosidad de Schiller supo restituir al efecto su inocencia, conferirle una noble ingenuidad, de manera que olvidamos la sonrisa y la reprobación y quisiéramos arrodillarnos ante él.

La lengua de Schiller —ella sola merecería un profundo estudio, que empezaría con sus cadencias de frases muy picantes, el "se puede ayudar a este hombre", el "príncipe Piccolomini" y el "mylord se hace excusar— se embarcó para Francia", frases emparentadas entre ellas y tan características de su manera. Se forjó un vocabulario teatral muy de él, que por el tono, el gesto y la melodía se reconoce inmediatamente como suyo —el más brillante, la retórica más cautivante que haya sido jamás inventada en alemán y tal vez en el mundo, una mezcla de reflexión y de pasión, tan impregnada del espíritu dramático que desde entonces es difícil hablar, expresarse en teatro, sin "hacerlo como Schiller". Sus epígonos lo han hecho de una manera mediocre. Para ser debidamente un sucesor, es necesaria una admiración verdadera. Ibsen fue un gran admirador de Schiller y su intelectualismo poetizado, así como el patetismo grotesco moralizador de Wedekind, están más cerca del drama de Schiller que Wildenbruch y sus compañeros. Además, hay que señalar la inteligencia complicada particular a esta lengua, sobre todo

en las obras de juventud. Exige la más grande atención a quien la quiera seguir exactamente. Al público de la época le parece *Fiesco* demasiado "sabio" —gran epíteto para designar un modo de expresión intelectual inusitado en el teatro. Todos hablan de modo lírico, la dulce Luisa a duras penas menos que Fiesco, Verrina y Karl Moor, incluso algunas veces el nudoso bonachón alemán, el mismo Miller, y ha habido lugar para maravillarse de que una gran parte de esta lengua haya entrado en el patrimonio nacional y por lo menos haya pasado al vocabulario de la clase letrada y subsiste hasta nuestros días, a pesar de la distancia que nos separa del clasicismo literario. Estas citas son, es cierto, prestadas sobre todo a los dramas en verso; ya que el verso favorece la sentencia accesible, bien acuñada y el de Schiller se presta particularmente a ello. Demasiado, dicen algunos. Tenemos aquí el parlamento moralizador con el que nos divertimos de buena gana —equivocadamente, en mi opinión. "El valiente hombre piensa en sí mismo de último" puede sonar vacío, pero detrás de la frase, está verdaderamente el hombre que ha pensado en él de último y en su bienestar, se ha desgastado pura y generosamente por la causa, en su obra, en los pensamientos que se refieren a la humanidad y a la cultura. "De todos los bienes, la vida no es de ninguna manera el bien supremo", —antes, en la *Doncella*, esto había sido formulado con más energía y desprecio: "La vida es el único bien de los seres viles".

Por otra parte, la virtuosidad magistral que aporta Schiller al manejo del yambo, la noble melodía y el brillo que le confiere son inigualables. Lo trata con una libertad soberana. Poco le importa dar seis pies en lugar de cinco, acortar a la mitad o dejar que el número de sílabas desborde sus límites como la queja de Thecla llorando a Max:

Ver venir el destino... brutal y frío
se apodera de la frágil forma del amigo
y lo tira bajo el casco de sus caballos...

(und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde)

La contracción "*untern*" hubiera carecido de belleza y además el atropellamiento del ritmo es una sonora armonía imitativa.

El célebre: "Contra la tontería aún los dioses luchan en vano" de Talbot comienza con desenvoltura por un anapesto. Encontramos giros populares muy enérgicos que parecen igualmente efectos de virtuosidad y contrastan de manera sorprendente con el tono sostenido, como por ejemplo cuando Wallenstein dice: "*Und... wohl erwogen, ich will es lieber doch nicht tun*" (y todo bien pesado prefiero no hacerlo) o "*Prag? sei's um Eger. Aber Prag! Geht nicht*" (¿Praga? pasa por Eger, pero Praga no va bien). U Octavio a Max: "Max! Folg mir lieber gleich, das ist doch besser". (Sígueme más bien inmediatamente, es mejor).

No es por casualidad que todos estos ejemplos hayan sido tomados de *Wallenstein*, la obra gigantesca que le causó los más grandes tormentos artísticos. Es su materia maciza, casi imposible de decantar y de modelar, la que trabajó por más tiempo y que lleva la huella de su estilo personal, de su tono, diferente de todos sus otros poemas; un tono orgulloso, ciertamente, pero desprovisto de énfasis y de un realismo traspuesto en la belleza, mezcla de frialdad objetiva y de entusiasmo artístico al cual se sometía para escapar a los reproches y del cual habla en sus cartas: "El tema y la materia, dice, son tan exteriores a mí que apenas siento gusto por ellos. Me dejan casi frío e indiferente y los trato (en particular el carácter de mi protagonista) con el puro amor del artista, nada más... En el camino en el que actualmente me encuentro, es posible que mi Wallenstein se distinga de mis obras precedentes por una cierta sequedad de factura. Al menos, ya no tengo sino que temer caer en los extremos de la sobriedad, y no ya como en otro tiempo en los de la embriaguez".

Sólo es aquí en donde el verso de Schiller condesciende con fingir la inhabilidad y tomar prestado el habla del pueblo y de los sirvientes:

Pedimos la gran copa medieval,
maestro bodeguero,
que cuando coronamos rey a

Federico, fue fabricada por el señor Wilhelm, sí, ésa. ¡Ellos quieren servirse en ella para beber en corro!

Pero en la copa sobrecargada de oro "cosas inteligentes están cince-ladas graciosamente" y las gentes se las explican unas a otras haciendo un poco de historia.

"Aquí, en el primer escudete, dé-jame ver". Hay una mujer cabalgando un bastón curvado, y mitras de obispos, y ella lleva en la punta de una vara un sombrero con un estandarte en donde figura un cáliz. ¿Qué quiere decir eso? Eso indica el derecho electivo de la corona de Bohemia atestiguado por el sombrero redondo. El adorno del hombre, ves, es el sombrero, porque:

Quien no puede permanecer cubierto ante los emperadores y los reyes, ese no es un hombre libre.

¿Y el cáliz?

El cáliz es el signo de la libertad de la Iglesia, tal como ella fue en tiempo de nuestros padres. En la guerra de los Husitas, nuestros padres obtuvieron este bello privilegio del Papa, a pesar de que él no quiere otorgarle el cáliz a ningún laico.

El Utraquista no pone nunca nada más alto que el cáliz, esta es su preciosa joya, costó a Bohemia su noble sangre en muchas batallas.

El rollo que lo corona está ahí como recuerdo de la carta de Majestad de Bohemia,

Que nosotros obtuvimos por la fuerza del emperador Rodolfo, un pergamino precioso, inestimable, que asegura a la nueva fe, como a la antigua, el derecho de tocar las campanas y de cantar libremente sus cánticos.

Naturalmente, esto terminó y desde que el conde palatino Federico

perdió en la batalla de Praga su corona y su reino "nuestra fe está privada del púlpito y del altar" y el emperador mismo laceró a golpe de cinceles el rescripto imperial.

Así fue, estas gentes lo saben y en otro escudete ven también la defenestración de los consejeros del emperador, Martiniz, Slawata, en el castillo de Praga y el conde Thurn que dio la orden, asiste a la escena.

¡Ruda jornada!...

No me habléis de ese día, fue el veintitrés de mayo, cuando estábamos

en el año mil seiscientos dieciocho.

Me parece que ocurrió hoy. Con ese día de desgracia todo comenzó, el gran sufrimiento del país.

Y desde entonces, desde hace ya dieciséis años, nunca ha habido paz en la tierra.

He aquí lo que está escrito en los *Piccolomini*. Schiller encontró la manera de insertar allí sus palabras, y esa charla de servidores bien informados recuerda vagamente el relato de los hechos primordiales que en la Tetralogía de Wagner las Normas o Mime y el viajero se comunican mutuamente —excelentes escenas en sí pero destinadas a enseñar al espectador las numerosas premisas de la acción— aquí míticas, allí históricas. Por otra parte la génesis de estas dos colosales obras dramáticas ofrece una cierta analogía. Cada una de ellas debía primitivamente formar un drama único: "la Muerte de Sigfrido" y "las gentes de Wallenstein". Así como la trilogía de Schiller, la Tetralogía nació de la imposibilidad de comprimir una materia tan abundante en el marco de una sola noche de duración soportable. En el caso de Schiller, tuvo de antemano largas y graves deliberaciones con Goethe antes de adoptar la solución de una obra repartida en tres noches —realmente en dos noches, con un prólogo; y si se le aprueba al poeta el haberse tomado la feliz libertad de moverse a través de diez actos, con la aquiescencia de su gran amigo, agreguemos que el prólogo en *El Campo* representado primero en la reapertura del teatro de Weimar en octubre de 1798 es un

éxito que no sabríamos elogiar suficientemente.

Mientras que trabajaba esta materia poco dúctil, dos preocupaciones obsesionaban al poeta; por una parte la dificultad, incluso la imposibilidad de presentarle al ojo o aún a la imaginación el ejército es decir la base sobre la cual Wallenstein funda su empresa; y por otra parte la utilización poética del protagonista, personaje dominante, que fascinaba a sus contemporáneos, envuelto en nubarrones, ambiguo, misteriosa mezcla de bien y de mal, fatalista indeciso, arrastrado a su pérdida por el juego de su propio pensamiento. Este personaje, dice Schiller, "no debe parecer nunca noble ni únicamente terrible, nunca absolutamente grande".

El primer problema fue resuelto en la noche preliminar, el cuadro dramático del *Campo de Wallenstein* ante Pilsen. Así pudo el poeta dar al público una visión animada de todo lo que sin eso no hubiera podido sino rugir solamente en el bastidor. Nos muestra la mayor parte del ejército creado por Wallenstein, ese instrumento ciegamente sometido a su señor, terror de los campesinos, terror del emperador —conjunto abigarrado, devastador, que engorda a expensas del país. Sacó de la circunstancia un partido genial y empleó una forma ligera y alegre, sorprendente si pensamos en el estado de tensión que le era natural. Nunca había escrito nada más abandonado y más artísticamente alegre que estas escenas tiradas en el papel —¿lo creeríamos? —en versos burlescos en donde un poco por todas partes abundan las pinturas audaces de la situación, las pinceladas luminosas puestas fácilmente, que aclaran la época; cada palabra es característica, cada figura es representativa de un inmenso conjunto. Naturalmente el escenario no le ofrecía suficiente espacio para desplegar este conjunto y así como toda la obra obedece al imperativo de una condensación del tiempo y de los personajes, fue necesario, aquí precisamente, recurrir a una concisión simbólica. He aquí algunos soldados de los regimientos cuyos coroneles actuaron en el curso de los siguientes dramas: un sargento mayor de ca-

ballería del regimiento y un trompeta, los dragones de Butler, Croatas de Isolani y cazadores de Holki; una vivandera lista que llama "señor" a todo el mundo y no tiene en cuenta los grandes tragos bebidos a la salud del joven coronel de los hombres de Pappenheim, Max Piccolomini; un maestro de escuela rural y sus alumnos, el capuchino que en una sabrosa exhortación a la penitencia por el estilo de "Abraham de Santa Clara" fustiga al pueblo de costumbres desordenadas y desencadena la hilaridad general. Todo ese mundo charlatán discute, se querella, se empuja, siempre bajo los golpes de la paliza, en primer plano; pero Schiller supo hacer adivinar en el segundo plano el inmenso ejército friedlandés y su despreocupada vida de parásito, este ejército reclutado en todas partes pero mantenido en estado de disciplina ferviente por la voluntad enérgica y el prestigio de uno solo —y además toda la miseria aventurera del eterno período de guerra, su olor a incendio y su codicia carnal, su salvaje exceso y la libertad de su soldadesca; y con un cierto cinismo histórico, nos dio el fondo del cuadro borroso y coloreado por la gran tragedia del destino de la cual es el preludio.

Es conveniente distanciarse de la afirmación de Tieck quien en su crítica (muy ambigua) de *Wallenstein* —en la que confunde por otra parte Seni y Sesin— declara que el prólogo es extraño a la acción general y que se limita a la simple pintura de un "campo" y de su atmósfera. ¿Por qué no? Desde el punto de vista popular, en la lengua de la soldadesca y considerados bajo su ángulo de visión, figuran ya todos los elementos de la acción futura, de la acción que ya está en curso, y cada palabra los pone en evidencia: las relaciones equívocas del ejército y de su jefe con el emperador que no se lo ha confiado sino que lo ha recibido de él, en esas condiciones que hacen de su creador un señor y comandante peligrosamente libre de todo freno.

El no ejerce su mandato como una función, como un poder que emana del emperador.

Y no tenía sino que mandar a doce mil hombres, como uno se lo figura en Viena:

El dice: a aquéllos no puedo nutrirlos; pero voy a reclutar a sesenta mil bien lo sé, no morirán de hambre...

Esta es la invención del tiempo, la invención de la guerra que se nutre de sí misma; y las tropas lo saben: "La masa hace el poder". Dividida, aminorada, se la disminuye, está hecha del temor, del respeto y de la timidez y el campesino se yergue de nuevo.

Entonces, una vez más, en la cancillería de Viena van a inscribir los billetes de alojamiento y de cantina y tendremos de nuevo la vieja miseria.

Sí, poco falta para que se apoderen de nuestro capitán, no lo ven con muy buenos ojos en el palacio imperial, y entonces, entonces ¡todo se desplomará!

¿Quién nos ayudará a conseguir nuestro dinero?
¿Quién vigilará la ejecución de los contratos?

He aquí por qué estamos tan irritados contra los anticuados de Viena que vemos merodear por aquí desde ayer, con su cadena de oro debida a la benevolencia imperial. Se murmura que traen al Todopoderoso, el único calificado para mandar, la orden de destacar a ocho regimientos de caballería para enviarlos a Flandes como refuerzos del ejército español que se apresta a llegar a los Países Bajos atravesando a Alemania. Es una trampa. ¿Gentes de armas españolas en Alemania y el gran jefe no tendría una palabra que decir?

¿Te das cuenta? Ellos desconfían de nosotros, temen el rostro secreto del Friedlandés... Quisieran matar el estado de guerra, quisieran rebajar al soldado para gobernar ellos solos...

¡Es seguro! ¡Esto corre al fracaso! Muchos oficiales, muchos generales reclutaron sus tropas a sus expensas, quisieron fanfarronear, gastar por encima de sus medios, creyendo que esto les iba a aportar mucho, todos están por el dinero, si el jefe, si el duque cayera...

Aquí el verso burlesco concuerda, mejor de lo que Tieck admite con el yambo siguiente de los *Piccolomini*, cuando Wallenstein agita su entorno haciendo como si renunciara a su mandato:

Lo siento por mis coroneles, no veo bien cómo recuperarán las sumas que adelantaron y obtendrán un salario merecido.

Asimismo, anticipa la fórmula del juramento de indefectible fidelidad a Wallenstein del cual Illo y Terzky formulan los términos en *Los Piccolomini*, aparece ya en el *Campo* este "pacto" que concluye el pueblo humilde:

Queremos seguir unidos, ninguna fuerza, ninguna astucia nos separará del Friedlandés que es un padre para los soldados!

En todo *El Campo* planea siempre la sombra de aquel que sigue todavía invisible, el poderoso rodeado de un demonismo fáustico y que vemos a través del ojo pueril y supersticioso de la soldadesca, porque "aquí pasan cosas sobrenaturales" y "hay algo sospechoso..."

Nuestro jefe de guerra nació extrañamente tiene sobre todo las orejas quisquillosas, puede escuchar el gato maullar, y el canto del gallo le da miedo.

Rasgo que por otra parte tiene en común con el león.

No se debe chistar alrededor de él, Los centinelas recibieron la orden; Porque él rumia cosas demasiado profundas.

Todos ellos suponen que, combatiendo bajo su estandarte, están sometidos a "potencias extrañas" y no tienen nada que objetar ya que a pesar de lo inquietantes que puedan ser, allí encuentran ellos su provecho.

Bajo el estandarte del Friedlandés ¡estoy bien seguro de triunfar! El agarra la oportunidad, él obliga a seguirla. Claro que sí, él se entregó al diablo, ¡he aquí porqué llevamos una vida gozosa!

Por otra parte a sus expensas; porque a ellos las gentes sencillas, el cielo no les pedirá cuentas, si por ejemplo es invulnerable como lo ha probado el "asunto de Lützen". Esto le interesa. Seguramente, el jubón de cuero de ante no es suficiente, allí hay diablería, un ungüento compuesto de hierbas de bruja preparado y cocido con acompañamiento de fórmulas mágicas. El osa también descifrar el porvenir en las estrellas —o más bien, no son las estrellas en fin de cuentas. Durante la tregua nocturna, un hombrecillo gris tiene la costumbre de deslizarse hasta él por puertas cerradas con cerrojo y allí, cada vez, han pasado grandes cosas.

Parece que aquel del cual se habla en un lenguaje tan trivial con una especie de miedo divertido, se acomoda muy fácil al aura misteriosa, sobrenatural, que lo nimba a los ojos de su pueblo de guerreros. El, un enigma ya para él mismo, es un hombre para utilizar conscientemente las relaciones misteriosas que mantiene con su propia persona, para que los otros también, para que todos lo vean al resplandor vacilante de lo incomprensible y digan como su cuñado Terztky:

¡Algunas veces, con él, me pierdo!

No conviene que otros quieran sondear su pensamiento último e incluso crean que lo lograron. Cuando Terztky dice:

Lo que tú negociabas aquí con el enemigo hubiera podido llevarse a cabo si tú no hubieras querido nada

más que burlarte de él...

Entonces su persona, su mirada, se hielan en una altanera soledad que no admite ninguna intrusión y él responde:

¿Y de dónde sacas que yo no me burlo realmente de él? Que yo no me burlo de todos ustedes? ¿Me conoces tan bien? No sé que te haya abierto el fondo de mi corazón...

Nada me parece más verídico. Es todavía el joven de veinte años del cual Gordon dice:

Entre nosotros, pasaba silencioso, se acompañaba a sí mismo; los placeres pueriles de los jóvenes no le atraían; pero a menudo, era presa de un humor extraño; de su pecho lleno de secretos se escapaba, profunda y llameante, una idea luminosa, que nosotros mirábamos asombrados, sin saber si la locura hablaba por su boca o un dios...

Creo en la genial semejanza del retrato de Wallenstein de Schiller, no creo en aquellos que quieren que el "verdadero" haya sido diferente. Seguramente, atrevidamente, la intuición histórica y psicológica ha sin duda alguna precedido al descubrimiento ulterior de las fuentes que no pueden sino confirmarla. En cuanto al verdadero Wallenstein, Kepler hizo su horóscopo y reveló los signos decisivos de su destino, la conjunción de Saturno y de Júpiter en la primera casa astrológica, la casa de la Vida. Es con esta alianza de elementos saturnianos y jupiterianos que Schiller, intuitivamente y con una fuerza de persuasión realista y total, modeló la imagen de su Wallenstein. —Uno de los personajes más cautivantes que conozca la escena. No es un héroe por el que uno se entusiasma, que uno pueda amar, y cuyo desastre final arranque lágrimas al espectador. Ningún sentimentalismo en la manera que tiene el poeta

para enfocar al personaje. Solo una verdad que hace reflexionar constantemente. La mirada se rompe en múltiples facetas, y ante esta figura se siente que el propósito del historiador, "restituir la realidad", ha sido reservado al poeta, al menos cuando se trata del recóndito secreto del ser humano.

Saturno: es la melancolía soñadora, son los pensamientos sinuosos que arden en la sombra, la soberanía que se eleva por encima de las leyes humanas, la indiferencia escéptica con relación a las cuestiones religiosas que sin embargo apasionan la época ("Nadie sabe precisamente en qué cree ese"), destellos en la vida sentimental, un vigor despiadado, saltos de humor imprevisibles y pavorosos, una oscura ensoñación, el ansia de honores y poder, una imaginación fantástica y una temeridad de sonámbulo.

Nada es común en las vías de mi destino, ni en las líneas de mi mano. ¿Quién podría interpretar mi vida según la norma humana?

La extrahumanidad de su ser da miedo. Sin embargo Júpiter agrega al siniestro carácter saturniano un rasgo realmente dominante, un rasgo irrecusablemente soberano, que no inspira solamente el temor, sino el respeto, la fe, la devoción, porque en última instancia tiende hacia el bien, lo racional, el bienestar de los hombres —hacia la paz, aun cuando se trate evidentemente de una paz regida por su poder soberano. Es un gran capitán que, aun cuando nació protestante, prestó servicios militares considerables al poder dirigente imperial católico en Europa. Pero él no hace la guerra por la guerra, y si puede evitarla, gracias a su diplomacia y a la sola amenaza del inmenso ejército que le vale su renombre, se sustrae. Cuánta razón tiene el joven Piccolomini cuando dice:

El interés general de Europa le preocupa más que algunos arpendes de tierra de más o de menos en Austria...

y que afirma que se le denuncia como traidor porque salva a los Sajos

nes y trata de captar la confianza del enemigo, no obstante el único medio para llegar a la paz. Wallenstein no es hipócrita cuando para ganar a los hombres de Pappenheim acusa a Austria de no querer la paz y agrega que precisamente porque él la quiere, caerá.

No me preocupa sino el conjunto. Mirad, tengo un corazón, la angustia de este pueblo alemán me aflige... ¡Mirad desde hace quince años, la antorcha de la guerra flamea y no hay tregua en ninguna parte! ¡Sueco y Alemán! ¡Papista y luterano! Nadie quiere ceder al adversario. Cada mano está dirigida contra la otra. ¡En todas partes seguidores! ¡en ninguna parte un juez! Decid, ¿dónde terminará esto? ¡Quién! desenredará la madeja que crece para sí misma hasta el infinito... ¡Será necesario cortarla! Lo siento, soy el hombre del destino y espero llevarlo a cabo con vuestra ayuda.

No es hipócrita, aun cuando aquí, como muy a menudo, él muestra a propósito el elemento "jovial", jupiteriano de su ser, con fines saturnianos, porque quiere ganar el regimiento a la felonía, la traición, la defección que medita. En él uno de estos elementos es tan auténtico como el otro. Ranke cuenta que desde muy temprano, cuando sus tropas ocuparon las regiones de los Países Bajos, la mezcla de la cerrada disciplina militar, y de la provisión en el terreno económico, da a su ocupación un carácter particular —ella tenía un cierto aspecto real. Lo que corresponde completamente con las palabras del Wallenstein de Schiller.

El país debe honrarme como su protector. Mostrándome principesco, quiero dignamente sentarme entre los príncipes del reino...

Pero cuando él, hasta hace poco simple gentilhombre, en el presente

príncipe y duque, extiende la mano hacia la corona de Bohemia, ponemos en duda que su ambición desmesurada, secretamente al acecho de la hora estelar, se quiera contentar. Sus soldados del campo tienen su idea sobre esto. "Después del emperador, él es el hombre más importante", dice el Sargento Mayor.

Y quién sabe todo lo que él conseguirá y concebirá aún, (con un aire astuto) Porque todavía no estamos en la noche del primer día.

Si recordamos que la posesión de Bohemia confiere el derecho de aspirar al Imperio, se ve que no son palabras en el aire.

El espíritu jupiteriano que le es familiar por nacimiento y contra el cual el espíritu saturniano está sin embargo forzado a insurgir, se manifiesta de manera grandiosa en el monólogo lleno de profundidad que precede el encuentro con el coronel sueco, esta lúcida toma de conciencia de lo que su propósito tiene de espantoso:

¿Y cuál es tu propósito? ¿Te lo has francamente confesado? ¿Quisieras estremecer el poder que reina apacible y seguro, gracias al poder santificado por los años, consolidado por la tradición, y que mil raíces tenaces han fijado en la fe infantil de los pueblos?...

"El curso de los años, sueña, ejerce una fuerza santificadora". Lo que la edad ha blanqueado parece divino al hombre y desgracia a aquél que toque a las respetables vejeces, a la preciosa herencia de sus abuelos.

Nunca un titanismo más consciente del poder y de la dignidad del orden establecido ha meditado sobre su audacia. Ningún traidor ha dicho con más lucidez que el Wallenstein de Schiller, cuánto la fidelidad y la fe son indispensables para toda sociedad humana, para todo orden social.

La fidelidad, se lo digo, es para cada uno como su amigo

más cercano; se siente haber nacido para ser su vengador.

Que todo lo que por otra parte lucha con rabia por destruirse recíprocamente consienta a hacer la paz, se soporte, se compare, para cazar al enemigo común de la humanidad, la bestia salvaje, intolerable, imposible de soportar, con la cual la vida no puede seguir existiendo, la infidelidad. El que habla y piensa de esta manera empuja al advenedizo Buttler a solicitar a Viena el título de conde que codicia, y presume que apoya su demanda con un "noble calor amigable", pero en realidad lo pierde en el espíritu del ministro y aconseja que se castigue su orgullo con un hiriente rechazo —hace eso, para enemistar a muerte con la Casa de Austria a este hombre influyente en el ejército y de esta manera ganarlo para sus planes—. ¿Y Max Piccolomini?

Wallenstein ama a este joven, lo ama como un padre y más que un padre. Lo llama la estrella de la mañana, que le trae el sol de la vida. Su oración cuando es abandonado: "¡Max, quédate conmigo! No me dejes, Max" es emocionante; y cuando por su culpa el noble joven encontró la muerte que buscó como único refugio para salir de un insoluble conflicto entre el amor y el honor, de los labios de Wallenstein salen estas palabras dolorosas, inolvidables, que en belleza lírica sobrepasan en mucho la queja de Thecla demasiado parecida a un comentario: "He aquí la suerte de la belleza en la tierra".

Porque estaba a mi lado como mi juventud, cambiaba para mí la realidad en sueño, encerraba la crudeza vulgar de todo en los efluvios dorados de la aurora...

Y con esto, no se puede dudar que lo engaña, que se sirve de él como instrumento de su política, como cualquier coronel Buttler. El lo manda como su representante a la condesa y a su hija, para llevar a estas damas a su casa en Pilsen. Especula sobre los bellos ojos de Thecla y

sobre la juventud inflamable de Max. Le da la vaga esperanza de poder aspirar a la mano de su hija, que no se la da de ninguna manera porque él tiene para ella aspiraciones más altas. La joven lo presiente, sí, ella lo sabe. “¡No te fíes de ellos! ¡No son sinceros! le dice al amado. No confíes en nadie fuera de mí. Lo vi inmediatamente, ellos tienen una segunda intención. Créeme, ellos no piensan seriamente en hacernos felices, ¡en unirnos!”. Por “ellos” hace alusión a su padre que no conoce sino desde ese día y que sin embargo ya conoce. Cuando Max en un impulso de entusiasmo confiado en su capitán Júpiter, lo califica de “sincero y no disimulado”, “de tan bueno y tan noble”, ella responde: “¡Eres tú el que lo es!”.

Política saturniana, muy característica de la dualidad estelar del héroe y que practica con su amigo más querido, para ponerlo de acuerdo con la idea de tumbar al emperador, idea profundamente extraña a la naturaleza honesta de Max. No debería asombrarse de ser la víctima de los manejos políticos, de la “razón de Estado” que le opone Octavio Piccolomini, su adversario legitimista, al que lo une una confianza mística. Su inclinación por estos guelfos, padre e hijo, predilección que se reprocha mucho, es un rasgo muy típico, tomado por Schiller del Wallenstein de la historia, cuya formación y actitud espiritual fueron italo-europeas, supranacionales y liberalmente indiferentes a las cuestiones confesionales. Papista o protestante, en su ejército con orígenes y creencias abigarradas, sólo contaba la aptitud para servir, la devoción incondicional hacia él, el jefe —un libre-pensamiento pragmático en extraño contraste con la sumisión a la astrología y el quimérico encantamiento del espíritu de Wallenstein. Esta tolerancia está en la base de sus relaciones con Octavio una tragedia en sí, así como las de Octavio y de su hijo y el tercer drama, en el que el sentimiento está lo más profundamente en juego, que se juega entre Wallenstein y Max. Estas relaciones tienen como base una fe inquebrantable en su viejo compañero de armas, a pesar de las puestas en guardia que se le prodigan contra “el zorro guelfo”. No duda de ser

seguido por él hasta la franca deposición del emperador. Entonces —y es casi inverosímil que Wallenstein no se dé cuenta— Octavio no se queda con él sino para vigilarlo, lo deja enredarse en su traición, espera hasta las últimas pruebas y luego lo denuncia.

Schiller se prohibió estrictamente ver en Octavio Piccolomini a un bribón y en verdad que no lo es. Es un legitimista sagaz, frío diplomático, hombre de mundo, campeón de un orden y de una legitimidad que consideraba sagradas. Luchando con un adversario peligroso por su seducción y su audacia, muestra no solamente duplicidad sino también un coraje que asume sus responsabilidades. El poeta ha conferido a este personaje la misma ambivalencia psicológicamente realista que a su héroe. Pero para nuestra sensibilidad, su ambigüedad, mezcla de nobleza y de astucia, es desde el punto de vista estético si no ético inferior a la de Wallenstein. Su manera de captar la confianza ciega del otro, que por otra parte, es inexplicable, es desagradable si se la considera desde el punto de vista moral.

No vaya a creer que por artificios mentirosos, una complacencia servil, yo me insinué en su favor, ni que por palabras hipócritas alimento su confianza. Si al mismo tiempo la sabiduría y el deber hacia el imperio, hacia el emperador me mandan a disimularle mi verdadero corazón, nunca he simulado un corazón falso...

Nos preguntamos por otra parte dónde reside la diferencia, la línea de demarcación, entre el hecho de disimular su verdadero corazón y de simular uno falso. Compartimos completamente el sentimiento del joven Max cuando exclama:

¡Oh este arte de la política, cuánto lo maldigo!
¡Con toda su diplomacia, usted terminará por sacarlo de sus casillas!
¡Sí, usted podría

si usted lo quiere culpable, ¡volverlo culpable!

Y cuando lo horrible se ha producido, después del asesinato de César que Octavio no quiso, pero que provocó —cuando en recompensa le traen el título de conde, su “mirada dolorosa alzada hacia el cielo” no le atrae casi simpatías— mucho menos que a Isabel después de la ejecución de María Estuardo. Se erige paladín de la legitimidad.

¡Cuán cargado está este poema de tragedia íntima, humana y de gran estilo histórico! Tieck deploraba que Schiller hubiera tomado por tema la figura del destino de Wallenstein y no más bien, como un Shakespeare patriota, hubiera hecho de la guerra de los 30 años el tema de una sucesión de dramas. Pero *Wallenstein* esta obra que representa un máximo de esfuerzos, ha concentrado y condensado poéticamente toda la época de las guerras religiosas, así fuera bajo la simple forma de alusiones, de réplicas significativas, de puntos de referencias luminosos históricos. Este drama tiene una óptica europea, una perspectiva universal como el pensamiento y los proyectos de su héroe; y se comprende muy bien que la masa del tema que el poeta meditaba le haya parecido por mucho tiempo “informe e infinita”. Escribe: “Mientras más rectifico mis ideas en cuanto a la forma de la obra, más enorme me parece la materia para dominar y verdaderamente sin una cierta fe temeraria en mí, me daría dificultad continuar”. Esta fe vacila muy a menudo ya que a Schiller no le faltan muchos medios, aún los más ordinarios, con los que acerca para sí la vida y los seres, se sale de su propia existencia estrecha y se le aparece una escena más vasta. ¿Quién es él, el comprimido, el hombre, el hombre “sin mundo” y dónde están sus instrumentos cuando se trata de “captar un tema tan extraño para mí como el mundo vivo y en particular el mundo político”? Pero esos instrumentos están allí. Es su genio, que no pide sino ser aguijoneado por la exigencia poética, este es su extraño y profundo olfato político. De esta manera, en un trance intuitivo, se instala en una escena increíblemente lograda, con sus dramáticas fluctuaciones en-

tre la desconfianza y un reticente acuerdo sobre la oferta ventajosa —modelo de difícil negociación de un asunto de una importancia universal.

Esta conversación en *La Muerte de Wallenstein*, y luego, en los *Piccolomini* el gran acto del banquete y antes la audiencia de Questenberg con el sabroso diálogo:

¿De qué época se trata, Max?

No he guardado el recuerdo.

—Habla

De la época cuando estábamos en Silensia.

—¿Vaya, vaya, vaya?

¿Pero qué teníamos que hacer allá?

—Cazar a los Suecos y a los Sajones.

Es verdad. El discurso que escuchamos me ha hecho olvidar toda la guerra. Pero sigamos...

A estas tres admirables escenas, las podemos llamar los pilares dramáticos de toda la obra y es reconfortante para todo artista constatar que una cosa gigantesca como ésta no tiene, a fe mía, obligatoriamente necesidad de ser buena en todas sus partes. Esto no es necesario, y por otra parte no es posible. Algunos pasajes excelentes como estos tres cuya perfección ilumina el conjunto, bastan para mantener la obra, para salvarla.

Se sabe que tanto en las grandes líneas como en las particularidades, el imponente poema de Wallenstein se beneficia de la cercanía de Goethe. Paso a paso, Schiller, el expansivo que siempre tenía necesidad de intercambios de puntos de vista más precisos, lo discutió con su amigo y se dejó abrir por él los ojos —y el corazón— a la poesía de la astrología a la cual Wallenstein adjudica gran importancia. El poeta, al principio, no sabía qué hacer con ella. Sin aquel que en el encabezamiento de su propia biografía inscribió las constelaciones estelares que rigieron la hora de su nacimiento, estaríamos sin duda privados del encantador diálogo en el que Max y

Thecla se comunican sus ideas sobre ese mundo mágico:

—Y, hoy todavía, toda grandeza emana de Júpiter, y de Venus toda belleza...

—Es un pensamiento noble, amable, el decir que por encima de nosotros, a incommensurables alturas, la guirnalda de amor, hecha de astros centelleantes, estaba ya trenzada a la hora en que nacimos.

Seguramente, los violentos esfuerzos de la realización, la victoria conseguida sobre las dificultades poéticas y sobre los escrúpulos, repercutieron sobre Schiller durante sus noches solitarias. ¡Cuánta fatiga y cuántas penas le costaron la obra-monstruo! Trabajaba en ella “sin descanso” se queja de ello en sus cartas, y una jornada de inspiración inflamada en la que de repente, en una chispa de genio apasionado, se entreven las virtualidades que ofrecería un tal estado de gracia si persistiera, le cuesta inevitablemente una semana de tinieblas y de impotencia. Horas difíciles. ¿Cómo distinguir entre los efectos del mal tiempo, la debilidad física, la eterna coriza, la fiebre catarral, los calambres en el pecho y en el bajo vientre —y las carencias de la obra misma, que a menudo le parecía una tentativa desgraciada, destinada al desespero? ¿Por qué asombrarse de que recurriera a estimulantes, a un poco de licor, al chocolate con vino, a algunos vasos de champaña, mucho café, para alcanzar la disposición de ánimo que le permitiera estar a la altura de la obra, dominar y vencer un instante la saturación que implica una continuidad en el esfuerzo? Tiene que aguijonear sin cesar su deseo, agotar la inspiración y la energía de sus reservas nerviosas, en su fidelidad al tema, en la ética del acabamiento. Paliativos como éstos eran perjudiciales y a Goethe le parecía que ciertos pasajes de la obra poética de Schiller que no estaban completamente bien logrados, —él los llamaba puntos patológicos—, debían atribuírsele a estos estimulantes. Por otra parte, de una manera general, su disciplina higiénica dejaba que desear. Desde hacía mu-

cho tiempo su sueño y sus vigiliass eran desordenadas, se había aficionado al trabajo nocturno y dormía luego tarde en el día. Durante su vida fue un gran fumador y además evaluaba, conociendo la naturaleza de su mal, la tisis, mucho mejor de lo que la conocían los médicos que querían prohibirle el tabaco. Quizás desdeñó cuidarse porque como sabía que tenía sus años contados, le parecía que una vida muy regular hubiera sido tan inútil como mezquina.

Fue una manera de acomodarse a la enfermedad, una adaptación, una especie de vida común con ella. El espíritu orgulloso de Schiller prohibía a su mal que influenciara la jovialidad y la audacia de su alma e incluso le dio gracias como Nietzsche. “El estado mórbido, escribió una vez, tiene también su lado bueno, le debo mucho”. Ciertamente le era su deudor, en lo que se refiere a su afinamiento síquico, la sensibilidad y la excitación nerviosa.

Pero sentimos una emoción dolorosa cuando leemos que un rudo abril “le estropea todo su placer de pensar y de escribir”; que “los malos días de noviembre” reavivan todos sus males de manera que “el trabajo mismo no lo recrea”. ¡El trabajo que es todo para él, el más laborioso de los poetas! “Lo esencial, dice en una carta, es el ardor en el trabajo. No solamente le procura los medios de la existencia sino que le confiere a la vida su único valor”. Es apenas creíble que después de haber triunfado con *Wallenstein* sin concederse el más mínimo descanso, Schiller retomó enseguida el antiguo proyecto de *María Estuardo*, estableció el escenario y terminó la obra durante el año en el que tuvieron lugar las primeras representaciones de su trilogía. Cuando la nueva obra estuvo terminada, escribió: “Nunca me encuentro mejor que cuando un trabajo me ofrece un vivo interés. Por ello ya he tomado mis disposiciones para empezar uno nuevo”. Se trata de la *Doncella de Orleans*, cuya trama ha sido prestada a los *Cas jurídiques extraordinaires* de Pitaval, —su ópera en la que las palabras reemplazan las notas y que nos trae a la memoria un pasaje de una carta de Goethe:

“Siempre he tenido una cierta confianza en la ópera y he pensado que de ella, como de los coros de la antigua fiesta de Baco, la tragedia se desprenderá un día para reencarnar en una forma más noble. La ópera se aparta verdaderamente de la servil imitación de la naturaleza, y aunque lo sea a favor de una tolerancia, lo ideal podría por esta vía deslizarse a la escena”. En esta noble y prodigiosa pieza se desliza en efecto, en favor de una tolerancia que habitualmente sólo la pasión vocalizante es capaz de obtener de la naturaleza.

A Schiller siempre le gustó terminar cada final de acto o de escena con yambos. Aquí, puso más romanticismo que nunca y el verso blanco no forma ya sino el fondo de un cuadro sonoro poético en el que se utilizan todos los ritmos, se emplean todos los registros de la lengua. Se expresa en los metros y las formas de estrofas más variadas, en tercetos y en estancias, alternando el recitativo dramático y los aires líricos; y para que la escena teatral pueda una vez servirse de todos los fastos de la ópera, hay incluso una gran procesión a la iglesia y un cortejo de fiesta, destinado a encantar los sentidos. El milagro, la inspiración divina, la presciencia profética, reinan. ¿Pero de dónde viene que una escena como la de Juana de Arco cautiva, encadenada, en el colmo de la angustia, caiga de rodillas en oración, rompa sus pesadas cadenas y huya para cambiar el curso de la batalla comenzada —¿de dónde sale que aquí el milagro no parece romper el marco racional, que de hecho no sorprende y se limita a enternecer, a llenarnos como de una generosidad poética? Otro milagro, esta vez estilístico, entra aquí en juego: la facultad de guardar, a pesar de todo romanticismo, un comportamiento fundamentalmente clásico. Si *La Doncella* es una ópera romántica, al menos lo es de una manera clásica. Plantea el fenómeno de un romanticismo frenado por el clasicismo, de un clasicismo romantizante, —fenómeno único, ligado a la personalidad del poeta. Goethe lo apreció mucho y contribuyó al inmenso éxito de la obra al proclamar que era la más bella de Schiller.

¿No le gustaría aún más la *Novia de Mesina* hecha mucho menos para el efecto escénico y en vista de la cual el infatigable poeta toma inmediatamente sus disposiciones? Ya cuando estaba ocupado con *Wallenstein* y *La Doncella*, soñó con una obra de este género, con una tragedia rigurosamente griega a lo *Edipo Rey*. Es sólo en el siglo XIX, cuando ya tiene cuarenta y dos años, que se le oye hablar de su pieza griega, esta bella y laboriosa experiencia, con su restitución del coro antiguo. No surgió del único deseo de imitar a la antigüedad de una manera aún más perfecta que la *Efigenia* de Goethe, que después de muchas lecturas la encontraba moderna hasta el punto de asombrarse de que se le hubiera podido comparar con un drama griego. Un día le escribió a Goethe: “Admiro y envidio su facultad de alternancia entre la reflexión y la creación. En usted las dos están completamente disociadas y esto es lo que las hace ser tan perfectas. En mí ellas se confunden y a menudo en detrimento de la obra”. Cómo no soñar cuando leemos en el prólogo de la *Novia de Mesina*: “El coro depura el poema trágico disociando la acción de la reflexión y de esta manera dotando la acción de una fuerza poética”. Así se manifiesta la disciplina que él impuso a su doble don —peligroso desde el punto de vista estético— de pensador y de poeta. En una vasta tentativa, separa de la acción la tendencia a la contemplación para poder, precisamente de esta manera, darles la paridad poética. De hecho, es en los coros de la *Novia de Mesina* donde el esplendor del pensamiento incluido en el verso de Schiller brilla en su más vivo esplendor.

En la primera representación de Weimar, los jóvenes aclamaron al poeta, procedimiento inadmisibles en la Casa del Duque. Schiller enrojeciendo con una cortés confusión, impuso el silencio a los manifestantes. La policía administró una amonestación al joven letrado que estaba a la cabeza. Desde hacía mucho tiempo, el autor de los *Bandidos* se había iniciado en las reglas del decoro tanto en el arte como en la vida. La libertad seguía en la base de su pensamiento y de su poesía; sin embargo en la pieza que él meditaba des-

de hacía seis años un pueblo razonable defiende un principio que podría desembocar en un frenesí desordenado, y esto con una moderación, una honestidad viril, reflexiva, que marcan la evolución del poeta desde sus principios y —constatación marcada de cierto humor— señalemos la diferencia de las ideas que lo animaban en la época en la que esbozó los *Bandidos* con aquella en la que elaboró a *Guillermo Tell*. Ahora, ya no se trata de que “escribamos un libro infaliblemente destinado a ser quemado por el ejecutor de altas obras”, “una obra poderosa que sacudirá los escenarios de Alemania”. “Yo pienso, con mi Tell, calentar de nuevo la cabeza de la gente. Están terriblemente aficionados a estos temas populares”. Una especulación, seguramente de gran estilo, que apunta un poco a la sala y a los gustos del público. Se entiende que estos cálculos ingenuos se aliaban en él con la voluntad más sagrada de obrar bien, la más seria fidelidad al arte.

Como lo muestra en particular su crítica (por otra parte muy ofensiva) de los poemas de Bürger, Schiller reflexionó con toda su inteligencia en el problema del arte y en el carácter popular. Según él, el “pueblo”, era un concepto sujeto a fluctuaciones. Nuestro mundo ya no era el mundo homérico en el que todos los miembros de la sociedad se situaban más o menos en el mismo escalón por su manera de sentir y de pensar. Actualmente, entre la élite de la nación tan distintos en su gran distancia, debido a que el progreso de las luces culturales y el ennoblecimiento de las costumbres habían dejado de formar un conjunto interdependiente. “Por fuera de esta diferencia de cultura, es aún la convención la que torna a los miembros de la nación tan distintos en su manera de sentir y en la expresión de su sensibilidad”. Como, para él, el concepto de “pueblo” había perdido desde hacía mucho tiempo su unidad, un poeta popular de nuestra época no tendría ya la escogencia entre *el más fácil y el más difícil*: o adaptarse exclusivamente a la facultad de comprensión de la gran masa renunciando a la aprobación de la clase cultivada, —o abolir la inmensa distancia entre las dos por

la grandeza de su genio y proseguir conjuntamente los dos objetivos. La popularidad, “lejos de facilitar la tarea o de cubrir talentos mediocres” era una dificultad de más y “en verdad un problema tan difícil que su feliz solución se podía calificar de supremo triunfo del genio. Que empresa la de satisfacer el gusto delicado del conocedor sin volverse inaccesible al gran público, y sin que el arte pierda nada de su dignidad, poder adaptarse al espíritu pueril del pueblo”.

Schiller llamó al poeta “el portavoz iluminado, refinado del sentimiento popular”, que traspone la irrupción de las pasiones a la búsqueda de un lenguaje, de un texto depurado, decantado por la inteligencia: confiriéndoles una expresión, se torna amo de estas pasiones y adorna de nobleza su explosión ruda, informe y a menudo brutal en los labios del pueblo. “Cuando un poema resiste la prueba de un gusto auténtico y suma a esta ventaja una claridad y una comprensión que lo vuelven capaz de vivir en el habla del pueblo, recibe el sello de la perfección”. En otras palabras: “Lo que le gusta a la élite es bueno; mejor todavía lo que le gusta a todos indistintamente”. Y sin embargo, siempre, así fuera para poemas destinados a la audiencia popular, su primera pregunta es: “¿La belleza superior no ha sido sacrificada a la popularidad? ¿Lo que han ganado en interés a los ojos de la multitud, no lo han perdido para el conocedor?”.

Esta extraordinaria crítica exige de un poeta de esta clase un espíritu “sereno, siempre igual a sí mismo, siempre límpido, viril”, un espíritu que “iniciado en los misterios de lo bello, de lo noble y lo verdadero, se inclina hacia el pueblo para formarlo pero, aún en la más estrecha comunidad con él, no desmiente nunca su origen celeste”.

Este es precisamente el espíritu que anima a *Guillermo Tell*. Schiller, crítico, era capaz de hacer lo que exigía de otro. Su pieza helvética es una obra magnífica, de una noble y gran simplicidad, impresionante y emocionante, es admirable teatro y poesía dramática de primera calidad, y así se cumple “lo más difícil”, la abolición de las diferencias de cul-

tura por la gracia del arte. La obra conquistó el amor de los simples y la admiración de los conocedores, la popularidad perfecta, puesto que esta popularidad no tiene nada de la “doble óptica” que Nietzsche le reprochaba a Wagner con fastidio como una especie de astucia. El romanticismo había aspirado siempre a la fusión del elemento popular y del arte supremo, pero para realizarla, usó medios de una sabia impureza: una mezcla de refinamiento y de puerilidad que da a todo carácter popular romántico algo de adulterado. Toda la diferencia entre Schiller y Wagner, entre el ser noble y el inteligente ambicioso, se manifiesta en el hecho de que en el poeta no se nota la más mínima huella de astucia. Con *Tell* alcanzó el clasicismo popular.

Desde 1790, aproximadamente en la época de *Wallenstein*, ya el tema le había sido señalado por Goethe quien soñó en un momento hacer de él un poema épico; pero a principios del nuevo siglo, corrió el comenario de que Schiller trabajaba en un drama sobre *Guillermo Tell*, de manera que los teatros importantes se informaron de él. El pensamiento le era todavía extraño, todavía no había germinado en su espíritu, éste le había sido implantado desde afuera y ha debido ser un singular proceso la manera como poco a poco reconoció la legitimidad de la esperanza que se había puesto en él. De nuevo se manifiesta el imbricamiento de las ocupaciones y de los proyectos: trabajaba todavía en la *Novia de Mesina* y encargaba a Cotta mapas del Lago de los Cuatro Cantones y de los cantones circundantes y tapizaba con ellos su alcoba; después de lo cual se dedicó al estudio de las fuentes, la Historia de la Confederación de Johannes Muller, la Crónica Helvética de Tschudi. Mientras que consagra ávidamente todos sus pensamientos a una tarea como la tragedia con coros ¡cuán extraño encontrarse de repente apasionado por un tema que todavía está en el limbo! Será necesario adaptarlo, acomodarlo a su manera y más de una vez lo califica de materia “maldita” muy poco “dúctil”, suscita malestares, ya nos atrae y ya nos rechaza, hasta el día en el que se tiene la certeza de que conmovió

a los escenarios de Alemania. Schiller necesitó años antes de poder consagrarse seriamente a la pieza popular que debía ser su triunfo más grande. Tenía dos años de vida cuando la comenzó y un año cuando la terminó. Ya que en nueve meses (en cifras redondas) —de mayo a febrero— la obra estuvo milagrosamente realizada, aun cuando “haya siempre que suprimir del molesto invierno cuatro o seis semanas de indisposición y falta de ánimo”. “Realizada y completamente lograda” en opinión de Goethe que sin duda alguna lo hubiera hecho de otra manera y no le debieron haber gustado algunos pasajes inflamados en favor de la libertad; por otra parte, más tarde, calificó la escena del parricidio de error apenas comprensible; pero se asombró del genio con el que Schiller había sabido utilizar el lugar y el ambiente que él le había dado. La necesidad de disección, de estudio en el lugar, era extraña a Schiller. *El no quería ver nada* y no tenía necesidad de ver nada. No pensaba visitar a Suiza, empresa que sin embargo no hubiera tenido nada de extravagante. No obstante su poema es un cuadro de Suiza lleno de verdad. Ella está incluida y toda ella palpita, con su suelo y sus habitantes, por la gracia de la intuición, de la visión interior, que no requería sino de ligeros apoyos exteriores; ella está incluida con sus cascadas alpinas y sus lagos tan pronto sonrientes al sol como burbujeantes e innavegables, azotados por las ráfagas del *föhn*, los pueblos y las fincas, protegidos por la eterna fortaleza de sus montañas, sus Haken, sus picos encapuchados de nubes, el Schreckhorn, la Jungfrau, sus avalanchas y sus glaciares, su luz glacial. Ella vive allí, gracias a sus versos interpolados de paso, tales como:

Se produjo un *ruffi* ⁽¹⁾
en el país de Glarn y todo un lado
del Glárnisch se hundió...

Ella vive en definiciones de tipos

1. Término del dialecto suizo que designa un desprendimiento (N. T.).

tan concisos y bien logrados tales como el de Armgard hablando de su marido:

Un pobre forrajero
del Righi, mi buen señor,
que sobre la pendiente del
precipicio siega
la hierba en libertad sobre la
abrupta pared rocosa
donde el ganado no se arriesga...

Los personajes de la obra, circunscritos en su pequeño mundo grandioso; los Walter Fürst, Stauffacher, Melchtal y los hombres del Juramento del Rütli están ubicados evidentemente bajo una iluminación ideal; pero innegablemente (y uno se pregunta cómo un poeta como este lo logra sin haberlos visto) —no se puede dejar de reconocer en ellos a Suizos. Las gentes de esta tierra están desprovistos de lo patético, tranquilas, razonables, sobrias y mesuradas, de ninguna manera revolucionarias profesionales. No recitan el contrato social, no tienen una mano sobre el corazón y la otra esgrimida hacia el cielo. Quieren simplemente defender contra una odiosa tiranía los derechos heredados de sus padres que sienten santamente ligados a la naturaleza en la que viven. Leales hacia el imperio, se sublevaron contra la injerencia arbitraria de la casa de Austria. No hay conjuración más leal que la de los hombres del Rütli. Sin embargo, aun cuando no tengan ningún rasgo en común con los tribunos o los Jacobinos y que el poema se sitúe a principios del siglo XIII, se siente pasar el soplo de la Revolución Francesa de la que Schiller se había alejado, pero que, por asociación de ideas, se une a los conceptos de nación y de libertad y por consiguiente, a pesar de su horror por “el peor de los espantos” seguirá siendo el clima de su patetismo. En *Tell*, que hubo que prohibir en tiempos de Hitler, se encuentran muchas cosas que ya en la época “no sonaban muy agradables a ciertos oídos alemanes” y Schiller tuvo que realizar de nuevo modificaciones suavizantes. “Os envío adjunto, querido amigo”, le escribe a Iffland, “ya revisado, el texto de tres pasajes juzgados escabrosos, ¡Podrán pareceros adaptados a las circunstancias! No podría

expresamente de otra manera sin ir en contra del espíritu de la obra ya que si uno ha escogido un tema como Guillermo Tell se deben fatalmente hacer vibrar ciertas cuerdas que no dan un sonido agradable a los oídos de todos. Si estos pasajes, tal como se presentan bajo la forma actual, no pueden representarse en teatro, es imposible representar allí a *Tell*, porque toda su tendencia, por inocente y legítima que sea sería escandalosa”. Para la representación de Berlín, Schiller tuvo que resignarse a nuevas concesiones y supresiones pero ocurrió como con los *Bandidos*: el “¡Y a pesar de todo!”, el “¡Por más que lo haga!...”, el “¡Usted no le quitará la gracia al espíritu de la obra!” el fenómeno de la indestructibilidad se reprodujo. Si al decir del autor “la pieza hizo más efecto que todas las precedentes”, fue precisamente a todo lo que tuvo de inquietante, a su soplo de libertad, a lo que debió su éxito, “sin duda alguna” siempre y por todas partes renovado.

¡Cuán singular es sin embargo que la poesía de Schiller se haga siempre la intérprete del entusiasmo patriótico de otros pueblos —los Países Bajos con *Carlos*, Francia con *La Doncella*, y en *Guillermo Tell*, Suiza! Este gran alemán no le dio a sus compatriotas su drama nacional de la libertad, les negó la facultad de formar una nación y recomendando tanto más calurosamente a sus alemanes ser más puros para convertirse en hombres. Esto por otra parte no denota desdén, porque ser los representantes de la humanidad sobrepasa el formal replegamiento en sí mismo del nacionalismo; y lo más complicado del asunto, es que al predecirle a su pueblo que él sería el representante, al decirle que es elegido por el espíritu universal para ganar el gran proceso del Tiempo y que su existencia, en la historia, será la cosecha de toda la época, que su lengua, capaz de expresar el neo-helenismo y el ideal moderno, será la voz del universo —esto también es nacionalismo, sublimado en su más alto potencial. Todo esto y más aún figura en el fragmento titulado “Grandeza Alemana”, poema que Schiller nunca terminó y recuerda mucho el discurso de Dostoievski sobre Puschkin

en 1880 que le asigna la misma misión al pueblo ruso en términos muy cercanos, a menudo con las mismas palabras. Se dice en este discurso: “¿Por qué la fuerza del espíritu ruso, en sus objetivos finales, cuál es sino el esfuerzo hacia la universalidad y la pan-humanidad? Sí, la misión del hombre ruso es indiscutiblemente pan-europea y mundial... Para el verdadero ruso, Europa y la suerte de la gran cepa aria son tan queridas como la misma Rusia, como la suerte de su patria, porque nuestro destino es la universalidad y no una universalidad conquistada por la espada sino adquirida por la fuerza de la fraternidad y el esfuerzo hacia una comunión de los hombres”.

La grandeza de Alemania no es la de triunfar con la espada...

Así habla Schiller. Toda la vida conoció en Rusia una gloria más grande que Goethe. Dostoievski en particular fue su admirador entusiasta. “La voluptuosidad le fue dada al verso —y el querubín se yergue ante Dios” lo fascinaba hasta el punto de que esta cita se repite varias veces en sus novelas. Cuando cita los nombres más grandes, el de Schiller no falta nunca. Y casi no dudo de que la idea ruso-nacional dé una predestinación al papel de representantes de la humanidad, que expresa en su discurso sobre Puschkin a propósito de la lucha de los eslavófilos y Occidente, es igualmente una “transposición”. Es alemana y viene de Schiller.

“Solamente si, escribe en la época de *Tell*, llego a mis 50 años conservando intactas mis facultades cerebrales, espero tener lo suficiente para asegurar la independencia de mis hijos”. ¿Satisfacerá la naturaleza este deseo modesto y previsor? En 1804, el año en que termina *Guillermo Tell*, casi diríamos que sí. El “está menos molesto que nunca en su trabajo y muy laborioso”. En verano, es verdad, mientras que el nacimiento de su cuarto hijo es inminente, va mal. Penosos dolores en las entrañas lo afectan hasta el otoño en el que está mejor y le permite pensar en el invierno con confianza. Pero ese mismo invierno pone sus fuerzas a dura prueba. Llega la Prin-

cesa heredera rusa María Pavlovna. Hay fiestas, Schiller debe componer a toda prisa el “Homenaje de las Artes”, ir a la Corte, al baile. Un violento catarro, un profundo abatimiento causado por el resfriado, “matan en él casi todo el coraje de vivir”. Pero el año de su muerte empieza con una mejoría y una esperanza. En febrero va bien; en marzo ya no tiene fiebre, retoma fuerzas y puede trabajar en *Demetrius* a la cual —¡es increíble!— se dedicó completamente tan pronto como terminó *Guillermo Tell*. Es emocionante pensar que el matrimonio ruso del príncipe heredero haya jugado un papel tan grande en la escogencia del tema. El proyecto sin duda más prodigioso de su vida con todo lo que conlleva y sus inmensas exigencias, inflama su espíritu con un ardor creador mientras que su ser físico está en el límite extremo de sus posibilidades vitales. Un poco más tarde, la autopsia mostrará el pulmón izquierdo carcomido, los ventrículos del corazón deformados, el hígado endurecido, la vesícula biliar hipertrofiada —en una palabra, todos los órganos incapaces de funcionar. Y a pesar de ello, trabajaba. Lo hacía en gran escala. En su pecho ya muerto llevaba el peso de problemas duros como rocas, trataba de resolver el del movimiento de las masas y de la representación simbólica de las multitudes en el escenario, cuestiones que nunca habían sido planteadas incluso por él: anotaba en esquemas concienzudamente numerados los argumentos por o contra la obra. Entre estos últimos: se trata de una acción de Estado; el número y la dispersión de los personajes perjudican el interés; en razón de sus dimensiones era muy difícil de concebir y muy grande la dificultad de ejecución en teatro. Finalmente, de manera emocionante: “la grandeza de la tarea”. Por el contrario, los argumentos “por”: el efecto que ejerce la fe en sí mismo sobre la fe de otro, puesto que Demetrius se convertía en zar porque se consideraba como tal. Además el tema se recomendaba por sus cuadros algunas veces sensuales y magníficos, entre otras las escenas brillantes y los rasgos de autocratismo brutal del zar, los asesinatos, las batallas, las victorias, las ceremonias, etc.... El

carácter extraño del tema le servía igualmente; así mismo el terreno exótico, en particular porque era el terreno del despotismo, constituía la extrema novedad, porque nunca había sido mostrada en la escena... En una palabra lo que milita en favor de la pieza sobrepasa en mucho las objeciones incluyendo la inquietud que la inspira “la grandeza de la tarea”. Esboza varias páginas en prosa, escribe centenares de versos, escenas enteras, entusiasmado y poseído por la idea terriblemente dramática, desgarradora, de una duplicidad que consiste en una confianza en sí mismo destruida, la coacción del destino que obliga a un ser a vivir en la mentira —este tema del espanto, más bien kleistiano que schilleriano, donde el espíritu poético lo ha sumergido hasta identificarse con el destino de su héroe. El monólogo de Demetrius cuando conoce la verdad por su cuenta, es terrible, ya bajo forma de prosa. Mata al portador de esta verdad y dice: “¡Tú has traspasado el corazón de mi vida, me has arrebatado mi fe en mí! Adiós coraje y esperanza! ¡Adiós, alegre confianza en mí! ¡Alegría! ¡Confianza y fe! Soy prisionero de una mentira... Estoy en lucha conmigo mismo. Soy un enemigo de los hombres... La verdad y yo, estamos separados para siempre. ¿Qué? ¿Tendré yo mismo que arrancarle al pueblo su anzuelo? Estos grandes pueblos creen en mí. ¿Debo yo precipitarlos a la desgracia, a la anarquía y quitarles la fe? ¿Debo denunciar-me yo mismo?... Es un secreto que tendré que llevar solo”.

“Debo ir hacia adelante, es necesario que me mantenga y sin embargo ya no puedo hacerlo con la única fuerza de mi convicción íntima. Es necesario que el asesinato y la sangre me mantengan en mi lugar...” Ya no es el antiguo Demetrius, un espíritu tiránico se ha apoderado de él. Ahora parece terrible y muestra aún más figura de autócrata. Su mala conciencia se manifiesta en que exige más, actúa más despóticamente... La oscura sospecha ya cae sobre él, duda de los demás porque ya no cree en él. En adelante Demetrius es un tirano, un impostor, un pillo...

Y el poeta interpreta la sorpresa de los otros ante el cambio. “¿Có-

mo? piensan. ¿El púrpura zarista ha transformado su alma tan rápidamente? ¿Es el nuevo vestido el que ha provocado este nuevo humor? El espíritu del poder parece haber entrado en él”. Ahora cuando justamente la transformación se lleva a cabo, Demetrius está en lo más alto de su felicidad. Todo ha ocurrido según sus deseos, ya no hay más resistencia, todos creen en él y se entusiasman por él. El contraste con su despotismo fue tan grande porque se esperaba encontrarlo lleno de mansedumbre y de serenidad.

Como se ve, este es el esbozo psicológico de una obra prodigiosa. Si pensamos lo que para un artista, para un poeta, significa la fe en sí mismo, en su propia autenticidad, en su nobleza y su misión humana, hay algo terrible en la intensidad con la cual un ser como éste, en la cima del éxito, cuando todo se ha desarrollado según su deseo, cuando todos creen en él y se entusiasman por él, experimenta el sentimiento punzante de la falsedad, el sentimiento de la impostura y de la falsa apariencia. Su alma pesada con este secreto, separada para siempre de la verdad, está condenada a vivir solitaria e ir adelante sin reparar en obstáculos para que, al levantar la máscara, arranque al pueblo su ilusión, su furor, y precipitarlo así en la desgracia. Y, a causa de esta inmersión subjetiva en su pensamiento de una situación trágica, objetiva de la cual se trata de sacar algo de una grandeza insigne, muere.

Después de muchos altibajos, después de una tregua inexplicable en el organismo minado de este hombre que ya no vivía sino por el espíritu, la naturaleza puso fin a su vida. ¡Pero qué vida! Tiene cuarenta y seis años, y en veintisiete de estos, en un movimiento continuo del alma, acrecentando todos los días su cultura, siempre más exigente hacia sí mismo, realizó una obra, con la que no enrojecería ni siquiera un escritor que hubiera llegado a la edad de los patriarcas de la Biblia. Además de los doce dramas (el último, probablemente el más extraordinario, se quedó en el estado de fragmento) están sus creaciones líricas, por otra parte muy extrañas al *lied*, fruto de largas reflexiones;

además las baladas que es necesario leer con una nueva óptica para penetrar su maestría —cinco o seis de ellas pertenecen al dominio cultural alemán de las citas corrientes; además, la obra en prosa, el imponente estudio histórico *La Caída de los Países Bajos* después *Don Carlos*; *La Guerra de los Treinta años* que precedió a *Wallenstein*, —un libro sobre el cual se vio verter a Goethe lágrimas de admiración— los ensayos y críticas de una grandeza intelectual inigualada, las narraciones, las novelas cortas, de una audacia y de un atractivo psicológico extraordinarios; o la magnífica novela sensacional *El que veía los Espíritus*, que apareció en las librerías bajo la forma de fragmento, y que un público exaltado conjuraba al autor para que lo terminara, lo que no aceptó, diciendo que esto hubiera sido “una culpable pérdida de tiempo”.

Basta con haber mostrado cómo se procede, cómo un narrador maestro de su lengua prepara un divertimento cuya intriga es apasionante, de gran estilo. La obra podía quedar inacabada. El acabamiento no hubiera acrecentado su mérito. Schiller tenía demasiado que hacer, tenía trabajo para un siglo ya que en su oficina, en su frágil escritorio, se descubrieron proyectos, esbozos, notas tomadas para las obras dramáticas más diversas; más o menos trabajadas, esbozadas con más o menos detalles: *Los Malteses*, *El Misántropo* *Warbeck*, dieciséis o dieciocho, creo: varias de ellas, si hubiera tenido tiempo para consagrarles, lo hubieran mostrado bajo ángulos sorprendentes, a gusto en terrenos inesperados, solicitado por métodos técnicos siempre nuevos, y hubieran tal vez aclarado su personalidad poética bajo una luz completamente diferente; por ejemplo *La Policía*, o *Rosamunda la novia del infierno* o *La Nave* y los *Filbusteros* —aventuras de viaje en el mar, aun cuando no había visto el mar, así como tampoco había estado en Suiza y mucho menos en el mar, aventuras que se proponía vivir poéticamente. Además, hay aún dos listas de títulos de dramas, apenas anotados, relativos a temas o a virtualidades cautivantes, considerados, por lo menos fugitivamente como “temas futuros”. Su número deja entrever cómo su

espíritu constantemente tentado, se evade en numerosas direcciones, mientras que termina, en una concentración fiel, lo que constituye la obra brillante de su vida.

¿Olvidaría la primera de estas obras todavía escrita en los bancos de la *Kurschule*, *Semele* “opereta en dos escenas”, que mucho tiempo antes de la prosa enfática de las tres “imponentes primogénitas” anticipa a la lengua versificada de *Don Carlos*? Ella fue mi primer amor literario, esta opereta de la pasión del Creador por su criatura; en tanto que primer esbozo poético y por su modo de expresión mismo, prefigura el *Anfitrión* de Kleist. Las ideas literarias de este género eran por otra parte extrañas a mi entusiasmo dramático:

—Sufre pues que nunca te beso a no ser que...

—¡Detente desgraciada!

—Como Saturnia...

—¡Cállate!

—¡te estreche!

Lo que por otra parte, como anteriormente la escena en la que Juno trata de engañarlo, prefigura el “Dime el nombre!” de Elsa y el “Cállate!” de Lohengrin, su “Por desgracia, se acabó nuestra felicidad!”. Pero es posible que verdaderamente ningún letrado haya descubierto en las palabras del Júpiter del joven Schiller:

Desde hace mucho tiempo languidezco por esconder en tu seno mi cabeza que carga el peso del mundo, de embotar mis sentidos, lejos de la impetuosa tempestad que es el gobierno del universo de abandonar en sueños riendas, timón y carro, y abismarme en el goce extasiado...

Se aproxima —Viene —¡oh perla entre mis obras!

Es posible que ningún letrado haya descubierto en estos versos la cabeza “ordenadora de los mundos”

la cabeza orientada por el deseo, del Júpiter de Kleist, con su “mi criatura adorada!” “mi ídolo” y no la haya reconocido, o más bien no la haya reconocido con anticipación, así como su melancólica oración de Creador:

El esparce con profusión la alegría entre el cielo y la tierra Si la suerte te destinara a pagarle la deuda de gratitud contraída por tantos millones de humanos, a pagar sus beneficios dispensados a la creación ¡con una sola de tus sonrisas, sin duda a él tú te... ay!

Basta con esto en lo que se refiere a la *Semele*. Se ha hablado lo suficiente de la primera obra y de la última. ¡Pero una vez más: qué vida! Figuras de mujeres la atraviesan, apariciones fugitivas o que emocionan profundamente su sensualidad. En Bauerbach, Lotte, de dieciséis años, hija de su bienhechora Henriette von Wolzogen, le inspira a sus veintitrés años sueños de felicidad ya que ha puesto en la joven en flor un reflejo de la gratitud exaltada que le ha dedicado a la madre. La pequeña obtuvo pasivamente mérito sirviendo de modelo vivo a Luisa Millerin. Su ternura hacia ella da a ese joven viril, formado en el cuartel, cierta experiencia en materia femenina y confiere al mismo tiempo un segundo plano de acontecimientos vivido con indignación que en su obra retumba contra los obstáculos de casta erigidos entre dos enamorados. Lottchen von Wolzogen es muy razonable. Respeta las leyes sociales y más que al poeta burgués, su amor está dirigido hacia el joven oficial con el que va a casarse, con lo que el sentimiento de aquel que no era su igual por el nacimiento se extingue muy rápidamente y sin demasiada dificultad. Pero dos años más tarde en Mannheim, otra Carlota aparece, también de buena familia, que lleva el nombre del inepto mariscal de la corte, uno de los personajes de *Intriga y Amor*, von Kalb, —por otra parte emparentada también con la señora Wolzogen y casada con un mayor al servicio de los franceses; ella no era muy feliz en su matrimonio, una muestra de ello es que parece recibir los ho-

menajes del poeta. Este asunto sentimental es serio y se prolonga, ya que la señora von Kalb no es una mujer insignificante, el sufrimiento y la soledad le son familiares, y bajo la influencia de la mística y del pietismo católico, tiene sed de espiritualidad. Entre ella y el poeta, las cosas van bastante lejos; pero en el último momento, por escrúpulo religioso o Dios sabrá por qué, ella lo rechaza. Todo ha terminado; pero la obra poética ha sido enriquecida con la experiencia. En *Don Carlos*, le dio a la reina e incluso a la princesa de Eboli, ciertos rasgos de Carlota.

A los veintiocho años en un baile de máscaras en Dresde le presentaron a una bella joven, otra aristócrata. Henriette von Arnim —es resplandeciente, emana encanto sensual, pero tan pobre de carácter, con una naturaleza tan fútil y ávida de placer que la pasión que inflama a Schiller no duró mucho. Todo terminó.

Algunas actrices —¿cómo podría ser de otra manera?— que representan sus papeles lo “interesan” por momentos; el biógrafo de la historia literaria cita a tres o cuatro de ellas. Hay una tal Sophie Albrecht que él quiere “salvar del teatro” —el teatro no le parece pues una “institución moral”. Corre el rumor de que va a contraer lazos conyugales con una joven llamada Katharina Baumann pero nada de esto se produjo. El rumor público hubiera estado más fundado si se hubiera tratado de Margarete Schwans, la hija del editor: dieciocho años, de apariencia brillante, elegante y cultivada. Esta vez, su sentimiento es doloroso porque la joven, coqueta con el corazón helado, se revela como una segunda Henriette. Y de esta manera, no por primera vez, el aprendizaje del dolor y la vergüenza de una pasión indigna. Incidentalmente le viene la idea de pedir la mano de Wilhelmina, la hija de Wieland; pero es sólo una idea mundana. El no la ama. En cambio Wilhelm von Wolzogen lo introduce en Rudolfstadt en la familia von Lengelfeld que conoció vagamente en Mannheim. Las dos jóvenes de la casa, Carolina y Carlota, le causan una profunda impresión: Carolina sin embargo está ca-

sada, en segundas nupcias, precisamente con Wolzogen. Sin duda la personalidad de esta mujer enigmática, más atractiva, desgraciada en sus dos uniones, era superior a su joven hermana. Pero ésta está dotada de una simplicidad encantadora, de una naturaleza armoniosa, despierta por fin en Schiller una tierna inclinación al mismo tiempo que la confianza —y además ella es libre. Será entonces ella. Será su mujer, la madre de sus hijos. Todavía a los veintiocho años escribía: “Pasando los treinta, no me casaré. Ya no tengo gusto por el matrimonio. Una mujer, un ser excelente, no me haría feliz o no me conozco”. Tres años más tarde, el tono cambia: “Al lado de una mujer querida, se vive sin embargo de una manera diferente a la de estar abandonado y solitario... ¡Qué bella es mi vida ahora! Miro a mi alrededor, gozoso, y mi corazón encuentra una dulce calma constante, fuera de él, mi espíritu un bello alimento, un reconfortante. Mi existencia conoce una armónica uniformidad, mis días discurren no ya en una tensión apasionada sino serenos y claros. Pienso en mi destino futuro con un gozoso coraje...”.

¡Qué alivio leer esto! El eterno agitado, acosado por el espíritu, el sublime niño de la vida madrastra, que decía: “Lo que yo soy, lo soy por una tensión a menudo anormal de mi fuerza”. ¡Qué alivio verlo una vez destensionarse en un estado de dulce y serena quietud! Por esta vez la felicidad, la felicidad de los hombres. Esta vez el reposo al cual había aspirado desde hacía tanto tiempo.

Conoció así ciertas exigencias, ciertas emociones provocadas por el otro sexo y donde por lo general el instinto no tomaba parte —y además, esto es para él la paz, el refugio del matrimonio. En esta vida desprovista de lirismo, el elemento erótico no juega un papel creador importante. No encontramos en ella ni Sesenheim, de Wetzlar, ni Lida, ni Marianne, ni Ulrique. Para él, la polaridad de los sexos se espiritualizaba como todo lo otro. La gran aventura de su vida, su experiencia de la pasión-atracción apasionada, ardiente repulsión, enemistad pro-

funda, nostalgia y admiración intensa, dádiva y botín, celos, envidiosa melancolía y orgullosa afirmación de sí, constante tensión afectiva —todo esto fue un asunto entre un hombre y otro, entre él, perfectamente viril, y aquel al que le otorgaba el mérito de una cierta feminidad —hablamos de sus relaciones con Goethe.

Estas relaciones formaron el capítulo central de su biografía. Cuán infinitamente significativo fue para Goethe también, este encuentro, esta amistad basada en los contrastes, en la polaridad, a qué altura la situaba ¡especialmente después de la muerte del Otro! —Aquel que siempre lo había embrujado con esa amistad, siempre profundamente ocupado en ella, en lucha con ella, por la que había reemplazado el sufrimiento y la felicidad de las visitas enamoradas, este fue Schiller; en esto, el comportamiento de Goethe fue frío y en comparación, poco afectuoso con respecto a este amor-odio insistente de su interlocutor, que le reprocha su egoísmo, habla de él como de una bella púdica altanera a la que tiene que “hacerle un hijo”. En resumidas cuentas, es Schiller el que figura como pretendiente; su pensamiento antitético está completamente determinado por la esencia del otro, su sentimiento por esta esencia, tan extraña a la suya, se desahoga en un lirismo intelectual que, con una melancólica humildad, aun cuando todavía marcado por una perfecta dignidad viril, subordina el esfuerzo heroico que es su patrimonio a la gracia que Goethe tiene del cielo, y se prohíbe “hacerle reproche por ello”.

Hecho incomprensible, ya que se trata de la obra lírica de Schiller, casi nunca se evoca el poema indeciblemente emocionante, los distícos en donde esta vez alcanzan verdaderamente el lirismo, el poema más sentido, el más bello que haya escrito en su sublime resignación, *La Felicidad*, esta glorificación de aquel a quien los dioses clementes amaban ya antes de su nacimiento y que de niño, Venus arrulló en sus brazos:

Al que Febo abrió los ojos,
Hermes los labios,

y Zeus selló la frente con el sello de su poder.

Una suerte augusta, una suerte divina le ha tocado.

Sus sienes están coronadas antes de la lucha, antes de hacer esfuerzo ha alcanzado la Gracia...

Luego describiéndose a sí mismo:

Ciertamente llamaría grande quien a sí mismo se esculpe,

y por su noble energía, puede domar la Parca,

¡pero no a la felicidad! Y lo que le niega

la Gracia, nunca su coraje alcanzará.

Su voluntad puede preservarlo de ser indigno,

pero el supremo don es un presente de los dioses.

No envidies

al feliz por el fácil triunfo que le dispensaron los dioses;

ni porque Venus arrebate a su favorito en el combate.

No le guardes rencor a la belleza por ser bella y por serlo *sin mérito*,

como la flor de lis, don de Venus. Deja que la flor *sea*, y tú *contéplala*.

Eres tú el que está colmado si ella brilla,

con un resplandor no merecido y que te embriaga...

¿Continuaré mi cita? ¡La tentación es tan grande! Solamente esto:

En el mercado agitado, que Temis tenga la balanza,

y mida estrictamente la recompensa con la pena...

Todo lo que es humano debe primero ser, y crecer, y madurar

y el tiempo, ese modelador, lo hace pasar por todas las formas.

Pero el logro feliz, la belleza, tú no la ves formarse.

Acabada desde toda eternidad, ella se erige ante ti.

Cada Venus terrestre, como la primera que descendió del cielo,

brotó —oscuro nacimiento— del mar infinito.

Como la primera Minerva; así, armada con la égida,

surge del cerebro del Tonante, todo pensamiento luminoso.

En todo el territorio del sentimiento y de la lengua, no hay nada más bello, más noble, más sagrado. Daría antologías de lirismo enamorado por este poema de amor espiritual, este poema de la voluntad, del esfuerzo, de la virtud maravillada ante lo que es divino sin haberlo merecido, del contemplador ante lo que es. Mucho más que el Epílogo de *La Campana* (que por otra parte, al completar la imagen síquica, responde a la admiración con la admiración, es el monumento poético por excelencia de esta amistad grandiosa y enigmática que toma un valor de símbolo, es la sublimación y la suprema espiritualización de toda amargura, de todo el rencor sufriente que puede abrazar la virtud generosa ante un demonismo natural, misterioso y que al mismo tiempo mira ante sí sin pestañear —amargura que en este caso Schiller saborea hasta las heces. “Estar a menudo en el círculo de Goethe me volvería desgraciado” escribe en 1789 en una carta. “Aún con sus amigos más próximos, no tiene un momento de expansión, uno no tiene ninguna influencia ante él, yo creo en verdad que es egoísta en grado inhabitual... Por eso lo odio, aun cuando al mismo tiempo amo su espíritu con todo mi corazón y lo aprecio mucho. El despertó en mí una singular mezcla de odio y amor, un sentimiento que se parece al que Bruto y Casio debían experimentar por César; podrían matar su espíritu y al mismo tiempo amarlos con todo mi corazón. Le doy una gran importancia a su juicio... Voy a rodearlo de espías que recojan sus palabras ya que por mi parte no lo interrogaré nunca por mi cuenta”. Esta palabra de intrigante de teatro, “rodearlo de espías”, he aquí a todo Schiller también sus otras reflexiones. Por ejemplo, el mismo año: “Goethe está en medio de mi camino y me recuerda muy a menudo que la suerte me ha tratado duramente. Cuán dirigido por su destino ha sido su genio, mientras que yo, estoy obligado a luchar hasta este minuto...”. Y un año más tarde: “Es interesante ver cómo Goethe reviste y restituye a su manera, de manera sorprendente,

todo lo que ha leído, pero no quisiera discutir con él cosas que me interesan de cerca. *La facultad de declararse partidario acalorado de cualquier cosa le hace falta*.

Este tipo de tormento que le causa “la ausencia de todo parpadeo”, nunca se apaciguó, aún en la época en la que él mismo le habla a Goethe de los “bellos lazos que nos unen” y en términos casi idénticos a aquellos que el otro ha empleado para formularle en un aforismo, le declara: “Frente a la libertad, no hay otra libertad sino amar”. En la época en la que le habla del amigo a otros: “No son los insignes méritos de su espíritu los que me atan a él. Si no tuviera, en tanto que ser humano, más valor que todos aquellos que he conocido personalmente, no admiraría su genio sino de lejos. Puedo decir que durante los seis años que he pasado a su lado, en ningún momento he estado decepcionado de él. Los componentes de su naturaleza son la verdad y la lealtad, tiene un lado serio que lo conduce hacia el bien y a lo bueno; he aquí por qué los charlatanes, los hipócritas y los sofistas se han sentido siempre mal en su cercanía”. A Schiller, el puro, le está permitido sentirse bien, en la cercanía de esta alta lealtad, de esta seriedad aplicada a la bondad, a pesar del desconcierto siempre renovado que le causa la indiferencia de esta naturaleza de duende. ¡Y qué satisfacción para el Espíritu de la Naturaleza, el héroe, de poder ayudar al *dios*, animarlo y espolearlo, estimular y aclarar su duda apática, mostrar para con él un poco de amigable superioridad! Hay instantes, por ejemplo durante discusiones sobre el carácter ilimitado del *Fausto*, donde el elemento espiritual, filosófico, ideológico, triunfo del elemento divinamente ingenuo, donde por lo menos puede creer en un triunfo, momentos en los que con una cierta malicia sublime, ve un genio completamente diferente de él fatalmente aguijoneado hacia su esfera. “Las exigencias de *Fausto* son tanto de orden filosófico como poético, y por más que trate, la naturaleza del tema le impondrá un tratamiento filosófico y su poderosa imaginación deberá resignarse a ponerse al

servicio de una idea razonable”. En verdad, la resignación no ha tenido gran lugar; ya que a través de las mallas flojas de su poema universal, el amigo se evadió de cierta manera del avasallamiento de una idea razonable. “¿Una idea? pregunta en su vejez. No que yo sepa. Ellos vienen a preguntarme cuál idea quise encarnar en mi *Fausto*. ¡Como si yo lo supiera y pudiera expresarlo! Del cielo al infierno a través del mundo, sería de rigor una explicación, pero esta no es una idea, es el curso de la acción... Verdaderamente, una vida rica, abigarrada e infinitamente variada como la que mostré en *Fausto*, hubiera sido lindo si hubiera querido enhebrarla en el delgado cordón de una idea única que corriera a través...”.

No importa. Una palabra como la siguiente dirigida a Schiller: “Usted me ha dado una segunda juventud, usted rehizo de mí un poeta” compensa sin duda el hecho de que el hijo mayor nunca le haya devuelto al menor el apóstrofe que brotó un día de su pluma en una carta: “¡Amigo predilecto!”. ¿Y Schiller también después de haberse perdido en lo abstracto, no “volvió a ser un poeta” al sacar una revigorización fecunda en la contemplación del genio específico de Goethe, del arte en tanto que fuerza de la naturaleza, del hombre intuitivo?

Hay aquí, en verdad, un noble intercambio, una admiración recíproca y, en lo que concierne a Goethe, no dejará de crecer hasta la muerte del otro. Es como si, cuando Schiller vivía, no hubiera sabido bien lo que poseía en él. El lo amó, al mismo tiempo que experimentaba en el intervalo un alejamiento que le hacía mover la cabeza, aun cuando Schiller estaba aún en la tierra; él protegió su fragilidad, desvió la conversación en sociedad cuando notaba que el otro no estaba cómodo, le daba la oportunidad de tomar la palabra y de brillar. Pero si no encontramos en su obra poética de entonces nada que corresponda al canto de la *Felicidad*, —más tarde, en la segunda parte del *Fausto*, en la escena de Chiron en la que se trata de “el sublime equipo de los Argonautas” surge, de repente una alusión velada pero difícil de desconocer:

... confíesalo, has conocido a los más grandes de tu tiempo.

Pero entre estas figuras heroicas, ¿Cuál considera la más eminente?

El Centauro los nombra todos, todos aquellos “fueron valientes cada uno a su manera” y Fausto pregunta:

¿Y de *Hércules* no me hablas?

Respuesta:

¡Ay! ¡No reavives mi dolor!

Nunca he visto a Febo,

Ares, Hermes, o como se les llame

e inmediatamente se erigió ante mí

lo que los hombres llaman lo divino.

Así pues, él nació rey...

¿Quién es este *Hércules* al que los cantos tratan en vano de resucitar, por quien “en vano atormentan la piedra?”. Se cree saberlo, se sabe.

Y que Goethe haya visto al amigo desaparecido bajo los rasgos de *Hércules*, el hombre de los doce trabajos promovido al rango de los dioses, permite suponer que estaba informado del sueño largo tiempo acariciado por Schiller: el sueño de un idilio olímpico que el poeta entreveía como “la cima de lo sublime” y que se refería a las nupcias celestes del hijo de Zeus y de Alcmena con Hebe, la diosa de la juventud, dispensadora de libaciones. Que yo sepa, ella no se menciona en ninguna parte, pero está en potencia en la estrofa final del poema el *Ideal y la Vida*.

Hasta que el dios, despojado de lo terrestre,

se separe de lo humano en un chorro de llama

y beba el aire ligero del éter.

Feliz de un nuevo vuelo que ya no le es familiar,

vuela siempre más alto y la terrible pesadilla

de la vida terrestre se hunde, y se hunde, y se hunde...

Las armonías de Olimpo acogen al bienaventurado en la sala de Cronos

y la diosa de las mejillas de rosa le tiende la copa sonriéndole...

Este lirismo reviste una aceptación de las más personales, de las más íntimas y traduce una aspiración profunda, una carta a Wilhelm von Humboldt nos lo muestra pues, en 1795, diez años antes de la muerte del poeta —describe con transportes el trabajo soñado. Para mí es el trabajo más notable, más revelador y emocionante de su correspondencia. Habla allí de una representación poética, “todo el elemento mortal disuelto, nada sino pura luz, pura libertad, pura eficiencia; ni una sombra, nada de trabas, nada de eso. Tengo positivamente vértigo cuando pienso en esta tarea, en la posibilidad de llevarla a cabo. Representar una escena del Olimpo ¡qué goce supremo! No me desespero de ninguna manera de hacerlo cuando mi espíritu esté completamente liberado, esté lavado de las manchas de lo real; una vez más concentraré toda mi fuerza, toda la parte etérea de mi naturaleza, aun cuando en este caso difícil ella deba emplearse en estado puro...”.

¡Gran alma que aspira al vuelo! ¿Cuándo debería estar “completamente liberada” lavada “de las manchas de la realidad?” ¿Cuándo pues, en este bajo mundo, la partida etérea de su naturaleza se separaría en un chorro de llama, del ser de carne para vestirse en un poema? La idea absolutamente trascendente, supra-terrestre, no pertenecía a la vida, parece reservada a un espíritu bienaventurado. El hombre de los Trabajos, en el curso de los diez años que le quedan por vivir en este bajo mundo, nunca puso la mano —su mano de artista— en el poema de su sueño, aun cuando se promete con él “la cima del goce”. A cada una de sus nobles obras, nobles aunque temporalmente limitadas a las que les ha dado vida, legó un poco del elemento etéreo de su naturaleza y todas llevan el reflejo de éste; pero el sueño supraterrrestre hecho de pura luz y de libertad muestra a dónde se dirigía su aspiración suprema; al despojo de lo terrestre, a la transfiguración.

Brilla ante nosotros, cometa fugitivo, agregando a su luz, una luz infinita.

La estrofa que termina solemnemente estos versos, Goethe la agregará al *Epílogo de la Campana*, solamente diez años después de la muerte de su amigo; pero ya el final anterior lo celebra.

Ya que detrás de él, en una claridad inmaterial...
yacía lo que nos encadena a todos, la vulgaridad.

Esta estrofa corresponde al noble acto de sumisión del canto de amor de Schiller, la *Felicidad*.

En efecto ¿qué es la vulgaridad? No sólo lo que es habitual, bajo. Es lo natural, si se considera desde el punto de vista del espíritu y de la libertad; es el avasallamiento, la dependencia y la obediencia, no la voluntad y la emancipación ética. Es lo ingenuo —Goethe se muestra muy ingenuo cuando, al hablar de la vida heroica de Schiller, se pone en guardia contra el uso excesivo del imperativo categórico; cuando dice que el espíritu devoró a Schiller, que la idea de libertad lo mató literalmente, ya que para ella había impuesto a su naturaleza física esfuerzos que sobrepasaban sus fuerzas. Pero a pesar de la imprudencia del poeta respetuoso —demasiado respetuoso de lo ético, un profundo asombro se mezcla en Goethe, este Anteo—, y se expresa en palabras evocadoras tales como: “Nada lo molestaba, nada lo limitaba, nada lo desviaba del vuelo de su pensamiento. Era tan grande en la mesa de té como lo había sido en el Consejo de Estado”. O en otra parte: “Schiller era otro compañero, sabía siempre hablar en sociedad de manera significativa y atractiva”. En efecto, Goethe se quedaba *maussade* ⁽¹⁾, algunas veces se quedaba noches enteras sin despegar los labios, lo que naturalmente provocaba una situación desagradable ya que ¿quién hubiera tomado la palabra cuando él callaba? Condicionado, ligado, influenciado por cien circunstancias, especialmente por el tiempo (él se

calificaba de “franco barómetro”) sin ninguna fe en el libre arbitrio, más bien sometido a la necesidad panteísta, muy alejado de querer obtener por la alta lucha cualquier cosa, esperando con indolencia que llegara la hora, debía considerar con una especie de temor al que proclamaba: “Lo que soy, lo soy por una tensión a menudo anormal de mis fuerzas” y mirar con estupor, incluso con una cierta vergüenza, al hombre que podía decir que él no le daba a los males físicos el derecho de influenciar la libertad y la serenidad de su espíritu.

Esta amistad grandiosa es la alianza de dos admiraciones recíprocas, la del espíritu y la de la naturaleza, pero no sabríamos decir hasta qué punto las condiciones que la prepararon fueron difíciles, ni desconocer la ironía profunda que la regía —ironía de ambos lados, se entiende. ¿Qué es sino ironía en el sentido más sublime, cuando Schiller en una carta *pone en guardia* a Goethe contra Kant, su maestro y su ídolo? Según él, Goethe no podía ser sino “spinozista”, su *bella naturaleza ingenua* se hubiera aniquilado si se hubiera convertido a una filosofía de la libertad. Vemos aquí que nada es más extraño al espíritu que el querer burlarse de la naturaleza. El la pone en guardia contra él. Al sentimental amigo de la ética, la ingenuidad le parece bella e infinitamente digna de ser salvaguardada. ¿Pero a través de esta afectuosa protección de la ingenuidad quién no percibiría un matiz de tierno desdén? Schiller no se cansa de exaltar “el bello lazo que nos une” y “le parece indiscutible” que si en *Wallenstein* se sobrepasó “es el fruto de nuestras relaciones”, “ya que sólo el comercio frecuente y continuo con una naturaleza tan objetivamente opuesta a la mía, mi viva aspiración hacia ella y mi esfuerzo por contemplarla y pensarla, podían volverme capaz de retroceder muy lejos en mis fronteras subjetivas”. Pero la impaciencia dolorosa y crítica que le inspira el interlocutor de esta frecuentación fecunda, persevera hasta el fin, va hasta el deseo de romper efectivamente con él y dos años antes de su muerte escribe a Humboldt: “Goethe se ha vuelto ahora un verdadero monje, vive so-

lamente en una contemplación que, es cierto, no lo sustrae de todo pero que no se manifiesta productivamente hacia afuera. Solo, no puedo hacer nada, a menudo siento el deseo de buscar en el mundo otro lugar dónde refugiarme; si tan sólo descubriera un rincón dónde vivir pasablemente, me iría inmediatamente”.

¿Y Goethe? Su opinión sobre Schiller estará siempre envuelta por el misterio. “Lo que Schiller entendía por poesía, escribe Hermann Grimm, no era poesía para Goethe. La creación poética de Schiller le era extraña. Schiller *buscaba* sus temas. Luego los modelaba lentamente hasta que le resultaran familiares”. Existen singulares anécdotas cuya autenticidad para mí se envuelve en un poco de bruma pero que, a priori, tienen algo de convincente. De esta manera la tradición nos transmite la historia siguiente, procedente de una mujer, la condesa Wagensperg, una admiradora cuya inteligencia y facultad de observación están fuera de duda y que por otra parte atestigua el respeto de Goethe con respecto a las alturas del pensamiento, terreno en el que Schiller se movía a sus anchas. “En realidad, no parece que en el amigo admira precisamente al poeta y menos aún al autor dramático. Un día dije que no sabía muy bien si su *Wallenstein* vivía una vida real. ¿Si la imagen que él le daba era la obra de un genio dramático? Vi que el rostro de Goethe se enrojecía de sorpresa, parecía preguntar con bondad ¿por qué quería arrancarse el secreto de sus convicciones más íntimas? Y de esta manera, estoy persuadida que el amigo tampoco nunca dejó adivinar lo que pensaba de su don poético. Por otra parte, la preocupación de delicado manejo, de benevolencia, es mucho más grande en la obra de Goethe de lo que se piensa por lo general y creo que en su carácter hay mucho menos dureza que en la obra de Schiller”.

No son solamente estas últimas palabras las que dan a la historia el sello de la verdad —a pesar de la autoridad imperiosa con la cual Goethe, Júpiter tonante, se elevó contra las dudas emitidas en ese momento sobre el genio poético de Schiller

como “pensador y orador”. Ironiza con cólera: “Ahora, es cierto, se dice que el buen Schiller no es poeta, pero nosotros tenemos nuestra opinión sobre eso”. Y fulmina: “Me tomo la libertad de considerar a Schiller un poeta, un muy grande poeta”. Pero en ese “Me tomo la libertad” hay una especie de contracción de la voluntad, de leal decisión de descartar todo escepticismo crítico, incluido el suyo.

Una cierta brusquedad que en otro tiempo pudo manifestarse en sus relaciones, desapareció completamente de las palabras y de los sentimientos de Goethe después de la muerte del amigo. Un día se reunieron en la casa de Schiller para una deliberación preliminar a propósito de la representación de *María Estuardo* que acababa de terminarse, en particular la escena puramente ficticia en la que María encuentra a Isabel en el parque de Fotheringhay. Al partir, en la calle, Goethe dijo en voz alta: “¡Tengo curiosidad por lo que dirá la gente cuando vea a estas dos muchachas reunidas echándose en cara sus aventuras!”. Schiller nunca se hubiera permitido tanto “humor” a propósito de una intuición de su amigo, así como tampoco Goethe hubiera formulado nada de esto después de la desaparición de Schiller, el hombre más sabio, más puro, el más digno de él que haya podido encontrar. Para el sobreviviente, sus relaciones, en otra época fuente de mucha impaciencia, se depuraron cada vez más hasta transformarse en piedad perfecta, hasta convertirse en este “¡Ay! no reavives mi dolor” y un “¡No puedo, no puedo olvidar a este hombre!”. No es que haya olvidado la antinomia, la hostilidad primitiva, ni que el amigo se mostrara un poco fatigante, algunas veces pesado y que “en presencia de Schiller, el arte se convertía algunas veces en un asunto demasiado grave”. Pero en adelante, cada vez que hable de un rasgo completamente extraño a él, Goethe, completamente diferente a él, observado en la obra del desaparecido, su fórmula consagrada será: “No era cosa suya” motivar la acción de sus dramas, “no era cosa suya” proceder con una cierta inconsciencia y por así decirlo, instintivamente; le era necesario reflexionar sobre todo, el ex-

traño gran hombre, y un silencioso desarrollo venido del interior, no era cosa suya, él se apoderaba audazmente de un gran tema, lo consideraba, lo volteaba de tal o cual manera, lo veía bajo tal o cual aspecto, lo manejaba de tal o cual manera. No veía por así decirlo su tema sino desde fuera, esta era su manera de actuar. Su talento era más voluble, si se nos entiende bien. He aquí por qué no se decidió nunca, no era cosa suya, nunca podía concluir, ni siquiera cuando se trataba de nuestros propios asuntos y no dejaba de criticar la elaboración de *Wilhelm Meister* al quererla ya así, ya de otra manera; teníamos todas las dificultades del mundo para afirmarnos y defender lo que era de nosotros. Un gran hombre, extremadamente singular, inolvidable. Nunca veremos su igual.

Como si esa no hubiera sido más bien la “manera” de Schiller, afirmarse y defenderse, compararse perpetuamente y delimitarse para alcanzar la paridad por medio de los contrastes, lo que por otra parte había sido justamente un poco fastidioso de parte suya. Su convicción de que la fuerza creadora de su amigo operaba con menos restricción que en él, no estaba obstaculizada por ningún orgullo; su admiración y su sumisión no conocen límites. “El poema épico de Goethe, *Hermann y Dorothea*, escribe, es la cumbre de su arte y de todo nuestro arte moderno. Mientras que nosotros, estamos obligados a amasar y cernir, penosamente, para poder lentamente hacer algo pasable, a él le basta con sacudir un poco el árbol para que los bellos frutos, maduros, pesados, caigan a sus pies”. O por ejemplo: “No me mido con Goethe cuando pone en juego toda su fuerza. Tiene más genio que yo, y también un tesoro más amplio de conocimientos, de sentidos más perfectos, y con todo eso un sentido artístico depurado y afinado por un conocimiento del arte en todos los géneros; lo que me falta, en un grado que se acerca a la ignorancia. Si no tuviera algunos otros talentos y también la suficiente fuerza para transportar estos talentos y capacidades al territorio dramático, hubiera pasado inadvertido a su lado”. Y continúa: “Pero me forjé en resumidas cuentas un

drama personal a escala de mi talento que me confiere una *cierta excelencia* en esta esfera porque es la mía”. ¡Frase admirable! En efecto ¿“el arte” no es un concepto superior universal, algo propiamente abstracto, que en todas las realizaciones y manifestaciones se concretiza cada vez de nuevo y singularmente? Cada una de sus apariciones es un caso tan específico y tan particularmente condicionado que es algunas veces muy difícil de integrarlo en la gran idea general que representa. Todo ejercicio del arte constituye una adaptación al “arte” (nueva y en sí muy artística) de condiciones y de talentos individuales —sí, en el fondo el arte en sí no existe, sólo existen el artista y la manera por la cual organiza sus relaciones personales con él; y luego, precisamente porque este terreno le pertenece, él afirma allí, necesariamente, “una cierta excelencia”.

Esta carta es de 1789. Siete años más tarde, en la época de *Wallenstein*, le escribe a Wilhelm von Humboldt: “Es cierto que el camino en el que me comprometo me llevará al terreno de Goethe y que tendría que medirme con él; además, por supuesto que al lado de él, perdería. Pero como me queda algo que es mío a lo que *El* no podrá nunca llegar, su superioridad no me dará sombra, ni tampoco a mi obra, y espero encontrar allí mi ventaja. Así como me lo prometo en mis instantes de gran audacia, se nos diferenciará específicamente sin subordinar uno al otro a nuestros géneros, sino coordinándolos, según una clasificación ideal más alta”. Este es el resultado final de una voluntad pesada durante mucho tiempo; y no está en completo acuerdo con la frase de Goethe: “Los alemanes se pelean por saber cuál es más grande si Schiller o yo. Deberían alegrarse de tener dos gallardos como nosotros, sobre los cuales pueden discutir”. Pero para el sobreviviente, el muerto se convirtió en lo que nunca había sido: se le volvió sagrado. Es en los últimos años de su vida en donde encuentra la respuesta que dio a su nuera Odilia cuando ésta le dijo, que a menudo Schiller le parecía aburridor. Volteó la cara y dijo: “Ustedes son demasiado mezquinos y *terrestres* para él”. Todos nosotros deberíamos te-

2. En francés en el original. *Mausade*: huraño (N. T.).

mer este gesto, esta frase vengadora del viejo Goethe y tratar de no mostrarnos demasiado terrestrementemente miserables ante aquel que, hasta la tumba, él echó de menos por no tenerlo a su lado. Creer que su recuerdo podría borrarse, que ha perdido actualidad es un prejuicio, una ilusión —una opinión de ayer— sin vigencia.

Cuando tuve que volver a ocuparme de su obra, sentí —¡con cuánta fuerza!— que él, el que domaba la enfermedad, podría aliviar el alma de nuestra época enferma, si supiera inspirarse con su ejemplo.

Un organismo puede sufrir, debilitarse, porque en su composición falta un elemento determinado, una sustancia vital, una vitamina: lo mismo, quizás es precisamente por falta de una materia indispensable, “el elemento Schiller”, que desmejora lamentablemente nuestra economía vital, el organismo de nuestra sociedad. He aquí lo que me pareció al releer su “Anuncio público de las Horas”, magnífico trozo en prosa en donde suscita preguntas que ya en su tiempo parecían fuera de lugar, hasta el plano del problema contemporáneo más urgente, para el consuelo de todos aquellos que sufren. Habla de una época en la que “el ruido de la guerra cercana inquieta a nuestra patria, la lucha de las opiniones políticas y de los intereses reanima esta guerra casi en todos los medios, y ni en las conversaciones ni en los escritos se puede huir de ese demonio encarnizado de criticar el Estado”. Según Schiller, mientras más el interés limitado por el presente tensione los espíritus, los encoja y los esclavice, más importante es liberarlos al inspirarles un interés colectivo, superior, por todo lo que es *puramente humano* y sublime, por encima de todas las influencias de actualidad. Es importante liberar de nuevo y reubicar bajo el signo de la verdad y de la belleza un mundo que divide la política. En el corazón y en el espíritu del lector a veces indignado y a veces descorazonado por los acontecimientos contemporáneos, en el tumulto político, su revista, explica, se propondrá aportar un consuelo y una liberación bajo una forma unas veces jovial y otras grave. Aun cuan-

do ella se prohíbe toda relación directa con la actualidad y las perspectivas *inmediatas* de la humanidad, ella querría interrogar a la historia sobre el mundo pasado y a la filosofía sobre el mundo del porvenir. Querría además reunir algunos rasgos para llegar al ideal de una humanidad ennoblecida (ideal propuesto por la razón pero tan fácilmente olvidado en la práctica) y trabajar para establecer en silencio las mejores nociones, los principios más puros, las costumbres más nobles, *de los cuales depende en definitiva todo perfeccionamiento de la condición social*. “El decoro y el orden, la equidad y la paz, inspirarán pues el espíritu y la regla de esta revista”.

Abstengámonos de ver en estas frases una debilidad de esteta, o de creer que tengan algo en común con lo que hoy se llama “evasión”. Trabajar para formar el espíritu de la nación, su moral y su cultura, su libertad síquica, su nivel intelectual, para llevarle a un estadio en donde se dará cuenta de que otros, localizados en condiciones históricas diferentes, viven según una concepción diferente de la equidad social, son también hombres; trabajar para la humanidad a la que se le desea la dignidad y el orden, la justicia y la paz, en lugar de calumnias recíprocas, de mentiras depravadas y de los escupitajos de odio, —no se trata de ninguna manera de evadir la realidad en la ociosa belleza; es preservar, servir a la vida, querer curarla del miedo y del odio liberando su alma. Para generaciones enteras, el objetivo que persiguió este hombre con su fogosidad de orador y su entusiasmo de poeta se ha asemejado a un ideal pálido, pasado de moda, caduco, sin mérito, y su obra también debía forzosamente sufrir las consecuencias. Lo que resaltaba, como nuevo, necesario, verdadero y vivo, y dominaba el espíritu de su época, fue el elemento singular, específico, positivo y nacional. Ya Carlyle, en su biografía sobre Schiller, a pesar de ser calurosa, criticó en este punto a su héroe cuyo corazón, como el del marqués de Posa ⁽¹⁾,

latía por la humanidad entera, por el mundo y las generaciones futuras. Schiller había escrito: “nosotros, los nuevos”, por oposición a los griegos y a los romanos, cuando había calificado “el interés patriótico” de sentimiento “de ninguna manera maduro y únicamente decoroso para la juventud del mundo”. Es, dice, un ideal miserable y mezquino escribir para una sola nación. Para el espíritu filosófico, una limitación como esta es absolutamente intolerable. No podría limitarse a una forma de humanidad tan transitoria, fortuita y arbitraria a un fragmento (¿y qué es la nación más importante?). Podrá entusiasmarse por ella en la medida en que esta nación o este acontecimiento nacional importe para el progreso de la especie”. De “nuevo”, Carlyle opone el “completamente nuevo”. No queremos, escribe, ligarnos a un objetivo distinto. Un sentimiento que englobe a la humanidad entera se encuentra, por su misma extensión, debilitado hasta el punto de no ser ya eficiente para el individuo aislado... Un amor colectivo de la humanidad da una regla de conducta arbitraria y débil, y parecería que el “progreso de la especie” es también poco para excitar mucho la imaginación. El entusiasmo sublime, iluminado, que impregna la obra (histórica de Schiller) llegaría más a nuestro corazón, si se limitara a un campo más estrecho”.

Tal fue el lenguaje de un dirigente de la opinión, de un guía que iba a ocuparse de toda una época —la del nacionalismo. Este es el lenguaje— de ayer. Porque las olas de la historia espiritual van y vienen y vemos cómo el destino vuelve caduca “la novedad” y vuelve a destacar, para los tiempos presentes, la noción que se creía sin vigencia; le da una nueva actualidad candente, vital, una necesidad imperativa que no había conocido hasta entonces. ¿Qué vemos hoy? La idea nacional, la idea del “campo estrecho”, se hunde profundamente en lo que fue ayer. Todos sentimos que ningún problema, ya sea de orden político, económico, o espiritual puede resolverse tomando esta idea como punto de partida. El momento exige una visión universal, nuestro corazón angustiado lo exige también, y desde hace mu-

cho tiempo el pensamiento del honor de la humanidad, la palabra “humanidad” la más vasta participación han dejado de ser “una débil regla de conducta”, que “hace palidecer y que destruye nuestras impresiones”. Este sentimiento colectivo, precisamente, es necesario, no está de más. Y si la humanidad, en su conjunto, no funda sobre sí misma, en su honor, el secreto de su dignidad, está perdida, tanto desde el punto de vista moral como físico.

La última mitad de siglo ha visto una inquietante regresión de lo humano, un siniestro declinar de la civilización, una pérdida de la cultura, de la dignidad, de la noción de justicia, de la fidelidad y de la fe, de la confianza más elemental. Dos guerras mundiales, generadoras de rudeza y de rapacidad, rebajaron profundamente el nivel moral e intelectual —los dos van unidos— y provocaron una grieta; ella resistiría difícilmente los asaltos de una tercera guerra que sería el fin de todo. El furor y el temor, un odio supersticioso, un miedo espantoso y un salvaje delirio de persecución dominan a una humanidad para la que el espacio cósmico es simplemente bueno para instalar allí bases estratégicas, y que imita a la fuerza solar para sacar criminalmente de ella armas destructoras.

¿Es así como encuentro al hombre hecho a nuestra imagen?

¿Aquel cuyos bellos miembros florecen allá arriba en el Olimpo?

¿No le hemos dado como feudo, la tierra, el seno de los dioses?

¿Y he aquí que en su trono real, vacila, miserable, sin patria?

Esta es la queja de Ceres en “La Fiesta en Eleusis”; es la voz de Schiller. Sin prestar oído a su llamado que nos invita a edificar en silencio nociones mejores, principios más puros, costumbres más nobles “de donde depende en definitiva todo perfeccionamiento de las condiciones sociales”, una humanidad ebria de embrutecimiento, pervertida, corre a su pérdida ya consciente.

En noviembre de 1859, cuando se celebró el centenario de su nacimiento, una tempestad de entusiasmo levantó a Alemania. Se le ofreció al mundo, se dice, un espectáculo sin precedentes: el pueblo alemán todavía destrozado se fundió en una unidad circunscrita en sí, gracias a él, su poeta. Fue una fiesta nacional, que pueda la nuestra serlo también. A la inversa de una política anti-natural, pueda la Alemania dividida

en dos sentirse unificada en su nombre. Pero es necesario que el momento confiera a nuestra fiesta conmemorativa un valor de presagio todavía más grande. Que pueda ella inscribirse bajo el signo de una participación universal inspirándose en la grandeza generosa del poeta que invitaba al hombre a una eterna alianza con la tierra, con su suelo materno. En esta fiesta de su entierro y de su resurrección, pueda penetrarnos un poco de su voluntad dulce y poderosa, un poco de su aspiración hacia lo bello, lo verdadero, el bien, la civilización, la libertad interior, el arte, el amor, la paz, el respeto redentor del hombre para consigo mismo.

Thomas Mann escribió este ensayo con motivo de los ciento cincuenta años de la muerte de Schiller, mayo 9 de 1955. Sobre este ensayo elaboró la conferencia que pronunció en Stuttgart (República Federal) el 8 de mayo y repitió el día 14 en Weimar (República Democrática). Thomas Mann murió en Zurich el 12 de agosto de 1955.



SOCIALES Y HUMANIDADES

3. En Don Carlos (N. T.).