

No 14 Junio 1991

INDIZADO

SOCIOLOGIA 14

REVISTA DE LA FACULTAD DE SOCIOLOGIA DE UNAULA



SOCIALES Y HUMANIDADES

la lectura



SOCIALES Y HUMANIDADES

estanislaos zuleta

Me voy a referir principalmente a la lectura de textos literarios, pero quisiera hacer una pequeña introducción previa, ya que como hay diversos tipos de textos también hay diversos tipos de lecturas; desde luego, no es lo mismo leer un poema que leer un texto científico. Voy entonces a hacer, en la forma más simplificada que pueda, una primera caracterización de diversos tipos de textos y de algunas formas de lecturas correspondientes para que desemboquemos en lo que resulta ser específicamente una lectura de textos literarios.

Me voy a basar entonces en un pequeño esquema que probablemente muchos de ustedes conocen pero que da juego para muchas y muy diversas cosas y que por eso suelo emplear: es el esquema de los Aspectos del Lenguaje según Jakobson.

Si consideramos pues, un proceso de comunicación en su forma más esquemática, podemos destacar en él seis aspectos: hay un emisor y un receptor que son dos polos de ese proceso. El emisor es aquel que produce el mensaje; el receptor quien lo recibe; hay un referente, aquello de lo que hablan.

En el proceso de comunicación corriente se ve muy frecuentemente que la comunicación falla porque no siempre está claro uno de esos puntos; digamos: "No, pero yo no estaba hablando de eso, me has entendido mal, yo estaba hablando de otra cosa"; o: "No te ofendas, yo no me estaba refiriendo a tu mamá, sino a la vecina"; etc. No tenían el mismo referente, entonces hubo un problema de comunicación.

También se puede confundir uno de receptor y que le respondan diciéndole: "Usted no sabe con quién está hablando, lo que usted está diciendo implica una serie de cuestiones que no soy yo; se equivocó"; o bien, que lo entiendan a uno mal y uno tenga que esclarecer que lo que connotaba el mensaje de uno no es lo que están recibiendo; es decir, es necesario que haya cierta búsqueda de acuerdo permanente entre quién es el emisor y quién es el receptor y de qué están hablando.

Muy simple aparentemente pero en el fondo es un problema muy complejo; en algunos procesos de comunicación sencillos eso se ve con una gran limpieza: el profesor de geografía habla del río Magdalena a sus alumnos y no hay ningún problema; en otros procesos es complejísimo, por ejemplo en los textos literarios o en el psicoanálisis. En un psicoanálisis nunca se sabe a quién se le está hablando detrás de la figura del psicoanalista; por ejemplo en la transferencia, se le puede estar hablando a la mamá, o al papá, o a otro personaje; tampoco se sabe nunca del todo quién está hablando, con quién está identificado cuando está hablando, ni mucho menos de qué está hablando, qué referente oculto hay detrás del referente manifiesto.

Además de esos tres aspectos tenemos un código; desde luego es necesario un código común, aunque nunca hay un código del todo común; es decir, nunca dos personas entienden perfectamente los mismos conceptos con las mismas connotaciones cuando emplean las mismas palabras; siempre es necesario ajustar el código, por ejemplo: "No, yo no digo eso en términos peyorativos; hablo de eso como un problema y no como un insulto".

Hay pues necesidad de un código común; si el código no tiene nada en común, no hay ningún proceso de comunicación: el uno habla en chino, el otro en castellano, no hablan nada si no se conocen los dos códigos. Ni es nunca exactamente común aunque esa es la tendencia, desde luego, del discurso científico: que el código se produzca como un código efectivamente común.

Una característica del discurso científico en una ciencia desarrollada, por ejemplo en aritmética o geometría o en una ciencia natural más o menos bien delimitada, es la definición exacta del código que tiende a ser unívoco; es decir, que el léxico que empleamos lo empleamos en un solo sentido, que definimos.

En general el código es multívoco, o como dicen algunos lingüistas polisémico, es decir, tiene varios sentidos y en la forma poética o literaria también y si pensamos en un proceso psicoanalítico, lo es más aún.

Tenemos además una forma de contacto; debe haber alguna forma de contacto entre el emisor y el receptor. Allí tienen los seis aspectos: el

emisor y el receptor, el código y el referente, el mensaje y la forma de contacto.

La forma de contacto puede ser muy importante para el mensaje. La forma de contacto a que nos vamos a referir ahora es la escrita que es muy diferente de la hablada; uno escribe para un receptor virtual; cuando uno escribe no puede controlar el efecto que está produciendo, no puede estar corrigiendo continuamente, no puede estar recibiendo las respuestas, y, en principio, puede ser leído por muchas personas de muy diversas opiniones y puntos de vista; y aunque se trate de una carta personal, la escritura es distinta de la comunicación hablada, porque la carta puede ser recibida en un ataque de entusiasmo o en un ataque de melancolía y puede ser releída después de otras experiencias.

Y tenemos el problema de la forma del mensaje, es decir, las características formales con las cuales se combina el código y la sintaxis en la que nos expresamos, que pueden desde luego cambiar mucho el valor efectivo y el sentido; aunque el referente sea el mismo, el emisor el mismo y el receptor el mismo, si cambiamos la forma de decir el mensaje, cambiamos lo que queremos decir, el valor que tiene para nosotros; es muy distinto decir "sírname un jugoso bistec" que decir "sírname un trozo frito del cadáver de una vaca"; es la misma cosa, pero ya dicha en otra forma indica que la posición del emisor ante lo que está diciendo es muy diferente. Está pues además, la forma del mensaje.

Planteando entonces las cosas de una manera bien sencilla, podemos decir esto: en un discurso científico, el emisor tiende a cero; eso quiere decir que el discurso no nos informa sobre las características del emisor, sobre su psicología, sobre sus afectos, sobre sus problemas, su sexo, su situación, sus valores; cosa muy diferente de lo que puede ocurrir en un discurso lírico en el que probablemente no nos informe más que sobre él; es decir, si uno dice "los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos" esto no nos informa nada acerca de las características de quien lo dice, ni si es hombre o mujer, ni de qué país es, ni siquiera qué ideas tiene; entonces el emisor no se está expresando; en ese sentido tiende a cero; es válido esto en sí mismo, dígallo quien lo diga; en términos kantianos se diría esto: está emitido por un sujeto trascendental, no por un sujeto empírico.

En cambio hay muchos discursos de diversa índole en los cuales el emisor se expresa queriendo o no; en un discurso lírico por ejemplo, se expresa porque precisamente, con mucha frecuencia, es lo que quiere: el referente y el emisor se confunden:

"Poeta soy si es ello ser poeta
lontano, absconto, sibilino. Dura
lasca de corindón, vislumbre oscura,
gota abisal de música secreta", etc.

¿De qué está hablando? Del emisor. ¿Cuál es el referente? El mismo. En cambio cuando uno hace un discurso sobre geografía el referente probablemente no tiene nada que ver con el emisor. Podríamos decir que en un discurso científico el emisor tiende a cero, es decir, no nos interesa que un determinado teorema haya sido o no dicho por primera vez por alguien, Pitágoras o Euclides o por el que sea y sobre todo no nos informa en absoluto quiénes eran; y si mañana descubrimos por algún dato arqueológico que era un bandido el señor que lo dijo, no cambia en nada el valor del texto, ni su sentido ni nada. En otros casos también se puede expresar el emisor sin quererlo: si un individuo dice por ejemplo: "Las ideas revolucionarias proceden del resentimiento", desde luego sabemos que no es un marxista quien habla y en cierto modo ya sabemos algo de quien habla, aunque no sea ese su propósito.

Hablemos ahora del receptor: en un discurso científico el receptor es en principio cualquiera y no tiene más condiciones, como receptor, que estar en antecedentes de las condiciones anteriores, es decir, del valor del código; de los teoremas que antes se han probado, de los conocimientos que se requieren para recibir el mensaje, puesto que si el mensaje se puede demostrar es válido para cualquiera.

Por lo tanto, el discurso científico nos plantea muchos menos problemas si lo consideramos, por lo menos idealmente, como el fragmento perfectamente demostrado de una ciencia en donde los términos y los contextos están perfectamente definidos; o no nos plantea más problemas que los que podemos encontrar en el orden lógico de la demostración: que el receptor esté en los antecedentes requeridos, o diciéndolo de otra forma, que conozca el referente. Para la lectura de un discurso científico podríamos decir que es sufi-

ciente y necesario exigir la demostración; exigir la clarificación, si no la hay completa, del código.

En un discurso filosófico el problema es mucho más complejo; la lectura de un discurso filosófico plantea muchos otros problemas. Simplificaremos al máximo la cuestión de la lectura de un discurso filosófico, dado que no es el tema que nos va a ocupar, aunque es un tema importantísimo. Anotemos que si lo consideramos en toda su amplitud, tal vez sería suficiente que el receptor aplicara las tres condiciones de la racionalidad que nos da Kant. Esto es un poco simplificado desde luego, sobre todo porque yo estoy hablando de discurso filosófico, discurso científico y discurso literario, como si fueran nítidamente separados; en realidad se mezclan; ustedes saben que los textos de muchos filósofos están llenos de literatura, de poesía como el Zaratustra, la obra de Hegel; incluso hasta Kant que es tan austero, continuamente nos sale con sus metáforas prácticamente poéticas; que la conciencia es como la paloma que se imagina que volaría mejor en el vacío; en realidad esos discursos nunca están tan nítidamente separados como yo lo estoy exponiendo; tenemos que comenzar por distinguirlos para ver cómo se combinan. En la lectura de un discurso filosófico probablemente sería suficiente aplicar las tres condiciones de la racionalidad, tal como Kant resumió el trabajo del racionalismo desde Descartes hasta él, en uno de sus últimos libros, La Crítica del Juicio.

Las tres condiciones de la racionalidad son éstas:

1. Pensar por sí mismo.
2. Pensar en el lugar del otro.
3. Ser consecuente.

Estas son las tres condiciones, o si prefieren ustedes para una mayor exactitud, los tres ideales de la racionalidad. Pensar por sí mismo no significa ni mucho menos tener ningún prurito de originalidad (ser el primero que pensó alguna cosa); pensar por sí mismo significa que lo que uno piensa, lo piensa a partir de sus premisas aunque haya sido pensado mil veces; es decir, el que piensa que los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos y lo puede demostrar, con todas las series de premisas y de los axiomas que conducen necesariamente a esa conclusión, lo piensa por sí mismo, aunque lo hayan pensado mil

veces; pero si lo aplica porque lo ha oído decir, ya no lo piensa por sí mismo; uno puede ser en ese sentido dogmático, es decir, delegar el pensamiento en una autoridad, en cualquier campo, incluso en matemáticas; yo aplico una fórmula que no podría demostrar pero que sé que funciona, entonces no lo pienso por mí mismo; en filosofía no está nunca nadie haciendo nada como lector, si no aplica la primera de las condiciones de la racionalidad kantiana: pensar por sí mismo; es decir, el pensamiento no es delegable: “esto es verdad porque lo dijo Marx o porque lo dijo Freud, o porque lo dijo Euclides o el que sea”; el pensamiento no es delegable. Es decir, la autoridad no es un criterio de verdad; sólo la demostración lo es. Ese es pues el primer criterio kantiano de la racionalidad.

En cualquier campo se puede dogmatizar y por lo tanto no enfrentar el problema de un pensamiento efectivo; es decir, si una persona repite una consigna o una frase, independientemente de que sea verdadera o no, pero ella misma no puede dar cuenta de lo que está diciendo, —por ejemplo quien dice: “La lucha de clases es el motor de la historia”; pero al preguntarle: “bueno y entonces cuando se acaben las clases se acabó la historia”, se enreda y no sabe qué contestar—, entonces esa persona no piensa por sí misma.

El segundo principio es pensar en el lugar del otro. Es la manera textual como se expresa Kant. Pensar en el lugar del otro, es aceptar ponerse en el punto de vista del otro y seguir lo que de ese punto de vista se desprende.

En última instancia, si no somos capaces de ese proceso de identificación mínima que requiere toda comunicación, se cruzan dos monólogos, y no realmente un diálogo en el sentido platónico. Por eso es tan frecuente que tengamos que buscar en un filósofo qué es lo que él entiende por tal o por cual cosa, y no imponer lo que nosotros entendemos, porque así no podemos leerlo; hay que ver, por ejemplo, cuando Marx habla de clases, qué es lo que él entiende por clases y no ponerse en el lugar de un sociólogo no marxista que puede entender por clases grupos de ingresos (clases altas, clases medias, clases medias medias, clases medias bajas). En cambio Marx no piensa en las clases en ese sentido, sino como funciones distintas, con respecto a las relaciones sociales de

producción y con relación a la propiedad de los medios de producción. Hay que ponerse pues, en el lugar del otro, es decir, nosotros no le podemos imponer al otro un código y unas premisas que le son ajenas, porque caemos inmediatamente en el cruce de dos monólogos. Ponerse en el lugar del otro es un proceso de una exigencia máxima, en última instancia incluso podría denominársele en el sentido kantiano, un ideal.

Por último, ser consecuente es la tercera condición de la racionalidad kantiana: ser consecuente es lo contrario de ser terco. Ser consecuente implica que si las consecuencias necesarias de una tesis que nosotros sostenemos son insostenibles o contradictorias, debemos abandonar la tesis: esto es ser consecuente, precisamente lo contrario de ser terco; es también supremamente difícil y también tiene algo de un ideal porque es muy doloroso abandonar una convicción, que muy frecuentemente está cargada de afectos, en la que hemos comprometido gran parte de nuestra vida; ser consecuente es muy doloroso a veces, es una herida terrible, y exige todo un duelo; llegar a la conclusión de que lo que habíamos venido sosteniendo era un disparate y que sobre ese disparate habíamos montado toda una cantidad de afectos, relaciones, empresas; eso es bastante difícil. Son éstas las tres condiciones cuya realización es supremamente difícil; sin embargo, una lectura filosófica, en última instancia, lo que exige como lectura filosófica ideal, es la aplicación de las condiciones kantianas de la racionalidad.

Una lectura filosófica tiene también la dificultad de que al mismo tiempo que implica ponerse en el lugar del otro exige una lectura crítica, es decir, una lectura que pide cuenta de los conceptos, de las deducciones, en qué medida son necesarios, qué diferencia lo verosímil de lo probable. Lo probable es aquello en lo que encuentro razones objetivas para creer que sea verdadero. Nos queda muy difícil (en realidad son fórmulas prácticamente ideales), poner entre paréntesis lo verosímil y saltar al orden de lo probable, pero es un proceso necesario para la lectura crítica rigurosa. Tenemos que pedir cuentas al código continuamente: en qué medida ha definido o no sus conceptos, en qué medida deja implícitos en un concepto diversos sentidos o lo emplea a veces en un sentido y a veces en otro; es decir, la lectura crítica es una lectura que tiene condiciones como todo tipo de lecturas.

Pero lo que quiero desarrollar un poco más es el problema del discurso literario, y por lo tanto, introducirnos en el tema de la lectura de ese discurso. Vamos entonces a marchar en ese orden: tratar de responder primero o por lo menos de acercarnos un poco a un principio de respuesta de una pregunta supremamente difícil: ¿Qué es la literatura?

Y para acercarnos a esa pregunta y tratar de darle siquiera un comienzo de respuesta, vamos a emplear el esquema con que he estado distinguiendo y diferenciando los diferentes tipos de discursos.

En el discurso literario, se produce una serie de fenómenos que permiten diferenciar ese discurso de cualquier otro discurso. Voy a tratar de demostrarlo empleando el esquema del lenguaje que les expuse al comienzo.

Voy a comenzar por el final: Ante todo, ¿quién puede ser el receptor de un discurso literario?, ¿quién puede ser en ese caso el lector?, o si prefieren, ¿a qué lector se dirige un mensaje literario? Un mensaje literario se dirige a aquél que pueda dejarse afectar por ese mensaje y leerlo como una experiencia personal.

Uno puede leer literatura en otro sentido; por ejemplo, un historiador puede leer El Quijote como documento de la España de Felipe III (estudiar allí costumbres, estudiar allí algunos tipos de relaciones, formas de transporte, problemas económicos); pero no está leyendo literatura, porque para leer literatura la posición del receptor es otra; es decir, quien no pueda dejarse conmover ni por la forma de escritura de Cervantes, ni por la manera como Cervantes nos narra —al comienzo por ejemplo, la vida sin sentido y repetitiva de un personaje, en forma rítmica, con parejas de oposiciones, teniendo en casa una ama que no pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, que se pasaba los días de claro en claro y las noches de turbio en turbio leyendo libros de caballería en una vida en la que no pasa nada, y que de pronto, a pesar de tener cincuenta años, decide que esa no es su vida y se lanza al mundo—, quien no sienta nada, quien no reciba nada, si de la pareja de Sancho y Don Quijote, es decir, si de la aventura y del estilo, si de la música, no recibe nada, no está leyendo propiamente literatura. También lo puede leer otra persona, digamos un historiador del idioma que puede leer con gran interés El Quijote, para

saber cuando empezó el empleo del gerundio en tal forma en el idioma castellano, si ya estaba antes o después, o si fue en El Quijote donde empezó el léxico a cambiar, o la sintaxis, o la puntuación, es decir, un filólogo, un historiador de la lengua pueden leer El Quijote con el mayor cuidado desde su punto de vista, pero no están leyendo literatura.

Hay entonces en el texto literario un requisito de participación: el receptor está conminado por el texto a recibirlo como una experiencia personal. Reconozco que este punto esté un poco vago, pero se nos puede esclarecer un poco más cuando examinemos los otros elementos del proceso de comunicación.

El referente del que habla un discurso literario, es un fenómeno supremamente curioso; un discurso literario nos habla, entre otras cosas, del personaje. Voy a comenzar con un ejemplo de lo que solemos designar como tal; voy a tomar como ejemplo un singular concreto: el personaje Raskolnikov de Crimen y Castigo. Raskolnikov se plantea un problema simple: una vieja usurera llena de dinero, que va a dedicar misas por su alma; él, un hombre lleno de aspiraciones y de posibilidades de ayudar a la humanidad; es muy sencillo matarla y con su dinero realizar lo que sin él no podría realizar; sencillísimo, es un cálculo, es un balance, es contabilidad, una contabilidad de la moral. Dostoievski pasa a demostrar que eso no se puede vivir así; pasa a demostrarnos que el hombre va entrando en una soledad muy particular cuando hay un gran secreto en su vida, no comunicable a los que ama, que sus relaciones con su madre y con su hermana ya no son las mismas, que sus relaciones con su mejor amigo, Razumikin, ya no son las mismas, que ha cambiado todo y que la contabilidad era abstracta. Y tiende a buscar a alguien que no sea juez, que se avergüence más bien de sí, a Sonia, una prostituta; tiende a buscar un lazo humano y se va hundiendo en la soledad y angustia del acto; es decir, entra a demostrar que la vida no cabe, como dice él, en el $2 + 2$ son 4: “esta fórmula señores del $2 + 2 = 4$ no es la vida, sino el comienzo de la muerte”.

Ahora bien, este problema no es un drama del señor Raskolnikov. El cálculo del beneficio y la vivencia de los actos y las contradicciones entre ambas cosas; el cálculo de los intereses, para decirlo más directamente y la vivencia de los actos, eso es de todos. Lo que nos interesa es ver eso

y decir que si la literatura a veces alcanza una validez tan extrañamente no transitoria, es precisamente en la medida en que logra encontrar un drama universal que soporta en sus concretos singulares. Digo concretos singulares porque la sociología habla de abstractos concretos, por ejemplo: el proletariado es un fenómeno concreto, en el sentido de que se puede inmediatamente definir: personas que carecen de medios de producción y venden su fuerza de trabajo por un salario y que existen, (se puede saber cuántos hay); es un abstracto en el sentido de que no es una personificación singular, y la sociología continuamente se mueve con ese tipo de nociones; en cambio la literatura se mueve con concretos singulares pero que sirven de soporte a una dramática universal, y en ese sentido carece para nosotros de interés el problema de su existencia histórica, de lo que denominan su carácter fantástico o realista. Marx por ejemplo se preguntaba lo siguiente: "El problema —decía Marx— no está en saber por qué la sociedad griega produjo una determinada ética que la sociedad moderna no podría producir; desde luego las condiciones históricas, las condiciones económicas, las condiciones tecnológicas, la forma misma de la religión politeísta, etc., permitían una ética que nuestra sociedad no permite; ahora no se podría hacer una ética como la griega". Sin embargo, según Marx "la verdadera cuestión está en saber por qué la ética griega nos afecta y nos conmueve a nosotros, que vivimos en una sociedad tan diferente de la que la produjo"; Marx deja abierta esa pregunta; esa pregunta la hace Freud hablando de Edipo Rey: "El problema está en saber por qué esa obra sobre una historia tan antigua, tan improbable y tan rara, nos afecta tan íntimamente y nos conmueve tanto".

Pues bien, es por eso: porque un singular concreto ha logrado formularse como el soporte de una dramática universal; es decir, Ulises viaja de isla en isla, y en todas las islas tiene las máximas tentaciones de quedarse para siempre en la delicia del presente: con Calipso, con Circe; pero también está atraído por el regreso, por seguir siendo el que fue, el padre de Telémaco, el esposo de Penélope, por lo que ha fundado, por la continuidad; ¿y todos no estamos en eso? ¿atraídos por el goce del instante y por la continuidad de nuestra vida, que pueden permanentemente entrar en contradicción? Todos estamos en eso y todos somos Ulises y por eso Ulises nos sigue conmovien-

do aunque hayan pasado 2.800 años. Es decir, un singular concreto sirve de soporte a una dramática universal y mientras más universal sea la dramática, más continuidad puede tener el mensaje en la historia.

Me he referido a los personajes porque es lo más sencillo de exponer; pero no se trata sólo de los personajes, se trata en realidad de todo aquello de lo que la literatura habla, es decir, se trata en general del referente mismo de la literatura. Como todo lo que está incluido en el mensaje literario, está incluido de tal manera y en tal forma que conmine a un receptor a vivirlo como una experiencia, todo debe estar combinado y producido dentro del texto, de tal manera, que tenga un sentido y no simplemente que, por ejemplo, produzca un informe; la literatura por eso no necesita disculpas, no necesita enseñar nada, en el sentido, digamos, de una información concreta; la obra literaria más bella que pueda uno leer, probablemente puede, en el sentido de una información concreta, no enseñar nada; es decir, "El Discurso para una Academia" de Kafka no nos enseña nada sobre la evolución del mono al hombre, ni tampoco sobre la sociología de Checoslovaquia en 1920.

Decir que una obra es muy interesante, una novela por ejemplo, porque nos enseña cómo son las costumbres de los campesinos de Antioquia de la época tal, no es un elogio propiamente literario, porque estamos haciendo otro tipo de lectura; puede que en ese sentido sea importante, pero ya no estamos haciéndole el elogio que creemos estar haciéndole: que por eso sea una buena novela. Una obra literaria puede darse perfectamente el lujo de no enseñarnos nada y nada aprendemos de entomología cuando leemos la *Metamorfosis*, absolutamente nada. No se trata de qué tan realista o qué tan poco realista parezca ser, porque en el fondo siempre un texto literario es un texto que produce su propio espacio, su propio tiempo, según el sentido y según el mensaje que se quiera transmitir. Ustedes lo pueden ver incluso si comparamos una literatura fantástica con una literatura simbolista, incluso con una literatura realista. Dostoievski genera su propio espacio: Todo el mundo está en buhardillas, se encuentra en vagones de tercera de los ferrocarriles, está siempre en escaleras —produciéndose encuentros— o en umbrales; allí no nos encontramos nunca con los grandes espacios de la natu-

raleza y con una lírica de la naturaleza; casi que podría decirse que no hay una mata en las obras de Dostoievski; allí todo está superdramatizado al máximo, incluso la belleza, la belleza femenina en su forma más encantadora, es un drama. Allí el tiempo está acelerado al máximo; en un día pasan la cantidad de cosas más asombrosas: el príncipe Miskin llega como un mendigo a pedir ayuda a la casa de los Epanchin por la mañana y por la tarde resulta que es millonario. Nastasia se va a casar con Gania y ya todo está preparado, y resulta que se voló con Rogochin, todo eso pasa en un sólo día y cambió el destino de todo en un sólo día. Nos encontramos un hombre que tenía la esperanza inmensa de que la vida puede cambiar en un encuentro, en una mirada, en una conversación, de que el hombre no está nunca acabado, de que siempre hay un posible enorme que lo asedia continuamente. Y el estilo dostoievskiano, el aire de sándalo y el espíritu dostoievskiano está ahí. Y si nosotros no podemos sentir eso, que el espacio mismo y el tiempo están contruidos con ese espíritu, y estamos creyendo que nos están haciendo una descripción, interesante desde el punto de vista sociológico, de San Petersburgo de mediados del siglo pasado, no estamos leyendo a Dostoievski. En cambio en Tolstoi el tiempo es un tiempo largo en el que una relación se va resquebrajando; por ejemplo Bronsky y Ana Karenina: se va resquebrajando de año en año lo que fue una gran esperanza; el resquebrajamiento va produciéndose poco a poco por una lógica implacable, pero en un largo tiempo hasta convertirse en un drama sin solución. Y también en Tolstoi el espacio es otro: son espacios amplios; nosotros nos sentimos allí en un gran río del tiempo, en una inmensa lírica de la naturaleza y en una inmensa esperanza de reconciliación con la naturaleza; con una cierta hostilidad hacia la sociedad, hacia lo construido, hacia lo fabricado, hacia lo artificial, con la que se abre la primera página por ejemplo de *Resurrección*: "Aunque pongan piedras sobre piedras, aunque cierren todo con ladrillos, las hierbas siempre tienden a surgir, la primavera siempre será primavera"; abre ese espacio con odio por esa civilización y amor por la naturaleza que le opone; ya es otro problema, otro espíritu que trata con otro tiempo, con otro espacio. El espacio de la literatura no es el espacio de la geografía. A propósito, he tomado como ejemplo obras literarias que se consideran realistas. Es decir, el referente de la literatura es muy especial;

podemos ver fácilmente que en términos reales el San Petersburgo de Dostoievski no es el San Petersburgo de Tolstoi.

El espacio pues, está también construido por el texto, por la forma de designar, por las connotaciones; lo mismo los personajes, lo mismo el tiempo y precisamente porque todo ese referente está constituido como soporte de sentido, es por lo que el emisor puede apelar al receptor en el sentido de conminarlo a vivir el texto como una experiencia. Si ese punto no se logra la lectura puede tener otros intereses, pero no se da una comunicación propiamente literaria.

Pasemos al problema del emisor. El caso del emisor del texto literario es también un fenómeno curioso; el emisor en otro tipo de discursos es una persona que sabe algo y que por medio de un código lo va a informar o a transmitir a alguien; o que no sabe algo y por medio de un código se lo va a preguntar a alguien que cree que lo sabe. Por ejemplo en un texto periodístico, un individuo conoce un conjunto de hechos que va a transmitir a unos lectores que no los conocen; en un texto de geografía, un geógrafo hizo una investigación sobre una región, determinó sus condiciones, su orografía, su hidrografía, va a transmitir esto por medio de un código. El escritor del texto literario tiene la particularidad de ser alguien que va a decir algo que no sabe, es un explorador que en el proceso mismo de la escritura está buscando el sentido que va a transmitir, no lo tiene de antemano; en ese sentido toda escritura es una aventura; el geógrafo, por el contrario, sabe lo que va a decir, el problema es qué tan clara sea su manera de exponerlo; eso ya es otro problema, pero el contenido del mensaje precede a la producción del mensaje; eso le puede pasar también al científico que hizo una investigación sobre determinado campo y va luego a producir un texto, en el que va a dar cuenta de los resultados de su investigación.

En literatura el problema no es así. Y de ahí viene la gran dificultad que ha sido conocida por todos los escritores en todas las épocas y ha sido tantas veces dicha. Spinel, un personaje de Thomas Mann, dice que podría incluso decirse que un escritor es una persona para la cual resulta particularmente difícil escribir. Porque lo que va a decir en gran parte es una exploración sobre lo que él es y no una comunicación de lo que ya sabe; de ahí viene la dificultad; uno se asombra de las dificultades de los escritores. "Quién habrá vivido

los horrores del estilo, quién habrá vivido los horrores de la literatura”, decía Flaubert; Flaubert era una especie de mártir de la literatura; se pasaba semanas tratando de hacer dos páginas empecinado, y no hacía otra cosa por lo demás, pues vivía de su renta; pero nos encontramos en el mismo Flaubert con un fenómeno muy curioso: para contar que le ha ido muy bien porque ha logrado en ese día una página, le escribe en un ratito una carta de veinte páginas a Colette, y es una carta muy buena; pero es distinto, ha cambiado de terreno, esa carta no es para él el proceso de estar escribiendo Madame Bovary. A uno le parece curioso, por eso los escritores, aunque sean escritores profesionales y no hagan otra cosa, escriben tan poco en el sentido cuantitativo; los más fecundos, por ejemplo, el señor Balzac, se acostaba a las seis de la tarde con el último bocado entre el pico, decía él, a dormir, para levantarse a las doce de la noche a escribir, cosa que a las ocho de la mañana de un día ya hubiera escrito durante ocho horas y tuviera el día por delante. Era pues, su método; entonces uno se pone a pensar, este hombre debió haber escrito mucho y la obra de él en realidad es vasta; pero fíjense, hagan las cuentas y verán; Balzac estuvo escribiendo cerca de 25 años: 22 años bajo el nombre de Balzac (antes escribía con otro nombre); si hubiera escrito una página diaria, serían unos 25 tomos de 360 páginas; la obra de Balzac tiene menos páginas, escribió menos de una página diaria, y les estoy dando, pues, un modelo de fecundidad. Les estoy dando una forma cuantitativa solamente para señalarles que la dificultad es muy particular y que es una dificultad que renace de obra en obra; es decir, cualquier periodista se lleva por delante a Balzac de lejos; se hace sus cuatro o cinco cuartillas diarias, pero es otro problema, no está en el mismo drama.

El problema en que está el emisor en el mismo texto literario es el de vivir un proceso de exploración no sólo sobre sí mismo sino también sobre el mundo; ese proceso requiere condiciones muy particulares. Si lo decimos en una forma psicoanalítica un poco simplificada, para no entrar pues en teorías ni en jergas psicoanalíticas, veremos que, para que ese proceso se dé, se necesita que se realicen tantas condiciones que por eso es tan frecuente que ese proceso esté continuamente inhibido. Una de las condiciones que se necesitan, dice uno de los psicoanalistas que ha estudiado mejor el proceso de la escritura, Michel Demuzan, es que logre construir lo que denomina un destinatario ideal. Ade-

más de los destinatarios reales, los lectores efectivos —quiero decir los contemporáneos lectores que van a comprarlo y a leerlo— para que el proceso de emisión se produzca, es necesario que él construya un destinatario ideal. Un destinatario ideal es, en pocas palabras, si ustedes quieren, un lector ideal, que siempre está implícito, en el estilo y en la posibilidad misma de la producción literaria.

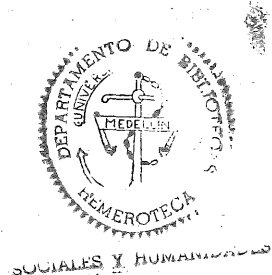
El destinatario ideal debe ser lo suficientemente permisivo como para permitir al emisor el afloramiento de todos sus conflictos, sus formas de identificación diversas: identificarse con Madame Bovary, identificarse siendo un señor y luego terminar diciendo Madame Bovary soy yo; identificarse con los amantes de Madame Bovary, multiplicarse, dejar que surjan sus fantasmas, sus agresiones; pero que al mismo tiempo sea tan exigente que le pida necesariamente coherencia estética, construcción de un mensaje válido para otros; porque tampoco se trata de que el destinatario ideal le permita desembuchar cuanto delirio se le ocurra; la literatura siempre tiene algo de transgresión, pero no es solamente la transgresión; en literatura, entonces, una de las condiciones, aquí muy simplificada, es que el emisor construya un destinatario ideal que le permita esa doble posibilidad de ser coherente estéticamente, de producir un mensaje con rigor, y al mismo tiempo de abrir su ser y exponer sus tendencias y sus posibilidades identificatorias; cosa supremamente difícil, que a veces se puede complicar muchísimo; por ejemplo, porque haya un destinatario real que pese tanto para uno que no le permita construir un destinatario ideal o que le dificulte mucho la construcción de un destinatario ideal; entonces se puede producir un fenómeno de inhibición de la escritura en un gran escritor; por ejemplo, un inmenso escritor, Proust, estuvo durante muchos períodos de su vida extraordinariamente inhibido para escribir y en todo caso para escribir en su propio nombre; escribía pastiches maravillosos; cogía un tema o un asunto cualquiera y entonces escribía sobre él de la manera más increíble, exactamente con el estilo de Balzac, incluso exagerándolo; o escribía sobre él exactamente en el estilo de Flaubert y así podía pasarlo por la literatura; pero el asunto no aparecía en una novela de Proust. Pesaba mucho sobre Proust su destinatario real, su madre, y escribía cositas: conversaciones con mamá, un rayo de sol en el balcón, se le nota la dificultad para escribir sobre Baudelaire porque sabe que no le gusta mucho a la mamá, a la madre real; hay un

destinatario real al que teme tal vez, que le dificulta la construcción de su destinatario ideal; pero a Proust le ocurre un fenómeno curiosísimo: la madre amada como ninguna, se muere y el hombre sale con “En Busca del Tiempo Perdido”, semejante mamotreto y ahí sí, en nombre propio y en primera persona; es decir que el asunto del destinatario ideal es un tópico que se puede complicar de la manera más inaudita; pueden por ejemplo, producirse fenómenos paradójicos: Kafka escribe una carta al padre; esa carta al padre, conscientemente es un intento de reconciliación para llegar a una especie de convivencia: “...espero pues —termina diciendo— que ésta nos permita vivir y morir mejor y si no hay un entendimiento profundo, al menos una convivencia”; pero ahí hay otro problema si lo examinamos con mayor cuidado; eso es lo que se propone desde luego, es una carta real que le ha escrito a su papá, a un señor real, no es una obra de ficción en ese sentido, sin embargo, ocurre lo siguiente: si el padre de Kafka es realmente como él lo describe allí, si tiene esa manera de tratar a sus empleados (enemigos pagos), si tiene esa manera de hablar y descartar al otro, si tiene esa seguridad loca en sí mismo y en sus opiniones, ese señor no es el destinatario real de esta carta ni de este estilo (un estilo lleno de matices, de combinaciones, de complejidades); entonces esta carta no está dirigida a él en realidad; es decir, es un intento consciente de reconciliación, pero como escritura es un parricidio; el destinatario de esta carta será precisamente una

persona que tenga características completamente diferentes a ese padre real, y entonces allí se logró construir un destinatario ideal; el destinatario aparente queda descontinuado por la forma misma del mensaje. Por lo tanto el emisor tiene que producir un conjunto de condiciones, tiene que tener en cuenta para qué produce un texto; para reproducir el mundo, contar lo que ocurre (el mundo mismo tiene un discurso ideológico con el cual se cuenta a sí mismo); o para contar al mundo por qué no se suma al discurso con que la ideología lo interpreta. Es decir, un buen señor, muy buen empleado de su banco, muy compenetrado en las relaciones que hay allí, dentro de la ideología de su banco, no tiene nada que escribir sobre el banco; dicho en otras palabras, el que ya está inscrito en los discursos que circulan, en las maneras de interpretar las cosas corrientes, en el sentido común, ese no tiene para qué escribir; el que tiene para qué escribir es el que todavía no está inscrito, el que no está inscrito en los discursos que circulan; el que establece una distancia con relación a los textos que circulan.

(Versión corregida de la charla del profesor Estanislao Zuleta, pronunciada el 30 de abril de 1981. Las correcciones fueron realizadas por los profesores Cecilia Hincapié de A., Margarita Trujillo U., y Jairo Montoya G., de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Seccional Medellín).

aproximación al pensamiento de estanislao zuleta



luis antonio restrepo

Tomar en serio la vida, el arte y el pensamiento es ya una manera de oponerse a la tendencia dominante de nuestra civilización.

Estanislao Zuleta
Correspondencia. Enero 23 de 1990.

Toda vida humana es inagotable y más si se trata de la de un creador. Sin embargo se puede al menos destacar algún rasgo característico sin caer en la presunción de creer que con esto se la abarca toda. En el caso de Estanislao Zuleta, corro el riesgo de decir que su característica fue la inquietud esencial, la aceptación plena de la más fuerte tensión como forma de vida. Y no he encontrado expresión más adecuada para dar cuenta de ese modo de ser que la forma como Thomas Mann define en "José y sus hermanos", obra amada por Zuleta, a Abraham:

El autor es profesor en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, seccional de Medellín y cofundador de UNAULA.

"De esta ciudad, en tiempos muy remotos un soñador roído de inquietud había partido... pensaba haber tomado el mejor partido, el que más convenía a su estado de insatisfacción, de duda y de angustia... su partida revestía un carácter de revuelta y de protesta innegables... No siendo la vida sedentaria agradable al que duda, había partido".

La insatisfacción, la duda y la angustia hicieron de Estanislao Zuleta un nómada, alguien que no podía instalarse en las instituciones con pasividad, sino coexistir con ellas reivindicando la distancia crítica, esencial para mantener una identidad irreductible, pero consciente de su carácter problemático. Una vez más de Zuleta se puede decir lo que él dijo de Thomas Mann:

"Thomas Mann advierte que la diferencia es una influencia que transforma, pero que no transforma por el mecanismo de una identificación, sino que mantiene una resistencia; promueve más bien la diferenciación que la identificación, ingresa en la historia como introducción de significados y valores nuevos,

y no se deja arrastrar fuera de la historia con la disyuntiva entre ser idéntico o nadie".

En una palabra, la tensión que recorrió toda su vida derivó de su rechazo a dejarse colocar en la disyuntiva entre el yo romántico, orgulloso de su soledad o la inserción en el rebaño, gozoso de su aniquilación de la identidad. De ahí su auto-exigencia de enfrentar los problemas desde la doble perspectiva de lo individual y lo colectivo, como una crítica a la tendencia que él reconocía como espontánea y que por lo tanto era preciso combatir, a la idealización en la vida personal y colectiva. El haber detectado ese doble mecanismo de la oferta y la demanda de idealización con la que los hombres y las sociedades conjuran su miedo a la disolución de la identidad, que en el ser humano viene determinada por su ineluctable destino: el hombre es un ser para la muerte. Frente a este impase constitutivo, Zuleta no adopta una actitud racionalista, abstracta, ni se lanza en brazos de un anonadamiento irracional. Sabe que la humanidad elabora formaciones reactivas para solucionar la paradoja de su condición; "se trata de esa poderosa e insidiosa tendencia a producir un grupo madre y la oferta de idealización a quien pretenda o parezca encarnarlo, que no sólo las religiones y movimientos políticos sino también las sociedades psicoanalíticas y las tendencias teóricas más críticas, más lúcidas y más productivas, tienden a convertirse en partidos totalitarios y comienzan a secretar con la misma naturalidad con la que el hígado secreta bilis, sus ortodoxos y sus herejes". Pero, para Zuleta, esta tendencia no es producto de una desviación nociva, pero ocurrida en la superficie y por lo tanto superable por la benefactora intervención de la razón; ella tiene raíces profundas, mucho más profundas de lo que pensó Marx. Por eso Zuleta se ve obligado a apoyarse en los pensamientos de Freud y de Nietzsche. Refiriéndose al problema del dogmatismo, no se va por las ramas, sino que ataca el fundamento mismo de esa aspiración al dogma. En "Tribulación y felicidad del pensamiento", lo plantea en forma descarnada:

"Tal vez convenga dejar de lado momentáneamente el carácter mismo de esta convicción, su grado de elaboración y coherencia, las condiciones de su formación; para destacar solamente ese rasgo decisivo que ha llegado a ser un referente de identidad. Esto nos permite indicar, para comenzar, que en un

sentido fundamental todos somos dogmáticos, que no es posible tomar una alegre distancia sobre el dogmatismo, sin hacernos toda clase de ilusiones sobre la economía de nuestro pensamiento".

Zuleta muestra seguidamente cómo nuestro ingreso al mundo fue dogmático pues una "palabra incuestionable designó, valoró y configuró la imagen primera de la realidad y de nosotros mismos" y cómo más allá de la infancia "la nostalgia de una palabra fundadora sigue operando". Y Zuleta no se queda en ese punto, ya de por sí profundamente inquietante, sino que insiste en precisar el peso del dogmatismo en nuestra vida personal y colectiva; así dice:

"El dogmatismo es un hecho general que no puede ser erradicado por ninguna medida preventiva, ni higiene filosófica, porque es la manera como se articulan las formas de identidad, los deseos y las representaciones colectivas".

Al llegar a este límite de la crítica negativa, el lector de Zuleta podrá pensar que lo que éste postula es un callejón sin salida. Sin embargo, su vida fue un esfuerzo por buscar una salida. Sabía bien del peligro que lo acechaba en el trabajo de construcción de una crítica positiva: aparecerse con una tabla de salvación, es decir, con una concepción del mundo, que había sido definida por Freud como "una construcción intelectual que resuelve unitariamente sobre la base de una hipótesis superior, todos los problemas de nuestro ser, y en la cual, por tanto, no queda abierta interrogación ninguna y encuentra su lugar determinado todo lo que requiere nuestro interés". (Una concepción del universo, tomo II). En otras palabras, ese canto del viajero que en su soledad trata de apagar su angustia. Pero jamás en el pensamiento de Zuleta la crítica de la utopía implicó la sumisión al mundo tal como es. Por eso hizo suyas aquellas palabras de Musil: "Si existe un sentido de la realidad debe existir también un sentido de la posibilidad".

Frente a las idealizaciones Zuleta propone otro camino; aquel que consiste en mirar de frente la vida y así "reconocer que nunca se podrá escapar del todo a las peripecias de la idealización", pero afirmando también que este reconocimiento "es ya una manera de evitar la tenta-

ción trágica de tratar de encarnarla en la realidad". Este reconocimiento nos lleva a tomar posiciones: evitar la aspiración a la vida y las relaciones que la constituyen como "un idilio sin sombras y sin peligros y por lo tanto, en última instancia, un retorno al huevo"; evitar desear una sociedad sin contradicciones, cuya ilusoria búsqueda trae consigo "sus guerras santas y sus orgías de fraternidad".

Por el contrario, es preciso aceptar que la vida es riesgo, lucha, superación y aceptación de la muerte, no como un accidente exterior sino como parte constitutiva de la vida, pero sin poner la vida al servicio de la muerte. Aceptar que la vida "implica deseo y carencia, que toda relación interhumana que no sea una obnubilación es necesariamente inquietante, compleja y perdible". En el "Elogio de la dificultad", con su estilo incisivo e irónico, lo dice de una manera magnífica:

"Adán y sobre todo Eva, tienen el mérito original de habernos librado del paraíso, nuestro pecado es que anhelamos regresar a él".

Abandonar la nostalgia del paraíso originario implica reconocer que el principio de identidad no es tan seguro "ya que nadie puede ser uno ni siquiera consigo mismo", e implica también la aceptación de la insuperable opacidad del ser, ya que ni siquiera se puede ser transparente para consigo mismo. Ciertamente la filosofía de Estanislao Zuleta es exigente, tensa, pero no unilateral; en su pensamiento siempre están presentes las dos caras de la moneda, de ahí esa fuerza dialéctica que lo caracteriza. Y esta compleja determinación de su pensamiento atraviesa toda su obra hasta el momento mismo de su muerte. Pero en el ya citado artículo "Tribulación y felicidad del pensamiento", título que ya en sí mismo es un indicador del constante movimiento dialéctico de su concepción, sintetiza insuperablemente la oscilación de la vida:

"Filosofía. Con lo anterior he querido indicar que hay dos operaciones del pensamiento: la tendencia a romper con un sistema, un código, que generaba sus evidencias y otorgaba seguridad. Crítica, alegría de ver desaparecer lo obligatorio, que se ha vuelto inútil y ver surgir lo excluido que se revela necesario. Pero también dolor de perder las complejidades anteriores y angustia de no saber

hacia dónde conduce el proceso. Y la otra tendencia que trata de construir una nueva coherencia, una constricción y normatividad más elástica y comprensiva. Cuando estas tendencias se contraponen, en lugar de fomentarse; cuando la primera no es más que ruptura, desmantelamiento, nacimiento; pero se revela impotente para construir algo nuevo; y cuando la segunda se precipita en una sistematización protectora y cerrada, entonces el pensamiento se vuelve unilateral. Unilateralmente libertario o unilateralmente sistemático. En ambos casos se vuelve contra sí mismo y se convierte en prohibición e imposibilidad de pensar".

Alegría y dolor; toda ruptura productiva implica ambas cosas. Dolor de la razón, dice Zuleta. Felicidad también, pero no simplista: "La felicidad es empresa de producción transformadora con otro, aventura en común mezclada indiscerniblemente con la angustia y el dolor de la transformación". Indudablemente para Zuleta la vida es una empresa seria, única, irrepetible, de ahí su inquietud, su insatisfacción, su duda y su angustia; por eso, su sorprendente teoría de la lectura, como riesgo, como aventura; es lógico que aquellos que consideran la lectura como una actividad amable, placentera y sin consecuencias, sientan una gran extrañeza por la exigencia de Zuleta de que la lectura nos compromete vitalmente y que sólo hay lectura productiva cuando nos transforma, cuando nos cuestiona: "tú puedes comprar *La montaña mágica*, es una mercancía, está en todas las librerías, vale X pesos, \$ 1.000 ó \$ 1.200; pero si *La Montaña mágica* transforma tu relación con la muerte y con el amor es tuya, si no, es una mercancía que tienes en tu biblioteca".

Zuleta pensó y escribió desde la fidelidad a sus principios sin considerar la necesidad de conquistarse un público unánime, no pretendió ser un profeta. Por eso aquellos que creen que la vida es una novela rosa no pueden ser afines a las propuestas de Zuleta. Pero se equivocan cuando creen descubrir la clave de su pensamiento en el pesimismo. Zuleta no se dejó ubicar en la polaridad falsa, pesimismo-optimismo. Si se mira de cerca su pensamiento se captará que está habitado por una concepción trágica de la vida, en el más alto sentido de la palabra. Pero yendo más al fondo de este problema, es necesario recordar que lo que caracteriza al sentimiento trágico de la vida, tal

como lo pensó Nietzsche, es la capacidad, el valor de decirle sí a la vida, decirle sí a toda su complejidad, a toda su contradicción constitutiva. Creo que por este camino se comprenderá la significación que para Estanislao Zuleta tuvo un poema de Hölderlin, que recitaba frecuentemente:

"Y abiertamente consagré mi corazón a la
tierra

grave y doliente.

Y con frecuencia en la noche sagrada
le prometí que la amaría fielmente
hasta la muerte, sin temor;
con toda su pesada carga de fatalidad
que no despreciaría ninguno de sus enigmas
y así me ligué a ella con un lazo mortal".

estanislao zuleta: ética y pedagogía

jesús alberto
echeverry

1. PRESENTACION

No se trata ni mucho menos de definir a Estanislao Zuleta como un pedagogo, como pueden llegar a percibirlo mentes poco receptivas. Únicamente pretendo dar cuenta de algunos posibles aportes de la obra de Estanislao Zuleta a una empresa que se viene dando desde hace un buen tiempo en nuestro país, la de repensar la pedagogía tanto en sus aspectos teóricos como experimentales e históricos. No pretendo exponer estos aportes, sin referirme antes al tipo de intelectual que Zuleta encarnó, los campos que abarcó en su acción intelectual, el tipo de instituciones de saber que generó y muy especialmente, la manera como su propuesta de reforma ética y cultural derivada de su interpretación de la filosofía de la *Ilustración*, puede llegar a afectar un proyecto como el del movimiento pedagógico.

Ahora bien, los aportes de Estanislao son bienvenidos en un momento en que el magisterio colombiano es objeto de una nueva y poderosa *Idealización*. Algunos tímidos profetas sueñan que el magisterio se convierta en la muralla china entre la barbarie y la civilización, la droga y la normalidad. Dicho en otras palabras, significa que los maestros deben tender una línea imaginaria que separe la comuna nor-oriental del resto de Medellín.

Desgraciadamente, sólo se vislumbran dos posiciones: una la del exterminio que pretende convertir la comuna nor-oriental en una especie de Auschwitz y la otra que pretende pedagogizar el conflicto.

De la misma manera que los maestros pestalozzianos derrotaron a Napoleón en 1813, se espera hoy que los maestros colombianos derroten la figura del sicario.

Asistimos a lo más parecido "a la guerra del opio", en la que no sólo se arremete contra el de-

El autor es profesor en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Antioquia.

bilitado *Sur* sino que amparados en la guerra contra el "monstruo de las mil cabezas", se prepara el hundimiento de los logros más significativos que la *Ilustración* ha alcanzado en el presente siglo, lanzándola a la noche sin fin de una nueva *Regeneración*. Es en defensa de estos logros que podemos invocar el pensamiento de la ilustración, a la manera de un control crítico que impida convertir la defensa de la civilidad y la vida en una empresa obsesiva y totalitaria. No podemos permitir que ante la desazón que produce el terror del presente, levantemos como portaestandartes ídolos de pies de barro que habitan nuestro inconsciente y nuestro pasado histórico.

2. ZULETA COMO INTELECTUAL

Su ambición fue la de dar cuenta de la cultura universal desde una perspectiva que no podía estar más arraigada en las circunstancias colombianas e hispanoamericanas, pero buscaba a la vez —y a través de heroicos esfuerzos!— superar el peso negativo de una marginalidad cultural que ha impedido hasta ahora (con honrosas excepciones como la del mismo Zuleta) alcanzar ese punto de vista original y universal por él buscado.

Se puede afirmar que tal fue el objeto de búsqueda permanente de Estanislao y por ello su enseñanza tendió un puente entre nuestras carencias y Europa. Por lo mismo, es posible establecer ciertos paralelos entre la actividad intelectual de Estanislao, la de Benedetto Croce en Italia y la de Ortega y Gasset en España. Con una diferencia notable respecto a este último, Zuleta no pretendió como lo propuso Ortega, germanizar nuestra cultura. Más bien, siguió la línea de Borges en el sentido de que los latinoamericanos podemos disfrutar de la cultura europea sin atenernos a la diferencia de nacionalidad y con el mismo placer podemos leer a ingleses, franceses y alemanes; y así lo practicó el mismo Zuleta.

A diferencia de los intelectuales del sur del continente americano, Zuleta no surge precedido de una escuela de pensadores y grandes maestros como sucedió, por ejemplo, en el caso de José Luis Romero. Este último tuvo en su adolescencia cultural la guía de su hermano Francisco, el filósofo, dieciocho años mayor que él, y en el ambiente inmediato de su juventud hubo personalidades tan

definidas como Pedro Henríquez Ureña, Alejandro Korn, y Rodolfo Mondolfo. En otras palabras, tuvo las mejores fuentes para su formación intelectual en el Río de la Plata.

Zuleta es un oasis dentro del país cultural, cobra aquí pleno sentido la expresión de Fabio Giraldo Isaza: "Zuleta un pensador solitario"; soledad en el sentido de lo excepcional que resulta en nuestra cultura la formación de un intelectual autónomo como Zuleta y yendo más allá del primer sentido, un intelectual que se movió entre la tergiversación y la adulación; no conoció interlocutores críticos y objetivos que lo obligasen a ir más allá de sí mismo.

Su influencia intelectual se llevó a cabo en este país donde no hubo una reforma religiosa de masas, en donde la vida nacional se ha distinguido por una contrarreforma permanente. En el campo de la cultura dicha contrarreforma se ha expresado en hitos significativos: Desarticulación de la reforma instruccional en el siglo pasado, cierre de la Normal Superior por el oscurantismo laureanista. Y otros tristemente célebres que sobra mencionar.

El pensamiento de Estanislao puede situarse entre los acontecimientos culturales más destacados del presente siglo al lado de la fundación de la revista Mito, el movimiento estudiantil del 70, la nueva historia y la gestación del Movimiento Pedagógico.

Detengámonos un momento en los efectos que produjo la acción intelectual de Estanislao como renovador de la cultura colombiana, pues colocó en entredicho el enclaustramiento provincial, determinado por la hegemonía ética y cultural de la iglesia católica y aceleró la apertura al pensamiento europeo, de manera idéntica como lo hizo Croce en Italia, Ortega en España, Alfonso Reyes en México, los hermanos Romero y Alejandro Korn en Argentina.

Por medio de su ardua labor en universidades, organizaciones políticas e instituciones de saber construyó una filosofía que supera al catolicismo y a cualquier otra religión mitológica. En ese sentido sus concepciones han cumplido una altísima función "nacional": La creación entre los intelectuales y las tendencias campesinistas, de un espacio social para la duda, que lenta pero seguramente, ha constituido una base filosófica para las erosiones que se han ido produciendo tanto en las

ideologías campesinistas de corte católico como en las de orientación maoísta. El espacio social de la duda es consolidado por Estanislao a partir de sus cátedras, de sus conferencias, de sus libros, pero, principalmente a través de la fundación de instituciones de saber, de revistas, de editoriales, de periódicos, etc. En lo que hace a instituciones de saber debemos destacar los grupos de estudio que se organizaron en los años 70 alrededor de la publicación denominada *Polémica* y la Fundación en la ciudad de Cali del Centro Sigmund Freud.

No podemos dejar de mencionar cómo se proyectó sobre la clase obrera de quien buscó acercarla a un quehacer intelectual rechazando las prácticas sindicales que pretendían hacer del obrero un funcionario más. Buscó llevar a ésta lo más avanzado del pensamiento universal. En la historia del Movimiento Comunista Internacional, acude a mi memoria una experiencia semejante, la de Antonio Gramsci con los consejos obreros de Turín en el año de 1921, a quienes Gramsci llevó lo mejor del pensamiento universal, incluyendo el pensamiento de la burguesía liberal.

3. LA UBICACION SOCIAL DE LOS APORTES DE ESTANISLAO ZULETA A LA ENSEÑANZA

El problema fundamental de toda filosofía que se intenta convertir en una norma de conducta práctica para los hombres de una época, es la de mantener la unidad del bloque social. Es el caso de las religiones y para nuestro medio el de la iglesia católica, ella siente enérgicamente la necesidad de la unión doctrinaria de toda la masa religiosa y lucha para que los estratos, intelectualmente superiores, no se separen de los inferiores. Esto explica su constante preocupación por regular la educación pública de acuerdo con sus estrategias.

Sabemos que podemos llamar poder moral a las formas de dominación y consenso que la iglesia ha empleado en nuestro país para mantener el control sobre la sociedad civil. Este poder ha sido siempre el más tenaz en la lucha por impedir que se formen dos religiones: La de los "intelectuales" y la de las "almas simples". Tal situación ha transcurrido con grandes inconvenientes para el poder moral mismo; unidos al proceso histórico que transforma la sociedad civil y que contiene en bloque

una crítica corrosiva de las religiones. En este espacio se aloja la crítica elaborada por Estanislao y sus meditaciones en torno a la enseñanza, centradas en una de las problemáticas favoritas de la pedagogía de la *Ilustración*: La formación del hombre.

Por lo anterior, es notoria, a lo largo de nuestra historia, la capacidad organizativa del clero en la esfera de la cultura, la pedagogía y la ciencia; y la relación de gradualismo que el poder moral ha sabido establecer entre los intelectuales y la plebe. Los jesuitas han sido, indudablemente, los mayores artífices de este gradualismo pedagógico y para dirigirlo han impreso en la iglesia un movimiento progresista que tiende a dar ciertas satisfacciones a la voluntad de saber en los campos de la filosofía y la ciencia, pero con un ritmo tan lento y metódico que las mutaciones, difícilmente son percibidas por la plebe, aunque aparezcan como "revolucionarias" y demagógicas frente a los sectores recalcitrantes de la sociedad y el catolicismo.

Una de las mayores debilidades de las concepciones cultas y universalistas en nuestro medio consiste en no haber sabido crear una comunicación entre los intelectuales y la plebe, entre el saber académico y extra-académico, sin caer en un populismo. En nuestra historia el hecho se ha verificado con el fracaso de una pedagogía de la ilustración al ser derrumbada violentamente la reforma instrucionista (1870) y también al fracasar las propuestas educativas de la revolución en marcha, en comparación con la obra educativa del poder moral. Frente a este panorama histórico, cobran gran importancia las conceptualizaciones de Estanislao ya que por primera vez, desde una filosofía laica, se ofrece una concepción científica (el psicoanálisis), que puede sustituir globalmente a la iglesia católica en la formación y educación de la infancia.

Debemos destacar también la difusión amplia que Estanislao hace del psicoanálisis, del marxismo no dogmático, de la etnología y de la lingüística estructural; lo cual le permite disputarle al poder moral (iglesia católica) el monopolio sobre la interpretación de las pasiones de hombres y mujeres. La alternativa presentada se vio acompañada por un intento de articular lo individual y lo colectivo. Recojamos sus últimas propuestas a este respecto: "Refiriéndose a la alternativa de un kantismo liberal, nos recuerda que la fórmula de cambiar el pensamiento quedaría incom-

pleta sin la propuesta de cambiar la sociedad". Nos recuerda la necesidad de combinar el marxismo no dogmático (cambio de la sociedad) con el kantismo liberal (cambio del pensamiento). En su último artículo titulado "Violencia y derechos humanos en Colombia" plantea: Fortalecer al mismo tiempo el estado y el pueblo, mediante el desarrollo de una democracia participativa desde abajo. Objetando de esta manera la visión católica de un sutil gradualismo que no altere las relaciones entre sentido común y cultura superior.

4. LA PEDAGOGIA Y LA EDUCACION

En la entrevista que concedió a Hernán Suárez editor de la revista *Educación y Cultura* de la Federación Nacional de Educadores, expuso extensamente su pensamiento sobre la educación.

En ésta repasa su tesis sobre la educación como mercancía hasta llegar a definirla como un campo de lucha (ver *Educación y Cultura* N° 4), pasando por experiencias concretas de pedagogía antiautoritaria como la del colegio Franz Kafka en Cali.

Rescatamos de esta extensa entrevista su crítica al bachillerato colombiano; así decía Estanislao:

"Pienso que el bachillerato es la cosa más vaga, confusa y profusa de la educación en el país. Es una ensalada extraordinaria, en la cual se pasa de la clase de geografía a la de geometría y de ésta a la leyenda o a la historia patria.

"Paradójicamente, el bachillerato es una educación al mismo tiempo muy elemental y muy especializada. Lo que se enseña en matemáticas o en geografía es, por una parte, muy elemental; tan elemental que cuando el estudiante termina sus estudios, ya no le sirve para nada práctico en la vida, ni en sus actividades educativas posteriores, cuando no suele ocurrir que olvide todo lo visto.

"Esta ensalada del bachillerato se la come el estudiante durante seis años y en el examen final, hoy de Estado o del ICFS vomita todo y queda limpio. Por fortuna se libera de toda aquella pesada carga de información y confusión. Pero al mismo tiempo que es elemental, es una educación muy especializada. Tomemos el caso de la historia en

el período de la independencia. El estudiante tiene que aprender una cantidad de acontecimientos que son de detalle, yo diría que de especialista. Tal es el caso de las batallas, en la cual se estudia la ubicación de las tropas y sus generales, el ataque de los flancos, la ubicación y función de la retaguardia y la vanguardia, etc., etc., con un grado tal de especialización y detalle que se necesitaría ser un especialista en historia y en estrategia militar".

En la misma entrevista recuerda a los maestros la definición que da Freud del niño como un *Investigador* y señala que si se le reprime y se le pone a repetir y aprender cosas que no le interesan y que no requieran investigación eso no se puede llamar educar.

En la misma entrevista hace un detallado relato de la forma como ha sido descrita la educación por literatos como Balzac, Dostoievski, Tolstoi, etc. De donde se concluye ya sea que se trabaje la pedagogía como la disciplina que aplica, conceptualiza, teoriza todo lo relacionado con la enseñanza; o que se trabaje ésta como un procedimiento que implica siempre relaciones de poder o hegemonía; o como una ciencia o como disciplina reconstructiva, o se pretenda aún construir una ciencia de la pedagogía. En síntesis, cualquiera que sean las vertientes, en función de las cuales se trabaje, al repensar este fenómeno, el arte y la literatura deben ser elementos fundamentales de esa nueva manera en que debe ser pensada la pedagogía.

De otros trabajos debemos destacar su crítica a la concepción instrumentalista de la pedagogía que lleva a cabo en su trabajo "la pedagogía insensata". Allí se critica la esencia de la tecnología educativa, que en opinión de Zuleta se fundamenta en concebir las palabras como instrumentos neutros. Años más tarde, esta crítica fue sistematizada por el grupo del profesor Carlo Federici.

El texto de la educación como mercancía representa un importante aporte a la sociología y a la educación, en particular, a las concepciones de la educación como reproducción ideológica y cultural. En este punto Estanislao se colocaba a la altura de los aportes de Bernstein. La concepción de Estanislao no se detendría allí; como puede observarse en la entrevista con Hernán Suárez, define la educación desde un punto de vista positivo como un campo de batalla, en el proceso de establecer una democracia participativa.

ideologías campesinistas de corte católico como en las de orientación maoísta. El espacio social de la duda es consolidado por Estanislao a partir de sus cátedras, de sus conferencias, de sus libros, pero, principalmente a través de la fundación de instituciones de saber, de revistas, de editoriales, de periódicos, etc. En lo que hace a instituciones de saber debemos destacar los grupos de estudio que se organizaron en los años 70 alrededor de la publicación denominada *Polémica* y la Fundación en la ciudad de Cali del Centro Sigmund Freud.

No podemos dejar de mencionar cómo se proyectó sobre la clase obrera de quien buscó acercarla a un quehacer intelectual rechazando las prácticas sindicales que pretendían hacer del obrero un funcionario más. Buscó llevar a ésta lo más avanzado del pensamiento universal. En la historia del Movimiento Comunista Internacional, acude a mi memoria una experiencia semejante, la de Antonio Gramsci con los consejos obreros de Turín en el año de 1921, a quienes Gramsci llevó lo mejor del pensamiento universal, incluyendo el pensamiento de la burguesía liberal.

3. LA UBICACION SOCIAL DE LOS APORTES DE ESTANISLAO ZULETA A LA ENSEÑANZA

El problema fundamental de toda filosofía que se intenta convertir en una norma de conducta práctica para los hombres de una época, es la de mantener la unidad del bloque social. Es el caso de las religiones y para nuestro medio el de la iglesia católica, ella siente enérgicamente la necesidad de la unión doctrinaria de toda la masa religiosa y lucha para que los estratos, intelectualmente superiores, no se separen de los inferiores. Esto explica su constante preocupación por regular la educación pública de acuerdo con sus estrategias.

Sabemos que podemos llamar poder moral a las formas de dominación y consenso que la iglesia ha empleado en nuestro país para mantener el control sobre la sociedad civil. Este poder ha sido siempre el más tenaz en la lucha por impedir que se formen dos religiones: La de los "intelectuales" y la de las "almas simples". Tal situación ha transcurrido con grandes inconvenientes para el poder moral mismo; unidos al proceso histórico que transforma la sociedad civil y que contiene en bloque

una crítica corrosiva de las religiones. En este espacio se aloja la crítica elaborada por Estanislao y sus meditaciones en torno a la enseñanza, centradas en una de las problemáticas favoritas de la pedagogía de la *Ilustración*: La formación del hombre.

Por lo anterior, es notoria, a lo largo de nuestra historia, la capacidad organizativa del clero en la esfera de la cultura, la pedagogía y la ciencia; y la relación de gradualismo que el poder moral ha sabido establecer entre los intelectuales y la plebe. Los jesuitas han sido, indudablemente, los mayores artífices de este gradualismo pedagógico y para dirigirlo han impreso en la iglesia un movimiento progresista que tiende a dar ciertas satisfacciones a la voluntad de saber en los campos de la filosofía y la ciencia, pero con un ritmo tan lento y metódico que las mutaciones, difícilmente son percibidas por la plebe, aunque aparezcan como "revolucionarias" y demagógicas frente a los sectores recalcitrantes de la sociedad y el catolicismo.

Una de las mayores debilidades de las concepciones cultas y universalistas en nuestro medio consiste en no haber sabido crear una comunicación entre los intelectuales y la plebe, entre el saber académico y extra-académico, sin caer en un populismo. En nuestra historia el hecho se ha verificado con el fracaso de una pedagogía de la ilustración al ser derrumbada violentamente la reforma instrucionista (1870) y también al fracasar las propuestas educativas de la revolución en marcha, en comparación con la obra educativa del poder moral. Frente a este panorama histórico, cobran gran importancia las conceptualizaciones de Estanislao ya que por primera vez, desde una filosofía laica, se ofrece una concepción científica (el psicoanálisis), que puede sustituir globalmente a la iglesia católica en la formación y educación de la infancia.

Debemos destacar también la difusión amplia que Estanislao hace del psicoanálisis, del marxismo no dogmático, de la etnología y de la lingüística estructural; lo cual le permite disputarle al poder moral (iglesia católica) el monopolio sobre la interpretación de las pasiones de hombres y mujeres. La alternativa presentada se vio acompañada por un intento de articular lo individual y lo colectivo. Recojamos sus últimas propuestas a este respecto: "Refiriéndose a la alternativa de un kantismo liberal, nos recuerda que la fórmula de cambiar el pensamiento quedaría incom-

pleta sin la propuesta de cambiar la sociedad". Nos recuerda la necesidad de combinar el marxismo no dogmático (cambio de la sociedad) con el kantismo liberal (cambio del pensamiento). En su último artículo titulado "Violencia y derechos humanos en Colombia" plantea: Fortalecer al mismo tiempo el estado y el pueblo, mediante el desarrollo de una democracia participativa desde abajo. Objetando de esta manera la visión católica de un sutil gradualismo que no altere las relaciones entre sentido común y cultura superior.

4. LA PEDAGOGIA Y LA EDUCACION

En la entrevista que concedió a Hernán Suárez editor de la revista *Educación y Cultura* de la Federación Nacional de Educadores, expuso extensamente su pensamiento sobre la educación.

En ésta repasa su tesis sobre la educación como mercancía hasta llegar a definirla como un campo de lucha (ver *Educación y Cultura* N° 4), pasando por experiencias concretas de pedagogía antiautoritaria como la del colegio Franz Kafka en Cali.

Rescatamos de esta extensa entrevista su crítica al bachillerato colombiano; así decía Estanislao:

"Pienso que el bachillerato es la cosa más vaga, confusa y profusa de la educación en el país. Es una ensalada extraordinaria, en la cual se pasa de la clase de geografía a la de geometría y de ésta a la leyenda o a la historia patria.

"Paradójicamente, el bachillerato es una educación al mismo tiempo muy elemental y muy especializada. Lo que se enseña en matemáticas o en geografía es, por una parte, muy elemental; tan elemental que cuando el estudiante termina sus estudios, ya no le sirve para nada práctico en la vida, ni en sus actividades educativas posteriores, cuando no suele ocurrir que olvide todo lo visto.

"Esta ensalada del bachillerato se la come el estudiante durante seis años y en el examen final, hoy de Estado o del ICFS vomita todo y queda limpio. Por fortuna se libera de toda aquella pesada carga de información y confusión. Pero al mismo tiempo que es elemental, es una educación muy especializada. Tomemos el caso de la historia en

el período de la independencia. El estudiante tiene que aprender una cantidad de acontecimientos que son de detalle, yo diría que de especialista. Tal es el caso de las batallas, en la cual se estudia la ubicación de las tropas y sus generales, el ataque de los flancos, la ubicación y función de la retaguardia y la vanguardia, etc., etc., con un grado tal de especialización y detalle que se necesitaría ser un especialista en historia y en estrategia militar".

En la misma entrevista recuerda a los maestros la definición que da Freud del niño como un *Investigador* y señala que si se le reprime y se le pone a repetir y aprender cosas que no le interesan y que no requieran investigación eso no se puede llamar educar.

En la misma entrevista hace un detallado relato de la forma como ha sido descrita la educación por literatos como Balzac, Dostoievski, Tolstoi, etc. De donde se concluye ya sea que se trabaje la pedagogía como la disciplina que aplica, conceptualiza, teoriza todo lo relacionado con la enseñanza; o que se trabaje ésta como un procedimiento que implica siempre relaciones de poder o hegemonía; o como una ciencia o como disciplina reconstructiva, o se pretenda aún construir una ciencia de la pedagogía. En síntesis, cualquiera que sean las vertientes, en función de las cuales se trabaje, al repensar este fenómeno, el arte y la literatura deben ser elementos fundamentales de esa nueva manera en que debe ser pensada la pedagogía.

De otros trabajos debemos destacar su crítica a la concepción instrumentalista de la pedagogía que lleva a cabo en su trabajo "la pedagogía insensata". Allí se critica la esencia de la tecnología educativa, que en opinión de Zuleta se fundamenta en concebir las palabras como instrumentos neutros. Años más tarde, esta crítica fue sistematizada por el grupo del profesor Carlo Federici.

El texto de la educación como mercancía representa un importante aporte a la sociología y a la educación, en particular, a las concepciones de la educación como reproducción ideológica y cultural. En este punto Estanislao se colocaba a la altura de los aportes de Bernstein. La concepción de Estanislao no se detendría allí; como puede observarse en la entrevista con Hernán Suárez, define la educación desde un punto de vista positivo como un campo de batalla, en el proceso de establecer una democracia participativa.

A continuación trataremos de dar cuenta de los aportes positivos de Estanislao a la enseñanza; ellos tienen que ver con sus formulaciones éticas.

En lo que hace a la relación ético-pedagógica, los aportes de Estanislao Zuleta pueden articularse en la definición de la ética pedagógica que da el profesor Federico García, como el compromiso con el otro. Y en la definición de tacto pedagógico dada por J. F. Herbart como la dirección que se le puede imprimir a la vida interior del niño, respetando su libertad y autonomía.

Estas dos conceptualizaciones quedan subsumidas en los principios que Estanislao denominó como el aporte del racionalismo kantiano a la ética:

- Conocerse así mismo.
- Conocer al otro.
- Ser consecuente.

Principios, que deberán regir las relaciones del profesor con sus alumnos y de éste con la sociedad. Conlleva a la aplicación consecuente de los anteriores principios la observancia de una igualdad real y no formal, el respeto a la diferencia, el

conocimiento por sí mismo, y la aceptación de la demostratividad y la argumentación como el principio básico que rige las relaciones entre los hombres. Zuleta nos va a recordar constantemente que la igualdad intelectual necesita de la igualdad ante la vida y de nada vale repetir que ricos y pobres no pueden dormir bajo los puentes cuando los ricos no tienen necesidad de hacerlo.

Podemos concluir que la construcción de una ética pedagógica no es posible sin la generación de un movimiento colectivo que convoque en torno a la defensa de la calidad de la educación y de la vida, a padres de familia, maestros, niños, mujeres e intelectuales cercanos a los procesos de enseñanza. Esta no puede olvidar el respeto a la diferencia.

Lo que he hecho aquí no es más que un breve esbozo de las inmensas potencialidades que encierra el pensamiento de Estanislao Zuleta para la pedagogía. Otros intelectuales juzgarán su coherencia teórica, por hoy me he centrado en tratar de dibujar los efectos que puede producir sobre el mundo extrauniversitario y sobre los conflictos ético-pedagógicos que vive nuestra sociedad.

semblanza

josé zuleta

A la memoria de Margarita Velásquez

El 13 de febrero de 1935 nació en Medellín Estanislao Zuleta Velásquez. Su padre, Estanislao Zuleta Ferrer, era un abogado con múltiples inquietudes intelectuales; había escrito varios ensayos de crítica literaria y de opinión política en la revista *Claridad*, que circuló por los años 30 en esta ciudad. Tenía una tertulia con Fernando González, Fernando Isaza y otros amigos, con quienes leía a Montaigne y hacían experimentos de hipnosis para observar el comportamiento del psiquismo humano. Eran ateos y anticlericales, algunos de ellos eran masones y, en general, el tipo de intelectuales que por esos años producían las facultades de Derecho.

En 1933, Estanislao Zuleta Ferrer se casó con Margarita Velásquez, y dos años más tarde, y a la usanza antioqueña, de ese matrimonio ya tenían dos hijos. La familia se había trasladado a Bogotá, donde el joven abogado de 29 años era asesor de una compañía de petróleos. Pero como había abierto en Medellín una oficina con Fernando Isaza, debía viajar con frecuencia a esta ciudad para aten-

der sus negocios. El 19 de junio de 1935 Estanislao Zuleta Ferrer viajó por última vez a Medellín; el 23 su esposa recibió un marconigrama que decía: "He terminado mis asuntos. Esta tarde visito a Fernando González. Mañana viajo SCADTA. Me gustaría verte en el campo. Lleva a los niños. Un abrazo. Estanislao". Al día siguiente Margarita arregló a la nena y al niño, y a mediodía tomó el tranvía del campo de aviación de Techo. Estaba lloviendo; Margarita miraba por la ventanilla esa ciudad fría y empañada, donde se sentía extranjera. El niño tenía cuatro meses y tres semanas, era el 24 de junio de 1935. En el aeropuerto, se acercó a la oficina de SCADTA y preguntó: "Señorita, estoy esperando a mi marido que viene de Medellín, se llama Estanislao Zuleta". La señorita dejó caer el labio y clavó la mirada en el niño que Margarita tenía dormido sobre el hombro; entonces dijo: "Señora, pasó un cosa muy horrible. Váyase para su casa, hubo un accidente: murió Gardel".

Los aviones se chocaron en la pista y explotaron; desde el barrio Manrique se vio una bola de candela como un sol anaranjado y humeante. Desde su finca "Otraparte", Fernando González se

quedó mirando el brillo magnífico de las llamas que consumían a su amigo, y por la noche, cuando aún no se habían apagado los escombros, y luego de escuchar el radioperiódico, dijo: "Ahora ya no hay con quien hablar en este país...".

Unos años después, Estanislao Zuleta Velásquez ingresó a la escuela. Allí nunca se sintió bien. Cuando cursaba cuarto año elemental, el profesor de aritmética llamó a Margarita y le sugirió que le hiciera un chequeo al niño porque "no podía atender, vivía abstraído y se asfixiaba en clases". Los médicos dictaminaron que padecía asma y que tal vez sufría una especie de retardo mental. En adelante, sus relaciones con la escolaridad y con la salud mental fueron más bien conflictivas.

La ausencia del padre vino a ser reemplazada por la evocación maravillosa y continua que de él hacía Margarita; ella se sentaba horas enteras con su hijo, antes de dormirlo, para narrarle un padre extraordinario, mitificado y glorioso. Estanislao no tuvo, pues, un sustituto de su padre: tuvo un padre configurado por la narración. En esa narración había un ingrediente fundamental que era un desprecio por lo actual, por lo real, por el presente, que obedecía a la negación de Margarita a otro amor, a otro hombre, pues ninguno pasaba la prueba de la confrontación con su maravilla irrecuperable. Esta actitud difería de la de Penélope, en que la esperanza, para Margarita, fue lo primero que se perdió. Estanislao fue influenciado para siempre por esas referencias al pasado y al origen que vinieron a crear en él una inusitada pasión por lo narrado, durante la infancia, y más adelante por los libros.

Para Estanislao el mundo quedó dividido en dos: por un lado estaba el mundo de lo práctico, o sea, el mundo inmediato, y por otro, estaba el mundo de lo verdadero y de lo sublime, que se encontraba oculto y en reposo dentro de los libros. De este modo, se fue alejando cada vez más del ámbito cotidiano de la vida práctica, de las relaciones familiares, de ciertas formas sociales de relación, para que la timidez y la idealización se apoderaran para siempre de su carácter.

Entre los 10 y los 17 años, Fernando González se constituyó en el tutor y en el "padre"; él orientó las primeras lecturas e introdujo un ánimo de independencia del entorno social e intelectual, que sería definitivo en la ulterior trayectoria de sus ideas y de su vida.

La lectura fue su gran refugio; leía con una avidez incolmable. Por esa época Margarita tenía un costurero donde se confeccionaban los trajes de novia de las niñas ricas de Medellín, y allí en medio de sedas y velos blancos, Estanislao seguía leyendo, esperando el fin de semana para irse a "Otraparte" a caminar con Fernando por las quebradas de Envigado y confrontar entre los bosques las ideas que habían surgido en el costurero de su madre. Esa fue su primera influencia y su primera formación.

Fue durante esos paseos con Fernando González cuando Estanislao conoció la filosofía, pero ese conocimiento, según sus propios recuerdos, no fue en modo alguno un conocimiento teórico: "En esas caminadas, Fernando se detenía a cada momento y de pronto se quedaba mirando una hormiga que bajaba por una rama; entonces me decía: para ti la hormiga está a nuestro lado, y creemos que el suelo que pisamos está abajo y que la luz que nos permite ver viene de arriba, pero para la hormiga las cosas son de otro modo". Estas reflexiones ingenuas, esa filosofía de paseante, recorrió los velos de lo evidente, y una mirada crítica sobre el mundo comenzó a alborear en la mente de aquel joven de trece años.

De los amigos, en primer lugar habría que hablar de Fernando Isaza, tío político y de quien diría don Gabriel Cano en un editorial de *El Espectador*: "Las condiciones del estilo de Fernando Isaza fueron en él innatas y consubstanciales, porque no escribía más correcta y elegantemente al final de sus días que como lo hacía hace 50 años, en plena adolescencia intelectual, y porque sus lecturas literarias fueron voluntariamente escasas y no sujetas a método alguno. Ecléctico en literatura como escéptico en filosofía, sus lecturas se orientaron menos hacia el pensamiento o la doctrina de los libros, que hacia el estilo y, sobre todo, hacia la personalidad humana de sus autores". En efecto, Fernando Isaza regaló a Estanislao Zuleta *La montaña mágica* cuando éste cumplió 14 años, y lo alentaba a que no pensara solamente en las historias que leía sino también en sus autores, en lo que éstos proponían en sus vidas. Fernando Isaza rehusaría una candidatura presidencial y varios ministerios, pero no rehusó ser, al lado del otro Fernando, un maestro y un alcahueta en los días de juventud de mi padre.

Cuando Estanislao comunicó a su familia el propósito de abandonar el colegio, se armó un

revuelo que parecía iba a romper para siempre los vínculos con la parentela. Fernando Isaza, un poco más sereno, reunió en su casa a la familia y les dijo: "Estanislao no necesita seguir en el colegio porque el colegio le quita mucho tiempo para sus estudios, además yo lo apoyo y me hago responsable". Este fue un acto de amistad que inauguraría la contravía en la cual se iba a desarrollar su existencia. Con esa licencia filial y con la libertad que su autoridad le daba, Estanislao continuó con el proyecto que se había trazado, del cual el primer paso era abandonar el colegio.

Después... Mario Arrubla, Oscar Hernández, Carlos Castro Saavedra, Oscar Ochoa, Delmiro Moreno, Ramiro Montoya y Gonzalo Arango, fundaron el Centro Literario Porfirio Barba-Jacob. Las reuniones tenían lugar los sábados en la Biblioteca Santander; leían lo que escribían ellos mismos. Después de las reuniones, y en medio de la excitación de las discusiones y de la charla, sobrevino la bohemia. En el Café Regina, en el Metropol, en la Tienda del Sordo y en las calles de Medellín se oyeron sus poemas, recitados por voces afirmativas, jóvenes y ebrias. En las mesas de los cafés, los tangos vendrían a recordar el origen y la tragedia. Al final de las noches esculcaban los bolsillos, buscando la moneda que podría prolongar el exceso y la palabra.

Por esos días había un muchacho en Medellín que pintaba. Se llamaba Fernando Botero. Había estado trabajando en unas obras que reunió bajo el nombre de "Las mujeres azules", y consiguió que este trabajo fuera expuesto en el Museo de Antioquia. Estanislao se entusiasmó con las obras y realizó la presentación en un texto casi desconocido que tituló "La pintura de Fernando Botero"; en ese texto decía:

¿Por qué emociona la pintura?, ¿qué puede ser para que haya hombres que eligen su vida a través de ella?, ¿qué significa esta elección?

Sabemos bien que la pintura empezó con el hombre; como todo lo esencial, nunca pudo ser inventada y permanece igualmente nueva, tampoco termina nunca, ni se agota, pues, como dice Hölderlin, "Difícilmente abandona el lugar lo que habita cerca del origen". Y la pintura habita cerca del origen, es decir, que está presente como una posibilidad siempre indicada de nuestra vida en la estructura misma de la conciencia. Es necesario que nos di-

rijamos a esta posibilidad original si queremos comprender realmente la obra de un pintor.

Los cuadros de Botero parecen imágenes que hubieran encarnado de pronto. Una preocupación estética muy semejante al amor ha descartado de ellos todo lo que pudiera reforzar la impresión de existencia real. Los colores, repartidos en grandes planos, producen una especie de decoración afectiva; el dibujo se impone ampliamente como en los frescos, destacando el objeto de su existencia ideal, suprimiendo todas las complicaciones de la percepción. Son formas sintéticas, sencillas, y presentan la hermosa característica de que sólo quieren ser lo que son: fantasmas imaginarios, es decir, productos de una pasión que busca desembarazarlos de lo que en ellos no sea sensible para todos.

Ese escrito fue la primera publicación que hizo en su vida.

De los amigos del Centro Literario, Oscar Ochoa era el más bohemio: con él, los tangos y los poemas de Barba-Jacob recorrieron las noches y llenaron las horas. Alguna vez, en un aniversario, recordaron que León de Greiff había traído de México, en una comisión consular, los restos del poeta que había dado nombre a su tertulia. Entonces fueron al Cementerio Universal y, ante la tumba de Miguel Ángel Osorio (Barba-Jacob), leyeron ensayos sobre sus obras y recitaron sus versos.

Esa era la vida y la actividad del grupo. Pero Oscar Ochoa, Ochoíta, el más frágil de todos, comenzó a derrumbarse y finalmente enloqueció. Este acontecimiento conmocionó a Estanislao y a Arrubla, que hasta esos días sólo habían leído algo del psicoanálisis. Entonces comenzó una lectura sistemática del psicoanálisis, en la cual se pedía cuentas sobre la pérdida del amigo.

En 1953, Estanislao había ingresado al partido comunista y fue invitado a Bucarest al Encuentro Anual de Juventudes Comunistas. A ese viaje se oponía Fernando Isaza y la familia, pero Fernando González en esta ocasión salió en su defensa y le escribió una carta a Fernando Isaza donde hablaba de la juventud como la época en la cual se deben vivir todas las experiencias, sin avaricia, y concluía diciendo: "En tu caso personal, entiendo que te opongas, porque estás muy

viejo y además has leído mucho *Selecciones*". Este viaje terminó con la relación de Estanislao y Fernando Isaza, quien, sin embargo, seis años más tarde, fue padrino de bodas de su primer matrimonio.

Ese viaje en compañía de Oscar Hernández fue definitivo en sus ulteriores lecturas; de allí trajo algunos libros de Sartre, que consiguió en París, y también algunos números de *Les Temps Modernes*. Había observado el movimiento intelectual de París, y, al confrontarlo con el que se realizaba en Colombia, vio que era necesario replantear las lecturas y trabajar por una cultura más universal que comprendiera otras miradas y abriera un espacio, para que también aquí fuese posible promover el conocimiento de la antropología y el psicoanálisis. Además vio que había que sumar otras miradas y otras disciplinas en el pensamiento de nuestros problemas políticos. La vida intelectual de Estanislao se puede definir como esa búsqueda.

Como es obvio, mi conocimiento de esta época de la vida de Estanislao, mi padre, obedece a sus propios recuerdos y a los de Margarita y las tías.

El período de Bogotá fue resumido por él en una entrevista, de la cual transcribo unos apartes: "Mis primeros estudios —si se descuentan unos pocos inútiles, completamente estériles, años de bachillerato— fueron, hacia 1951 y 1952, la lectura de diversas obras filosóficas, entre las cuales me causaron una muy grande impresión principalmente Platón y Descartes. En el año 1952 comencé a leer a Freud, con poca comprensión pero con mucha pasión. Leí los trabajos que podrían denominarse de análisis directo: *La interpretación de los sueños*, *El chiste*, *La psicología de las masas*, y *La psicopatología de la vida cotidiana*.

"Si no recuerdo mal, un poco más tarde, en el año 1954, comencé a estudiar a Heidegger muy detenidamente, principalmente *El ser y el tiempo*, y poco después a Sartre, *El ser y la nada* y las obras sobre psicología: *La imaginación*, *Lo imaginario*, y *La fenomenología de las emociones*. Hasta ese momento había recibido influencia personal de algunos amigos de mi padre: Fernando Isaza y Fernando González, quien escribió un libro que se llama *Cartas a Estanislao*, o sea, mi papá.

"Un poco después, en el año 53 ó 54, leí por primera vez un texto de Marx, *Manuscritos del 44*; no conocía nada del marxismo, tampoco sus divulgaciones, pues, como se recordará, hasta ese año del 53 la prohibición que pesaba sobre el marxismo era supremamente fuerte; ese fue el año en que subió al poder Rojas Pinilla. Ese texto de Marx, al que siguieron algunos otros, me llevó a hacer algunos estudios sobre la situación económica y política, y a fundar con unos amigos la primera publicación en la que yo participé: *Crisis*, una revista de política y economía.

"Más adelante, durante el año 56, viajé a Bogotá; entonces comencé a trabajar en el Instituto de Investigaciones Históricas, bajo la dirección de Pérez Villa, lo que me permitió hacer estudios sobre historia de Colombia; también me permitió estudiar durante casi un año completo todos los textos históricos de Hegel: *Historia de la filosofía*, *Las lecciones de la filosofía de la historia*, *La estética*. Entonces participé en otra publicación que había tenido origen estudiantil, que se llamaba *Junio*.

"En el año 1958 se ofrece un viaje a Sumapaz para residir entre los campesinos en calidad de instructor. Empecé entonces la primera lectura de *El capital*. En ese año se conocieron también muchos otros estudios de marxismo; era el período —por lo menos para nosotros, a quienes llegaba todo un poco retrasado— llamado de la desestalinización. Entonces se pudieron conocer los marxistas polacos. Los textos de Sartre sobre el marxismo, *Los comunistas y la paz*, por ejemplo, y algunos otros de Merleau-Ponty, entre ellos *Humanismo y terror*; eran textos muy anteriores, del 52 al 57, que finalmente llegaron aquí. En realidad, los estudios sobre el marxismo siguieron en gran parte en dirección a los textos de la llamada desestalinización. Textos que eran muy próximos entonces al pensamiento que se ha dado en llamar existencialista, aunque sus propios autores no gustan mucho de este calificativo, ni Sartre, ni Heidegger, y menos Merleau-Ponty.

"Entonces estudié ya las obras en conjunto de estos autores, en la medida en que se conseguían en francés, en inglés o en castellano.

"En el año 59 trabajé en el Ministerio del Trabajo, en una oficina que se llamaba Seguridad Social Campesina, e hicimos un libro entre varios autores sobre el departamento de Nariño (publicado precisamente por el Ministerio de

Trabajo), en el cual se puede notar muchísimo la influencia del marxismo.

"Publiqué igualmente algunos ensayos en esa época, de los que recuerdo sobre todo uno que fue objeto de múltiples ataques por parte de la prensa conservadora, que se llamaba 'Sobre el matrimonio, la prostitución y el onanismo: tres taras de nuestra sociedad'.

"En esta época no existía ninguna corriente marxista organizada, diferente al partido comunista, que, a pesar de la desestalinización, seguía practicando una forma de organización, una política educativa, cultural y teórica, prácticamente tan dogmática como la de la época del stalinismo.

"Por ese motivo, con algunos amigos, entre ellos, Mario Arrubla, Jaime Mejía Duque, Delmiro Moreno, Eduardo Gómez, fundamos entonces un grupo político con una publicación propia que se denominó *Estrategia*. Nosotros estábamos desde ese año ya en Bogotá; sin embargo, seguíamos participando desde lejos y colaborando con *Crisis*.

"A *Estrategia* se vincularon en seguida también otros amigos: Jorge Orlando Melo, Guillermo Mina y Javier Vélez, que luego se han dedicado a la enseñanza de la filosofía; sacamos, pues, algunos números de *Estrategia*; yo escribía en ella un análisis del proceso electoral que se llamaba 'Claves para las elecciones'. Luego escribí un estudio sobre las corrientes de izquierda en Colombia: 'Contribución a un debate sobre la política revolucionaria'; y, finalmente, un estudio en el que recogía, en el año 63, la principal preocupación teórica que había tenido en los últimos diez años, que se titulaba 'Marxismo y psicoanálisis'.

"También en el psicoanálisis, desde luego, se presentaban nuevas corrientes, principalmente la corriente que encabezaba, desde el 53, Lacan, a quien yo comencé a leer un poco tardíamente con muy mala comprensión: con más empecinamiento que comprensión. Desde el año 58, finalmente, comenzó a ser más accesible, a partir de que volvimos a sus textos publicados en la revista *La Psychoanalyse*, luego de haber leído los textos de sus discípulos, puesto que los de él mismo vinieron a ser comprendidos *a posteriori*, lo cual condujo a una nueva lectura de las obras de Freud, esta vez completa.

"En los años siguientes me interesó cada vez más la aplicación del psicoanálisis al estudio de la literatura, que había sido una pasión desde la infancia; especialmente Dostoievski, Thomas Mann, Kafka, y luego también la literatura sarrtriana. Publiqué algunos trabajos poco después sobre psicoanálisis y literatura, por ejemplo, un estudio que publicó la *Gaceta de Tercer Mundo*, y que luego ha sido reproducido en diversas universidades, sobre una novela de Arrubla, denominado 'Análisis de *La infancia legendaria de Ramiro Cruz*'".

En el año 56, y luego del viaje a Europa, vinieron grandes cambios en la vida de Estanislao. La segunda y definitiva salida de la casa materna y el traslado a Bogotá, donde, en compañía de Mario Arrubla, Alvaro Vélez, Rómulo Jaramillo, Bernardo Guerra, Octavio Vélez y otros amigos, compartían una pensión de cinco pesos mensuales, que incluía comida y lavado de ropas.

La dictadura de Rojas Pinilla acentuó el interés por los problemas políticos; la militancia y el estudio del marxismo eran la prioridad de aquellos días. El interés por los problemas colombianos y la aplicación de la teoría marxista a la sociedad colombiana produjeron un grupo de estudio, que daría sus frutos más tarde con los trabajos de Arrubla sobre el subdesarrollo y de Estanislao sobre la tenencia de la tierra en Colombia.

En aquella época de militancia habría que recordar una aventura que contribuye a conocer su carácter. La aventura comenzó en una fiesta en la que María del Rosario Ortiz Santos, sobrina de Calibán y cobijada con el manto de la casa Santos, se interesó por la joven figura intelectual que había llegado a Bogotá. No sé si Estanislao se enamoró de ella, pero aquella fiesta terminó en la parroquia del Sufragio de Medellín y, más tarde, en las montañas del páramo de Sumapaz, un municipio donde el partido comunista tenía muchas simpatías, y donde se debía hacer lo que denominaban formación de cuadros. En medio del frío y la mala alimentación, Mario Arrubla, Mario Vélez y la pareja de recién casados, trataban de explicar a los atribulados campesinos los problemas de la lucha de clases, al tiempo que les enseñaban a leer y a escribir. Pero de esta montaña, que poco o nada tenía de mágica, regresarían rápidamente a la ciudad.

Ya en Bogotá, surgieron algunas publicaciones como *Junio*, *Agitación* y luego *Estrategia*, revista de crítica contemporánea. Los directores, Mario Arrubla y Estanislao Zuleta, abrieron una librería con otros amigos, que funcionaba en la calle 19, arriba de la Séptima en Bogotá: se llamó Librería La Tertulia, y allí funcionaba *Estrategia*. También intentaron editar: Jorge Orlando Melo tradujo *Problemas del método* de Sartre, y Ediciones Estrategia editó el libro que fue un fracaso económico. Finalmente, la librería tuvo el destino que su nombre sugería, y los múltiples socios terminaron por repartirse los libros y acordaron seguirse viendo en "El Automático" para seguir las tertulias. Finalmente, la crisis se extendió a *Estrategia*; a ésta se sumó la ruptura del matrimonio de Estanislao, y el proyecto político quedó aplazado.

Estanislao no tenía empleo, tenía tres hijos, estaba perseguido por los agentes del DAS, quienes informaban a todos los sitios donde trataba de trabajar que él era un comunista indeseable. Pero las adversidades nunca interrumpieron su trabajo intelectual; al contrario, lo hacían más activo. Después de largas jornadas de lectura, se iba a los cafés —"El Cisne", "El Automático"— para hablar con los amigos de lo que estaba pasando y de las lecturas.

León de Greiff fue un amigo que, desde aquellos días hasta la muerte del poeta, influiría definitivamente en la vida de Estanislao. Una amistad como todas las de León: incondicional y a la vez distante; elevada sobre el terreno del arte y la poesía, donde la política y la teorización no estaban invitadas a la mesa. Sobre ese acuerdo tácito sobrevino una tertulia literaria que nada tenía de formal y que fue siempre accidental, disculpada en alguna época por la costumbre de reunirse todos los sábados en casa de Estanislao para almorzar frijoles y tomar aguardiente, en compañía de Boris, Hjalmar, el negro Mina, Javier Vélez, Oscar Espinoza y otros amigos de la casa.

En 1964 Jorge Orlando Melo se había casado con Margarita González y Germán Colmenares con Marina, hermana de ella. A una fiesta, en casa de los Melo, invitaron a Estanislao y a la hermana menor de Margarita y Marina, una estudiante del Liceo Francés, de diecisiete años, llamada Yolanda González, y que sentía admiración por los intelectuales; Yolanda fue el gran amor de

Estanislao, con ella vivió veinte años y tuvo dos hijas.

Después del segundo matrimonio, Estanislao trabajó en la Universidad Libre de Bogotá hasta 1969; la familia vivió en Cali hasta 1971, y luego vino a Medellín, donde fue profesor de la Universidad de Antioquia hasta 1975. En todo ese período estuvo trabajando demasiado tiempo por la subsistencia; la escritura fue muy afectada por ello, aunque escribió "Psicoanálisis y criminología" e impulsó la creación de tres publicaciones mimeografiadas, llamadas *Contraataque*, *Polémica* y *Veinte varas de lienzo*. Su actividad fundamental fue la de promover la lectura de *El capital* de Marx, con los que él llamaba el grupo de Cali y el grupo de Medellín, y de los cuales fueron surgiendo esas publicaciones.

También al final de este período comenzó a hacer clínica psicoanalítica, intentando seguir el método freudiano, pero con grandes dificultades para manejar la contaminación, pues en la elección de los pacientes pesaba más el afecto que tuviera por ellos que la distancia que suponía una relación analítica.

Del grupo de Medellín eran: Claus Meschkat, Alvaro Tirado, Juan Camilo Ochoa, Luis Antonio Restrepo, Beatriz Abad, Gloria Arango, Yolanda González, Santiago Peláez, Fernando Zambrano, Iván Villegas y otros que no recuerdo ahora. Pero el suicidio de Iván Villegas produjo una crisis que terminó por disolver el grupo y sumió a Estanislao en una depresión de la cual no saldría hasta que fue invitado a Cali para hacer parte del recién fundado Centro Psicoanalítico Sigmund Freud. Allí, y como hacía siempre en épocas de crisis, Estanislao volvió sobre las obras de Thomas Mann, y de esta manera surgió la exposición sobre *La montaña mágica* en veinticinco charlas que después fueron reunidas y publicadas por Colcultura con el nombre de *Thomas Mann, La montaña mágica y la llanura prosaica*, en 1977.

En la época del Centro Psicoanalítico se pusieron de moda unos grupos que grababan lo que Estanislao decía en las charlas y luego lo transcribían para estudiarlo. De estas charlas y de esas grabaciones son hijos los libros *La teoría de Freud al final de su vida*, Editorial Latina, 1978; *La propiedad, el matrimonio y la muerte en Tolstoi*, Editorial Nueva Letra, 1980; *Comentario a Así habló Zaratustra*, Univalle, 1981. También existen, de esa época, sin publicar, las charlas sobre

"Inhibición, síntoma y angustia", "Teorías de la infancia", "Análisis terminable e interminable", "Construcciones en el análisis", "Más allá del principio del placer", "El duelo en Chejov, Proust y Mann", "*El mercader de Venecia*, Ricardo III y *El Rey Lear*, de Shakespeare", "La mujer en Faulkner, Hemingway y Poe", "Sobre el amor", "*La metamorfosis* de Kafka", "*La náusea* de Sartre", "*El hombre del subsuelo* de Dostoievski"; "Luces de Chejov", "*La fenomenología del espíritu* de Hegel", "*El ser y el tiempo*, de Heidegger", y otros textos que fueron parcialmente transcritos o que se perdieron, como: "El Quijote", "Sartre y el psicoanálisis" y "Poe y el alcohol".

Como se ve, en esta época Estanislao vuelve sobre los temas y las lecturas más importantes, dejando la lectura de Marx para el consabido grupo de Cali, que seguía funcionando en su casa los fines de semana y del cual surgiría la última publicación política orientada por Estanislao: *Ruptura*, de la cual se hicieron tres números. A partir de aquí, Estanislao rompió para siempre con la idea de partido de Lenin y abandonó el ideal socialista de Marx, como se puede ver en los textos que sobre este autor escribiría más tarde: "El fetichismo en Marx", "Max y los derechos humanos", y "El individualismo en Marx".

Luego surge el texto "Elogio de la dificultad", que daría a conocer en el acto en el que recibió el doctorado *honoris causa* en psicología de la Universidad del Valle, en 1981, y que introduce una mirada sobre la sociedad, que se había gestado muchos años atrás, para el cual fueron ingredientes fundamentales el estudio de la antropología, las lecturas de André Gorz, de Bachelard, de Roland Barthes, de Bahro, de Kautsky y de los nuevos filósofos franceses; en el texto pedía cuentas al ideal revolucionario y a los fantasmas contenidos en él, y no dejaba de mirar el capitalismo como una terrible enfermedad de la humanidad.

"La democracia surgía entonces como el menor de los males, pero era necesario repensarla y hacerla más democrática, dentro de los terribles límites de nuestra sociedad." A esto se refieren los últimos trabajos de Estanislao.

En 1984, Estanislao es llamado por el gobierno de Belisario Betancur como asesor de la Secretaría de Integración de la Presidencia de la República, cargo en el cual desempeña múltiples funciones en el proyecto PNR (Plan Nacional de

Rehabilitación) y en la redacción de documentos oficiales de esa oficina.

En 1985 sobreviene su última gran crisis, con la ruptura de la relación con Yolanda González, y en 1986 debe abandonar la ciudad de Cali por amenazas contra su vida. Entonces, las Naciones Unidas lo nombran asesor en la Consejería de la Presidencia para los Derechos Humanos, y más tarde en un proyecto para la autonomía municipal en el departamento del Valle; su trabajo consistía en dar charlas sobre democracia y participación y en redactar documentos.

En diciembre de 1988 regresa a Cali y se reincorpora a la Universidad del Valle, donde trabajaba desde 1976; de sus clases en esta universidad también surgieron, por el sistema de grabación de las clases, algunos textos que publicaría más adelante la Editorial Percepción; estos textos fueron: *El pensamiento psicoanalítico*, *Arte y filosofía* y *Estudios sobre la psicosis*.

En los últimos cuatro años de vida, Estanislao emprendió una lectura crítica del psicoanálisis, estableciendo una contraposición con las teorías de la etología y preguntándose sobre la validez del determinismo inconsciente que planteaba la teoría de Freud. En esta última mirada sobre el psicoanálisis se preguntaba por el sistema demostrativo de Freud, con el cual no estaba ya de acuerdo, más concretamente, en lo que se refiere a la interpretación de los sueños. Así, pues, se había propuesto servirse tanto del psicoanálisis como de la etología para reformular la inteligencia humana.

En una de las notas para este trabajo escribió: "La inteligencia, definida provisionalmente como capacidad de pensar, capacidad de adoptar una actitud de expectativa exploradora que permita una adquisición cognitiva, un nuevo saber, capacidad de autorreflexión crítica, es en gran parte imaginación. Pero no es, desde luego, cualquier tipo de imaginación. No una imaginación completamente sometida a los fantasmas, reiterativa, compulsiva, como la que se da en ciertas formas de neurosis. Tampoco las fantasías que podríamos llamar compensadoras, principalmente las comandadas por pasiones y emociones como el odio y la rabia y las que son 'actualizaciones' de omnipotencia. Por importante que pueda ser su papel en la economía del psiquismo, su relación con el pensamiento es más bien pobre, aunque no son excluyentes.

“Confieren en todo caso un espacio para pensar, mucho mayor que el paso al acto; significan una primera distancia que permite en principio la elaboración y la autorreflexión”.

Así, pues, vemos al viejo Estanislao indagando al final de su vida sobre los mismos temas que se planteara al comienzo de su trayectoria intelectual, porque en su caso personal nunca concibió una verdad absoluta, una teoría única que diera cuenta de todo y por siempre. Así, y según la cita de Hölderlin que trae a cuento de la pintura de Botero, podemos decir que difícilmente abandona el lugar que lo habita cerca del origen, y, en el caso de Estanislao, jamás se abandonó la pregunta sobre la felicidad y la tribulación del pensamiento, que devino de una interrogación permanente sobre su origen y su destino.

Pero, dejando de lado los aspectos biográficos, surge una pregunta: ¿cuál es la singularidad de Estanislao como pensador? ¿Cuál fue su aporte y cuál era la dirección de su trabajo intelectual?

La universidad colombiana, y en general nuestra cultura, ha sido durante la última mitad de este siglo dominada por un ánimo de especialidad. Las diversas disciplinas intelectuales han buscado lenguajes y esquemas cada vez más independientes; las llamadas ciencias sociales reúnen bajo estas dos palabras discursos cada vez más específicos a cada disciplina, produciendo así un intrincado mapa de jergas y particularidades que separan y singularizan el pensamiento y la crítica, creando un mosaico en el cual cada especialista es celoso de preservar las fronteras de su disciplina.

Los historiadores se han repartido las diversas épocas de nuestra historia, y cuidan de ellas como de feudos. Los filósofos se ubican desde la lógica analítica o desde la filosofía de las ciencias o del lenguaje, tratando de reducir cada vez más su órbita de pensamiento. Los psicólogos y los psicoanalistas parecen no tener ya nada en común. Los profesionales de la disección literaria, por su parte, se reparten autores y estilos para dar rienda suelta a sus especulaciones. Los antropólogos se unen y se pierden con sus respectivas tribus en una selva donde cada uno es cacique de su etnia. Y los violentólogos suman todos los días más muertos a sus estadísticas, sin alcanzar a comprender los motivos de tanta sangre.

La vía de Estanislao Zuleta es la de tratar de pensar al hombre y a la sociedad en su conjunto.

Dejando de lado el limitado pero seguro refugio de una disciplina, luchó durante cuarenta años de trabajo y estudio por traspasar los muros que cada disciplina había levantado y para emprender así la búsqueda de un pensamiento más universal, que confrontara los distintos autores y las teorías para abrir preguntas y enriquecer el pensamiento.

¿Qué es un pensador?, ¿cómo, viajando en solitario por un terreno tan árido como el nuestro, es posible que ocurra este fenómeno? En el caso de Estanislao hay un elemento que puede dar alguna luz a esa pregunta. Buscando entre sus papeles, descubrí un grupo de cuadernillos fechados todos en 1955, cuando Estanislao tenía 20 años. En ellos hay una característica común, y es el título lacónico que llevan: “Problemas”. Son 556 páginas escritas a mano, en que, a manera de diario, Estanislao se pregunta sobre sí mismo. En alguna parte dice: “Mi proyecto nace de una contemplación de la situación concreta en el mundo y de la voluntad de cambiarla y cambiar las circunstancias reales; por lo contrario, el sueño, la aventura imaginaria, nace de un intento de abstraer la situación concreta en el mundo, de una voluntad de negarla. La distinción principal es la de que la imaginación no contempla la situación concreta, no repara, imagina que realiza, no opera en el mundo, lo niega, y por eso nos aísla de él”.

En esta época Estanislao se dio a la tarea de confrontar sus propios problemas con las teorías de Sartre y de Freud sobre lo imaginario, sobre la muerte, sobre el amor, y asumió la superación de sus limitaciones como un gran proyecto intelectual, buscando apoyo en la literatura y en la filosofía para tratar de comprender la problemática humana. En esos diarios de lectura y meditaciones es evidente que Estanislao asume su postura intelectual desde su problemática personal, en continua confrontación con las teorías y discursos que iban surgiendo de sus lecturas. Tal vez por ello fue un lector tan agudo y tan poco dado a la acumulación de información erudita o sistemática, porque en su caso estaba de por medio su vida. Y fue precisamente Sartre quien introdujo una característica fundamental en la trayectoria de Estanislao, la exigencia primordial de una conducta paralela a un pensamiento. Pocos conocen la difícil tarea que resulta de hacer de la vida un compromiso ético. No es fácil, en un entorno como el nuestro, asumir la soledad a que obliga la in-

dependencia intelectual y la inflexible voluntad de asumir sus consecuencias.

En el transcurso de su vida, Estanislao tuvo dos influencias que habría que subrayar: Thomas Mann y Sigmund Freud; pero me refiero a ellas no como teorías o concepciones del hombre, sino también, y muy especialmente, a sus personalidades. Me atrevería a decir que los ideales del yo de Zuleta fueron fundamentalmente estos dos pensadores. Freud y Mann fueron lecturas de su juventud, pero cuarenta años más tarde seguían siendo autores a los que recurría continuamente. Esas dos figuras fueron el eterno entorno de su búsqueda. Tal vez porque allí estaban condensadas todas sus idealizaciones, y también todos sus obstáculos.

La familia, tengo que decirlo, fue para él, más que una seguridad o un proyecto, una limitación y un conflicto. Sus múltiples pasiones rebasaban el ámbito de lo familiar, y aunque su carácter idealizador promovía utopías y fraternidades, su racionalidad le advertía los peligros de tales deseos y lo regresaban a su habitual distancia de pensador solitario. Si bien Estanislao entendía el amor como una empresa común, en la cual era necesario tener una comunidad de ideales y de búsquedas en un terreno de respeto y de reciprocidad, lo cierto es que dichos ideales y búsquedas generalmente eran trazados por él de manera unilateral, según sus propios criterios, y se referían, más que a un proyecto familiar, a la relación con Yolanda, su mujer, su refugio y su compañera incondicional por muchos años.

Sus relaciones con la parentela fueron prácticamente nulas; aunque pensaba y hablaba de su familia, prefería no frecuentarla, ni ser frecuentado por ella.

Los únicos entretenimientos que tenía era resolver problemas de ajedrez o jugar de vez en cuando una partida y, al final de su vida, ver películas en betamax antes de dormirse; por lo demás, siempre dormía muy poco, cuatro o cinco horas a lo sumo; lo demás, era lectura y trabajo, y, en algunos períodos de su vida, alcohol, con el cual, a pesar de ser un excelente contertulio, no tuvo, según sus propios términos, buenas relaciones.

No fue nunca un ser medido. Al contrario, si uno quisiera definirlo en este sentido, habría que decir que Estanislao fue un hombre excesivo, excesivo en el afecto, en la lectura, en las exigencias éticas, en la conversación, en el humor y en

la depresión, en el amor y en los dos litros diarios de café, en la crítica y en el aprecio, en los cincuenta cigarrillos mentolados al día, en la bohemia y en la esperanza en una sociedad en la cual todos los días se reconocía menos.

Estanislao murió el 17 de febrero de 1990 en la mesa de trabajo, donde preparaba dos cursos que debía dictar este año: uno sobre la obra de León de Greiff y otro sobre ética y política. Acababa de cumplir 55 años, vivía sólo con sus libros, en un pequeño apartamento cerca de la universidad. La víspera de su muerte me dijo: “¿Sabes una cosa? Me está gustando la soledad, uno se acostumbra y termina por quererla”. Al día siguiente, la empleada lo encontró: tenía un café y unas tostadas en la mesa. Su apasionado corazón se había parado para siempre.

Pretender abarcar en unas pocas páginas el contenido de una vida tan intensa como la de Estanislao Zuleta, es un propósito a todas luces irrealizable. Hacer un perfil o una semblanza es, sin caer en la trivialidad que estos estilos suponen, el limitado resultado de esta tarea. No pude, pues, más que intentar un esbozo de lo que fue la existencia de Estanislao Zuleta.

Todo este tiempo, en el que la muerte parece solazarse con los seres más próximos, he pensado en ese hecho absoluto y aplastante que tan frágilmente nos separa de la vida y nos muestra que en la vida habitan todos los sentimientos, todas las expectativas: habitan la historia y el dolor, el gozo, lo sublime y lo ruin; en la vida hay luz, hay formas, olores y sonidos, y también hay nostalgia. En la muerte, en cambio, no hay nada. Nada. Y aunque el umbral, la línea de sombra que separa la vida de la muerte es leve y azarosa, la diferencia entre estos dos estados de nuestra materia es monstruosamente diferente. Entonces entendemos por qué existen religiones, por qué para los indígenas era necesario proveer de alimento a sus muertos para el largo viaje. También por ello existen teorías sobre la reencarnación o la transmutación; pero además sobre el arte y el pensamiento. El arte y el pensamiento procuran rasgar las vestiduras de la muerte y entrar en el tiempo con voluntad propia; así, ante la muerte de su creador, la obra continúa. Entonces, el ámbito, el tiempo del artista y del pensador, no es el tiempo de sus días, no es el tiempo de su permanencia, sino el tiempo de su obra, y en ese sentido, aún tenemos a Estanislao.

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-

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 roncados, 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-

* Tregua eterna (proclamada por Maximiliano en 1495).

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 Montímen 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 autocracia 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,
brota —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 amarlo 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. *Maus-sade*: huraño (N. T.).

mer este gesto, esta frase vengadora del viejo Goethe y tratar de no mostrarnos demasiado terrestrenamente 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 quería 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 HUMANAS

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



LIBROS DE ESTANISLAO ZULETA

1. *Conferencias sobre Historia Económica de Colombia*, Impresos Súper, Medellín, 1970.
2. *Comentarios a la "Introducción general a la Crítica de la Economía Política"*. Centro de Investigaciones Económicas. Facultad de Economía, Universidad de Antioquia, Medellín, 1972. Reeditado por la Editorial La Carreta Bogotá-Medellín, 1974 y 1977.
3. *Thomas Mann, la morriña mágica y la llanura prosaica*, Colcultura, Bogotá, 1977.
4. *Teoría de Freud al final de su vida*, Ed. Latina, Bogotá, 1978.
5. *El matrimonio, la muerte y la propiedad en Tolstoi*, Ed. Nueva Letra, Cali, 1979.
6. *Comentarios a "Así habló Zaratustra" de F. Nietzsche*, Ed. La Carreta, Bogotá, 1982.
7. *Sobre la idealización en la vida personal y colectiva y otros ensayos*, Procul, Bogotá, 1985.
8. *El pensamiento psicoanalítico*, Ed. Percepción, Medellín, 1985.
9. *Psicoanálisis y criminología*, Ed. Percepción, Medellín, 1986.
10. *Arte y Filosofía*, Ed. Percepción, Medellín, 1986.
11. *Ensayos sobre Marx*, Ed. Percepción, Medellín, 1987.
12. *La poesía de Luis Carlos López*, Ed. Percepción, Medellín, 1988.
13. *Estudios sobre la psicosis*, Ed. Percepción, Medellín, 1990.
14. *Colombia: Violencia, democracia y derechos humanos*, Altamir ediciones, Bogotá, 1991.

ARTICULOS PUBLICADOS EN LA REVISTA SOCIOLOGIA UNAULA

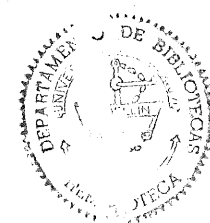
1. *La escritura y la culpa*, Nº 3, 1981.
2. *Tribulación y felicidad del pensamiento*, Nº 5, 1985.
3. *La culpa y la depresión: el caso de Prust*, Nos. 8/9, 1985.

Universidad de Antioquia



6 1000 00000190 5

308866



SOCIALES HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
71 ABR. 2018
MATERIAL CON
SECUELAS DE HUMEDAD
DETERIORADO

Editorial
EALON

Calle 56 (Zea) N° 52-72
T 410 511 5150