

Juan Federico Cristóbal Schiller

Han pasado doscientos años del nacimiento de Juan Federico Cristóbal Schiller. Su vida fué corta: cuarenta y seis años. Había nacido en 1759. Murió en 1805. No alcanzó al medio siglo. Pero en esos cuarenta y seis años el mundo europeo había sufrido un cambio trascendental; había pasado de un régimen económico y político a otro. Eso lo vemos ahora. A siglo y medio de distancia podemos creernos capaces de apreciar con justeza la magnitud de los acontecimientos, su encadenamiento y su trascendencia. Los contemporáneos creían lo mismo; o buscaban los medios y los principios para poder hacer lo mismo. La prueba es que en sus escritos dan las razones de los acontecimientos e inclusive hacen previsiones para el futuro. Pero la verdad es que actualmente miramos esa ciencia con cierta benevolencia compasiva; tan compasiva que, en lugar de hacer resaltar sus yerros, buscamos con complacencia las partes relativamente acertadas para asombrarnos ante la grandeza de quien dió con ellas.

Todo esto indica que, de acuerdo con la muy sabia frase de Marx, si queremos hablar de Schiller y de su época, debemos hacerlo tratando de juzgar y hablar de lo que verdaderamente fueron y no de lo que creyeron que fueron. Esto es bastante difícil. La segunda mitad del siglo XVIII en la que vivió Federico Schiller ha acaparado la atención de los estudiosos por hechos que no son alemanes: por la independencia de las colonias inglesas en Norteamérica; por la Revolución Francesa que dió en tierra en el continente con el poder del feudalismo y con el absolutismo para dar a la burguesía, el pleno poder. Schiller tenía treinta años cuando cayó la Bastilla. Pero la caída de la Bastilla, no fué en sí misma más que un punto en el proceso de la lucha del estado llano con el feudalismo. Lucha que en el continente europeo se efec-

tuaba sobre todo en territorio francés y no en territorio alemán.

Sin embargo en Alemania se desarrollaba otro fenómeno: una intensa y casi decisiva lucha cultural. En ella germinaban teorías y escuelas, estudios e investigaciones que influirían y dirigirían gran parte del pensamiento europeo en el siglo posterior inclusive. Veamos algunos nombres y fechas: Godofredo Guillermo Leibnitz, matemático, historiador, jurista, hombre público y filósofo, había muerto en 1716. Efraín Gottold Lessing, dramaturgo, esteta, filósofo, crítico, uno de los más altos valores humanos había muerto en 1781; es decir cuando Schiller tenía veinte y dos años. Cristóforo Martín Wieland, poeta, novelista, humanista, traductor de los clásicos y de Shakespeare murió en 1813; ocho años después que Schiller. Pero había nacido en 1733, es decir veinte y seis años antes que Schiller. Godofredo Herder, filósofo, nació en 1744, es decir quince años antes de Schiller y murió en 1803, dos años antes que él. Federico Klopstock, poeta, nació en 1724 y murió en 1803, es decir dos años antes de Schiller. Juan Joaquín Winckelmann, el renovador y creador del estudio estético del arte antiguo había nacido en 1717; murió en 1768, en esa fecha Schiller tenía nueve años. Augusto Guillermo Schlegel, el gran teorizador del romanticismo nació en 1767; Schiller tenía ocho años. Emmanuel Kant que influyó con sus teorías en forma apreciable sobre Schiller, nació en 1724, treinta y cinco años antes de Schiller; murió en 1804, un año antes. Jorge Guillermo Federico Hegel nació en 1770; murió en 1831. Y por fin Wolfgang Goethe, tan unido a Federico Schiller, contradictor suyo y luego colaborador y amigo, nació en 1749 y murió en 1832; tenía diez años más que Schiller y lo sobrevivió veinte y siete años.

Estos nombres, que no son todos, ya que faltan algunos muy importantes, bastan, sin embargo, para dar una idea de la enorme labor cultural alemana en el siglo XVIII. Hay en ellos filósofos, estetas, humanistas, poetas, sabios. Pero también están los representantes de diferentes corrientes de pensamientos que van desde el racionalismo de Leibnitz al criticismo de Kant y al idealismo de Hegel. No he citado en esa lista a Baumgarten, fundador de la estética como teoría general, nacido en 1714 y muerto en 1762, es decir cuando Schiller tenía tres años. Todo un vasto mundo de atletas del pensamiento y de los estudios que han dejado su rastro en casi todas las actividades humanas. Una sola cosa falta: un materialista, un realista. Difícil es encontrarlo. La razón de ello va más allá de la simple especulación; es también una razón real.

Realistas y materialistas o géneros aproximados los tenía Francia; los tenía Inglaterra. A fines del siglo XVIII nace el materialismo francés y domina la literatura de esa nación. Pero Francia tenía un desarrollo económico, político y social del que Alemania carecía. Tres siglos antes, en el límite mismo de la Edad Media con el Renacimiento, había comenzado su proceso absolutista con Luis XI. En el siglo XV tiene poetas, historiadores y políticos que no han dejado rastros de su realismo burgués. Entre los poetas, Francisco Villon. Entre sus novelistas, Francisco Rabelais. Entre sus cronistas casi historiadores Felipe de Commines, noble, lleno de ideología burguesa. Durante esos tres siglos el fortalecimiento de la burguesía había producido el fortalecimiento del poder absoluto que culminaría en Luis XIV. Este proceso que en Italia no se desarrolló, que en España comenzó con los reyes católicos, pero se detuvo y que en Alemania hasta el siglo XIX tampoco tuvo lugar, en Francia produjo al mismo tiempo la fuerza de ambas entidades, burguesía y monarquía absolutista cuyo predominio iba a decidirse en los últimos años del siglo XVIII.

Ambas, burguesía y monarquía absoluta, se fortificaron y se crearon mutuamente. Ambas crearon las condiciones que hicieron posible su vida y su lucha. En Alemania, el proceso fué mucho más tardío; pero en el siglo XVIII, la dinastía de los Hohenzollern, el poder de Prusia, parecieron dar a esta nación un desarrollo semejante. Se crearon industrias, se fortificó el

poder político, se desarrolló la burguesía. Pero, sobre bases mucho más débiles que la burguesía francesa. Esta, en el siglo XVIII en Francia tenía ya su contradictorio: el proletariado. En Alemania, no lo había desarrollado. Frente a ella tenía sólo el pueblo artesanal y campesino. De ahí dos diferentes estilos de vida materialista en Francia. Idealista en Alemania. Dos artes: romántico en Alemania; romántico por influencia después de la caída de Napoleón en Francia, pero siempre con un substratum real, con un ojo dirigido hacia la vida concreta. Y en la primera mitad del siglo siguiente escuelas sociales totalmente distintas.

Podemos pues decir, grosso modo, que el siglo XVIII alemán es, al mismo tiempo que un brillante resultado, un brillante fracaso. El fracaso, el desvío de una nación poderosa por la falta de condiciones materiales capaces de lastrar y servir de base efectiva a su desarrollo. Sus características son idealismo, roccoco, neoclasicismo y romanticismo. En este mundo nació, vivió y produjo Juan Federico Cristóbal Schiller. Sobre él y a través de él, es cómo debemos delinear y estudiar su figura y su obra. No podemos hacerlo en otra forma. Tratar de buscar lo que fué, lo que representó, lo que realizó; en que forma logró o no logró lo que quería. En que forma influyó sobre sus contemporáneos y sobre los que le sucedieron.

Hagamos resaltar, desde luego una de sus características comunes con todos los grandes hombres de su siglo: su aspecto nacional. No diremos que luchó por Alemania, por el espíritu alemán. Fué algo más: fué una manifestación de ese espíritu nacional alemán. En esto se detienen muchos y creen haberlo dicho todo. Pero, en realidad, han dicho sólo, lo aparente. ¿Qué era ese espíritu nacional alemán? ¿De dónde venía y a qué respondía? A una manifestación burguesa. A una concepción burguesa. Schiller es una manifestación de la burguesía nacional alemana. De los altos ideales de la burguesía nacional alemana. Pero es fundamentalmente burgués; tan burgués que busca las raíces de la burguesía en toda la historia a la que se dirige; le presenta en su obra dramática; en su obra histórica; en sus teorías estéticas. Es uno de los que se encargó de la tarea de demostrar cuan cierto es que una clase busca en toda la historia la demostración que ella siempre ha existido y que su modo de vida

es el único natural y el único justo. Encontraremos la palabra de justificación de la burguesía hasta en una de sus últimas obras: *Guillermo Tell* que se desarrolla en el siglo XIV. Pero ¿Por qué solamente palabras? Toda la obra, con sus cinco actos está basada sobre la bondad de la burguesía, su modo natural de sentir y de proceder, la justeza de sus ideas, la bondad de su régimen político. En *Guillermo Tell* esto es presentado a lo largo y a lo ancho del drama. Y no solamente eso, sino también su triunfo, y la aceptación de él, voluntariamente, de parte de los representantes del feudalismo.

Guillermo Tell fué escrito en plena Revolución Francesa; en pleno triunfo del estado llano, es decir, del pueblo, de la burguesía. ¿Puede tomarse la obra como la celebración enmascarada o simbólica de ese triunfo real y definitivo? En modo alguno. *Guillermo Tell* representa casi su contrapartida. Y, al mismo tiempo, la representación de una revolución, históricamente real pero basada, por Schiller, en principios ideales que él consideraba como básicos y eternos. En concepto de un historiador; pero historiador idealista y burgués. El conflicto interno de su jefe revolucionario no es el de reflejos de condiciones reales ni entre ideas que sean el reflejo de esas condiciones. Se suscita entre las condiciones reales y las ideas que Schiller supone y coloca en ellos: ideas burguesas, humanitarias, filantrópicas que el autor supone existentes en todos los hombre y, sobre todo en todos los burgueses. Prueba de ello es que Schiller no pierde de vista la dirección política: política burguesa, política de libertad de ideas, pero también política nacional y ordenada bajo un gobierno central. Lo vemos en *Guillermo Tell*. Tell como ciudadano pacífico suizo y todos sus compatriotas se oponen al dominio austríaco, pero acatan el imperio. Envían misiones ante el emperador para defender sus libertades y fueros; pero no se revelan frente a su indiferencia criminal. Destruyen las fortalezas austríacas pero proclaman su calidad de súbditos imperiales. Tell, mata de un flechazo a Gezler el impecable tirano austríaco; pero rechaza con horror al sobrino del emperador, privado de sus bienes por el inepto autócrata al que ha dado muerte a mano armada. Sin embargo, también aquí se hace presente su conmisericordia burguesa y le indica el camino de la penitencia y de la fuga.

Esta posición es patente también en la trilogía de Wallenstein. La forman el campamento de Wallenstein, los Piccolomini y La muerte de Wallenstein. En el primer drama el campamento del general describe todo su poderío momentáneo y los núcleos que se transformarán en sus opositores. El más fuerte de ellos es presentado en el discurso del capuchino, mezcla de citas sagradas de argumentaciones oportunistas, de alabanza y de críticas. Pero la crítica fuerte es contra Wallenstein. En uno de los trozos más citado, comentado y apreciado por eruditos y gente casi sin letras. Trozo de eruditos y al mismo tiempo real.

En los dos dramas siguientes, los Piccolomini y La muerte de Wallenstein. Schiller afrontó un delicado y complicado argumento; el triunfo de la causa imperial pese a sus manejos interesados y a sus desdichados y malvados agentes. Wallenstein es un noble individuo y un gran general. Ha creado el ejército y ha derrotado a los enemigos. Pero ha propuesto la unidad central y el acatamiento debido al emperador a sus consideraciones personales. Ha sobrepujado su honor personal al honor del imperio. Es abandonado por sus tropas y asesinado. Ha pactado con los enemigos suecos; muere, pero la consideración lo rodea. En cambio, los agentes imperiales reciben el castigo: Octavio Piccolomini pierde a su hijo Max. Buttler el vengativo criminal es acusado por su propio compañero. La estirpe de Octavio Piccolomini se extingue con la muerte del hijo. La hija de Wallenstein, Tecla, entrará en poder de la dignidad y la riqueza que le corresponde. Pero Tecla ha perdido a su amado Max, y Piccolomini recibe como castigo el premio que el emperador le concede: el título de príncipe.

Schiller había estudiado profundamente el tema. Entre sus obras de historia figura una sobre la guerra de treinta años. Wallenstein fué uno de sus principales generales. Cuando escribió sobre ella había terminado cerca de ciento cincuenta años antes. Era un tema relativamente reciente. Su fidelidad histórica es grande. Puede decirse que, a través de ella siguió la misma línea conductora que en *Guillermo Tell*; la caída moral del feudalismo y el enaltecimiento de la burguesía fiel al imperio representada por los soldados y oficiales de la sublevación. Wallenstein traiciona su bondad natural por la ambición de ser rey de Bohemia. Su hermana se envenena a su

muerte. Octavio Piccolomini recibe un título inútil de príncipe. Nadie lo heredará porque su hijo ha muerto en el campo de batalla, en un ataque suicida. Los amores de Tecla y Max no podrán realizarse. Su espontaneidad juvenil, su amor libre de prejuicios sucumbe ante la doble ambición de los padres, la corona de rey para Wallenstein; la corona de príncipe para Octavio Piccolomini.

Sólo quedan dos realidades inconcusas: el imperio y el pueblo a cuya cabeza está la burguesía. Figura como miembro del ejército pero es burguesía. Es soldado pero soldado burgués. Lucha por su tierra y además por su emperador. Confía en su general pero le pide explicaciones. Hace la guerra pero con la esperanza de la paz. Protege a los campesinos explotados y apaleados por la soldadesca mercenaria. Cuando Wallenstein es abandonado por el ejército, los soldados de Pepenheim se reúnen; nombran una comisión de soldados y un teniente para que se explique; y como saben que va contra el emperador lo abandonan.

No debe excluirse en todo este aspecto, la situación política. Francia triunfaba y la unidad del Imperio Alemán que iba a desaparecer, debía ser para los intelectuales algo imprescindible. Pero además Schiller, como buen burgués alemán, tenía de la política y la libertad las ideas correspondientes a su clase; y no solamente a ella sino al estado de su clase dentro de la localización puramente germana. El fué quien dirigió una defensa por escrito a la Convención del Rey Luis XVI. El Rey fué decapitado; la defensa no sirvió; pero el recuerdo queda. Y queda como un dato para delinear la figura del autor.

Un segundo rasgo común con sus grandes compatriotas de ese siglo: su idealismo. Ya lo hemos anotado, pero es necesario insistir en él. En los libros y textos literarios que se le han dedicado es corriente oír hablar ya de su realismo, ya de su corrección a la verdad. Todo esto merece cierta explicación. Hay diferentes grados de aproximación a la verdad. Todo depende de la distancia. Es como quien ve un paisaje desde la cumbre de una colina, desde media ladera o desde el pie. Los tres planos son distintos y en cada uno ciertas cosas adquieren predominancia especial; otras, que en un plano aparecen aisladas, en otro se reúnen y forman una masa. ¿Cuál es la verdad? Las tres son verdades, pero la más verdad de todas es la de la observación inmediata

que no olvida la visión desde lo alto. Es decir, las tres visiones conjugadas y reunidas. Schiller tenía poco de la visión del plan. Por lo demás, la época no estaba aún madura. A la gran revolución económica social que se producía tanto en Europa como en América, se agregaba otra revolución tan tumultuosa en el arte y en la vida en general que parecía que iba a trastornar al mundo. Era una revolución tumultuosa, llena de nubes, a veces con grandes huecos de sol, en los que la alegría ingenua, la corrupción y el desengaño se mezclaban; en la que había téticas vistas sobre el pasado con osamentas y esqueletos junto con utópicas previsiones para el futuro; o bien, abandono completo de la realidad. En fin, una tempestad arremolinada que presentaba todos los aspectos, todos los matices, todos los ruidos; que parecía abarcar el pasado, el presente y el porvenir; que ponía a la misma altura los amores desdichados de una campesina o de un hombre del pueblo que los de un Rey, un Príncipe o un artista. En una palabra un pandemónium que todo lo encerraba, que parecía querer destruirlo todo y volverlo a recrear, en el que silbaban las tempestades de las más feroces pasiones, en la que los individuos adquirirían dimensiones hasta entonces no creídas ni imaginadas; en la que las ideas se transformaban en creencias, las creencias en sentimientos. Los sentimientos se desmenuzaban y se fragmentaban. En su ola arrasadora, esta tormenta nueva avasalló los estudios. Estudió la filología, flexibilizó los metros y la rima, dió categoría de estudio al folklore, enriqueció y amplió el idioma, deshizo las jergas y transformó las lenguas y su expresión escrita en idiomas populares, al alcance de un mayor número. La tormenta era revolucionaria y también reaccionaria. Fué lo uno o lo otro según las regiones, según el tiempo, según los autores. Puso carne o algo tan doloroso como la carne donde el barroco había puesto piedra, pintura y palabras; donde el roccocó había puesto costumbres y donde el neoclacismo había puesto ideas. Esa tormenta que avanzaba y en cien años iba a conquistar el mundo, tenía un nombre germánico, pero de origen latino. Se llamaba romanticismo. Romanticismo de Roma. La capital del mundo latino. Es la teoría de Schlegel. Romanticismo de Roma en alemán y en inglés, romanzo y romance en español. En las tres primeras lenguas significa novela; pero también canción y eso so-

bre todo en castellano. Era la escuela que se transformó en un sistema de vida y que en el siglo XIX iba a producir revolucionarios y luchadores como el polaco Mickiewicz, el italiano Mameli y el húngaro Petöfi. Y al mismo tiempo reaccionarios como Chateaubriand en Francia, o como ese Rey de Prusia, Federico Guillermo, a quien el hegeliano David Federico Strauss retrató en su obra titulada *Un Romántico en el Trono de los Césares*. Hubo románticos revolucionarios y realistas como los rusos Pushkin, Tolstoy, Gogol; socialistas utópicos como Goffredo Mameli. Hubo románticos de todo. Avanzados y progresistas como el alemán Juan Enrique Heine y el inglés Percy B. Shelley. Y románticos reaccionarios nacionalistas, absolutistas y feudales.

El romanticismo se debatía en una obscuridad que por lo demás no era inexplicable ni injustificable. Mucho se ha escrito sobre el romanticismo. Mucho se escribe y mucho se seguirá escribiendo. Parecía muerto y hay quien lo resucita. En la URSS se habla de romanticismo socialista. Hay que tomar con cuidado la palabra porque no tiene el significado corriente. Es otro romanticismo que en buenas cuentas no es romanticismo, lo que teórica e históricamente se llama romanticismo. No es individualismo, ni creencia en el alma, ni cultivo del phatos, ni sueño utópico, ni vuelta hacia el pasado. Es todo lo contrario. Es conocimiento, claridad, lucha en común y sobre todo generosidad y sueño. Pero no sueño romántico en el sentido histórico sino sueño posible y realizable. Es decir, sueño no romántico. Ese es el romanticismo socialista en líneas generales. En castellano no debería llamársele así. Ni en inglés ni en alemán ni en castellano ni en italiano. Yo no soy antirromántico. Pero tampoco filorromántico. Por lo demás, en este momento no me corresponde ser ni lo uno ni lo otro, sino simplemente delinear, configurar, localizar. Tampoco puedo analizar en el breve espacio de un artículo. Necesitaría muchos. Pero no voy a hablar de romanticismo sino del romanticismo con relación a Schiller. Schiller vivió y produjo en la primerísima generación romántica. Y lo que hemos dicho del romanticismo es sobre el proceso general suyo, desde un punto de vista universal y en un curso que abarca más de diez décadas posteriores a su muerte. Tomemos pues el romanticismo como se presentaba

en su época. Como era en la boca de su gran amigo y teorizador Schlegel.

Son muchos los puntos de contacto de Schiller y de Schlegel. Su combate contra el teatro francés de Racine y Corneille y contra las unidades pretendidamente aristotélicas impuestas por la Academia Francesa: unidad de acción, de lugar y de tiempo. Su cultivo del alma y de las idealidades; su admiración por el teatro griego. Encontramos en Schiller en su prólogo a *La Novia de Messina*, palabras muy semejantes a las de Schlegel sobre los griegos y el teatro trágico francés. Y al mismo tiempo una concepción del coro como representante de la actualidad, como voz de lo presente, como enlace del drama íntimo y personal con el público. Ya se sabe que en *La Novia de Messina* intentó resucitar el coro. Fue con *Guillermo Tell* y con la obra inconclusa *Demetrius*, uno de sus últimos trabajos dramáticos. Dos hermanos, descendientes de conquistadores de Messina, luchan entre ellos. El coro, dividido en dos semicoros, está formado por sus secuaces.

En esta parte el fino sentido histórico burgués de Schiller interpretaba el sentimiento profundo de la población de Messina frente a los ocupantes y a las luchas en que, a su pesar, debía tomar parte. No fué Schiller el único romántico que intentó la resurrección del coro. En Italia, algunas décadas después de su muerte, el romántico Alejandro Manzoni intentó lo mismo en sus dos tragedias: *Il Conte di Carmagnola* y *Adelchi*. Pero el coro en Manzoni tiene otro aspecto. Mejor dicho, otros. Comenta el hecho presente, pero con mentalidad moderna y culta. Fué justamente Goethe quien lo hizo notar. El coro de Manzoni es tal vez el mismo Manzoni que habla. Así sucede en el comentario a la batalla de Maledio en Carmagnola y en el coro de la lucha entre Francos y Longobardos en Adelchi.

En el coro de la misma tragedia sobre la muerte de Ermengarda repite lo mismo, pero en distinto sentido. Ermengarda es la primera esposa de Carlomagno. Muere en un convento repudiada por él. El coro le dice con un sentimiento *histórico* muy improbable en monjas y fieles del siglo VIII que descansará junto a las mujeres del pueblo sojuzgado.

El coro de Schiller está libre de esas presiones. Es más real dentro de cierto sentimiento irreal. Schiller trató de penetrar los sentimientos de los messineses de su tiem-

po. Su irrealidad no reside en las expresiones mismas, sino en su prejuicio burgués de ciertas ideas persistentes e iguales en el alma humana de todos los tiempos.

Lo mismo podríamos decir de *La Conjuración de Fieschi*, que es junto a *Los Bandidos y Cábalas y Amor*, una de sus primeras obras. En ella, Schiller modificó la historia, cosa que no volvió a sucederle. Las otras dos, *Los Bandidos y Cábalas y Amor* son obras de crítica social. *Los Bandidos*, sobre todo, ejerció una gran influencia en la mentalidad romántica de los contemporáneos y cuasicontemporáneos. Encontramos los nombres de sus personajes en la obra juvenil de Juan Enrique Heine *Los Sueños*. Es obra netamente romántica; hay fantasmas, cementerios, huesos, muertos que hablan, tragedias de amor y delitos. Ahí los hermanos Mohr son citados muchas veces. Pero la obra de Schiller era de desesperada crítica, así también como *Cábalas y Amor*. Fué escrita en su patria, el Ducado de Wutemberg, en medio de la angustia y la desesperanza. Porque, en verdad, hay que decir algo de la vida material del autor y de ella nada he dicho. Schiller era hijo de un militar. De un militar del Duque de Wutemberg. Deseaba estudiar teología y fué obligado a tomar la carrera de las armas. Inició estudios de derecho y se tituló en medicina. Quiso diseccionar cadáveres y el Duque se lo prohibió. Son estas algunas de sus desventuras. Fruto de ellas son *Los Bandidos y Cábalas y Amor*, terrible drama moderno en el que la querida del Duque alemán siente cómo a su alrededor bullen la explotación y la podredumbre. Los jóvenes son arrancados violentamente de sus hogares y vendidos como soldados a soberanos extranjeros. Dos jóvenes enamorados tienen sólo la muerte como salida. Hay delitos y presiones de los que tardíamente conoce la justicia. Cuadro real sin duda; real en los hechos; ideal en los sentimientos.

Después de *Cábalas y Amor*, Federico Schiller, huyó de Wutemberg. Después de peregrinajes y malandanzas, fué acogido por el Duque de Weimar. En Weimar vivió Wieland y vivía Goethe. Sería el caso describir la ciudad y la corte; el desarrollo de las artes, de la ciencia y sobre todo de su teatro. El espacio no lo permite. La vida de Schiller, con ser tan corta, abarca mucho y más abarca su obra de la que sólo hemos hablado desde el punto de vista del arte dramático. Pero él en realidad fué mucho

más. Fué filósofo, fué historiador y profesor de historia en la Universidad de Jena. Fué poeta lírico. Lo único que es dable hacer es dibujar las líneas fundamentales de su figura. Ya hemos indicado dos. Pasemos a otras. A una muy importante: su amor y su trabajo por la libertad y la paz.

Este amor resulta en toda su obra. Ella es la manifestación de él. Está en la Trilogía de Wallenstein, en *La Novia de Messina*, en el *Guillermo Tell*, en *Don Carlos*. Su drama *La Doncella de Orlean's*, representa a Juana de Orlean's, a Santa Juana de Arco que decae de su misión histórica por el amor que la aferra al conocer a un enemigo inglés. En *Guillermo Tell* los conjurados de los tres cantones, en la noche, a la luz de las antorchas, entre riscos, precipicios, selvas y nieve echan las bases de la libertad y la paz suiza. Han llegado de noche al lugar solitario para que sus discusiones y acuerdos no sean conocidos por los tiranos. Allí proceden severamente, cara a cara a echar las bases de la gran construcción.

En *Don Carlos* y en *La Conjuración de Fieschi* y en general en todas las obras de Schiller, encontramos los rastros de ese amor. Pero vamos a hacer una incursión hacia otras odas suyas. No ya poéticas ni dramáticas, sino de pensamiento y estética. ¿Qué busca en ellas? La respuesta es clara: la libertad. Pero, ¿qué libertad? No vamos a decir que Schiller era un sumiso. No, no lo fué él, no lo fué ninguno o casi ninguno de los grandes burgueses alemanes de su época. Eran todos partidarios de la libertad, enemigos de la tiranía, favorecedores de la Revolución Francesa. Goethe en el campo de batalla de Valmy anunció que desde ese momento comenzaba para el mundo una nueva historia. Beethoven siguió manteniendo sus simpatías al movimiento revolucionario a pesar de Napoleón. Emmanuel Kant fué también uno de sus adeptos y redactó su famoso opúsculo de proyecto de la paz perpetua. Esto nos conduce hacia Schiller. El poeta había conocido las obras del filósofo de Königsberg. Y al conocerlas se impregnó de ellas. Fué kantiano. Kantiano en la gran corriente de la palabra, en el significado amplio del gran cauce dentro del cual el agua se permite juegos, ondas y matices propios distintos de los del lado, distintos de la corriente general; pero que, al mismo tiempo, forman esa corriente y contribuyen a su aspecto general. Federico Schiller tenía en el pensamiento una tendencia hacia la idealidad. Lo vemos en su

obra dramática. Sus personajes hablan por lo general con frases generales. Más que su propio caso exponen el caso genérico. Más que argumentos personales construyen cadenas de argumentos generales. Sus concepciones filosóficas no tienen para qué escapar de esta norma suya. Uno de sus ensayos de filosofía estética más conocido es el llamado *Educación Estética del Hombre*. En el principio fueron unas cartas que luego se transformaron en un verdadero tratado dirigido al Duque de Schledwig-Holstein. Schiller no rectifica una posición kantiana; trata de superar un planteamiento de Kant. Emmanuel Kant al reconstruir en *La Crítica de la Razón Práctica* y en la fundamentación de *La Metafísica de la Costumbre* al go de lo que había destruido en su labor anterior, trató de echar los cimientos de la moral. Creó el Imperativo Categórico y el imperativo hipotético. Pero reconoció que el ser humano no podía armonizar el reino de la necesidad con el reino de la libertad y que, por lo tanto, el acto libre y moral, era casi prácticamente imposible. Schiller, dentro de Kant, planteó una posición distinta. Fundamentó tres actividades: la intelectual dedicada a la idea, la necesidad, dominada por el mundo físico y, ésta es su innovación, la estética. Es aquella en la que el hombre contempla la materia pura, aquella en la que juega. Allí es donde es plenamente libre y donde el acto moral e independiente que según Kant posiblemente nunca existió, podría tener o tiene efectivamente plena vigencia.

Schiller juzgó también a Kant. Y no tan amablemente. Hay un epigrama suyo sobre el filósofo. Dice: "Kant fué un monje; ventiló y aireó su celda; pero así y todo siguió siendo un monje en la celda". Esto indicaría casi una liberación. Pero no hay que tomarlo tan ampliamente. En realidad, en lo profundo, en la segunda mitad de su vida, Schiller es kantiano. Pero además es historiador y además es poeta. Tiene frente a sí un mundo de apariencias y de acontecimientos que sólo era secundario para Kant. Tiene otro mundo de sensaciones y sentimientos tras de los cuales Kant quiso ver lo efectivo y que en cambio para Schiller, artista, eran los elementos de su creación. Tal vez ése sea el significado de la palabra monje que dedica a Kant. Es decir, tal vez su epigrama tiene sólo una significación exterior. Si además la tuviera más profunda, si fuera general sobre su sistema, entonces las posibilidades serían mucho ma-

yores. Pero está su obra para demostrar que así no fué.

Hablemos algo de Juan Wolfgang Goethe. Vivía en Weimar; pero sus primeros contactos con Schiller fueron pocos y no muy apacibles. Goethe no apreciaba por ejemplo *La Conjuración de Fieschi*; aunque más tarde, ya reconciliado, se expresó en ella en forma amable. En Schiller la primera época dramática está formada por *Los Bandidos*, *La Conjuración de Fieschi* y *Cábalas y Amor*. Termina con la representación de esta última en 1785. En 1773 cuando Schiller tenía catorce años, Goethe había estrenado ya su drama de juventud: *Goetz Von Berlichingen*.

Las frías relaciones entre ambos se resolvieron en una cordial amistad y colaboración, luego de la vuelta de Goethe de su viaje a Italia. Ambos redactaron trabajos en conjunto. Ambos colaboraron en la revista de Las Musas que Schiller dirigía. A los trabajos iniciales de Goethe se debe el plan general de *Guillermo Tell* de Federico Schiller. Goethe fué quien visitó Suiza, Goethe quien trazó el plan y Goethe quien iba a escribir la obra. Luego lo entregó a Schiller que sin conocer el país escribió el drama en cinco actos, representado sin su presencia casi un año antes de su muerte. Tampoco fué pequeña la influencia de Schiller sobre Goethe. El fué por ejemplo quien lo alentó a escribir la segunda parte de *Fausto* que apareció mucho después de la muerte de Federico Schiller. Ambos tuvieron vida distinta y posiciones distintas. Goethe era sin duda un genio. Schiller no alcanzaba a tanto. Goethe era un hombre de ciencia; estudioso, investigador, descubridor; suyos son los estudios sobre los colores, sobre los huesos intermaxilares, sobre las plantas. Es curioso que casi al mismo tiempo Emmanuel Kant escribiera su tratado sobre la evolución de las plantas acuáticas a plantas terrestres y expusiera una teoría de la evolución y formación del sistema solar muy parecida a la de Laplace. Curioso, pero revelador. Comparemos a Kant con Laplace. Kant partía del idealismo en una nación con burguesía y sin proletariado. Laplace trabajaba en una nación moderna, con problemas sociales modernos, con producción moderna. Kant imaginó matemáticamente la evolución. Laplace la apoyó en datos científicos y la impuso casi durante un siglo. Del mismo modo podemos comparar los conceptos de libertad y de paz germanos y franceses. Sobre las bases ya expuestas, los

alemanes crearon sistemas teóricos, transformaron, como dice Carlos Marx, los sombreros en ideas. Los franceses, plantearon las medidas prácticas de libertad, de libertad burguesa. Dos distintos tipos de burguesía; dos distintas concepciones específicas del mundo dentro de una identidad genérica.

Esto nos permite situar a Juan Federico Cristóbal Schiller; situarlo como hombre, como poeta, como historiador, como filósofo. Burgués idealista, en la medida que su burguesía era idealista y en que le faltaba la base de contacto con la realidad social avanzada. Concreto y realista en los puntos de contacto que su burguesía tenía con la realidad. Marx no gustaba de Schiller. Engels tampoco aunque escribió algunas palabras de elogio a *Cábalas y Amor*. Preferían a Shakespeare. Preferían a Fielding. Preferían a Esquilo, a Dante y a Homero. Pero en esa contradicción entre Schiller y Shakespeare no debemos ver una contradicción entre el sí y el no, sino una diferencia de grado en la posición, en la concepción y en el genio. Hay que tomar a Schiller como es. Valorarlo como es. Situarlo donde debe estar. Está enterrado en Weimar junto a la tumba de Goethe y junto a la tumba de su protector el Duque de Weimar. Después de su muerte sucedieron cosas espantables en Europa: la caída de Napoleón, la Santa Alianza, la revolución de 1848, la publicación del *Manifiesto Comunista*, el advenimiento consciente de una nueva clase en lucha con una nueva concepción del mundo y de la historia, de la economía y de la ciencia, de la política y del hombre. Luego la constitución del estado alemán. Pero hasta ella las generaciones estudiantiles liberales y progresistas de Alemania leían, declamaban y cantaban una Oda. Una Oda de alguien muerto en 1805. Había sido escrita en 1785.

Su autor era Schiller. La escribió diez años antes de su muerte. Poco menos de

veinte años después un hombre solitario vivía en Viena. Era pobre y casi abandonado por el público. Entre él y los hombres existía una muralla infranqueable: su sordera. Poco antes había estado al borde de la ceguera. Su familia lo olvidaba o lo explotaba. Sus amigos se habían alejado. Sólo unos cuantos lo seguían acompañando. Era casi alcohólico, airado, mal vestido. Llegaba a veces hasta las orillas del Danubio y allí estaba horas enteras mirando las aguas como si quisiera percibir con los ojos el ruido que no llegaba a sus oídos. Estaba enfermo: moriría de hidropesía durante una tempestad primaveral. Las mujeres que lo habían amado y a las que él había amado habían desaparecido. ¿Quién era? Física y socialmente una miseria. Pero ese sordo hídrico, ese airado mal vestido que para escuchar las notas del piano debía apoyar en las cuerdas una varilla que sostenía con los dientes, sentía en sí una tempestad de sonidos que se organizaban lentamente. Cuatro movimientos. Los movimientos de la sinfonía. Un primer movimiento lleno de alzas y de derrumbes, de construcciones y demoliciones. Su tiempo y dentro de él, él mismo. Un segundo movimiento de alegría casi dionisiaca. Un tercer movimiento, un adagio lleno de melancolía sobrehumana por su profundidad humana. Y luego el cuarto y último movimiento. Un recuerdo de los tres movimientos anteriores y una melodía que nace de las cuerdas de los celos como de lo profundo de un ser o de lo profundo de una multitud; asciende por las cuerdas, toma toda la orquesta y luego ella es superada por la voz humana. Primero un solo; luego un coro. ¿Qué canta?

«Cantan los versos de la Oda a la Alegría de Schiller. La sinfonía es la Novena Sinfonía. El músico se llamaba Ludwig Van Beethoven. Esa unión de la poesía y la música, ese canto a la alegría universal de los millones de hombres bajo el cielo estrellado, es lo más alto que nos queda de Schiller.