

## FRIEDRICH SCHILLER Y LA BIOGRAFÍA

### *Friedrich Schiller and biography*

Pedro AULLÓN DE HARO y María Rosario MARTÍ MARCO  
Universidad de Alicante

**RESUMEN:** Este artículo trata, en primer término, de ofrecer una reflexión de valor teórico general acerca del género de la biografía, proponiendo incluso una diferenciación de tipos, en la cual es distinguida con especial mención la reciente biografía dedicada por Rüdiger Safranski a Friedrich Schiller. En segundo lugar, se hace examen de la bibliografía biográfica acerca del gran poeta y pensador alemán para, finalmente, centrar el estudio en el referido libro de Safranski y el significado de la figura y la obra schillerianas.

*Palabras clave:* Friedrich Schiller, biografía, géneros ensayísticos, géneros memorialísticos, literatura-historia-filosofía, Idealismo alemán, Ilustración alemana, Safranski.

**ABSTRACT:** The primary aim of this essay is to provide a general theoretical reflection on biography as a genre, at the same time offering a discrimination of its different types, with particular reference to Rüdiger Safranski's recent biography of Friedrich Schiller. Secondly, we also examine several biographical studies of the great German thinker and poet before focussing on Safranski's work and on the figure and overall significance of Schiller.

*Key words:* Friedrich Schiller, biography, essayistic genres, memoir, literature-history-philosophy, German Idealism, German Enlightenment, Safranski.

El doscientos aniversario de la muerte de Friedrich Schiller el nueve de mayo de 2005, entre otras muchas cosas, probablemente de muy inferior relieve, que han teñido insistentemente casi dos años de la actualidad cultural alemana y, pese a que no seamos amigos de las efemérides por sí, es preciso reconocer que cumple un verdadero salto en la construcción de la biografía del gran poeta y pensador. Ha sido un fenómeno hasta cierto punto paralelo al acontecido respecto del *Quijote*. Sea como fuere, nosotros estimamos que Schiller es no sólo un extraordinario poeta y, asimismo, pensador, aún no bien reconocido, sino una figura esencial y decisivamente ejemplar no ya para la cultura alemana, de la que representa lo más elevado, o la europea, sino en particular para la española, en la que ha tenido escasa incidencia.

## 1

El género de la *biografía*, que bajo apariencia de sencillez posee no sólo una singular y complicada gama de tipos sino también una historia bastante difícil, como es usual en cualquiera de las distinciones de ese régimen de categorización literaria como taxonomía de entidad o clase, no ha disfrutado durante las últimas décadas, a diferencia de la *autobiografía*, de una atención preferente. Esto es, los estudios sobre el género biográfico en ningún momento han alcanzado a desempeñar un lugar relevante en el escenario de la crítica moderna, a no ser que por tal entendamos, sobre todo, el ejemplo especial de su utilización en tanto que procedimiento para el estudio crítico literario de gran difusión ejercido e ideado sobre todo por Sainte-Beuve en el siglo XIX. Veremos que hay otros ejemplos muy importantes y desatendidos, pero nada parangonable al crecimiento casi o un tanto sistemático, con características de tendencia, observable en el estudio de la autobiografía durante las últimas tres décadas del siglo XX<sup>1</sup>, diríase que como mecanismo compensatorio del ahistoricismo estructural-formalista. De lo que se constata una proyección inversa a la decreciente sufrida por ese tipo de crítica durante un periodo de tiempo en el que ésta asiste a un ocaso aun más rápido de lo que había sido su triunfo en realidad neo-neo-positivista. Sea como fuere, la habilitación de los principios técnicos generales para la elaboración de la biografía moderna hay que decir que se encuentran, como no podía ser de otro modo, en el siglo XVIII, época en la que se generaliza el uso del término, pues tales principios no habrían de ser más que los propios del trabajo crítico historiográfico de una Ilustración maltratada por los románticos en beneficio propio, como muy bien

1. A partir de 1970, año de la primera monografía de Philippe LEJEUNE, sobre la autobiografía francesa y un ensayo de Jean STAROBINSKI sobre el estilo autobiográfico, se hace perceptible este fenómeno que, sin embargo, venía gestándose muy lentamente desde la primera década del siglo como superación o, más bien, replanteamiento de la cultura literaria decimonónica.

supo hacer ver Ernst Cassirer en su magnífico trabajo sobre el pensamiento ilustrado<sup>2</sup>.

Es así preciso empezar por reconocer la evidencia de que la biografía es por principio un género de base histórica, cosa que corrobora el estudio de sus orígenes; y su disolución o aminoramiento híbrido, que correspondería a un cierto tratamiento o a la identidad de la materia, pertenecerá al proyecto influyente de la ficción, a la biografía novelada o bien a la novela biográfica ya como estatus genérico diverso. En todo caso se trata, como es evidente, de discursos narrativos, de representaciones de lo concluso y perfectivo mediante formas del relato con eje en la tercera persona y que toman por objeto una vida, un personaje histórico del ámbito que fuere el cual, al decir del conocido tópico especificado por Goethe, ha de trenzar el conjunto posible de relaciones con su época, incluido el modo en que dicho personaje, dada la coincidencia de ser escritor, integre la representación de la época en su propia obra. Estamos, por tanto, ante discursos que se acercan o alejan de la historiografía propiamente dicha en la medida en que se sirven en proporción subsidiaria de la ficción o de la invención fantástica, proporción ésta mediante la cual su incremento entra en la posibilidad de una deriva cuyo extremismo por desequilibrio puede oscilar entre dos opciones, la tergiversación de hechos y la propuesta de conjeturas basadas en modificaciones hipotéticas de los mismos. De este modo quedan delineadas con claridad las fronteras del género, desde la pura historiografía a la ficción autónoma o que sobrepasa los límites funcionales asumibles por la reconstrucción supositiva de contenidos necesaria para la eficiencia en la articulación del discurso narrativo. Y de este modo queda corroborado asimismo el justo sentido del argumento de Hegel cuando al distinguir entre «géneros poéticos» y «géneros prosaicos», discernía de entre estos últimos los dos casos tradicionales y especiales de la oratoria y la historiografía, por su proclividad o aproximación al modo de representación poética, es decir, de lo interno de la conciencia a resultas de un modo intuitivo de aprehensión de una totalidad en sí completa y autónoma sin otra conexión de tipo racional, de lo que se sigue una ambivalencia o capacidad de deslizamiento entre lo poético y lo prosaico<sup>3</sup>.

Denominaremos a esta última especificación del extremo «prosaico» mediante el término más actualizado y especificativo de «ensayístico» que, por lo demás, hace patente cómo, excluidas las producciones de discurso científico, caracterizadas por la utilización de elementos de lenguaje no natural, el conjunto «literatura» no es sino la suma de los géneros poéticos (esto es la tríada lírica/épica-novela/dramática) y los géneros designables como ensayísticos por ajenos al predominio de los procedimientos artísticos frente a las configuraciones ideológicas.

2. CASSIRER, E. *La filosofía de la Ilustración*. México: FCE, 1972, 3ª ed. rev.

3. HEGEL, G.W.F. *Estética*, ed. de Alfredo Llanos, Buenos Aires: Siglo Veinte, vol. VIII. Puede verse un desarrollo de esta cuestión, y en sentido pertinente para lo que sigue, en AULLÓN DE HARO, P., *Teoría del Ensayo*. Madrid: Verbum, 1992, pp. 101 y ss.

Siendo de notar por último que la subsiguiente asunción del género del ensayo propiamente dicho como centro de la serie ensayística, pone de manifiesto dentro de ésta la existencia de un primer segmento temáticamente no marcado (artículo, discurso, tratado...) frente a un segundo predeterminado temáticamente en el que junto a la utopía, el proyecto, la autobiografía o el diario o las confesiones y en general los géneros memorialísticos se sitúa de manera natural la biografía. Este orden de cosas muestra la doble tendencia dialéctica de aproximación sucesiva (primer segmento) hacia los discursos de género teórico y científico frente a esta otra de acercamiento a los discursos más específicamente artísticos y de ficción, aunque es de todo punto conveniente subrayar que el aspecto de ficcionalidad no es plenamente caracterizador o especificativo, ni por presencia ni por ausencia, de la entidad poética o bien ensayística de los géneros. Nótese, para ser breves y contundentes, cómo los discursos de la poesía lírica corresponden tanto o más que a la ficción a la autobiografía, es decir, a una supuesta historia real acontecida. Por otra parte, si algunos de los géneros ensayísticos temáticamente predeterminados y el ensayo en su sentido más propio, vienen naturalmente definidos por una constitucionalidad dieciochista fundada en la libertad kantiana y la caída del finalismo poetológico neoclásico, no cabe olvidar que, pese a este dieciochismo avanzado que en buena parte los fundamenta o, según los casos, meramente reconstituye, existe, como siempre es de esperar, una genealogía secular y milenaria que da razón de una inolvidable cuestión de orígenes más o menos remota o vinculante.

La biografía, la reconstrucción de *las vidas* de los hombres y sus obras se halla en la fundación de la historia literaria, filosófica, artística y científica. No existe, en origen, historiografía sin biografía, e incluso sin las primigenias listas o tablas y los estudios de bibliografía (antecedentes de la posterior anticuaria), según quedaría atestiguado desde Aristógeno de Tarento, Calímaco, Plutarco, Diógenes Laercio<sup>4</sup>, y desde Suetonio, Tácito..., o la época cristiano-latina subsiguiente de los Padres de la Iglesia, el antecedente Eusebio y, propiamente, San Jerónimo en *De viris illustribus*; desde Vasari o Palomino en el siglo XVIII con las vidas de los pintores. La forma de la anécdota, modalidad fundamentalmente biográfica, compilada desde Aristóteles al menos, permanecerá con la evidencia del mismo término en la configuración biográfica e histórico-artística de los pintores ingleses y explica transversalmente el sentido del *bios* como principio de las historiografías especiales, o por conceptos, de seguir el término hegeliano. La antigua Retórica, a la par que el concepto de personaje ambivalente para la poesía y la historia suministrado por la Poética, si bien se mira, proveyó no sólo de una psicagogía y unos «caracteres»

4. Véase MOMIGLIANO, A. *Ensayos de historiografía antigua y moderna*. México: FCE, 1993; y *La historiografía griega*. Barcelona: Crítica, 1994; CAEROLS, J. J. La evolución de la Historiografía literaria clásica, en AULLÓN DE HARO, P. (ed.). *Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte*. Madrid-Alicante: Verbum (Teoría/Crítica), 1994, pp. 35-83.

igualmente de valor ambivalente, sino de una doctrina y una práctica eficiente del discurso epidíctico como censura y sobre todo halago en especial en función de *laudatio* y de discurso funerario biográfico o semibiográfico. Con referencia a la época moderna, se ha repetido de manera insistente que británicos y norteamericanos europeos en general desempeñan la maestría y profusión de los géneros tanto biográfico como en general memorialísticos y de viaje. Esto parece ser cierto en lo que se refiere a la biografía, aunque diremos que es dudoso respecto del memorialismo autobiográfico y radicalmente falso respecto de la literatura de viaje. La biografía moderna, su sentido heredero de la finalidad horaciana clasicista de la instrucción deleitosa a menudo incardinada en la pedagogía del ocio cultivado o el entretenimiento didáctico de las «vidas ejemplares», refundó la notable tradición biográfica anglosajona, ya en nuestro tiempo y en general durante los siglos XIX y XX muy disputada por alemanes, franceses, italianos y españoles. Es de notar cómo la fama inglesa de Carlyle muy justificadamente se puede empequeñecer fuera de su lengua, cosa que es de advertir de forma significativa a propósito de la biografía primeriza que compuso sobre Friedrich Schiller, obra apreciada en virtud de su claridad, incluso por Goethe, pero de todo punto insuficiente. Qué duda cabe de que el gran lector de biografía (por lo común parejo al de autobiografía), de acuerdo con el nacimiento moderno de este género en buena medida sustituyente de los florilegios y misceláneas o similares arraigados en la gama del centón, es el lector moderno que surge a partir de la Ilustración neoclásica y el prerromanticismo. En España es preciso reconocer que este fenómeno se abrió paso de manera más tardía, si bien acabó por ofrecer en su siglo XX tres casos de autores verdaderamente extraordinarios, incluso desde el punto de vista teórico el primero de ellos: Eugenio D'Ors<sup>5</sup>, Ramón Gómez de la Serna y Gregorio Marañón; autores cuyas obras e ingenio en nada desmerecen, sino acaso sobrepasan a otros grandes europeos como Renan, Stefan Zweig o André Maurois.

A diferencia de la subjetividad autobiográfica y la conformación del autorretrato como exposición al mundo de la esfera íntima del individuo por él mismo, la biografía representa la objetividad histórica, el retrato y la vida como objetividad e interpretación del mundo a través de un personaje, es decir, de alguien que relevantemente aparece en la escena reconstruida mediante vestigios del tiempo pasado. Por ello, mientras que la autobiografía pertenece al mundo del autoanálisis y la exhibición, el intimismo y la autojustificación, la biografía compone un cuadro sustanciado mediante procedimiento hermenéutico y consecuencia de reconstrucción testimonial objetivista con descubrimiento para el autor y no sólo

5. Eugenio D'Ors se propuso, mediante el término de «angeología» y dentro de la Poética, es decir el estudio del conocimiento, el trabajo y el juego, una doctrina acerca de la «personalidad», a la que puede accederse especialmente en su epistolar *Introducción a la vida angélica*. D'ORS, digamos que se aleja así al tiempo que complementa la visión biográfica de Wilhelm DILTHEY, sujeta a la construcción de las ciencias del espíritu.

para el lector. En cualquier caso, adviértase que la gran biografía sólo puede alcanzar a serlo mediante el gran personaje en justo sentido, puesto que sin profundidad de espíritu todo cae. Actualmente, ya bien sobrepasada la época brillante de la biografía psicoanalítica, todo parece indicar que asistimos a un rebrote de los estudios<sup>6</sup> y de las producciones biográficas, a veces a resultados de la mera efeméride que en cierta medida gobierna a modo de calendario la vida cultural. A tal se debe una biografía reciente e importante como *Cervantes visto por un historiador*, de Manuel Fernández Álvarez<sup>7</sup>. Cabe decir que frente a la biografía psicoanalítica (llámesela «profunda» o como fuere, entendiendo por esa calificación que se ocupa tanto de lo acontecido como de lo deseado por el personaje, cosa que a manos de especialistas vendría a constituir, aun en el común de los casos, casi una psicopatología de las aspiraciones), la biografía de gran solidez histórica, al tiempo que de gran amplitud cultural de miras, diríase que ofrece la alternativa contemporánea y abre a buena altura el círculo cuyos otros puntos decisivos vendrían aproximadamente determinados por una gama que tal vez pueda perfilarse mediante una mensurable decena de tipos: la biografía intelectual y su extremo de la biografía como monografía especializada, incluso de pequeño formato o extensión relativamente breve, tal sucede con la de Gianfranco Poggi titulada *Incontro con Max Weber*<sup>8</sup>, que tras un capítulo inicial cede a la tematización predominantemente teórica aunque no de gran dureza; la biografía de peripecia y aventura, con frecuencia dedicada a personajes históricos que suelen oscilar entre la *María Estuardo* de Zweig y el movido relato del aventurero y el político como el frecuentado Napoleón; la biografía instructiva y ejemplar, así las didácticas de sabios y nobles artistas, de indudable tendencia divulgativa y con frecuente derivación hacia las necesidades del público juvenil y por ello no pocas veces de autoría devaluada; la biografía testimonial, a menudo de guerra o de escenarios conflictivos o representativos de una cultura de época, pero también netamente cultural, y que puede derivar en la especialización del otorgamiento preferente de la voz o el discurso a los coetáneos (es el caso de una subtitulada «biografía oral de Jack Kerouac», el más joven y malogrado escritor de la generación *beat*<sup>9</sup>); la biografía dialectizada o integradora de una contrafigura o par, o sencillamente el fuerte fondo de la vida cotidiana, ese modo de historiografía, o un punto de vista ideologizado en ocasiones excluyente, como es el feminista, de lo mejor de lo cual bien mezclado hay buena muestra en *Christiane y Goethe* de Sigrid Damm<sup>10</sup>, a

6. Véase la reciente e interesante compilación, aunque francófona y por lo demás irregular como la mayor parte de estas elaboraciones de ocasión académica, de ROBIN, J. Y.; MAUMIGNY-GARBAN, B. de, y SOËTARD, M. *Le récit biographique*. París: L'Harmattan, 2004, 2 vols.

7. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. *Cervantes visto por un historiador*. Madrid: Espasa, 2005.

8. Hay versión española de Madrid (Alianza), pero ya la ha habido justo antes o casi a un mismo tiempo en Buenos Aires (Nueva Visión, 2005).

9. GIFFORD, B. y LEE, L. *An oral biography of Jack Kerouac*. Nueva York: St. Martin's Press, 1978.

10. DAMM, S. *Christiane und Goethe*. Frankfurt: INSEM, 2000 (Hay versión española).

quien después nos referiremos a propósito de Goethe; la biografía ponderada y de notable servicio a la cultura histórica y literaria, preferentemente entre interpretativa y descriptiva, casi por principio extensa sin ser academicista, pero con ambición y responsabilidad manifiestas, así el notabilísimo *Jaume I* de José Luis Villacañas<sup>11</sup> y el recentísimo *José María Blanco White o la conciencia errante*, de Fernando Durán López<sup>12</sup>; y acaso convenga concluir con la equilibrada, rigurosa, pero también amena y responsable biografía, no muy extensa, sobre figuras del nivel más alto, terreno en el que no es fácil llegar a buen puerto y no es de extrañar que haya sido buen banco de trabajo para ciertos intelectuales norteamericanos inteligentes al tiempo que incapaces de dejarse dominar o reconducir por el gran peso de la bibliografía y la profunda grandeza del biografiado: así ocurre señaladamente con el eficaz *San Agustín* de Garry Wills<sup>13</sup>. Bien, cerraremos este círculo con una décima posibilidad que sólo en parte nos devuelve al principio, al *Cervantes* de Fernández Álvarez, pues ahora se trata de proponer o identificar la «biografía total», la plenitud mediante la síntesis o el encuentro de los procedimientos más valiosos conducidos al grado de excelencia a través de la capacidad de resolución en horizontes de altura extraordinaria.

Cervantes era a no dudarlo el magnífico personaje para ello, puesto que reúne en sumo grado humanidad, arte y clave histórico-cultural; sin embargo, el *Friedrich Schiller* de Rüdiger Safranski<sup>14</sup>, que también responde editorialmente a la circunstancia de efeméride, y cede en contenidos históricos y de aventura, pero crece en los de pensamiento individual y de época, es nuestra determinación de *biografía total*, a la cual accede el autor, como veremos, tras prolongada experiencia y con propósitos muy deliberados mucho más allá de la mera efeméride del bicentenario del clásico. Sólo pondremos un reparo a Safranski, estrictamente de interpretación filosófica, que es su no identificación del fuerte y cenital neoplatonismo schilleriano, cuando menos en el momento unitivo de las dos obras teóricas mayores, las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, que es su concreción poetológica aun general.

En fin, una vez que comienzan a amansarse las aguas de los homenajes bibliográficos y los más diversos fastos, nosotros queremos también contribuir y con

11. VILLACAÑAS, J. L. *Jaume I el Conquistador*. Madrid: Espasa, 2003.

12. DURÁN LÓPEZ, F. *José María Blanco White o la conciencia errante*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

13. WILLS, G., *Saint Augustine* (versión española en Barcelona: Mondadori, 2001).

14. SAFRANSKI, R. *Friedrich Schiller, oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Munich: Carl Hanser, 2004, 559 pp. Versión española de Raúl Gabás: *Friedrich Schiller o la invención del Idealismo alemán*. Barcelona: Tusquets, 2006. La obra se completa útilmente con apéndices de cronología, bibliografía, notas e índice onomástico. La bibliografía, que consta de obras, cartas, testimonios, biografías y estudios, añade en la edición traducida un epígrafe de «Obras de Schiller en lengua española» incompleto y desinformador. Por último, es de señalar que también se debe al mismo SAFRANSKI, con intención claramente complementaria, *Schiller als Philosoph. Eine Anthologie*, de 2005.

cierta singularidad al homenaje de un autor que forma parte de nuestra propia biografía y es clave esencial, todavía no debidamente reconocida, del pensamiento moderno de Occidente.

## 2

La pionera biografía de Thomas Carlyle abrió paso a una prolongada investigación que había de empezar por un esfuerzo documentalista y positivo que hubo de madurar ya avanzado el siglo XX con una obra como la de Friedrich Burschell<sup>15</sup>. Carolina von Lengefeld, cuñada de Schiller y gran amiga, escribió a una distancia de 50 años de la muerte del autor la primera biografía alemana. Desde entonces se han compuesto diversas biografías de Schiller. Se ha investigado sin limitaciones su figura histórica, su abundante obra y la incidencia de todo ello en el ámbito literario, menos en el filosófico. Es de añadir que no pocas veces ha sido criticado o hasta vilipendiado y no sólo por determinados políticos del periodo nazi. En el año 2000 cabe decir que se inicia el proceso biográfico que va a conducir al doscientos aniversario con la excelente biografía en dos volúmenes del profesor Peter-André Alt, brillante germanista de la Universidad de Ruhr-Bochum<sup>16</sup>. La obra tuvo gran repercusión y produjo opiniones encontradas, todo lo cual sin duda fomentó la posibilidad de otros intentos.

La biografía de Alt, de estilo académico, seria, extensa y rigurosa, es fruto de un trabajo de investigación orientado fundamentalmente a contextualizar la obra literaria de Schiller en la sociedad, la cultura y el pensamiento del siglo XVIII. A lo largo de sus dos volúmenes integra algunos subcapítulos de la biografía vital de Schiller, pero no es este tipo biográfico su objetivo. Es obra de orientación científico-humanística y quiere subrayar que la pasión de Schiller fue la literatura, y por ello ya en los primeros capítulos hace un acercamiento a la teoría de lo bello, a las Cartas de *Kallias* y a la revisión de Kant. El primer volumen recoge la vida y obra de Schiller desde 1759 hasta el periodo de la Revolución Francesa. Alt ilumina el paisaje político y cultural del XVIII y desarrolla los puntos centrales de la formación cultural del personaje. Se presenta al médico y antropólogo que aprende a estudiar el espíritu humano; al lírico comprometido que señala la liquidación del ordenamiento absolutista con sus desigualdades sociales; al joven aspirante a dramaturgo con olfato para los efectos grandilocuentes que busca suerte en Mannheim; al ágil publicista y narrador, cuyos trabajos parecen ser cortados a la medida del mercado literario. El primer volumen concluye con un panorama sobre los escritos históricos y el hito de la Revolución Francesa. El segundo

15. BURSCHELL, F. *Schiller*. Hamburgo. Rowohlt, 1968.

16. ALT, P.-A. *Schiller. Leben-Werk-Zeit. Eine Biographie*, Munich: BECK, C. H. 2000, 2 vols., 737 + 686 pp.



volumen describe el periodo clásico, desde 1791 hasta la muerte de Schiller en 1805. Alt investiga los estudios filosóficos, de estética, y su relevancia en la elaboración intelectual de los acontecimientos políticos en el ámbito de la Revolución Francesa. La importante alianza vital con Goethe, los proyectos de revistas y las controversias con la generación de jóvenes autores como los Schlegel se convierten en los elementos esenciales de esta fase clásica. Se presentan con todo detalle los trabajos de poesía en amplio abanico desde los poemas de ideas hasta las baladas. Finalmente aparecen las disputas sobre la actividad teatral en Weimar y los grandes dramas históricos, que se inician en 1796 con la trilogía de *Wallenstein* y cuya aparición se sucede de forma trepidante hasta *Guillermo Tell*. Es decir, se trata en conjunto de una reconstrucción modélica.

Es 2004 el portentoso año biográfico schilleriano. En coincidencia con la obra de Safranski y todas a las puertas del bicentenario, se publican las biografías de Damm, Aufenanger, Haller-Neermann, más la feminista de Baur y, ya al año siguiente, añadiremos en último lugar, la de Lahann<sup>17</sup>.

La berlinesa Sigrid Damm, concienzuda conocedora de los clásicos de Weimar, ofrece una vida de Friedrich Schiller<sup>18</sup>, concentrándose para el desarrollo biográfico en las personas que fueron jalonando la existencia del personaje, influyéndole o relacionándose con él en mayor o menor medida, y en el punteo de los hitos de la vida personal. Todo ello de forma muy localizada y concretizada, adoptando sobre todo la perspectiva de la microhistoria y la focalización preferente de la vida cotidiana y privada. A fin de cuentas, para esta autora merecen mayor consideración las condiciones y circunstancias que hicieron surgir cada una de las obras que las construcciones literarias en sí. A este fin se articulan abundantes citas, especialmente procedentes de cartas, diarios, almanaques y otros documentos (que aparecen siempre en cursiva, aunque sin indicar la procedencia de la cita), cosa que confiere al libro una gran fluidez y un apreciable rigor histórico en el tratamiento de los hechos y anécdotas familiares. Para este propósito, Damm efectúa un solícito estudio epistolar y de fuentes y entrega en abundancia datos interesantes y todavía desconocidos para el lector. De alguna manera se puede decir que la autora ha trazado el marco y ha hilvanado la biografía a partir de las fuentes documentales, logrando un resultado francamente enriquecedor, compuesto de manera elegante y con un gran sentido positivo y vital en sus

17. Recordaremos que también de 2004 es la edición de GELLHAUS, Axel y OELLERS, Norbert (eds.). *Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben*. Köln: Böhlau Verlag, 2004. Y aún hemos alcanzado a los siguientes estudios con fecha 2005: LUSERKE-JAQUI, Mattias. *Friedrich Schiller*. Tübinga: A. Francke Verlag, 2005 (también ed. de *Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung* Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2005) y el primer volumen, monográfico, *Poeta y filósofo: Friedrich Schiller (1759-1805)*, de la nueva revista *Educación Estética*, 1 (2005), de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, revista evidentemente de advocación schilleriana según su título declara.

18. DAMM, S. *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2004, 500 pp.

formulaciones. Acaso no sea excesivo afirmar que la redacción, muy preferentemente elaborada mediante una sintaxis de frase muy corta, con abundantes nominalizaciones y formas verbales de presente, confiere al texto una gran frescura e incluso puede hacerlo recomendable para estudiantes que aprenden la lengua alemana.

Cabe decir que sorprende la discreción y dulzura con que Damm se asoma a los momentos más importantes de la vida de Schiller: la muerte de sus padres (p. 267) y de sus hermanas, sus relaciones sentimentales, etc., sin dar pábulo a ironías ni a burdos comentarios. Damm se atiene a los hechos y documentos y, por ello, no especula acerca de aspectos filosóficos o teológicos si éstos no se encuentran en los testimonios escritos; no se propone, como ha quedado dicho, ni estudio ni valoración de la obra schilleriana, como es habitual, de una u otra manera, en otras reconstrucciones biográficas, sino que se limita a contextualizar el momento de su creación. De ahí la ausencia de dimensión teórica y filosófica, que contrasta con el proyecto de Safranski, si bien se ofrece a grandes pinceladas un trazado de relaciones con Fichte, Herder, Hölderlin y otros notables, y se subraya también el comienzo de la fase de la filosofía del arte con las obras *Sobre la gracia y la dignidad* y *Sobre lo sublime* en tanto que resultado de las lecturas de Kant (p. 144).

De otra parte, el punto de partida del compromiso de Schiller con la materia historiográfica, piensa la autora (p. 203), fue simplemente una grave situación financiera: la historia no estuvo nunca en su meta, sino que fue un medio encontrado para llegar a su fin. Con gran profusión de detalles, Damm hace relato de las condiciones y la falta de medios, a veces de extremada necesidad, y la desesperada situación económica que acompañó los primeros años de Schiller como escritor (p. 78); realiza un recorrido exacto a través de las deudas, préstamos, anticipos, intereses, donaciones especiales, que le facilitarían a Schiller su trabajo, aunque sometiéndolo a una fuerte presión. Registra asimismo con mucha precisión las quiebras de salud, accesos de fiebre, catarros, la gran dependencia enfermiza de los cambios climáticos, las indisposiciones, las depresiones y crisis que acompañaron a Schiller hasta el final de sus días, en la primavera de 1805.

Ciertamente es interesante la narración de la vida sentimental de Schiller: su abundante relación epistolar con numerosas mujeres, en especial con las hermanas Charlotte y Caroline von Lengefeld, y con los amigos, a quienes pedía su opinión sobre un posible futuro matrimonial con determinadas jóvenes solteras de buena familia. Schiller se plantea a menudo cuál es su mujer ideal y cuál sería la más conveniente al punto de apoyarle en su destino profesional además de con *una buena dote*. Damm se sirve incluso de las fuentes a las que no ha podido tener acceso, como son las cartas de juventud de Charlotte von Kalb, quemadas por la misma escritora al saber de la boda de Schiller con Charlotte von Lengefeld. Por lo demás, es descrito el itinerario efectuado por Schiller a través de los lugares en que vivió y que visitó reflejando a su vez la impresión que causa a la autora la lectura de sus obras. Incluso Damm constantemente se acerca al poeta con preguntas y cuestiones actuales y traza paralelismos con nuestra época actual.

Desde que Schiller se casó en 1790 con Charlotte von Lengefeld se convirtió, según se deja entrever en sus cartas, en un padre cariñoso, preocupado a un tiempo que alegre. Es relatada de forma excepcional la vida teñida de heroísmo que acompañó a su madre, en especial durante los primeros años de una vida particularmente dura junto a un militar que debía viajar con frecuencia. En ocasiones se llega a un exhaustivo nivel de inmersión en la vida cotidiana de Schiller: hasta el punto de que, mediante una cita, se llega a enumerar el tipo de árboles y el género de flores que la mujer de Schiller plantó en su jardín de Jena.

En cuanto al relato y comentario de las amistades masculinas de Schiller, se trata especialmente de las que dieron lugar al «Himno a la Alegría»: Christian Gottfried Körner (p. 53), Wilhelm von Humboldt y poco después la amistad con Goethe. La autora delinea con gran atención y simpatía el encuentro y evolución de esta última amistad, excelentemente documentada, sin esconder los momentos difíciles y las pequeñas desavenencias. Se interesa en primer lugar por los detalles cotidianos, por los pequeños gestos de aprecio, de acuerdos, también por parte de Goethe, que no pocas veces se comporta como un cariñoso amigo, muy preocupado por el amigo enfermo. Explica con suavidad y afecto la relación de Goethe con Christiane Vulpius y los hijos de ambos, a quienes ya dijimos que ha dedicado Damm una obra monográfica. Por otra parte, es de gran interés la información que se ofrece sobre las convenciones y todo lo relativo a la censura de la época, cómo se escribía y publicaba, no siendo oportuno provocar o dañar el orden político instaurado por príncipes y duques. Schiller corregía a Goethe y viceversa, pero siempre tenían que contar con la aquiescencia del príncipe del lugar, de los directores de teatro y hasta de los mismísimos actores. Finalmente, quede constancia de que en la obra se hace referencia a la anterior y amplia biografía de Peter-André Alt, importante aproximación hacia la «biografía total» en la cual se subraya la formación médica de Schiller y la influencia de la misma en la configuración de los dramas, especialmente en lo que tiene que ver con la armonía del sentimiento interior y el gesto corporal (p. 86).

Por su parte, Jörg Aufenanger, director de cine y escritor, es bien conocido en Alemania por sus libros en torno a Goethe y Grabbe, a los que ahora se añade Schiller<sup>19</sup>. Su biografía se inicia con un tono resignado y desde las primeras páginas se apunta a un Schiller digno de gran compasión, que delinea una vida gris. Cuando muere, dice el autor, tenía tras de sí 45 años en los que con dificultad había conseguido sobrevivir. Creyó no haber encontrado la meta de su vida. El «pobre» Schiller no pudo disfrutar su corta vida y apunta como causa de esta infelicidad su formación pietista. Se comentan sus deudas y sus necesidades financieras. A pesar de este inicio tan sombrío, conforme se desarrolla la biografía, van apareciendo momentos de felicidad y la lectura ofrece un aspecto más optimista.

19. AUFENANGER, J. Friedrich Schiller. Biographie. Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2004, 325 pp.

Aufenanger relata cronológicamente las «estaciones», las épocas de la vida. Se detiene y recrea minuciosamente las épocas importantes, en particular la niñez, en el origen de sus obras, especialmente de los dramas; también en algunas conversaciones y en las amistades. Aufenanger a menudo ha pretendido con ello subrayar la vigencia actual de la obra del poeta; no sólo relata la vida con luces y sombras sino que ilustra la biografía con abundantes citas y poemas, comentando los dramas brevemente.

La germanista y romanista Marie Haller-Neveermann ofrece una biografía con valiosas aportaciones, entre las que también habría que incluir la iconográfica<sup>20</sup>. La autora adopta una perspectiva novedosa en la disposición; hace retratos de Schiller como médico, poeta y psicólogo perspicaz, como autor teatral y publicista, de sus amistades. Introduce también un capítulo interesante sobre «Schiller y la música». En algún que otro momento se producen coincidencias entre los capítulos pero de hecho no resulta molesto para la lectura. El devenir del personaje es contextualizado históricamente y desde el inicio se apunta a su escasa salud como elemento trágico.

El caso de la biografía de Eva Gesine Baur<sup>21</sup> es el único de ciertos aspectos lamentables, pues responde a los hábitos del feminismo en el mal sentido de la palabra. Desde un punto de vista objetivista sería perfectamente de aceptar que la autora se propusiese una biografía no de Schiller sino de su esposa, pero lo cierto es que tampoco es propiamente una vida de Charlotte von Lengefeld sino, siguiendo y contradiciendo a un tiempo la llamada perspectiva «de género», una reconstrucción de las circunstancias y el contexto en el que la pareja se conoció y después desarrolló un proyecto de vida en común. Es de notar que la bibliografía de la obra fundamentalmente recoge títulos referidos a los personajes femeninos que acompañaron a Schiller en sus cuarenta y cinco años de vida y los epistolarios de estas mujeres, no los textos clásicos o reconocidos sobre el poeta pensador. El primer capítulo describe el carácter de Charlotte: sus inquietudes culturales, sus ansias de lectura, su educación para ser dama de corte, su especial decencia. A lo largo de la obra Baur sostiene que Charlotte siempre dijo que «era una mujer feliz y nunca se quejó por ser la mujer de un genio», pero se deja entrever la desazón del corazón de Charlotte por los amoríos de Schiller.

Baur analiza la relación con Charlotte von Kalb cuando Schiller acaba de conocer a la que sería su esposa y define esta doble relación como *Doppelflirt*. De la misma manera se refiere a la apasionada relación con Karoline von Beulwitz (de soltera von Lengefeld). La obra describe intrigas y el complicado mundo de las relaciones extramatrimoniales en una sociedad todavía jerarquizada en la que se

20. HALLER-NEVERMANN, M. *Friedrich Schiller. Ich kann nicht Fürstendiener sein. Eine Biographie*. Berlín: Aufbau Verlag, 2004, 303 pp.

21. BAUR, E. G. *Mein Geschöpf musst du sein Das Leben der Charlotte Schiller*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 2004, 431 pp.

imponían a menudo los matrimonios por conveniencia familiar o económica. Al hilo de los diferentes epistolarios, entre los que cabe destacar el de Karoline von Humboldt (von Dacheröden de soltera), se extraen citas como procedimiento de respetabilidad técnica, pero el fin se diría más bien el de reinterpretar indiscreciones (fantasías sexuales y comentarios obscenos). A veces y con demasiada facilidad se señalan posibles desviaciones sexuales de los protagonistas hasta el punto de que no se acabaría de entender la gran relación amistosa que unió a Goethe y a Schiller de no asumirse la existencia de una relación sexual entre ambos. Baur se pregunta si Schiller tiene *Sex-Appeal*. Como resumen se puede decir que la idea principal de la obra consistiría en que: ser la esposa de Schiller resultó ser agotador y, cuando éste falleció, empezó la dicha de Charlotte.

La biografía de Birgit Lahann<sup>22</sup>, la última publicada y a la que sólo en último momento hemos podido traer aquí a considerar, se vale y deja constancia de todas las biografías anteriores que hemos comentado y, quizás por ello, alcanza a presentar algunas características diferentes, comenzando por una iconografía fotográfica muy rica de los lugares del itinerario del personaje así como diversos materiales de colección. La obra, relativamente breve, abunda en textos de las diferentes obras de Schiller, que también ilustran la biografía, salpicando de versos bellísimos, como si se tratase de integrar una antología en cada uno de los capítulos, éstos a su vez titulados con citas (*23 Jahre - und nichts für die Unsterblichkeit gemacht*). El tercer gran rasgo que singulariza esta obra se resume en el subtítulo (*Rebellen aus Arkadien*). La autora se detiene mejor en la contextualización del espíritu creador de Schiller, convencido de la libertad de espíritu (*Gedankenfreiheit*), vigoroso en su quehacer hasta la muerte, seguro de su prioridad profesional como escritor, tarea a la que supeditó todo lo demás, a pesar de las exigentes reglas de la escuela militar, la prohibición de escribir, a pesar de tener que huir de su patria y tantas otras dificultades que, finalmente, no le impidieron colocarse ante su tribunal, los lectores. Schiller no quiere pertenecer a ningún otro trono y, por ello, apela al alma humana: *Ich schreibe als Weltbürger, der keinen Fürsten dient* (p. 83), haciendo especial alusión al duque Kart Eugen.

La obra de Lahann subraya el aspecto de la formación de Schiller: los primeros años de escuela, cuando aprende latín, griego y hebreo con el padre Moser. *Hier lernt Schiller alle Lust und allen Rhythmus. Hier lernt er die Helden kennen und die Götter Griechenlands*; después la *Karlschule*, donde estudia además francés, historia, geografía y matemáticas; y más tarde metafísica, retórica, poética, esgrima, equitación y baile. La autora también nos acerca a los profesores del personaje, que le introdujeron en la obra de Shakespeare al empezar con trece años a escribir unos primeros poemas y escenas dramáticas. Y finalmente el traspaso de estudios de Derecho a Medicina en la misma *Karlschule*, donde también

22. LAHANN, B. *Schiller. Rebell aus Arkadien*. Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 2005, 237 pp.

escribe sus tesis en Medicina, la última objeto de examen y publicación. La autora explica cómo para la impresión de *Los bandidos*, su primera obra, Schiller tuvo que solicitar un crédito, iniciando de este modo la larga historia de problemas financieros que le acongojaron tantos años, pero a los que se sometió a fin de mantener su dedicación creativa (*Diese elenden Schulden sind eine Quelle von Marter für ihn*); cómo a Schiller no se le ahorraron otras contradicciones: el drama *Los bandidos* tuvo que resituarse en el siglo XV y suprimirse muchos elementos para poder ser representado en el teatro de Mannheim; e incluso después fue encarcelado y le fue prohibido escribir y publicar poemas y dramas. Las grandes cuestiones sobre el poder, la moral, el amor y la muerte penetran todas sus obras, a veces de manera tan íntima y radical que Schiller hubo de decir que la mayoría de los actores no entendían sus textos, que les resultaban demasiado elevados, revolucionarios y de lengua demasiado grave (p. 76). Como bien entiende Lahann, encontró Schiller muy diversas censuras, pero siempre tuvo que adaptarse a ellas.

A diferencia de Safranski sobre todo, Lahann no explicita las reacciones de los intelectuales ante la Revolución Francesa sino que se limita a afirmar que «como Klopstock, Herder, Wieland, Humboldt, Hegel y el joven Hölderlin, él aplaudió también los cambios, aunque se apartó poco a poco de las discusiones». Sobre Goethe se dice: *In seiner Farbenlehre paßt die Trikolore nicht*. En coincidencia con Sigrid Damm, Lahann destaca la extraordinaria relación de Schiller con sus padres y acierta a describir la relación sentimental con las hermanas Charlotte von Lengefeld y Caroline von Beulwitz (de soltera Lengefeld) como una relación «a tres» (*Doppelliebe; Dreieckverhältnis*). Advierte del gran interés de la obra titulada *Cordelia*, de Carolina (von Lengefeld, después divorciada von Beulwitz y finalmente viuda von Wolzogen), en la que dos amigas acompañan al mismo hombre. La autora hace mención de la obra biográfica de Golo Mann sobre *Wallenstein*, en la cual hay una gran alabanza a la poderosa obra de Schiller. Pero, no obstante, la obra de Schiller es tratada de forma muy sucinta o simplificada en esta biografía de hermosa redacción y trazada en espiral profundizando en los episodios.

## 3

La obra biográfica de Safranski sobre Friedrich Schiller atañe, como es evidente, al propósito de elaboración de un proyecto historiográfico filosófico mucho más general, fundado en el género de la biografía. Esto se relaciona con dos aspectos histórico-filosóficos importantes y una consecuencia que resulta del examen del proyecto de Safranski. Esos aspectos histórico-filosóficos importantes, que cabe resumir en dos nombres, Diógenes Laercio y Karl Jaspers, remiten a los intentos inaugural y último de construcción de la historia de la filosofía sobre base acumulativa y selectiva de principio biográfico. La consecuencia, ya adelantada, es que el trabajo de Safranski es designable a nuestro juicio como modelo de «biografía total».

Bien, como ya quedó dicho, el propósito inaugural, en la concreción de Diógenes Laercio, no hace distinta la historia de la historiografía filosófica de la literaria, la artística o la científica aunque, por supuesto, ofrece notables peculiaridades en las *Vidas de los filósofos más ilustres*, que no es el caso aquí describir. Sin embargo, sí conviene comparar, o iniciar la comparación, entre la ejecución de Jaspers y la de Safranski, empezando por advertir lo fundamental, es decir, que el autor de «los grandes (*grossen*) filósofos» posee un criterio histórico total y universalista que empeña y hace posible su ejecución gracias a la habilitación de un concepto esencialista muy selectivo de tipo o clase a partir de la calificación determinante de «hombres decisivos» (Sócrates, Buda, Confucio y Jesús), de «fundadores del filosofar» (Platón, Agustín y Kant) y de «metafísicos que pensaron desde el origen» (Anaximandro, Heráclito, Parménides, Plotino, Anselmo, Spinoza, Lao-tse y Nagarjuna)<sup>23</sup>. Por su parte, Safranski todo parece indicar que se ha propuesto llevar a cabo una historia de la filosofía alemana moderna desde el origen del Idealismo con Friedrich Schiller hasta su última gran evolución, la heideggeriana<sup>24</sup>. Dentro de ese gran arco que por ahora, y no sabemos si definitivamente, constituye el proyecto de Safranski, existe la realización de otros dos grandes pivotes, Schopenhauer<sup>25</sup> y, sobre todo, Nietzsche<sup>26</sup>. En todos los casos, el autor actúa mediante un extenso trazado histórico que representa un fresco interno del pensamiento de la época correspondiente, con amplitud de medios, es decir efectúa una biografía filosófica como periodo de historia de la filosofía y más bien del pensamiento en general a partir de un centro o eje de convergencia y perspectiva monográfica, se lo haya propuesto Safranski de este modo desde un principio o no se trate más que de la evolución tomada por los libros sobre la marcha. Así las cosas, cabría decir que el arco de esta historia biográfica de la filosofía, de quererse completa, necesitaría del gran pivote inicial, Kant, y del gran intermedio a la par que cierre del gran Idealismo, o sea Hegel. Aunque lo cierto es que tanto Kant como Hegel disfrutaban de tal cantidad y variedad de estudios

23. Véase JASPERS, K. *Los grandes filósofos. Los hombres decisivos: Sócrates, Buda, Confucio, Jesús*. Madrid: Tecnos, 1996, 22ª ed. Es éste el volumen primero y programático de la serie de tres, en correspondencia con los tipos definidos. La edición de todos los volúmenes de la versión española se encuentra en la misma editorial aunque no con tan numerosas reediciones como el referido.

24. SAFRANSKI, R. *Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit*, Munich, Carl Hanser, 1994. Versión española de Raúl Gabás: *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1997. Esta traducción estuvo inmediatamente antecedida por la francesa (París: Grasset, 1996) y continuada por la anglosajona (Cambridge: Harvard U.P., 1998).

25. SAFRANSKI, R. *Schopenhauer und die Tilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*. Hamburgo: Rowohlt, 1987 (inmediatamente reeditada por Carl Hanser al año siguiente y por Fischer-Taschenbuch en 2001). Versión española de José Planells: *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza, 1992.

26. SAFRANSKI, R. *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. Munich: Carl Hanser, 2000. Versión española de Raúl Gabás: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets, 2001.

monográficos que pudiérase entender que no es necesario su planteamiento de no ser la posibilidad de poder ofrecer un resultado con elementos de cierta novedad. Aunque igualmente otro tanto cabría aducir de los casos de Nietzsche y Heidegger. Sea como fuere, el proyecto de Safranski sería gratisimo verlo completarse en sus gigantescos pivotes mayores, pero digamos que tal cual se encuentra posee sentido pleno en su conjunto circunstancial y selectivo al igual que por libros individuales y, concluya en una opción u otra, todos lo habremos de agradecer como un extraordinario esfuerzo de sentido para la historiografía filosófica, que ya quisieran para sí otras disciplinas como la literatura o la artística tan fuertemente depauperadas durante casi todo el último siglo.

En su biografía de Schiller, cuyo contenido vamos a presentar muy selectivamente, actúa Safranski de modo equilibrado y sin abandonar nada de lo que cabe entender como un aspecto relevante o que requiere documentación y, sobre todo, interpretación mediante el contexto personal, cultural y filosófico. Ésta es la gran diferencia con el trabajo de Damm, mucho más tendente a la vida sentimental, cotidiana e incluso material y, justamente, aquello que permite designar la obra de Safranski como «biografía total», según propusimos al comienzo, pues delinea los presupuestos y evolución del pensamiento, comenzando por querer apresar el espíritu del biografiado, un Schiller espíritu infinito, que hizo época y por ello, siguiendo sus huellas, se hallarán los problemas propios de la ejemplar mentalidad culta, inquieta y especulativa, las condiciones teóricas y problemáticas suscitadas a partir del estudio de la medicina, de la realidad orgánica de la materia y el abismo de su dificultad como transición posible al espíritu, base ésta del gran asunto schilleriano de la libertad y de todo el dualismo teórico que dará lugar a la doctrina de los impulsos, base del argumento de su estética. También encontraremos el llamado clasicismo alemán, el romanticismo y el trasfondo del drama político que comienza con la Revolución Francesa. Entiende Safranski con muy buen criterio que Schiller dio brío a una época entera, que su ímpetu y lo que produjo sobre todo en el campo de la filosofía coincide con lo que se llamó más tarde «Idealismo alemán». A esto, Beethoven le otorgó los tonos musicales. El Idealismo actuaría, según Schiller, cuando alguien animado por la fuerza del entusiasmo sigue viviendo a pesar de que el cuerpo ya no lo permite. Y digamos que en realidad ese fue su caso, según testificó el médico forense que se hizo cargo de la autopsia del poeta. El idealismo es el triunfo de una voluntad iluminada y clara y tal voluntad es el órgano de la libertad y consiguientemente del aspecto creador de ésta (p. 17). Por otra parte, cuando Schiller designa la construcción de «la libertad política como la más perfecta de todas las obras de arte, el que habla es todavía el autor de *Los bandidos* y de *Fiesco*, o sea, el republicano». Para él, que se mantiene distanciado de la política cotidiana, contribuir a la libertad política sigue siendo la tarea más noble (p. 402). En *Los bandidos* sólo se representa una realidad pensada, no se describen hombres cercanos a la vida, sino monstruos, tanto en el bien como en el mal (p. 107 y ss.). Algunas de las fechorías de las que se habla en el relato de



Schiller tuvieron que ser sucesos reales, o, por lo menos, rumores que se contaban con horror placentero en la *Karlsschule*. La literatura goza del privilegio de poner ante nuestros ojos los extremismos de lo humano, y Shakespeare, como también Schiller, hacen un rico uso de esta posibilidad. La desesperación despierta en Karl (*Los bandidos*) un orgullo indomable porque descubre el misterio de la libertad, y ésta es un misterio porque porfía con el derrumbamiento del mundo interpretado y con la desaparición de la benevolencia. Quien descubre su libertad, como lo hace Karl, en definitiva está dispuesto a asumir la responsabilidad de sus actos. La libertad y la responsabilidad van unidas.

Dice Safranski que, al igual que los poetas al comienzo de su obra dirigen a veces una invocación a las musas, antes de penetrar en los laberintos del mundo fisiológico de los cuerpos, Schiller invoca como guía una filosofía del amor, con el fin de no caer en el materialismo corporal, a la manera de Moor, para el que la vida humana no es sino lodo. Es así que la filosofía schilleriana del amor, su principio de verdad, principio metafísico por antonomasia, sale al paso de la amenaza del nihilismo que emerge del fuerte materialismo corporal. El amor garantiza que sea también la realidad lo que es conocido. «El amor, la tendencia más bella y más noble en el alma humana, la gran cadena de la naturaleza sensitiva, no es otra cosa que la fusión de mi mismidad con la esencia de los otros hombres» (p. 88). Es el platonismo de la gran cadena del ser. Y «la pasión por el arte poético es ígnea y fuerte como el primer amor» (p. 103). La unión con la persona amada hace que se mantenga toda la cadena; si se rompe en este punto concreto, queda rota la cadena entera. No es posible amar el todo, sólo es posible amar al individuo (p. 173). Todo procede del amor, pues el universo, como pensamiento de Dios, es una creación desde el amor (p. 220). He aquí la schilleriana fundamentación platónica. Pero, posteriormente, Safranski no vislumbra la gran dimensión teórica estética que adquiriría todo esto.

Safranski fundamenta muy rigurosamente la perspectiva de la biografía intelectual de Schiller explicando cómo Jacob Friedrich Abel captó al joven Schiller para la filosofía (p. 65 y ss.). Y así, posteriormente, Schiller seguiría leyendo a Shakespeare, sin embargo ya no sólo por la magia de una invención genial de mundos, sino en aras del conocimiento de los hombres. Locke y Newton se convirtieron en guías de la nueva generación, junto a Espinoza, Bacon y Hobbes. Estos empíricos eran artistas del lenguaje y tenían que serlo, pues quien quisiera llevar al lenguaje lo sublime de la experiencia, la consonancia de sentir y pensar, percibir e imaginar, tenía que dominar el registro lingüístico de la multiplicidad de significaciones y de los tonos intermedios. Para la comprensión de la vida indivisa no bastaba el rigor analítico, era necesario añadir la plasticidad y la expresividad poética. Según Safranski, Schiller se convirtió excepcionalmente en un gran mago del lenguaje (p. 20) y en representante de la posición más alejada de lo que definiría como «ganapán» (pp. 307-308), aquél, como en realidad explicaría perfecta y durísimamente Schopenhauer, vive de la ciencia y no para la ciencia, y presenta

una actitud adversa al progreso de las verdaderas revoluciones útiles en el mundo del saber.

Es importante la especificación y consiguiente interpretación de que Schiller presentó sus tesis doctorales en Medicina, en 1779 y 1780, unos textos dotados también de contenido filosófico. En ellas se encuentran dos cosas: por un lado, una dimensión casi materialista del entendimiento y el intento de radicar la libertad y la espontaneidad en el proceso fisiológico, como si se tratara de una cosa material; y, por otro lado, un entusiasmo del corazón, para el que la benevolencia y el amor se convierten en un principio cósmico. Los estudios de Medicina le obligaron a un enfoque fisiológico referido al cuerpo (p. 78). Schiller, que aprendió a abrir cadáveres, en lo que se refiere al alma se convierte en un psicólogo que disecciona y experimenta. Esta exploración será útil en el trabajo con *Los bandidos*. Para el médico Schiller la poesía ya no es tan sólo expresión y gesto retórico; pues él quiere acreditarse también como «penetrante conocedor del espíritu», que asume la tarea, por así decir, de «sorprender el alma en sus operaciones más secretas (p. 79). Entiende el biógrafo cómo Schiller se ejercita en aprovechar la forma literaria en tanto que un orden de experimentación destinado a averiguar cómo el destino del cuerpo forma el alma y, a la inversa, dentro de qué límites el alma puede gobernar el cuerpo. El primero que se acerca a la «sala de audiencia del espíritu» es el médico que filosofa, dice.

Expone Safranski cómo superados los espantosos ataques de la enfermedad durante la primera mitad del año 1791, Schiller, que como médico observaba los destinos de su cuerpo, adquirió la certeza de que le quedaban pocos años de vida, de que había comenzado su lento morir, y de que, por tanto, tenía que administrar bien su tiempo. A partir de ahora se concentrará en lo esencial, lo cual significa que quiere volver a su auténtico cometido, a la poesía (p. 339). Es de recordar que Schiller dijo una vez que los dolores han de considerarse como un inquilino desagradable en la propia casa y que a éste hay que acogerlo de modo que incorpore lo menos posible. Safranski describe cómo Schiller sitúa en la atención toda la inteligencia libre y creadora; le atribuye la misma función que más tarde Kant le atribuiría a la imaginación. En la enredada argumentación fisiológica se injerta todo esto. También vincula la moralidad, que presupone libertad de decisión, a la atención con las palabras: «A través de la atención fantaseamos, reflexionamos, seleccionamos, poetizamos y queremos. Es el influjo activo del alma en el órgano del pensamiento el que produce todo esto» (p. 96).

Schiller había profundizado en los estudios históricos para conocer la máquina política y el colorido local de aquella conjuración del año 1547 que había de llevar al teatro; había manejado estadísticas de comercio y estudiado la cultura cotidiana de la época. No lo hacía para investigar la verdad histórica, sino para dar a los caracteres experimentales del drama un trasfondo histórico que pareciera verosímil. El efecto teatral de lo probable era más importante para él que la verdad histórica. Si alguien, no obstante, quería criticar la fidelidad histórica a los

hechos, le contestaba en el epílogo de la redacción escénica del texto con esta información: «Me permito acabar pronto con la historia, pues yo no soy el historiador (de Fiesco), y pesa más en mí un único arrebato grande, que produzco en el pecho de mis espectadores gracias a una invención osada, que todo el rigor histórico» (p. 150). Schiller hablaría, como recuerda Safranski, del gran futuro del teatro en los planos moral, estético y político, haciendo notar cómo hasta ahora nadie había resaltado con tanta pasión y decisión la utilidad social, política y moral del teatro, desde que Rousseau escribiera su *Carta a D'Alambert*, donde tilda el teatro de corruptor de las costumbres, una carta que Schiller considera como el más duro ataque (pp. 191-204). Schiller cae en la cuenta de este nuevo agrado, que sentía como un deber. En efecto, se le había puesto de manifiesto lo que Wieland en 1784 recomendara en el *Teutsche Merkur* a los poetas dramáticos, es decir que habían de aprender a versificar con el propósito de proporcionar una apariencia más noble al teatro alemán en comparación con el francés (p. 228). Será interesante recordar por lo demás esta cita schilleriana de enero de 1788: «Hay trabajos en los que aprender constituye una mitad y pensar es la otra mitad. Para un espectáculo no necesito ningún libro pero sí necesito mi alma entera y todo mi tiempo. En un trabajo histórico, los libros me proporcionan la mitad. El tiempo que dedico a ambas dimensiones es casi equivalente. Pero al final de un libro histórico he ampliado las idas, he recibido algunas que son nuevas; en cambio, al final de una obra teatral, he perdido energía intelectual» (p. 266).

Cuando Schiller empezó a escribir *Don Carlos*, Reinwald le proporcionó las necesarias fuentes históricas (p. 163). Schiller recibió de Dalberg el estímulo para escribir *Don Carlos*. En el verano de 1782, Dalberg le había prestado la *Histoire de Dom Carlos* (1691), del Abbé de Saint-Réal, para que la leyera, con la advertencia de que podría extraer algo para la escena... Estaba convencido Dalberg de que la dramatización de la triste historia del hijo de Felipe II podía tener un éxito parecido, siguiendo el hilo novelesco y bastante despreocupado de la verdad histórica que traza el referido Abate. Éste había puesto en el centro el amor no documentado entre el infante y la reina. El celoso Felipe, al final, hace que su propio hijo sea ejecutado por la Inquisición y que la reina sea envenenada. Tampoco esto está demostrado en las fuentes. En cualquier caso, oficialmente, la Inquisición no intervino (p. 225). Schiller podía apoyarse sin reparos en Saint-Réal, pues no le interesaba tanto la verdad histórica cuanto la probabilidad psicológica, así como la fuerza del efecto dramático. Encontró motivos que ya en los primeros dramas le habían fascinado, el conflicto entre padres e hijos, la conjuración, una historia mortal de amor. También podía abordar aquí un tema que en *Los bandidos* sólo había rozado: la Inquisición. Ésta representaba la máxima expresión de la atrocidad que el espíritu ilustrado combatió (p. 226). Los dos años en Leipzig, Gohlis, Dresde y Loschwitz fueron un tiempo literariamente productivo, hasta el traslado a Weimar en 1787, y estuvieron dedicados por entero a la composición de *Don*

*Carlos* (p. 228). «La historia en general es sólo un almacén para mi fantasía, y los objetos han de aceptar aquello que llegan a ser en mis manos» (p. 327).

Es posible que Schiller se sirviera del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, uno de los libros preferidos de su profesor Abel, para estudiar las enseñanzas sobre la frialdad en el comportamiento dentro de la sociedad cortesana de España (p. 230). En las contradicciones del Marqués de Poza se anticipa una dialéctica de la Ilustración, a saber, la transformación de la razón en el terror, una revolución que se propone liberar al individuo y a la vez lo consume. Había que unir en un haz coherente el discurso europeo sobre la libertad y el discurso sobre el orden de finales del siglo (p. 233). Los puntos de apoyo reales de estas historias son también en Schiller la interconexión y la oposición de las alianzas secretas de los jesuitas, de los masones, de los iluminados y de los rosacruces. Recuérdese la expulsión de los jesuitas desde 1773.

Aduce Safranski cómo la expresión «libertad de pensamiento» ha palidecido hoy hasta la trivialidad. En época de Schiller todavía no era usual. En el ámbito de lengua alemana utilizó este concepto por primera vez Herder, influido por la ilustración inglesa y francesa, pero fue Schiller quien a través de la figura del Marqués de Poza dio a esa expresión una significación rica convirtiéndola en un programa de acción. Libertad de pensamiento significa: uso libre de la razón individual en materia de religión, moral, Estado y ciencia; es decir, en todos los asuntos importantes de la vida (p. 246). El trabajo de su obra histórica provoca en Schiller el sentimiento satisfactorio de hacer algo útil. Es la idea de que hay que aprender historia, pues como quiera que se interprete, ésta pertenece al saber necesario acerca de la realidad en la que nos encontramos (p. 275). «No veo por qué no puedo llegar a ser el historiador más importante de Alemania si me lo propongo seriamente» (p. 35).

Se prepara una gran transformación de las circunstancias de su vida. En efecto, fue Goethe el que apoyó con insistencia la idea de llamar a Schiller para que ocupara un puesto de profesor de Historia en Jena. Así, a la postre, Jena se convertirá en el lugar de nacimiento del Idealismo alemán (p. 303).

Pero la historia, recontinúa Safranski, es para Schiller el enorme campo de trabajo de la humanidad entera. Ahora tiene lugar el canto a la Revolución Francesa (p. 321). Pero pronto dirá Schiller: «Desde hace 14 días ya no puedo leer ningún periódico francés; me dan asco estos miserables siervos desolladores» (8 de febrero de 1793). A diferencia de Herder, Forster, Wieland, Klopstock y otros, Schiller espera y no se deja arrastrar a las manifestaciones públicas de aplauso; no compone, como Klopstock, una oda a la libertad francesa, ni escribe como Bürger baladas sobre el ocaso del orden feudal. No planta ningún árbol a la libertad, tal como lo hicieran Hölderlin, Schelling y Hegel en la pradera del Neckar en Tubinga. Schiller, insiste Safranski, se mantiene cauto. Es cierto que la tierra francesa había temblado y lo existente se había derrumbado casi de la noche al día; pero ahora habrá que ver si el pensamiento ilustrado será suficientemente fuerte

para dirigir la libertad elemental que se ha desatado. Schiller se envolvía en el silencio no por falta de participación, sino porque estaba en vilo ante los tremendos sucesos en los que para él se hallaba en juego el destino ulterior de la razón y la libertad (p. 323). Tras cierto tiempo, Schiller llegará a concluir que la razón tardía, la razón que ha entrado en la escena histórica por la Revolución, ya no ha hallado o todavía no ha hallado al hombre libre y fuerte. El momento era el más favorable, pero encontró una generación corrupta que no era digna de él. Schiller piensa que no hay que callar. En este punto se hace preciso recordar la concesión a Schiller del título de ciudadano francés (p. 354). Él, incluso, estuvo dispuesto a desplazarse a Francia para defender allí públicamente su punto de vista, aunque razones de salud le indujeron a no permitirse semejante viaje. Pero su ira por los sucesos de París era tan fuerte que todos los demás aspectos pasaron a segundo plano.

Schiller era republicano, tal como lo demuestra el espíritu de sus dramas. Pero era republicano en el sentido de Montesquieu, de dominio de las leyes fundadas en los derechos del hombre. Y si este dominio de las leyes era posible también en una monarquía constitucional, sin duda habría tomado partido a favor de ésta y en contra de la arbitrariedad del poder de la plebe bajo capa de democracia. La actuación de la Convención nacional contra el rey, que por lo demás no resultaba demasiado simpático a Schiller, era a su juicio un mal ejemplo tiránico de la mayoría (p. 356). Schiller entiende que el fanático de la libertad es un hombre interiormente esclavo. Al escribir los pasajes sobre *Wallenstein*, presentía que la Francia revolucionaria iba a producir los monstruos modernos. *Wallenstein* vendió nada menos que siete mil ejemplares en pocas semanas. Hubo que reimprimir y reimprimir hasta que el libro llegó a todas las casas de familias cultivadas de Alemania (p. 335).

Para *La doncella de Orleáns*, Schiller había estudiado las actas del proceso y se asesoró en la historiografía. Recuerda Safranski cómo hay dos puntos importantes en que se desvía de los hechos históricos (p. 475). Para *Guillermo Tell* se dedica a estudiar el *Chronicum Helveticum* (p. 484). Se presenta la posibilidad de un viaje a Suiza para visitar los escenarios originales, pero renuncia también a ello por razones de salud. Si es cierto que Alemania no está representada en la gran política, sin embargo su dignidad se muestra en la cultura, más sostenible que el poder político (p. 489). En Rousseau la propiedad es el pecado original de la historia; por el contrario, en el mito de la fundación presentado por Stauffacher es la propiedad la que funda la dignidad humana (p. 494). *Fiesco* era la historia italiana; *Don Carlos*, la española en su territorio de los Países Bajos; *María Estuardo*, el mundo inglés; *La doncella de Orleáns* estaba radicada en Francia y *Wallenstein* versaba acerca de Alemania y Europa central. Es de notar que el lapso preferido de tiempo era el de los siglos XV y XVI. La legendaria lucha de liberación de los suizos le condujo al siglo XIII. Con la elaboración de *Turandot* echó una mirada a China (p. 512).

En lo que se refiere a los amigos y a los coetáneos, Safranski tiene en cuenta cómo fue Stäudlin, que reconoció muy pronto las dotes líricas de Hölderlin y le

hizo publicar en el Almanaque de las Musas, quien puso a Schiller en relación con el joven poeta (pp. 370, 423, 428). Schiller, por otra parte, antes de publicar *Los bandidos*, quiso hacer llegar la obra a Lessing, Wieland y Goethe, a fin de obtener su juicio (p. 148). A Mannheim, donde la Ilustración llevó la conciencia de una cultura alemana, iban todos en peregrinación: Goethe, Lessing, Heinse, los Schlegel, Winckelmann y Klopstock (p. 183). También señala Safranski las relaciones con Körner, consejero del consistorio superior en Dresde, su novia Dora Stock, su hermana Minna y su novio Ludwig Ferdinand Huber, y, lo que es más importante, las discrepancias de Herder con Kant (pp. 263-264), la relación con la imprenta Cotta (p. 374) y las figuras de Fichte (p. 375), los hermanos Schlegel (p. 381 y ss.), Novalis (p. 383). Schiller, maestro del diálogo, había encontrado en Wilhelm von Humboldt a un compañero digno de él. Recibió con gratitud los extensos análisis y comentarios de su obra que hizo Humboldt. Éste fue el primer comentarista de la obra de Schiller, antes que Körner (p. 460).

La tan conocida amistad entre Goethe y Schiller, un suceso casi mítico del espíritu alemán, es expuesta desde su comienzo, dos meses después de que Schiller volviera de Suabia «una tarde templada de verano». Era el 20 de julio de 1794 (p. 386). Safranski expone el caso, cómo Goethe sigue guardando las distancias y su disgusto por *Sobre la gracia y la dignidad*. Se trataba de un diálogo sobre la naturaleza en el caso de Goethe y de un diálogo sobre el arte en el de Schiller (p. 396). Por lo demás, el rechazo de la Revolución por parte de Goethe, que no es un abogado del Antiguo Régimen, se debe al convencimiento de que la politización general en la incipiente época de las masas tiene como consecuencia una confusión fundamental en la percepción de lo cercano y lo lejano (pp. 387-389).

En principio, la filosofía de Kant, a la que primeramente se acercó Schiller mediante la estética, la *Crítica del juicio*, le producía el efecto de «una investigación seca sobre el conocimiento humano», en virtud de lo cual pensaba que esa filosofía era inadecuada para «sentirla y tratarla poéticamente», aunque también se sirviera del concepto de Ilustración como un ponerse en camino (p. 217). El universo es idea de Dios y la naturaleza está llena de sentido, es legible para el espíritu humano. A diferencia de Kant, la naturaleza no es proyección del espíritu humano sino que más bien responde a un sentido desde el espíritu humano y responde a sus preguntas y puede ser leída como obra de arte perfecta en sí misma (p. 219). La dureza moral del deber kantiano produce un efecto un tanto sombrío.

La lectura fue asunto importante para la cultura ilustrada, puesto que el desarrollo de ésta dependía en gran medida de la expansión de aquélla. Safranski, gran conocedor de Schopenhauer, se ocupa de atender debidamente a este espacio de la historia cultural actualmente de consideración imprescindible. Durante el desenvolvimiento del siglo XVIII, el sentido acumulador y cuantitativo, así como las proyecciones patológicas subsiguientes de los hábitos masivos de lectura dieron lugar a expresiones satíricas e incluso a una fuerte crítica que habría de culminar en la

posición lúcida, pero también parcialista y radicalizada, de Schopenhauer<sup>27</sup>. *Die Horen* piensa Schiller que ha de convertirse en una verdadera *ecclesia militans* y ha de luchar en primer término contra los excesos de lectura. El siglo fue una época ávida de lectura y de furia escritora. En las postrimerías del siglo XVIII, tras un gran avance de la alfabetización, la cuestión del exceso de lectura se hace tópico entre la burguesía. Comienzan las quejas de pedagogos y críticos. Puesto que es difícil controlar lo que sucede en el lector, se toma noción de excitaciones y fantasías ocultas, de probables excesos encubiertos en esas mujeres devoradoras de novelas. Ahora sucede, como explica Safranski, que no hay pocos libros que son leídos muchas veces sino muchos libros que son leídos una sola vez. Se comienza a leer deprisa. Así comienza a desaparecer el libro de autoridad, especialmente la Biblia y las obras edificantes, mientras que las novelas se multiplican por cientos. Entre 1790 y 1800 aparecieron en el mercado dos mil quinientos títulos de novela, tantos como en los noventa años anteriores (p. 430). En el *Quijote*, traducido por Tieck, el tema es en gran medida el desplazamiento de la experiencia de la vida por la experiencia de la lectura (p. 432). La revista *Die Horen* y sus colaboradores, especialmente los hermanos Schlegel, es ocasión de relaciones anecdóticas (p. 415 y ss.).

En cuanto al arte, resume Safranski que para Schiller el estado estético no es sino la deliciosa sensación de ser un ser humano. Schiller recomienda a los miembros de la *Deutsche Gesellschaft* el arte como supremo ejercicio de relajamiento (pp. 195-196). El problema es el de la capacidad de libertad, que trataría ampliamente después de la Revolución Francesa (p. 248). En nombre de la razón y la libertad, Robespierre hará poco más tarde que rueden cabezas de hecho (p. 250). Aquí se insinúa ya la posterior crítica de Schiller a Kant (p. 251). Pero el hecho, desde el punto de vista del arte, es el de su posible utilidad para la vida. Schiller no sólo siente agotarse la poesía, sino que se plantea el sentido superfluo de la belleza; pero al artista que se tiene en algo no le basta la utilidad de ornato y descanso que le concede el medio burgués. El artista ha de entrar en el mercado, pero también conservar la dignidad y la significación de sus obras. La duda de uno mismo y la pusilanimidad es lo que conduce a la necesidad de justificar la belleza (pp. 275-276). Al decir de Safranski, el artista oye el susurro del fondo vacío a través de sus tonos, sus frases y ficciones. El arte que procede de la nada de la imaginación libre, puede hundirse de nuevo en esta nada. En su interior se forma un potencial de destrucción y autodestrucción. Entonces hablamos de la crisis de la narración, de la intención de producir fragmentos, de la disolución de las formas, fenómeno éste que va a despuntar radicalmente en la primera generación romántica a manos de Friedrich Schlegel y Novalis y de hecho va a regir el futuro del arte hasta nuestro tiempo. Piensa el biógrafo que la sospecha de que las figuras

27. *Cfr.* AULLÓN DE HARO, P. *Schopenhauer contra la lectura*. Madrid: Heraclea, 1999.

del arte no tan sólo son socialmente problemáticas, sino que en sí mismas son sombras y carecen de sustancia, es aquella negatividad inherente a la imaginación que roba al arte la confianza en sí mismo (p. 277).

Respecto de la celeberrima composición sobre «Los Dioses de Grecia», señala Safranski que es obvio que en la invocación schilleriana del mundo de los dioses griegos no pueden pasar inadvertidos los rasgos artísticos, y que en largos pasajes el poema suena como una especie de «quién es quién» en el mundo de los dioses griegos notándose a veces el uso que hizo el autor de la entonces usual obra de consulta *Gründliches mythologisches Lexikon* de Benjamín Hederich (pp. 277-282).

Dice el biógrafo que para Schiller el sentido poético es una manera de crear de forma impresionante una zona henchida de sentido en medio de la indiferencia de la naturaleza. Lo poético permite vivir en el encuentro con los hombres lo que no es indiferente, y permite vivirlo en la solidaridad, en la confianza y también en las reglas e instituciones que organizan las relaciones con sentido entre los hombres (p. 283). La evolución cultural no habría comenzado con la razón, sino con el sentido estético. Y el presente sólo podrá conservar el sentido libre si comprende el sentido de la belleza como lo que es auténticamente propio, si recuerda la fuerza que lo ha traído hasta esta cumbre. Pues es el sentido de belleza el que ha domesticado moralmente al hombre y lo ha ennoblecido, el que ha dirigido la curiosidad y la tendencia a la investigación características del hombre. Por eso, la cultura actual del saber y de la moralidad, que debe tanto al sentido de belleza, sólo conservará la medida humana si permanece envuelta en una cultura estética. Hay una incitación a que la modernidad supere el olvido de sí misma a través de la dimensión estética (p. 287).

Así pues, en el umbral de la muerte, Schiller se decide a dedicar el tiempo que le queda a la belleza, a la obra poética, a esta breve eternidad. A partir de este momento quiere estar cerca de aquel Dios que vive en el arte. Desde la zona de la muerte arriesga todas sus cartas en la baza de la supervivencia limitada en la palabra, en la religión de lo estético (pp. 341-342). «¿Qué es lo que yo percibo como bello, gracioso y sublime? Y por qué estos sentimientos pueden inducirme a empeñar la energía de mi vida en su producción? Schiller no necesita a Kant para decidirse por el arte, pero sí lo necesita para poder entender mejor su propio entusiasmo artístico. Schiller quiere recorrer la filosofía de Kant en aras del interés por el arte», y sabe que ésta es para el pensamiento lo que la revolución francesa para la política. El principio kantiano de que la naturaleza se encuentra bajo la ley del entendimiento, aplicado al problema del materialismo significa que cuando éste amenaza con derribar la creación del espíritu, estamos a su vez ante una construcción del espíritu que no se reconoce a sí misma (pp. 342-344).

Safranski observa cómo Schiller entiende que Kant no va lo suficientemente lejos cuando al preguntarse acerca de qué es la belleza se responde que es aquello que nos permite el libre juego de la imaginación; cree que el autor de la tercera Crítica se ha quedado en el disfrute del arte, en el receptor, sin penetrar en



el objeto bello mismo, en la obra de arte. Según Schiller, para quien la belleza, en *Kallias*, se presenta como libertad en la aparición, Kant no desarrolla ningún concepto de lo bello objetivo (pp. 350-351)<sup>28</sup>. Aún no se planteaba la cuestión ética de la creación artística. Esta exigencia, recuerda Safranski, surge por primera vez en el tratado *Sobre la gracia y la dignidad*, que ve la luz en la primavera de 1793, después de las Cartas de *Kallias*. «Gracia es la belleza de la forma bajo el influjo de la libertad». La belleza de la forma es inherente a lo que es por naturaleza, por ejemplo, la forma del cuerpo; por eso, Schiller la llama también la «belleza arquitectónica», con lo cual refiere la construcción, la forma. Ciertamente, la gracia es más que la belleza natural, es una cooperación entre naturaleza y libertad. Y se trataría de cultivar el querer a través del arte, de tal modo que aquel fuera capaz de asumir el deber en su voluntad (pp. 360-363).

Expone Safranski cómo *Sobre la Gracia y la Dignidad*, el primero en la serie de los grandes tratados de estética filosófica de la generación de Schelling, Hölderlin, Hegel, Schlegel, Novalis y Schleiermacher, hizo de Schiller, casi al momento, el filósofo decisivo del arte en Alemania. Estos tratados venían a ser una escuela de pensamiento estético para los jóvenes genios a la espera de irrumpir en la escena del pensamiento. Como es bien sabido, Kant, que debía sentirse afectado por la crítica, lo reconoció sin envidia. En la segunda edición de *La religión dentro de los límites de la mera razón* (1794) califica el texto de Schiller de magistral y declara que se siente inducido a suavizar su concepto de moralidad en algunos puntos. Schiller se siente orgulloso y le comunica de inmediato a su amigo Körner que Kant habla «con alta estima de mi escrito y lo califica de obra de una mano maestra. No puedo expresarte cómo me alegra que esta obra haya caído en sus manos y que haya producido este efecto en él» (18 mayo 1794). En realidad sorprende que Schiller tomara parte por la naturaleza, en todo caso más de lo que concede Goethe. Éste, después, en *Wilhelm Meister*, asume la idea schilleriana del «alma bella» como armonización de «belleza y razón» (pp. 364-365). En *Sobre la gracia y la dignidad* ya se presentaba una sugerencia de mediación estética entre la sensibilidad y la moralidad, es decir un intento de conciliar el rigorismo y el dualismo de Kant en la relación entre ambas fuerzas (p. 401). A todos estos propósitos, como en otros casos decisivos o de culminación de la ideación schilleriana, Safranski no alcanza a sospechar hasta qué punto el joven poeta pensador está identificando el neoplatonismo.

El 13 de julio de 1793 envía la primera carta sobre «Filosofía de lo bello» al Duque de Augustenburg. Era la primera de la serie de cartas en las que quería expresar el resumen de su reflexión sobre el arte. Es también la época de los ensayos sobre lo patético y sobre lo sublime, que en principio eran uno solo. En el

28. Pero recordemos, cosa que se suele olvidar, que aun puntualmente ya Kant habla, al menos en el caso de la pintura, del arte como apariencia sensible en la *Crítica del Juicio*, parágrafo 51.

verano de 1794 reemprende el trabajo y llega a edición con el título *Sobre la educación estética del hombre* (p. 369), para lo cual había empezado por emprender una estricta y lúcida crítica de la civilización occidental, incluidas y preferentemente sus instituciones académicas y culturales, como hasta ahora no se había conocido pues deja a Rousseau como un pálido boceto, aspecto éste que no parece asumir Safranski en toda su importancia<sup>29</sup>.

Ahora el centro del objeto es que el arte bello forma y refina los sentimientos. La violencia revolucionaria no forma al hombre. Observa Safranski cómo la agresividad se transforma en el trabajo, se canaliza en la guerra y se atenúa en la competencia. El gran concepto de juego ofrece el camino de la naturaleza a la cultura. Se pasa a través del juego (rituales, tabúes y simbolismos). Arte y juego van unidos, aunque el juego abarca mucho más que el arte. Pero Schiller propone el juego como terapia de la cultura pensando en las bellas artes. El libre juego del pensamiento, la imaginación y la sensibilidad es la cura para la desarmonía humana, para el hombre escindido. El arte es en realidad el único camino y la utopía el fin del encuentro unitivo de los impulsos humanos. Una perspectiva antropológica. El hombre es sólo hombre y sólo libre cuando juega con la belleza, el arte, pero el arte en alto sentido y no la canalización de nuestro tiempo. Safranski advierte que ese juego de la libertad no es, como resulta evidente, el actualmente generalizado por los nuevos medios electrónicos, de manera que en este último sentido el juego se habría convertido en parte del problema (pp. 406-410)<sup>30</sup>.

Mientras Schiller trabaja todavía en la colección de cartas estéticas sobre la educación estética, ya prepara el siguiente gran ensayo con el que, a principios de 1796, cierra transitoriamente la serie de sus escritos de teoría del arte: *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Lo ingenuo es lo natural, intuitivo e inmediato (p. 410). Se echa de menos, aún más en estos capítulos especialmente dedicados a la cuestión estética, alguna entrada penetrante de Safranski, conceptualmente de fondo, en los núcleos de la teoría poética schilleriana ya que no en su síntesis neoplatónica<sup>31</sup>. De otra parte, se plantea lo siguiente: «Reúna, por favor, toda su fuerza y toda su vigilancia, elija una materia poética agraciada, llévela en su corazón con amor y cuidado, y deje que en los momentos más bellos de la existencia madure con tranquilidad hasta la consumación; en lo posible huya de las materias filosóficas,

29. Nos referimos en particular al roussoniano *Discurso sobre las ciencias y las artes*, que es el texto que pesó en la interpretación de estos asuntos y la distinción periodológica entre griegos o clásicos y románticos, es decir los medievales en principio.

30. En todo ello hay una perspectiva antropológica, pero diremos que también una analogía mística o unitiva que es la que funda el argumento.

31. Un planteamiento de este asunto puede verse en AULLÓN DE HARO, P. Estudio Preliminar a SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid: Verbum, 1994, pp. XVI y ss.; e Id., Epistemología para la Estética y la Poética de Friedrich Schiller, en *Ilustración y Modernidad. Actas del Congreso Schiller*. Valencia: MuVIM, 2006, pp. 117-136.

que son las más ingratas, de manera que en la estéril lucha con ellas se consumen con frecuencia las mejores fuerzas; permanezca cerca del mundo de los sentidos, así correrá menos peligro de perder la sobriedad en el entusiasmo» (p. 426). De este modo se explica que Schiller, con su proyecto de «educación estética», encontrara gran adhesión entre los románticos, pues la estetización de la vida era la gran expansión entre ellos, hasta el punto de llegar el caso de que algunos hacían un gesto irónico de rechazo cuando Schiller invocaba seriamente la estética en serio (p. 432). Desde 1797, Schiller y Goethe compiten escribiendo sus baladas. Goethe sabe que sólo el espíritu y el pensamiento salva a su amigo del sufrimiento de la enfermedad. En el poema «La dicha» (1798) Schiller designa el proceso creador como un «nacimiento oscuro desde el mar infinito» (p. 437). Surgen las baladas «El buceador», «El anillo de Polícrates», «Las grullas de Ibycos» y «El guante», obras con las que Schiller demuestra que la alta exigencia intelectual y lo popular son compatibles entre sí (p. 457). Finalmente trabaja en la redacción de *Demetrio*. Aún Schiller aprovechará para celebrar de nuevo las artes, en su último escrito, un poema de ocasión que no quiso perder su tiempo, escasísimo ya, como fruslería: las artes nos ayudan a conservar el sentido para lo realmente importante, para las cosas ingeniosas de la vida. La palabra y el pensamiento es la libertad, el reino inmenso (p. 517).

A mediados de julio, Schiller viaja a Jena con Charlotte y nace, el 25, su segunda hija. Desde el día anterior entra Schiller en el final de su lucha contra el dolor y superación del cuerpo. El médico le prescribe vino dulce español y ácido alemán. El ocho de febrero, enferma gravemente Goethe. El editor Cotta envía abundantes botellas de vino asimismo para celebrar que Schiller se ha sobrepuesto y no ha fallecido. Heinrich Voss, el hijo del traductor de Homero, era un ferviente admirador de Schiller. En los últimos meses estuvo con frecuencia junto a él, prestando con toda entrega servicios de vigilancia al enfermo (p. 518). Según Biedermann, ya en el lecho de muerte «quiere escuchar cuentos e historias de caballerías, ya que allí está la materia para todo lo bello y grande» (p. 519).