

LA AUSENCIA EN SCHILLER: EL *DEUS ABSCONDITUS* Y EL EJECUTOR (*WALLENSTEIN* Y *WILHELM TELL*)

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La conexión entre los dramas de Schiller y las reflexiones desarrolladas en sus escritos filosóficos e históricos es una cuestión muy problemática. Simplificando, se puede decir que los textos filosóficos proyectan los ideales schillerianos y los históricos reflejan su conocimiento psicológico de los seres humanos. Esa tensión entre el ideal y la realidad se manifiesta, entre otras constelaciones, en la de la ausencia. En *Wallenstein* y en *Wilhelm Tell*, los protagonistas están fuera de la acción en gran parte de la trama. El personaje de Wallenstein está ausente como un *deus absconditus* que se revela fallido. La ausencia del personaje de Tell es la de un ejecutor que deja intacto de culpabilidad al colectivo de su pueblo.

PALABRAS CLAVE: ausencia, *deus absconditus*, *Wallenstein*, ejecutor, *Wilhelm Tell*.

ABSENCE IN SCHILLER: THE *DEUS ABSCONDITUS*
AND THE EXECUTOR (*WALLENSTEIN* AND *WILHELM TELL*)

ABSTRACT

The connection between Schiller's dramas and the reflections developed in his philosophical and historical writings are a highly problematic question. Simplifying, it can be said that the philosophical texts project Schillerian ideals and the historical ones reflect his psychological knowledge of human beings. This tension between the ideal and reality is manifested, among other constellations, in that of absence. In *Wallenstein* and *Wilhelm Tell*, the leads are out of action for much of the plot. The character of Wallenstein is absent as a *deus absconditus* that will be revealed to have failed, whereas the character of Tell as an executor who leaves the collective of his people exempt from with guilt.

KEYWORDS: absence, *deus absconditus*, *Wallenstein*, executor, *Wilhelm Tell*.



1. LA PROBLEMÁTICA RECEPCIÓN

Se puede decir que la recepción de Friedrich Schiller ha sido en términos generales muy discutida. Sin duda, a esa situación ha contribuido la propia complejidad de la obra del autor¹ y la tortuosa, pero muy honesta, evolución de su pensamiento².

Uno de los rasgos más sorprendentes del teatro de Schiller es la utilización de la ausencia. Por una parte, esta tiene una función dramática y, por otra, está enfocada a la exposición del pensamiento del autor. Concretamente, nos referiremos a dos dramas en los que la ausencia del protagonista es sumamente notoria. Digamos, antes que nada, que ambos dramas fueron escritos en verso en sus versiones definitivas.

Wallenstein es una trilogía que representa los últimos días de la vida de un famoso General de la Guerra de los Treinta Años³. El producto final creado por Schiller fue una trilogía compuesta por *Wallensteins Lager* (*El campamento de Wallenstein*), *Die Piccolomini* (*Los Piccolomini*)⁴ y *Wallensteins Tod* (*La muerte de Wallenstein*)⁵. El llamativo punto sobre el que queremos detenernos es que, en la primera parte de *El campamento de Wallenstein*, el protagonista no aparece en ningún momento si bien es constantemente nombrado.

*Wilhelm Tell*⁶ festeja solemnemente al mítico héroe símbolo de la independencia de Suiza del Imperio de los Habsburgo⁷. De nuevo, encontramos en este drama de Schiller la constelación de la ausencia. La obra consta de cinco actos. En

¹ Que Schiller sea un pensador político es la principal razón de lo problemático de su figura. Así, en muchas de sus obras, las proclamas colectivas y las canciones en contextos alejados de lo contemporáneo (como el de los bandidos de Karl Moor, los soldados de Wallenstein o los suizos del siglo xv en *Tell*) enmascaran lemas jacobinos y mensajes subversivos (Johnston 2011: 49). Y, sin embargo, su concepto de educación estética aboga por que, de existir, las proclamas no deriven nunca en violencia.

² También la de una imagen tópica de su figura, ceñida a las dificultades por las que discurre su vida y a su constitución enfermiza: la de la victoria del ser humano sobre su frágil naturaleza (Sauer 2014: 60).

³ Lo que ocurre en Wallenstein tiene lugar del 12 de enero al 25 de febrero de 1634. Schiller lo concentra en cuatro días: 1.º Wallensteins Lager und Die Piccolomini I-IV, 2.º Piccolomini V und Wallensteins Tod I und II, 3.º Wallensteins Tod III, 4.º Wallensteins Tod IV-V (Neis 1988: 11).

⁴ El título hace referencia a dos miembros de una familia, Octavio Piccolomini y su hijo Max, que a su vez son mandos en el ejército de Wallenstein. Uno y otro se contraponen. La conducta del primero se atiene a los parámetros de la *Realpolitik* y la ética de la responsabilidad, sin que eso excluya la traición a su amigo Wallenstein. El segundo cree hasta el final de su vida en un ideal: la conciliación de la fidelidad al Emperador con la consecución de la paz.

⁵ *Wallensteins Lager* se estrenó el 12 de octubre de 1798, *Die Piccolomini* el 30 de enero de 1799 y *Wallensteins Tod* el 20 de abril de 1799. Todas estas primeras representaciones tuvieron lugar en el Teatro de la Corte de Weimar.

⁶ Su estreno se produjo en el Teatro de la Corte de Weimar el 17 de marzo de 1804.

⁷ De nuevo recordemos que la recepción política de Schiller es multiforme. Así, el drama de *Tell* fue representado y leído como manifestación democrática y revolucionaria en 1848 y 1919. En 1870, se representaba con música militar. Y durante el periodo nacionalsocialista fue primero escenificado como un drama que representaba el espíritu político propio, para luego ser prohibido en el tercer año de la 2.ª Guerra Mundial (Guthke 1994: 280).

los dos primeros, donde se presenta el contexto político de una Suiza gobernada por los Habsburgo y la oposición de los suizos a este *statu quo* en el juramento de Rütli⁸, el personaje de Wilhelm Tell no aparece. En los tres últimos, aunque el personaje es reconocido como liberador de la patria, su aislamiento y su individualismo tornan muy difícil el establecimiento de una conexión entre el héroe y la comunidad política a la que supuestamente representa.

Si *Wallenstein* es un drama histórico (o predominantemente histórico), *Tell* discurre en lo mítico (o en lo predominantemente mítico), tal como abordaremos en el punto cinco de este texto.

2. VOLVER A LA CREACIÓN

Wallenstein fue redactado en el momento de la vida de Schiller de mayor influencia y más intensa relación con Goethe⁹, esto es, durante el tiempo de su intercambio epistolar¹⁰ comprendido entre los años 1794 y 1805. De resultas de este contacto, Schiller se propuso dos objetivos. El primero, volver a ser poeta, y muy concretamente, volver a escribir dramas. Recordemos que *Don Karlos* data de 1787 y el estreno de las tres partes de *Wallenstein* se produce entre finales de 1798 y mediados de 1799. Su segundo objetivo fue darles a sus personajes un empaque más realista:

Ich hoffe [...] auf rein realistischen Wegen der ein ächtes Lebenprincip in sich hat. Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch die schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nehmlich) entschädigen¹¹ (Schiller 1969: 204).

A efectos de incrementar el realismo y la hondura psicológica de los personajes, Schiller retorna a la documentación histórica y a los estudios llevados a cabo en

⁸ Representantes de suizos de los tres cantones (Uri, Schwyz y Unterwalden) se reunieron, a finales del siglo xv, en el valle de Rütli para juramentarse en pos de la autonomía de Suiza del Imperio de los Habsburgo. Aegidius Tschudi adelanta y ubica el hecho en 1305 y señala que los líderes del levantamiento fueron Werner Stauffer por Schwyz, Arnold von Mechtal por Unterwalden y Walter Fürst por Uri (Fürst es sustituido en algunas crónicas por Wilhelm Tell). Conforme a ese origen legendario, Suiza recibe, incluso hoy, el nombre oficial de Eidgenossenschaft (lo que vendría a traducirse por Comunidad de juramentados).

⁹ Para Ernst Bloch, los mejores dramas de Schiller, en cuanto más revolucionarios, son los cuatro primeros. Sin embargo, a partir de *Wallenstein*, se deja influir indebidamente por el aire de la corte de Weimar y pierde la fuerza de agitación política de su juventud (Berghahn 2011: 97).

¹⁰ La edición en castellano corrió a cargo de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn (Goethe/Schiller 2014).

¹¹ «Confío en haber erigido por vías puramente realistas con él un gran personaje dramático con un auténtico principio de vida en su interior. Antes, en Posa y en Carlos buscaba cómo sustituir a la defectuosa realidad mediante la bella idealidad, aquí en el *Wallenstein* quiero hacer la prueba de compensar la defectuosa idealidad (concretamente la sentimental) mediante la mera realidad» (T.d.A.), Carta a Wilhelm von Humboldt, 21 de marzo de 1796.



esta materia, en detrimento de la filosofía¹². Concretamente, en 1790 había publicado *Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* (*Historia de la Guerra de los Treinta Años*). Con este giro, el autor quiere un nuevo tipo de drama, no tanto interesado en despertar afectos en el espectador mediante la representación de acciones, sino en propiciar la reflexión mostrando los complejos procesos interiores de los protagonistas (Ritzer 2011: 252). Había dos personajes que le interesaban especialmente como objeto dramático: el rey sueco Gustavo Adolfo y el General en jefe de los ejércitos imperiales Albrecht von Wallenstein. El intendente del Teatro de Mannheim, Dalberg, le recomendó que se decidiera por el segundo, cuya indómita pasión y férrea grandeza podían convertirlo en una figura intensamente dramática (Neis 1988: 5). A principios de 1796, y tras muchas dudas, Schiller se decantó por Wallenstein.

Pese a su determinación a escribir, Schiller confesó en diversos lugares que la trilogía fue la obra de más dificultosa realización¹³. Así, en carta a Körner de 28 de noviembre de 1796, ve el asunto amorfo y la escritura interminable. Siente, por otra parte, que la insatisfacción nace de que, en contraste con su anterior periodo de realización de dramas, ahora es más exigente consigo mismo y además la empresa que se ha propuesto es también más ambiciosa. Además, ve cierta incompatibilidad entre la temática de la *Staatsaktion* (un asunto de Estado) y el género del drama. De hecho, y mirando retrospectivamente, en comparación con *Wallenstein*, la obra anteriormente compuesta, *Don Karlos*, era vista literalmente por él como «ein Machwerk», una chapuza (Golz 2005: 610). Pero volvamos a su confesión a Körner:

Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert [...] Zwei Figuren ausgenommen¹⁴, behandle ich alle übrigen und vorzüglich den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers¹⁵ (Schiller 1977: 16-19).

Las reflexiones sobre la escritura literaria que lleva a cabo Schiller en esta época, que culminan en el texto conjunto con Goethe «Über epische und dramatische Dichtung»¹⁶, van estrechamente de la mano de la redacción de *Wallenstein*. Llevar a cabo una obra tan monumental, que pretendía mostrar el pensamiento de

¹² Ocupación principal entre 1793 y 1795, sobre todo a raíz de la grave enfermedad que lo mantuvo en cama durante año y medio, periodo que aprovechó para la lectura de las tres críticas kantianas.

¹³ El relato de Thomas Mann *Schwere Stunde*, publicado en 1905 en el centenario de la muerte Schiller, narra las dificultades de este para componer *Wallenstein*.

¹⁴ Se refiere a Max Piccolomini y a Thekla Wallenstein, que en cierto modo son por su naturaleza como personajes de los primeros dramas de Schiller.

¹⁵ «La materia y el objeto es tan externo a mí, que apenas siento una inclinación por él. Me deja indiferente y sin embargo estoy fascinado con el trabajo [...] Excluyendo a dos figuras, trato a las demás, especialmente al personaje principal, meramente con puro amor de artista» (T.d.A.). Aquí Schiller se remite a la *finalidad sin fin* kantiana que está presente en el arte, y debe ser propia de él según sus parámetros clasicistas tanto de Kant como de Schiller.

¹⁶ La relación entre el epistolario de Goethe y Schiller y la obra de ambos es una convergencia, nunca vista anteriormente en el mundo intelectual, entre la reflexión teórica y la producción literaria.



la figura principal aunada a la presentación de acontecimientos externos¹⁷, llevó consigo para el autor una paradójica evidencia. Concretamente, llegó a la conclusión de que la distinción de unos géneros y otros es, por un lado, conveniente, pero, por otro, materialmente imposible de llevar a cabo de un modo definitivo y distinguible.

La tripartición de la trama en jornadas y obras distintas fue consejo de Goethe, en carta de 2 de diciembre de 1799 (Neis 1988: 8). Y la conversión de la obra de la prosa al verso fue una decisión de Schiller, que le hizo ver cómo la forma no solo alteraba el tono del lenguaje, sino que también obligaba a modificar el contenido del drama. Así, «der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden»¹⁸ (Schiller 1977: 159).

3. EL FALLIDO *DEUS ABSCONDITUS*

Más allá de las intenciones que llevaron a Schiller a escribir *Wallenstein* y de las conclusiones poetológicas derivadas de su composición, que hemos expuesto hasta ahora, nuestro interés está centrado en la primera jornada de la trilogía y en la ausencia en ella del protagonista.

El desarrollo multilateral y polifónico del *Campamento de Wallenstein* está profundamente inspirado en las escenas grupales protagonizadas por el pueblo de Bruselas¹⁹ en el *Egmont* de Goethe (1788)²⁰. No se ha de olvidar que Schiller dirigió el montaje escénico de la citada obra en el teatro de la Corte en Weimar en 1796 (Schneider/Blumenthal 1949: 360) y este trabajo de práctica teatral no le resultó ocioso para su *Wallenstein* (Oellers 2005: 108). Hay un elemento de similitud y otro de contraste entre los bruseleses de Goethe y los mercenarios de Schiller.

La similitud radica en su condición colectiva. Precisamente por ese carácter de obra sin protagonista o con un protagonista colectivo, en el estreno de *Wallenstein* en Berlín en 1799, Iffland excluyó el *Campamento*²¹ (Frithjof 2000: 576). Lo colectivo es aquello que Heidegger denominó *das Man* (el *se*): el «se dice, se oye, se comenta», que, con sus cambiantes oleadas y vaivenes, es el factor decisivo en las

¹⁷ Como más tarde ocurrirá con *Faust* de Goethe.

¹⁸ «El verso pide simplemente ser relacionado con la imaginación, de modo que tuve que cambiar varios de mis motivos para que fueran más poéticos», Carta de Schiller a Goethe de 24 de noviembre de 1797 (Goethe/Schiller 2014: 260) [traducción de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn].

¹⁹ Concretamente, en la primera escena del primer acto, en la primera escena del segundo y en la primera del quinto.

²⁰ 1788 es la fecha en la que se publicó el texto impreso. El estreno teatral tuvo lugar en 1789 en Mainz.

²¹ Si bien la razón que adujo fue que no quería escandalizar a las autoridades de un Estado militar como Prusia con una representación denigratoria del ejército, cabe sospechar también que el protagonismo colectivo en la primera jornada excluía, o en todo caso retrasaba el lucimiento personal del actor.



alteraciones de parecer, las tomas de posición y las acciones normalmente reactivas de una colectividad magmática e impersonal. El *man*, el *se* o *uno* mantiene la mayor parte del tiempo atrapada a la existencia humana, al *Dasein* o *ser-ahí*:

Das Belieben der Anderen verfügt über die alltäglichen Seinsmöglichkeiten des Daseins. Diese Anderen sind dabei nicht bestimmte Andere. Im Gegenteil, jeder andere kann sie vertreten. Entscheidend ist nur die unauffällige, vom Dasein als Mitsein unversehens schon übernommene Herrschaft der Anderen, Man selbst gehört zu den Anderen und verfestigt ihre Macht (Heidegger 1977: 168)²².

La diferencia estriba en que la motivación de las reacciones del pueblo de Bruselas (en las primeras apariciones envalentonado para defender sus derechos y luego lleno de temor por la Inquisición e incapaz de defender a Egmont) no es exactamente la misma que la de las mesnadas mercenarias de Wallenstein. Estas no actúan acobardadas, pues al fin y al cabo poseen las armas y pueden ejercer la violencia. La actitud cambiante del campamento está más bien determinada por el desplazamiento de la autoridad (de Wallenstein al Emperador), o más exactamente por la toma de conciencia de que la autoridad siempre estuvo en el mismo, en el Emperador. ¿Por qué? Porque se trata de una autoridad tradicional, siempre ligada al *locus* donde recae un poder inmemorial y ahistórico, en este caso la autoridad de la Gracia de Dios en la que se sientan los atributos imperiales. Así define Max Weber la citada autoridad tradicional:

Von den vorbürokratischen Strukturprinzipien ist nun das weitaus wichtigste die patriarchale Struktur der Herrschaft. Ihrem Wesen nach ruht sie nicht auf der Dienstpflicht für einen sachlichen unpersönlichen Zweck und der Obödienz gegenüber abstrakten Normen, sondern gerade umgekehrt auf streng persönlichen Pietätsbeziehungen (Weber A 679, 2005: 247)²³.

El ejército mercenario de Wallenstein, constituido por soldados de todas las nacionalidades²⁴, se siente estimulado por la licenciosa vida militar y por la personalidad del General. Sus componentes son renunciantes a todo lo normalmente vital: familia, posición, patria, profesión y todas las seguridades sociales (Steinhagen 1990: 88). La clave de su inestable estatus es que solo puede mantenerse mientras

²² «La preferencia de los otros dispone de todas las posibilidades de ser del ser-ahí. Estos otros no son otros determinados. Por el contrario, cualquiera puede representarlos. Lo decisivo es solo el dominio de los demás inadvertido y tomado involuntariamente por el ser ahí como ser-con. Se obedece a los otros y se consolida su poder» (T.d.A).

²³ «De los principios estructurales preburocráticos el más importante es la estructura patriarcal de la autoridad. Esencialmente no descansa en la obligación de servicio a un fin objetivo e impersonal y en la obediencia a normas abstractas, sino por el contrario en las relaciones piadosas estrictamente personales» (T.d.A).

²⁴ Este carácter variopinto dio lugar a que *Wallensteins Lager* fuera la obra más representada en el frente este del eje en la Primera Guerra Mundial, cuyo ejército como el de Wallenstein era multinacional (Martin 2011: 360).

dure la guerra. Esta condición apátrida desarraigada del soldado queda de manifiesto en este verso de la obra de Schiller que estamos comentando: «Das Schwert ist kein Spaten, kein Pflug» (V. 919)²⁵.

En el *Campamento* no aparece en ningún momento Wallenstein, pero todo converge en él (Aoki 2010: 200). Y confluye de un modo reiterado, recurrente, casi podríamos decir que obsesivo. Esa constante mención refleja la autoridad que ejerce el General sobre sus tropas, si bien queda también en evidencia que su poder tiene mucho de aparente.

A fin de acotar nuestro estudio a la primera jornada de la Trilogía, prescindiremos tanto del Prólogo de la obra²⁶ como de las otras dos partes, *Die Piccolomini* y *Wallensteins Tod*, para centraremos en lo que ocurre en *Wallensteins Lager* (*El campamento de Wallenstein*).

Esta primera jornada de la trilogía consta de un solo acto dividido en once escenas. Con una enorme maestría, Schiller consigue en ella ofrecernos por medio de la exageración la autodeconstrucción de la guerra en boca de los que abogan por ella: los soldados y los oficiales. Estos actúan como apologetas, pero involuntariamente nos la presentan como un *mundus perversus*, un mundo de absoluta maldad que priva a los seres humanos de valores, bondad y sensatez (Riedel 2011: 250). En la primera de las didascalias de la obra, y refiriéndose al aspecto externo de las tropas, Schiller nos ofrece una acertada imagen de cómo era la guerra en el siglo XVII, en buena medida, *freelance*, llevada a cabo por mercenarios que se unían a los ejércitos con los enseres con los que contaban y con lo que se iban agenciando durante las campañas. Así, Schiller en la citada didascalia dice: «Soldaten von allen Farben und Feldzeichen» (soldados de todos los colores y símbolos de batalla). Efectivamente, todavía no existían uniformes en un sentido moderno; por eso las tropas y las armas se distinguían por el color y el corte de los atuendos, por los galones, los brazaletes, las escarapelas y los estandartes (Golz 2005: 718).

Resulta oportuno analizar dos actitudes distintas ante la guerra presentes en los personajes de la obra de Schiller y que plasman su visión del conflicto bélico²⁷. Para ello nos referiremos a dos tipos de figuras del campamento: los ocasionales y los estabilizados²⁸. Los ocasionales son unos campesinos y un cazador mercenario. Los estabilizados, el jefe de guardia y la vivandera.

²⁵ «La espada no es una azada ni un arado».

²⁶ Muy centrado en hacer ver que se estaba inaugurando el Teatro de la Corte de Weimar después de una serie de reformas.

²⁷ Al mostrar la ruindad de los combatientes de la Guerra de los Treinta Años, Schiller tiene *in mente* los desórdenes de la Revolución Francesa.

²⁸ Vamos a prescindir de la octava escena, probablemente la más célebre de *Wallensteins Lager*, la de la prédica del capuchino. Para este sermón, Schiller se sirvió de un texto que le prestó Goethe. La autoría de este es de un agustino, Abraham a Sancta Clara, que quería espolear a los combatientes cristianos contra los turcos cuando estos sitiaban Viena. Schiller hace que el capuchino critique a los soldados de Wallenstein, sirviéndose de aliteraciones. Los mercenarios prefieren la jarra (*Krug*) a la guerra (*Krieg*), prefieren el pitorro (*Schnabel*) al sable (*Sabel*) y prefieren devorar al buey (*Ochse*) que a los suecos y su General en jefe (*Oxenstirn*) (V. 491-494). Esta denuncia de las prácticas





Comencemos por los personajes ocasionales. La acción se inicia con un campesino y su hijo dirigiéndose al campamento. El padre lleva unos dados trucados con los que piensa jugarse dinero con las tropas y ganarlo haciendo trampas. De nuevo la imagen es expresiva. La guerra ha degenerado todas las relaciones civiles. Y si los soldados, mucho más que a combatir²⁹, se dedican al saqueo, los campesinos abandonan agricultura y ganadería y se convierten en logreros (versos V. 1-48)³⁰.

El mismo campesino profiere un significativo lamento: «Wars doch nicht ärger und krauser hier, / Als der Sachs noch im Lande tät pochen / Und die nennen sich Kaiserliche!» (V. 31-33)³¹. El sajón al que se refiere es Johann Georg von Arnim, que, tras ser vencido por Gustavo Adolfo y a instancias de él, ocupa y saquea territorio bohemio (Golz 2005: 719). Esto mostraba claramente la realidad de la Guerra de los Treinta Años. Los supuestamente imperiales atacaban territorios fieles al Emperador, porque por fuerza se habían pasado al enemigo protestante, el cual les conminaba a hacer esas incursiones. Aunque, por otra parte, estas campañas no displacieran a esos otrora combatientes del bando católico que habían sido forzados a ellas, pues iban acompañadas de pingües beneficios en el pillaje (y, además, en este caso los saqueos no tenían lugar en la propia tierra, Sajonia, sino en una ajena, Bohemia).

Entre los combatientes individuales, el cambio de bando en la Guerra de los Treinta Años era muy frecuente. En la obra de Schiller esto queda reflejado en el relato del cazador que primero sirvió a los ejércitos de Gustavo Adolfo, en el campamento de este rey, extremadamente devoto, en el que se rezaba de la diana a la retreta (V. 258-262). De ahí que el cazador se cambiase de bando, pues en la Liga católica de Tilly todo era más licencioso y había, incluso, ramerías (V. 268-278). Sin embargo, los alicientes de la Liga católica no eran tan poderosos como para evitar que el cazador, haciendo un nuevo cambio, se pasara a las tropas de Wallenstein,

mercenarias es probablemente ajustada. Sin embargo, las palabras tienen un sesgo parcial. El eclesiástico reclama combatividad y heroísmo solo pensando en el beneficio de las armas católicas. Concretamente, reclama la liberación de Baviera de la ocupación protestante. Este monje es figura contraria y antagónica a Wallenstein, así como partidario de la unidad religiosa del Imperio bajo el catolicismo.

²⁹ De hecho, como muestra el verso 25, las tropas de Wallenstein llevan ocho meses acampadas. Esto se corresponde históricamente con el retiro de invierno de estos ejércitos en Bohemia entre 1632/33 y 1633/34.

³⁰ Esas prácticas son igualmente seguidas por los soldados. Unos y otros ejércitos confraternizan haciendo trapicheos con lo que han ido obteniendo de los saqueos y rapiñas (V. 90-103).

³¹ «No fue todo más irritante y confuso / Cuando el sajón hizo que se estremeciera la tierra. / ¡Y aun se denominan imperiales!» (T.d.a.). En general, vamos a prescindir de la traducción de Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo, pues no está en verso y en ocasiones, por carecer de información, lleva a cabo equivalencias defectuosas. Y, por ejemplo, en el pasaje abordado, se traduce el verso 31 así: «No lo pasábamos mal aquí cuando todavía el sajón mandaba» (Schiller 1973: 548). No es que no lo pasaran mal allí (de hecho, lo pasaron muy mal), sino que, llegado el caso, en aquella guerra se prefería el pillaje concentrado en un tiempo limitado como el de Johann Georg von Arnim a la estancia prolongada de un ejército como el de Wallenstein en un lugar concreto.

pues en ellas a nadie le importaba lo que se creyera³²: lo importante era si se pertenecía o no a ese ejército y la obediencia a esa bandera (V. 280-288).

Examinemos ahora a los estabilizados. En el campamento hay revuelo, pues ha llegado «Die alte Perücke» (V. 71)³³, el enviado del Emperador³⁴, para instar a los ejércitos de Wallenstein a unirse a los del Cardenal Fernando de Austria³⁵ a combatir en los Países Bajos. Dentro de la magmática y amorfa figura del campamento, hay individuos como el *Wachtmeister* (jefe de guardia) que tienen una visión más larga y penetrante (como Linceo entre los Argonautas). Esa visión la ha adquirido, en parte, por llevar muchos años al servicio de Wallenstein, y, en parte, por su propia intuición.

Merkst du wohl? Sie trauen uns nicht,
Fürchten des Friedländers Heimlich Gesicht.
Es ist ihnen zu hoch gestiegen
Möchten ihn gern herunterkriegen (V. 77-80)³⁶.

Hace falta contextualizar estas palabras. Wallenstein había conseguido numerosas victorias para el bando imperial, hasta el punto de recibir el título de Duque de Friedland. Sin embargo, este éxito le había granjeado la desconfianza de los Príncipes Electores que instaron al Emperador, Fernando II, a la deposición de Wallenstein como *Generalissimus*³⁷ en la Dieta Imperial de Regensburg (Ratisbona) en 1630. Sin embargo, cuando Gustavo Adolfo entró en campaña y volcó la suerte hacia el lado protestante, el Emperador se vio obligado a reponer a Wallenstein. En 1634, cuando tienen lugar los acontecimientos que ocurren en la trilogía de Schiller, la desconfianza ha llegado al máximo. Mientras que el Emperador quiere que parte de los hombres de Wallenstein se una a las tropas españolas³⁸, Wallenstein, convencido de que la guerra no puede tener un desenlace favorable para ninguno de los dos bandos³⁹, tiene tratos secretos con los suecos. Los soldados de Wallenstein no

³² En los ejércitos de Wallenstein era indiferente la religión de la tropa; en los de la Liga y en los de suecos, no.

³³ La vieja peluca.

³⁴ El consejero de guerra la corte imperial, Gerhard Freiherr von Questenberg.

³⁵ Infante de España, Cardenal, hermano de Felipe IV, gobernador de los Países Bajos españoles y comandante en jefe de nuestras tropas en la Guerra de los Treinta Años.

³⁶ «¿No te das cuenta? No confían en nosotros / Temen la cara oculta de Friedland / Para ellos él ha llegado demasiado alto, / Y les gustaría mucho verlo caer». Cansinos Assens y Tamayo no fallan en este caso en el sentido; eso sí, trastruecan la forma al hacer del verso prosa «¿No te has fijado? No se fían de nosotros. Témenle al rostro misterioso de Friedland; lo han encumbrado con exceso, y ahora, de buena gana, lo derribarían» (Schiller 1973: 549).

³⁷ La Dieta no le quitó la condición de General, sino la de *Generalissimus*, General de generales o General en jefe.

³⁸ Bajo el anticuado parámetro de que la unidad política imperial debe implicar unidad religiosa.

³⁹ Y también persuadido de que lo más inteligente y sensato es consolidar la libertad de culto en Europa.



saben esto, pero sí intuyen la osadía de su General (Reinhardt 2011: 424), conocen su desafección y no se sienten identificados con las nuevas órdenes. «Dem Kaiser verkauften wir unser Blut / Und nicht dem hispanischen roten Hut» (V. 707-708)⁴⁰.

Muy representativa es la vivandera. En el mundo de las letras este personaje es descendiente de la Coraje de *Simplizissimus* de Grimmelshausen y predecesora de la Madre Coraje de Bertolt Brech. Su vida está marcada por los avatares de la guerra, sigue al Ejército de Wallenstein en sus campañas, pues, al fin y al cabo, se trata de un ejército grande y su tamaño abre muchas posibilidades de negocio. Sin embargo, sabe que todo puede cambiar, que hoy estará aquí y mañana allá: «Wie einen der rauhe Kriegsbesen / fegt und schüttelt von Ort zu Ort, / bin indes weit herumgewesen» (V. 135-137)⁴¹.

La decisiva distinción entre las figuras ocasionales y las estabilizadas se produce cuando se descubren los ardides del campesino con los dados y se discute si se le condena a ser colgado o se le deja marchar (V. 625-662). Es significativo que el jefe de guardia, el trompetista y la vivandera quieran colgarlo, pero no así un cazador y un coracero. Quienes viven de la guerra desde hace tiempo y han obtenido una posición en ella entienden que, aunque lo bélico se desarrolla en un orden precario, este ha de ser respetado y eso exige un castigo ejemplar al campesino. No opinan así quienes viven todavía en circunstancias menos estables como el cazador y el coracero, quienes solo son mercenarios. Al final, dos coraceros dejan escapar al campesino. Esta sucesión de hechos es una muestra de que la vida no valía nada en aquella guerra. Si no hubieran sido llamados en ese momento a reunirse para hablar de cosas *más importantes*, por aburrimiento podrían haberlo colgado.

Esa importante asamblea, donde se discute si se van a unir a Fernando de Austria⁴², arroja dos posturas enfrentadas.

Por una parte, los soldados fieles a Wallenstein solo quieren atender al mandato del Emperador si el General está de acuerdo. Ellos saben que su régimen de vida, cimentado en la guerra y la opresión de los campesinos, radica en su poder de intimidación. Como dice el jefe de guardia: «Warum dürfen wir ihrer lachen? / Weil wir einen furchtbaren Haufen ausmachen» (V. 746-747)⁴³.

⁴⁰ «Vendimos nuestra sangre (mercenaria) al Emperador y no al rojo gorro hispánico» (al tocado cardenalicio del Infante Fernando). Cansinos Assens y Tamayo no traducen mal, pero sin una nota explicativa el texto resulta incomprensible «Nosotros le hemos vendido nuestra sangre al káiser, y no al capirote rojo español» (Schiller 1973: 364).

⁴¹ «Como la áspera escoba de la guerra/ lleva los desperdicios de aquí para allá/ he estado por muchos sitios». Cansinos Assens y Tamayo llevan a cabo una traducción de la que discrepo «¡Cómo esa bárbara escoba de la guerra nos barre y zarandeo de un sitio a otro! ¡Las vueltas que hemos dado!» (Schiller 1973: 551).

⁴² Como historiador, Schiller interpretaba que la orden de que las tropas de Wallenstein (o que parte de ellas) se unieran a las de Fernando de Austria, además de motivadas por hacer ofensivas católicas en Baviera y los Países Bajos, encerraba el objetivo de debilitar a Wallenstein en Bohemia.

⁴³ «¿Por qué podemos reírnos? / Porque somos un grupo numeroso y temible». Estas palabras se verán refrendadas por el primer arcabucero cuando señala que a 12 000 no se les puede alimen-

Sin embargo, la mayoría de la tropa como la de la oficialía⁴⁴ se decantará por obedecer el mandato imperial. «Der Herzog ist gewaltig und hochverständlich; / Aber er bleibt doch, schlecht und recht / Wie wir alle, des Kaisers Knecht» (V. 855-857)⁴⁵. Al fin y al cabo, el antiguo régimen y la autoridad tradicional seguían en el siglo XVII, e incluso en aquella guerra, vigentes.

4. RETORNAR AL IDEAL

Si en *Wallenstein* Schiller se apartó de la filosofía y de la idealidad, ya fuera platónica o kantiana, para abrazar la realidad fenoménica⁴⁶, no fue así en el drama que examinaremos a continuación, *Wilhelm Tell*. Por el contrario, esta obra fue compuesta en el momento de vuelta a los puntos de vista expuestos en sus escritos filosóficos, muy especialmente a su postura negativa respecto al indeseable desarrollo de la Revolución Francesa⁴⁷. Incluso se podría decir que hay un retorno a un Schiller anterior, al del *Sturm und Drang*. Como en sus primeros dramas, el autor proclama en un sentido rousseauiano la inviolabilidad de las leyes naturales en lo humano por estar prescritas divinamente. En sus primeras piezas dramáticas, estas leyes eran opuestas de un modo ingenuo a los decadentes e incapaces tiranos que utilizan las estructuras feudales para satisfacer sus fines egoístas (Bloch 2005: 255). La esencialidad de lo humano viene acentuada por la importancia que tienen en las didascalías de la obra las referencias al paisaje y a los elementos naturales (Cersowsky 2007: 100).

En un principio, con *Tell* estamos ante un drama muy sencillo, pero su simplicidad es solo aparente (Lampert 1981: 857). El personaje de Wilhelm Tell le atrae a Schiller por su carácter homérico y herodótico, es decir, por el componente heroico que lleva consigo (Schiller 1985: 160). Esta afirmación muestra que el autor

tar, pero 60 000 no morirán de hambre (V. 752-755). Cansinos Assens y Tamayo traducen así «¿Por qué habríamos de reírnos de ellos? ¡Pues porque formamos un tropel temible!» (Schiller 1973: 565).

⁴⁴ Solo cinco regimientos el Friedlander y los cuatro de Terzky aseguran a Wallenstein fidelidad (Neis 1988: 39). Lo heterogéneo del ejército de Wallenstein quedaba de manifiesto en sus generales: los había fervientemente católicos, como Pappenheim o Aldringen más cercanos al luteranismo, como Holk; e indiferentes a la cuestión religiosa y convencidos de que esa era una guerra en pos del dominio de Europa, como Isolani y Piccolomini (Bücheler 1994: 11).

⁴⁵ «El Duque es poderoso y sagaz / pero es y será, para mal o bien /, como todos nosotros, súbdito del Emperador». Cansinos Assens y Tamayo traducen por «El duque es poderoso y listo; pero como todos nosotros, sigue siendo lacayo del káiser» (Schiller 1973: 567).

⁴⁶ La cercanía al fenómeno había sido incentivada por su condición de catedrático de historia en Jena y por Goethe.

⁴⁷ En *Wilhelm Tell* el autor retoma la filosofía política: la del impulso de juego como superador de la unilateralidad (material o formal del ser humano), e incluso se remonta a la época en que estaba inmerso en el *Sturm und Drang*, donde atacaba enérgicamente al despotismo. Sin duda, es significativo que la edición de Valverde y Molina (Schiller 1990) reúna en un mismo volumen la última obra completada por Schiller *Wilhelm Tell* (1804) con una muy distanciada en el tiempo que cierra su primera época adversa a los abusos de los poderosos *Don Karlos* (1787).





tenía muy presente que estaba tratando más un contenido mítico que uno histórico (Knobloch 2011: 515), estando lo mítico más atenido a la idealidad filosófica que lo histórico, que, por la peculiaridad y la concreción, se aparta de ella.

Cabe señalar que *Wilhelm Tell* es el único drama de Schiller que no tiene un final trágico⁴⁸. De *Die Räuber* (Los bandidos) a *Don Karlos* (Don Carlos) la tónica temática dominante es la opresión de la víctima por el despotismo que siempre acaba con la muerte de aquella. Desde *Wallenstein* los dramas son mucho más psicológicos. Sin embargo, en este último texto teatral⁴⁹, los suizos acaban obteniendo su emancipación y cantando a su héroe. Por otra parte, no es menos cierto que el final feliz, propiciado por el mito y la utopía, se obtiene alejándose voluntariamente de lo histórico y las relaciones sociales objetivas. No obstante, ese recurso a la utopía y ese alejamiento de lo específico es precisamente lo que le permite mostrar su pensamiento político aplicable a acontecimientos que estaban ocurriendo en su tiempo (la independencia norteamericana, la Revolución Francesa, la que tuvo lugar en Bélgica, la fundación de la República Helvética siguiendo el modelo francés, etc.). Mas ¿el pensamiento político expuesto en *Tell* cuál es?, ¿una revolución conservadora, una vuelta al viejo orden o una apelación al triple lema de la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad? En un principio, el juramento de Rütli es una oposición a una autoridad procedente del absolutismo temprano. Esa oposición pretendía mantener el antiguo orden. Y fue aquella oposición precisamente la que acabó liquidando la Revolución Francesa (Guthke 1994: 284). Así, desde una postura democrática, republicana y de miembro de *Junges Deutschland*, Ludwig Börne considera que el personaje de *Tell* es desde el punto de vista político total e irritantemente contradictorio. *Tell* actúa, según el escritor, de un modo demasiado monárquico. Solo el colectivo puede ser sujeto político y el sujeto político ha de ser republicano (Börne, cit. Luserke-Jaqui 2008: 814).

Con *Tell*, ese hombre aislado y autosuficiente, Schiller quiere representar una restauración del estado de naturaleza inspirado en lo antiguo (Borchmeyer 1982: 87-88). El juramento de Rütli y el personaje de *Tell* no solo son opuestos a la Revolución Francesa, sino que muestran cómo tendría que haber sido esta para haber sido buena, es decir, sin haber desembocado en el Terror (Guthke 1994: 285). Y lo interesante de la tesis de Guthke es cómo Schiller convierte a *Tell* en chivo emisario, en ejecutor de Gessler a título personal. Esa ejecución exonera al pueblo, al colectivo, de estar implicado en un derramamiento de sangre.

Pero ¿cómo un hombre aislado puede alcanzar una significatividad política? Está claro que no hay conexión alguna entre los Conjurados de Rütli y *Tell*. Para empezar, es mucho más probable que el hecho desencadenante de la amenaza-desafío de Gessler (que *Tell* no haya hecho una reverencia ante el sombrero del corregi-

⁴⁸ Con todo, el drama contiene dos muertes: la de Gessler, en escena, y la de Albrecht I, solo mencionada. Es un rasgo de las obras de Schiller que en la elegía haya idilio (por ejemplo, en *Kabale und Liebe*) y que en el idilio haya elegía, como ocurre en el monólogo de Künsnacht antes de que *Tell* dispare sobre el Corregidor (Bahr 2011: 65).

⁴⁹ El último acabado, excluyendo así a *Demetrio*, que quedó en fragmento.

dor) se deba más a la ignorancia que un acto de rebeldía. Por otra parte, es seguro que más tarde el mítico ballestero⁵⁰ no matará a Gessler desde la conciencia política, sino como venganza por haberle puesto en el brete de acertar con su flecha en la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo (Ueding 1992: 404).

Con todo, la revolución triunfa en la obra final de Schiller, ¿pero podemos decir que lo hace armónicamente si para que ese triunfo se produzca median dos asesinatos? A saber, el de Gessler por Tell y el de Albrecht I de Habsburgo por Johannes Parricida. ¿La obra de Schiller muestra una simbiosis feliz entre el individuo heroico (Tell) y el pueblo (los rütlianos) o un insuperable abismo? Se supone que se tendría que producir un desplazamiento de la motivación de lo personal a lo patriótico en el monólogo de Künsnacht o en la escena con Parricida, pero eso no ocurre así. En Künsnacht, Tell no quiere más que revancha por la horrorosa prueba a la que le sometió Gessler, y el héroe no desdén la acción de Parricida por no ser política⁵¹, sino por estar motivada exclusivamente por la codicia. Esa acción es totalmente diferente de su flechazo en el corazón del Corregidor, motivado por la salvaguarda de los suyos.

Es cierto que la unidad entre Tell y el pueblo se produce con las proclamaciones jubilosas del héroe al final de la obra, pero ¿no deja eso de ser un *deus ex machina*?

Lo interesante del planteamiento schilleriano es que desproblematiza éticamente la revolución. Así un asesinato justo con justas consecuencias (el de Gessler por Tell) es un acto entre un individuo y otro. Así un asesinato injusto, pero con justas consecuencias⁵² (el de Albrecht I por Parricida) es también un acto entre un individuo y otro. Pero mientras que los asesinatos son interindividuales, el pueblo como sujeto político queda intacto.

El espectador ha de tener la certeza de que Tell mata justamente.

Sin duda, con Tell Schiller volvió a los puntos de vista de las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, volvió a la filosofía política.

5. EL EJECUTOR

Si la ausencia de Wallenstein en el campamento ha sido explicada como un modo de hablar del alcance y los límites de la influencia del General, la ausencia de Tell en los dos primeros actos ha dado lugar a desconcierto y perplejidad ¿Se trata de un error de Schiller?

A nuestro juicio, en absoluto. Consideramos que esa ausencia es parte constitutiva de esta obra y de su mensaje.

Para Garland, el *Tell* de Schiller es la síntesis de realismo e idealismo. El exclusivamente realista, como Wallenstein, es presa del resentimiento y la desilu-

⁵⁰ No simplemente arquero.

⁵¹ De hecho, matar al Emperador es algo mucho más políticamente efectivo para la liberación de los suizos que matar a un simple gobernador imperial.

⁵² El colapso del Imperio Habsburgo en Suiza.



sión. El ceñido al idealismo, como Max Piccolomini, se busca, pero no se encuentra. Sin embargo, Tell es un ser completo y equilibrado en sí mismo. No necesita el aplauso o la aprobación de otros, su soledad es un fenómeno natural y espontáneo, no una forma de compensación de su inseguridad interior o su resentimiento por una esperanza no cumplida, sus acciones y su carácter son una unidad, una armonía. Cuando es llevado al límite (por Gessler), su instinto le hace tomar el único camino posible. Matando a Gessler ayuda al pueblo y restaura su armonía natural, eliminando el elemento problemático que lo obstruía (Garland 1959: 15).

La clave del personaje de Tell es su condición de autoridad carismática. Como decía Weber, la autoridad carismática es propia de tiempos de precariedad y de urgencias históricas:

Die natürlichen Leiter in psychischer, physischer, ökonomischer, ethischer, religiöser, politischer Not waren weder angestellte Amtspersonen noch Inhaber eines als Fachwissen erlernten und gegen Entgelt geübten Berufs im heutigen Sinne dieses Wortes sondern Träger spezifischer, als übernatürlich (im Sinne von: nicht jedermann zugänglich) gedachter Gaben des Körpers und Geistes⁵³ (Weber A 753, 2005: 460).

El carisma solo conoce las determinaciones internas y los límites propios. El portador del carisma asume la tarea propia y exige obediencia y seguimiento en virtud de su misión (Weber A 754 2005: 462). Tan carismática es la figura de Tell, que se mueve más en la esfera de lo mítico que de lo puramente histórico.

En este contexto, el acto heroico está llevado a cabo por hombres de acción que se toman la justicia por su mano para cambiar radicalmente la situación política.

Para Rocks, la ausencia lleva a cabo el proceso de constitución del carisma en el imaginario. Los juramentados al final de la obra han de buscar al héroe de la revolución y ponerlo en medio de ellos. Si el héroe no está entre el pueblo, el pueblo ha de ir en busca del héroe (Rocks 2020: 12). Con todo, el comportamiento de Tell y su indiferencia política desempeña un papel. No comparte el juramento de los rütlianos, pero con sus actos los mantiene unidos. Por eso no es contradictorio que Schiller mantenga a Tell aparte de la política y al mismo tiempo el balletero sea convertido en héroe por su pueblo (Rocks 2020: 309). Tell solo mata por un motivo privado, se mantiene alejado de los juramentados de Rütli y por eso no es sospechoso de actuar por motivos políticos. Los rütlianos pueden llevar a cabo su lucha contra la dominación austriaca sin derramamiento de sangre, pero se benefician de la muerte de Gessler sin la cual su rebelión difícilmente habría sido exitosa (Alt 2007: 39). Como ya hemos señalado, Tell no es nada más, y nada menos, que carismático.

⁵³ «Los líderes naturales en medio de la necesidad física, psíquica, económica, ética, religiosa y política no fueron empleados públicos o funcionarios ni poseedores de un saber especializado y aprendido como profesionales remunerados en el sentido actual de esta palabra, sino portadores de dones del cuerpo y del espíritu considerados sobrenaturales (en cuanto no accesibles a cualquiera)».



En este sentido, con su amenaza-apuesta, Gessler demuestra una acertada intuición del significado de Tell para su pueblo. El corregidor no le insta a lanzar la flecha contra la manzana sobre la cabeza del hijo de Tell para reconvenirle por no haber reconocido su autoridad. Somete a Tell a esta prueba de estrés para que falle y así poner en entredicho su condición de héroe⁵⁴ y devaluarla (Rocks 2020: 314).

La diferencia entre el acto carismático, que es políticamente útil, y el acto políticamente útil pero carente de carisma se presenta en el contraste entre el asesinato de Gessler por Wilhelm Tell y el de Albrecht I por Johannes Parricida. Tell ha matado por la amenaza para la vida de su familia que es la amenaza potencial contra cualquier suizo, Parricida mata por pura codicia para ostentar el poder en todo el Imperio. El acto de Tell se revela útil para la emancipación suiza por ser carismático. El asesinato del Emperador por Parricida es positivo, probablemente más efectivo que el de Tell para la liberación de Suiza⁵⁵ para dicha emancipación⁵⁶, pero por las aviesas intenciones que la guían, es una acción arrumbada y echada en olvido. Y así, diferenciando los asesinatos de Gessler y del Emperador, se lo afea Tell a Johannes Parricida.

Unglücklicher!
Darfst du der Ehrsucht blutge Schuld vermengen
Mit der gerechten Notwehr eines Vaters?
Hast du der Kinder liebes Haupt verteidigt?
Des Herdes Heiligtum beschützt? das Schrecklichste,
Das Letzte von den Deinen abgewehrt?
– Zum Himmel heb ich meine reinen Hände,
Verfluche dich und deine Tat – Gerächt
Hab ich die heilige Natur, die du
Geschändet – Nichts teil ich mit dir – Gemordet
Hast du, ich hab mein Teuerstes verteidigt⁵⁷

⁵⁴ En este sentido es muy interesante la relación que establece Rocks entre la leyenda del arquero Tell y el Canto XXI de la Odisea, donde a diferencia de los espurios pretendientes de Penélope, solo Telémaco, y luego, Ulises, pueden tensar un arco. Este arco es, pues, un arma patriarcal solo apta para la familia. El arco le sirve a Ulises para iniciar su venganza. Igual que Tell mata de un flechazo a Gessler, él hace lo propio con Antínoo (Rocks 2020: 323-337).

⁵⁵ Partiendo de la base de que lo que hizo Parricida es historia y lo que hizo Tell es leyenda.

⁵⁶ «It must surely be clear that the most important fact is not Tell's deed but Parricida's» (McKay 1971: 110).

⁵⁷ Aquí nos serviremos de la traducción de Justo Molina, acertada si nos atenemos al sentido, pero discordante en cuanto a la forma, pues es en prosa, mientras que el texto original del drama es en verso «¡Desgraciado! ¿Puedes confundir el crimen sangriento de la ambición con la justa y legítima defensa de un padre? ¿Has defendido tú la cabeza querida de los hijos? ¿Has protegido el santuario del hogar? ¿Has apartado de los tuyos lo más espantoso, lo último?... Al cielo elevo yo mis manos limpias, te maldigo y maldigo tu acción...Yo he vengado la santa naturaleza que tú has profanado... Nada tengo que ver contigo... Tú has cometido un asesinato, yo he defendido lo que más quiero» (Schiller 1990: 262-263).



6. CONCLUSIÓN

La evolución de Schiller como escritor de dramas le permite alcanzar una diestra utilización de la ausencia. Como recurso dramático concentra la atención del espectador (o del lector) o le crea sorpresa. Suscita la atención de los espectadores en *Wallenstein* porque con las menciones al General por parte de terceros va incentivando el interés en su figura y acrecentando la conciencia de la relevancia del personaje. Sorprende al espectador en *Tell*, porque en ningún momento de los dos primeros actos aparece ni se le menciona. Así se genera intriga e inquietud por saber cuál es el sentido que puede tener la aparición de ese personaje y cuál es la conexión que puede existir entre él y los anteriormente presentados.

Más allá de su utilización como recurso dramático, la ausencia le resulta útil en estos dos dramas a Schiller para transmitir los elementos nucleares de pensamiento sobre los que nos quiere hacer tomar conciencia.

En el *Campamento*, Wallenstein es presentado como ese *deus absconditus* adorado por su tropa de mercenarios. Pero, al mismo tiempo, Schiller nos advierte de que esa condición semidivina es fallida o no es tal, pues está sustentada en la dependencia venal que los soldados tienen de su general. *Deus absconditus* es un término que viene a designar el desconocimiento de la esencia de Dios. A Dios se le siente, pero no se le puede expresar ni concebir (Otto 1980: 138). Los soldados empiezan considerando a Wallenstein una figura divina, una autoridad incontestable, para caer en la cuenta poco a poco de que ese atributo no le corresponde a su admirado General. Así, el auténtico *deus absconditus* es el Emperador, o, para ser más exactos, la autoridad tradicional que de él emana. Y es que el Emperador atesora esa dignidad por la gracia de Dios. Algo que ni los soldados ni el propio Wallenstein son capaces de contrarrestar.

La notoria divergencia entre los dos primeros y los tres últimos actos de *Wilhelm Tell*—cuyo principal contraste es el de mostrar un personaje colectivo (los conjurados de Rütli) frente a un personaje individual (el propio Wilhelm Tell)—tiene el sentido de ceñir las acciones violentas a lo individual y en mantener prístina e intacta a la colectividad. Eso sí, tal vez en Schiller hay una no reconocida certeza de que no puede haber cambios políticos sin acciones violentas. Al fin y al cabo, que Tell mate a Gessler es una acción contra la arbitrariedad y la injusticia despótica, y que Parricida mate al Emperador permite que se materialice la liberación suiza del Imperio de los Habsburgo. Se puede aplicar aquí la excelente observación de Max Kommerell:

Ninguna acción es capaz de dar realidad a una idea, sin al mismo tiempo negarla. Ser humano no es solo poder hacer, sino tener que hacer, un tener que hacer con la materia del mundo y con medios sensibles, es decir con infidelidad activa a la idea. Ser humano es la tragedia de los medios (Kommerell 1944: 187).

Sin embargo, la desvinculación del acto de Tell del juramento rütliano y la condena, por estrictamente egoísta del magnicidio llevado a cabo por Johannes Parricida, suponen una expulsión de la violencia del reino del impulso de juego y el estado estético schillerianos. El estado estético hace prescindible la revolución



(Guthke 1994: 282) y desde esta perspectiva en el drama de *Tell* es absolutamente preciso que la revolución aparezca totalmente desproblematizada desde un punto de vista ético. Así, al final de la obra, Tell afirma que ya no utilizará su ballesta (V. 3136-3137). Eleva su mano hacia el cielo para proclamar que su arma lo ayudó, pero ya no es necesaria (V. 3143-3144). Así, Schiller, después de mitigar, suavizar, sofocar y sublimar la violencia política, asevera que ha llegado (o llegará) el momento de no tenerla en cuenta, de ignorarla.

RECIBIDO: julio de 2021; ACEPTADO: julio de 2022



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- SCHILLER, Friedrich (1949): *Schillers Werke Nationalausgabe (NA)*, Band 8 Wallenstein (Ed. Hermann Schneider y Lieselotte Blumenthal), Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- SCHILLER, Friedrich (1969): *Schillers Werke NA*, Band 28, *Briefwechsel*. Schillers Briefe 1.7.1795-31.10.1796, (Ed. Norbert Oellers), Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- SCHILLER, Friedrich (1977): *Schillers Werke NA*, Band 29, *Briefwechsel*. Schillers Briefe, 1.11.1796-31.10.1798, (Ed. Norbert Oellers y Frithjof Stock), Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- SCHILLER, Friedrich (1985): *Schillers Werke NA*, Band 31, *Briefwechsel*. Schillers Briefe. 1.1.1801-31.12.1802, (Ed. Stefan Ormanns), Weimar: Hermann Böhlhaus Nachfolger.
- SCHILLER, Friedrich (2000): *Wallenstein. Friedrich Schiller Werke und Briefe*, Band 4, (Ed. Frithjof Stock), Fráncfort d.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- SCHILLER, Friedrich (2005): *Wallenstein. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*, Band 4, (Ed. Jochen Golz), Berlín: Aufbau-Verlag.
- SCHILLER, Friedrich (2008): *Klassische Dramen. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans, Die Braut von Messina, Wilhelm Tell*, (ed. Mathias Luserke-Jaqui), Fráncfort d. M.: Deutscher Klassiker Verlag.

TRADUCCIONES

- GOETHE, Johann Wolfgang y Friedrich SCHILLER (2014): *“La más indisoluble unión” Epistolario completo 1794-1805*, Edición y traducción de Marcelo G. Burello y Regula Rohland de Langbehn, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- SCHILLER, Friedrich (1973): *Teatro completo*, Introducción de Vicente Romano, Traducción de Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo, Madrid: Aguilar.
- SCHILLER, Friedrich (1990): *Don Carlos. Guillermo Tell*, Introducción de José María Valverde, Traducción de Justo Molina, Barcelona: Planeta.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ALT, Peter-André (2007): «Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik», en Jörg Robert (ed.), *Würzburger Schiller-Vorträge*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 27-46.
- AOKI, Atsuko (2010): «Die Abwesenheit des Protagonisten und sein Schattenbild in *Wallensteins Lager* von Schiller», *Convivium* 2010: 197-211.
- BAHR, Ehrhard (2011): «Schillers Ästhetik der Trauer», en Jeffrey L.High, Nichols Martin y Norbert Oellers (eds.), *Who is this Schiller now? Essays on his Reception and Significance*, Rochester (Nueva York): Camden House, 2011, 55-68.
- BERGHAHN, Klaus L. (2011): «Die Kunst Schiller zu sprechen. Ernst Bloch liest Friedrich Schiller. Ein Vortrag», *Jahrbuch der deutschen Schiller Gesellschaft* 55: 215-229.



- BLOCH, Peter-André (2005): «Schillers Schauspiel Wilhelm Tell oder Die Begründung eines natürlichen Rechtsstaats als dramatisches Experiment», en Georg Braungart y Bernhard Greiner (eds.), *Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen*, Hamburgo: Felix Meiner, 255-266.
- BORCHMEYER, Dieter (1982): «Altes Recht und Revolution: Schiller *Wilhelm Tell*», en Wolfgang Wittkowski (ed.), *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*, Tubinga: Max Niemeyer, 69-113.
- BÜCHELER, Heinrich (1994): *Von Pappenheim zu Piccolomini: sechs Gestalten aus Wallensteins Lager*, Sigmaringen: Thorbecke.
- CERSOWSKY, Paul (2007): «Schillers Volkstück. *Wilhelm Tell*», en Jörg Robert (ed.), *Würzburger Schiller-Vorträge [...]*, 92-110.
- GARLAND, Henry B. (1959): *Schiller revisited*, Londres: International Book Club.
- GOLZ, Jochen (2005): «Kommentar zu *Wallenstein*», en Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*, Band 4 [...], 606-783.
- GUTHKE, Karl Siegfried (1994): *Schillers Dramen, Idealismus und Skepsis*, Tubinga y Basilea: Francke Verlag.
- HEIDEGGER, Martin (1977): *Sein und Zeit. Gesamtausgabe, I Abteilung, Band 2*, Fráncfort d.M.: Vittorio Klostermann.
- JOHNSTON, Otto W. (2011): «Schillers politische Welt», en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Alfred Kröner, 44-69.
- KNOBLOCH, Hans-Jörg (2011): «Wilhelm Tell», en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart: Alfred Kröner, 515-543.
- KOMMERELL, Max (1944): *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Francfort d.M.: Vittorio Klostermann.
- LAMPORT, Frederick J. (1981): «The Silence of Wilhelm Tell», *The Modern Language Review* 76 (4): 857-868.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias (2008): «Kommentar zu Wilhelm Tell», en Friedrich Schiller, *Klassische Dramen [...]* 735-850.
- MARTIN, Nicolas (2011): «The Reluctant Recruit? Schiller in the Trenches, 1914-1918», en Jeffrey L.High, Nichols Martin y Norbert Oellers (eds.), *Who is this Schiller now? [...]*, 351-366.
- MCKAY, G.W. (1971): «Three Scenes from Wilhelm Tell», en P.F. Ganz (ed.), *The Discontinuous Tradition: studies in German Literature in Honour of Ernst Ludwig Stahl*, Oxford: Oxford University Press, 99-122.
- NEIS, Edgar (1988): *Erläuterungen zu Friedrich Schiller Wallenstein Lager. Die Piccolomini*, Hollfeld: C. Bange Verlag.
- OELLERS, Norbert (2005): «Goethes Anteil an Schillers Wallenstein», *Goethe-Jahrbuch* 122: 107-116.
- OTTO, Rudolf (1980): *Lo santo. Lo racional e irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza.
- REINHARDT, Hartmut (2011): «Wallenstein», en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch [...]* 416-437.
- RIEDEL, Wolfgang (2011): «Religion and Violence in Schiller's Late Tragedies», en Jeffrey L.High, Nichols Martin y Norbert Oellers (eds.), *Who is this Schiller now? [...]* 247-270.
- RITZER, Monika (2011): «Schillers dramatischer Stil», en Helmut Koopmann (ed.), *Schiller-Handbuch [...]* 240-269.



- ROCKS, Carolin (2020): *Heldentaten und Heldenträume, Zur Analytik des politischen im Drama um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist)*, Berlín: De Gruyter.
- SAUER, Paul Ludwig (2014), *Spurensuche an Grenzen, Literarische Streifzüge als anthropologischer Diskurs*, Vechna: Geest Verlag.
- STEINHAGEN, Harald (1990): «Schillers Wallenstein und die französische Revolution», *Zeitschrift für deutsche Philologie (Sonderheft)* 109: 77-98.
- STOCK, Frithjof (2000): «Kommentar», en Friedrich Schiller, *Wallenstein [...]* 545-979.
- UEDING, Gert (1992): «Wilhelm Tell», en Walter Hinderer (ed.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart: Reclam, 385-422.
- VV.AA. (2005): *Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute*, Weimar: Stiftung Weimar Klassik und Kunstsammlungen.
- WEBER, Max (2005): *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß, Teilband 4 Herrschaft*, (Ed. Edith Hanke), Tubinga: J.C.B.Mohr (Paul Siebeck).

