



*DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR*

Tesina de Licenciatura en Filosofía

El Estado estético en Friedrich Schiller.

Una analítica de sus alcances y sus posibilidades

Santiago Juan Napoli

Esta tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Filosofía de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Santiago Juan Napoli, en la orientación “Historia de la Filosofía”, bajo la dirección de la Doctora María Cecilia Barelli.

Índice

1. Introducción

- 1.1. Planteamiento del tema.....1
- 1.2. Estado de la cuestión.....4

2. Sección primera. Analítica del Estado estético a partir de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

- 2.1. Configuración política y social de finales del siglo XVIII
 - 2.1.1. El diagnóstico sobre la época de la Ilustración.....8
- 2.2. Fundamentos antropológicos de lo bello
 - 2.2.1. La teoría de los impulsos.....12
 - 2.2.2. Los efectos de la belleza: el temple de ánimo estético.....15
 - 2.2.3. La génesis histórica de la libertad estética.....18
- 2.3. Caracterización del Estado estético
 - 2.3.1. El tránsito hacia lo intersubjetivo: cultura y sociabilidad estéticas.....22
 - 2.3.2. La conformación y las posibilidades de una nueva entidad estatal.....25
 - 2.3.3. La figura del artista político.....28

3. Sección segunda. Exégesis de la realización del Estado estético a la luz del drama *Don Carlos, Infante de España*.

- 3.1. La representación heroica de la libertad política.....32
- 3.2. El lugar de escenificación del Estado estético.....35
- 3.3 El Estado estético a la luz de las figuras teatrales
 - 3.3.1. El argumento del drama desde el punto de vista del ilustrado: la figura del Marqués de Poza bajo el lente de la crítica.....37
 - 3.3.2. La transformación del Marqués de Poza.....42
 - 3.3.3. El maestro y el alumno: la formación estética del estadista.....46
 - 3.3.4. El infante Carlos como artista político.....49
- 3.4. La caracterización dramática del Estado estético.....51

4. Consideraciones finales.....57

5. Bibliografía.....60

1. Introducción

1.1. Planteamiento del tema

El filósofo y poeta Johann Christoph Friedrich Schiller desarrolla en 1793 una serie de reflexiones en forma epistolar por encargo del duque de Schleswig-Holstein-Augustenburg. Dichas especulaciones, fruto de las intensas lecturas de Immanuel Kant y del vertiginoso transcurso de la Revolución Francesa, expresan sus principales ideas sobre política, estética y filosofía. Lamentablemente, este grupo de textos cayó a los pocos meses bajo las llamas de un incendio en el castillo de Copenhague, pudiendo salvarse prácticamente nada. A partir de entonces es el propio Schiller quien se propone revisar y agrupar nuevamente el trabajo anteriormente iniciado. Tal es así que en el verano de 1795 se publica finalmente esta influyente obra bajo el nombre de *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1991: 97-217).

Las *Cartas* son consideradas la obra cumbre de Friedrich Schiller en materia filosófica y son especialmente estimadas por sus desarrollos teóricos respecto del arte. En vistas de ello es correcto afirmar que el autor,

“se convierte en la principal voz de respuesta (...) frente a las más generales problemáticas teóricas de la época acerca de la historia cultural y las funciones apropiadas del arte” (Hamlin, 2005: 173).

Si bien el texto es en general considerado una fuente de vital importancia para la comprensión del pensamiento de Schiller en prácticamente todas sus obras de madurez, el presente trabajo se interesará, sin embargo, por un aspecto particular del mismo. No descuidando las reflexiones acerca de la filosofía del arte, nos ocuparemos especialmente de las perspectivas políticas que el propio Schiller desarrolla en las *Cartas*, cuyo rigor y profundidad no se encuentran en ninguna de sus otras obras filosóficas.

La filosofía política de este texto se hace eco tanto de los hechos como de las opiniones dominantes de una época. En este sentido las *Cartas* toman en sus exploraciones ciertos elementos de dos tendencias en el pensamiento de aquel momento: la influyente filosofía de la Ilustración y de la flamante filosofía crítica. Se exhiben especialmente muchos de los

presupuestos antropológicos del pensamiento de Rousseau, Kant y Fichte, intelectuales de suma notoriedad en los círculos académicos de finales del siglo XVIII.

El constante obrar de dicho trasfondo teórico no impidió a Schiller acuñar nuevos conceptos en su tratado. Entre ellos se destaca especialmente el siguiente: el “Estado estético” (*ästhetischer Staat*), institución que se presenta para una posible humanidad futura y que solo es desarrollada en los párrafos finales de las *Cartas*. Nuestra propuesta será abordar dicha noción a partir de un detallado análisis al interior del propio texto, a fin de poder dar cuenta de una exégesis sobre sus características y alcances más determinantes.

Con todo, el auténtico interés de este trabajo de tesina se halla en el entrecruzamiento del concepto de Estado estético con ciertas problemáticas relativas a una obra de tipo literario. Nos referimos al poema dramático *Don Carlos, Infante de España* (1996) [1787]. Consideramos que este último texto pone en escena muchas de las cuestiones filosóficas de las *Cartas*. Asimismo, revela los caracteres y posibilidades de la significativa entidad política que constituye el objeto central de nuestras investigaciones.

La originalidad de la propuesta consiste en el descubrimiento de una conexión entre las acciones y las ideas representadas poéticamente por los personajes del *Don Carlos* y la compleja realización del fenómeno del Estado estético. El establecimiento de dicho vínculo facilita el esclarecimiento y al mismo tiempo la expansión exegética de esta noción pertinente a la filosofía política al situarla definitivamente como una idea cardinal en el pensamiento de Schiller.

El abordaje de la mencionada pieza teatral cobra aún más sentido desde el momento en que se la entiende no sólo como una de las obras literarias formal y argumentalmente más elaboradas de Friedrich Schiller, sino también como uno de los mejores ejemplos de sus ideas poéticas y filosóficas. Este texto pone en tela de juicio muchos de los presupuestos estéticos que el autor sostenía cuando formaba parte del movimiento *Sturm und Drang*, al tiempo que establece novedosos patrones de composición que acercan el drama a lo que más adelante tendría lugar bajo el nombre de “Clasicismo de Weimar” (Cfr. Hardison Londré, 1999: 78-159).

En el *Don Carlos* aparecen de un lado tópicos relacionados con la libertad de los pueblos, el derecho de rebelión, la Ilustración y la tiranía. Por su parte, también son tratadas cuestiones como el amor prohibido, la amistad y la traición. Los temas pueden ser por ello divididos en dos grandes grupos, donde el primero tiene que ver con el mundo de la política y el segundo con la esfera de las relaciones cortesanas. En este sentido “el *Don Carlos* aúna un conflicto privado con

uno público” (Aguirre Martínez, 2012: 189), colocándose a menudo entre dos categorías: la tragedia de índole política y el drama de tipo familiar.

Los aspectos nombrados han sido en los últimos años ampliamente trabajados por la crítica especializada de Schiller. Interesan en mayor medida a estas investigaciones las labores en torno al *Don Carlos* en tanto drama de la libertad política. Se trabajará por ello principalmente sobre las figuras teatrales del marqués de Poza y el príncipe Don Carlos, protagonistas que encarnan la lucha por modificar la situación social y estatal en medio del dominio de dos instituciones: la Inquisición y el absolutismo españoles.

A la luz de las acciones y las discusiones evidenciadas por los protagonistas del drama se hacen nuevamente presentes muchas de las tesis que Schiller desarrolla en las *Cartas*. Las ideas en conflicto de los individuos actuantes dan lugar a una profundización y al mismo tiempo una expansión de varias nociones centrales de este texto filosófico, como son las de “cultura estética”, “artista político”, “Estado natural” y “Estado de la razón”, impulsos “formal”, “sensible” y “de juego”, y finalmente “estado estético” (*ästhetischer Zustand*), entendido este último como un temple de ánimo individual.

La investigación se propone abordar los temas mencionados mediante una *hermenéutica textual*, que elabora un nuevo punto de vista a partir del *corpus* de análisis previamente delimitado. De esta forma, una vez definidas las fuentes primarias, se busca dar con hipótesis de lectura capaces de ampliar el círculo de comprensión de los textos en cuestión. Se trata por ello de un abordaje intratextual, que aspira a hacerse de las interpretaciones al interior del texto en lugar de detenerse en cuestiones externas al corpus demarcado, sin por ello desconocer aquellos elementos del contexto que inevitablemente intervienen de alguna u otra forma en la obra del autor.

El estudio de la noción de Estado estético parte de un detallado análisis de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, llevado a cabo con la finalidad de determinar sus posibilidades y características esenciales. Una vez dado este primer paso, el trabajo se dirigirá al drama *Don Carlos, Infante de España*, considerado el lugar de escenificación de los problemas relativos al Estado estético en el marco de una lógica poética. El vínculo entre las dos mencionadas obras muestra asimismo el carácter correlacional de estas investigaciones.

En base a lo expuesto, la estructuración de la tesina cuenta con una primera sección que analiza las ideas más relevantes de las *Cartas*. La misma exhibe las reflexiones que Schiller

realiza en materia de filosofía política, antropología, estética e historia de la cultura. Esta presentación culmina con el arribo al fenómeno del Estado estético, sobre el cual se intenta una interpretación ajustada al desarrollo interno del texto. También son puestos en escena dos de los conceptos dominantes de las *Cartas*: la “cultura estética” y el “artista político”, creaciones ligadas por igual a la filosofía estética y la teoría política y por ello mismo también a la propia noción de Estado estético.

La segunda sección del trabajo acentúa aún más el carácter hermenéutico del mismo. En ella, la noción de Estado estético es entendida de acuerdo a las ideas fundamentales de la pieza teatral *Don Carlos, infante de España*, donde son tratadas en profundidad muchas de las cuestiones ya delineadas en la sección primera. En este apartado se aspira primeramente a dar una descripción de la naturaleza de la obra conforme a su estructura y su contenido, para luego mostrar los aspectos que más la emparentan con las *Cartas* y finalmente introducir una serie de consideraciones respecto de todo lo observado.

1.2. Estado de la cuestión

La totalidad de la bibliografía dedicada a los temas abordados en este trabajo es voluminosa, en parte gracias a la rapidez con la que Friedrich Schiller ha devenido un autor “clásico” en la literatura y la filosofía alemanas. Desde comienzos del siglo XIX ya se observan ensayos, ediciones comentadas y estudios acerca de los dos textos centrales que ocupan a la presente investigación: las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Schiller, 1991: 97-217 [1795]) y *Don Carlos, infante de España* (Schiller, 1996 [1787]).

Con todo, solo a partir de la segunda mitad del siglo XX se observa en la literatura especializada un tratamiento riguroso y profundo de los problemas centrales de las obras mencionadas. Recientemente, y a causa del carácter multifacético de dichos textos, han proliferado gran cantidad de trabajos pertenecientes a diversas áreas de las disciplinas humanísticas.

Respecto de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, el estado actual del conocimiento presenta numerosos estudios, por lo general circunscriptos al campo de la antropología filosófica, la filosofía política y la teoría del arte o estética. Un antecedente lo constituyen Hans-Georg Gadamer (1977) [1960] y Jürgen Habermas (1986), quienes intentan

mostrar el valor de las *Cartas* como texto que conecta la filosofía política con la filosofía del arte. Ambos autores polemizan en sus respectivos textos acerca del carácter utópico y el nivel de compromiso social exhibidos en el pensamiento schilleriano.

Entre las lecturas críticas más actuales, destacamos el trabajo de tesis de Agnes Zottl (2011), el cual trata en detalle el curso de pensamientos de las *Cartas* para intentar comprender las implicancias del fenómeno del “impulso de juego” (*Spieltrieb*). El recorrido descriptivo y analítico de este texto lo hace un apropiado conductor de las ideas básicas del tratado filosófico elaborado por Schiller.

Mencionamos asimismo el artículo de Wolfgang Riedel (2013), que muestra la génesis y el desarrollo de las problemáticas centrales de las *Cartas* en su evolución a partir de un esbozo previo de Schiller: las *Augustenburger Briefe* [1793], un texto íntimamente ligado a las nociones estéticas kantianas.

Existen además trabajos relativos a las *Cartas* cuya meta es establecer una relación, o bien con otras obras, o bien con ciertos fenómenos históricos notables. En el primer caso destacamos la labor de Fritz Martini (1960), centrada en la correspondencia de algunos conceptos propios del texto filosófico con la estructura y el argumento del drama *Guillermo Tell* [1803]. En el último caso se hace presente el libro de Walter Müller-Seidel, cuyos primeros tres capítulos (2009: 9-59) intentan mostrar la estrecha correlación entre los acontecimientos de la Europa de la Revolución francesa y las tendencias políticas de Schiller en los años que escribe las *Cartas*.

Con respecto a la noción particular de Estado estético, destacamos la disertación de Regine Romberg (2014), orientada a la delimitación de este concepto y su vigencia en la actualidad política. No se encuentran otros trabajos exclusivos sobre este concepto, a excepción del breve estudio de Renate Broecken (1988), que rastrea en el fenómeno político propuesto por Schiller la idea de una sociedad armónica a realizarse en el futuro de la humanidad.

Actualmente no se observan trabajos que relacionen directamente las *Cartas* con el otro texto central abordado en esta investigación, la pieza teatral *Don Carlos, infante de España*. Sin embargo, sí se advierte un estado del conocimiento relativamente amplio acerca de muchos temas presentes en esta obra de Schiller, la cual ha sido materia de análisis de diversas áreas académicas tales como la filosofía política, los estudios germánicos y la crítica literaria del Romanticismo alemán y el Clasicismo de Weimar.

Entre las aproximaciones más generales hacia esta obra se destaca el trabajo introductorio de Paul Böckmann (1974), quien además de publicar nuevamente la edición original del drama ha esclarecido ciertas cuestiones relativas a la génesis histórica de sus temas principales. También se distingue el estudio preliminar de Luis Acosta (1996). El mismo recorre los cambios internos y la repercusión pública de la pieza antes, durante y después de su aparición en el teatro. Realiza asimismo una breve exposición del argumento y las cuestiones formales de mayor relevancia.

Entre los estudios más específicos que tratan el *Don Carlos* como una obra rica en materia filosófica nombramos a Hans-Jürgen Schings, cuyo libro (1996) da perfecta cuenta de la conexión existente entre las convicciones representadas por los personajes en el drama y el pensamiento político profesado por Schiller y sus contemporáneos. Dicho vínculo respondería a la polémica en torno a ciertas hermandades secretas de la época de la Ilustración. El caso particular del *Don Carlos* haría referencia a los “Illuminati de Baviera” (*Illuminatenorden*), una logia cuya marcha e ideas habrían sido seguidas muy de cerca por el poeta alemán.

Se señala asimismo la relevancia de los artículos de Dieter Borchmeyer (2003) y Matthias Luserke-Jaqui (2005) en relación con las investigaciones que tratan sobre la compleja figura teatral del marqués de Poza, protagonista del *Don Carlos* y objeto de numerosas discusiones por parte de los especialistas en el tema.¹ El primer estudio pone en relieve la situación anímica y moral del mencionado personaje e intenta explicar su comportamiento gracias a algunas herramientas teóricas pertenecientes al pensamiento de Max Weber y Thomas Mann. El segundo, en cambio, comienza sus análisis indagando el trasfondo teórico y político imperante en Europa previo a la publicación de la obra, para luego mostrar las razones que hacen fracasar el proyecto reformista del marqués de Poza.

Resulta igualmente notable el ya mencionado trabajo de Walter Müller-Seidel, que cuenta con un capítulo especial dedicado al *Don Carlos* (2009: 102-121). El mismo intenta esclarecer la polémica en torno a la legitimidad de los sacrificios humanos realizados en pos de la libertad política de un pueblo, cuestión que se hace presente a lo largo de todo el drama.

¹ Las diversas posturas críticas concernientes al marqués de Poza y su lugar dentro de la obra serán abordadas en detalle en la sección segunda de esta investigación; su riqueza y complejidad requieren un trato por demás exhaustivo. Por esta misma razón, la situación del conocimiento respecto de los temas de la denominada *Posa Forschung* no será ampliamente desarrollada en este apartado, siendo únicamente aportadas dos de las numerosas aproximaciones teóricas.

Mencionamos por último la investigación de Guillermo Aguirre-Martínez (2012), quien plasma sus análisis sobre el drama a partir del conflicto que, según su juicio, prevalece como el hilo conductor de toda la obra. Se trata del peligro al que se exponen las ideas políticas que buscan conciliar lo subjetivo-individual y lo objetivo-colectivo.

Este trabajo de tesina se ha servido además de algunos textos complementarios relativos al contexto histórico de Friedrich Schiller y sus obras. Destacamos en primer lugar la biografía de Rüdiger Safranski (2013), la cual expone de manera diacrónica el pensamiento del poeta alemán, al mismo tiempo que describe los sucesos más relevantes de su vida. Este libro ofrece además un amplio panorama de los procesos históricos ocurridos durante la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX, haciendo hincapié en los movimientos culturales más influyentes por aquellos años.

En cuanto a los textos que versan sobre la caracterización y el desarrollo histórico del Romanticismo temprano alemán y el Clasicismo de Weimar nos hemos apoyado en tres autores clásicos para el estudio de estas corrientes artísticas: Horace Bruford (1962), Felicia Hardison Londré (1999) y Cyrus Hamlin (2005).

Existen además textos subsidiarios que han sido de gran utilidad a este trabajo, como el de Ulrich Karthaus (1989) y el de Perry Anderson (1985). El primero muestra la ambigua relación que Schiller mantuvo con las ideas y los sucesos presentes en Europa durante la Revolución Francesa. El segundo es un trabajo acerca de los absolutismos europeos, de entre los que se destaca el llevado a cabo por el gobierno de los reyes de la Casa de Habsburgo en el Siglo XVI. Estas últimas exploraciones resultan sumamente esclarecedoras a la hora de considerar la materia histórica en la que Schiller se basa para componer el *Don Carlos*.

Todas las fuentes principales y de apoyo expuestas en la presente investigación se hallan relacionadas tanto con el análisis del concepto de Estado estético pertinente a las *Cartas* como con el estudio de los roles e ideas interpretados a lo largo del *Don Carlos*. El abordaje de dichos textos cobra sentido en tanto permite finalmente responder dos preguntas cardinales: ¿cuáles son las condiciones de posibilidad del Estado estético? y, de poder estas cumplirse, ¿qué camino debería tomarse para llegar a su realización?

2. Sección primera. Analítica del Estado estético a partir de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*

2.1. Configuración política y social de finales del siglo XVIII

2.1.1 El diagnóstico sobre la época de la Ilustración

Friedrich Schiller da comienzo a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* originalmente publicadas en 1795 exponiéndolas como un texto relativo a la estética, es decir, al estudio del arte y lo bello. Asimismo, el autor se hace eco de la influencia de la filosofía kantiana en su propio pensamiento, alegando: “la mayor parte de los principios que servirán de base a mis afirmaciones son principios kantianos” (1991: 96). Se trata sin más de los desarrollos de Immanuel Kant en dos de sus obras: *Crítica de la razón práctica* y *Crítica del juicio*, ambos textos (especialmente el segundo) muy estudiados por el propio Schiller entre 1791 y 1793.

Sin embargo, el enfoque temático de la obra parece experimentar cambios ya en la segunda carta, donde el filósofo se dispone a dar cuenta de la época en la que habita, considerada un marcado “período político”. Tal es así que tanto “las miradas del filósofo, como las del hombre del mundo, están pendientes de la escena política” (Schiller, 1991: 100). ¿A qué se debe este giro temático, esta súbita mención de las problemáticas sociales concretas en medio de los intentos por reflexionar acerca de la belleza?

Este movimiento, pocas veces visto en los textos filosóficos de Schiller, tiene sentido si comprendemos las *Cartas* como una obra en la que el arte y la política se hallan todo el tiempo íntimamente relacionadas. Si, como algunos sostienen respecto de este texto, “su punto de partida es el estado actual del mundo tal como se lo ve en el año posterior al Terror”² (Bruford, 1962: 271), entonces las *Cartas* se revelarían como una serie de especulaciones sobre la actualidad política del individuo y los pueblos.

² La palabra “Terror” (en francés *Terreur*) refiere el período de la Revolución francesa caracterizado por las persecuciones y las ejecuciones en masa por parte del Estado bajo el gobierno de la facción de los “montañeses” (*montagnards*). A partir de los violentos sucesos ocurridos desde septiembre de 1792 hasta julio de 1794, “la revolución entra en una fase radical de acción y pensamiento” (Müller-Seidel, 2009: 9). Sobre la correspondencia epistolar de Schiller en relación con el Terror, cfr. Safranski (2013: 354-358).

Así es como la sección inicial de la obra se dedica a reflexionar sobre ciertos aspectos coyunturales de la época. En este primer segmento se advierten varios intentos por explicar los vertiginosos acontecimientos sucedidos durante la etapa de mayores cambios políticos y sociales en la Francia del siglo XVIII.

El autor de las *Cartas* reconoce, por un lado, al principal enemigo de la Revolución francesa: se trata del salvajismo dominante en las clases populares, que contribuye a preservar el poderío de las monarquías absolutistas. En tanto evidencia un fuerte apego a la superstición y se halla sometido al capricho de los instintos naturales, el pueblo europeo no parece estar aún preparado para oír las leyes de la razón, que de momento hablarían solamente para unos pocos.

Por otro lado, Schiller se refiere a los excesos que evidencian en Francia las clases más revolucionarias, cuyas consecuencias son el sangriento período del Terror. Cabe recordar que al mismo tiempo que Schiller compone las *Cartas* tiene lugar en París el juicio al ya destituido rey Luis XVI, fiel representante del absolutismo europeo. El triunfo del ala radical del gobierno hará que el monarca sea finalmente guillotinado en público. Schiller responderá ante la vorágine de estos sucesos en contra de lo que él llama una barbarie generada por la cultura de la Ilustración³.

Francia mostraría entonces otra desviación humana, fruto de la divinización de una razón que se habría convertido en el arma mortal de miles de ciudadanos. Esto daría perfecta cuenta de la decadencia cultural imperante en las clases políticamente “ilustradas”, que habría culminado con la traición y el fracaso de muchas de las consignas originarias de este particular fenómeno político.

Para Müller-Seidel, frente al salvajismo despótico de los absolutismos y la “creciente violencia de la Revolución francesa”⁴, las elaboraciones de Schiller pueden ser “interpretables como un proyecto pacífico” (2009: 11). El crítico reconoce en el pensador alemán un llamado a reconciliar las ciegas fuerzas naturales con las crueles maquinaciones del entendimiento humano en el plano político. Este afán por congeniar razón con sensibilidad es una tarea que se mantiene a lo largo de todas las *Cartas*. Para ello, Schiller da sus propias respuestas ante el problema de la libertad política y conduce sus ideas, como veremos más adelante, a una íntima relación con el pensamiento sobre estética.

³ En estos pasajes Schiller se hace eco del pensador francés Jean Jacques Rousseau y sus tesis sobre el “civismo” y el debilitamiento moral de los pueblos europeos producto de un progresivo “exceso de cultura” (cfr. Rousseau, 2001 [1750]).

⁴ Cabe recordar que el propio Schiller baraja en 1793 la posibilidad de ir él mismo a París para inmiscuirse en los asuntos de la Revolución, en un plan de viaje finalmente descartado a causa de su frágil salud.

Schiller introduce en la carta III una serie de consideraciones que serán el punto de partida de sus elaboraciones teóricas. Se dispone a reflexionar acerca del Estado⁵ y encuentra que esta compleja entidad puede regirse por fuerzas o por leyes. En el primer caso se trata de un “Estado natural”, afín al hombre físico presente en la realidad efectiva. En el segundo caso se trata de un “Estado moral”, producto del hombre puro que, como ente hipotético, aparece solo de manera ideal. Este imperio de la legalidad y no de la mera arbitrariedad sería para Schiller el tipo de gobierno más deseable para todo aquel que pretenda el bienestar de sus habitantes.

En este punto surge uno de los primeros y mayores problemas planteados por las *Cartas* en materia de lo que podría denominarse teoría política. Schiller anuncia aquí el gran desafío tanto para el hombre de su siglo como para el habitante del porvenir: realizar el Estado, es decir, el “hombre” en la idea, sin por ello poner en peligro la existencia de cada uno de sus habitantes en la realidad efectiva. Mediante una analogía con los relojes y el trabajo del relojero describe la complejidad de dicha cuestión. De acuerdo a esta metáfora, el desafío estaría dado en “cambiar la rueda sin interrumpir el movimiento de rotación” (Schiller, 1991: 104). Se trata ni más ni menos que de componer el reloj (=crear un Estado de las leyes de la razón) sin necesitar por ello detener su mecanismo (=afectar a los hombres particulares).

Esta exigencia sigue estando presente durante gran parte de la obra como un pensamiento para quienes intenten mejorar la condición humana y será reforzada aún más en las cartas siguientes, donde aparecerá el antagonismo entre las fuerzas de la naturaleza y las leyes de la razón. Bajo la idea de que la una debe concordar con la otra “lo bastante para poder avenirse a una legislación universal” (Schiller, 1991: 105), el autor alude nuevamente al objetivo político que más le preocupa: armonizar la ley física natural con la ley moral racional dentro de un mismo Estado.

Si acaso sucede que las partes se adaptan al todo y el todo a las partes, se obtiene un Estado en el que el hombre en la idea no oprime al hombre concreto ni el hombre concreto oprime al hombre en la idea. Cuando hay armonía entre los dos tipos humanos se está frente al anhelado predominio de los hombres cultivados (cfr. Schiller, 1991: 107-108). Estos últimos serán los representantes del tránsito no violento del Estado físico de la naturaleza al Estado moral

⁵ Schiller no brinda una definición unívoca del concepto de Estado. Fiel al estilo reinante a lo largo de las *Cartas*, prefiere más bien oscilar entre significaciones que bien podrían equipararse a las de “gobierno” o “régimen político” y, en menor medida, “pueblo” o “nación”. Todas ellas son utilizadas tanto en su sentido meramente teórico como también concreto e histórico, según el caso.

de la razón. Cuando, contrariamente, no se da dicha armonía, sucede que, o bien la razón esclaviza a la naturaleza y triunfan los “bárbaros”, o bien la naturaleza no oye la razón y se imponen los “salvajes”.

Schiller ve en medio de la barbarie y el salvajismo las condiciones contrarias al posible desarrollo pacífico de la humanidad. La actualidad política constriñe y ata a las personas, quienes oscilan entre la grosería y la perversión, ambos productos de la carencia o el exceso del refinamiento de la cultura. Frente a este panorama, se alza incommovible “el hermoso despertar de las fuerzas espirituales” (Schiller, 1991: 112) que constituye la Grecia Antigua, un modelo que evidencia la plenitud de un *éthos* auténticamente libre.

Por aquellos tiempos, la especie humana aunaba todas sus virtudes y daba cuenta de la cercanía a una “totalidad de carácter”, cualidad sumamente estimada por Schiller. Muy diferente en cambio se presenta la modernidad, que se caracteriza por la división de las clases y los oficios. El hombre escindido se opone a su propio género y la única solución parece hallarse, o bien en la extrema especialización, o bien en las vacías y fantasiosas abstracciones del pensamiento puro. Tanto uno como otro camino dan cuenta de una carencia de la mentada armonía, una separación en principio irreconciliable entre la naturaleza y la razón. El Estado, cuando no es un capricho absolutista, solo puede funcionar como un “complicado e ingenioso aparato de relojería (...) Eternamente encadenado a una única partícula del todo, el hombre se educa como mera partícula” (Schiller, 1991: 114). El cultivo de facultades especiales y no de disposiciones totales resulta por ello sumamente conveniente para la sociedad ilustrada, aunque ello implique extinguir poco a poco la vida del individuo a fin de prolongar la indigente existencia del Estado.

Toda esta serie de avatares propios del siglo, cuyas consecuencias, entre otras, tienen que ver con el salvajismo de la mayoría, la perversión barbárica de las clases ilustradas, la limitante división en especialidades y la falta de desarrollo de la totalidad de carácter del hombre, llevan la pregunta acerca del futuro del Estado a otro nivel. Es entonces cuando Schiller, a partir de la carta XI, dejará de brindar un cuadro de su tiempo para dar lugar a una nueva etapa de su texto filosófico.

El poeta alemán cree que el propio sujeto estatal es ya un elemento roto, y por ello no sería capaz de arreglar las consecuencias negativas que ha desencadenado. El pensador sostiene la necesidad de “buscar para ese fin un instrumento que no nos da el Estado” (Schiller, 1991:

125), capaz de refundar una humanidad que sí esté a la altura de la creación de un nuevo organismo superior. Esa nueva herramienta se halla para Schiller en el arte bello.

El filósofo advierte por ello que “para resolver en la experiencia el problema político, [se] precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza” (Schiller, 1991: 101). Esta última afirmación constituye una de las tesis centrales de la obra, pues exhibe la gran apuesta de Schiller en vistas a transformar el mundo civilizado tal como se muestra en su contemporaneidad.

2.2. Fundamentos antropológicos de lo bello

2.2.1. La teoría de los impulsos

Schiller se interesa por mostrar la belleza como condición de posibilidad de la humanidad. Esto implica la obtención de su concepto de manera trascendental. La sentencia “el que no se atreva a salir de la realidad efectiva nunca conquistará la verdad” (1991: 134) deja en claro que el curso de las investigaciones marchará por el lado de la abstracción, pues solo así puede emerger la tan ansiada esencia del hombre, capaz de dar con el fenómeno trascendental de lo bello.

Cuando la abstracción se remonta a su máxima altura, llega a distinguir en el hombre dos conceptos extremos: “persona” (*Persönlichkeit*) y “estado” (*Zustand*). El primero es lo permanente (=el yo); el segundo lo mudable (=las determinaciones). El estado es lo que cambia en la persona. La persona es aquello que permanece a través de todos los cambios. Eso que en Dios “pensamos como *uno y lo mismo*, son eternamente *dos* en el ser finito” (Schiller, 1991: 135). El autor de las *Cartas* cuenta por ello con dos principios ontológicos que necesariamente se dan en el hombre. “De lo que Schiller parte como una certeza es del dualismo de la naturaleza humana” (Bruford, 1962: 278), en este caso expresado en los conceptos de persona y estado.

Mientras que la persona, como unidad siempre permanente, está fundada en sí misma, el estado está destinado a variar de manera constante, es decir, a suceder. La condición de todo lo que deviene o sucede es el *tiempo*. El fundamento, en cambio, de lo que permanece, es la

*libertad*⁶. El yo⁷ (=la persona) no comienza en el tiempo porque es el tiempo el que comienza en el yo; sin embargo, cada estado particular de ese yo tiene que acontecer para que este último sea algo determinado.

La actividad del hombre es por ello primero pasiva y tiene que ver con la aparición de un mundo, desde fuera, por vía de la percepción. A través de la sensibilidad se hace visible una *materia* que cambia en su persona y se coloca en frente suyo constantemente y de manera diversa. El yo, sin embargo, acompaña todo recibimiento de dicha materia o contenido. Su misión es permanecer idéntico; para ello unifica percepciones y obtiene así *experiencias*. En este punto Schiller obtiene por primera vez un concepto de hombre, comprendido como “la unidad permanente que, en el torrente de la transformación, permanece eternamente la misma” (1991: 137).

Estas disquisiciones, que hasta aquí no se apartan en lo fundamental de lo establecido por la filosofía kantiana, reciben a partir de la carta XII nuevos elementos de mayor profundidad teórica. Nos referimos a las dos exigencias opuestas que doblan al hombre de acuerdo con su recientemente expuesta naturaleza dual. Schiller, en un intento por ir más allá de lo ya conocido, dará a estos elementos el nombre de “impulsos” (*Triebe*).

La primera exigencia fundamental del hombre es aspirar a la absoluta realidad y se realiza gracias a su naturaleza sensible. Ella busca “situarlo dentro de las limitaciones del tiempo y tornarlo materia” (Schiller, 1991: 139), donde esta se refiere simplemente al cambio, es decir, la constante variación como tal. De manera que el hombre aspira a “llenar” el tiempo, ocupándolo con sucesivos e incontables estados. A ello es empujado, dijimos, por su sensibilidad, en un fenómeno que Schiller denomina “impulso sensible” (*Stofftrieb*)⁸.

Además de ser un ente receptivo y poseer sensaciones, el hombre es de naturaleza intelectual. La facultad de la razón exige, por un lado, unidad a las sensaciones; por otro,

⁶ Más adelante mostraremos en detalle la manera en que Schiller entiende el concepto de libertad al distinguir dos diversos sentidos de la palabra. Cabe por ahora indicar que esta noción, tal como aparece en este apartado, se refiere siempre a la libertad del pensamiento, es decir, a la libre determinación del hombre según las leyes de su razón práctica. El otro tipo de libertad, llamada “estética”, será expuesta en el capítulo 2.2.3.

⁷ Destacamos aquí la fuerte influencia del sistema filosófico de Johann Gottlieb Fichte, por aquél entonces colega de Schiller en la universidad de Jena. Las investigaciones producidas en su obra *Fundamento de la doctrina de la ciencia*, publicada apenas unos meses antes que las *Cartas*, fueron leídas y tomadas por el dramaturgo como punto de partida para sus propios desarrollos antropológicos (cfr. Fichte, 1975 [1794]).

⁸ Una traducción literal de *Stofftrieb* diría “impulso material”. El traductor de la obra ha elegido utilizar “impulso sensible”, que precisamente no da cuenta de la originaria contraposición con el otro impulso fundamental, el formal (*Formtrieb*).

limitación a la infinitud de estados obtenidos en el tiempo. Las percepciones sensibles se sintetizan así en una serie de experiencias, todas ellas puestas en un mismo yo. En este caso el hombre “se distancia de las sensaciones y propicia la reflexión sobre la sensibilidad” (Zottl, 2011: 43), guiado por un fenómeno que recibe el nombre de “impulso formal” (*Formtrieb*).

Ahora bien, los impulsos formal y sensible son, según su propia naturaleza, originariamente contrapuestos. Si uno de ellos empuja al hombre a *sentir* y lo hace cambiar de estado en el tiempo, el otro se encargará de *formar* la materia recibida para unificarla en su diversidad. Pero una vez que el impulso formal impera absolutamente, corre ya el hombre un peligro: convertirse en un ser rígido y uniforme, donde cada nuevo estado es automáticamente sumergido bajo la síntesis del yo, perdiéndose así toda posible variación en el sujeto. Por otro lado, cuando el impulso sensible subordina al formal, se suscita el problema de que la variación se extienda también a la persona, con lo cual el hombre nunca llegaría a ser él mismo y ninguna experiencia escaparía jamás de la eterna e inevitable sucesión del tiempo.

Sin embargo, existe un factor capaz de apaciguar la unilateralidad y de dar reciprocidad a ambos impulsos, logrando que su influencia deje de ser lamentable y pase a ser beneficiosa para la humanidad. Se trata de un tercer impulso que congrega los dos anteriores, que será denominado por Schiller “impulso de juego” (*Spieltrieb*). Sin detenernos en las razones de la elección de este último nombre, comentaremos a continuación algunas de las particularidades de este elemento antropológico fundamental.

En primer lugar, se trata de un componente que no constriñe física ni moralmente al hombre. Por una parte, los *casos* que brinda la experiencia del impulso sensible limitan al hombre físicamente. Por otra parte, las *leyes* aportadas por el impulso formal lo limitan moralmente. El impulso de juego se situará en cambio en medio de los dos, pues no comparte ninguna de sus restricciones originarias. Él será por ello mismo capaz de poner al hombre en plena libertad física y moral.

En segundo lugar, logra el impulso de juego completar la eternamente oscilante naturaleza humana, ya que hace “contingentes a un mismo tiempo nuestra constitución formal y nuestra constitución material” (Schiller, 1991: 150). De esta manera, pueden ponerse en consonancia las emociones con las ideas, y el hombre se halla ya no más escindido sino más bien integrado.

En tercer y último lugar, el impulso de juego es la clave de acceso a uno de los elementos esenciales en el desarrollo antropológico de las *Cartas*; hablamos de la belleza. Este particular fenómeno se asocia de igual manera con los objetos hacia los que se dirigen tanto el impulso formal como el sensible. Tal es así que, si la experiencia del mundo permite al hombre desarrollarse en el tiempo como “vida” y la facultad del pensar le proporciona la capacidad para obtener una “figura” expresada en conceptos universales, la experiencia estética logra mediante el impulso de juego una “figura viva”. Ella revela “lo que en su más amplio sentido se llama *belleza*” (Schiller, 1991: 151), entendida como una exigencia del impulso de juego que busca en todo momento “la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad” (Schiller, 1991: 152).

Podemos entonces afirmar que “la belleza es el común objeto de ambos impulsos” (Schiller, 1991: 153). Con ella se halla consumada la humanidad, en tanto solo sus efectos pueden aligerar las exigencias tanto materiales como formales del individuo. Únicamente así desaparece, por vía del juego en el arte bello, la restrictiva seriedad imperante en las constricciones de las ideas y las sensaciones.

En la belleza el hombre encuentra juego. Su campo será, sin lugar a dudas, el arte. Schiller irá más lejos siguiendo esta idea al afirmar que “es precisamente el juego y *solo* el juego el que realiza íntegramente lo humano y despliega a un tiempo mismo su doble naturaleza” (Schiller, 1991: 154). La belleza, como unión y también como equilibrio entre la naturaleza y la razón será, por lo tanto, el camino a seguir para dar libertad e integridad a un hombre hasta entonces incompleto y esclavo de dos impulsos enfrentados.

2.1.3. Los efectos de la belleza: el temple de ánimo estético

Schiller comenzará a partir de la carta XVIII a dar cuenta del resultado que la figura viva del impulso de juego produce en el espíritu humano. Este efecto será bautizado con el nombre de “estado intermedio”⁹ (*mittlerer Zustand*), que “enlaza dos estados que *son opuestos* y que nunca pueden llegar a ser uno” (Schiller, 1991: 164), pues ambos son el producto de la extrema restricción que opera en los impulsos sensible y formal. Contra esta limitación viene a combatir

⁹ Tal como lo aclaramos en la introducción, este término hace referencia al temple de ánimo producido por la experiencia de lo bello. No debe confundirse, por lo tanto, con la unidad política propuesta por Schiller hacia el final de las cartas, denominada Estado estético (*ästhetischer Staat*).

el objeto con el cual juega el impulso de juego estético: la belleza. Gracias a ella, desaparecen por completo las anteriores constricciones. Se logra también un nuevo estado en el que se da la absoluta inclusión de todas las realidades y no la expulsión o sumisión, según el caso, o bien de la sensibilidad o bien de la facultad racional.

Siguiendo esta lógica, Schiller llega a denominar el fenómeno de lo bello “determinabilidad activa”, en tanto pone al hombre en una situación de no encontrarse determinado sino, por el contrario, de poder determinarse a sí mismo. Esta determinabilidad (*Bestimmbarkeit*) producida en el impulso de juego no se da de manera pasiva, es decir, por una carencia formal o material. Ella obra más bien de forma dinámica, al enlazar e incluir tanto la vida sensorial como las creaciones del pensamiento.

Por el contrario, los impulsos tanto sensible como formal son auténticas “determinaciones” (*Bestimmungen*), pues limitan y constriñen en lugar de liberar y desenlazar. El primero de estos dos determinará al hombre pasivamente, pues se desarrolla a partir de representaciones recibidas de la naturaleza; el segundo será una determinación activa, porque parte de la facultad interior de pensar y subsumir representaciones sensibles bajo ideas. Ambos impulsos harán del hombre, antes puramente determinable, un ser determinado.

Pero el temple alcanzado mediante la experiencia de lo estético será pleno e infinito. Esta disposición anímica permite al hombre dar un verdadero “paso atrás”, para liberarse de toda determinación y lograr esa determinabilidad elemental que, como dijimos, es ilimitada, pues posibilita en lugar de restringir. Este estado se corresponderá, según Schiller, con la experiencia de la libertad:

“Ese temple intermedio, en el cual el ánimo no está constreñido ni física ni moralmente, y, sin embargo, es en ambas esferas activo, merece con preferencia llamarse libre; y si llamamos físico al estado de determinación sensible, y lógico y moral al estado de determinación racional, habrá que denominar *estético* este estado de determinabilidad real y activa” (1991: 174).

El temple de ánimo estético es por ello, visto de manera negativa, también un estado de indeterminación, puesto que excluye toda existencia determinada. No se trata de la indeterminación defectuosa que aún no ha sido afectada por la sensibilidad ni por la razón;

hablamos, contrariamente, de un estado que implica una “infinitud plena”, un “cero” en el que la balanza está en absoluto equilibrio, no por estar vacía, sino por hallarse llena.

La belleza, objeto con el que juegan los hombres y mediante el cual dan un paso en favor de su libertad, se encuentra acompañada por el problema de su utilidad. En la medida en que aleja al hombre de toda determinación particular y elimina toda constricción para dar lugar a una plenitud de realidades, el estado de ánimo estético tiene que ser una disposición necesariamente improductiva. Bajo sus efectos nadie se halla preparado para realizar algo especialmente útil. ¿Qué beneficios puede entonces reportar la belleza, dada su indisposición para cualquier tipo de fin concreto?

Pero “el arte no tiene ningún para qué, y eso precisamente lo distingue de los espíritus y las actividades meramente utilitarios” (Safranski, 2013: 408). La belleza que Schiller busca mostrar como elemento necesario para la formación de una nueva humanidad “no realiza ningún fin, ni intelectual ni moral; no nos descubre una verdad, no nos ayuda a cumplir un deber” (Schiller, 1991: 176). Su única virtud es la de poner al hombre en una situación tal que pueda hacer de sí mismo lo que él desee.

Esto último constituye la verdadera ventaja de la belleza que, en cuanto no favorece ninguna facultad en especial, da a la libre voluntad humana la posibilidad de autodeterminarse como ella quiera. El hombre que experimenta el estado de ánimo estético puede llegar a ser lo que es precisamente porque todas las particularidades operan en él en conjunto. El ser humano podrá entonces, a través del juego del arte bello, alcanzar la totalidad de carácter, esa libertad de espíritu que Schiller ve escasear en el mundo de sus contemporáneos.

Pero el hombre es un ser absolutamente atado a su finitud. El temple de ánimo estético, que implica en teoría una infinitud plena y una completa determinabilidad de la voluntad, no se da completamente en la realidad efectiva, “porque el hombre no puede nunca salir de la dependencia de las fuerzas” (Schiller, 1991: 179) de la naturaleza y de la razón. Aquí yace el secreto más profundo del arte: buscar siempre, a pesar de sus imperfecciones innatas¹⁰, la calidad máxima, a fin de que desaparezcan los contenidos particulares y logre imponerse su forma total. El artista será por ello un creador de mundos y al mismo tiempo un transformador de hombres.

¹⁰Schiller entiende por imperfecciones todo aquello que hace del arte un género limitado, o bien por su naturaleza, o bien por su modo de presentarse. Ejemplos son, entre otras cosas, el soporte material (escultura), la inseparabilidad respecto de los sentidos (música) o la peligrosa cercanía a la fantasía (poesía). Dichas limitaciones serían superadas, en el marco de la filosofía kantiana, mediante la experiencia estética de lo sublime (*das Erhabene*).

Dentro de sus obras, si es que realmente alcanzan la perfección necesaria para llevar el ánimo hacia un estado estético, poco importarán las temáticas cuanto el modo en que sean concebidas y elaboradas. El genio artístico hará que el espectador se libere y encuentre frente a sí todas las posibilidades de su ser gracias a la plenitud de fuerzas brindada por la belleza. Esta es la finalidad tácita inherente a toda gran obra.

2.2.3. La génesis histórica de la libertad estética

El hombre en tanto especie debe experimentar el florecimiento de su espíritu estético para desarrollar su humanidad de la manera más plena y alcanzar el momento en que las leyes de la razón práctica finalmente echen sus raíces. La única capaz de posibilitar esta ansiada plenitud en el individuo es la libertad, cuyo concepto es esclarecido por el propio Schiller en la carta XIX.

Según el autor, se reconocen en el hombre dos tipos de libertad. Una de ellas se refiere al modo de actuar en tanto ser pensante; la otra tiene que ver con la ya expuesta naturaleza humana, de carácter dual.

“El hombre demuestra tener libertad de la primera clase cuando obra, en general, sólo racionalmente; y de la segunda, cuando, dentro de los límites de la materia, obra racionalmente y bajo las leyes de la razón materialmente” (1991: 171).

En el momento en que el hombre actúa de acuerdo a ciertos fines relativos a las leyes de la razón está él mismo siendo libre en un sentido, por así decirlo, restringido. Para que esto sea posible, sin embargo, es necesario que él haya adquirido ya una *libertad estética*, es decir, la libre determinabilidad de su ser en medio de las coacciones de la naturaleza y la razón. Esto significa que, en lugar de someterse a las ataduras de los impulsos sensible y formal, será primeramente libre según su propio impulso de juego, de carácter unificador y no restrictivo. Solo una vez alcanzado este tipo de libertad contará el individuo con la posibilidad de aventurarse hacia el otro modelo mencionado, que pertenece a la esfera de la razón práctica.

En las cartas XXIV-XXVI, Schiller intenta dar con el proceso histórico a través del cual la humanidad deviene libre estéticamente. En sus inicios temporales el individuo se muestra como un animal no racional sino absolutamente sensible. El autor afirma que, extrañamente, este

ser que aún no razona plenamente se encontraría más cerca del tipo de humanidad que corresponde a la libertad estética y por lo tanto también de la primera manifestación del impulso de juego. Emerge así la imagen del salvaje primitivo, quien solo vive para satisfacer su deseo inmediato¹¹. Su naturaleza bruta no conoce otra cosa que la pura experiencia sensorial; esto mismo, sin embargo, ya es para Schiller un paso inicial hacia lo estético.

La primera manifestación de la facultad racional aparece como un “impulso hacia lo absoluto”, que “sorprende al hombre en plena animalidad” (Schiller, 1991: 191). Ese absoluto hacia el cual se dirige el individuo es tenido por la más alta expresión de la razón y lo representa cualquier entidad eterna e infinita. En este primer estadio del desarrollo racional humano tiene su origen histórico la figura de Dios. Con todo, Schiller muestra que dicha entidad suprema constituye a su vez el último “fundamento del intelecto que sin cesar interroga” (Schiller, 1991: 192), pues es él mismo infundado y provoca miedo y cuidado entre los primeros hombres.

Sin embargo, esta revelación de la razón en el hombre “no por ser la primera es ya el comienzo de su humanidad” (Schiller, 1991: 190), ya que en realidad se trata de una mala aplicación de la misma. El individuo incurre aquí en el error de direccionar mal su impulso hacia lo absoluto, el cual, en lugar de orientarse hacia la interioridad del espíritu, permanece aún en lo sensible, es decir, encerrado en los límites del espacio y el tiempo. Se busca entonces no la forma, sino la materia infinita; no lo invariable, sino la variación que dura eternamente. De este modo, el hombre cree hallar la razón en un Dios que carga con todos los caracteres de la sensibilidad, ahora privados de límites.

Por ser aplicada directamente a imperativos temporales y materiales, la razón primigenia se muestra ajena y no propia del individuo. Asimismo, engaña al hombre, quien cree que las manifestaciones de esta fuerza le son extrañas, cuando en realidad se trata de expresiones del propio yo. Schiller considera que la liberación total del yugo de la sensibilidad no tendrá lugar hasta tanto el individuo comprenda que “la voz de la razón constituye (...) su verdadero sí mismo” (1991: 193).¹²

¹¹Cabe aclarar aquí acerca de lo que el mismo Schiller previene a los lectores del las *Cartas*: ninguna comunidad presente en la historia ha carecido realmente de razón; se trata de una situación hipotética. “Este estado de naturaleza bruta (...) no se encuentra, desde luego, en ningún pueblo ni en ninguna época. Es solo una idea” (Schiller, 1991: 190).

¹² Este incipiente descubrimiento de una razón interior al yo no implicaría el advenimiento del impulso de juego en la humanidad, fenómeno que expondremos más adelante. Schiller no aclara, en este tramo de las *Cartas*, qué es lo que sucedería con este tipo de razón que se liberaría completamente del yugo de la sensibilidad. Con todo, tal estadio de la evolución humana ha sido señalado en el tratado filosófico cuando se menciona el Estado moral de la

La mencionada expresión quimérica de la razón tiene la peligrosa capacidad de justificar las formas más negativas e impulsivas del apetito humano. Algunos ejemplos podrían ser el ansia de una eterna felicidad presente, el desmedido hedonismo o el constante capricho de ciertas clases dominantes. En este punto creemos que el autor de las *Cartas* bien puede estar pensando en cualquier expresión de un Estado absolutista, fenómeno presente tanto en la realidad política como en las discusiones teóricas propias de la época de Schiller.

Así pues, sucede que el individuo y con él la especie tendrán que buscar otro camino para dar con la libertad estética, que ni la pobre sensibilidad ni la temprana razón aún han podido encontrar. La sensibilidad dará como resultado un salvaje a merced de la naturaleza; la razón generará en cambio un bruto esclavo de una razón arbitraria y mal direccionada. El hombre es, según el caso, o bien un animal desprovisto de razón o bien un animal racional. “Pero no debe ser ninguna de las dos cosas. Debe ser hombre” (Schiller, 1991: 194).

Ser hombre significa alcanzar una relación estética con el universo circundante. Este vínculo aparece por primera vez en la historia gracias al fenómeno de la contemplación (*Betrachtung*), que supera a la mera vista como facultad sensorial (*Sinnesorgane*). Solo a través del recogimiento propio de la observación se convierte la naturaleza, antes dominadora, en objeto estético de la mirada humana. Es entonces cuando el hombre se separa del reino material e ingresa verdaderamente en el mundo de la facultad racional.

Los objetos de la libre contemplación guardan por ello una figura que puede ser tenida por bella en su sentido más propio pues, cabe recordarlo, con la belleza “penetramos (...) en el mundo de las ideas; pero (...) sin abandonar por eso el mundo sensible” (Schiller, 1991: 197). Este momento tan particular en la historia de la humanidad permite el advenimiento de un nuevo temple de ánimo designado como estético (*ästhetischer Zustand*), que responde tanto a las leyes de la naturaleza como a las de la razón.

Cuando se alcanza esta experiencia estética, el ciego deseo deviene imaginación contemplativa; entonces obra en el hombre la ilusión artística. Aparece así un nuevo mundo espiritual que, afortunadamente, nunca abandona el contacto con el mundo sensible, puesto que la belleza contiene tanto la inmediatez de la naturaleza como la representación de lo ideal.

razón práctica, que sobrepasa e ignora la facultad sensible del hombre y coincide con el instaurado por las clases más radicales de la Francia revolucionaria.

La razón de esta omisión versa en la finalidad pedagógica de Schiller y, especialmente, en la intención dominante en las cartas XXIV-XXVI: mostrar el arribo histórico del hombre a la libertad estética.

En la contemplación de lo bello “la reflexión y el sentimiento se compenetran tan perfectamente, que creemos sentir (...) la forma” (Schiller, 1991: 197-198), al mismo tiempo que nosotros somos dicha forma. Decimos entonces que en el temple estético actividad y pasividad se unen, pues la belleza es un objeto, en tanto *reflexionamos* activamente sobre algo que hemos percibido, y también es un estado del sujeto, en tanto *sentimos* este fenómeno como una representación que proviene de la propia percepción sensorial. Schiller la designará como “un estado nuestro y un acto nuestro” (1991: 198).

Hay por ello en el goce estético una cierta unidad entre lo natural y lo racional, que es al mismo tiempo armonía y conciliación, y que permite a Schiller afirmar “la posibilidad de la humanidad más sublime” (1991: 199). Ella partirá de las transformaciones estéticas individuales para finalmente concretarse en la figura política del Estado estético, concepto que será expuesto más adelante.

Ahora bien, ¿cómo es posible en el hombre y la especie ese salto cualitativo que propicia el temple de ánimo estético? La respuesta es anunciada en la Carta XXIV: la esclavitud del estado animal es abandonada a través del “regocijo en la apariencia, la tendencia al *adorno* y al *juego*” (Schiller, 1991: 200). Solo cuando el hombre aprende a alimentar su ánimo con la apariencia se halla completamente preparado para liberarse, ayudado por la imaginación, de la pacífica quietud de lo real. La realidad efectiva es, de hecho, el mayor garante de los impulsos sensible y formal. En tanto el primero de los dos pretende “la presencia de un objeto ante los sentidos”, permaneciendo en la inmediatez de la sensación, el segundo logra sosegarse solo cuando sus conceptos refieren hechos de experiencia, quedando siempre “por debajo de la verdad” (1991: 201). Pero la apariencia de las cosas tiene otra meta: la creación de nuevos fenómenos que, independientes de la realidad efectiva, sean tenidos por bellos.

Solo el impulso de juego en el cultivo de la bella apariencia (*schöner Schein*) es capaz de desarrollar la libertad estética. Se trata de una apariencia estética y no lógica, es decir, un juego de la imaginación y no un engaño de la realidad efectiva. Su mundo es el reino de los seres que se adornan, embellecen la materia y exceden lo meramente sensorial. De esta manera se logra dar el paso más importante para la humanidad: el tránsito de lo individual a lo social.

2.3. Caracterización del Estado estético

2.3.1. El tránsito hacia lo intersubjetivo: cultura y sociabilidad estéticas

Una vez que el hombre ha podido ennoblecerse a través de su experiencia estética ya está preparado para elevar a su entorno por encima de las constricciones de los impulsos formal y sensible. Schiller aboga por una transformación del gusto, es decir, “una revolución en todas las formas de la sensibilidad, a fin de que el hombre pueda empezar nuevamente mediante la belleza” (Romberg, 2014: 52). Esta última “no solo transmuta al sujeto sino también sus relaciones inter-subjetivas” (Di Franco Ochoa, 2009: 131) y permite una nueva configuración social a través de la educación en el gusto estético.

Cabe entonces preguntar en qué consiste esa formación según la cual el temple de ánimo estético sería conquistado por otras personas, convirtiendo la libertad individual en un componente comunitario. Schiller da cuenta del principal instrumento educativo en la belleza al introducir la noción de “cultura estética” (*ästhetische Kultur*).

Con todo, esta denominación no aparece sino ya en la parte final de las *Cartas*; hasta entonces, Schiller utilizará tan solo el término “cultura” (*Kultur*). Dicho empleo tiene como función evitar ciertas confusiones en el lector, quien por lo general entiende por “cultura estética” una determinada época en la cual las artes de un pueblo han podido florecer y desarrollarse de manera considerable.

Respecto de esta última representación de la cultura estética Schiller suscribe a una opinión común en su época. Los períodos dorados del arte han sido siempre portadores del germen de la decadencia de la humanidad, coincidiendo por lo general con épocas de debilidad y depravación. Aparentemente, la libertad política y el refinamiento del gusto nunca van de la mano, pues tan sólo unos pocos artistas han podido enaltecer la cultura en épocas de bienestar y nobleza de las costumbres. Vistos de cerca, de hecho, estos espíritus creadores parecen estar más del lado de la rudeza salvaje que de la cortesía y la delicadeza en el trato. En consecuencia,

Schiller se preguntará si este tipo de embellecimiento que opera en la historia de los pueblos es en verdad el mismo que él se había propuesto defender en su escrito.

Una vez hallada la posibilidad de un temple de ánimo emparentado con la apariencia bella, Schiller se dispone a dar detalles sobre lo que él intenta que se entienda por cultura estética. Contraria a la apreciación recientemente expuesta, esta formación debe concebirse como la encargada de liberar al hombre de las ataduras de los impulsos formal y sensible para producir en su interior una revolución de la bella apariencia. Su nuevo concepto tiene entonces más que ver con la obtención de un temple de ánimo liberador que con el mero fomento de las bellas artes que, como ya dijimos, ha dado cuenta a lo largo de la historia de un decaimiento moral en individuos y órdenes sociales.

Ahora bien, la cultura estética no puede, por así decirlo, iluminar a los hombres inmediatamente. Su trabajo con la belleza es lento y constante, y sus efectos no serán percibidos directamente. En tanto ella únicamente “deja en la más completa indeterminación el valor personal de un hombre o su dignidad”, sólo es capaz de colocar al hombre “en situación de hacer por sí mismo lo que quiera” (Schiller, 1991: 176).

Mediante la cultura estética se encuentra el hombre exclusivamente preparado para llegar a ser lo que deba ser. Solo a través de este tipo particular de educación puede completarse el ansiado desarrollo de la totalidad de disposiciones humanas. De esta manera cada uno se encuentra como un todo frente a sus posibilidades sin estar determinado por ningún impulso o disposición particular. Aquí tiene lugar el ya expuesto estado de ánimo estético, que puede a su vez ser llevado hacia un Estado estético a través del obrar formativo de quienes se encuentran capacitados para dirigir esta difícil labor cultural.

Si la ya explicada transformación individual involucra una posterior revolución social instrumentada por la cultura estética es porque la belleza es el factor más apto para mediar entre el individuo y la comunidad, dando lugar al fenómeno de la sociabilidad (*Geselligkeit*). Tal es así que, una vez adquiere el temple de ánimo estético, se halla el hombre en condiciones de disfrutar tanto de su parte sensible como de su parte espiritual, donde la primera tan solo le permitiría un goce privado y la segunda lo alegraría únicamente como especie.

La belleza, que experimentamos a un mismo tiempo como seres particulares y como representantes del género humano, logra “hacer un todo del hombre” (Schiller, 1991: 215), une las alegrías individuales de los sentidos con las universales del conocimiento y obtiene así la

coincidencia de las naturalezas sensible y espiritual. Entendemos que el nuevo temple derivado del impulso de juego estético proporciona armonía a la persona y la prepara de la mejor manera para formar parte de un cuerpo social.

Así es como “sólo la belleza puede conceder (...) un *carácter sociable (geselliger Charakter)*” (Schiller, 1991: 214), cuya función es no dejar que la comunidad permanezca fraccionada sin por ello exigir la unidad a costa del perjuicio del hombre particular. Se logra entonces una auténtica sociabilidad armónica y no forzada, que luego dará paso a una totalidad política capaz de desarrollarse en absoluta consonancia con el individuo.

Schiller ve en el impulso de juego estético una auténtica fuerza capaz de propiciar la vida en comunidad. En este punto creemos, con Habermas, que el autor de las *Cartas* no permanece en una mera estetización del comportamiento individual; al contrario, su propuesta intenta en todo momento hallar “un nexo vital colectivo de un pueblo” (1986: 59). El arte unifica una sociedad anteriormente atomizada y alienada; se convierte entonces en el más importante mediador entre el individuo y el Estado. Con todo, consideramos que esta idea no implica atribuir a Schiller la pretensión de que su “utopía estética (...) se entienda como la genuina encarnación de una razón comunicativa” (1986: 62).

Estimamos que el poeta orienta su propuesta a la pura posibilidad de una praxis social de aquello que la belleza ya ha logrado en el interior del individuo: la soberanía de lo estético, donde no reinan ni la razón ni la sensibilidad. Así es como, en medio del “Estado dinámico”, donde el hombre se enfrenta al hombre, y el “Estado ético”, donde el hombre se enfrenta a la ley, surge un “Estado estético”, donde “el hombre aparece solo como figura, como objeto de libre juego” (Schiller, 1991: 214).

En este cuerpo político, los agentes individuales y sociales son considerados como un conjunto, al no sacrificarse los unos a favor de los otros. El gusto estético, a su vez, mejora las relaciones entre los ciudadanos y brinda la posibilidad de que desarrollen todas sus potencias y no solo algunos caracteres específicos de su persona. Se obtiene así aquella mentada totalidad de carácter, llamada también por Schiller “multiplicidad de tendencias” y equiparable en el plano social a una comunidad del gusto estético.

Así, muy tardíamente, ya en la última de las cartas, aparece el concepto fundamental de la teoría política schilleriana, visto como el corolario de toda la serie de previos desarrollos estéticos, pedagógicos y antropológicos. Nos referimos aquí al Estado estético (*ästhetischer*

Staat). Sobre esta noción, que a continuación expondremos, encontramos en las *Cartas* más insinuaciones que características definidas. De hecho, resulta menesteroso dejar por sentado que el propio Schiller no hace “una reflexión sobre una *real* y completa praxis política, ni tampoco una teoría de las instituciones políticas, como la representación popular, el parlamento, los comicios electorales o la división de poderes” (Romberg, 2014: 54). Por otro lado, este trabajo tampoco se propone realizar tal reflexión; tan solo interpretará la noción de Estado estético en tanto cuerpo político capaz de darse para la recientemente expuesta sociedad del gusto estético.

2.3.2. La conformación y las posibilidades de una nueva entidad estatal

Creemos que el Estado estético es la noción culminante de las *Cartas*, pues incorpora ciertas características nuevas respecto de otros tipos estatales y hace posible toda una serie de interpretaciones en torno al arte de gobernar. Si bien muchos de los análisis realizados a continuación no se hallan estrictamente en la letra de las *Cartas*, vemos en ellos una estrecha afinidad con el desarrollo del propio texto.

El Estado estético es, en primer lugar, la meta política fundamental, el nuevo orden social por el que deben luchar los hombres. En este sentido, toda auténtica revolución individual y colectiva del futuro requerirá un fuerte componente estético, que necesariamente pasará luego a ser político. Solo así podrá manifestarse la verdadera voz de un pueblo ya no más viciado por la eterna oposición de impulsos reinante entre los hombres.

Esta finalidad política se revela efectivamente como un “tercer” tipo de Estado, entre el reino tiránico de la salvaje naturaleza sensible y el régimen inflexible de la legalidad moral. La situación equidistante de los peligrosos impulsos sensible y formal hace del Estado estético el tesoro más valioso de toda búsqueda política. Allí, como dijimos, reinan el buen trato y la armonía social.

La metamorfosis de lo estético en lo político es el paso que deben dar los hombres asociados por el gusto en favor de su propia conformación estatal. Ella encuentra asimismo un nuevo reino de la apariencia artística, donde “todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan el encanto de lo bello” (Schiller, 1991: 215). Identificamos este reino con el Estado estético, al cual Schiller consideraría una verdadera posibilidad alcanzable por una humanidad futura.

En segundo lugar, observamos en el Estado estético de Schiller la capacidad de abrir, a través del gusto artístico, toda una serie de posibilidades previamente vedadas al orden de lo popular. Para ello es necesaria la creación de una sociedad que dé muestras de la interacción entre la capacidad intelectual y la capacidad sensitiva. Se trata de lo que para el individuo era un temple de ánimo estético, y para la comunidad se forma como

“un reino (...) que llega, hacia arriba, hasta el punto donde la razón domina con absoluta necesidad y donde cesa la materia; llega también, hacia abajo, hasta el punto donde el instinto natural rige con su compulsión ciega, y donde aún no ha comenzado la forma.”
(Schiller, 1991: 216)

Esta ilimitada extensión del Estado de la belleza permite llevar a las multitudes ciertos fenómenos antes reservados a comunidades muy reducidas. Así es como será posible experimentar “el misterioso arcano de la ciencia” y se expondrá “el conocimiento a la luz amplia del sentido común” (Schiller, 1991: 216). En tanto el salvaje se eduque estéticamente, estará preparado para su formación moral, política y espiritual, mejorando su propio espíritu; en tanto el genio de la razón se sensibilice estéticamente, estará preparado para inclinarse ante el pueblo, volviendo transmisible su saber.

Si bien el Estado estético brinda universalidad al conocimiento y educa al mismo tiempo al individuo, cabe aclarar que su construcción es llevada a cabo por un pequeño grupo de hombres elegidos, donde “la conducta es regida (...) por la propia naturaleza bella” (Schiller, 1991: 217). Este conjunto de personas son las estéticamente aptas para el proyecto político más grande: la creación de un reino de la libertad estética. Su aparición en el mundo es incierta; Schiller anticipa reiteradas veces que su propia modernidad no se encuentra aún apta para el recibimiento de ese contado número que albergaría en su interior el reino de la bella apariencia (*Reich des schönen Scheins*).

En tercer lugar, siguiendo la idea de que el Estado estético propicia la mediación entre las leyes de la naturaleza y las de la razón, creemos observar que se trata de un cuerpo político regido por la *amistad* entre los hombres. Dicha característica se hace patente cuando notamos la

armonía reinante en la sociedad del gusto estético, donde se “ejecuta la voluntad del todo por medio de la naturaleza misma del individuo” (Schiller, 1991: 214). Elegimos entonces la palabra amistad no aleatoriamente, sino a fin de mostrar esta peculiar relación que se da entre el Estado y el hombre particular, donde uno no sacrifica ni escarnece al otro. Vemos entonces que la belleza genera una serie de afectos donde todos olvidan sus limitaciones particulares. Ella es reconocida al mismo tiempo por el ilustrado y por el iletrado como la fuerza educadora que amiga a los hombres y crea una humanidad aunada por el impulso de juego estético.

Este sentimiento imperante en la comunidad del gusto artístico comprende también la idea de hermandad (*fraternité*), principio que forma parte de los postulados revolucionarios de Francia sobre finales del siglo XVIII. Por ello mismo, el Estado estético es designado en ocasiones como un cuerpo “fraternal”, en el que habita una sociedad hermanada bajo las leyes de lo bello. Esta calificación se halla, decimos, incluida en el sentimiento social de la amistad, que implica el buen trato y la unión entre los hombres. Los ciudadanos de la república estética se rigen así por el amor y la simpatía aportados por la templada sociabilidad que impera en la belleza.

La amistad del Estado estético es quizás su rasgo más exclusivo, pues logra algo que pocos cuerpos políticos pueden: hacer que el hombre quiera al hombre y esté dispuesto a sacrificarse por él. Esto no acontece gracias a su facultad sensible o racional, sino según la plenitud de fuerzas que operan en la totalidad de carácter ya adquirida. La amistad no permite por ello el arraigo de sentimientos socialmente destructivos, como lo son la rivalidad o el provecho personal a costa de los demás.

Estos tres rasgos esenciales permiten además introducir una de las preguntas esbozadas inicialmente: ¿es posible el Estado estético? Sostenemos que el autor de las *Cartas* responde de manera afirmativa. Schiller parece incluso haber delineado la serie de condiciones previas que, de cumplirse, encaminarían al hombre hacia el Estado estético. La anhelada senda se haría visible no únicamente al final, sino también en el transcurso de toda la obra, si bien por momentos como una meta completamente inactual. El pensador dejará en claro en todo momento que su proyecto estético-político “es tarea para más de un siglo” (1991: 121).

La cuestión de la realización del Estado estético será trabajada en profundidad en la segunda sección de este trabajo, donde vemos un intento por formar dicho tipo de gobierno a

través de una representación dramática: *Don Carlos. Infante de España*. Baste por el momento dejar sentada nuestra posición respecto de su efectiva posibilidad o, al menos, la posibilidad de que se cumplan los requerimientos que propician su realización. Estos últimos tendrán que ver con el mencionado “paso previo” que debe dar el propio individuo a través del desarrollo de su impulso de juego, que fomentará en él una verdadera metamorfosis estética. “Si los hombres pudieran experimentar el obrar del estado estético (*ästhetischer Zustand*), donde serían transformados todos los ideales, entonces repercutiría dicho efectuar en el mundo viviente de los ciudadanos” (Zottl, 2011: 70). El “nosotros” estético propuesto por Schiller es viable precisamente porque los hombres tienen la capacidad de formarse en el arte bello.

Interpretamos por lo dicho el Estado estético como un fenómeno político ciertamente alcanzable, al menos en un largo plazo. Algunas de las condiciones de su realización, como la transformación estética individual o el arraigo social del gusto por la bella apariencia, ya han sido mostradas. Otras, como las instituciones o individuos que pueden ponerlo en marcha, serán expuestas más adelante, en el siguiente apartado y en la segunda sección de este trabajo.

2.3.3. La figura del artista político

Ya obtuvimos las características del Estado estético, reflexionamos también sobre su posible realización y, finalmente, expusimos las herramientas mediante las cuales el hombre podría liberarse estéticamente y preparar la fundación de un nuevo orden político. Debemos ahora, para culminar esta primera sección, volver unos cuantos pasos atrás, a los planteos sociales y antropológicos del inicio de las *Cartas*. En ellos yacen los elementos que permiten ver el tránsito que va de un análisis del Estado estético en abstracto hacia su viva ejecución en el marco de una obra dramática.

Si retomamos las ideas de la carta III, recordaremos la analogía entre el Estado y un reloj. Teniendo ya en mente todo el desarrollo de la obra filosófica, podemos adelantarnos y decir que el difícil desafío de “cambiar la rueda sin interrumpir el movimiento de rotación” (Schiller, 1991: 104) tiene solución. Se trata de la conquista del denominado “tercer carácter” que, en este caso, no consentiría el funcionamiento defectuoso del reloj ni tampoco lo detendría ni sacrificaría sus partes para arreglarlo. El Estado/reloj contaría entonces con alguien que efectivamente pueda

componerlo, una persona capaz de realizar el tránsito del régimen de las simples fuerzas al de las leyes, sin por ello entorpecer el progreso ni menoscabar el carácter del individuo.

Por otra parte, Schiller menciona en la carta IV el concepto de “hombre puro”, que se encuentra dentro de cada hombre particular como un ideal. Su representante viene a ser el Estado, entendido como la forma objetiva en la que la multitud se gobierna. Ahora bien, este hombre en la idea no coincide por lo general con el hombre en el tiempo, que es un individuo real y efectivo. Puede suceder, sin embargo, que este último se eleve para devenir él mismo Estado y suprima así el ideal o, mejor dicho, lo malinterprete y lo convierta en una tiranía. Puede también darse lo contrario: que el Estado descienda a la realidad efectiva y gobierne bajo una fría legalidad, aplastando a todos los individuos para generar una cruel imposición de sus ideas dominantes.

En las antípodas de estos dos tipos humanos surge una nueva subjetividad que transmuta la lógica de la violencia por la de la cooperación. Este “tercer” tipo humano crearía un nuevo escenario en el que los hombres en el tiempo y el hombre puro serían parte de un mismo cuerpo armónico. Bajo este orden las leyes son provistas por un Estado, es decir, una totalidad integrada, pero logran al mismo tiempo ser justas para cada uno de los miembros de la comunidad.

Sea con el ejemplo del reloj o mediante el establecimiento de dos tipos humanos (hombre puro y hombre particular), Schiller intenta señalar a la persona capaz de formar un Estado que no pone en peligro a cada individuo. Este cuerpo político será a la postre denominado Estado estético, pues en él imperan el gusto y la bella apariencia, que permiten la sociabilidad y la fina templanza de los impulsos humanos opuestos. Sus habitantes serán quienes hayan experimentado el pleno e infinito temple de ánimo reinante en el impulso de juego, propiciado a través de la transformación cultural del arte bello. Este ciudadano es a la vez un fin y un medio pues, si bien es, por así decirlo, el *producto* del Estado estético, aparece al mismo tiempo como su propio *productor*. Solo un hombre de este último tipo será capaz de realizar la enorme gesta heroica de fundar para la humanidad el nuevo reino de la belleza.

Este mentado individuo recibe numerosos nombres por parte de Schiller, de acuerdo con la falta de estricta sistematicidad que prima en las *Cartas*. Creemos que el que más da cuenta de su auténtica función es el de “artista político” (*politischer Künstler*), en tanto ejemplifica la idea aportada en los párrafos anteriores según la cual es necesario el favorecimiento de un tercer carácter en el hombre.

El artista político se diferencia del “artífice mecánico” (*mechanischer Künstler*), quien tiene en sus manos la naturaleza humana y no teme infringirle daño para alcanzar sus fines. Su interés se encuentra del lado de la totalidad estatal y no de los individuos que la conforman. El “artista plástico” (*schöner Künstler*) también agravia su materia de trabajo sin ningún escrúpulo, pues recurre sagazmente al artificio para encubrir la violencia y finge una absoluta deferencia en su accionar.

Frente a estos dos arquetipos, el artista político opera de manera diversa: cuida y respeta al hombre en cuanto no lo sacrifica en pos del Estado. Él es además consciente de que las leyes de la política necesitan primero subordinarse a las leyes de la estética para lograr un nuevo tipo humano. Esta última idea es desarrollada en las investigaciones de Fritz Martini (1960) y no debe dejarse de lado, pues es el mismo Schiller quien observa el mundo de la política desde una perspectiva completamente calada por su visión del arte.

Consideramos pues, que no es una afirmación imprudente la que indica que el Estado estético, este “Estado consumado, es él mismo una obra de arte y es solo realizable, como una promesa ‘infinita’, en la obra de arte” (Martini, 1960: 97). Vemos así en el propio Schiller la constante necesidad de hacer el Estado análogo a una obra artística y de buscar en el estadista un auténtico “artista del Estado”. Solo alguien preocupado por transformar el hombre a partir de su naturaleza estética tiene cabida en el proyecto político schilleriano. Las personas restantes serán creadores insuficientes, es decir, gobernantes aún incompletos.

Este artista político y pedagógico es por lo dicho un auténtico héroe, ni más ni menos que el buscado por Schiller para su Estado estético. Se trata de un hombre que no es salvaje ni bárbaro, sino cultivado en una totalidad de carácter que le ha sido provista por otro arte, superior al accionar político de su actualidad. Con todo, la obtención de esta plenitud de las predisposiciones anímicas únicamente puede darse en el plano social con la previa formación de ciudadanos completos, no escindidos por los impulsos formal y sensible, de naturaleza antagónica y violenta. Solo la educación estética posibilita en el hombre una auténtica multiplicidad de tendencias. El artista político debe entonces lograr en su materia de trabajo las condiciones adecuadas para el desarrollo de una libertad política aún por venir.

Por lo expuesto, queda claro que el artista político es el arquetipo elegido por Schiller para trocar un Estado de la necesidad por un Estado de la libertad. Hablamos por ello de un héroe educador de hombres, dueño de un temple de ánimo profundamente transformado. La ilustración

de la humanidad reclama para Schiller tanto la adquisición de un nuevo carácter como el valor y la determinación para intentar producirlo en los otros. Solo en este último sentido corresponde interpretar el lema acuñado por el poeta Horacio y proclamado por Kant: *sapere aude*.

Este héroe de la política es en consecuencia un valiente iluminador, capaz de sacudir un pueblo entero al cumplir con la más urgente necesidad de su tiempo, que consiste en educar al hombre en la bella apariencia. Su tarea épica es, en definitiva, lograr que este pueda habitar y valorar su vida y la de los demás según su bella apariencia. El educador simplemente purifica cada aspecto de la belleza al revelar en ella nada más que libre juego y la convierte así en la asignatura principal de los futuros ciudadanos del Estado estético.

3. Sección segunda. Exégesis de la realización del Estado estético a la luz del drama *Don Carlos, Infante de España*

3.1. La representación heroica de la libertad política

Compuesta por los cinco actos ya entonces clásicos del teatro alemán, y conformada por una estructura netamente aristotélica (exposición, peripecia, catástrofe) (cfr. Acosta, 1996: 74-80), la tragedia titulada *Don Carlos, Infante de España* fue originalmente publicada en el año 1787. Friedrich Schiller sitúa su obra en el siglo de oro del imperio de mayor expansión ultramarina de toda la historia: la España del siglo XVI. La acción es presentada al principio en los Jardines de Aranjuez. Posteriormente, y durante el resto de la pieza, transcurre en el Palacio Real de Madrid. Los personajes forman parte de las composiciones sociales más elevadas de aquella época (realeza, clero y nobleza) y aparecen a su vez como individuos muy disímiles entre sí.

La obra presenta en sus primeras escenas a tres personajes principales. En primer lugar, aparece el príncipe Carlos, heredero del trono español. Este joven muestra una profunda preocupación, pues se halla perdidamente enamorado de su madrastra y busca de manera incesante el momento oportuno para hablar con ella a solas. Esta última, antes prometida del príncipe y ahora casada con su padre, el rey Felipe II, es la reina Isabel de Valois, quien desde el comienzo da fuertes señales de incomodidad y disgusto en una corte aburrida y sin mayores atractivos. La tercera figura relevante es el marqués Rodrigo de Poza, un extravagante caballero de la Orden de Malta que apenas ha llegado a España y que aboga por un proyecto político peligrosamente radical: la liberación de los Países Bajos de la corona imperante de los Habsburgo. La relación que este último personaje guarda con Carlos resulta de gran importancia, pues se trata de un amigo íntimo de la infancia. Por ello mismo es Poza quien primero advierte la difícil situación anímica del príncipe y decide apartarlo de la vorágine de los peligrosos sentimientos dirigidos a la reina Isabel para inclinarlo hacia sus propios propósitos políticos.

El desarrollo de la acción presenta más tarde a Felipe II. El rey aparece como una figura tiránica, aunque llena de inseguridades y aspectos sombríos. A medida que transcurre la obra,

este personaje toma conocimiento tanto de las intenciones de su hijo como del plan de liberación que se urde en los Países Bajos. Esto le es posible a través de sus informantes, quienes representan la reacción de la contrarreforma subyacente en la nobleza (duque de Alba) y en la Iglesia (padre Domingo). El rey recibe además informaciones de parte de la princesa de Éboli, una joven cortesana que actúa por despecho.

En el comienzo del segundo acto, el príncipe Carlos busca el visto bueno de su padre para dirigirse a las provincias sediciosas del norte. Este pedido es obra de la influencia del marqués de Poza, ya que el infante se halla aún secretamente determinado a conquistar el corazón de la reina Isabel. Ante la negación rotunda de esta propuesta (Felipe II envía finalmente al duque de Alba a reprimir la revuelta en los Países Bajos) y un deterioro casi insalvable de las relaciones filiales, es el propio Poza quien hace su aparición en una audiencia ante el rey. Sorpresivamente, el maltés logra convertirse en un nuevo espía y consejero real, lo cual incrementa las posibilidades de éxito de sus propios planes políticos.

A partir de allí serán gradualmente reveladas las intenciones de los diversos personajes. El príncipe intentará ganar los Países Bajos para obtener así el amor de Isabel, quien mostrará sus inclinaciones reformistas al tomar parte en la conjuración política. El rey buscará a toda costa descubrir la camarilla que su hijo trama contra él. Para ello deberá operar desde las sombras a través de sus súbditos. El marqués de Poza, por su parte, intentará concretar las esperanzas de su proyecto político conspirativo, empleando por momentos métodos altamente cuestionables. Toda esta serie de conflictos desembocará, a pesar del retardamiento de la acción, en una catástrofe irreversible para los protagonistas del drama.

Don Carlos, Infante de España, ha sido una de las obras teatrales más representadas y al mismo tiempo más reelaboradas en vida por Friedrich Schiller. Sus versiones van desde textos preparados para publicarse en volúmenes de revistas hasta apuntes dirigidos a la representación escénica, pasando por las numerosas ediciones impresas para su venta. La pieza, cuya primera versión completa data de 1787, recibió la última de todas sus modificaciones en 1805, año de la muerte de su autor¹³. A partir de entonces han visto la luz numerosas ediciones, siendo la de G.

¹³ Cabe decir que la mayoría de las alteraciones responden a preparaciones para su representación teatral. Así, por ejemplo, observamos que Schiller ha llevado su obra desde un mínimo de 3943 versos hasta un máximo de 6283 a lo largo de todas sus modificaciones.

Fricke y H.G. Göpfert (1959) la que actualmente se presenta en el segundo volumen de las consumadas obras completas de Friedrich Schiller (2004)¹⁴.

Concebido originalmente en prosa y más adelante modificado por su autor para recibir un verso yámbico acataléctico, el *Don Carlos* es la primera obra teatral de Schiller en respetar una cierta métrica. Todas sus anteriores piezas carecían de una estructura poética, en concordancia con “las tendencias naturalizantes y liberadoras, también en el aspecto formal, del *Sturm und Drang*” (Acosta, 1996: 95). De acuerdo con estas últimas directrices, *Don Carlos* no cuenta tampoco con una disposición rimada de sus versos. Por estas y otras razones formales, se dice que se trata de una obra “de transición”, a mitad de camino entre el Schiller del *Sturm und Drang* y el del “Clasicismo de Weimar” (cfr. Villacañas Berlanda, 2006: 137-40).

Se han suscitado numerosas discusiones respecto de la unidad temática de la obra. Muchos críticos, entre otros Gebauer (2008), Acosta (1996), Pugh (2000) y Aguirre Martínez (2012) caracterizan el *Don Carlos* como una pieza teatral de tipo híbrido. Según estos autores, la obra se ajustaría, por un lado, a las convenciones del sutil drama familiar o burgués¹⁵ y, por otro, a las de la tragedia tradicional, situándose entre los conflictos públicos y privados propios de la nobleza española del siglo XVI.

Por otra parte, de acuerdo con las perspectivas de Schings (1996), Luserke-Jaqui (2005), Crescenzi (2006) y Müller Seidel (2009), el texto es entendido más bien como una obra de la libertad política. Asimismo, se observa la presencia de una unidad temática afín a cuestiones como el conflicto entre los proyectos absolutista e ilustrado, las intrigas en el plano de las altas esferas de poder y los intentos por liberar un pueblo en medio de un siglo dominado por fuerzas conservadoras. Esta interpretación da cuenta de algunos aspectos históricos ubicados en el marco de la lucha por la independencia de los Países Bajos de la corona de los Habsburgo¹⁶, así como también de ciertos elementos filosóficos relativos a las discusiones en torno a la Ilustración y la libertad de culto y de pensamiento.

Por otra parte, creemos necesario recordar que también se trata de un drama que exhibe en gran medida conflictos propiamente individuales. Consideramos por ello un desacierto pasar

¹⁴ Destacamos aquí también el útil comentario de Paul Böckmann (1974) a la reedición de la versión original.

¹⁵ En este caso, por tratarse de personajes sacados de la corte y no de la burguesía, debería propiamente hablarse de “un drama de familia en una casa real” (Acosta, 1996: 101).

¹⁶ A través de este fenómeno histórico Schiller parece querer también exponer las luchas republicanas que sucedían a lo largo de toda Europa en su tiempo actual. Tan solo dos años después de la primera edición del *Don Carlos* se desencadenarán en Francia los hechos políticos de mayor peso en todo el siglo XVIII.

por alto el carácter trágico del destino de algunos de sus personajes. Si bien “*Don Carlos* vale (...) como una obra acerca del fracaso de ciertas concepciones de la libertad” (Luserke-Jaqui, 2005: 205), sus análisis no deben reducirse por ello a problemáticas puramente sociales y políticas.

Yendo aún más lejos, consideramos oportuno mostrar el aspecto heroico que se manifiesta en *Don Carlos*, entendido no solo como una tragedia social sino además individual. Si bien vemos la necesidad de hacer hincapié en las ideas suscitadas acerca de la libertad de los ciudadanos y otros temas afines, creemos importante, en consonancia con la propuesta de Dieter Borchmeyer (2003: 133-145), no minimizar los aspectos sensible y psicológico ni la presencia de emociones tales como la desconfianza, la amistad o el rencor. El hecho de que se trate de un drama sustancialmente político no impide de ninguna manera el obrar de lo patético en el individuo actuante. Los intensos sentimientos engendrados por los personajes hacen precisamente que los conflictos de la obra se conviertan en situaciones todavía más interesantes desde el punto de vista de su análisis filosófico.

3.2. El lugar de escenificación del Estado estético

A partir de esta breve presentación de los conflictos centrales del *Don Carlos*, nos disponemos a restablecer algunas de las tesis expuestas en la primera sección a propósito de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Intentamos retomar brevemente las problemáticas relacionadas con el ya trabajado concepto de Estado estético, para más adelante poder explorarlas en profundidad a la luz de los análisis en torno al drama.

La noción de Estado estético se interpretó en la sección primera de este trabajo según tres rasgos característicos. En primer lugar, este tipo estatal se exhibió como una tercera forma de gobierno, ubicada entre los Estados natural y moral. Seguidamente, se mostró como un fenómeno capaz de llevar la ciencia y la ilustración a un pueblo. En tercer lugar, se manifestó como un cuerpo político regido por la amistad entre los hombres. Los tres rasgos serán advertidos nuevamente en de los análisis de las figuras del príncipe Carlos y el marqués de Poza. Sin embargo, el abordaje en profundidad de dichos caracteres esenciales solo tendrá lugar en el último apartado de esta segunda sección, pues consideramos que los elementos que relacionan las *Cartas* con el *Don Carlos* alcanzarán allí su punto máximo de desarrollo.

Cabe además volver sobre otra de las exposiciones realizadas en la sección primera del trabajo, que indica que el Estado estético es un ente potencialmente alcanzable y no una utopía o ideal. Lo que dicho análisis de las *Cartas* no consiguió, sin embargo, es revelar cómo este tipo de gobierno sería efectivamente posible en una sociedad¹⁷, siendo para ello necesario dar cuenta de su puesta en marcha. Consideramos que el Estado estético únicamente puede efectuarse si se cumplen ciertas circunstancias previas que a su vez implican cambios individuales y sociales. Por lo tanto, solo a partir de la plausibilidad de sus condiciones necesarias será posible mostrar de qué manera este régimen sería efectivamente conquistado.

La idea de que el Estado estético debe cumplir con ciertas exigencias previas comparte la interpretación elaborada por Agnes Zottl. De acuerdo con la autora, para la filosofía estatal de Schiller sería “estimable el apoyo absoluto a una transformación política, si bien solo bajo determinadas condiciones” (2011: 36). Creemos que estas últimas, apenas esbozadas en las *Cartas*, aparecerían con mayor claridad en el *Don Carlos*. Podemos entonces afirmar que el Estado de la bella apariencia sería, en el marco del drama, si bien no efectivamente realizado, sí al menos realizable, precisamente por cumplirse las condiciones de posibilidad que mostraremos a continuación.

En primer lugar, creemos ver en el *Don Carlos* la presencia de un auténtico *proyecto político* que aboga por la libertad de un pueblo y que acaba emparentándose con la búsqueda del Estado estético. Este plan se halla encarnado principalmente en las ideas reformistas del Marqués de Poza quien, o bien influyendo sobre su amigo el príncipe, o bien sobre la reina e incluso el rey Felipe II, intenta poner en marcha un nuevo tipo estatal. En caso de cumplirse esta serie de cambios a los que aspira el maltés sería entonces posible “restituir a la Humanidad la perdida nobleza”, para que germinen en el hombre “las sublimes, altivas virtudes de la libertad” (Schiller, 1996: 226).

En segundo lugar, observamos la presencia de una *experiencia estética* que posibilita una auténtica transformación anímica. Dicha experiencia se entronca con la obtención del mencionado temple de ánimo estético, mediante el cual el hombre se aleja de las limitaciones propias de la razón y la sensibilidad. El individuo alcanzaría entonces la totalidad de carácter y

¹⁷ La sociedad en la cual veremos desarrollarse el Estado estético no es, cabe aclarar, una sociedad real. Responde, por el contrario, a la ficcionalidad poética propuesta por la lógica interna del drama.

se convertiría en alguien completamente nuevo. Quien logre este estado estético (*ästhetischer Zustand*) estará necesariamente preparado para cumplir sus exigencias en la realidad efectiva, es decir, para devenir ciudadano del Estado estético (*ästhetischer Staat*). Más adelante veremos cómo esta mentada experiencia se configura en la obra de manera patética, es decir, a partir del sufrimiento o la desgracia de algunos personajes.

En tercer lugar, y como parte de la transformación estética del individuo, rescatamos en el *Don Carlos* la presencia del fenómeno del *juego*. Este elemento es entendido específicamente como juego en la apariencia estética, es decir, tal como lo define el propio Schiller cuando afirma que el hombre “en la belleza halla juego” (1991: 154). Dicho aspecto, que se haría visible en las metamorfosis anímicas del marqués de Poza y el príncipe Carlos sobre el final de la obra, permite dar cuenta de la creación de un nuevo tipo de humanidad más perfecta.

Si “solo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solo es plenamente hombre cuando juega*” (Schiller, 1991: 155), entonces debería haber, además de juego, alguien que juegue. Creemos ver en este jugador el ciudadano que Schiller busca para el Estado estético, íntimamente relacionado con lo que en la sección anterior expusimos bajo el nombre de artista político.

La cuarta y última característica relativa al diseño político, estético y antropológico de las *Cartas* trata precisamente de la aparición del mencionado *artista político*: un héroe capaz de educar a los hombres que formarán parte del Estado estético. Esta relevante figura es representada parcialmente por el marqués de Poza y de manera más acabada por el príncipe Don Carlos, quien se encontraría sobre el final de la obra ya capacitado para formar estética y políticamente al ciudadano del futuro.

3.3. El desarrollo del Estado estético según las figuras teatrales

3.3.1. El argumento del drama desde el punto de vista del ilustrado: el marqués de Poza bajo la lente de la crítica

“El héroe político acaso más controvertido de la historia del escenario alemán” (Borchmeyer, 2003: 127) lleva a cabo un accionar marcado por constantes e intrépidas intervenciones, todas ellas ejecutadas en pos de un ideal político. El *Don Carlos* deja así

subyacer una lucha latente, impostergable y muy concreta para el marqués de Poza: la liberación de las provincias de los Países Bajos del yugo de la corona absolutista, comandada en ese momento por el rey Felipe II de España.

Para cumplir dicha misión, el marqués arriba a España y se presenta inmediatamente ante su amigo de la infancia, el príncipe heredero Don Carlos. Signado por esta relación afectuosa, el caballero maltés busca influir en el infante para convencerlo de la importancia de la tarea política en cuestión. Esta última posee tal magnitud, que el propio Poza llega a designarse a sí mismo como “un delegado de todo el Género Humano” (Schiller, 1996: 139), sabiéndose el auténtico motor del reformismo en todo el continente europeo. A pesar del convencimiento de Carlos sobre la importancia de la causa, el plan parece fracasar. El rey rechaza el pedido de su hijo de gobernar Flandes y Brabante¹⁸ y por ello Poza decide abandonar momentáneamente su empresa. Este audaz conspirador no encuentra en su amigo un instrumento político apto para sus planes de liberación, pues ve en él a un joven ofuscado por sus intensos sentimientos hacia la reina y frustrado ante la rotunda negativa de su padre.

Sin embargo, la fortuna aparece donde menos se la espera. Luego del desengaño de Carlos, Poza se sumerge en una red de conspiraciones antes no imaginada. Es entonces convocado misteriosamente por el rey, quien se pregunta por qué no conoce aún a este extraño personaje de la corte. Al instante tiene lugar una importante audiencia entre él y Felipe II, la cual conlleva numerosas discusiones acerca de los problemas a los que se enfrenta el Estado español. En este encuentro ve el maltés su gran oportunidad. En medio de la polémica, el rey es acusado de imponer su fe y oprimir el pueblo a fin de garantizar “la paz de un cementerio” (Schiller, 1996: 225). Yendo aún más lejos, el ilustrado caballero se atreverá a realizar ante el propio monarca la petición más osada de todas al demandarle: “conceded libertad de pensamiento (*Gedankenfreiheit*)” (Schiller, 1996: 226).

La entrevista entre el marqués de Poza y el rey Felipe acaba de manera extraña: el primero gana la total confianza del segundo y se convierte así en su principal delegado y confidente. A partir de entonces comienza un nuevo juego de intrigas, en el cual se hallan también enredados el príncipe y la reina. El cuestionado proceder de Poza le lleva más adelante a

¹⁸Cuando Schiller nombra en el *Don Carlos* a ciudades belgas u holandesas como Flandes, Brabante y Gante, se refiere por metonimia a todas las provincias sublevadas, es decir a los Países Bajos.

desconfiar de su propio amigo, razón por la cual no solo le oculta sus planes, sino que además investiga sus asuntos privados en calidad de informante del rey.

La acción sufre un retardamiento cuando otras voces extienden el rumor acerca del cortejo del príncipe a su joven “madre”, la reina Isabel. La sospecha es confirmada por la princesa de Éboli quien, enamorada y no correspondida por Carlos, logra robar y revelar ante el rey la correspondencia secreta entre el infante y la reina. Poza, por su parte, gracias a los poderes que le fueron otorgados por el rey, busca también acceder a este valioso intercambio epistolar. Informa así que el vínculo entre ambos no es en verdad amoroso sino de índole política, lo cual a su vez levanta sospechas acerca de un delito de suma gravedad: la sedición contra la corona.

A esta altura ya es tarde para que todas las partes salgan ilesas; las conspiraciones han ido demasiado lejos. Carlos, invadido por las dudas ante el extraño acercamiento de su amigo hacia el rey, acude de nuevo a la princesa de Éboli, su propia delatora, pero Poza irrumpe en escena y lo arresta inmediatamente para ponerlo a salvo. La tragedia acaba con un sacrificio: el propio maltés, arrepentido de su accionar, se hace pasar por culpable al incriminarse como amante de la reina. De este modo logra engañar al rey. Como consecuencia de esto, “Carlos gana tiempo para huir a Brabante” (Schiller, 1996: 276).

Este giro inesperado acaba con Poza asesinado por la guardia real y Carlos dispuesto a huir para dirigir la revuelta desde los Países Bajos. La obra concluye cuando el príncipe, justo antes de completar su plan de escape utilizando un disfraz de fantasma, es sorprendido por el rey Felipe. El padre atrapa al hijo, quien es entregado inmediatamente ante la justicia del Gran Inquisidor, juez último de todos los que conspiran contra la fe y la corona españolas.

Esta breve reproducción del argumento de la obra ha descrito la acción desde la perspectiva del marqués de Poza. Ahora bien, ¿por qué se ha elaborado el relato partiendo de las intervenciones de esta figura en particular y no de otra?

El caballero maltés, de escasa notoriedad en los primeros esbozos del *Don Carlos*, se transformó, incluso contra las propias expectativas de Schiller, en el personaje de mayor protagonismo en la versión final de la obra. Aclamado y discutido por igual, su figura ha despertado numerosas investigaciones, especialmente en relación con el conflicto entre sus ideas y su accionar (cfr. Borchmeyer, 2003: 127-131).

Sin embargo, hasta el centenario del nacimiento de Schiller en 1859 no aparecen grandes estudios sobre este personaje. Los primeros trabajos de la denominada *Poza Forschung* darán lugar a ciertas problematizaciones de las ideas políticas del drama. Dicho fenómeno se ha suscitado gracias al redescubrimiento de las *Briefe über Don Carlos* (Schiller, 2004), una serie de cartas que el poeta escribió a fin de aclarar ciertas cuestiones relativas al drama a partir de su publicación.

Con todo, los estudios de mayor rigor sobre el marqués de Poza han proliferado recién en las últimas décadas del siglo XX. Entre los más destacados señalamos el trabajo de André von Gronicka (1951), quien retoma una idea que Schiller parece sostener en la undécima de las *Briefe über Don Carlos*. Según esta tesis, el marqués de Poza sería sin más un auténtico “déspota de la idea” (1951: 199), que manipula e instrumentaliza al resto de los personajes (en especial a su amigo, el príncipe Carlos) en pos de lograr su anhelada meta política.

Dicho punto de vista es secundado por el de Wilfried Malsch (1990), quien produjo un quiebre en las exégesis en torno a Poza al calificarlo de “Robespierre ante portas”. Según este crítico, el maltés, además de ser un conspirador reformista, se encontraría preso de la peligrosa “dialéctica de la Ilustración”¹⁹. Inmerso en un engaño de la razón, Poza se vería obligado a traicionar a su propio amigo para llevar a cabo sus ideales de libertad e igualdad. El peligro del despotismo absolutista de parte del Estado y la Iglesia sólo sería subsanado, siguiendo esta última tesis, mediante la instrumentalización de las personas. El individuo sería entonces tratado como un menor de edad²⁰ y estaría obligado a obedecer los planes políticos del ilustrado.

Poza tendría entonces que “servirse de los métodos del dominio despótico para combatirlo” (Gebauer, 2008: 28). Los fines buenos requieren el uso de medios malos; tal es la trampa en la que caería el maltés. Este personaje absolutamente convencido de sus ideales estaría destinado a fracasar, pues el despotismo de la idea en el que se halla inmerso, además de ser contradictorio, jamás podría hacerse cargo de la inalienable libertad del individuo.

¹⁹ El concepto, utilizado por muchos de los críticos para intentar explicar el comportamiento de Poza, es acuñado originalmente por Max Horkheimer y Theodor Adorno. Ambos teóricos de la Escuela de Frankfurt definen la Dialéctica de la Ilustración (*Dialektik der Aufklärung*) como la racionalización de todas las esferas de la vida social en aras de la cosificación y la dominación de la naturaleza y del propio hombre. Este proceso daría cuenta de la maduración de una “razón instrumental” (*instrumentelle Vernunft*) en Occidente durante los siglos XVIII y XIX (cfr. Horkheimer y Adorno 1998 [1944]: 59-97).

²⁰ El término *Unmündig* (literalmente: “no emancipado”) es utilizado por el propio Schiller en la carta once de las *Briefe über Don Carlos* para describir cómo actúa Poza frente a su amigo Carlos en el momento en que le oculta sus planes conspirativos.

Este último factor, es decir el individual, ha sido defendido por uno de los más recientes planteamientos de la *Posa Forschung*, que otorgaría al drama una nueva significación a la luz de las acciones de esta compleja figura teatral. Walter Müller-Seidel afirma que el *Don Carlos* “desemboca en el conflicto entre el individuo y la totalidad, con una apología final del individuo” (2009: 119). La falta de Poza respondería a una ceguera propia de la mencionada dialéctica de la Ilustración y por eso Schiller querría mostrarnos, según este crítico y en concordancia con el imperativo kantiano, que los hombres jamás deben ser un medio para otros fines sino más bien un fin en sí mismos.

La defensa del individuo contra el abuso de quienes persiguen la totalidad política a cualquier costo ya estaría explicada en las mencionadas *Briefe über Don Carlos*. En ellas, si bien se defiende al caballero maltés de muchos de sus detractores, también se muestran los errores en los que se habría precipitado. La ofuscación de Poza y el fracaso absoluto de sus planes emancipatorios serían exhibidos claramente por Schiller en esta serie de cartas, que darían cuenta de la autocritica y la capacidad reflexiva del propio autor. Esto haría de las *Briefe über Don Carlos* un texto perteneciente al Schiller “filósofo” y no ya al “poeta” que se hace presente en el propio *Don Carlos* (cfr. Pollheim, 1985: 64-80).

A pesar de los significativos avances realizados por las tesis expuestas en cuanto al estudio del marqués de Poza, creemos que son las observaciones de Dieter Borchmeyer (2003) las que más han podido dar cuenta de la complejidad del comportamiento de dicho personaje. Este crítico enfoca el problema de manera diferente al resto, pues no centra sus análisis únicamente en los problemas relativos a la Ilustración. Por ello mismo no identifica necesariamente a Poza con la figura del revolucionario que hace del hombre un instrumento disponible para lograr un determinado Estado. Tampoco, por el contrario, cree ver en el caballero maltés el absoluto fracaso del despotismo de los proyectos emancipadores de la razón frente al aparente triunfo del individuo y sus libertades más propias.

Borchmeyer decide entender la obra como lo que es: un drama, es decir, una tragedia cargada de sentimientos confusos, entre los cuales prima la amistad entre Carlos y Poza. Este íntimo afecto es el que motivaría en mayor medida la aparente traición del marqués, así como también la falta de comprensión del propio príncipe acerca de la importancia de los planes políticos de su compañero. Borchmeyer concluye que “Poza no desconfía de la amistad con Carlos a causa de la inmanente dialéctica del entusiasmo de la libertad, sino más bien a causa de

la trágica dialéctica de la relación entre él y Carlos” (2003: 136). Evidentemente, este proceder no haría de Poza un completo “Robespierre ante portas”; quizás sí, según el juicio del crítico, un amigo inseguro.

Hans-Jürgen Schings (1996), otro antecedente destacado de la crítica, muestra asimismo cómo el valor de la amistad ocupaba un lugar preponderante en ciertas sociedades de finales del siglo XVIII²¹, investigando el caso particular de los Illuminati de Baviera y dando a conocer su influencia en el trasfondo ideológico del *Don Carlos*. Según este crítico, el marqués de Poza personificaría un posible miembro de la orden en cuestión, con la cual el propio Schiller se habría relacionado hasta el momento de su proscripción. Este atento estudio, sin embargo, no hace hincapié (como sí el de Borchmeyer) en la amistad como factor clave para la constitución de una república y como condición básica del establecimiento de un Estado de la libertad.

3.3.2. La transformación del marqués de Poza

Una vez expuestas algunas de las principales tesis que tratan la figura del marqués de Poza, creemos conveniente brindar nuestra propia perspectiva respecto del desenvolvimiento de este complejo personaje. La misma será el primer paso para dar a conocer cómo el drama muestra algunas de las claves para la comprensión del fenómeno del Estado estético tal como se presenta en las *Cartas*.

Encabezamos nuestras interpretaciones con un elemento no tenido en cuenta por la mayoría de los críticos: la profunda transformación experimentada por el caballero maltés a lo largo de la obra. A partir de la idea de cultura estética, presente en las *Cartas* y expuesta por nosotros en la primera sección de este trabajo, creemos encontrarnos en condiciones de observar las acciones de esta figura dramática a la luz de una auténtica revolución estética y no ya solamente según sus intenciones y motivaciones o sus vínculos con la realidad histórica.

La mencionada transformación, sin embargo, no se manifiesta en las primeras escenas del *Don Carlos*. Si bien es cierto que durante gran parte de la obra el príncipe aparece como un joven egoísta y encerrado en una única pasión, su amigo Rodrigo de Poza tampoco parece colocarse en una mejor posición. Verdaderamente, nos hallamos frente a un ilustrado, un

²¹ De hecho, muchas de estas cofradías se autoproclamaban “fraternidades” o “hermandades secretas” (*Geheime Bruderschaften*) (cfr. Schings, 1996: 15-23).

caballero que combate la opresión del totalitarismo de la casa imperante de los Austria y busca la libertad política de las provincias más reformistas del imperio. Con todo, esta lucha encierra también un cierto grado de egoísmo, no quizás el de una pasión amorosa, pero sí el de un entusiasmo desmedido por algunas convicciones políticas y filosóficas.

Poza se presenta ante el rey como un auténtico hijo de la Ilustración: “Soy peligroso porque reflexiono sobre mí” (Schiller, 1996: 222). Tal frase, en medio de un gobierno que “bien podría llamarse, con conceptos modernos, un Estado policial, una dictadura o un Estado totalitario” (Müller-Seidel, 2009: 103), implica la plena conciencia de hallarse cara a cara con el verdadero enemigo. Para comprender el íntimo antagonismo entre el rey y el caballero maltés debemos intentar responder la siguiente pregunta: ¿En qué se diferencian la idea estatal de Poza y la de Felipe II?

En el Estado absolutista acontece una exigencia ya advertida por Schiller en las *Cartas*: para que coincida el hombre puro ideal con el empírico real es necesario que “el individuo *se torne* Estado”. Esto requiere que Felipe II, como gobernante, “se *ennoblezca* hacia el hombre en la idea” (Schiller, 1991: 106), dominando así cualquier particularidad que se le oponga. Por otra parte, las intenciones de Poza parecen ser contrarias. Sus opiniones políticas reclaman que el Estado, entendido como un conjunto de individuos regidos por las ideas de la razón práctica, se imponga por encima de las partes que lo componen. Ambos modelos oprimen al hombre particular: en el primer caso lo hace el capricho de uno solo; en el segundo lo hace la rigidez de las leyes instauradas.

El rey español gobierna casi exclusivamente según la inclinación de sus apetitos. Su reinado responde a lo que Schiller denomina en las *Cartas* un “Estado físico”, en el cual el hombre “se halla bajo el solo dominio de la naturaleza” (1991: 188). Con todo, el monarca opera racionalmente al mostrarse por momentos excesivamente frío y calculador (cfr. Schiller, 1996: 163-169). En este punto Poza y Felipe siguen una y la misma vía: ambos se orientan según la razón, que se manifiesta como lo absolutamente infalible.

Estos dos proyectos se vinculan conceptualmente a lo que en la terminología schilleriana podría denominarse impulso formal. Sin embargo, se observa una diferencia en la dirección hacia la cual se orienta dicho impulso. En el caso de Felipe II, la razón se muestra como un absoluto, que bien puede ser un Dios sediento de venganza y castigo, bien él mismo, como rey supremo entre todos sus súbditos. De cualquier manera, se trata de una equivocación que ya

hemos explicado en la primera sección: la facultad racional es atribuida a los azares del mundo sensible y no a las leyes morales que imperan en el interior del hombre (cfr. Schiller, 1991: 190-194).

El monarca se encuentra por ello enajenado, preso de la salvaje naturaleza a causa de la desorientación de su propio impulso formal. Únicamente a Dios, de entre todos los entes, se somete el rey; pero se trata del Dios temible de la Inquisición, en el fondo más emparentado con los instintos animales que con el entendimiento humano (cfr. Schiller, 1996: 291-296). Felipe es, en el fondo, el esclavo perfecto de la sensibilidad; su Estado natural o físico se funda en una tiranía que consiente el dominio total de los apetitos.

Poza, por el contrario, considera que la razón no es una ley que reside fuera del hombre. Si para él la naturaleza “ha sido fundada en la libertad, (...) ¿para qué un Dios? (...) el mundo se basta a sí mismo” (Schiller, 1996: 226). Dado este pensamiento, un Estado emancipado jamás podría fundarse en una razón alienante, como sí sucedería en el caso del rey Felipe. Según el maltés, la luz del conocimiento ilumina por igual a todo aquel que decida dejar atrás las ataduras de la superstición para comenzar a pensar por sí mismo. Quien intente cumplir esta demanda verá en el horizonte un verdadero Estado moral, cuya meta es lograr que la ley y el deber se hagan presentes en todos sus ciudadanos. Se comprende así la idea que comparten Poza y algunos pensadores de la Ilustración: solo a través de la libertad de pensamiento y el gobierno de los iguales podrá consumarse un verdadero cuerpo político.

Con todo, este personaje utiliza métodos altamente cuestionables para aproximarse a su tipo estatal predilecto. Esclavo de la dialéctica de la Ilustración, Poza se vería sumamente tentado a responder afirmativamente ante la pregunta que plantea si corresponde poner en peligro al individuo (incluso al mejor de los amigos) para conseguir el Estado de la libertad política.

Hemos dicho que las acciones de Poza, si bien culminan con su muerte y la ruina de su empresa, también dan cuenta de una serie de cambios mediante los cuales terminaría convirtiéndose en el héroe trágico del drama. Esto ocurre gracias a una auténtica *transformación estética*, cuyo desencadenante es la experiencia trágica en la que se intuye el propio destino aciago. La misma tiene comienzo en la escena en la que, habiéndolo arriesgado todo y a punto de colapsar ante el fracaso absoluto de sus planes, el maltés arresta al príncipe Carlos y amenaza de muerte a quien fue primero la confidente y luego la traidora de su amigo: la princesa de Éboli.

La situación en cuestión pertenece al acto IV del *Don Carlos* y significa un quiebre para el marqués de Poza, quien a partir de entonces comenzaría a vislumbrar la naturaleza estética del hombre y su capacidad de temprar los impulsos de las aparentemente irreconciliables sensibilidad y razón. El individuo efectivo y la totalidad ideal aparecerían asimismo como elementos complementarios y ya no más contrapuestos. Su amigo Carlos dejaría ahora de ser un medio para la causa de Flandes para devenir un fin en sí mismo, en el cual parece condensarse el arcano de la gobernabilidad: que la libertad política no oprima la libertad estética del individuo.

Con una daga en la mano y a punto de asesinar a sangre fría a la princesa de Éboli, Poza comprende que su acto “sería tan cobarde como bárbaro” y, esperanzado, advierte que “todavía hay otra solución” (Schiller, 1996: 257). El marqués vislumbra así una medida que no es otra que su propio sacrificio, necesario para que Carlos sea declarado inocente y escape a Flandes para unirse a los conspiradores.

Pero esa “otra solución” implica aún algo más. Poza comprende lo que Schiller expone en las cartas bajo el nombre de “paso atrás”, que es en definitiva el amanecer de la condición humana en su plenitud; hablamos del libre juego de la apariencia. Este fenómeno, desdeñado por los otros personajes de la obra, sería en esta escena percibido por Poza, ahora consciente del remedio capaz de subsanar las carencias de los impulsos sensible y formal.

Schiller expresa en las *Cartas* lo que Poza intuye tardíamente en la obra:

“El hombre no puede inmediatamente pasar de la sensación al pensamiento; tiene que dar *un paso atrás*, porque solo suprimiendo una determinación puede la determinación contraria tener lugar. (...) Precisa al instante estar *libre de toda determinación* y pasar por un estado de mera determinabilidad” (1991: 173).

Ahora bien, este temple de ánimo de la determinabilidad fue definido en la sección primera de este trabajo con el nombre de impulso de juego (*Spieltrieb*). Se trata de un estado en el que el hombre es un “cero” y se halla igualmente libre de las constricciones de la razón y de la materia. Poza se guía al principio según las determinaciones del impulso formal y por ello actúa y piensa por encima de Carlos, considerándolo como un menor de edad. Sin embargo, más adelante comprende su error, su falta más grave, cuando confiesa a su amigo: “mi edificio se derrumba. Olvidé tu corazón” (Schiller, 1996: 272). Es entonces cuando se dispone a actuar

rápidamente para salvar al príncipe, y con ello también la posibilidad de un nuevo tipo estatal. Nos interesa sumamente este legado desde el momento en que vemos en él no sólo el arrepentimiento y el sacrificio de Poza, sino también la profunda comprensión de la naturaleza de la última propuesta política realizada por Schiller en las *Cartas*: el Estado estético.

La transformación de Poza llega tarde. Sus férreas convicciones lo han llevado a un camino sin salida. Las escenas finales lo muestran ya libre de pesares, si bien aún preocupado por el destino de su causa política. La misión de liberar un pueblo oprimido pasa así de las manos del maltés a las del infante Carlos, teniendo en cuenta la decisión del primero de sacrificar su vida.

Para Poza, quien ya se encuentra marcado por un destino irreparable, la realización del Estado de la libertad estética va a requerir primero la formación del nuevo soberano. Al comprender que su “postulado de libertad se halla política pero no antropológicamente fundado” (Luserke-Jaqui, 2005: 220), ve en Carlos el alumno preparado para convertirse en el auténtico gobernante de la sociedad futura. Para ello deberá sembrar en su amigo la difícil experiencia del temple de ánimo estético.

3.3.3 El maestro y el alumno: la formación estética del estadista

El *Don Carlos* ha manifestado ya dos de los elementos que lo convierten en el mejor expositor literario de las *Cartas*. En primer lugar, el marqués de Poza encarnó un nuevo proyecto político finalmente emparentado con el Estado estético. En segundo lugar, el mismo personaje fue parte de una profunda transformación estética, mediante la cual fue posible para él comprender la naturaleza artística del hombre, que primaría por sobre la física y la intelectual. Creemos por ello estar en condiciones de dar paso al tercer factor que vincula la obra teatral con la filosófica en el marco del análisis conceptual del Estado estético. Así es como, una vez situados frente a la pregunta a la que nos condujo el apartado anterior, que indaga sobre cómo educar políticamente a Carlos, responderemos: la formación política debe efectuarse obteniendo un nuevo temple de ánimo, que solo es posible a través del *juego estético*.

Este aspecto observado en la obra teatral correspondería a lo que Schiller mismo entiende en las *Cartas* por “impulso de juego” (*Spieltrieb*). Se daría por ello en el drama un caso particular de lo que en el texto filosófico aparece como concepto general. Una vez

transformados, los protagonistas del *Don Carlos* se servirían de este mismo impulso para crear un nuevo orden social, fenómeno a la vez estético y político. A través de la ilusión artística, el impulso de juego sería capaz de remontarse por encima de la realidad efectiva, lo cual permitiría al hombre entrar en el mundo de la razón sin por ello aislarse del mundo sensible.

Entendemos que, si bien “el drama aún no llega a su fin cuando acaba con Poza” (Müller-Seidel, 2009: 112), continuando con Carlos como protagonista, es el maltés quien primero comprende la necesidad del juego estético para la creación del mentado reino de la bella apariencia. Esta profunda intuición aparece ya en la escena de la amenaza a la princesa de Éboli, pero es llevada a cabo concretamente en el inicio del último acto de la obra. En este momento comienza la farsa según la cual Poza se hace pasar por el amante de Isabel y, enviando una carta a Flandes (que automáticamente es interceptada por el Correo Real), logra inculparse para salvar a Carlos.

Ahora bien, esta representación final en la que Poza inicia su sacrificio es un importante mensaje para el príncipe, una señal que aparece en las *Cartas* cargada de lenguaje filosófico. Schiller asevera en estas investigaciones que “la entrada en la humanidad” es anunciada por “el regocijo en la *apariencia*, la tendencia al *adorno* y al *juego*” (1991: 200). La ansiada libertad política solo puede desarrollarse previamente alcanzada la libertad estética, a su vez favorecida por la facultad imaginativa operante en el impulso de juego.

Este último factor, necesario para el total desenvolvimiento de la condición humana, es incorporado y luego enseñado en el *Don Carlos* por el marqués de Poza, quien pretende que el infante se libere de las determinaciones que lo atan. Reconocemos por ello una figura puente en el maltés, el cual logra mediar entre Carlos y su pasión incontrolable hacia la reina. El objetivo no será, pues, que el príncipe comience a pensar en el nuevo Estado e inmediatamente conspire contra su padre, abandonando así el amor hacia Isabel. Esto podría pretenderlo Poza cuando aún no comprendía bien la naturaleza de los hombres, es decir, cuando todavía no estaba transformado estéticamente. Lo que quiere el educador a partir del descubrimiento del poder de la apariencia es enseñar a Carlos a “dirigir sus nobles inquietudes” (Aguirre Martínez, 2012: 190), a conformarlo primero estéticamente para no verlo atrapado, como él mismo lo advierte, por “el mortal insecto de la razón que se vanagloria de su primacía” (Schiller, 1996: 262).

El juego constituye un tránsito y a la vez un mediador entre lo sensible y lo racional. La contemplación estética y la creación artística hacen que el hombre se libere de todas sus

limitaciones físicas y morales, aunque esto solo se alcance a través de un temple de ánimo temporario. La obtención de este estado intermedio se convierte entonces en la nueva meta de Poza, quien primero intenta que Carlos aprenda “a desear *más noblemente* para no tener más tarde que tomar *decisiones sublimes*” (Schiller, 1991: 187), como sí debió tomarlas él mismo en lo que acabó siendo el sacrificio de su vida. Ante la imposibilidad de ver más allá de sus propias convicciones políticas, Poza siente el acercamiento de su ruina y atisba a ser el mártir que deja en su amigo el germen del artista político. Él ve en Carlos un auspicioso proyecto y en sí mismo una figura en declive. Siente, además, que sus fuerzas son insuficientes para dar el mencionado paso previo exigido por el temple de ánimo estético. En consecuencia, decide convertirse en maestro del joven Carlos por unos breves instantes para habilitarlo como el héroe del final de la obra.

Poza intuye que la preparación del infante en el gobierno del aún lejano reino de la belleza no tiene que ver con la “iluminación de la razón teórica”, como sí creyó en un principio, sino más bien con la educación “a través de leyes prácticas” (Schiller, 2004: 171). Dicha formación implica hacer que su amigo sea también un jugador en el juego estético-político. Para ello es necesario delegar la misión del Estado estético, una herencia que Carlos estaría en condiciones de aceptar.

Es necesario aclarar que el plan político del marqués de Poza no varía sustancialmente a lo largo de la obra, pues permanece siempre como el “proyecto entusiasta que busca la condición de mayor felicidad que la sociedad humana puede alcanzar” (Luserke-Jaqui, 2005: 217). Su realización concreta es la independencia de los Países Bajos del régimen absolutista español. Sin embargo, sí son alterados los medios que el maltés utiliza para lograr dicho plan. Mientras que en un principio se sirve de las más complejas intrigas políticas y pone en riesgo la vida de su amigo, obra en el final, una vez transfigurado, según aquello que Schiller denomina “juego en la apariencia”. Sus armas son la farsa, el engaño, la creación, es decir, la aparente ineficacia propia del arte, capaz de dar el primer paso hacia el bello Estado donde el hombre no es un salvaje encadenado a su naturaleza sensible ni tampoco un esclavo de las frías leyes de la razón.

Siguiendo a Borchmeyer, creemos que “todo lo que hace Poza, no es otra cosa que la preparación para el posterior accionar comprometido de Carlos” (2003: 140). El caballero ilustrado es por ello menos un *Robespierre ante portas* que un mártir de la cultura estética. Por esto mismo su amigo Carlos no es meramente, como veremos a continuación, un joven

impulsivo y completamente engeguado por sus pasiones, sino también un verdadero aspirante a convertirse en el artista político que Schiller exhibe en las *Cartas*.

3.3.4. El infante Carlos como artista político

El príncipe, instrumento de Poza durante gran parte del *Don Carlos*, solo deviene aspirante a la fundación del Estado estético en las últimas escenas. Hasta ese momento aparece como un joven sin experiencia en materia política. Los sentimientos prohibidos hacia la reina Isabel, inicialmente su prometida, hacen del personaje una figura trágica incluso antes del comienzo del conflicto central de la obra. Carlos sufre además la censura de su propio amigo, quien lo acusa de hallarse “absorbido por *una* pasión, por un nimio egoísmo” al increparle: “tu corazón está muerto” (Schiller, 1996: 201).

Ahora bien, Poza desea que Carlos sea el arma principal para liberar Flandes. Sus intenciones varían, como vemos, a medida que va comprendiendo el derrumbe de su propio entramado conspirativo. Finalmente, tal como hemos mostrado, el caballero maltés experimenta los avatares de sus férreas convicciones e intuye la verdad más profunda del drama: el ciudadano del futuro debe formarse estéticamente.

Esta idea repercute en Carlos, solo que muy tardíamente en el desarrollo de la acción. Durante gran parte de la obra se encuentra el infante adormecido, más víctima que actor de su propio destino. Si no es capaz de salir de su eterna melancolía, si la sombra de Felipe hace de él un joven infeliz, ¿cómo consigue el marqués de Poza despertar a su amigo e iluminarlo hacia el futuro del Estado estético?

Creemos que la respuesta se halla en una segunda transformación estética, esta vez más cercana a aquello que Schiller denomina “estado estético” (*ästhetischer Zustand*). Dicha transfiguración está signada por la trágica muerte del amigo más querido. Solo a partir de la contemplación del sublime sacrificio de Poza alcanza Carlos un auténtico temple de ánimo estético. En ese momento descubre la magnitud del acto de su amigo hacia él, y exclama extático: “¡Eso lo ha hecho él, el gran artista!” (Schiller, 1996: 279).

La experiencia estética de Carlos es el primer paso de su formación política. El príncipe siente frente al cuerpo inerte de su amigo lo que Schiller describe en las *Cartas* cuando habla del fenómeno de lo bello, donde opera el “*juego de la libre sucesión de ideas*” (1991: 211). Carlos

comienza entonces a salir del reino del impulso sensible y se dirige, conmovido por la belleza trágica del sacrificio de Poza, hacia el reino interior de la libertad, de la infinitud plena. Aunque todavía absorto, el infante se despoja ya de “los lazos que por doquier le tienen sujeto y se libera de todo cuanto es coacción, tanto en lo físico como en lo moral” (Schiller, 1991: 214).

El impulso estético de juego ha arraigado en el príncipe a través del *pathos* sublime evidenciado por el maltés. Sin embargo, Carlos también comprende que esa muerte significa una misión a cumplir. Es el mismo Poza quien pone en marcha el plan según el cual se aspira al “audaz sueño de un nuevo Estado, germen divino de la amistad” (Schiller, 1996: 262). Esta última palabra, que en la primera sección del trabajo se ha manifestado como una nota característica del Estado estético, implica asimismo la difícil tarea de hermanar a todos los hombres sin tropezar con el despotismo de la razón. Dicho cometido sólo será posible si se continúa por la vía del juego estético, la cual Carlos decide transitar una vez fallecido su amigo.

Como se advirtió, el fenómeno del juego tiene su primer antecedente en la farsa, la ilusión creada por el propio Poza. El príncipe también aprovecha su oportunidad, siguiendo lo mandado por su amigo. Disfrazado de su abuelo el emperador Carlos V, el infante logra introducirse en las habitaciones reales sin ser molestado por los guardias, quienes huyen aterrados ante el supuesto fantasma. En un breve encuentro con Isabel recibe las órdenes finales según las cuales ejecutará su escape y se pondrá en manos de los rebeldes holandeses. Todo está preparado; los conspiradores ya están avisados de la situación. Sin embargo, el rey también está al tanto. Escoltado por el cardenal inquisidor, irrumpe en escena y arresta a su hijo. Así concluye la última escena de la obra.

Tanto el disfraz como el engaño final adoptados por Carlos responden, más allá de su fracaso, al ya mencionado camino del juego de la bella ilusión, descubierto por Poza y aprendido por su discípulo una vez producida su transformación estética. Conscientes de que los medios del tirano, lejos de ser eficaces, acaban haciendo de uno mismo el esclavo de sus convicciones, los amigos comprenden finalmente la tarea de la cultura estética expresada en las *Cartas*, según la cual esta herramienta formadora solo debe dictar sus leyes a partir de la bella apariencia (cfr. Schiller, 1991: 185-189).

Carlos decide entrar en el juego sobre el final de la obra, cuando sabe que su pasión hacia Isabel resultó ser un motivo insuficiente para liberar y refundar políticamente un pueblo. El acto sacrificial de su amigo y maestro resulta por ello sumamente significativo. Este episodio revela

dos aspectos de un mismo error: pretender, por un lado, una transformación política desconociendo el aspecto sensible del hombre, e intentar, por otro, la creación de un nuevo Estado sin tener en cuenta las partes (=individuos) que lo conforman. Ambas aspiraciones dan cuenta de la falta que radica en olvidar el aspecto estético como paso previo de la formación política.

El fenómeno del juego muestra, por otro lado, la superación de la seria realidad mediante la libre apariencia lograda a través de la imaginación artística, que se eleva sobre la inmediatez de la sensibilidad y la universalidad de la razón. Contra estas últimas ataduras lucha el ahora disfrazado Carlos, llevando a cabo la última de las intrigas de la obra. El príncipe busca asimismo una nueva legislación de tipo estético, que coincide con el régimen de la sociabilidad y la amistad que, según vimos, reinan en el Estado estético esbozado por Schiller en las *Cartas*. Dichas leyes involucran el despliegue del impulso de juego en la mayor medida posible, de tal modo que los corazones humanos sean transformados gracias a la contemplación de lo bello.

El juego del príncipe no se agota en la libertad política. En tanto hace del hombre un ente completo e imprime en él una totalidad de carácter, este impulso estético opera en todas las secciones humanas, aunando la pura receptividad del impulso sensible con el trabajo conceptual del impulso formal. En este sentido nos distanciamos de algunas de las interpretaciones relativas al fenómeno del juego, según las cuales el hecho de que el hombre deba jugar con la belleza “quiere decir también que en otros rubros, como la religión, la política o la economía, el juego no tiene lugar” (Zottl, 2011: 49). Más bien creemos que la belleza, tal como la entiende Schiller, no tiene ni debe tener rubros, pues ella hace del hombre una totalidad plena de fuerzas. El verdadero artista (y el artista político es un ejemplo) tiene derecho a jugar en cualquier plano. El temple de ánimo estético obtenido en el impulso de juego es ilimitado en su campo de acción; su demarcación ocurre más tarde, una vez que la razón práctica está en condiciones de dictar sus propias leyes. Si esto alguna vez llega a ser posible es porque el hombre ha logrado jugar estéticamente, ganando así el despliegue total de sus disposiciones anímicas.

3.4. La caracterización dramática del Estado estético

El infante Carlos ha experimentado el fenómeno del juego estético a partir de su impulso sensible, evidenciado al principio en su pasión por Isabel. Esto significa que, al contrario de

Poza, no ha necesitado dar el difícil “paso atrás” del que habla Schiller, que implica volver desde la rígida razón que reina en el impulso formal hacia la contemplación de las figuras vivas de la belleza. Una vez que su formación estética ha sido puesta en marcha, se halla el príncipe más cercano a la totalidad de carácter propiciada por el impulso de juego que su propio amigo. En tanto logra la plenitud de sus fuerzas, el infante está preparado para conducir a otros estéticamente y transmitir el carácter sociable de la bella apariencia.

Si consideramos que Carlos cumple con las condiciones recientemente expuestas, aunque solo lo haga en el momento final de la obra, debemos también afirmar en él la presencia de un auténtico nacimiento del Estado estético. Como se ha visto, esta entidad política hace su aparición explícita en la obra de Schiller sobre los párrafos finales de la última de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

El reino estético de la bella apariencia se ha mostrado, en primer lugar, como un Estado creado por la sociedad del gusto, donde ni las leyes físicas ni las morales ocupan un lugar exclusivo. Se trata en verdad de la primacía legal de la belleza, que “junta y enlaza los estados opuestos, sentir y pensar” (Schiller, 1991: 163). Los ciudadanos del reino estético se sumergen así en el estado de ánimo intermedio que conduce al hombre físico al pensamiento y al espiritual al trato con la materia, todo ello gracias a la potencia formativa de la cultura estética.

La educación en la belleza y el juego de la apariencia producen una comunidad cuya organización estatal se encuentra “entre el terrible reino de las fuerzas y el sagrado reino de las leyes” (Schiller, 1991: 214). Esta propiedad del Estado estético de erigirse como un tercer orden político es explicitada por Schiller también en el *Don Carlos*. La obra teatral haría visible dicha entidad como un objetivo social situado en medio de dos tipos opuestos de gobierno.

Es sabido de suyo que el poeta desestima en sus textos cualquier régimen político proveniente de las fuerzas de los apetitos sensibles. El Estado no puede pertenecer al capricho de uno solo, y en este sentido es rechazada cualquier forma de gobierno absolutista. Los personajes ilustrados del *Don Carlos* dan cuenta de este combate de las ideas, y el marqués de Poza es su principal abanderado, al pedir al rey Felipe que otorgue libertad de pensamiento al pueblo oprimido.

¿Qué sucede, sin embargo con ese el otro tipo de Estado que se rige según las leyes de la razón? En las *Briefe über Don Carlos* Schiller explica los motivos por los cuales él mismo llevó al polémico personaje del marqués de Poza a actuar de manera desconfiada y hasta traicionera.

Este último, como hemos visto, se comportó con su amigo como si se tratase de un mero útil y, ocultándole sus planes, urdió la trama política que provocó la perdición de ambos. Schiller da cuenta del fracaso de este problemático comportamiento:

“Considero (...) que el hombre ha de confiarse mucho más a las sugerencias de su corazón o a su ya arraigado sentimiento individual de lo justo y lo injusto, que a la peligrosa guía de las ideas universales de la razón obtenidas de modo artificial” (2004: 175).

El poeta se convierte aquí en crítico de su propia obra e intenta que el lector comprenda las implicancias de la tragedia del marqués de Poza. Este personaje, según se ha visto, percibe en el momento más álgido de su accionar que ha obrado insensatamente, al pasar por alto el corazón de su amigo. Por ello mismo le encomienda en sus horas finales la misión de conducir su pueblo hacia un nuevo régimen político, donde no se imponen los dos impulsos contrarios que habitan en el hombre. Se trata por esto de un Estado intermedio, ubicado entre los dos difícilmente conciliables reinos sensible y racional.

En segundo lugar, hemos observado que este Estado posee la habilidad de revelar al ciudadano un elemento esencial que antes le era vedado. Nos referimos al ámbito de la ciencia, al cual se arriba gracias al trabajo de la facultad del entendimiento mediante el uso de conceptos. Schiller cree ver en el Estado estético una posible expansión del saber humano, en tanto la libre determinabilidad otorgada por la belleza no fomenta una sociedad de especialidades limitadas, sino más bien de totalidades de carácter. El estado anímico estético permite al hombre la pura capacidad de no hallarse constreñido y por ello mismo de estar abierto a recibir cualquier nuevo tipo de conocimiento.

En este sentido observamos en el *Don Carlos*, encarnada en la figura del príncipe, la auténtica posibilidad de concretar las aspiraciones culturales un pueblo español que aún no ha aprendido a pensar por sí mismo. Carlos se hace cargo de esta ardua misión cultural una vez que se comprende a sí mismo como artista político. En ese instante, rompe las ataduras de su impetuosa pasión por Isabel. A esto contribuye la experiencia trágica del proyecto ilustrado

llevado a cabo por Poza, la cual permite al infante asimilar una profunda verdad: “nada que no sea natural puede conducir a algo bueno” (Schiller, 2004: 175).

Esta frase, de gran popularidad entre las citas de Schiller, da cuenta de la lección principal que los personajes del *Don Carlos* han de aprender si pretenden el acercamiento de sus ciudadanos al terreno de la ciencia. Para lograr esta mentada revolución formativa es necesario partir de lo más próximo a la naturaleza. Hablamos de la facultad sensible, la cual debe educarse en el impulso de juego estético para poder arribar al complejo mundo de las ideas.

Carlos cree saber con seguridad lo que Poza meramente atisbó a intuir en sus horas finales; que la causa de Flandes y el amor hacia la reina no deben ser medios el uno para el otro, en tanto ambos responden a impulsos contrarios que constriñen la naturaleza total del ser humano. En otras palabras: que la voluntad de libertad política y los afectos particulares de los individuos tienen que hallarse unidos desde un principio. De no ser así, se corre el peligro que acecha a toda construcción de un nuevo Estado de la libertad representativa. Este radica en el desgarramiento de la sensibilidad a manos del abstracto proceder de la razón.

Solo cuando Carlos entiende que los individuos y el Estado no deben sacrificarse mutuamente, solo entonces está preparado para llevar a su pueblo gradualmente hacia la ciencia. Si Poza jamás “se inclinó” ante la materia, Carlos, en cambio, descubre que la ilustración popular no puede obedecer a un conjunto de convicciones morales sino que debe realizarse partiendo de la naturaleza sensible. Únicamente así puede un pueblo ser conducido hacia las leyes de la razón a través de la bella apariencia del arte.

En tercer lugar, encontramos en *Don Carlos* la viva escenificación de un destacable rasgo del Estado estético. Hablamos del fuerte vínculo logrado a partir del carácter sociable de la belleza. Este da como resultado un régimen donde prevalece la amistad. Corresponde por ello al reino de la bella apariencia velar especialmente por la hermandad de sus habitantes; en caso de mellarse esta profunda relación, se corre el riesgo de que los impulsos sensible y formal, en constante pugna, pongan fin a las fuerzas unificadoras antes adquiridas.

El nuevo Estado de ciudadanos integrados estéticamente es la meta que Poza, aún deficiente artista político, lega al infante Carlos, aspirante a estadista del futuro. Ese fin político, que es un “germen divino de la amistad” (Schiller, 1996: 262), es comprendido por el príncipe a causa de un sacrificio humano. Cuando Poza ordena a su amigo: “¡Sálvate para Flandes! El reino

es tu ocupación. Morir por ti era la mía” (Schiller, 1996: 277), deja en sus manos la tarea de crear un régimen político donde los hombres sean estéticamente libres. Allí reinan el gusto y la apariencia, factores comunes a una humanidad fundada en el impulso de juego estético que, según vimos, no restringe sino que posibilita, pues hace determinable lo antes determinado y permite la ansiada armonía social en la que confluyen razón y sensibilidad.

Poza muere por su amigo. Sin embargo, nos sentimos inclinados a decir más propiamente: Poza muere por la amistad. El último gesto del caballero de Malta defiende la causa universal de un sentimiento profundamente político, pues el Estado estético exige la extensión del amor fraternal entre todos sus ciudadanos. Mediante un “sacrificio en el cual fluyen afectos personales y filantrópicos”, Poza “ocasiona en Carlos una ‘restitutio in integrum’”. Asimismo, el maltés tomaría a su cargo “el restablecimiento de la idea originaria de la amistad republicana” (Borchmeyer, 2003: 140). Distinguimos en esta última noción la referencia a un Estado concebido como un orden en el que rigen la armonía social y la confianza mutua de una comunidad integrada por el gusto estético.

La inmolación de Poza es incomprensible a los ojos de otros personajes. El propio rey Felipe, solitario, desconfiado y de creencias muy arraigadas, no llega a figurarse este gesto, demasiado pequeño para alguien de ambiciones tan grandes. Extrañado, manifestará su parecer, según el cual “la débil llama de la amistad no llena el corazón de un Poza” (Schiller, 1996: 288). De acuerdo con el juicio del monarca, el afecto entre los amigos no puede de ninguna manera ser capaz de construir un nuevo orden social.

Pero tanto Poza como Carlos piensan diferente. Ellos saben, en sus intervenciones finales, que los corazones reformistas y absolutistas necesitan ablandarse mediante el sentimiento afectuoso que la belleza brinda a la humanidad. De no cumplirse esto último, cualquier pretendido orden político se arriesga a caer en manos de las restricciones de la cruel realidad efectiva, sea a causa del impulso sensible o del formal, según el caso. Quienes no reciben la formación estética que restablece la totalidad de sus facultades son por ello extraños entre ellos mismos e incapaces de proveer cualquier tipo de unión armónica en una comunidad.

Creemos por ello que la más íntima conexión entre el *Don Carlos* y el fenómeno del Estado estético no yace propiamente ni en los proyectos gubernamentales ni en los sacrificios individuales. El régimen que Poza inicialmente pretendió republicano y Felipe II y el cardenal inquisidor restituyeron como despótico no podría nunca identificarse con el Estado estético. Por

el contrario, en la meta política de Schiller reina la amistad, que es amor hacia la libertad estética y que funda una sociedad en el cuidado mutuo y la formación artística de cada uno de sus ciudadanos. Esto no hace del *Don Carlos* una apología en favor del individuo, pero sí un escenario donde la construcción de un orden político superior comienza con la educación estética de las partes.

4. Consideraciones finales

La lectura exegética de las obras schillerianas seleccionadas en la presente investigación nos permite concluir que el pensador alemán se ha limitado a dar a conocer las condiciones que harían posible la creación del Estado estético. La vía más adecuada para el cumplimiento de estos requerimientos sería una transformación desde el impulso de juego, llevada a cabo a través de un proyecto formativo cultural cuyos resultados puedan propagarse en la sociedad. Estimamos que este esencial camino, esbozado teóricamente en las *Cartas*, se ha mostrado en toda su dimensión una vez vistos de cerca los problemas surgidos en torno al *Don Carlos*.

En la obra teatral se hace visible el verdadero valor de una cultura estética apta para modificar estructuralmente al individuo y convertirlo en ciudadano del “reino intermedio”²² de la belleza. En este sentido, los principales protagonistas, el marqués de Poza y el príncipe Don Carlos, han hecho manifiesta la importancia de la transformación estética para concretar un proyecto político de semejante tamaño, que no implicaría meramente “una estetización del modo de vida, sino más bien una revolución de las relaciones de comprensión mutua”²³ (Habermas, 1986: 63). La transfiguración estética resulta por ello un factor social fundamental para el logro del ansiado reino de la bella apariencia, en tanto hace de los hombres escindidos seres completos y unidos bajo el fuerte lazo de las leyes de la belleza.

El carácter esencialmente transformador de la cultura estética es evidenciado por Poza y Carlos, quienes al final de la obra se hacen cargo de una de las máximas del proyecto político del Estado estético, esbozado por Schiller en la Carta XXVII: “dar libertad por medio de la libertad” (1991: 214). Esta sencilla regla evidencia que la obtención de un temple de ánimo estético prepara primero al individuo y luego la comunidad para autodeterminarse según las leyes de la belleza, colocándose así en una relación equilibrada respecto de su situación física y anímica.

²² “Intermedio” traduce la palabra alemana *mittler*, que da cuenta no solo de la cualidad de hallarse “entre”, sino además de la capacidad de mediar. En este último sentido, el Estado estético sería, además de un régimen equidistante de los Estados natural y racional, un auténtico *mediador* que propicia, en un determinado orden social, el desarrollo de las leyes de la razón, factibles únicamente gracias a la libertad estética a la que conduce la contemplación de lo bello.

²³ Traducimos “*Verständigungsverhältnisse*” como “relaciones de comprensión mutua” y no como “relaciones comunicativas”, como quizás sería más adecuado en otro contexto. De esta manera se evitan posibles confusiones con el léxico filosófico específico de Habermas y se permanece fiel al espíritu de lo que el crítico expone acerca de Schiller.

La libertad de tipo estético adquirida por los protagonistas del *Don Carlos* hace de la pieza teatral el mejor escenario para el Estado estético. Si bien la bella república no se muestra en todo momento como el objetivo político principal (la meta que Poza y Carlos persiguen sigue siendo la liberación de Flandes), el carácter figurativo de la obra permite pensar de qué modo el mentado régimen funcionaría bajo una determinada lógica, en este caso poética. Esta escenificación no logra probar que el reino estético allí representado vaya alguna vez a cumplirse en la realidad histórica, a pesar de que el propio Schiller lo considere en las *Cartas* como un fin realizable para la humanidad de los próximos siglos.

Con todo, el *Don Carlos* cuenta con una debilidad propia de la trama, en tanto su trágico final ofrece un mensaje completamente desesperanzador. El tan aludido Estado estético, lejos de poder implementarse, no llega siquiera a cobrar vida en el corazón de los ciudadanos españoles allí representados. Ciertamente, la cultura estética nace con Poza; pero muere rápidamente con Carlos, descubierto y posteriormente apresado por las autoridades de la Inquisición. La revolución según la cual un régimen de la libertad y la amistad habría sido posible fracasa apenas comenzada. No solo eso: tan abrumadoras son las fuerzas conservadoras que, casi de manera automática, todo parece volver a como estaba antes. Si el inmenso imperio de los Habsburgo, gobernado por la ciega razón de Estado de un anciano monarca, continúa su marcha de manera impecable, ¿cómo podría esta pieza teatral mostrar un mensaje convincente acerca de la liberación de un pueblo?

La propia teoría del arte schilleriana aporta luz al respecto. Acerca del *Don Carlos* puede decirse lo que Schiller afirma de Leónidas²⁴, cuyo acto sublime provoca conmoción en el espectador gracias a su “resolución heroica” (cfr. 1991: 88-92). En relación con ella, lo que más interesa no es el hecho de que haya sido efectivamente elegida por el héroe griego, como tampoco importa demasiado que Poza y Carlos se hayan determinado o no completamente hacia un Estado fruto de la liberación estética de los hombres. Si un héroe vale por lo que efectivamente decide o por lo que realiza concretamente, el juicio de su accionar ha permanecido en lo meramente *moral* sin poder remontarse hacia lo *bello*.

Cabe decir entonces que ni el sacrificio de Poza y Carlos ni el de Leónidas ofrecerían demasiada materia a la razón, cuyo examen tan solo consigue legitimar el desempeño virtuoso

²⁴ Rey espartano (540 a.C. – 480 a.C.) que encontró su muerte al salvando a su pueblo de la conquista en la heroica defensa de las Termópilas.

del héroe. Lo estético, en cambio, permite un juicio mucho más amplio, pues pertenece al juego posible de la imaginación y no a ideas fundadas en los objetos de la realidad efectiva. Es por ello la misma terminología de las Cartas la que revela la apertura potencial del juego al calificarla de “determinabilidad activa”. Por ello, si bien el hecho de “que [el personaje] *adoptase realmente* la resolución heroica lo aprobamos, que *pudiera* adoptarla nos llena de júbilo y nos extasía” (1991: 89). Este efecto de lo posible consigue, en el caso del *Don Carlos*, que hagamos nuestra la idea de un Estado libre y nos involucremos emocionalmente con ella gracias a las conmovedoras escenas que la representan.

Aquello que nos arrebatara de este peculiar drama no es la genial ocurrencia del proyecto de un nuevo Estado. No es tampoco el agrado que sentimos cuando, de acuerdo con las leyes de la tragedia, observamos “la exposición de la resistencia moral frente al padecimiento” (Schiller, 1991: 69) de la naturaleza sensible de un individuo. Nos conmueve primordialmente el hecho de que la inmensa tarea de la cultura estética *pueda* ser adoptada. Que al menos un hombre a lo largo del drama haya tenido la oportunidad de jugar el juego estético, descubriendo en la belleza una herramienta para la construcción de un nuevo régimen político, es simplemente un favor que complace, independientemente de su efectividad.

Son los mismos héroes del drama quienes reconocen la fuerza de lo posible imperante en el juego de la apariencia estética, que se revela como un poder aún mayor que el ostentado por la facultad racional. Los protagonistas de la obra muestran, a través de sus intuiciones, una de las verdades poéticas de más marcada presencia en las argumentaciones de las *Cartas*. En el poema *Los Artistas* Schiller dirige su mirada hacia el hombre, advirtiéndole:

Nur durch das Morgenthor des Schönen

*Drängst du in der Erkenntniß Land.*²⁵

²⁵ “Solo a través del portal matinal de lo Bello/ te precipitas en el país del conocimiento.”

5. Bibliografía

5.1. Fuentes primarias

Todas las obras de Schiller y los trabajos citados en español seguirán la siguiente edición: (2004) *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, a partir de la publicación del texto de Herbert G. Göpfert, Múnich-Viena, Hanser, editada por Peter-André Alt, Albert Meier y Wolfgang Riedel.

-SCHILLER, FRIEDRICH VON

(2005) *Narraciones completas*, Barcelona, Alba Editorial.

(2004) “Briefe über Don Karlos”, en *Sämtliche Werke in 5 Bänden. Band 3: dramatische Fragmente*, Múnich, Hanser (traducción personal).

(2002) *Poesía filosófica*, Madrid, Hiperión.

(1996) *Don Carlos, Infante de España*, Madrid, Cátedra.

(1991) *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos.

(1991) *Escritos sobre filosofía de la historia*, Universidad de Murcia.

(1985) *Sobre la gracia y la dignidad; sobre poesía ingenua y sentimental*, Barcelona, Icaria.

(1974) *Schillers Don Karlos*, edición de la versión original y comentario de Paul Böckmann, Stuttgart.

5.2. Bibliografía general

-ACOSTA, LUIS A.

(1996) “Introducción y estudio preliminar”, en Schiller, Friedrich von, *Don Carlos. Infante de España*, Madrid, Cátedra.

-AGUIRRE-MARTÍNEZ, GUILLERMO

(2012) “La naturaleza heroica en la obra de Friedrich Schiller”, en *Revista Eikasía*, N° 44, Oviedo, Eikasía, pp. 177-214.

-ANDERSON, PERRY

- (1985) *El Estado Absolutista*, México, Siglo XXI.
- BORCHMEYER, DIETER
- (2003) “‘Marquis Posa ist große Mode’. Schillers Tragödie *Don Carlos* und die Dialektik der Gesinnungsethik”, en Müller-Seidel, Walter, Riedel, Wolfgang (ed.), *Die Weimarer Klassik und ihre Geheimbünde*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BÖCKMANN, PAUL
- (1974) *Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar von Paul Böckmann*, Stuttgart, Klett.
- BROECKEN, RENATE
- (1988) “Schillers ästhetischer Staat als humane Gemeinschaft oder die Wirklichkeit des schönen Scheins, en Schurr, Johannes, Broecken, Karl Heinz y Broecken, Renate (ed.), *Humanität und Bildung. Festschrift für Clemens Menza zum 60. Geburtstag*, Zurich, New York, Hildesheim, pp. 87-100.
- BRUFORD W.H.
- (1962) *Culture and Society in Classical Weimar*, Londres, Cambridge University Press (traducción personal).
- CRESCENCI, LUCA
- (2006) “La critica della morale e il martire della storia. Studi sui *Briefe über Don Carlos*” en Pinna, Giovanna, Montani, Pietro, Ardovino, Adriano (comp.), *Schiller e il progetto della modernità*, Roma, Carocci.
- DI FRANCO OCHOA, CARLA
- (2009) *El proyecto estético de Friedrich Schiller: lo estético como propedéutica para el desarrollo armónico de la razón y el sentimiento*, Lima, Pontificia universidad católica del Perú.
- FICHTE, JOHANN GOTTLIEB
- (1975) [1794] *Doctrina de la ciencia*, Buenos Aires, Aguilar.
- GADAMER, HANS-GEORG
- (1977) [1960] *Verdad y método; fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, pp. 121-126.
- GEBAUER, FABIAN ELIAS
- (2008) *Zu Friedrich Schillers “Don Karlos”, Genese, Funktion und Problematik des Marquis Posa*, Colonia, GRIN.

- GRONICKA, ANDRÉ VON
 (1951) “Friedrich Schiller’s Marquis Posa: A Character Study”, en *The Germanic Review*, N° 26, pp. 196-214.
- HABERMAS, JÜRGEN
 (1986) “Exkurs zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen”, en *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt del Meno, Suhrkamp, 1986 pp.59-65.
- HARDISON LONDRÉ, FELICIA
 (1999) *The History of World Theater*, Continuum, Nueva York (traducción personal).
- HAMLIN, CYRUS
 (2005) “German classical poetry”, en Richter, Simon (ed.), *The literature of Weimar Classicism*, Rochester, Camden House, pp.169-210 (traducción personal).
- HORKHEIMER, MAX Y ADORNO, THEODOR
 (1998) [1969] *Dialéctica de la Ilustración*, Valladolid, Trotta.
- KARTHAUS, ULRICH
 (1989) “Schiller und die Französische Revolution,” en *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, N° 33 Gotinga, Wallstein, pp. 210-239.
- LUSERKE-JAQUI, MATTHIAS
 (2005) “Freiheitsthematik und ‘Hauptidee des Stückes’. Zur Kritik der Figur des Marquis Posa in Schillers *Don Karlos*”, en *Lenz Jahrbuch. Sturm und Drang Studien*, vol. 12 (2002-2003), Mörlenbach, Röhrig, pp. 205-225.
- MALSCH, WILFRIED
 (1990) “Robespierre ad portas? Zur Deutungsgeschichte der *Briefe über don Carlos*”, en Bauer, Pickar (ed.), *The age of Goethe today. Critical reexamination and Literary reflection*. Munich, W. Fink, pp. 99-164.
- MARTINI, FRITZ
 (1960) “Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch, en Ulshöfer, Robert (ed.), *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*, Stuttgart, Ernst Klett, pp. 90-118.
- MÜLLER-SEIDEL, WALTER
 (2009) *Friedrich Schiller und die Politik*, München, C.H. Beck (traducción personal).
- RIEDEL, WOLFGANG

(2013) “Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers *Augustenburger Briefe* und die *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*”, en Macor, Laura Anna (ed.), *Philosophical Readings. Online yearbook of philosophy, Vol. V (2013). Reading Schiller: Ethics, Aesthetics and Religion*, Venecia, 2013, pp. 118-171.

-ROCCO LOZANO, VALERIO

(2009) “Los cambios de paradigma de la Schiller-Forschung”, en *Dáimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 46, Madrid pp. 205-213.

-ROUSSEAU, JEAN-JACQUES

(2001) [1750] *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*, Madrid, Tecnos.

-ROMBERG, REGINE

(2014) “Die Praxis verbindlicher Freiheit: Schillers ästhetischer Staat”, en Romberg, Regine (coord.), *Friedrich Schiller zum 250. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 43-61 (traducción personal).

-SAFRANSKI, RÜDIGER

(2013) *Schiller o La invención del idealismo alemán*, Sarandí, Tusquets.

-SCHINGS, HANS-JÜRGEN

(1996) *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*, Tübinga, Max Niemayer.

-VILLACAÑAS BERLANGA, JOSÉ LUIS

(2006) “Una solución republicana para la monarquía hispánica. *Don Carlos, príncipe de España*, de F. Schiller”, en Oncina, Faustino y Ramos, Manuel (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Valencia, Universitat de València, pp. 137-152.

-ZOTTL, AGNES

(2011) *Spielerische Ästhetik zwischen Denken und Empfinden. Eine Untersuchung über die Funktion des „schönen Spiels“ in Friedrich Schillers Briefen Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Viena, Universität Wien (traducción personal).