

La relación entre estética y moralidad y sus pliegues políticos: una visión filosófica de tres dramas de Friedrich Schiller

Autor:

Barsotti, María Soledad

Tutor:

Rearte, Juan Lázaro

Solé, María Jimena

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Posgrado



La relación entre estética y moralidad
y sus pliegues políticos: una visión filosófica
de tres dramas de Friedrich Schiller

Tesis de doctorado en Filosofía
Prof. María Soledad Barsotti
Universidad de Buenos Aires
2022

Director: Dr. Juan Lázaro Rearte

Consejera: Dra. María Jimena Solé



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA OBRA DE FRIEDRICH SCHILLER: DIMENSIÓN DEL PROBLEMA

Agradecimientos.....	5
1. 1. Complejidad y posibilidades de la investigación sobre la obra de Friedrich Schiller en la actualidad	
1. 1. 1. Presentación.....	8
1. 1. 2. Estado de la cuestión.....	14
1. 1. 3. Relevancia de la investigación. Problemas y objetivos.....	23
1. 1. 4. Justificación de la organización de la tesis y esbozo de contenidos.....	32
1. 1. 5. Estrategia teórico-metodológica.....	35
1. 2. Contextualización socio-cultural	
1. 2. 1. Presentación.....	40
1. 2. 2. Caracterización conceptual en Schiller.....	43

2. EL PENSAMIENTO CONCEPTUAL DE SCHILLER: LOS PLIEGUES DE LO POLÍTICO Y LA RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA Y MORALIDAD

2. 1. Ejes. Presentación.....	50
2. 1. 1. Eje 1: Delimitación y caracterización de los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético: Los pliegues de lo político en los ensayos filosóficos de Schiller.....	52
2. 1. 2. Eje 1: Delimitación y caracterización de los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético: La relación entre estética y moralidad.....	64
2. 1. 2. a. La relación entre estética y moralidad en los primeros ensayos sobre tragedia.....	65
2. 1. 2. b. Conclusiones preliminares.....	70
2. 1. 2. c. La relación entre estética y moralidad en los ensayos considerados mayores.....	72
2. 1. 2. d. Conclusiones preliminares.....	100
2. 1. 3. Eje 2: Delimitación de los conceptos de lo bello y lo sublime	
2. 1. 3. a. Introducción.....	102

2. 1. 3. b. El sentimiento de lo bello y de lo sublime.....	105
2. 2. Ejes transversales: La complejidad en la idea de libertad. La idea de humanidad y la importancia de la sensibilidad	
2. 2. 1. Introducción.....	129
2. 2. 2. Sobre la idea de libertad.....	133
2. 2. 3. Sobre la idea de humanidad.....	138
2. 2. 4. Sobre la importancia de la sensibilidad.....	149

3. FILOSOFÍA EN ESCENA: EL PENSAMIENTO DE SCHILLER A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

3. 1. Introducción.....	157
3. 2. Sobre <i>María Estuardo</i> (1800)	
3. 2. 1. Aproximación a la obra.....	161
3. 2. 2. La idea de libertad como anulación de la violencia y la muerte.....	167
3. 3. Sobre <i>La doncella de Orleans</i> (1801)	
3. 3. 1. Aproximación a la obra.....	171
3. 3. 2. La libertad como anulación de la violencia y afirmación de la naturaleza racional por sobre las inclinaciones.....	179
3. 4. Sobre <i>Guillermo Tell</i> (1804)	
3. 4. 1. Aproximación a la obra.....	182
3. 4. 2. Sobre la libertad política.....	190
3. 5. Conclusiones preliminares	
3. 5. 1. Acerca del rol político de la mujer.....	193
3. 5. 2. Acerca de la lucha contra la violencia y la afirmación de lo humano.....	195

4. CONCLUSIONES: SOBRE LA INSTAURACIÓN DE UNA “VERDADERA LIBERTAD POLÍTICA”

4. 1. El lugar de lo estético entre mediación (<i>Mittel</i>) y finalidad. La constitución del arte más elevado.....	197
4. 2. Palabras finales.....	209

BIBLIOGRAFÍA	211
---------------------------	-----

Agradecimientos

El trabajo de investigación de esta tesis no hubiera sido posible sin el soporte material y espiritual de la Universidad Nacional de General Sarmiento, una universidad pública, en cuya sede me he formado y desarrollado desde el año 2005. La UNGS es el lugar donde he adquirido experiencia no sólo a partir del estudio de la carrera sino también a partir de Becas Académicas que han permitido que realice un trabajo de investigación sobre el Idealismo alemán (específicamente, pensando en la figura de Schiller como parte del movimiento idealista) en el contexto de las asignaturas Estética y Filosofía Especial II, en esos momentos dirigidas por el Prof. Lucas Fragasso. Pude realizar, entonces, en el año 2015, la presentación a las Becas Internas Doctorales del CONICET, organismo también público, que se materializaron al año siguiente y que permitieron el desarrollo de este trabajo.

Quisiera mencionar especialmente al director de la tesis, Dr. Juan Lázaro Rearte, quien ha permitido que me explaye en preguntas y complejidades y ha acompañado cada instancia de producción de esta tesis; a mi consejera de estudio, Dra. María Jimena Solé, con quien también tuve el placer de formarme y quien ha alimentado mi comprensión y ampliado mi visión sobre la época del siglo XVIII. Los debates del grupo de idealistas de la Universidad de Buenos Aires han sido un gran aporte no sólo para este trabajo sino para mi actual visión sobre la filosofía y el pensamiento en nuestro país, en nuestro presente. También es necesario hacer mención a mis compañeros y compañeras del Proyecto de investigación en el que participo actualmente en la UNGS, titulado “Variaciones y fuga del sujeto moderno en la literatura y el teatro. De la Ilustración al *Fin de Siècle*”. Las instancias de debates y participación en Congresos y Jornadas han ampliado mis horizontes de lectura.

Es menester agradecer especialmente al Profesor Lucas Fragasso por permitirme escuchar y participar de sus clases como becaria, por estar atento a mis consultas y por ayudarme a comprender que nunca estamos en posesión del conocimiento último del sentido de los textos y que, por ende, el trabajo filosófico no sólo es arduo y debe ser constante sino que es un trabajo infinito, en cuyo desarrollo el tiempo y a veces la soledad misma se vuelven nuestros aliados más preciados; al Prof. Dr. Martín Zubiria, quien ha

escuchado con atención mis consultas y dudas y me ha proporcionado trabajos propios extremadamente valiosos para la comprensión del pensamiento de Schiller.

Agradezco, también, a colegas, amigos y amigas que, sin saberlo, entre conversaciones colaboraron en la ampliación de mis preguntas y en la profundidad de las mismas, para ver un poco más de lo que, en extrema soledad, es posible ver; a los estudiantes de los cursos universitarios y secundarios en los que he tenido el gusto de trabajar, por dejar que aprenda junto a ellos, que me explye en las temáticas y por ampliar mi horizonte de preguntas.

A mi familia y a quienes me acompañaron todos estos años no sólo debo agradecerles sino pedirles disculpas. En aras de alcanzar algunos objetivos que uno cree inalienables de sus deberes, suele descuidarse lo máspreciado. Por eso, un especial agradecimiento a mi hija que vivió en carne propia mi trabajo y me acompañó cálidamente; a mi madre, que leyó cada palabra escrita y escuchó cada debate interno, con cariño y con paciencia; y a mi padre, que desde antes de que me dieran la Beca ya decía que yo era “investigadora”. Gracias por la confianza.

Por lo arduo que ha sido el camino, entonces, no sólo les agradezco sino les pido disculpas. Pero lo hermoso del retorno es que, en el exilio, uno ha cambiado, transmutado y entonces vuelve, esperemos que sea el caso, un poquito más sabio, por lo tanto, más humilde y más humano.

(...) denn die Kunst ist eine Tochter der Freyheit

SCHILLER,

Cartas sobre la educación estética, Carta II, 1795

1. INTRODUCCION A LA INVESTIGACIÓN SOBRE LA OBRA DE FRIEDRICH SCHILLER: DIMENSIÓN DEL PROBLEMA

1. 1. Complejidad y posibilidades de la investigación sobre la obra de Friedrich Schiller en la actualidad

1. 1. 1. Presentación

La reflexión sobre una obra como la de Friedrich Schiller es, hoy en día, no sólo compleja sino necesaria. Se trata de una tarea compleja porque la obra de Schiller es vasta y sutil y el diálogo con sus contemporáneos se halla latente en sus escritos filosóficos; porque el esfuerzo de diálogo entre esos escritos filosóficos y sus dramas literarios implica una profunda meditación sobre la relación entre filosofía y arte, además de que deben situarse las prácticas textuales específicas de la época. Al mismo tiempo, creemos que la reflexión sobre esta obra canónica, piedra angular de la cultura occidental, es sobre todo necesaria porque todavía tiene mucho por decir sobre nuestro presente, porque nos interpela desde el pensamiento sobre nuestra propia historia y nuestra actual situación humana. Por ello, creemos en la importancia de sumar a la renovación en los estudios académicos de la *Schiller-Forschung* luego del bicentenario de su muerte, pues recientemente, estudios sobre la obra de Schiller empiezan a mostrar un interés no sólo por su relevancia filosófica sino también por el diálogo entre los ensayos filosóficos y las obras dramáticas y poéticas. Pero la idea de que las disciplinas sufren intersecciones es un producto histórico de una forma de concebir el objeto por sus límites, y no por la riqueza y el contacto que expresan sus contornos.

Schiller fue poeta, filósofo y dramaturgo.¹ Nació en Marbach en 1759 y murió en Weimar en 1805. Ha sido también historiador y joven médico aunque, en efecto, inicialmente estuvo abocado a seguir estudios en teología, como muchos jóvenes con inquietudes sociales e inclinaciones emancipatorias. Sin embargo, el duque Karl Eugen

¹ Los datos biográficos de la vida de Schiller se encuentran en distintas reseñas, que tienen sus orígenes poco después de la muerte del filósofo. Por citar algunas clásicas y otras, actuales: Carlyle, T. [1823] (1952). *Vida de Schiller* (trad. Dorta, A.). Buenos Aires: Calpe; Lehmann, Rudolf (1929). *Schiller y el concepto de la educación estética* (trad. Fuentes, R.). Madrid: Ediciones de la Lectura; Safranski, Rudiger [2004] (2013). *Schiller o la invención del idealismo alemán* (trad. Gabás, R.). Buenos Aires: TusQuets; Damm, Sigrid (2004). *Das Leben des Friedrich Schiller: eine Wanderung*, Frankfurt am Main: Insel-Verl; Safranski, R. (2011). *Goethe y Schiller: historia de una amistad* (trad. Gabás, R.). Barcelona: Tusquets.

solicitó sus servicios en el año 1773, cuando él tenía apenas catorce años, por lo cual debió reclutarse en la *Karlsschule* (que por ese entonces se encontraba en la Solitude) y dedicarse al estudio del derecho (luego, de la medicina). La disciplina de la escuela era intensa e implicaba subordinación, reclusión y castigo. Esta disciplina, el orden militar imperante en la academia, las intensas imposiciones del duque y algunas lecciones sobre filosofía que se impartían en la misma escuela ayudaron a fomentar el anhelo de libertad que se convertirá en uno de los conceptos principales de su obra. De esta manera, vemos cómo Schiller comienza a formarse para luego responder, desde sus propias convicciones, a una búsqueda de época. La idea de libertad parece central en un momento en que se disputa precisamente su posibilidad en la Historia.

Schiller fomentó también en la *Karlsschule* su amor al arte dramático e inició muy joven su trabajo teatral. En efecto, su primer obra, *Los bandidos (Die Räuber)*, se estrenó en el año 1782, pero fue concebida y escrita mientras estudiaba en el instituto. Su representación y la fama que le trajo tuvieron, como consecuencia, castigos diversos e importantes desencuentros con su protector, el duque. Su anuncio a la revista *Rheinischen Thalia* de 1785 llama a esta obra “monstruo” engendrado a partir del desconocimiento de los hombres y del mundo (Schiller, 2005a). Todavía Schiller no había madurado en experiencias, pero se estaba formando, a pesar del encierro, una inclinación poética que resultaba ofensiva para las leyes del instituto, pues iba contra el plan de su fundador. Por eso afirma, en el anuncio, que durante esos ocho años luchó su “entusiasmo con la regla militar; pero la pasión por la poesía es ardiente y fuerte, como el primer amor. Lo que la debía apagar, la encendía” (Schiller, 2005a: 76).

Desde sus primeros escritos sobre medicina, Schiller mostró gran interés en temáticas antropológicas, psicológicas y literarias. Después de una tesis rechazada, se egresó de la escuela en el año 1780 con una tesis titulada: “Ensayo sobre la conexión de la naturaleza animal del hombre con la espiritual” (*Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*). No parece sorprendente que, años más tarde, al encontrarse con una filosofía como la kantiana haya decidido abrazarla y meditar dentro del abanico de posibilidades que le brindaba.²

² Para ampliar sobre las influencias filosóficas de esta primer etapa: Safranski, R. (2013). Cap. 5. También Beiser, F. (2005) y Macor, L. A. (2008). El estudio reciente de Macor muestra el transcurso a la filosofía kantiana dentro de un pensamiento inicial propio y novedoso. También Piñeiro Costas, T. (2009) en *El pensamiento filosófico de F. Schiller*.

Amigo del ya reconocido Johann Wolfgang von Goethe y profesor de una cátedra (famosa en su época) de Historia Universal en la Universidad de Jena, universidad que luego llevará su nombre, Schiller no contaba con buena salud y atravesó a lo largo de su vida períodos prolongados de inestabilidad económica. Su enfermedad continua hizo que algunos censores reconocieran en su idealismo una forma en que el espíritu se construye el cuerpo. Safranski, al respecto, comenta al principio de su biografía:

Con el resultado de la autopsia podemos formular una primera definición del idealismo de Schiller: el idealismo actúa cuando alguien, animado por la fuerza del entusiasmo, sigue viviendo a pesar de que el cuerpo no lo permite. El idealismo es el triunfo de una voluntad iluminada y clara (Safranski, 2013: 17)

Schiller terminó su vida en Weimar, después de una intensa producción dramática y una profunda amistad con Goethe de la cual hemos legado una correspondencia extremadamente rica.

La filosofía de Schiller se presenta como parte de un movimiento que tuvo y tiene repercusiones en todo el ámbito del pensamiento contemporáneo, una corriente clave para evaluar las condiciones de la emancipación en el contexto de las revoluciones europeas de fines del siglo XVIII: el Idealismo alemán. Pero además, sus teorías estéticas se ponen en tensión y contribuyen con la sedimentación de nociones clave del emergente Romanticismo en Alemania. Los vínculos que lo unen a (o separan de) ambos movimientos son complejos y si bien nuestro objetivo no es delimitarlos, sí deberemos tenerlos presente como horizonte de trabajo.³

La filosofía de Schiller es compleja y se encuentra en una encrucijada de épocas y de movimientos políticos y culturales. Es en parte ilustrada, se muestra como continuidad con referencia a ciertas visiones y propuestas del siglo XVIII y una concepción de la historia como proceso donde se forma o se configura la humanidad

³ Esta temática, la influencia y relación entre la filosofía schilleriana y los movimientos del Idealismo y Romanticismo alemán, ha sido analizada por muchos censores contemporáneos, entre ellos, Beiser (2005), Bürger (1996), Villacañas (1990). José Luis Villacañas, por ejemplo, interpreta la obra dramática schilleriana dentro de las reflexiones filosóficas en torno al arte y, en general, en relación con la cultura alemana de fines de siglo XVIII, además de caracterizar las obras de Schiller dentro de las posturas políticas y morales de la época y de su posición en la Filosofía de la Historia. También podemos citar los recientes libros publicados sobre estudios orientadores de la Ilustración, el Idealismo y el Romanticismo: Rearte y Solé (eds.) (2010). *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*, Buenos Aires: Prometeo; Rearte y Solé (coord.) (2015). *La imaginación romántica. Antecedentes filosóficos – Resonancias artísticas*, Buenos Aires: Ediciones UNGS. También Lerussi y Solé (eds.). (2016). *En busca del idealismo. Las transformaciones de un concepto*. Buenos Aires: Ragif ediciones.

(Ramos Valera, 2010: 31 y ss.) pero, a su vez, es, en parte, una filosofía emergentemente crítica a esa Ilustración, desde varios lugares y por motivos diversos. En principio, la educación estética de Schiller no se daría como un proceso evolutivo que intenta la perfección del género humano según los presupuestos ilustrados sino como una formación estética que implica la búsqueda de la totalidad de la naturaleza humana, un vínculo diferente con la sensibilidad y una nueva forma de la razón, cuya aplicabilidad, cuya puesta en práctica fracasó (Feijóo, 1990: LI).

Su propuesta educativa se encuentra alejada también de la escisión fundamental entre el individuo (y lo privado) y la universalidad pública y se presenta como alternativa a la utilidad del arte o del llamado arte didáctico y moral que, aplicado a la humanidad, incluso la convierte en un instrumento maleable del progreso. Su visión integral de lo humano lleva a asumir las degradaciones en que se incurre si se desoyen los derechos de la naturaleza y de la sensibilidad en pos de un dominio de lo racional, aun cuando este dominio y la división misma sean el motor de la cultura. La sociedad griega se impone, entonces, como una idea opuesta a la fragmentariedad de la época moderna, como veremos más adelante (en 1. 2. 2). Como contrapartida, la crítica al concepto de *utilidad* desplaza el centro de atención desde los resultados esperables y los fines deseables hacia la pura contemplación y la simple apariencia.

La figura de Schiller, sus obras literarias y sus ensayos filosóficos han sido objeto de investigaciones significativas, críticas, elogios y controversias desde la misma época en que fueron incluidas en un canon tradicional. Indudablemente, uno de los lugares comunes en que, de manera clásica, la literatura crítica ha puesto su atención es el que se refiere al ámbito de la apariencia estética (*ästhetische Schein*). La apariencia estética muestra una posibilidad, una alternativa ante la decadencia política y moral de una época. Ella permite presentar una instancia en la que se puede buscar la más íntima destinación (*Bestimmung*) humana frente a una humanidad positiva fragmentada.

La más íntima destinación del ser humano se encuentra alejada de la coacción, ya sea de la que induce la mera naturaleza, ya sea a la que se somete por su propia naturaleza racional.

La apariencia estética, como móvil de la educación estética, se presenta como el *medio* o como el *estado intermedio* (*Mittel*) que permite acceder a lo que Schiller denomina, en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, publicadas en *Die Hören* en 1795), la “más perfecta de las obras de arte” (*vollkommensten aller Kunstwerke*): la instauración

de una “verdadera libertad política” (*wahren politischen Freyheit*) (Schiller, 1990: 117). La educación estética es el camino intermedio entre el Estado físico o natural (*Stadt der Natur*) y el Estado lógico y moral de libertad (*Stadt der Freiheit*), pues dispone al ser humano a la libertad, permitiendo atravesar la senda que se dirige desde un Estado hacia el otro. La educación estética fomentaría en el sujeto cierto tipo de estado (*Zustand*) y de carácter (*Charakter*) o disposición (*Anlage*), que no se rige por la unilateralidad de los impulsos (a la materia o a la forma), sino por su acción recíproca (*Wechsel-Wirkung*).

De esta manera, una humanidad integral o plena subyace a las concepciones estéticas de Schiller. En contraposición a una racionalidad pensada como progreso ilimitado del entendimiento y de la ciencia, en el Idealismo y en el Romanticismo alemán se intenta rescatar una racionalidad que abarque al ser humano en totalidad, sin el dominio exclusivo de la sensibilidad o de la pura intelección. El culto, la evocación a la humanidad tiene que ser un culto a una humanidad plena, total (*Ganze Mensch*) (Flachskampf, 1959). El ser humano ha de actuar en base a leyes pero sin desconocer su sensibilidad. La naturaleza racional no debe aplacar la sensible y la sensible tampoco debe aplacar la racional. Para ello, la senda que se atraviesa es el ámbito de la *apariencia*, un lugar de indeterminación y desinterés tal que no brinda resultados ni para el entendimiento ni para la voluntad.

El ámbito de la apariencia estética conjuga, de esta forma, varias problemáticas relativas a la cultura alemana a fines de siglo XVIII. La estética se presenta allí como una disciplina autónoma frente a todo lo positivo: el conocimiento, la política, la moralidad e, incluso, la religión pero no por ello indiferente.

Si es verdad que en Schiller encontramos la “invención” del idealismo alemán, como interpreta Safranski (2004) en su ensayo biográfico, o un *sophos* de la Época Última, un portavoz de la *sophía* de la Época Moderna (como asume Zubiria desde la interpretación de Boeder), si es verdad que sus pensamientos se hicieron sentir como parte del espíritu de la época de Goethe (Korff, 1966), entonces, poner en la balanza y reflexionar sobre conceptos relevantes de su filosofía y de su dramaturgia, es un verdadero trabajo y un gran desafío que interpela el presente y la historia que lo hizo posible e implica una lectura atenta de los ensayos filosóficos de Schiller y un exhaustivo intento de conectar esos ensayos con sus obras dramáticas.

El “impás filosófico”, ese momento de elipsis dramática que se dio en la década de 1790, no es una ausencia que niega, sino un profundo silencio que afirma: afirma la necesidad de reflexión dentro del ámbito de la creación artística por ser la fuente que

puede dar luz sobre la complejidad del vínculo entre el arte y otros órdenes de la vida humana; afirma la franqueza de buscar los fundamentos que solidifiquen el edificio viviente de lo estético dentro de la complejidad histórica que lo hace emerger como lugar autónomo de potencialidad crítica.

Para llegar, por lo tanto, a un acercamiento a la obra de Schiller, es necesario atravesar un camino de ardua especulación y sentar las bases que acompañarán no sólo a los caracteres teatrales sino también a lo que subyace al teatro mismo: la búsqueda de efectos sensibles y espirituales en el epicentro de la humanidad (Alt, 2008).

1. 1. 2. Estado de la cuestión

Con motivo de los homenajes a Friedrich Schiller por el bicentenario de su muerte, el interés y la dedicación en los estudios de su obra se vieron incrementados: congresos, ensayos y estudios especializados, reediciones de sus obras así como reposiciones teatrales contribuyeron a una amplia difusión de las ideas y del pensamiento del autor.⁴ Aun así, persiste una demanda que creemos legítima y extensible, *mutatis mutandis*, a lo que acontece con la filosofía de Schiller en nuestro país, en la actualidad: Frederick Beiser insiste en que la filosofía de Schiller ha sido opacada, desde la posguerra, por la investigación de su obra literaria, dándose incluso, de la mano de los neokantianos, una malinterpretación en su recepción de la ética kantiana.⁵ Podemos asumir, desde nuestro lugar, que si bien hubo una renovación en los estudios académicos de la *Schiller-Forschung* una vez acallados los homenajes, los programas universitarios de Filosofía lo tienen menos presente que las cátedras de Literatura, desde donde la enseñanza de la obra literaria de Schiller ocupa un lugar destacado desde el siglo XIX, muy especialmente a partir del desarrollo de la germanística argentina.⁶

⁴ Podemos citar los siguientes: el “Homenaje a Friedrich Schiller en el segundo centenario de su muerte” en agosto de 2005 en el Instituto Goethe de Buenos Aires, con ponencias publicadas en el Anuario de la Asociación Argentina de Germanistas: Regula Rohland de Langbehn; Miguel Vedda; Marcelo Burello (2006). *Homenaje a F. Schiller a 200 años de su muerte*. Buenos Aires: Goethe-Institut; el Encuentro Internacional a fines de 2006 en la Universidad Nacional de Colombia que dio origen al libro: Acosta, María del Rosario (ed.) (2008). *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá: Colección general Biblioteca Abierta; los encuentros celebrados en la Fundación Casa Pintada-Museo Cristóbal Gabarrón en la ciudad de Mula, coordinados por Antonio Rivera García, en noviembre de 2006 y julio de 2007 cuyo libro se titula: Rivera García, Antonio (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia; el congreso *Schiller: Der Glocke Nachhall* en noviembre de 2005 en Valencia organizado por la Facultat de Filología de la Universidad de Valencia en colaboración con la Sociedad Goethe en España que dio origen al libro: Oncina Coves, F. y Ramos Valera, M. (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València: Univ. de València. También se concibieron en 2005 distintas traducciones (sobre todo, por Isabel Hernández y Martín Zubiria) y artículos: un volumen con diversos artículos que integran lecturas críticas filosóficas, filológicas e históricas, titulado: Jirku, Brigitte E. y Rodríguez, Julio (eds.) (2009): *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia. Sin pretender abarcar la totalidad de las repercusiones del bicentenario, intentamos mencionar algunas de ellas, sobre todo, en lengua hispana.

⁵ Creemos, junto con Beiser, que la interpretación equivocada de su obra por parte de quienes presentan a Schiller como un crítico de la tesis de la pureza kantiana en las acciones pareciera ignorar que si bien Schiller pretende hacer participar la inclinación en la acción moral, sigue afirmando, minuciosa y enérgicamente, que los principios de la moral deben estar sostenidos por la razón y que el valor moral de la misma remite al deber. Sin embargo, desde su vasta perspectiva antropológica, Schiller amplía la filosofía kantiana que desde este punto se afirmaría como superior. Para ampliar véase: Beiser, Fredrick (2005). *Schiller as Philosopher. A re-examination*, Oxford: University Press. También Beiser, F. (2008). “Un lamento. Sobre la actualidad del pensamiento schilleriano” en Acosta, María del Rosario (ed.) (2008a).

⁶ Para ampliar sobre la recepción de la literatura de Schiller en la Universidad argentina entre los siglos XIX y XX entre los precursores románticos y los germanistas de la llamada “primera generación”, véase: Bujaldón de Estevez, Lila (2006): “Friedrich Schiller en la universidad argentina” en el Anuario de la Asociación Argentina de Germanistas ya citado.

Beiser, en su artículo (que es una versión adaptada de una conferencia brindada en 2005 en la Universidad de Yale como parte de los encuentros del bicentenario), afirma, por un lado, que la renovación contemporánea en los estudios sobre la moral kantiana no ha ido acompañada por un crecimiento en el estudio de la filosofía de Schiller, la cual, es sabido, ha jugado un papel relevante en el pensamiento alemán de la época. Esto es así, en parte, por ser un desafío a la filosofía práctica de Kant, pero sobre todo por la riqueza y la multiplicidad de su obra, cuya novedad ha influido y acompañado tanto al movimiento del Idealismo como a la gestación del Romanticismo en Alemania a fines de siglo XVIII. Por otra parte, Beiser intenta responder a la tradición que enfatiza en la dimensión retórica de los escritos schillerianos, negándoles un lugar dentro del canon filosófico (dentro de este enfoque cita a Kerry, Meyer, Wilkinson y Paul De Man⁷). Sin embargo, creemos que la recepción schilleriana de la filosofía kantiana no es sólo un desafío o un intento de complementación de la filosofía práctica de Kant, sino también un intento de ampliación teórica y de reconciliación en la relación entre la estética y la moral. Schiller intenta, a su manera, avanzar por sobre las dicotomías kantianas (Ardovino, 2001).⁸

Pero más allá de los debates sobre la pertinencia filosófica de los escritos de Schiller sobre estética, lo cierto es que sus ideas se desarrollan a partir de principios kantianos y lo reconoce explícitamente al comienzo de las *Cartas sobre la educación estética*. En trabajos anteriores, también aparecen menciones al filósofo de Königsberg.

⁷ Paul De Man no sólo lee a Schiller a partir de Kant, tomándolo desde lo erróneo o lo acertado de su interpretación de la estética kantiana sino que le niega rotundamente estatuto de filósofo. Sus preocupaciones no son filosóficas, según De Man, sino poéticas, dramáticas. Incluso lo califica de “idealismo ideológico” (sobre todo, allí donde Schiller afirma el sentimiento de lo sublime en su temprano ensayo *De lo sublime*): “(...) ésta es una declaración idealista específicamente ideológica. Porque postula el intelecto puro (...), porque postula un intelecto puro completamente separado del mundo material, completamente separado de la experiencia sensible, lo que para Kant era precisamente inalcanzable” (De Man, 1998: 208). También le niega pensamiento crítico-trascendental. Más bien, según De Man, Schiller trabaja a partir de un psicologismo empírico y lo que se da en sus argumentos son polaridades con (lo que él llama) “intercambio quiásmico” (De Man, 1998: 218) (los atributos de las sustancias en oposición serían intercambiables entre sí).

⁸ Adriano Ardovino (2001) pone a la filosofía de Schiller en un lugar relevante con referencia a la kantiana: la dicotomía forma y materia se unifica en un concepto racional de belleza que es libertad en el fenómeno y que se encuentra fuera de la ortodoxia kantiana, pues el sentimiento estético se convierte en la posible mediación entre sensibilidad e idea: la idea, que no podía sensibilizarse en el mundo fenoménico, se muestra, se *presenta* en la obra de arte, sustentando un estado en el ánimo del sujeto, un estado que si bien no es el propiamente ético, se vincula con la moralidad. Además, explicita la metafísica que fundamenta la base de la experiencia en el pensar reflexivo y crítico trascendental de Schiller con referencia al trato histórico político: la revolución francesa y la situación socio-cultural de los principados alemanes. El remedio, la cultura estética o bella, donde el hombre encuentra su integridad perdida, viene a curar la enfermedad de la época: la escisión o el desacuerdo aparentemente insalvable entre las dos naturalezas (sentido y razón) es una situación espiritual de la época, es un contraste que más que teórico o moral es dramáticamente histórico.

Por ejemplo, en su ensayo *Sobre el arte trágico (Über die tragische Kunst)*, publicado en 1792, Kant aparece como *Lebensphilosophie*, filosofía de la vida. O en el ensayo *De la gracia y la dignidad* se lo nombra como el “inmortal autor de la Crítica” (*dem unsterblichen Verfasser der Kritik*). Por ello, no se puede negar la profundidad y esencialidad de la influencia de la filosofía crítico trascendental de Kant en su obra. Los textos de Filosofía de la Historia, la *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*, las tres Críticas pero, sobre todo, la *Crítica de la capacidad de Juzgar* abren un camino metodológico y conceptual que enriquecerá su pensamiento y sobre el cual intentará avanzar en varios sentidos.

Ahora bien, se puede convenir en la necesidad del poeta. En efecto, en sus ensayos, conjetura sobre su propia labor artística. Por este motivo, la búsqueda del concepto de libertad se conjuga con su estudio sobre la tragedia. Giovanna Pinna (2006) realiza un minucioso recuento de las influencias de la Analítica de lo sublime dentro de la teoría schilleriana de la tragedia, mostrando que la teoría estética kantiana se extiende a la teoría dramática y, además, advierte sobre la necesidad de no interpretar de manera banal que la finalidad de la representación dramática concierne a lo moral, si bien la representación trágica, como veremos, se adecua como forma para despertar en el ser humano el sentimiento moral.⁹

Por lo dicho hasta aquí, podemos comenzar afirmando que la tradición que interpreta a Schiller como un lector más o menos estricto de Kant ignora la especificidad de su propuesta y su amplitud con referencia a la kantiana (Beiser, 2005; Acosta, 2008). Bajo esta óptica, Laura Anna Macor (2008) en su trabajo titulado *Il giro fangoso dell'umana destinazione* presenta un joven Schiller no sólo anterior e independiente de Kant, sino precisamente en su camino *hacia* Kant. Según la autora, sus búsquedas, pensamiento y escritos juveniles lo llevaron al encuentro con la filosofía kantiana, de cuyas ideas se desprendía una sólida base conceptual y especulativa. Otros autores, afirma Acosta (2008), como Taminiaux y Behler han diferenciado las propuestas de Schiller y Kant, remarcando la originalidad, pertinencia y coherencia de su pensamiento. Pero estas interpretaciones, como el estudio de Ardivino, dejan de lado los ensayos considerados “menores”. En verdad, la mayoría de los estudios o comentarios sobre la filosofía de Schiller se centra en las *Cartas* o en los ensayos considerados centrales: *De la gracia y la*

⁹ Para ampliar, ver: Pinna, Giovanna (2006). “De lo sublime a lo trágico”. En Oncina, F. y Ramos, M. (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València: Universidad de València.

dignidad (*Über Anmut und Würde*, publicado en junio de 1793 en *Neue Thalia*) y *Poesía ingenua y poesía sentimental* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, publicado en *Die Hören* en 1796). Pocos estudios se centran en los primeros escritos sobre tragedia¹⁰, a pesar de tener un fuerte componente teórico, sobre todo en relación al vínculo entre los juicios estéticos y los morales.

Para pensar en un breve recuento de las ideas y críticas que rodean la obra de Schiller en la actualidad es necesario tener en cuenta la valoración filosófica de su recepción. Schiller recuerda las más de las veces (a pesar de los críticos más radicales) que es al menos necesaria (sino posible y efectiva) la teorización sobre un desarrollo estético en la humanidad y que esa teorización amplía no sólo la teoría del arte sino el pensamiento filosófico mismo. Sólo para citar algunos de los estudios relevantes sobre la filosofía de Schiller: Heidegger impartió un seminario en el verano 1936/37 sobre las *Cartas*, donde profundizó en el contenido de los conceptos clave de Schiller, mostrando la utilización schilleriana del método trascendental, remarcando la importancia de lo que implica el “paso atrás” (*der Schritt zurück*) en su teoría estética y dándole a esa teoría una importancia capital: “El estado estético, mientras desgranamos lo que es, se manifestará como algo que no es *un* estado entre otros, sino lo que ha de formar *la competencia del hombre* en general, en tanto el hombre es un *actuante histórico*” (Heidegger, 2019: 23). Lo propio, específico y característico del estado estético de Schiller es decisivo en la constitución de lo humano y en el paso a la historia, que implica no una tendencia determinada del conocimiento o del comportamiento, “sino la apertura a todo, el ser libre para las posibilidades”, pues este “paso atrás” lleva a la libertad la completitud de la humanidad: su unidad sensible-racional.

Sabido es que la estética moderna como disciplina filosófica se fundamenta en su autonomía. La autonomía de la estética es central en el pensamiento schilleriano. Al intentar resolver el problema de su época a partir de la educación estética que, básicamente, es estéril con referencia a resultados particulares o fines determinados tanto del conocimiento como de la moralidad, Schiller entra en una encrucijada que ha derivado en críticas que remiten a la incongruencia de la pretensión de solucionar la vida a partir del arte que se halla, por naturaleza, por su propia esencia y determinación, desvinculado

¹⁰ Entre ellos, se puede citar a Pareyson (1983). *Etica ed estetica di Schiller*. Milano: Mursia y artículos como el de Villacañas (2010). “La teoría de la tragedia en Schiller. Metaconceptos”. En Rivera García, A. (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.

del mundo y de la vida (Gadamer¹¹, Eagleton¹², etc.). Incluso se lo lee como un autor cuya obra adolece de cierto tipo de insuficiencia. En palabras de Alfredo Bauer en su conferencia en Buenos Aires sobre el aniversario de la muerte de Schiller: “El tratado sobre la *Educación estética del género humano* es ciertamente grandioso. Pero adolece de una insuficiencia que caracteriza toda la obra de Schiller y, en mayor o menor medida, la de todos los poetas y pensadores clásicos alemanes (exceptuando tal vez a Lessing): la de retirarse para la “salvación”, la “emancipación” y la “purificación” al terreno “ideal”” (Bauer, 2006: 71).

Estas críticas, empero, parecen olvidar que Schiller quiere hacer valer la educación estética precisamente en su diferenciación de la realidad efectiva (*Wirklichkeit*), porque la estética, el ámbito del arte, se presentaría como la esfera que puede superar las carencias a las que se enfrenta el ámbito de lo político. Y ello no implica una reducción del problema a una cuestión epistemológica o metafísica que pretende una solución meramente subjetiva, mental (Marcuse, 1955) e interna (a una experiencia, en suma, burguesa). En relación a uno de los hilos conductores de la línea que se daría desde Schiller hasta Marx, Bodas Fernández afirma “la insistencia constante de Schiller en la urgente realización *real y efectiva*, no en un sentido metafísico, de la libertad de los seres humanos” (Bodas Fernández, 2010: 16).

La educación estética y su objeto, la bella apariencia, son indiferentes y autónomas. No remiten a resultados particulares ni del entendimiento ni de la moralidad. Hay al respecto, en el siglo XX, una variedad de interpretaciones dentro de la discusión estética alemana. Entre ellas, hay interpretaciones que no ven en la concepción del modelo de Estado schilleriano y en su principio de acción real y social una contradicción con su estatuto de autonomía (Marcuse, 1955; Adorno, 1970 y Habermas, 1985).

¹¹ Según Acosta (2010), Gadamer acusa a la concepción schilleriana de la educación estética de ser una “educación para el arte” y, entonces, de instaurar una libertad ilusoria que corre el riesgo de reemplazar, ocultar o negar la realidad.

¹² Eagleton (2006) en el capítulo “Schiller y la hegemonía” de su libro *La estética como ideología* realiza una profunda crítica a la posición y el lugar de la estética schilleriana, sobre todo, con referencia a su relación con el hecho de “estetizar la verdad y la moralidad” (Eagleton, 2006: 163). La estética schilleriana se caracterizaría por la necesidad de pensar lo estético como un requisito previo (que subyace) a la moralidad y al conocimiento, pues intenta sustituir a una ley que somete a las voluntades, donde la libertad se presenta como una especie de potencia indeterminada. Sin embargo, muestra, según Eagleton, una formalidad tan definitiva como aquella que pretende solucionar y una perpetua falta de actividad unida a la incapacidad de afirmar absolutamente nada, en una carencia total de discurso: “Como unidad ideal de una realidad dividida, lo estético es necesariamente ambiguo y oscuro; considerarlo un asunto potencial es sólo confesarse que en esta sociedad los individuos quedan enfrentados entre sí tan pronto como actúan” (Eagleton, 2006: 171). Lo estético (y la sociedad que se fomenta en ello) estaría vacío de contenido.

Cassirer, Marcuse y Habermas presentan la propuesta de Schiller como alternativa de resolución de los dilemas políticos contemporáneos. Cassirer, en *Filosofía de la Ilustración* (1932), posiciona las *Cartas* como una continuación de la novedosa doctrina estética de Shaftesbury entre la estética inglesa y el clasicismo francés.

Sin adentrarnos en los escritos tardíos de estética pero teniendo en cuenta que Marcuse llegará a pronunciarse a favor del potencial político del arte en relación con su dimensión estética, podemos afirmar que ya en *Eros y civilización* (1955) asume la concepción schilleriana del arte como clave de liberación política, en el capítulo titulado “La dimensión estética”. Observa en la apariencia estética un modelo de acción libre en la sociedad, como alternativa a la sociedad represiva, y una forma distinta de vínculo con la naturaleza ajeno al carácter instrumental de la razón. Considera que allí se presenta la educación estética como un camino hacia una civilización no dominada por la naturaleza (como la primitiva) ni dominante sobre ella (como la establecida). La cultura estética se halla en el medio de los antagonismos (sensualidad y razón, materia y forma, naturaleza y libertad, lo particular y lo universal). Es decir, sólo la estética puede mediar entre la naturaleza y la libertad. Esta nueva forma de civilización implica un cambio en el mundo objetivo: el impulso de juego (*Spieltrieb*) logrará transformar la realidad, permitiendo experimentar la naturaleza como objeto de contemplación, sin explotación violenta o dominación e implicará también un cambio en el mundo subjetivo deteniendo la violenta productividad que convierte al ser humano en objeto de trabajo y en ser pasivo. A partir de la cultura estética, su existencia se tornará en actividad humana en tanto “despliegue – libre manifestación de sus potencialidades” (Marcuse, 1983: 177). Los sentidos, el orden de la sensualidad¹³, lejos de destruir la civilización aumentaría sus posibilidades allí donde la estética y el orden de lo sensual se transforman en lo relativo a la ciencia del arte y al perfeccionamiento del conocimiento sensual, esto es, la belleza.

En *El discurso filosófico de la modernidad*, Habermas (1985) realiza un excursus sobre las *Cartas*, donde enfatiza el carácter comunicativo del arte en una modernidad en discordia consigo misma cuya vida ha pagado el precio de la fragmentación de la totalidad y allí (en el carácter social y amigable del arte frente a la totalidad escindida) justifica el

¹³ Marcuse muestra cierto tipo de movimiento en la *Sinnlichkeit*, la facultad estética. Su función cognoscitiva ha sido minimizada bajo el dominio de las concepciones racionalistas. El cambio de significado se daría desde aquello “perteneciente a los sentidos” (sensualidad) hacia aquello “perteneciente a la belleza y al arte”. En este contexto, Marcuse intenta rescatar el contenido de las nociones schillerianas “del benevolente tratamiento estético al que la interpretación tradicional lo ha confinado” (Marcuse, 1983: 174). Para ampliar: Marcuse (1983).

lugar que el mismo posee en la “utopía estética” schilleriana; utopía estética que no es estetización de la existencia sino medio revolucionario de las relaciones entre los sujetos.¹⁴ El “estado estético”, el “arte del ideal” son un “medio en que el género humano puede formarse para la verdadera libertad política” (Habermas, 1993: 62). El juicio trae aparejado incluso un sentimiento comunitario, “lo común a todos”, en tanto desarrolla una fuerza conciliadora como apariencia y, por ende, en tanto tiene en claro la diferenciación de las legalidades internas de las esferas culturales relevantes: la ciencia, la moral y el arte.

En sus *Aportaciones a la historia de la estética* (1966), Lukács interpreta el idealismo estético como exacerbado, pues implicaría “necesariamente un escapismo de los problemas socio-políticos de su época” (Bodas Fernández, 2010: 14), una “volatilización idealista” de los problemas de su tiempo (aun cuando estos han sido bien diagnosticados y han abierto un umbral que llegaría hasta el materialismo posterior), problemas como el de la división del trabajo: “(...) el problema se volatiliza en él, para reducirse a la cuestión epistemológica de la relación entre razón y sentidos” (Lukács, 1966: 41). Al respecto, así como Villacañas (1993) asume que las posiciones del Schiller dramaturgo no llevan al sucumbir de la acción política, otras interpretaciones recientes como las de Rearte (2016) y Bodas Fernández (2010) muestran algunos lugares comunes en que sus obras dan cuenta, como anticipación dramática, de las consecuencias de lo político, de su vínculo con la moralidad y de su interna crisis al movimiento ilustrado.

Así, podemos decir que sobre las *Cartas* de Schiller se ha profundizado hondamente, pero dejando de lado, las más de las veces, los ensayos considerados menores e incluso una distinción relevante en su estética: la diferencia entre belleza relajante y enérgica, que marca una característica muy importante para la estética del efecto. De hecho, el último bloque de *Cartas* se publicó en *Die Hören* el 22 de junio de 1795, con el título “Belleza relajante” (*schmelzende Schönheit*)¹⁵, dejando lugar a una pronta escritura sobre los efectos de la belleza enérgica que no se llevó a cabo. Sin embargo, pareciera que el filológicamente problemático ensayo *Sobre lo sublime (Über das Erhabene)*, que fue publicado en 1801 pero cuya redacción es objeto de debate) se ocupa de esta temática inconclusa de las *Cartas*. Martín Zubiria tiene una novedosa

¹⁴ Klaus Berghahn (2009) en su artículo “La revolución estética del *citoyen* Schiller” afirma que Habermas en su excurso lee las cartas estéticas en clave de una “estética política”, por intentar hallar un programa que solucione nada menos que los problemas políticos de su tiempo.

¹⁵ Para ampliar sobre la publicación en bloques de las *Cartas*, ver: Feijóo (1990). “Estudio introductorio”, pp. XLIX-L.

interpretación (que continúa desde el trabajo de Boeder, quien posiciona a Schiller entre los *sophos* de la Época Moderna, junto a Rousseau y Hölderlin), y ha sugerido la importancia de esta distinción en sus clases del seminario impartido en 2018 en la Universidad Nacional de Cuyo. En esa línea se encuentra también el trabajo introductorio de Feijóo (1990) y algunos otros estudios actuales.

Ahora bien, el relativamente reciente estudio de Beiser se basa estrictamente en la filosofía de Schiller, y abre un camino de investigación que se continúa en lecturas como las de María del Rosario Acosta, quien reflexiona sobre la filosofía schilleriana y sobre su poesía, teniendo en cuenta las aperturas que permite para la actual condición humana.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que existen diversos estudios que vinculan las obras dramáticas con el análisis filosófico. Los estudios de Peter Szondi se formulan sobre la ensayística específica referente a la teoría literaria. Las interpretaciones de la obra dramática schilleriana por José Luis Villacañas combinan la dramaturgia con un estudio de las reflexiones filosóficas en torno al arte y su relación con la estética y, en general, la cultura alemana. También el mencionado trabajo de Laura Anna Macor sobre el joven Schiller estudia la veta dramática junto a la filosófica.

La revisión de los enfoques, métodos y conclusiones en la *Schiller-Forschung*, entonces, ha tenido comienzo en recientes aportaciones al debate crítico (Rocco Lozano, 2009), por lo cual destacamos nuestro interés por los estudios interdisciplinarios.¹⁶ La investigación filosófico-literaria de la obra de Schiller puede mostrar conclusiones que complementen o que amplíen el campo de investigación. Por ello, consideramos que es importante investigar, de modo simultáneo, su veta artístico-poética, sus reflexiones y propuestas filosóficas y, especialmente, su vínculo intermedio. De esta manera, en los últimos años se ha abierto un camino para pensar la obra de Schiller desde una perspectiva filosófica y una lectura de las fuentes literarias.

La renovación en los estudios tras el bicentenario de su muerte, como vimos, ha ampliado el campo de la investigación. Faustino Oncina Coves (2006) en su introducción a las traducciones de los textos sobre dramaturgia y tragedia cita dos actuales biografías importantes (que se suman y de alguna manera continúan el trabajo clásico de Carlyle): la de R. Safranski (2004) y la de S. Damm (2004) y hace referencia a las traducciones de

¹⁶ Por nombrar, además de los ya mencionados, sólo algunos trabajos contemporáneos a esta investigación: Stephanie Hammer (2001) *Schiller's wound: The theater of trauma from crisis to commodity*, Detroit: Wayne State UP y Lesley Sharpe (1991). *Friedrich Schiller. Drama, thought and politics*. New York: Cambridge University Press. Sharpe realiza un trabajo de investigación del pensamiento schilleriano en el que se intercalan los ensayos filosóficos ligados a los sucesos históricos y el análisis de las obras dramáticas.

las obras literarias, filosóficas y poéticas de Schiller por Isabel Hernández y por M. Zubiria.¹⁷ A ello se suman, entre otros, los recientes trabajos ya citados sobre la filosofía de Schiller de F. Beiser (2005), L. A. Macor (2008) y M. del Rosario Acosta (2008b) y las nuevas traducciones de, por un lado, las *Cartas sobre la educación estética* del Prof. Martín Zubiria (terminada en 2009 y publicada en 2016) y, por el otro, el seminario del verano de 1936/37 de Martin Heidegger sobre las *Cartas* de la Prof. Dina Picotti (publicado en 2019).

Todo esto nos lleva a pensar que se está en un campo propicio para continuar las indagaciones que impone la filosofía de este dramaturgo y la dramaturgia de este filósofo en pos de reinterpretar algunas cuestiones sobre la relación entre estética y moralidad, y sobre los pliegues de lo político, en relación con las ideas de libertad y autonomía, teniendo en cuenta que es necesaria también una reflexión interdisciplinar.

¹⁷ A continuación, por orden alfabético: Schiller, F. (2015). *Lírica de pensamiento* (trad. M. Zubiria). Córdoba: Alción; Schiller, F. (2005). *Narraciones completas* (trad. I. Hernández). Barcelona: Alba; y Schiller, F. (2005). *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (trad. M. Zubiria y J. Monter). Valencia: MuVIM.

1. 1. 3. Relevancia de la investigación: problemas y objetivos

En una época en la que florecen los debates en torno a la libertad, al sentido de la racionalidad y a la idea de humanidad, Schiller realiza una propuesta propia. Para buscar el verdadero sentido del progreso de la humanidad, para ir contra la “balanza rastrera” de su tiempo, se necesita de la educación estética. Si se quiere verdaderamente atravesar un Estado de la naturaleza y llegar a un verdadero Estado de la libertad, se debe atravesar la senda de lo estético. Este, su aporte, ha sido el lugar común de los debates en torno a su participación filosófica. El orden de lo estético, traducido en el ámbito del arte, posee un mérito espiritual que puede evitar tanto la unilateralidad de la sensibilidad como de la razón, ambos yerros en los que la humanidad no sólo puede caer sino en los que efectivamente ha caído, teniendo en cuenta, ahora sí, los excesos de la Revolución. La crítica a la unilateralidad de lo racional o de lo sensible y la necesidad de incorporar la inclinación al deber para que este último no ahuyente a las gracias, denota no sólo encontrar el espíritu de la filosofía de Kant sino un interés en repensar las consecuencias de la Revolución, en su calidad de manifestación inmediata (Heidegger, 2019). Schiller intenta pensar, en este contexto, cómo hacer para que, a partir del desarrollo de la educación y de la cultura, se impida que la “fuente manantial” del arte sea invadida por lo que él llama “toda corrupción política” (Schiller, 1990, Carta IX: 171).¹⁸ La educación estética se presenta como el lugar de la libertad que debe mantenerse puro frente a la corrupción y, a la vez, debe poder fundamentar el orden de lo político.

Sin embargo, los argumentos de las *Cartas*, ensayo que desarrolla un pensamiento maduro y que, además, lleva adelante un trabajo que está inmediatamente influido por los acontecimientos históricos, son precedidos por otros argumentos sobre el vínculo entre la estética y la moralidad y las diferencias entre sus juicios. Si nos remontamos a fuentes anteriores, a ensayos incluso anteriores a la lectura de las críticas kantianas, también podremos ver la importancia del vínculo entre estética y moralidad y qué lugar se le asignaba a lo político.

La escisión fundamental (de la época) entre moral y política es expuesta por Reinhart Koselleck (1965) en su obra *Crítica y crisis del mundo burgués*. Koselleck

¹⁸ En nuestra tesis nos remitiremos a la siguiente edición: Schiller, Friedrich [1795] (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe (trad. y notas J. Feijóo y J. Seca y estudio introductorio J. Feijóo). Barcelona: Anthropos, aclarando de ser necesario la carta que corresponda y teniendo en cuenta que también hemos utilizado las traducciones de Manuel García Morente (1920) y de Martín Zubiria (2016).

interpreta cómo en el corazón del Estado absolutista aparece una crisis con la presencia de la moral burguesa. La Ilustración puede ser vista como una respuesta a la política absolutista que condiciona la génesis de la Revolución. Ahora bien, la Ilustración provoca la crisis en la medida en que la crisis aparece oculta. El sentido político de la crisis es ignorado, porque la Ilustración se autoconcibe como un proceso de difusión de las luces, ocultando su objetivo: el poder. Lo moral mantiene en secreto la pretensión de querer hacerse con el poder político. No puede enfrentar inmediata y directamente al Estado absolutista, pero puede producir la crisis. Así, la toma del poder será entonces indirecta y paulatina.

Pero la escisión fundamental entre moral y política muestra que la autonomía moral es patrimonio de los que detentan la capacidad de juicio (de la razón), mientras que lo político pertenece a la corrupción e inmoralidad del Antiguo Régimen. Esto quiere decir que si bien el Estado es el depositario de lo político, el individuo privado tiene autonomía moral: “El hombre es libre en su interior más recóndito, y sólo en él es el hombre verdaderamente hombre. El hombre, en cuanto ciudadano, se halla sometido al soberano, y sólo en cuanto súbdito es el hombre ciudadano” (Koselleck, 1965: 68).

La crisis, como oposición, muestra un corte entre el ciudadano carente de poder político (es decir, el hombre en tanto súbdito de un soberano) y el hombre en tanto hombre, que desarrolla un poder pues se sabe sujeto moral y ve la dominación política como ilegítima e inmoral. Como ciudadano, se encuentra sometido al derecho soberano. Por ello, la moral debe abstraerse de la realidad política para, secretamente, ocuparla. La legislación moral (la censura moral burguesa) aparece así como origen de la crítica y como efecto indirecto: en el proceso ilustrado hay una toma indirecta del poder. Las letras se muestran como el ámbito propio de lo moral entendido como crítica apolítica. Por eso, Koselleck retoma una idea de Schiller en “El escenario teatral considerado como institución moral” (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, publicado en 1785): la jurisdicción de la escena comienza allí donde termina la de las leyes mundanas. Hay una garantía de independencia con referencia al Estado. La libertad se halla en el reino interior, ajeno al positivismo de las leyes políticas. El arte, la escena, la “república de las letras” aparece como una jurisdicción autónoma. Es el lugar de lo moral, pues lo que sucede en la escena es moral y comienza a ser sustituto de la jurisdicción política. Así, el arte como arte autónomo surge como crítico, pues en la escena se ve la insuficiencia de las leyes políticas. La escena como tribunal, entonces, muestra que el juicio moral se convierte en crítica política.

De esta manera, se nos presentan dos situaciones. Por empezar, que se entrelazan los ámbitos de lo político y lo moral, tensionándose entre sí y cobrando un lugar específico cada uno. Sin embargo, no podemos olvidar que, como veremos en esta investigación, en los ensayos schillerianos, incluso la moral pareciera contribuir a la coerción ejercida hacia los sujetos, pues no sólo puede mostrarse como externa y aplacar el impulso sensible, sino que es un lugar, para Schiller, en el que “no tenemos elección”. Por ende y como segundo punto, Schiller puede considerarse tanto un ilustrado, un hombre que influye todavía y que piensa aún en los debates en torno a la ilustración de la humanidad, pero a la vez se encuentra en medio de las críticas al movimiento ilustrado.

En una conferencia sobre Lessing, Agnes Heller (1998) propone que su discurso racional está siempre acompañado de lo que llama la *religio*. La verdad está acompañada “por la unión entre los que discuten un argumento y el resto de los hombres, por la apertura del carácter con respecto a toda necesidad humana, los sentimientos, y especialmente con respecto a todo sufrimiento humano” (Heller, 1998: 163). Los personajes de Lessing, afirma Heller, no se determinan en su obrar por la clase a la que pertenecen ni el nivel de su poder (del cual, efectivamente, se deben vaciar ya que el poder mutila las relaciones humanas), sino que aparecen como personajes desnudos -que se liberan de la internalización del poder- y que asumen relaciones francas. La *religio* sería un ámbito de unión con otros seres humanos en tanto seres humanos. Por eso, dentro de la lógica de la *religio* a la pregunta “¿Soy un ser libre?”, se puede contestar, según Heller: “Creo que sí”, pues su respuesta no está condicionada por determinantes orgánicos o naturales: no es un sí determinado y objetivo, en el que no existe una elección libre de lo que somos. La esfera de la *religio* se encuentra por fuera de los determinantes burgueses, donde lo que une a los seres humanos son lazos, valga la redundancia, humanos y donde lo contrario a las verdades determinadas por lo orgánico no son las relaciones mecánicas, sino las “que se eligen libre y juiciosamente” (Heller, 1998: 167).

En Schiller, aún dejando de lado la influencia que ejerció en su pensamiento la filosofía y la dramaturgia lessingiana, también podemos afirmar que el ámbito estético tiene algo que se asemeja a esta *religio*, porque sería un ámbito humano, donde los lazos no son constrictivos y estaría más cerca de una moralidad internalizada que de una situación política positiva. Lo político sería un orden todavía degradado, que requiere que lo humano lo fundamente. Pero a la humanidad se llega por la vía estética. Lo estético presenta, de manera sensible, algo que de por sí no es sensible y por ello se encuentra dentro de otro orden: el suprasensible o el moral. Ahora bien, el ámbito de lo político

debe ennoblecerse a partir del estético, pues sabemos que sufre de una carencia y pareciera ser el espacio de la corrupción y la tergiversación del poder. La novedad de la filosofía de Schiller parece haber sido el hecho de elaborar un específico concepto de experiencia estética, según el cual lo estético deviene moral, desde el momento en que se enfrenta al poder político positivo. El arte, que necesariamente es autónomo, se opone a la corrupción política del absolutismo, deviniendo en el guardián de lo moral.

En una nota a pie de página de la ya citada traducción de Martín Zubiria de las *Cartas*, una nota que acompaña el final de la segunda carta, se anuncia una certeza sobre la convicción y, por ende, la propuesta de Schiller, que nos resulta estimulante: “El espíritu revolucionario de la Ilustración no ha advertido que el problema político está subordinado al estético, porque hay un problema crucial que debe ser planteado antes que el del ciudadano, conviene a saber, el del hombre” (Zubiria, 2016: 58). Zubiria enfatiza en lo insólito de pensar una idea de libertad que no descansa y no se fundamenta ni en el derecho natural ni en el contrato social. Sin embargo, remarca el interés propiamente político de las *Cartas* y el hecho de que sus reflexiones se van a subordinar como a su verdadero fin a esa cuestión crucial de la época: la instauración del mejor Estado posible.

Faustino Oncina Coves (2006) en su artículo “Schiller y la Ilustración” posiciona a Schiller, en contraposición a Kant y a Fichte, entre quienes consideran fracasada la vía de la política *moral* (como la parusía de la humanidad) y menciona -como fundamento de esta posición schilleriana- la confrontación entre el Estado *estético* y el Estado *dinámico* del derecho y *ético* del deber.¹⁹ El arte sería el protector de la moral que, por ahora, necesita recluirse. Para volver -cuando se remedie el despotismo de los impulsos de estos sujetos que no pueden abrazar un instante propicio- al terreno de la política y fecundarla. Luego de mostrar que la Ilustración hizo del sujeto un campo de batalla, y que Schiller “considera al arte como miembro que enlaza (*Bildungsglied*) sensibilidad y espiritualidad, y restaura un espacio de comunicación adulterado por la política” (Oncina Coves, 2006: 91), afirma (como contracara de esa mutilación de las Luces): “En Schiller, en cambio, la síntesis estética es la alternativa a la política” (Oncina, 2006: 91). También Rancière

¹⁹ El Estado *estético* es el único en el que se desarrolla la libertad recíproca (la que abarca tanto lo sensible como lo suprasensible), mientras que los Estados *dinámico* del derecho y *ético* del deber son coercitivos, física o moralmente. En el Estado *dinámico* del derecho se enfrentan los sujetos como fuerzas, como poderes. En el *ético* del deber se oponen los sujetos afirmando la majestad de la ley y, por ende, imponiéndola. En el Estado *estético*, en cambio, el sujeto sólo puede aparecer como libre, pues en él se da libertad por medio de la libertad.

afirma en un artículo titulado “Schiller y la promesa estética”: “La pureza de la experiencia estética es la garantía de su promesa política” (Rancière, 2010: 99).

Por lo dicho, en nuestra tesis vamos a sostener que el ámbito de la estética, como lugar de autonomía y desinterés, logra proteger un espacio, el humano, de los vaivenes y la transitoriedad de las pasiones políticas, siendo a su vez el guardián de lo moral.²⁰

Pero, específicamente, ¿qué puede lograr la educación estética en un mundo que ya se encuentra asediado por males que cada vez calan más profundo porque algunos de ellos surgen precisamente de la aplicación de la razón, aquella misma razón que iba a llevar a la humanidad al progreso y a lo mejor de sí? Y en este contexto, ¿cómo vincula Schiller los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético? ¿Por qué el estético es el ámbito garante de los otros?

Ya hemos afirmado que el orden de lo político parece mostrar una carencia. Allí, en el mundo de la acción política, la libertad es al menos dudosa y comparte su lugar con el sometimiento, incluso a la racionalidad pura. Habrá que buscar la libertad en otro ámbito: en el de la moralidad. La razón práctica comienza a tener primacía. Pero aún puede objetársele algo: su dureza, su necesidad de subsumir el ámbito de lo sensible y de no permitir que el sujeto sea completo. La razón práctica no debe fundamentar una moralidad externa, con leyes impuestas y heterónomas, ni debe cohibir a una parte del sujeto (su parte sensible). La razón práctica debe llevar a la humanidad a una moralidad interiorizada y que, genuinamente, permita su completitud. La verdadera libertad y la auténtica emancipación, se buscarán, entonces, por la vía estética.

El ámbito estético, de esta manera, se manifiesta como medio para acceder a una disposición (*Stimmung*), a un temple anímico en los sujetos (idóneo para lo moral, como propone Villacañas), que ha de solucionar un conflicto que es histórico-político y es, en última instancia, moral: la falta del sujeto para la acción, la ausencia de un sujeto que pueda efectivamente acoger el “gran instante”, que pueda constituir un ámbito de verdad, justicia y libertad sin necesidad de violentar su entorno y a sus semejantes, sin caer en los mismos excesos que combate.

Este problema sólo puede solucionarse desde el sujeto que goza de la apariencia estética, pues allí encontraríamos el verdadero estado de libertad: donde no haya coacción

²⁰ Se debe tener en cuenta que en esta tesis se vincula la política con la corrupción de la época, al menos desde 1793, pues, según los argumentos que desplegaremos en el apartado correspondiente, esa corrupción de la política *positiva* y *efectiva* que se está desarrollando en el mundo debe hallar un sujeto capaz de encontrar la verdadera misión de lo político (podríamos decir, en un sentido *auténtico*).

ni por parte de una ley externa ni por parte de la propia naturaleza humana (pues ambas lo llevarían a otra “especie de servidumbre”), donde la contemplación reemplaza a la utilidad, donde la completitud de la naturaleza humana no es parte de un mecanismo artificial. En el ámbito de lo estético estamos, entonces, ante una experiencia que abarca la totalidad de las facultades del ánimo, que ya no es sólo el libre juego y concordancia armoniosa de las mismas, permitiendo la enunciación del juicio de gusto, sino que estamos ante una experiencia tal que realiza la unificación de la escisión (pero que a la vez es capaz de mantener la tensión inmanente a la constitución del sujeto moderno). La unificación y la tensión tienen un ámbito de realización concreto y experimentable estéticamente en la obra de arte. Para Lucas Fragasso: “Claramente se percibe que la obra de arte comienza a aparecer como el lugar donde sobrevive la promesa que la historia no ha cumplido y la política ha degradado” (2013: 12). La historia no ha cumplido su promesa: no se instauró efectivamente un Estado justo, donde la libertad, la igualdad y la fraternidad convivieran llevando a la humanidad a lo mejor de sí. El Estado político, más bien, ha sido el artífice de una degeneración al menos tan indeseable como la pasada.

La estética, pues, ha de ser el eje primordial para poder fundamentar la política desde una perspectiva moral y desde una antropología integral. Los sentimientos de lo bello y lo sublime dispondrán en la humanidad una dirección sin determinar. Sin embargo, en lo sublime se pone en evidencia que el precio de esa unificación es el sacrificio de la unificación misma, si por ella entendemos el perfecto acuerdo entre las facultades intelectivas y las inclinaciones. En lo sublime es donde, precisamente a partir de la escisión y de la conciencia de la incompatibilidad momentánea de nuestro ser sensible y racional, podemos afirmar lo humano propiamente dicho, lo que nos vincula con algo más que lo sensible: la moralidad y, por ende, la idea de libertad. La idea de libertad se presenta como el complemento (la alternativa) de la idea de deber.²¹ La pretensión de una armonía entre las facultades sensible y racional se conjuga con el sentimiento de la experiencia de lo sublime donde “el hombre físico y el hombre moral se separan en forma neta” (Schiller, 1962e: 175). Lo sublime muestra, entonces, la fuerza del lugar en que el sujeto puede pensarse como ser predeterminado y capaz de comprobarse como inteligencia pura, cuya máxima expresión, sugerente desde el ámbito de la apariencia estética, supone que a un punto se debe salir de la “máscara seductora” (Schiller, 1962e: 176) de lo bello que nos mantiene presos en un lugar: el mundo de los sentidos.

²¹ Giovanna Pinna (2006) en su artículo “De lo sublime a lo trágico” afirma que el concepto fundamental de la esfera moral en Schiller es la libertad y no el deber.

Aquí entramos ya en uno de nuestros ejes transversales: la complejidad en la idea de libertad. En una nota de Feijóo a la carta XIX, se afirma que en la filosofía de Schiller se pueden identificar dos conceptos de libertad: un concepto perteneciente a la razón práctica (basado en la autonomía de la razón) y el otro, correspondiente a la libertad estética, basado en la doble naturaleza humana. Al primero de estos dos conceptos de libertad lo llama ético o moral. La libertad estética, en este sentido, es inferior y superior a su hermana, la moral: inferior, pues no remite a la realidad sino a la apariencia y superior porque pone en libertad tanto al individuo como a la especie (Feijóo, 1990: LXXIV). El ennoblecimiento del carácter sería la garantía de la supremacía de la educación estética por sobre la moral (Feijóo, 1990: LXXVIII).

Pensar la educación y la autonomía estética, a su vez, es meditar sobre la complejidad en la idea de libertad porque ella se debate entre los conceptos de lo bello y lo sublime. Se confrontan allí la armonía de las facultades y la búsqueda de la totalidad en el ser humano con la afirmación contundente de su ser racional. La belleza de la que tanto se discute en sus ensayos, la belleza que abre la posibilidad de la libertad del ser humano no es entonces sólo armonía (lo bello o belleza relajante) sino también conflicto (lo sublime o belleza enérgica). La libertad se presenta, es decir, se hace presente a los sentidos o se sensibiliza en el ámbito estético desde estos dos sentimientos. La libertad no es ya, para el Schiller maduro, mera autonomía moral, sino que se refiere a una condición profunda de la humanidad y por eso se vincula con el desarrollo completo, pleno y armónico de un sujeto que, lejos de acatar órdenes de manera servil o irreflexiva, utiliza todas sus capacidades y potencias. Sin embargo, la libertad a su vez no deja de ser afirmación contundente de lo racional: En el sentimiento de lo sublime, consideramos que se presenta como un conflicto, una dis-armonía que es necesaria para la autoafirmación de ese ser racional.

En este contexto, el concepto de lo sublime kantiano permite abrir este camino de escisión entre sensibilidad y suprasensibilidad para poder vincular de manera estricta la estética con la moral y para presentar la experiencia de lo sublime, como afirma Fragasso, como una instancia “en la cual la sensibilidad y el padecimiento no sean considerados nada más que un substrato subsumible a la moralidad” (Fragasso, 2013: 15). El padecimiento pasa a ser una condición fundamental en la conciencia del ser libre: la sensibilidad, la materialidad, en última instancia, el impulso sensible (*Sachtrieb*) es padecer, es dolor, violencia y en ella encontramos la excusa (la prenda) para presentar el acceso a lo suprasensible. Ya hemos afirmado que Pinna muestra específicamente la

afluencia de los conceptos kantianos en la estética de Schiller y su desplazamiento hacia una teoría de la tragedia moderna dentro de un ámbito en que se niega que el arte sea estrictamente pedagógico o moralizante según su contenido. Por eso, lo que intentaremos investigar en las obras dramáticas remite a este aporte singular: ¿Cómo entiende Schiller la idea de humanidad y cómo utiliza esa idea como fundamento base para sus dramas? ¿Qué aporta la Estética que no aporta la política y la moral?

Schiller responde a las problemáticas de su época de manera específica y novedosa: vincula los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético de tal manera que el ámbito de la apariencia estética se convierte en lugar de potencialidad crítica en sentido moral y logra fundamentar el orden carente de lo político. Para ello, la educación estética es presentada como el lugar que no sólo fomenta la libertad en el sentimiento de lo bello sino también en el de lo sublime, donde se da un conflicto, que permite la afirmación de la racionalidad. Tal conflicto o dis-armonía sería imposible si no hubiera empero un conflicto primario, originario, con la sensibilidad, que permita afirmar el quiebre que muestra lo propiamente humano: la posibilidad de fuga del mundo sensible y acceso a algo ilimitado, absoluto: lo moral. El ámbito estético, de esta manera, se manifiesta como posibilidad de acceso a una disposición, a un temple anímico en los sujetos (que sin ser estrictamente moral es idónea para la moralidad), que ha de solucionar el conflicto histórico-político, el cual es, en última instancia, también un conflicto humano.

Tanto en las *Cartas* como en los demás ensayos schillerianos los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético se conjugan y retroalimentan pero no por ello dejan de presentarse como ámbitos diferenciables y específicos. Estos ámbitos se hacen presente en sus escritos sobre estética y en sus obras dramáticas, cuya expresión enriquece la labor del pensamiento y de la creación, tanto como pone en evidencia la amplitud y la especificidad de la obra de Schiller. Sin embargo, creemos que el verdadero lugar en el que se puede afirmar un estado de libertad legítimo y pleno es el ámbito estético. Por ende, allí se afirma lo humano (y, entonces, también lo moral), que debería fundamentar el orden de lo político. Las obras dramáticas, como veremos, muestran esa idea de libertad en la lucha contra la violencia como afirmación de la humanidad.

De esta manera, sostendremos que el reino estético es, en última instancia, para Schiller, el único que se propone como alternativa a la carencia política y a la coerción del deber, precisamente por ser, en primer instancia, un espacio de contemplación, juego y apertura que pretende apuntar al hombre en el ciudadano (pues la humanidad debe fundamentar cualquier instancia política positiva) y, en segunda instancia, por permitir

un sentido amplio en la idea de humanidad al afirmar la necesidad de sentimientos no sólo nobles sino también comunicables, y al permitir que la libertad se manifieste tanto desde la armonía de la belleza como desde la afirmación de lo racional en lo sublime. Gracia y dignidad son sus correlatos morales, pero no son instancias coercitivas impuestas o externas sino surgidas desde la disposición en que deja al sujeto la obra de arte.

El ámbito de lo estético tensa la idea de libertad (pues se manifiesta tanto desde el sentimiento de lo bello como desde el de lo sublime) pero le da a la humanidad un sentido integral incorporando a la sensibilidad en el accionar y, a su vez muestra, que en la autonomía de lo estético es en donde hay que buscar su potencial crítico, disruptivo y liberador, no en una subordinación a contenidos morales, didácticos explícitos sino en algo mucho más profundo: en una forma que haga del humano el “ser que quiere”, como propone en su ensayo *Sobre lo sublime* o que haga de él “lo que deba ser” (Carta XXI) y no ya un ser sometido a leyes externas, a la naturaleza o, incluso, a su propia y esencial forma racional.

De esta manera, como ya hemos adelantado, en esta tesis intentaremos proponer que Schiller quiere hacer valer la educación estética precisamente en su desvinculación con la realidad efectiva, como la esfera que puede vincular (y superar) las carencias del ámbito de lo político con la necesidad del ámbito de lo moral. No sólo porque el ámbito de lo político, como ya hemos sugerido y como veremos más adelante, se presenta como un ámbito de carencia sino porque hay algo en el rol impositivo y constrictivo de la moralidad que no permite al ser humano ser libre verdaderamente y, por ende, no le deja al ser humano simplemente *ser*, al menos ser en totalidad. Para ello, analizaremos los ensayos filosóficos e indagaremos las ideas de humanidad, libertad, violencia y sensibilidad que subyacen a la composición dramática para fomentar en los sujetos una disposición autónoma y libre, que implica la educación del pueblo sin la necesidad de imponer contenidos didácticos o morales.

1. 1. 4. Justificación de la organización de la tesis y esbozo de contenidos

La estructura de la tesis muestra una división en partes que responde a nuestros objetivos y a las características metodológicas del trabajo, pues es necesario -para dilucidar el lugar específico de lo estético con referencia a la moralidad y a lo político-, en primer lugar, realizar una introducción general que abarque la presentación de la temática y las posibilidades de la investigación hoy en día (Capítulo 1), exponer los conceptos estrictamente filosóficos de la investigación (Capítulo 2) y, por último, realizar el análisis interdisciplinar que se propone en esta tesis (Capítulo 3).²²

El Capítulo 1 es un capítulo introductorio que muestra, desde dos apartados, la problemática de la tesis y su contexto.

El Capítulo 2 se divide en apartados que explayan los dos ejes principales de la investigación y los ejes transversales. El primero de los ejes principales remite a la relación de la disciplina moderna de la Estética hacia los ámbitos de la política y la moralidad. Hemos separado, estratégicamente, el análisis del vínculo de la estética con la política y con la moralidad, pues es menester dejar asentadas, de manera clara y concisa, las bases teóricas que acompañarán los análisis posteriores. La política se encuentra subyacente o latente en varios ensayos estéticos de Schiller. Sin embargo, el filósofo es más explícito con referencia a sus exposiciones sobre la moralidad. Hay un fuerte intento de vinculación y, a su vez, de delimitación de las fronteras de los juicios estético y moral.

El segundo de los ejes remite a vínculos internos. Los sentimientos estéticos de lo bello y lo sublime (y sus correlatos morales: la gracia y la dignidad) son analizados para poder pensar los ejes transversales: la complejidad en la idea de libertad, la propuesta de

²² Esta investigación se ha transformado desde sus inicios, tanto en sus objetivos como en el foco de los conceptos centrales. He comenzado con una investigación sobre la relación entre estética y moralidad que iba a hacer foco en el concepto de libertad y en los sentimientos de lo bello y lo sublime e iba a intentar pensarlos en su complementariedad y en su mutuo esclarecimiento, desde esa idea de libertad que, al menos, se presentaba como problemática y en tensión. Sin embargo, mientras se desarrollaban las lecturas y los cruces entre ideas, conceptos y críticas al pensamiento schilleriano, comenzaba a hacerse cada vez más evidente que la relación entre estética y moralidad implicaba también (y no como una instancia menor) la vinculación de esos ámbitos con el orden de lo político, que en Schiller tiene un valor específico en su época, y que se pretende volver a constituir. Las condiciones bajo las cuales pudo comenzarse con esta investigación han sido tanto las Becas para Estudiantes y Graduados de la Universidad Nacional de General Sarmiento como, luego, la Beca Interna Doctoral del CONICET; así también las clases universitarias que la doctoranda impartió entre los años 2017 y 2020 en UNGS. En todas esas instancias, donde también he participado en grupos de estudio y lectura tanto de la UNGS como de la UBA, se dieron las condiciones para poder explorar un trabajo que se ampliara hacia ámbitos interdisciplinarios. Por ello, sumado a los nuevos objetivos y a los nuevos focos, se manifestó el hecho de que el filósofo que se estaba investigando tenía una amplia gama de cuestiones a dilucidar en sus obras dramáticas sobre la temática elegida. Desde entonces, el foco de la investigación no sólo amplió sus horizontes, sino que me permitió realizar, en este trabajo, una conjugación entre Filosofía y Literatura.

una humanidad integral y, por ende, también la importancia que se le concede en su filosofía y en su dramaturgia a la sensibilidad.

Estos conceptos serán analizados en las obras dramáticas de su período de madurez elegidas, en el capítulo siguiente, lo cual nos permitirá realizar un capítulo final de conclusiones sobre el lugar de la Estética y su potencialidad crítica a partir de su estatuto de autonomía y de los sentimientos que produce en el ánimo de los sujetos.

De esta manera, se esbozan los contenidos: En el primer capítulo, titulado “Introducción a la investigación sobre la obra de Friedrich Schiller: dimensión del problema” hemos intentado presentar la complejidad y, a su vez, las posibilidades de la investigación sobre su obra en la actualidad, desde un enfoque interdisciplinar. Hemos realizado un bosquejo del estado de la cuestión desde donde poder entender algunas de las problemáticas que han surgido sobre la interpretación de su obra y, en general, sobre el autor en tanto filósofo, y las posibilidades de su lectura interdisciplinar a partir de la renovación de los estudios luego del bicentenario de su muerte. También justificamos la relevancia, los problemas y los objetivos de la investigación y, en lo que sigue, lo haremos desde una contextualización socio-cultural y una caracterización conceptual breve e introductoria.

En la segunda unidad, titulada “El pensamiento conceptual de Schiller: los pliegues de lo político y la relación entre estética y moralidad”, se analizarán, tomados en forma cronológica, los ensayos de la época conocida como el “impás filosófico”, a partir de dos ejes centrales. El primero de ellos remite al vínculo de la estética con otras esferas del conocimiento y la acción: con la política y la moral. En primer lugar, se analizarán los pliegues de lo político en los ensayos filosóficos para dar pie al análisis de la relación entre estética y moral. En el segundo eje, ya dentro de la disciplina de la estética, se analizarán los sentimientos de lo bello y lo sublime, con la misma estrategia cronológica, para dar lugar a las reflexiones transversales sobre la complejidad en la idea de libertad, sobre la idea de humanidad y sobre la crucial importancia de la sensibilidad.

Tanto los ejes analizados como las reflexiones transversales finales del segundo capítulo darán pie a la tercer unidad, “Filosofía en escena: el pensamiento de Schiller a través de la producción dramática”, la cual conformará el análisis sobre algunas obras dramáticas maduras (*María Estuardo, La doncella de Orleans y Guillermo Tell*), a partir de los conceptos base que parecen tomarse como fundamento para el desarrollo del drama: la idea de humanidad como el querer de la voluntad que contrarresta la violencia que se le ejerce, pero sin la cual no podría afirmarse como auto-determinada, la idea de

libertad como la tensión entre esa autodeterminación y la armonía de los impulsos y, por lo tanto, la importancia de mostrar la sensibilidad como una instancia necesaria que no sólo no debe subsumirse a lo racional sino que tiene su propia fuerza ennoblecedora.

El último capítulo estará dedicado a las conclusiones. Allí se intentará consumir y recapitular los argumentos y los resultados de los capítulos anteriores sobre la conexión entre los ámbitos de la estética, la moralidad y la política, teniendo en cuenta que algunas de las críticas han desvinculado la autonomía de la estética del rol político en la escena pública. Por nuestra parte sostendremos, como ya hemos afirmado, que el reino estético es, para Schiller, el único lugar que puede presentarse como alternativa a la carencia de lo político y a las imposiciones del deber, por ser, efectivamente, por un lado, un espacio de contemplación, de juego y de apertura que pretende apuntar a una humanidad total en pos de fundamentar cualquier instancia política positiva y, por otro lado, por permitir, entonces, un sentido amplio en la idea de humanidad al afirmar la necesidad de sentimientos no sólo nobles sino también comunicables, no sólo bellos sino también sublimes.

1. 1. 5. Estrategia teórico-metodológica

Ante la necesidad de constituir una teoría del drama moderno y ante los acontecimientos políticos europeos de gran envergadura, a principios de la década de 1790, Schiller detuvo su producción artística para reflexionar sobre temáticas relevantes a la estética y a la filosofía en general, en un intento de conectar la autonomía que se adjudicaba el ámbito estético con el alto destino del hombre (*Bestimmung des Menschen*). De aquí datan, por ende, la mayoría de los ensayos filosóficos controversiales que utilizaremos como fuentes de la presente investigación, comenzando por las conocidas y especialmente debatidas *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), con su antecedente en las Cartas al príncipe de Augustenburg (febrero a diciembre de 1793). Las *Cartas*, publicadas en tres ocasiones en la revista *Die Hören* entre los años 1794 y 1795, poseen tanto la fuerza de la especulación filosófica propia de un pensador que ha influido en su época, en el Idealismo y en el Romanticismo alemán, como la vitalidad y la fluidez de un poeta consagrado.

Datan de esta época sus primeros escritos sobre tragedia embebidos de conceptos kantianos: *Sobre el fundamento del placer por los objetos trágicos* (*Über den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenstände*, 1791), *Sobre el arte trágico* (*Über die tragische Kunst*, 1792) e *Ideas para la aplicación de lo vulgar y lo bajo en el arte* (*Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*, 1793).

Otros ensayos que suelen ser considerados menores son los siguientes: *Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas* (*Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, septiembre de 1795), *Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas* (*Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, 1796) y el prólogo a *La novia de Mesina*, *Sobre el uso del coro en la tragedia* (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, 1803).²³

²³ Hay otros ensayos menores que tampoco están traducidos. Pareyson nombra un ensayo que dataría del año 1793, titulado *Observaciones sobre diversos argumentos estéticos*, en el cual Schiller expone otra clasificación de las artes con referencia a *Sobre el fundamento del placer por los objetos trágicos*. Allí, según Pareyson, se distingue el pacer de lo agradable, que sólo place a los sentidos y en eso se distingue de lo bueno, que place a la razón: lo bueno place por su forma conforme a la razón. Lo bello por su forma similar a la razón. Lo agradable por su ausencia de forma. “Lo bueno es pensado, lo bello contemplado, lo agradable sentido. Lo bueno place en el concepto, lo bello en la intuición, lo agradable en la sensación material” (Pareyson, 1983: 38, la traducción es propia). Y luego, presenta el placer en lo sublime como algo completamente distinto: algo que más que bello, es feo, más que bueno, es fatal y más que agradable, doloroso.

No obstante lo cual, como veremos en la introducción a la segunda parte de la tesis, la búsqueda específica de la misma se acotará a los tres primeros ensayos citados por una cuestión de cercanía temática a la presente investigación.

Con referencia a los ensayos considerados mayores, Pareyson afirma que la doctrina estética schilleriana en su elaboración definitiva se compone de los siguientes textos: *De la gracia y la dignidad*, *Cartas sobre la educación estética* y *Poesía ingenua*. En efecto, la gran mayoría de los estudios sobre el pensamiento de Schiller se basa en esos ensayos. A su vez, *De lo sublime*, *Sobre lo patético* y *Sobre lo sublime* son escritos dedicados a la profundización del concepto de lo trágico.

Podemos ahora nombrar cronológicamente los ensayos que han sido considerados mayores: La obra *Kallias o sobre la belleza* (*Kallias oder über die Schönheit*, 1793), compuesta por cartas a Körner entre enero y marzo de 1793, es una crítica a la teoría sobre la belleza de Kant y una ampliación hacia una estética objetiva. Otra obra de gran alcance en esta época es el ensayo escrito con “mano maestra”, según el juicio kantiano, *De la gracia y la dignidad* (*Über Anmut und Würde*, publicado en junio de 1793 en *Neue Thalia*). Este ensayo implica comentarios a la teoría moral de Kant, tratando de salvar el espíritu de la propuesta kantiana. También podemos citar el conocido ensayo *Sobre poesía ingenua y sentimental* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, publicado en *Die Hören* en 1796) y los fundamentales ensayos *De lo sublime* (*Vom Erhabenen*, 1793), *Sobre lo patético* (*Über das Patetische*, 1793) y *Sobre lo sublime* (*Über das Erhabene*, publicado en 1801), cuyos conceptos intentaremos vincular como partes de una misma totalidad. Es problemático determinar con certeza la fecha de redacción de este último ensayo (*Sobre lo sublime*). Martín Zubiria expone su propia postura al respecto, que nosotros asumimos: sostiene que es un ensayo posterior a las *Cartas* (en suma, a su teoría estética madura) y que la completa.

Si bien los conceptos y principios centrales en los ensayos filosóficos de Schiller son kantianos, como él mismo reconoce, no pretendemos su lectura como plausible de un ajuste más o menos estricto a la filosofía de Kant. En efecto, el primer escrito que mencionamos en la investigación (que surge como conferencia), titulado *El escenario teatral considerado como institución moral*, fue redactado antes de conocer la filosofía crítica kantiana, entre los años 1784 y 1785. También la idea de libertad, por ejemplo, atraviesa un complejo camino en Schiller que la separa de ser la reconocida autonomía moral para convertirse en la búsqueda del desarrollo pleno de un sujeto que utiliza todas sus capacidades y no, unilateralmente, alguna de ellas (Acosta, 2008b). Sin embargo, la

influencia de las críticas kantianas y de la filosofía kantiana en general es innegable y profunda, tanto por los principios con los que trabaja como por la metodología que implementa.

Si bien es un lugar común de la literatura crítica la separación de incumbencias disciplinares, la reciente e integral tradición académica permite la convergencia de lecturas entre la estética ensayística de Schiller y su dramaturgia. Valerio Rocco Lozano (2009) muestra algunos cambios de paradigma en la *Schiller-Forschung* y propone la complementariedad hermenéutica de los análisis de F. Beiser y L. Macor, pues considera que es posible la reconciliación entre el enfoque que privilegia la originalidad e independencia de su camino hacia Kant y el que reconstruye la influencia del sistema crítico en las obras posteriores al “impás filosófico”. Sería necesario suavizar la imagen de Schiller como un filósofo de pura raza que brinda el libro de Beiser a través de un análisis de los contenidos filosóficos de los dramas siguiendo la figura de Schiller como *philosophischer Dilettant* de Jutta Heinz, que implica leer su filosofía como aquella conectada con la realidad, pues la teoría estética no puede desconocer la práctica artística:

Dentro del proyecto educativo y político schilleriano, centrado en la armonización entre verdad y belleza (...), sólo el *philosophischer Dilettant* puede, a través de la literatura, mediar entre los polos aparentemente contrapuestos, y dotar así de una fuerza práctica y, lo que es más importante, socialmente transformadora, a la filosofía (...) (Rocco Lozano, 2009: 212).

A su vez, la estrategia teórico-metodológica a partir de la cual se llevará adelante la presente investigación propone la convergencia del legado de interpretaciones que se dieron a lo largo del siglo XX, teniendo en cuenta que su amplitud es extremadamente vasta y, por ende, seleccionando e identificando puntos estratégicos relevantes, con la nueva reivindicación de los modos de leer el pensamiento filosófico y las obras dramáticas de Schiller que se ha gestado en las últimas décadas, sobre todo, luego del bicentenario de su muerte. Se pretende poner en juego la tradición y la novedad en un intento de sistematización para organizar la diversidad interpretativa y de propuesta de lectura que tensione el sentido de los textos y los ponga en relación.

El problema de la presente investigación, por lo tanto, será tratado de manera interdisciplinaria. La mirada sobre la dramaturgia se focalizará en ciertas obras dramáticas maduras, no sólo por las dimensiones de esa producción sino también por una cuestión metodológica y una convicción interpretativa: el hecho de que sus principios constitutivos

y sus efectos son, de alguna manera, el producto de los años de reflexión filosófica. Las tres obras elegidas específicamente tienen un valor puntual con referencia al tema que en esta investigación se trata. Las obras dramáticas a utilizar serán, por lo tanto, las siguientes: *María Estuardo* (1800), *La doncella de Orleans* (1801) y *Guillermo Tell* (1804).

Al respecto, como ya hemos adelantado en el estado de la cuestión, los textos de Szondi, *Lo ingenuo es lo sentimental* (1974) y *Poética y filosofía de la historia I* (1992), son en extremo relevantes en este modo de leer el pensamiento de Schiller. Tradicionalmente, se ha interpretado su teoría estética desde la visión en la que se presentarían como contradictorias sus categorías. Los trabajos de Szondi enfatizan las ideas de lo ingenuo y lo sentimental y sus influencias en el romanticismo temprano, sobre todo en Schlegel, dilucidando los conceptos schillerianos en su devenir y rastreando las fuentes de las que emana su pensamiento y con las que, hasta cierto punto, confronta (Rousseau y Winckelmann, por ejemplo). También señala sus influencias en la teoría literaria moderna, reconoce la inconsecuencia de la terminología y si bien aquí no trabaja con las obras dramáticas (como lo hará con *Demetrius* en su obra posterior, *Teoría del drama moderno*) sí expone el método e intenta afirmar que si bien los conceptos de ingenuo y sentimental no son claros en Schiller, sus contradicciones “no permiten ser descompuestas en sucesivos grados de significación, ni ser analizadas de otra manera que no sea comprendiendo qué condiciona la necesidad de tales contradicciones” (Szondi, 1974: 67). La necesidad de las contradicciones, dentro de una lógica que excede la silogística tradicional y se abre a una dialéctica en germen, pero sólida, es lo que se desprende de las posibilidades metodológicas de los ensayos schillerianos.

Heidegger (2019) propone una lectura no desde una historiografía sino desde la exposición y apropiación de los conceptos y las representaciones específicas y fundamentales en que se mueven las *Cartas*. Los conceptos conductores mantienen un horizonte analítico que exige ser precisado en su especificidad: el método trascendental kantiano, que Fichte renueva en sus clases de Jena y que Schiller vuelve a introducir en sus *Cartas* y, en general, en sus ensayos. El hecho de trascender la realidad, de salir de lo fenoménico para buscar fundamentos sólidos que avalen la conquista de la verdad, se combina con su conciencia histórica, de un presente carente de unificación. El pensar constructivo, el pensar no desde la comprobación de lo presente o de la realidad inmediata, lleva a un pensar dialéctico, hipotético, trascendental que inhabilita una

analítica empirista de comprobación de hechos y abre el camino para fundar con base sólida la justificación de los hechos mismos y la necesidad de su crítica.

En función del carácter fundamentalmente teórico de la investigación, la producción será básicamente de tipo analítico y conceptual. La recopilación, lectura, análisis e interpretación bibliográfica ocuparán un lugar central, en una metodología hermenéutico-reconstructiva. Esta labor comprenderá de modo preeminente el análisis de los textos primarios de Schiller con el fin de identificar los núcleos conceptuales pertinentes para la investigación. La metodología será la deconstrucción y reconstrucción hermenéutica, en un intento de interpretar retrospectivamente algunos conceptos de relevancia y poner de manifiesto sus complejidades teóricas y su puesta en juego dramática. La dramaturgia, no obstante, no será analizada como un receptáculo vacío de un contenido especulativo. Forma y contenido se combinan en el acto productivo y creativo brindando una nueva figura de sentido, acorde a un pensador reflexivo y agudo y a un dramaturgo consagrado.

1. 2. Contextualización socio-cultural

1. 2. 1. Presentación

Junto con Heidegger en su ensayo de los años '30, "La época de la imagen del mundo", podemos decir que hay una época, la Modernidad, en la que el mundo se convierte en una imagen (*Bild*), en representación, en algo enfrentado, en objeto para un sujeto. El mundo pasa a ser representable por el sujeto que representa y que produce y que, por ende, se ha convertido en "centro de referencia de lo ente", pues la imagen tiene en sí la particularidad de requerir del sujeto que la construye. El término alemán *Bildung* la lleva en su centro: la formación, la configuración del mundo es también construcción de imagen.

La Modernidad ha sido un momento histórico particular, donde se yuxtaponen pensadores, corrientes y movimientos diversos, profundamente influyentes en todo el pensamiento occidental. Schiller pertenece a este momento histórico. Él intenta, a través de sus ensayos filosóficos y de sus dramas y poesías, responder a una búsqueda que no deja de pertenecer a esa época singular: la búsqueda de la totalidad, de la armonía en la diferencia, de la concordia en un mundo que se encuentra a su vez fragmentado, escindido.²⁴

Lukács en el "Prólogo" de 1947 a *Goethe y su época* refiere al problema de la fragmentación y la necesidad de una conexión unitaria en el último tercio del siglo XVIII y el XIX, sobre todo en relación al "atraso" económico y social, a la opresión y fragmentación política y, por ende, a la falta de "unidad nacional" en Alemania. Habermas, en su excursión sobre las *Cartas* de Schiller, también presenta a la Modernidad como encerrada en una totalidad escindida a causa de la pugna entre el sistema de las necesidades y los principios abstractos de la moral, producto de los progresos de la razón. Gadamer, en *La actualidad de lo bello* (1977), retoma el concepto de la *schöne Sittlichkeit*

²⁴ Para ampliar sobre la situación política y social de la Alemania del siglo XVIII y las condiciones de los principados alemanes, con su fragmentación política, burocratización y explotación de los recursos: Hauser, Arnold (1994). "Alemania y la Ilustración". En Hauser (1994). *Historia social de la literatura y el arte* (trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). Barcelona: Labor. Hauser realiza, en el artículo, una lectura histórica tanto del *Sturm und Drang* como del clasicismo alemán y contextualiza al idealismo de la intelectualidad burguesa como un pensamiento meramente contemplativo y como un subjetivismo que deriva la doctrina kantiana "hacia un desprecio absoluto de la realidad objetiva, hasta situarse finalmente en una oposición decidida al realismo de la Ilustración" (Hauser, 1994: 280). A esta situación la vincula con la división estricta entre la vida privada y la pública, y con la renuncia y el desinterés por las "aparentemente inalterables condiciones sociales" (Hauser, 1994: 272).

del idealismo alemán (cuya representación vincula con las figuras de Schiller y Hegel) como el mundo moral y político griego que era la contrapartida del “mecanicismo sin alma del Estado moderno” (Gadamer; 2012: 49). En suma, la filosofía contemporánea ha remarcado desde diversas perspectivas, esta forma de ser de la época moderna.²⁵

Dentro de este abanico histórico, la reflexión sobre el arte, en tanto teoría estética moderna, tuvo lugar en el ámbito de la Ilustración tardía (*Spätaufklärung*), en el centro de una sociedad burguesa que había desarrollado un concepto de razón sustentado fundamentalmente en la racionalidad científica (Feijóo, 1990) y, como propone Luserke (1997), aparece como crítica al carácter discursivo de esa racionalidad. El movimiento ilustrado, sin embargo, no puede pensarse como a-problemático. Sus exponentes no pueden pensarse como pensadores lineales. Pero sí es cierto que la teoría estética comienza a atribuirse, en la época de Schiller, un saber propio y un valor de verdad independiente de la racionalidad predominante hasta ese momento en el Siglo de las Luces.²⁶

En el contexto general de la época que trabajamos (último tercio del siglo XVIII en la cultura alemana) dentro del ámbito de los estudios estéticos y dentro de lo que comenzaba a desarrollarse como un disciplina filosófica sistemática e independiente, el concepto mismo de arte necesariamente autónomo y, en un punto, severo guardián de la moral civil y burguesa entendida como oposición a la corrupción política absolutista (Koselleck, 1965), para poder ser autónomo, es decir, estético, necesitaba desligarse de los mensajes y las enseñanzas morales que amenazaban su independencia y su calidad artística para constituirse en una esfera estéticamente pura. La exigencia de autonomía (estética) responde a la pretensión de tornar al ámbito artístico (representativo hasta entonces de la nobleza y la aristocracia de la monarquía) en un ámbito público, independiente, de crítica indirecta al estado político: el arte se sustrae a los mandatos del Antiguo Régimen para constituirse como esfera autónoma. En este contexto, Schiller, como muchos de sus contemporáneos, responde a la época ilustrada pero se separa de ella

²⁵ Ver también Marcuse (1937, 1964).

²⁶ Son numerosos los estudios que hacen hincapié en la complejidad con la que el movimiento ilustrado ejerce su influencia en el espíritu de la época. Entre ellos, Kahler, E. (1977). “Goethe y el clasicismo alemán”. En *Los alemanes*, trad. Utrilla, Juan J., México: Fondo de Cultura Económica. Kahler remarca lo revolucionario del cambio que ocurrió en los últimos veinticinco años del siglo XVIII: “Durante aquel breve período, la Revolución norteamericana, la Revolución francesa y la creciente importancia de la industrialización alteraron fundamentalmente la naturaleza política, social y económica de la sociedad occidental” (Kahler, 1977:305). Con referencia a Alemania, hace notar la madurez e independencia de la literatura de la época que no tenía precedentes, el surgimiento de una “genuina conciencia nacional” y la necesidad tanto de la filosofía como de la literatura de sintetizar y conciliar las dos tendencias de la época: el naturalismo inglés y el racionalismo francés.

como crítico, pues se muestra necesaria una profunda evaluación y conciencia crítica ante lo que se presentaba como un progreso ilimitado de la razón y la ciencia.

Por ello, la fundamentación filosófica de la autonomía y la pureza de una estética sistemática (Cassirer, 1932) ha sido el punto central de la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant, desde la cual Schiller trabajó elaborando y reelaborando sus conceptos a partir del año 1791. La estética se presenta en la Modernidad como una disciplina autónoma frente a todo lo positivo: el conocimiento, la política, la moralidad e, incluso, la religión pero no es ajena a los males y los conflictos que acechan ese presente.

1. 2. 2. Caracterización conceptual en Schiller

*¿Dónde, mundo bello, te encuentras? ¡Retorna
tú, de la natura, dulce edad florida!
Ay, sólo en el reino hadado de los cantos
vive todavía tu pasmosa huella.*

SCHILLER,
*Los dioses de Grecia, 1793*²⁷

El esquema dicotómico del sujeto frente a la naturaleza (autonomía y autodeterminación frente a heteronomía y determinación externa) o del sujeto frente a sí mismo (razón y moralidad e impulso y sensibilidad) abarca la totalidad de la obra teórica de Schiller y, sobre todo, del Schiller tardío, este “pensador del límite” (Riedel, 2009: 37). La educación estética pretende alejarse de ciertas escisiones fundamentales, por ejemplo, aquella que separa lo privado y lo público y se presenta como alternativa a la fragmentariedad en que está inmerso el sujeto moderno. Su visión integral de lo humano lleva a intentar contrarrestar tanto la prioridad de los derechos de la naturaleza y de la sensibilidad como el dominio de la racionalidad. La sociedad griega se impone, como ya dijimos, en tanto idea opuesta a la fragmentariedad de lo moderno, siguiendo la tradición que se viene gestando desde Hamann, Herder, Winckelmann e incluso Lessing.²⁸

Según Schiller, el sujeto moderno posee sus fuerzas separadas (*getrennt*), ejerce unilateralmente sus facultades, pero en este antagonismo de las fuerzas (*Antagonism der Kräfte*), que es también especialización de las ciencias, la especie encuentra progreso, encuentra verdad. Sin embargo, afirma que si bien la especie ha ganado en progreso, el sujeto se educa, se forma (*bildet sich*) como mera partícula, como mero fragmento (*als Bruckstück*). Ahora bien, Schiller pretende ir contra la degradación del individuo en pos

²⁷ Extraído de Schiller, F. (2005). *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (trad. Zuviría, M. y Monter, J.). Valencia: MuVIM. Pág. 27.

²⁸ La figura de Grecia Antigua aparece como contrapartida y juicio sobre el mundo moderno, contraste que responde a la manera de ver la Antigüedad en los intelectuales de su época, sobre todo a partir de Winckelmann. Para importancia de Winckelmann en el llamado “canon clásico” y su influencia en Schiller, entre otros: Mas, Salvador (2006). Para intentar asir esta imagen de la Grecia que acompañaría los ensayos de Schiller a lo largo de la década de 1790, debemos recordar su encuentro del año 1787 en Meiningen con las esculturas admiradas por Winckelmann, las lecturas platónicas de la etapa juvenil en la academia militar y otras imágenes e influencias que en esta época rodearon al joven poeta, entre ellas la impresión del fragmento de *Hiperión* de Hölderlin que se publicase en su revista *Neue Thalia* en noviembre de 1794. Para ampliar ver: Safranski (2013), Villacañas (1990), Acosta (2008b), Mas (2006), Fragasso (2013), Mas (1999), Wentzlaff-Eggebert, F. W. (1955).

de la priorización de la especie. Su objetivo es, más bien, el diálogo entre lo particular y lo universal, no asumiendo la impersonalidad de las leyes o la abstracción fría del aparato estatal, como veremos más adelante (en el apartado sobre lo político). Ahora sólo intentaremos delinear cuál es esta idea sobre fragmentación que alimenta la propuesta de armonía y unificación tan importante en su pensamiento.

Es aceptado que uno de los conceptos centrales del último tercio del siglo XVIII es el de unificación. La unificación puede pensarse como proyecto filosófico político en esta época (entre otros, Lukács, 1968). Volver a unificar lo que ha sido separado pero que estaba unido en los comienzos naturales es una idea que atraviesa todo el pensar moderno. El cuerpo político de la polis pone al descubierto la frialdad del aparato moderno de los Estados, que aplaca a los individuos junto a sus particularidades. La lectura de los contemporáneos a Schiller es que el alma moderna ha perdido la totalidad de sentido y trabaja unilateralmente sin dejar actuar a todas sus facultades. La realidad histórico-política muestra, así, lo contrario a la unificación. Iglesia y Estado, individuo y especie, leyes y costumbres, medios y fines, público y privado, quienes son gobernados y quienes gobiernan son escisiones políticas positivas que muestran la destrucción de la unificación universal y de la vida individual.

El alma moderna ha perdido la totalidad de sentido no sólo en el exterior, dividiendo las ciencias, compartimentando los oficios, sino que a su vez las facultades particulares trabajan unilateralmente empobreciendo la vida individual. Espíritu y naturaleza, alma y cuerpo, concepto y sensibilidad, sujeto y objeto son escisiones del entendimiento que separa, clasifica y, en última instancia, disuelve, quiebra (para poder aprehender). Tanto la especie como el individuo son víctimas de este desarrollo de la cultura.

De esta manera, Schiller enfrenta la fragmentación que el entendimiento genera en la humanidad moderna a la armonía y unificación de la naturaleza griega antigua. La diferencia, como ya adelantamos, es sustancial: si bien en cuanto especie, el hombre moderno es superior, pues las ciencias lo han llevado a la verdad, al conocimiento de las leyes de la experiencia, etc., en cuanto individuo esta ventaja se convierte en desventaja y por ello se pregunta en *Cartas*:

Sin embargo, ¿qué hombre moderno se adelanta, él solo, para disputar de hombre a hombre al ateniense el premio de la humanidad? (...) Porque al primero le dio forma la Naturaleza, que todo lo une, y al segundo el entendimiento, que todo lo divide (Schiller, 1990, Carta VI: 145).

Sería imposible enfrentar a un moderno, individuo frente a individuo, contra un ateniense para disputar el premio de la humanidad. Quizás en consonancia con su primer y joven filosofía del amor en los años de estudio de medicina en la *Karlsschule*, Schiller enaltece a la naturaleza por su forma unificante y, de alguna manera, degrada al entendimiento por separar, clasificar, encasillar, etc. Sin embargo, la polisemia del concepto *Natur* es una constante en sus ensayos. El concepto de naturaleza posee diversas significaciones en la filosofía schilleriana. El carácter natural del hombre, en primera instancia, pareciera ser un carácter “egoísta y violento” (Schiller, 1990, Carta III: 127), que lleva a la destrucción, al desgajamiento de la sociedad más que a su conservación. El sujeto, en su estado natural, sin haber atravesado algún estado de cultura, no puede llegar a ser responsable de sus actos en comunidad; no es un ser ético. Tampoco, en este primer estado natural, el sujeto puede ser considerado un ser estético, pues la inclinación es su instinto básico, sin consideración alguna de la experiencia sensible en tanto vínculo estrecho entre sensibilidad y discursividad. El sujeto completo, cultivado, formado o culto “se conduce amistosamente con la naturaleza: honra su libertad, conteniendo simplemente su arbitrariedad” (Schiller, 1990, Carta IV: 135). Los caprichos de la naturaleza son los instintos desenfrenados, las pasiones meramente animales, las inclinaciones sin mediación. Sin embargo, Schiller pretende revalorizar “su sencillez, verdad y plenitud” (Schiller, 1990, Carta VII: 163), en la misma medida en que se revalorizan las virtudes naturales de los antiguos. La Antigüedad es una idea que muestra un incesante contraste con el artificio, pues su forma es una “eterna unidad”, su vida existe “según leyes propias”. La “serena vida creadora” la caracteriza y sus posibilidades son infinitas como lo son las de la infancia.

La naturaleza que todo lo junta (*vereinende Natur*), entonces, se contrapone al entendimiento que separa (*trennende Verstand*) como característica esencial de lo antiguo y lo moderno, respectivamente. La naturaleza que reúne, que unifica pretende la completitud en el sujeto, la totalidad de su ser y, por lo tanto, empuja a la unificación de lo sensible con lo racional, lo particular con lo universal, la ley con la costumbre, el medio con el fin. El entendimiento, que ha dividido al moderno (y aquí se incluyen las clasificaciones kantianas), en cambio, fragmenta la naturaleza humana por haber atravesado un estado de cultura tal que le ha hecho perder su espontaneidad, su gracia (la cultura ha “descargado (...) [su] golpe contra la humanidad” afirma Schiller en la misma carta). La Modernidad ha superado a la Antigüedad en tanto fuerza racional o científica:

el progreso y la técnica han hecho ganar verdad a la totalidad social, pero al enorme precio de la escisión. El individuo moderno no puede confrontarse al griego, la gracia que posee éste no es comparable a la ausencia de gracia de aquél; la escisión de su naturaleza es la contracara de la unidad de la naturaleza del griego.

En el marco, pues, de la disputa entre la fragmentación del sujeto moderno y la necesidad de unificación de sus naturalezas, Schiller enfrenta a la Antigüedad griega con la Modernidad en un diálogo que asimismo responde a la “Querelle des anciens et des modernes”, en la Carta VI de manera irrevocable. Reiteramos. La Antigüedad no fragmentó la naturaleza humana. La totalidad de su ser (*Totalität ihres Wesen*) se opone a la fragmentación (*Bruckstück*) del moderno, que se manifiesta tanto al interior del individuo como al exterior del mismo, en la especie, en la sociedad positiva. El antiguo no poseía desmembrados los dominios de los sentidos (*die Sinne*) y del espíritu (*der Geist*) sino que su forma manifestaba armonía, simplicidad, fuerzas de ánimo unificadas. La Antigüedad es el lugar en el que se unifican los encantos del arte (sobre todo, de la escultura) y la dignidad de la sabiduría. En ella estaban unidos lo estético y lo intelectual, la sensibilidad y la razón, lo sensible y lo suprasensible y todo ello formaba el conjunto de “una magnífica humanidad” (Schiller, 1990, Carta VI: 143).

Como contrapartida a esa condición histórica del sujeto, Schiller propone una educación que tenga como objetivo una humanidad diferente. En el lugar del avance indiscriminado del progreso y de la *utilidad* como ídolo de la época, él pretende que se desplace el centro de atención desde los resultados esperables y los fines deseables hacia la pura contemplación y la simple apariencia.

El ensayo escrito entre los años 1793 y 1796, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, completa de alguna manera la imagen de las *Cartas*. Afirma allí: “Son *lo que nosotros fuimos*; son lo que debemos volver a ser” (Schiller, 1963: 58). Y continúa:

Hemos sido naturaleza, como ellos, y nuestra cultura debe volvernos, por el camino de la razón y de la libertad, a la naturaleza. Al mismo tiempo son, pues, representaciones de nuestra infancia perdida, hacia la cual conservamos eternamente el más entrañable cariño; por eso nos llenan de cierta melancolía. Son a la vez representaciones de nuestra suprema perfección en el mundo ideal; por eso nos conmueven de sublime manera (Schiller, 1963: 58-59. El subrayado es propio).

Aquí se exponen tanto ideas que remiten a la Filosofía de la Historia como a su pensamiento sobre lo ideal y lo porvenir. La idea, que no aparece en el mundo sensible,

es, sin embargo, el móvil del mismo. El destino, la destinación, la determinación del ser humano lo hace caminar hacia la suprema perfección. La suprema perfección se encuentra como finalidad a la vez que como origen, pero la necesidad de retornar a ese origen, a la naturaleza, aquí es dialéctica. Se consuma sólo en la medida en que los estratos no se pierden. Hemos de retornar a la naturaleza pero sólo bajo la estricta condición de no perder lo que nos ha configurado como modernos: la conciencia, la razón, en suma, la libertad. El sujeto moderno se encuentra incapacitado de volver a reproducir la gracia antigua, de volver a una naturaleza no escindida, de pasar por alto la ilustración pero esto le brinda una nueva forma de acceso a la belleza, al bien y a la verdad.

Salvador Mas, al respecto, figura una idea de la Grecia que se vincula precisamente con el llamado “canon clásico”, con la imagen de un idilio poético, para concluir que esta idea de Grecia es precisamente el lugar en el que se ofrecen modelos para solucionar el problema de presentar lo suprasensible a partir de lo sensible y afirma que este modelo, el mundo clásico como anhelo, es decir, Grecia, “alegoriza ideas modernas, más en concreto la siguiente: que hubo y podrá haber tiempos más felices que los actuales” (Mas, 2006: 178).

Estas ideas corresponden a un estadio del pensamiento de Schiller que no está atravesado por una nostalgia como mero anhelo de retorno a la unidad perdida, donde los dioses han partido para siempre, sino que corresponden a una etapa en que se consideran las posibilidades y potencialidades de su propio presente²⁹, en contraste con el pasado antiguo o, más bien, con una *idea* de ese pasado. Lo que vive todavía en el reino de los cantos, en la versión de *Los dioses de Grecia* de 1793 (publicada en 1800), lo que hace que la belleza deba morir en la Historia, muestra que Schiller ya no mira la Modernidad de manera nostálgica sino, más bien, anuncia que la crítica de las *Cartas* y los pensamientos desarrollados en sus ensayos filosóficos son una posibilidad dentro de la escisión: hay un nuevo proyecto para un momento histórico en el que es la razón y no ya la naturaleza la que muestra el signo distintivo de la humanidad. Acosta (2008) sigue esta línea de trabajo en su tesis doctoral y sostiene:

Dicha comprensión [la necesidad de la pregunta por el origen mismo del dualismo más que la comparación de dos realidades diferentes] puede convertirse, entonces, en un impulso distinto, más cercano a un proyecto que busque formular para el presente nuevas alternativas a partir de la aceptación y valoración de las nuevas condiciones. Vivir en la nostalgia y no buscar su superación: tal es la meta de la

²⁹ Seguimos aquí las interpretaciones de Acosta (2008b) y Villacañas (1990).

nueva visión schilleriana que se anuncia con toda claridad en 1793 (Acosta, 2008: 44-45).³⁰

La necesidad de recuperación de la naturaleza como lugar no escindido, como totalidad de ser, es una constante en los ensayos schillerianos. *Sobre la gracia y la dignidad*, por ejemplo, comienza con la exposición de un mito antiguo que anuncia la importancia de la gracia en la praxis humana. Para que triunfe la eticidad en la época moderna, para transitar un camino que conduzca desde la necesidad física hacia la libertad moral, se requiere de ciertas cualidades que tienen su plano monumental en la Grecia Antigua: la gracia, la inocencia, la ingenuidad, la espontaneidad. Pero la conjunción de las características antiguas con las modernas es el verdadero ideal, como veremos más adelante, en el apartado sobre lo bello y lo sublime. La búsqueda de lo estético como un Estado ideal va a contemplar y a conjugar la libertad pensada desde el ámbito de lo bello y desde el de lo sublime.

Por último, se puede afirmar que Grecia es el paradigma no sólo de la misma creación artística sino también de una forma política que no separaba los distintos órdenes de la vida humana. La polis es el lugar de unificación entre el Estado y los individuos, quienes participaban de la vida pública sin escindir tajantemente las esferas de lo privado y lo público. Las leyes y las costumbres eran producto de esa comunidad democrática. En la crítica ilustrada, el Estado aparece como una gran maquinaria a la que hay que oponer la *polis* como ámbito ético (es decir, lo mecánico se opone a lo orgánico y lo social a lo comunitario). Los ilustrados comienzan a percibir los límites de la Ilustración en la fragmentación de esta máquina desalmada e impersonal, parte constitutiva y constituyente de este mundo fragmentado.

El diagnóstico de su presente había culminado en una idea precisa: en la historia falta un sujeto político, un sujeto que actúe. La revolución mostraba que por primera vez se exigía que todos los seres humanos sean iguales ante la ley, como el cristianismo había reclamado que todos los hombres fuesen iguales ante Dios. Pero esta exigencia racional fue motivo de degeneración moral, violencia y depravación del ser humano más que de armonía y de unión. Por este motivo, la orientación política del período post-revolucionario lleva a recusar el método revolucionario de oposición y destrucción del sistema feudal, pero también llevó a la clase burguesa que buscaba su independencia, la

³⁰ Para ampliar sobre la evolución de la nostalgia: Acosta (2008b): “Introducción. También lo bello debe morir”.

conquista del Estado, a un ideal político donde la antigua *polis* es el modelo central (Lukács, 1968: 146).

Pero aquí Schiller ha llegado a una percepción de la Revolución francesa que ya deja de ser ambigua. Las expectativas en el accionar revolucionario fueron mermando con los acontecimientos. El intento de instaurar un orden racional fue seguido por el terror de la Revolución. La humanidad no está subjetivamente preparada para realizar este paso. La propuesta de Schiller remite, entonces, no a pensar en un restablecimiento de las instituciones civiles (como sí lo hará Kant, por ejemplo) sino a pensar qué le falta a esa humanidad que, aun cuando tiene delante de sí un momento generoso, no puede aprovecharlo y cae precisamente en su contrario, en lo que combate: retorna a las mismas técnicas y lógicas de las del sistema del que está intentando libertarse.³¹

³¹ Consideramos de gran relevancia remarcar que Schiller desarrolló algunos de estos pensamientos, incluso antes de que se llevaran a cabo los excesos de la Revolución. En las últimas cartas de las *Cartas sobre Don Carlos*, escritas en el año 1788, Schiller reconoce los peligros de la universalidad de las ideas de la razón: “Que el hombre más abnegado, puro y noble, a causa de una propensión entusiasta a su *representación* de virtud y felicidad potencial, muy a menudo está expuesto a disponer de los individuos tan arbitrariamente como sólo lo haría el déspota más egoísta (...). La verdadera grandeza de espíritu suele conducir a la ofensa de la libertad ajena en no menor medida que el egoísmo y la tiranía, porque actúa por mor de la acción, no del sujeto individual” (Schiller, 2004: 376). Desconocer al individuo en pos del ideal no puede ser la forma de llevar adelante la búsqueda de un “Estado soñado” (Schiller, 2004: 354). Incluso reconoce no estar en contradicción con la experiencia general al dejar que un personaje con buenas intenciones se perdiera por un momento en el despotismo: “(...) en cuestiones morales uno no se aleja sin peligro del natural sentido práctico para alcanzar abstracciones generales, que el hombre debería confiarse con mucha más seguridad a las inspiraciones de su corazón o al sentido individual de justicia e injusticia que se hace presente con rapidez que a la peligrosa conducción de ideas universales de la razón que él creó de manera artificial (...)” (Schiller, 2004: 378-379).

2. EL PENSAMIENTO CONCEPTUAL DE SCHILLER: LOS PLIEGUES DE LO POLÍTICO Y LA RELACIÓN ENTRE ESTÉTICA Y MORALIDAD

2. 1. Ejes. Presentación

Como ya hemos especificado en el apartado sobre estrategia metodológica, para pensar la especificidad de lo estético con respecto a la moralidad y a lo político nos ocuparemos, en primer lugar, de las siguientes fuentes: Los tres ensayos que han sido considerados tradicionalmente menores y que fueron redactados en un momento en que Schiller ya había tenido su primer encuentro con la *Crítica del Juicio* de Kant. El primero de ellos se titula *Sobre el fundamento del placer por los objetos trágicos* y fue escrito en el año 1791, publicado en la revista *Neue Thalia* en 1792 y reeditado en 1802. El segundo de ellos es *Sobre el arte trágico*, escrito en 1791, también publicado en *Neue Thalia* en 1792 y reeditado en 1802. Otro ensayo de menor escala, del año 1793, es *Ideas para la aplicación de lo vulgar y lo bajo en el arte*.

Si bien, como vimos en el apartado sobre estrategia metodológica, hay al menos otros tres tratados menores (algunos traducidos al español y otros sólo accesibles en alemán), nuestra tesis se limitará a estos tres primeros ensayos porque calan profundo en la temática de la presente investigación. En ellos, Schiller intenta vincular la estética con la ética y busca la fuente del deleite (*Vergnügens*) o placer (*Lust*) que provoca la obra de arte en el ánimo del sujeto, rechazando toda finalidad moral que no sea la libre y espontánea influencia del arte en la disposición del ánimo a la moralidad porque no se aceptan aquí fines externos al arte.

En segundo lugar, centraremos la atención en los ensayos considerados mayores, teniendo en cuenta que se habla de un giro de pensamiento en el año 1793 (Pareyson, 1983). Los ensayos considerados mayores son los siguientes: *De lo sublime* (publicado en 1793 pero redactado antes), *Sobre lo patético* (1793), *Kallias o sobre la belleza* (1793). Otra obra de gran alcance en esta época es el ensayo *De la gracia y la dignidad* (1793), las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). Y, por último, *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1796) y *Sobre lo sublime* (1801).

Dada la amplitud de las fuentes, tomaremos específicamente de ellas lo destacado en relación con los ejes que indagaremos a continuación, dejando de lado problemáticas que no son relevantes para nuestra propuesta.

Para nuestro propósito bastará con indagar, por un lado, la delimitación y la caracterización de los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético (los pliegues de lo político y la relación entre estética y moralidad) y, por otro lado, la delimitación que realiza Schiller sobre los conceptos de lo bello y lo sublime. Estos ejes nos permitirán acceder a los ejes transversales que remiten a la complejidad en la idea de libertad y a la misma idea de humanidad (por ende, la importancia de la sensibilidad en su filosofía).

2. 1. 1. Eje 1: Delimitación y caracterización de los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético: Los pliegues de lo político en los ensayos filosóficos de Schiller

En su anuncio a la revista *Rheinischen Thalia* del año 1784, Schiller interpela al público, que a partir de ese momento iba a ser su único tribunal, a partir del siguiente argumento: “Escribo como ciudadano del mundo (*Weltbürger*), que no está al servicio de ningún príncipe. Pronto perdí mi patria para cambiarla por el mundo entero” (Schiller, 2005a: 76). La revista estaría abierta a cualquier tema de interés general de los hombres. “Por tanto, programáticamente incluye todo lo que sea capaz de perfeccionar el sentido moral, lo que resida en el ámbito de lo bello, todo lo que pueda ennoblecer el corazón y el gusto, acrisolar las pasiones y beneficiar la formación general del pueblo” (Schiller, 2005a: 78). Si bien luego analizaremos en relación con las heroínas de sus dramas si este genérico “los hombres” puede o no pensarse para el género femenino y, por ende, extenderse a una universalidad fuerte, lo cierto es que la necesidad de una educación para el pueblo y su vinculación con el ser “ciudadano del mundo” ya es aquí un hecho.

Por lo anterior creemos que, desde textos tempranos, a Schiller se le impone una certeza lessingiana. En una conferencia dictada en Mannheim el 26 de junio de 1784, que fue publicada un año más tarde, con el título “El escenario teatral considerado como institución moral”, Schiller pretende la educación del género humano desde la presentación del hombre en tanto hombre, sin ornamentos, ni estamentos ni jerarquías. Poniendo de manifiesto la poderosa influencia que el teatro puede y debe tener en la formación (*Bildung*) de los sujetos y del pueblo en general, destaca en él la capacidad de que los seres humanos sean vistos y presentados en tanto tales. Por eso diferencia y jerarquiza los órdenes de lo político, lo religioso y el arte. Las leyes políticas, afirma, son una propiedad inestable que no posee la fuerza necesaria para instituir en los sujetos una moralidad internalizada, sino más bien propone deberes negativos que reprimen o instancias maleables que no pueden fundamentar un orden de cohesión social. La religión, en cambio, cuando se la considera desde sus interrogantes sobre lo eterno y lo divino, prescribe en el interior del ánimo pues su jurisdicción es la del corazón, por lo cual se encuentra hermanada al teatro. Pero este último refuerza a ambas, a la religión y a las leyes, dado que allí “caen todas las caretas”: “La jurisdicción del teatro empieza donde acaba el ámbito de las leyes civiles”, afirma (Schiller, 2005b: 87). Allí, en el teatro, se estremera la sensibilidad, de manera profunda y duradera; se muestra el hombre al desnudo, porque es un “temible espejo” en donde se representan desagradables los vicios

y amable la virtud. Sin embargo, su reino es la apariencia y, por lo tanto, una jurisdicción que escapa a la volatilidad y maleabilidad de lo político, de lo instaurado como ley positiva y sus héroes no son sujetos vulnerables a la ornamentación, pertenecientes a un orden o una clase. Por eso, termina el ensayo de esta manera:

(...) en ese mundo ficticio seguimos soñando el mundo real, nos reinterpretamos a nosotros mismos, se despierta nuestra sensibilidad, pasiones saludables sacuden nuestra adormecida naturaleza (...) Con las penas ajenas, el desdichado llora aquí las propias (...). Y, al final, ¡qué triunfo para ti, naturaleza! -tan a menudo tirada por los suelos y tan a menudo resucitada-, cuando los hombres de todos los círculos, zonas y estamentos, arrojadas todas las cadenas de la afectación y de la moda, arrancados de la opresión del destino, hermanados por una única simpatía que todo lo entreteje, reducidos de nuevo en un único género, se olvidan de sí mismos y del mundo y se acercan a su origen celestial (...); entonces, su pecho sólo deja espacio para una única sensación, ésta: ser un hombre (Schiller, 2005b: 97-98).

La importancia de la institución teatral en la educación del pueblo no se señala por el pertenecer a una clase, a un estrato sino, al contrario, por la posibilidad de los héroes de ser humanos ante todo. Por supuesto que se los representa como parte de una sociedad estratificada, pero lo que los distingue cuando deben actuar o decidir es su humanidad.

Nuevamente, postulamos que desde textos tempranos, a Schiller se le impone una búsqueda y una certeza: la búsqueda de la relación entre lo estético y lo moral y la certeza de que la política es maleable. El sujeto como ser universal ha de ser el fundamento del mundo real. Pero la institución civil que fomenta esta universalidad y que puede formar al pueblo a partir de un sentimiento que sea común a todos los hombres es el teatro, cuyo reino es la apariencia.

Ahora bien, desde sus primeros escritos sobre tragedia, los primeros textos influidos por ideas kantianas, donde Schiller diferencia los juicios estéticos de los juicios morales (los cuales veremos y analizaremos en el apartado 2. 1. 2.), no se habla explícita o directamente de política. Creemos que esto es muy importante. Porque si bien pareciera que Schiller sólo habla explícitamente de política en las *Cartas*, su ensayo teóricamente más maduro, lo cierto es que se despliegan ideas sobre lo político en muchos de los ensayos de los años '93 a '96.

Por lo anterior, nos haremos una pregunta de fondo: ¿Cómo entender las ideas políticas que se encuentran implícitas en los ensayos, que muestran sus pliegues pero sin ser demasiado sistematizadas? Sobre todo porque propondremos que, a pesar de ser el

Estado estético el estado de verdadera libertad, se debe tener en cuenta que la obra de arte más perfecta no deja de ser declarada como la instauración de cierto orden político justo y libre.

Es en el año 1793 el momento en que Schiller se distancia de las expresiones del pensamiento ilustrado y, sobre todo, de la violencia de la Revolución y es cuando, además de escribir otros ensayos estéticos de gran relevancia, redacta una serie de cartas al príncipe de Augustenburg (datadas desde febrero hasta diciembre de 1793) que serán un preludio de las conocidas *Cartas sobre la educación estética*.

Ya había publicado Schiller otros ensayos: *De lo sublime* (1793), *Sobre lo patético* (1793), *Kallias o sobre la belleza* (1793), *De la gracia y la dignidad* (1793). Y después de las *Cartas* publicará *Sobre poesía ingenua y sentimental* (1796) y *Sobre lo sublime* (1801). Pero las *Cartas* definen el ámbito donde se habla explícitamente de política. El autor confiesa, en correspondencia con Goethe (en la carta del 20 de octubre de 1794), no haber dicho algo superfluo sobre política en ellas. Sin embargo, también confiesa que no volverá a hacerlo.³² Por eso, cuando pensamos sobre los pliegues políticos en Schiller no podemos menos que estar atentos y ser sutiles. El filósofo habla sobre política en varios de sus ensayos sobre estética y sobre tragedia, aunque no pretenda hacerlo. El dramaturgo habla también sobre política, en sus obras teatrales. Pero contextualicemos un poco.

Si hay un ámbito en que la literatura crítica ha puesto su atención con referencia al pensamiento schilleriano es el ámbito de la apariencia estética (*ästhetische Schein*). La apariencia estética muestra una posibilidad ante la decadencia política y moral de una época. Específicamente en las primeras nueve cartas, a partir de un cuadro de época detallado, preciso, Schiller justifica priorizar el problema estético antes que el político. ¿Por qué lo hace? ¿Por qué priorizar lo estético? Por empezar, porque el ser humano está perdido y fragmentado. Ya se encuentra coaccionado por la mera naturaleza, ya por su propia racionalidad. De aquí la diferencia entre las dos maneras de ser del hombre (Carta IV): el Salvaje (*Wilder*), que se deja llevar por sus instintos sensibles y el Bárbaro (*Barbar*), que se ve coaccionado por la racionalidad, yendo por el camino del desenfreno, por un lado y la depravación, por el otro. En consecuencia, prioriza el problema estético por sobre el político porque la apariencia estética se presenta, frente a esta imagen del mundo moderno, como el *medio* o como el *estado intermedio* que permite acceder a lo que Schiller llama la “obra de arte más perfecta”: la instauración de una “verdadera

³² Ver nota a pie de página 53 de la traducción de las *Cartas* de Zubiria (2016: 54).

libertad política” (Schiller, 1990: 117). Y se presenta como ese camino porque es a partir de la belleza que se llega a la libertad (*weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freyheit wandert*). Esta es la premisa básica que debemos tener presente. ¿Cómo entender, entonces, las ideas políticas que se encuentran implícitas en los ensayos y que, de alguna manera, amplían esta premisa básica?

Por un lado, recapitulando, el ámbito de lo político se presenta como un ámbito de carencia, de maleabilidad y de corrupción. Por otro lado, hay algo en el rol impositivo y constrictivo de la moralidad que no permite al ser humano ser libre verdaderamente porque se impone como externo y, por ende, no le deja al ser humano *ser* en totalidad (esto lo analizaremos en el apartado siguiente). La libertad debe ser ganada y el lugar para hacerlo es el que aún se sostiene como una “fuente manantial”, pura y fresca. La obra de arte política, de esta manera, no puede instaurarse desde las instituciones del Estado, más bien el Estado y sus instituciones deben fundamentarse en un cambio en los sujetos, pues “Falta la posibilidad *moral*, y ese instante tan propicio pasa desapercibido para la ciega humanidad” (Schiller, 1990: 137).

El sujeto que se presenta en la historia aún no está preparado para este salto. Ha de formarse un hombre total, que se atenga a su propio concepto y es él (el sujeto como ser total, universal) el que ha de fundamentar una verdadera libertad política. La instancia que puede fomentar esta universalidad y que puede formar al pueblo a partir de un sentimiento que sea común a todos los hombres es el arte, cuyo reino es la apariencia. ¿Por qué el arte? ¿Por qué el reino de la apariencia que en sí pareciera estar más bien desvinculado del mundo de la vida? Como veremos, por el mismo motivo por el que el teatro podía ser el refuerzo a la religión y a la política: como su reino es la apariencia, no pertenece al ámbito de la maleabilidad de la política positiva.

Ya comentamos la conferencia sobre Lessing de Agnes Heller (1998). Los personajes de Lessing no estarían determinados en su obrar por la clase a la que pertenecen ni el nivel de su poder, sino que aparecen como personajes desnudos que asumen relaciones humanas francas. La esfera de lo que ella llama la *religio* sería un ámbito de unión de los seres humanos en tanto seres humanos y se encuentra por fuera de los determinantes burgueses, de los lugares que se ocupa de manera positiva. Por eso, en esa esfera, lo que une a los seres humanos son lazos, valga la redundancia, humanos. En palabras de Heller:

Con Lessing, el ser humano no está en absoluto determinado por el nivel de su poder o de su clase. El poder no tiene lógica. Sólo hay una lógica: la de las relaciones humanas. Es por esto que las personas pueden reducir su poder tanto como sean capaces, con el fin de respaldar y preservar el Bien en sus relaciones humanas (Heller, 1998: 163).

Hemos dicho que en Schiller también podemos afirmar que el ámbito estético tiene algo que se asemeja a esta *religio*, porque sería ese ámbito humano, donde los lazos no son constrictivos y estaría más cercano a una moralidad internalizada y libremente elegida que a una situación política positiva. Este es otro de los motivos por los que se puede afirmar que el problema estético ha de plantearse antes que el político. Lo político sería un orden todavía degradado, que requiere que lo humano lo fundamente.

Pero veamos, ahora, cómo se desarrollan algunas ideas que remiten a un posicionamiento político en los ensayos.

En las cartas recopiladas como *Kallias*, Schiller tampoco formula un discurso político explícitamente. Su objetivo es otro, pero se puede pensar que hay momentos en que se muestra un posicionamiento político de manera comparativa, metafórica o alegórica. En la carta del 23 de febrero de 1793, que comienza retomando el resultado de los argumentos hasta allí tratados -el hecho de que hay un modo de representación (*Vorstellung*) en el que se abstrae todo tipo de finalidad y se atiene sólo a la apariencia de libertad de las cosas, esto es: a su determinación por sí-, afirma Schiller:

La belleza, o más bien, el gusto considera todos los objetos como *finés en sí mismos* y no tolera en absoluto que uno sirva de medio al otro, o que esté sometido a su yugo. En el mundo estético (*ästhetischen Welt*), todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser *coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad*, sino que él mismo ha de *consentir* decididamente en todo (Schiller, 1990: 75).

El mundo estético es muy distinto, afirma, a la más perfecta de las repúblicas platónicas. Los ciudadanos libres, que son fines en sí mismos, tienen entre sí los mismos derechos y no pueden ser coaccionados, pero a la vez funcionan como totalidad, no como fragmento. En toda composición debe haber un límite de los elementos singulares que dé efecto a la totalidad, pero ese límite debe ser efecto de la libertad de esos elementos o, al menos, de la apariencia de libertad. “Belleza es fuerza refrenada por sí misma; limitación por propia fuerza”, afirma (Schiller, 1990: 77) El conjunto debe ser el resultado de la

libertad del singular. Pero, a la vez, la armonía del conjunto requiere de algún tipo de sacrificio de lo singular:

(...) cada individuo singular pretende imponer su voluntad. ¿Pero adónde iría a parar la armonía del conjunto, si cada uno se preocupara sólo de sí mismo? En eso consiste precisamente la armonía, en el hecho de que cada uno se impone, por su libertad interior, justamente aquella restricción que el otro necesita para manifestar su libertad (Schiller, 1990: 79).

La comparación va de la mano de una rama de árbol que amenaza con ocultar el fondo de un cuadro. Es necesario que no lo haga, pero no puede coercionársela a ella, sino que debe introducirse una libertad propia que permita la ajena: por propio peso, se inclinará entonces aquella rama, para dejar lugar al fondo de la imagen. Si bien Schiller está intentando pensar la forma y la materia artística, es innegable que sus ejemplos y comparaciones van de la mano con los argumentos que utilizará más tarde, en *Cartas* y que prefiguran su Estado estético: “Por ello el reino del gusto es el reino de la libertad - el bello mundo sensible es el feliz símbolo de cómo ha de ser el mundo moral, y todo ser natural bello a mi alrededor es un ciudadano feliz que me increpa: sé libre como yo (*Sei frei wie ich*)” (Schiller, 1990: 85). Por eso molestan las huellas de la intromisión, toda imposición o toda afectación. Cada elemento ha de mostrar su libertad y ser parte constitutiva de un conjunto y una totalidad armónica.

En el reino de la belleza, pues, todos son ciudadanos felices. No se aplaca su particularidad en pos de lo universal y hay lugar para los derechos del otro, que siempre es un fin en sí mismo y que nos increpa, de manera imperativa a ser libres. La imagen puntual, adecuada al ideal del bello trato, es a la vez la de la danza inglesa: quienes la ejecutan deben realizar giros intrincados e incontables movimientos que se cruzan pero jamás se tropiezan entre sí. Se da, por lo tanto, la afirmación de la libertad propia y el respeto de la de los demás (Schiller, 1990: 85).

Al menos esta imagen es necesaria para comenzar a pensar en sus ideales políticos. Muchos de los argumentos de *Kallias* van de la mano del siguiente ensayo que analizaremos: *De la gracia y la dignidad*.

Este es un tratado también estético pero tiene otros objetivos. Allí se imponen los conceptos morales. Gracia y dignidad son los correlatos éticos de las ideas estéticas de belleza y sublimidad. En la última parte del ensayo, Schiller diferencia el reino de lo político del reino del gusto: lo que es bueno y loable en uno no siempre lo es en el otro.

En el reino del gusto, afirma, “penetra también el Rey, en cuanto desciende de su trono (pues los tronos tienen privilegios), y también el cortesano rastrero se pone bajo su sagrada libertad en cuanto se yergue como hombre” (*zum Menschen aufrichtet*) (Schiller, 1962a: 77).³³ Aquí se vuelve al argumento de Heller. Si bien los condicionamientos políticos y los estratos sociales son innegables, el reino estético ha de desconocer de ellos para presentar una instancia que fundamente la verdadera libertad. Y esa instancia es la humanidad misma. Es el mismo argumento de fondo que desarrolla en *Sobre lo patético*: “El artista griego, que ha de representar a un Laocoonte, a una Níobe y a un Filocteto, no sabe de princesas, reyes y príncipes; sólo se atiene al hombre” (Schiller, 1962d: 131). Por eso, el escultor -afirma- deja la figura al desnudo. Los vestidos y los ornamentos son contingentes y no esenciales a lo humano: “El escultor debe y quiere mostrarnos el hombre, y las prendas lo ocultan” (*ibídem*).

Cuando considera la aptitud moral que se manifiesta por la gracia en un sujeto como “un favor que lo moral concede a lo sensible (...)” (Schiller, 1962a: 56), continúa la explicación ilustrando con un símil (*eine bildliche Vorstellung*):

Si un estado monárquico es administrado de tal manera que, aunque todo se haga conforme a una voluntad única, se llega a convencer a cada ciudadano de que vive según su propio sentir y sólo obedece a su inclinación, llamamos a esto un gobierno liberal. Pero no se podría, sin grandes escrúpulos, darle ese nombre si el gobernante impone su voluntad contra la inclinación del ciudadano, o el ciudadano impone su inclinación contra la voluntad del gobernante; pues en el primer caso el gobierno no sería liberal, y en el segundo ni siquiera sería gobierno (Schiller, 1962a: 56).

Lo mismo ocurre a la formación humana bajo el régimen del espíritu, afirma. Hay constantes en el pensamiento schilleriano que se manifiestan tanto en un orden supraestructural como en lo micro. El espíritu puede manifestarse en lo corporal de manera forzada o lo corporal puede estar carente de espíritu. De esa manera no habría gracia, pues ésta surgirá sólo cuando el espíritu se manifiesta en la naturaleza sensible sin infringir los requisitos de la sensibilidad, de manera que su voluntad se ejecuta de modo fiel, expresivo y espontáneo.

³³ Ya veremos el argumento de *Sobre lo patético*: “La poesía (...). Debe llegar al corazón, puesto que del corazón ha partido, y debe apuntar no al ciudadano en el hombre sino al hombre en el ciudadano” (Schiller, 1962d: 157). También la definición de tragedia a la que llega en *Sobre el arte trágico*: “(...) imitación poética de una serie de sucesos interrelacionados (de una acción total), que nos presenta a nosotros, los hombres, en una situación de sufrimiento y cuya intención es provocar nuestra compasión” (Schiller, 2005c: 117).

Se entiende por qué, entonces, Schiller considera que el sujeto puede estar en tres relaciones con respecto a sí mismo (su parte sensible con referencia a su parte racional). En primer lugar, puede estar dominado por la razón, conducirse por sus exigencias y relegar o reprimir las de la naturaleza sensible: “Cuando el hombre adquiere conciencia de su pura autonomía, rechaza de sí todo lo que sea sensorial, y sólo gracias a este apartamiento de la materia alcanza el sentimiento de su libertad moral” (Schiller, 1962a: 58). En segundo lugar, puede estar dominado por lo sensorial, seguir sólo los impulsos de la sensibilidad desatendiendo y subordinando su parte racional: “En cambio, cuando el hombre, sometido a la necesidad, deja que le domine desenfrenadamente el impulso natural” desaparece la autonomía interior y toda huella de ella. También en esta ocasión compara con diferentes tipos de gobiernos: La primer relación

recuerda una monarquía (*eine Monarchie*) donde la vigilancia severa del gobernante mantiene frenada toda libre iniciativa; la segunda, una salvaje oclocracia (*eine wilde Ochlokratie*) donde el ciudadano, negando obediencia a la autoridad legal, está tan lejos de volverse libre, como la formación del hombre está lejos de volverse bella por la supresión de la auto-actividad moral, y hasta es víctima del despotismo, aún más brutal, de las clases ínfimas (*dem brutaleren Despotismus der untersten Klassen*), como la forma lo es aquí de la masa (Schiller, 1962a: 59).

Pero Schiller pretende encontrar la relación que mejor cuadra al sujeto en lo fenoménico y cuya representación sea la belleza. En el tercer caso, se da una relación de armonía o un estado de concordia entre los impulsos de la sensibilidad y las leyes de la razón. La libertad está en el medio, entre la presión legal y la anarquía. Es la última relación la única que provee de las condiciones para que se produzca la belleza: un estado de ánimo en que armonizan razón y sensibilidad, deber e inclinación. No se aspira a la supresión de la individualidad en un Estado de monárquica opresión como tampoco se espera que la individualidad de los ciudadanos desarme todo influjo de actividad del Estado y, por ende, convierta un gobierno en su opuesto.

Manteniendo presentes estas imágenes, podemos pensar de manera más clara las *Cartas sobre la educación estética*, que son el lugar donde más se explicita un posicionamiento político y una filosofía madura. Cuando al principio de la carta VIII, Schiller se pregunta si la filosofía debe retirarse de la escena política, también se pregunta si durará para siempre en ese mundo político, el “conflicto de las fuerzas ciegas (*der Konflikt blinder Kräfte*)” (Schiller, 1990: 164-165) y opone a la ley social un enemigo

conocido en su época: el egoísmo. En esta carta pretende exhortar al lector con argumentos sólidos y retóricamente fuertes. La época en que viven, la ilustrada, presenta una posibilidad: la de llevar al mundo sensible los descubrimientos de la razón. Las fuerzas han de convertirse en impulsos y, luego de retomar el conocido *sapere aude*, vuelve a insistir: el camino hacia el intelecto se abre en el corazón. Se necesita, entonces, de la educación de la sensibilidad. La filosofía no puede quedar relegada al mundo inteligible. Debe descender al mundo en que las fuerzas ciegas aún están en conflicto y vivificarlo con su nobleza.

Sin pretender hacer un análisis exhaustivo de los pliegues que se pueden encontrar sobre los componentes políticos de la teoría estética schilleriana, aquí resta mostrar que en *Cartas* (Carta IV) se explicita lo que antes parecía ser un pensamiento subyacente, implícito o, incluso, alegórico. La mayor empresa del hombre es llegar a coincidir con la unidad del hombre puro e ideal que se representa por el Estado (su forma objetiva y canónica) y esta empresa puede darse de dos formas: ya bien aplacando al individuo, asimilándolo (es decir, que el individuo quede sometido a la universalidad), ya bien convirtiendo al individuo en Estado; esto es: “el hombre temporal se *ennoblece* convirtiéndose en hombre ideal” (Schiller, 1990: 131). Pero esta diferenciación se considera desde el punto de vista antropológico y no desde el punto de vista moral, pues desde este último la razón pide, exige que su ley se imponga sin condiciones.³⁴ Ahora bien, entre la razón que exige la unidad y la naturaleza que exige multiplicidad o variedad, se encuentra el ser humano y si éste ha de ser un ser humano íntegro no puede permitirse el aplacamiento de su carácter natural por el moral. Por ende, si se piensa en una formación o constitución política que atienda a esta antropología, en ella no puede nunca darse la primera de aquellas opciones. Por eso: “(...) una constitución política que sólo sea capaz de llevar a cabo la unidad suprimiendo la variedad, será aún muy imperfecta” (Schiller, 1990: 131).

En la misma carta (Carta IV), compara el trato de cierto tipo de artesanos (*Künstler*) con otros. Asume que los artesanos (*mechanische Künstler*) y los artistas (*schöne Künstler*) ejercen violencia (*Gewalt*) sobre sus materiales. Para formar su objeto, para dar forma al material con el que trabajan, tanto los artesanos como los artistas, deben infundirle cierto tipo de violencia, aunque este último debe disimularla, debe mostrar

³⁴ Schiller mismo reconoce en esta carta (1990, Carta IV: 131) que esta distinción es sólo válida desde un punto de vista antropológico en el que se contemple la totalidad y no desde un punto de vista moral.

libertad en su materia. Este argumento es ya conocido desde *Kallias*. Ahora bien, el político y el pedagogo (*pädagogischen und politischen Künstler*), si se los considera como artesanos, no pueden realizar su trabajo y formación de esta manera y, por lo tanto, no pueden ejercer violencia sobre su material (el ser humano) porque este material debe formarse: es, a la vez, la tarea que deben alcanzar.

El ser humano es su fin y el todo debe servir a las partes si éstas han de someterse a él. El Estado ha de preservar la singularidad y la unicidad o la particularidad de su material. El político (*Staatskünstler*) ha de conservar y preservar esta materia. La singularidad de los sujetos no debería, empero, ser un obstáculo para la universalidad de las leyes y la conducta.³⁵ Aquí se ve claramente una propuesta que pretende evitar tanto la uniformidad impuesta como el desorden relativo a los sujetos que aún no han formado un carácter íntegro. Por eso, esta carta culmina con la distinción entre el salvaje, el bárbaro y el hombre formado, cuyo carácter es una totalidad y, por eso mismo, es también una totalidad el carácter de la nación que lo contiene y lo interpreta, como su propio espejo.

Para concluir este apartado, presentaremos otro argumento lateral desde el ensayo filológicamente problemático *Sobre lo sublime*. Aquí Schiller argumenta que la libertad, con todos sus inconvenientes, es un mejor espectáculo que:

³⁵ Esto recuerda la distinción que realiza Schiller en *Poesía ingenua y sentimental* cuando se pregunta sobre la existencia de cierta clase de hombres ennoblecidos, que propondrá como una idea y no como hecho, en los que se reunirían los caracteres que trabaja en este ensayo: la gracia y la dignidad, para que ambos se protejan de sus propios extremos. El ideal de humanidad bella nacería de esta unión. Es entonces cuando Schiller realiza una comparación en los hombres de su siglo, una comparación que él presenta como un “antagonismo psicológico” (Schiller, 1963: 136): el realista (*Realist*) y el idealista (*Idealist*), antagonismo peor que una pugna ocasional de intereses, pero cuyos nombres no deben asociarse a la connotación metafísica. Schiller pretende combatir la exclusión, no elegir entre uno u otro. El idealista, afirma, dirige su atención a lo universal y descuida lo particular: iguala los casos más diversos. Abarca mucho. Comprende poco. Es vacío. Todo lo saca de sí y lo refiere a sí. Pretende verdades sin presupuestos y un saber absoluto y necesario. Para él, las leyes del espíritu humano son las leyes del universo. En lo moral, toma de la razón pura los motivos de su determinación. El contraste es la pequeñez absoluta del caso individual. Su voluntad se orienta al todo y a la eternidad. El realista, en cambio, tiene un conocimiento relativo y experiencias aisladas. El absoluto para él es el conjunto de la experiencia. Los impulsos de su voluntad no son lo bastante libres ni puros pero tampoco son ciegos o materialistas. De un caso aislado extrae la regla para su juicio; de un sentimiento interior, la de su acción. Es limitado. Se subordina tranquilamente a la necesidad física. El realista, en cuestiones políticas, mira el bienestar a pesar de sufrir algún desmedro la independencia moral del pueblo. El idealista, en cambio, aunque peligre el bienestar, mira hacia la libertad. “El uno se muestra amigo de los hombres sin que por eso tenga muy alta idea de los hombres y de la humanidad; el otro tiene tan elevado concepto de la humanidad que corre peligro de despreciar a los hombres” (Schiller, 1963: 143). De esta manera, “(...) el ideal de la naturaleza humana se reparte entre ambos, sin que ninguno de los dos lo alcance plenamente” (Schiller, 1963: 145). Sus caricaturas son el empírico vulgar (*der gemeine Empiriker*), que se entrega a ciegas sin discernir a la naturaleza como una fuerza y el fantaseador (*der Phantast*), que abandona la naturaleza por pura arbitrariedad, por caprichos de la imaginación. Lleva a una infinita caída, a un abismo sin fondo.

(...) el bienestar y el orden sin libertad, donde las ovejas siguen pacientemente al pastor y donde la voluntad soberana desciende a convertirse en pieza servil de un mecanismo de reloj. Lo último hace del hombre solamente un producto ingenioso y un burgués más feliz de la naturaleza; la libertad le hace ciudadano y corregente de un sistema superior, donde le es infinitamente más honorífico ocupar el más ínfimo lugar que encabezar la danza en el orden físico (Schiller, 1962e: 180).

Las palabras que utiliza Schiller son *glücklichern Bürger der Natur* y *Bürger und Mitherrscher*. Ambas remiten a quien es ciudadano, habitante de un lugar; la segunda también hace énfasis en el poder de dominio de ese habitante. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ser ciudadano de un sistema político corrupto, degradado, que es homólogo a un mecanismo artificial y ser ciudadano de un sistema ennoblecido, que abala la libertad e igualdad de sus corregentes antes que la sumisión a leyes no internalizadas y externas, defectuosas (todo lo que ya viene afirmando desde otros ensayos). Sobre este punto de la argumentación recae -creemos- la diferencia sustancial y a su vez la confluencia y convergencia de la política, la moral y la estética. El ciudadano feliz de la naturaleza se contenta con un orden político no internalizado y maleable. Sigue al pastor como las ovejas, sin conciencia, sin autodeterminación. El ciudadano y corregente de un sistema superior exige de un orden justo y digno, en contraposición a la artificialidad de un mecanismo de reloj, que permita la libertad y que sea reflejo de la particularidad de sus habitantes, cuyo accionar no sea determinado por leyes externas, sino por su propia naturaleza, por su ya conocida autodeterminación. Por ello, sólo en la formación y conjugación de los sentimientos de lo bello y lo sublime seremos “perfectos ciudadanos de la naturaleza” (*vollendete Bürger der Natur*), afirma. Esto es, ciudadanos completos que hacen justicia a su esencia y destinación.

Por lo dicho, podemos brevemente concluir que cuando Schiller propone superar el estado de mera naturaleza para acceder a otro tipo de naturaleza, no está negando la importancia de los progresos de la humanidad moderna ni negando la importancia de la autoafirmación de la racionalidad, sino haciendo hincapié en la necesidad de escapar a un tipo de Estado, de gobierno (de cultura en general también), que ha degenerado en corrupción, que ha alejado a los individuos de su universalidad y que a su vez ha aplacado su individualidad, su particularidad y por ende su originalidad, convirtiéndose en algo mecánico y sin vida.

Esta nueva naturaleza (que Schiller busca insistentemente en sus ensayos y que podría fundamentar otro tipo de orden político) es un camino dialéctico y, como tal, no

puede ignorar que lo moderno es un estado en el que la fragmentación, el conflicto y el antagonismo son las condiciones antropológicas fundamentales. Abrazando ese conflicto, siendo consciente de esa determinación de lo moderno y de la importancia de un intercambio entre los individuos y el Estado, es necesario pensar que el verdadero Estado de la libertad no puede fundamentarse como un Estado dinámico de las leyes ni como un Estado ético del deber, sino, en última instancia, como Estado estético.

2. 1. 2. Eje 1: Delimitación y caracterización de los ámbitos de lo político, lo moral y lo estético: La relación entre estética y moralidad

¡Vete de aquí! ¡Tu obra es pura juglaría!...
Que la apariencia ceda el puesto a la acción.
Yo he hecho lo que tú sólo has pintado...

Geh! Deine Arbeit ist Gaukelwerk –
der *Schein* weiche der *Tat* –
Ich habe getan, was du nur malest.

SCHILLER,

Conjuración de Fiesco, 1783, II, xvii

(*Schillers Werke und Briefe*, 1996: 750)

Intentaremos mostrar en lo que sigue cómo es que lo propio del ámbito estético remite a ser, en última instancia, un ámbito de apariencia y, por ende, de libertad. En su pensamiento maduro (*Cartas*), Friedrich Schiller presenta al estético como el ámbito de la acción recíproca donde el hombre es hombre en el pleno sentido de la palabra y es el ámbito, a su vez, de afirmación de la autonomía (estética, luego de libertad, incluso moral), un ámbito que puede vincular lo que se encontraba por siempre desvinculado: el orden de lo sensible y lo suprasensible; también es el paso hacia una sensibilidad ennoblecida.

Ya hemos visto que el ámbito de lo político ha de subordinarse al moral, pues la ciudadanía debe fundamentarse en la humanidad. Sin embargo, ambas, la moral y la política, son deudoras de la estética.

2. 1. 2. a. La relación entre estética y moralidad en los primeros ensayos sobre tragedia

Desde textos tempranos, como vimos, a Schiller se le impone una búsqueda y una certeza: la búsqueda del vínculo entre lo estético y lo moral y la certidumbre de que la política es un ámbito maleable, un ámbito de fuerzas. Por ello, quien ha de fundamentar una verdadera libertad política es un sujeto como ser universal, cuya formación y carácter garantizan la organicidad del Estado. Ahora bien, la institución civil que fomenta esta universalidad y que puede formar al pueblo a partir de un sentimiento que sea común a todos los hombres es el teatro, cuyo reino es la apariencia.

Los tres primeros ensayos sobre tragedia, post-lectura kantiana, escritos entre 1792 y 1793, tienen mucho para decir al respecto. En *Sobre el fundamento del placer por los objetos trágicos* o *Sobre la razón del deleite en los temas trágicos*, publicado al igual que *Sobre el arte trágico* en el año 1792 en *Neue Thalia*, Schiller busca establecer la relación y los límites de lo estético y lo ético, conservando la autonomía de las esferas, pero unificándolas lo suficiente como para que se muestre su interdependencia.³⁶

El arte se afirma en su propia esfera, entendiéndola como juego incluso, a partir de una crítica a ciertos “estéticos modernos” (Sulzer, Diderot, Moritz y el propio Schiller en su conferencia del año 1784) que intentan desligar al arte de tener como finalidad el deleite: “Para asignarle a las artes un alto y justo rango adecuado y que se ganen el favor del Estado y el respeto de todos los hombres, se las desplaza de su ámbito propio endosándoles un oficio que les es extraño y completamente antinatural” (Schiller, 2005d: 124-125). Aquí la moralidad como finalidad del arte es rechazada, pero en este ensayo temprano no se rechaza el vínculo de la moralidad con el arte en absoluto. Más bien, esto prefigura argumentos posteriores. Se la introduce como parte de los poderes o las fuerzas que tienen un rol protagónico en la tragedia y el arte se convierte en medio para la moralidad (lo que aquí significa: disposición del ánimo a la moralidad): “Así, pues, el arte

³⁶ Schiller realiza un esfuerzo en este ensayo por delimitar la fuente del placer en los objetos trágicos. Si bien utiliza los conceptos *Objekt* y *Gegenstand*, las más de las veces, de manera indiferenciada, debemos tener en cuenta que el título de este ensayo remite a “*tragische Gegenstände*”, también traducido como “temas trágicos”. El sustantivo *Gegenstand* implica contraponer, “estar en contra o delante de”. Al comienzo de este capítulo habíamos afirmado que la Modernidad es la época en que el mundo se le presenta al sujeto como una imagen. Frente a sí, como contrapuestos, ejerciéndole su fuerza, al sujeto se le presentan los objetos. La estética se centra en ese sujeto (por ahora, pues en *Kallias* intentará fundamentar a su vez la objetividad de la estética) y en la disposición del ánimo de ese sujeto (concepción que es una constante en los ensayos) que se encuentra en configuración y que Schiller aquí nombra indistintamente como *Gemüt* o *Geist*.

actúa éticamente no sólo porque deleita con medios éticos, sino también porque el mismo deleite, que procura el arte, se convierte en un medio para la moralidad” (Schiller, 2005d: 126).

Los cimientos, las fuentes, los orígenes del deleite o placer que provoca la obra de arte en el ánimo del sujeto tienen que ver, entonces, con la moralidad, pero se rechaza a la vez toda finalidad moral en el arte que no sea la libre y espontánea influencia del mismo en la disposición del ánimo (a la moralidad). No se aceptan aquí fines externos al arte. Pero a pesar de que su finalidad coincide con la finalidad natural de hacer feliz al hombre o prologar su goce³⁷, el deleite de lo artístico se fundamenta en condiciones morales e implica toda la naturaleza ética del hombre.³⁸ La relación entre estética y moralidad remite, entonces, a una disposición subjetiva del ánimo.

De esta manera, Schiller argumenta que si existen dos tipos de placer (el físico o sensible, que tiene una causa externa, y el espiritual o libre, producido por una representación interna), el libre deleite que provoca la obra como su finalidad más propia remite a aquel “en el que la sensación se produce mediante una imagen (*Empfindung durch eine Vorstellung*). A diferencia del placer físico o sensible, en que el alma está sometida a una ciega necesidad natural y la sensación procede inmediatamente de su causa física” (Schiller, 2005d:126), en el arte, no hay esa inmediatez que lleva a consumir el objeto sin representación o sin imagen. En el placer o deleite libre, el ánimo es afectado por sus propias leyes, pues en él hay *Vorstellung*, representación de imagen. Lo que se representa en esa “imagen” es una finalidad y la coherencia con esa finalidad (*Zweckmässigkeit*) es la fuente universal de todo deleite. No ampliaremos aquí el problema de la coherencia con la finalidad,³⁹ pero sí mencionaremos que las representaciones o imágenes mediante las cuales se experimenta la coherencia a la finalidad, que son fuente de un deleite libre, el cual está acompañado de una sensación agradable (*angenehme Empfindung*) son: lo bueno, que remite a la razón; lo verdadero y pleno, que remite al entendimiento, lo bello, que remite al entendimiento junto a la imaginación y lo emocionante y sublime que remite a la razón junto a la imaginación.

³⁷ Pareyson afirma que este es un presupuesto pre-kantiano: “Nel saggio *Sul fondamento del piacere prodotto da oggetti tragici* Schiller muove dunque da uno spunto che appartiene ancora a la sua dottrina prekantiana: «le belle arti hanno lo stesso fine della natura, anzi dell'autore di essa, e questo fine è di somministrare piacere e di rendere felice» (XX 133). Il fine dell'arte è insomma il piacere” (Pareyson, 1983: 37).

³⁸ En este ensayo, se presenta una idea de moralidad vinculada al poder de la ley y su principio parece ser interior a la razón humana, pues lo que se presenta como externo es la inclinación.

³⁹ Ver Villacañas (2010).

Más adelante veremos cómo, dentro de lo que Schiller clasifica como “artes emotivas”, la incoherencia provoca un displacer que se corresponde al agrado en lo sublime. Aquí queda mencionar que surgen, como propone Pareyson (1983), varias especies de placer libre: especialmente el placer moral (la representación del bien ocupa a la razón), el intelectual (la representación de lo verdadero y perfecto ocupa al intelecto) y el estético, en donde la representación de lo bello y lo sublime ocupa al intelecto (entendimiento), a la razón y a la imaginación.⁴⁰ De aquí, la diferenciación entre artes emotivas y bellas, según satisfagan al entendimiento o a la razón. En ellas, es la tragedia la forma poética que nos proporciona placer moral en un grado superior, como veremos en el próximo apartado.

El ensayo *Sobre el arte trágico* también se centra en intentar dilucidar las influencias en el ánimo de los espectadores y, a su vez, delimita una definición de tragedia pero, sobre todo, le brinda una importancia radical a la compasión (*Mitleid*). Aquí hay una sentencia que consideramos fundamental en esta investigación. Afirma Schiller que “como se sabe, en lo moral no tenemos elección, mientras que el impulso sensible está sometido a la jurisdicción de la razón” (Schiller: 2005c: 101). Reconoce que la moralidad es de un carácter imperativo, que no está determinado por la elección arbitraria o aleatoria de los sujetos. No hay elección en ella. Hay sometimiento, entonces, de la sensibilidad a la racionalidad.

Pero antes que nada deberemos respondernos cuáles son las fuentes del deleite que el afecto (en especial, el triste) proporciona, que es la pregunta que guía el ensayo y debemos tener presente que este deleite va a ser mayor en ánimos morales e independientes del impulso egoísta. Aquí utiliza Schiller nuevamente una forma de argumentación disyuntiva y excluyente. Si las fuentes de todo deleite son dos (la satisfacción del impulso a la felicidad y el cumplimiento de las leyes morales) y si un placer que no surge de la primera, debe necesariamente surgir de la segunda, entonces, el placer con el que los afectos dolorosos nos encantan en la compasión e incluso emocionan de manera agradable es de naturaleza moral. Y la condición para excitar esta facultad del ánimo (la razón) es la agresión a nuestra sensibilidad.

El deleite, reafirmamos, es para Schiller la finalidad máxima del arte pero es una finalidad mediata para la naturaleza. Y el arte trágico es el que se propone el deleite de la compasión. La compasión presupone, por supuesto, imágenes de sufrimiento (*Vorstellung*

⁴⁰ Cfr. Pareyson 1983: 38.

des Leidens) y su grado depende de la vivacidad, la verdad, la plenitud y la duración de esas imágenes. Sin explayarnos en cada una de las características mencionadas, aquí cabe remarcar que la verdad de esas imágenes de sufrimiento, que llevan al placer o deleite de la compasión, tiene que ver con la semejanza presupuesta entre nosotros y el sujeto que sufre. Nuestra naturaleza moral implica necesidad y universalidad: “(...) sólo nuestra moralidad se funda en sí misma y, precisamente por eso, es la más idónea para ofrecer una medida universal y segura a esa semejanza” (Schiller, 2005c: 112). Verdadera es, pues, una imagen que puede ser considerada como coincidente con “nuestra forma de pensar y sentir”. Schiller llega, pues, a la definición de tragedia: Es “imitación poética de una serie de sucesos interrelacionados (de una acción total), que nos presenta a nosotros, los hombres (*Uns Menschen*), en una situación de sufrimiento (*in einem Zustand des Leidens*)” (y cuya intención es provocar nuestra compasión” (Schiller, 2005c: 117, el subrayado es propio). |

En *Ideas acerca de la aplicación de lo vulgar y de lo bajo en el arte* (1793), Schiller delimita el lugar y el alcance de la utilización de objetos y formas vulgares (*gemein*) y bajas (*niedrig*) en un objeto artístico. Primero, define lo vulgar como aquello que no habla al espíritu y que sólo despierta el interés de la sensibilidad (*sinnliches Interesse*). Luego de ejemplificar con historiadores, pintores o retratistas, llega a los poetas: “Un poeta trata su materia de un modo vulgar al desarrollar acciones intrascendentes y al tocar superficialmente las importantes (...). Homero supo tratar el escudo de Aquiles de un modo muy ingenioso, a pesar de que la elaboración de un escudo, como materia [poética], es tema muy vulgar” (Schiller, 1962c: 190).

Lo bajo -que es más que una negación o una carencia, pues denota más bien la afirmación de sentimientos toscos (*Roheit des Gefühls*), de inmoralidad (*schlechte Sitten*) o de cierto carácter despreciable- puede ser admitido en el arte cuando ha de provocar risa pero no debe provocar indignación o asco. Ahora bien, en lo trágico también puede ser aplicado lo bajo pero debe trocarse, debe convertirse en lo terrible. Robar siempre es bajo y estéticamente es un objeto bajo. “Aquí, el gusto perdona mucho menos aún que la moral, y su tribunal es más severo (...)” (Schiller, 1962c: 192).

Si el personaje roba, su carácter es bajo y no sirve para el género serio, pero si el mismo personaje se convierte en asesino, podemos decir que es condenable desde el punto de vista moral pero estéticamente ha ascendido de grado (a esto le llama nuestro respeto estético: *unsre ästhetische Achtung*). Porque lo que aquí importa, como veremos a

continuación, es que lo que puede procurar placer estético es la fuerza de la acción, incluso si desde el punto de vista moral es condenable por diabólica, por ejemplo.

De esta manera, mientras intenta comprender la utilización de lo vulgar y de lo bajo en el arte, mientras piensa y ensaya como literato, Schiller hace un esfuerzo por diferenciar el juicio moral del estético. ¿Qué admite el arte, entonces, y qué, por ende, diferencia su juicio del moral?

Por empezar, el juicio estético depende de la fantasía (*Phantasie*).⁴¹ Por seguir, el juicio estético remite a la fuerza (*Kraft*) de la acción representada, no a la conformidad de ella a leyes (*Gesetzmäßigkeit*) como sí lo requiere el juicio moral (Schiller, 1962c: 193), ese juicio en el que no hay elección. El ejemplo ya citado: un ladrón ha cometido un acto bajo y condenable desde el punto de vista de los juicios morales pero puede llegar a un grado más alto en el juicio estético en el momento en que se convierte en asesino. Es decir, las acciones éticamente o moralmente condenables pueden ser estéticas si dependen de la fantasía y si revelan fuerza.

⁴¹ Si bien no queda estrictamente claro cómo funciona la fantasía en el sujeto que juzga sobre lo bello, sí parece sugerirse en este ensayo que la fantasía depende del sujeto tanto como otro tipo de representación es despertada por un objeto.

2. 1. 2. b. Conclusiones preliminares sobre la relación entre estética y moralidad en los primeros ensayos sobre tragedia

Los primeros escritos sobre tragedia implican un intento de establecimiento de relaciones más específicas y claras entre lo estético y lo moral dentro de lo que se puede denominar la estética del efecto, pues en estos escritos se piensa la obra de arte desde los efectos producidos en el espectador y todos ellos, como vimos, son ensayos influenciados por ideas kantianas. Aquí se propone, según Luigi Pareyson, dar un fundamento estético a la labor del artista como autor trágico. Sobre todo en el segundo de estos ensayos, se utiliza el concepto kantiano de lo sublime para “una original teorización del concepto de tragedia” (Pareyson, 1983: 37).

En los tres ensayos (sobre todo, en los dos primeros en los cuales esta idea se explicita), lo que distingue la estética de la moralidad es que su fin es el deleite. Existe la convicción de que el arte debe ser desinteresado: su autonomía implica no tender a ningún fin que no le sea intrínseco y propio. La estética mantiene su lugar de autonomía, a pesar de estar vinculada a la moral. Hay un vínculo, pero los juicios estético y moral se diferencian.

En primer lugar, el libre placer (estético) se produce por medio de una imagen, por ende, aquí está implicada la facultad de la imaginación (*Einbildungskraft*) y las representaciones de lo bello y lo sublime son las que producen placer estético. Los otros placeres remiten a lo bueno (placer moral) o a lo verdadero y pleno (placer intelectual).

A su vez, se piensa el goce estético desde la condición humana. Podemos sentir compasión no porque conocemos la ley de la simpatía sino porque sufrimos con el sufrimiento de un otro.

En segundo lugar, el juicio estético depende de la fantasía y de la fuerza de la acción representada, no de la conformidad de ella a leyes. Por eso podemos decir que el juicio estético es libre y se distancia de la severidad del juicio moral, donde no hay opción ni elección. Ahora bien, incluso hay algo que Schiller llama “respeto estético” que no es el respeto hacia la ley moral sino que pareciera ser respeto hacia otra ley, la estética, que permite (podríamos decir, concede) a los personajes cierto tipo de dignidad aun cuando sus actos podrían ser condenables desde el punto de vista moral.

Podemos decir, en suma, que lo distintivo del arte tiene que ver con su vínculo con la apariencia o con lo aparente (no con la realidad efectiva), con el juego o la fantasía

y con un deleite o placer libre que no tiene más finalidad que ser deleite (no hay finalidad extrínseca) y, por ende, no tiene más finalidad que el complacer.

El juicio moral debe tener, en cambio, conformidad a leyes y por ende, podríamos pensar que se comienza a perfilar una idea de libertad estética que tiene cierto tipo de preminencia por sobre la idea de libertad en el ámbito de la moralidad, como intentaremos demostrar en lo que sigue. El giro schilleriano pareciera conducir desde la idea de deber hacia una idea de libertad en el ámbito de la autonomía estética.

2. 1. 2. c. La relación entre estética y moralidad en los ensayos considerados mayores

Kant afirma en el párrafo 59 de la *KU* que lo estético es símbolo de lo moral. Lo estético no es propiamente moral porque el juicio de gusto no es un juicio moral: el juicio moral es determinante y el juicio de gusto es reflexivo. Sin embargo, hay algo en la estética que la convierte en símbolo sensible de lo que no es propiamente sensible. Pareciera que Schiller especialmente marcó, en su ejemplar, este párrafo kantiano. No hay duda de que se estaba acercando a ciertas ideas muy afines a lo que él mismo buscaba.

Unos pocos años después, Schiller afirma en *Sobre lo patético* que el arte tiene la finalidad de exponer lo suprasensible: el arte es *Darstellung* de lo suprasensible.⁴²

Un poco después, en las cartas a su amigo Körner, Schiller ensaya sobre la libertad en la apariencia y la exposición negativa de la misma.

Cinco años después de la edición de la *KU*, Schiller escribe las *Cartas*. Ya había atravesado un camino de búsqueda entre sus primeros ensayos, *Kallias* y *Gracia y dignidad*. Pero en las *Cartas* propone a la estética como un camino hacia la “invisible moralidad”, como un tercer estado (que en *Kallias* había llamado el “reino estético”), que puede unir lo que en la filosofía de Kant se halla escindido, pero que ya es vislumbrado en la analítica de lo sublime: el ámbito sensible y el ámbito suprasensible, la naturaleza y la moralidad o, en términos individuales, la inclinación y el deber. Sería una “garantía sensible (*sinnlichen Pfand*) de esa invisible moralidad (*unsichtbaren Sittlichkeit*)” (Schiller, 1990, Carta III: 127). Una “prenda sensible” debe contener en sí la posibilidad de suprimir la distancia de lo sensible y lo suprasensible. Porque Schiller en *Cartas* (Carta XVIII) insiste en la distancia en que nos deja el dualismo:

Sin embargo, nada hay más incongruente ni más contradictorio que un concepto semejante [el concepto de *estadio intermedio*], ya que la distancia que existe entre materia y forma, entre pasividad y actividad, entre sensación y pensamiento, es *infinita*, y no hay nada que pueda salvarla (Schiller, 1990, Carta XVIII: 261).

⁴² Como bien afirma Feijóo en nota a pie de página: *Darstellung* es la expresión schilleriana tanto para la presentación de la libertad en la belleza como para la puesta en escena teatral y a veces también para el hacerse visible de lo suprasensible en el arte.

La distancia entre la idea y las cosas existentes y efectivas es insalvable. Pero en *Sobre lo patético* a su vez afirma la no representabilidad positiva de las ideas (Schiller, 1962d: 138), sino negativa (esta idea de representatividad negativa de la libertad la encontramos también en *Kallias*). “Todo fenómeno cuya última causa no puede ser derivada del mundo sensible, es una representación indirecta de lo suprasensible”, afirma cuando quiere mostrar que contra el sufrimiento mismo sólo pueden luchar las ideas de la razón pues ninguna fuerza física o inteligencia finita podría luchar esa batalla. De hecho, la condición de la batalla y de la lucha es que no puede ser ganada. Esta forma de argumentar disyuntiva es propia de Schiller. Pero aquí está focalizando en su trabajo como literato y, por tanto, en el análisis de lo trágico. La representación trágica se adecua como forma para despertar en el ser humano el sentimiento moral; el ámbito estético hace visible la invisible moralidad.

Por lo dicho, sabemos que no es una afirmación novedosa decir que el concepto de lo sublime tiene un vínculo directo con la idea de libertad. Schiller explota este vínculo desde el intento de pensar no sólo la creación artística y el efecto que se experimenta con los objetos trágicos sino también desde la necesidad de pensar en esa humanidad total, desde la integridad de su propia antropología.

Sin embargo, nos explayaremos en los sentimientos de lo bello y lo sublime en el siguiente apartado. A continuación, realizaremos un recuento de los lugares en que, de manera explícita, Schiller se esfuerza por delimitar los juicios estéticos y morales.

Al finalizar el ensayo *De lo sublime*, Schiller asume la relación estrecha entre los juicios estéticos que remiten al sentimiento de lo sublime y la conciencia moral de la libertad subjetiva y realiza una observación que puede acompañar la idea de fuerza del juicio estético que ya vimos en *Ideas para la aplicación...*:

No se trata aquí de lo que sucede, sino de lo que debe y puede suceder; de nuestra determinación y no de nuestras acciones reales; de la fuerza pero no de la aplicación de la misma (...). Más todo cuanto es irrealizable, no puede ser un deber; lo que ha de suceder, necesariamente ha de poder suceder (Schiller, 1962b: 124)

En el juicio estético (que en este caso está íntimamente conectado al moral) se trata de pensar la fuerza y no la aplicación efectiva de la fuerza. Lo importante es que el sujeto lleva a la conciencia el existir de la posibilidad de aplicación de esa fuerza.

A continuación, asume la “debilidad humana” que se opondría al ejercicio del deber. Sin embargo, al menos en los juicios estéticos, la humanidad “se declara partidaria de lo bueno (...), aun cuando no siempre posea la fuerza suficiente para obrar realmente conforme a ellas [a las fuerzas de la razón]” (Schiller, 1962b: 124-125).

La Divinidad, había advertido, puede aparecer como una representación terrible y sublime, pero: “donde esta libertad no existe, el espíritu no está dispuesto a emitir juicio estético alguno” y sin importarnos lo que nos suceda como seres de la naturaleza, “lo principal es que nos sintamos, como inteligencias, independientes de los efectos de su poder” (Schiller, 1962b: 109). Inmediatamente después afirma que la Divinidad influye en las determinaciones de nuestra voluntad por su armonía con la ley de la razón pura que existe en nosotros y no por autoridad o poder, ni por recompensa o castigo.

En esta afección del instinto de conservación, nuestro yo inteligible, aquello que en nosotros no es naturaleza, debe distinguirse de la parte sensible de nuestro carácter, y debe llegar a tener conciencia de su autonomía, de su independencia de todo lo que puede perjudicar a la naturaleza física, en suma, de su libertad. Pero esta libertad es absolutamente moral y no física (Schiller, 1962b: 110).

En efecto, cuando ensaya sobre el vínculo entre la moral y la religión, pareciera que el lugar en que pone a la religión es el que luego le va a dar a la estética: el lugar de mediación entre los preceptos racionales morales y la sensibilidad. La idea moral del deber aparece como un objeto terrible que muchas veces se comporta como un poder hostil dirigido en contra la existencia física. Sin embargo, la seguridad moral exige ideas religiosas pues la moral no ofrece razones para tranquilizar nuestra sensibilidad: “La moral sigue implacablemente las prescripciones de la razón, sin consideración de lo que interese a nuestra sensibilidad; pero la religión trata de establecer una conciliación y un acuerdo entre las exigencias de la razón y los deseos de la sensibilidad” (Schiller, 1962b: 108). La religión trata de conciliar porque la mayoría de los sujetos son seres más sensibles que racionales.

En la última parte del ensayo *Sobre lo patético*, Schiller delimita las jurisdicciones, los objetos y los límites de los juicios moral y estético, en el tratamiento de un objeto sublime, ampliando de alguna manera las consideraciones de ensayos anteriores. En su análisis, se imponen tres consideraciones de la mayor relevancia: En primer lugar, es importante pensar en la vinculación con el comportamiento real efectivo del hombre, pues este punto precisamente fue objeto de críticas. Estéticamente estimable es la facultad

(*Vermögen*), la disposición (*Anlage*) del sujeto que, en un estado determinado, representa la dignidad de la determinación humana. Esta representación ya puede considerarse, en cuanto al juicio estético, como objeto sublime, aun cuando no fuera realizada en su persona. Ahora bien,

(...) sublime en la estimación moral sólo llega a ser cuando al mismo tiempo se comporta, como persona, conforme a aquella determinación, cuando nuestro respeto se dirige no solamente a su facultad sino a la aplicación de la misma, y cuando no sólo su disposición sino también su comportamiento real revelan dignidad (Schiller, 1962d: 150).

Podríamos afirmar que, al igual que en el ensayo anterior, entre la disposición y la aplicación no hay diferencia de grado sino de esencia. Estimable moralmente se muestra la acción consumada en el mundo, realizada en la persona; placentera estéticamente es la posibilidad de una acción, la de la voluntad del sujeto que puede decidir por sobre sus sentimientos y sus instintos. En este sentido, el juicio estético y el juicio moral pueden coincidir o no coincidir.

Entonces, en segundo lugar, la experiencia que brinda el juicio estético remite al placer o desagrado que, como seres sensibles, remitimos al objeto artístico; la experiencia que brinda el juicio moral remite a la aprobación o desaprobación que realizamos en tanto seres racionales. Tanto la aprobación como el placer remiten a una satisfacción, el primero a la satisfacción de una exigencia y el segundo, de un deseo (Schiller, 1962d: 151). Por ello, ambos juicios pueden disentir con referencia al mismo objeto, pues sus intereses varían: al sentido estético (la imaginación), place la acción de (por ejemplo) la cremación deliberada y pública de Peregrinus Proteus (Schiller, 1962d: 153), pero el sentido moral (la razón) no la aprueba. Place estéticamente, pues muestra una facultad volitiva que se resiste al instinto de conservación. Es desaprobada por el juicio moral, pues se encuentra en contradicción con el deber de autoconservación.

En tercer lugar, la siguiente afirmación comporta una consecuencia que más adelante se transformará en la diferencia sustancial entre los juicios moral y estético. Asevera Schiller: “Ahora bien, en el fondo de todo juicio moral yace la exigencia racional de que se actúe moralmente; y existe la necesidad incondicional de que queramos lo que es justo” (Schiller, 1962d: 152). El juicio moral nos limita y nos humilla, asevera más adelante (1962d: 154). La ley absoluta de la voluntad, la ley moral, el deber, se nos impone frente al impulso de libertad de la fantasía.

Ya nos encontramos frente a la idea de que el juicio moral no sólo determina, sino que cohibe, limita, ahuyenta a las gracias, como afirmará más adelante, en su ensayo *Anmut und Würde*. El interés de la imaginación, en cambio, es mantenerse “libre de leyes en el juego” (Schiller, 1962d: 152). El juicio estético libera pues permite que la mera disposición (y no la efectividad) muestre la posibilidad de desligamiento de la sensibilidad.

Por ello, el juicio estético nos libera, nos eleva y entusiasma, porque ya por la sola facultad de querer en absoluto, como también por la mera disposición a la moralidad, nos encontramos en aparente ventaja ante la sensibilidad, ya que basta la posibilidad de desligarse de la presión de la naturaleza, para que nuestro afán de libertad sea lisonjeado (...). No debe extrañar, pues, que nos sintamos engrandecidos con juicios estéticos, pero coartados y ligados con juicios morales (Schiller, 1962d: 154-155).

Schiller aquí concluye que ambos juicios más que apoyarse el uno en el otro, parecieran estorbarse “porque imprimen al alma dos direcciones completamente opuestas” (Schiller, 1962d: 155). El juez en el juicio estético es la imaginación y ella reclama independencia. En el moral, lo era la razón y, como juez, la razón no perdona. Exige conformidad con la ley absoluta. Y pareciera que la independencia y la conformidad absoluta son incompatibles.

Ahora bien, aunque “ponga ante nuestra vista los ejemplos morales más perfectos, el poeta no tiene otra finalidad, y no se le permite tener otra que la de regocijarnos por medio de la contemplación de los mismos” (Schiller, 1962d: 156). Pero lo que nos deleita es lo que nos mejora como sujetos.

Que otro cumpla con su deber en la realidad, descansa en una aplicación contingente que él hace de su libertad (...). Sólo es la facultad de una lealtad similar la que compartimos con él, y al percibir en su facultad también la nuestra, sentimos elevada nuestra fuerza espiritual. Es, pues, únicamente la posibilidad representada de un querer absolutamente libre, por la que place a nuestro sentido estético el verdadero ejercicio del mismo (Schiller, 1962d: 156).

De esta manera, la verdad poética que fundamenta el efecto estético, que fundamenta los caracteres ideales, es no ya una verdad histórica (que algo haya sucedido efectivamente en la realidad), sino la *posibilidad* de su efectividad, de su realización. La verdad poética pudo suceder pero no importa si efectivamente sucedió. Como veremos

en el tercer capítulo de esta tesis, en *María Estuardo*, se desarrolla un encuentro entre María e Isabel que nunca se llevó a cabo en la historia o en *Guillermo Tell*, un encuentro entre Tell y el parricida.

Por último, mencionaremos una idea que ya venimos nombrando en el desarrollo de la tesis. Con referencia a recomendar a los poetas asuntos nacionales, afirma Schiller: “La poesía (...). Debe llegar al corazón, puesto que del corazón ha partido, y debe apuntar no al ciudadano en el hombre sino al hombre en el ciudadano” (Schiller, 1962d: 157). Y continúa contraponiéndose a Sulzer:

La poesía jamás cumple con una misión especial en cuanto al hombre (...). Su ámbito es la totalidad de la naturaleza humana, y sólo en tanto que influya sobre el carácter, puede tener influencia sobre cada uno de sus efectos. La poesía puede llegar a ser para el hombre lo que el amor es para el héroe. Ella no puede darle consejos ni disputar con él ni servirle en tarea alguna; pero puede educarle para que sea un héroe; puede incitarlo a realizar hazañas y darle fuerzas para que cumpla con su misión (Schiller, 1962d: 158).

Fuerza y disposición brinda la poesía. Ahora bien, disposición y efectividad se diferencian en el juicio de gusto. Por ello, continúa:

La fuerza estética, con la que nos conmueve lo sublime de carácter y de acción, no descansa, pues, de ningún modo en el interés racional de que actúe correctamente, sino en el interés de la imaginación de que la correcta actuación sea posible, es decir, que ningún sentimiento (*Empfindung*), por más poderoso que sea, pueda ser capaz de subyugar la libertad del espíritu (*Gemüt*) (Schiller, 1962d: 158-159).

Lo que importa en los juicios estéticos es la fuerza, no la dirección de ella: “En los juicios estéticos estamos, pues, interesados no en la moralidad en sí, sino únicamente en la libertad (...)” (Schiller, 1962d: 160). Por este motivo, Schiller rechaza tanto la exigencia de una finalidad moral en la estética como la confusión entre los juicios. Razón e imaginación tienen sus ámbitos separados.

El ensayo *Kallias o sobre la belleza* está compuesto, como ya hemos anunciado, por una serie de cartas que serían el preludio de la posterior teoría estética. Además de querer establecer un principio objetivo de la belleza, Schiller intenta, una vez más, separar aquí las esferas: la estética debe mantener su autonomía y su especificidad con referencia a lo perfecto y a lo bueno.

La belleza, pues, no se encuentra en el ámbito de la razón teórica, porque es independiente de conceptos. La encontraremos en el campo de la razón práctica, lo cual implica la forma de la razón práctica, que es “la exclusión de todo principio externo de determinación” (Schiller, 1990: 15). Imitar la forma de la razón práctica es, pues, estar determinado por sí mismo y no por lo exterior, es decir, “estar determinado de manera autónoma o aparecer como tal” (Schiller, 1990: 15).

Ya delimitada la belleza dentro de la razón práctica pero no como juicio moral, Schiller establece que toda “acción moral es de este tipo” (Schiller, 1990: 17), a saber: la razón práctica declara si la acción es aquello que ella misma quiere (*will*) y debe ser (*soll*). Es decir, una acción moral es producto de la voluntad pura, determinada por la forma, de manera autónoma.⁴³ De esta manera, la “razón práctica exige *imperativamente* de una acción de la voluntad o acción moral, que exista mediante la forma pura de la razón” (*ibídem*: 17). Ahora bien, no puede tener esa exigencia con los efectos de la naturaleza (sólo puede desear que exista por sí mismo pero no puede exigir que exista por medio de ella) porque entonces se estaría comportando con esos efectos como una determinación externa de los mismos y éstos no serían autónomos (determinados por sí mismos).

Para un juicio de gusto puro, entonces, lo que se requiere es abstraer su valor teórico o práctico, su materia y su finalidad: “¡Que sea lo que quiera! Al juzgarlo estéticamente, sólo queremos saber si aquello que el objeto es, lo es por sí mismo” (Schiller, 1990: 23-25). Lo que no debe haber es una evidencia de una finalidad o regla manifestadas como coacción pues el objeto bello se somete a reglas pero debe aparecer libre de ellas.⁴⁴

Lo bello refiere a la razón práctica porque la libertad no puede pertenecer a la razón teórica pero sólo con respecto a la forma y no a la materia. La finalidad moral, en cambio, corresponde a la materia o al contenido. “La razón práctica requiere autodeterminación. Autodeterminación de lo racional es determinación pura de la razón, esto es moralidad; autodeterminación de lo sensible es determinación pura de la naturaleza, esto es, belleza” (Schiller, 1990: 31).

⁴³ Esto es constitutivo. Pero en el caso de que el objeto al que la razón práctica aplica su forma no exista por medio de la voluntad, le presta de manera reguladora la facultad de determinarse a sí mismo, “le presta una voluntad”, afirma (*ibídem*), lo contempla desde la forma de la voluntad del objeto (no desde *su propia* voluntad, porque en tal caso sería un juicio moral).

⁴⁴ Para pensar la heteronomía: Todo concepto es externo al objeto. A su vez, toda finalidad (sobre todo, la utilidad) es heterónoma. Si se persigue una intención moral también habrá heteronomía, puesto que el objeto estará determinado por una idea de la razón práctica. “De ahí resulta que la finalidad moral de una obra de arte, o de una acción, contribuye en tan poco grado a su belleza, que ha de ser, antes bien, disimulada al extremo, y ha de aparentar que surge de la naturaleza del objeto de manera completamente libre y espontánea (...)” (Schiller, 1990: 29).

Razón y sensibilidad tienen cada una una voluntad distinta. La de la sensibilidad es la que cae en el terreno de los sentidos. La belleza está ligada a la apariencia y el concepto de belleza moral (*moralische Schönheit*) tiene su correspondiente en la experiencia.

Entonces, Schiller expone una historia como parte empírica de su teoría (en la carta del 18 de febrero de 1793), similar a la que se narra en *Anmut und Würde*, sobre la desgracia de un hombre que queda despojado al lado de un camino y a quien diversos pasajeros ven e intentan o no ayudar. La acción del primer personaje es una acción bondadosa por emocional (le quiere brindar su dinero, pero no puede soportar su aspecto), la del segundo es una acción provechosa (el viajero le pide dinero a cambio de su ayuda), la del tercero es una acción moral pura (por respeto a la ley): “Me costará mucho (...). Pero el deber moral me exige que te preste servicio” (Schiller, 1990: 35). Esta acción tampoco es más que moral. Los personajes que aparecen en cuarto lugar son enemigos de quien ha caído en la desdicha y a pesar de que ofrecen su ayuda, el hombre la rechaza. Schiller no explicita qué tipo de acción es. Sin embargo, la última, sólo la última, es una acción bella. El quinto personaje que atraviesa el camino, que va cargado con peso en su espalda, deja el fardo en el suelo y se dispone a ayudarlo, a lo cual el hombre le pregunta por su propio bienestar: “«Pero, ¿qué será de tu fardo, que has de dejar aquí en medio del camino?» «No lo sé, pero tampoco me importa (...) lo único que sé es que tú necesitas ayuda y yo debo dártela»”, le oímos decir a su personaje ficticio (Schiller, 1990: 37). Esto lo desarrolla Schiller en la siguiente carta.

En la cuarta carta (19 de febrero de 1793) continúa, entonces, la historia. Sólo el quinto viajero actuó de manera espontánea. “Así, pues, una acción moral sólo sería bella, si pareciera un efecto de la naturaleza que resultara de sí mismo. En una palabra: una acción libre es una acción bella cuando coinciden la autonomía del ánimo y la autonomía en la apariencia” (Schiller, 1990: 39). La belleza moral, de esta manera, implica para Schiller el máximo nivel de perfección del carácter humano, porque sólo se da cuando el deber forma (o pasa a formar) parte de su naturaleza.

Y aquí vemos lo mismo que en *Sobre lo patético*: “La violencia (*Gewalt*) que la razón práctica ejerce sobre nuestros impulsos en las determinaciones morales de la voluntad, tiene sin duda algo de insultante y embarazoso cuando se manifiesta en la apariencia” (Schiller, 1990: 39). Aquí la razón es la que ejerce coacción y Schiller afirma que la coacción no es algo agradable de ver. Por el contrario, en el juicio estético la libertad es lo más elevado (*ibídem*: 39).

Es por esto que una acción moral no podrá ser nunca bella mientras seamos testigos de la operación por la cual se coacciona a la sensibilidad. Nuestra naturaleza sensible ha de aparecer, pues, libre en lo moral, aunque no sea realmente libre, y ha de parecer como si la naturaleza cumpliera simplemente el mandato de nuestros impulsos, mientras que, justamente en contra de esos impulsos, se somete al dominio de la voluntad pura (Schiller, 1990: 39).

Pero la libertad es el fundamento de la belleza. Más adelante, antes de tratar sobre la belleza del arte, Schiller opone la dureza a la libertad. La dureza priva a la grandeza moral de su valor estético y afirma: “(...) incluso podemos decir que sólo la belleza hace afable a la virtud” (Schiller, 1990: 87). El mero respeto (*bloß Achtung*) humilla (*demütigt*). Mostrar la coacción de la ley en una acción infunde meramente respeto pero no afecto (*Gunst*) ni inclinación (*Neigung*).

Podemos concluir que Moralidad y Estética son ambas pertenecientes a la razón práctica, sólo que la belleza tiene semejanza (analogía) con la forma de la razón pura práctica. Por eso, libertad en la apariencia no es “libertad de hecho” sino apariencia de libertad. Se vuelve a presentar una cuestión crucial: que el juicio en lo moral es una exigencia, que el mero respeto humilla si no está acompañado por afecto o inclinación, por eso resulta insultante. La razón ejerce, entonces, violencia. En el juicio de gusto, en cambio más que exigencia, hay deseo, y lo más elevado en él es la libertad. Se abstrae en él el valor tanto teórico como práctico, y todo tipo de finalidad y la contemplación pura se yergue por sobre las coacciones. Existe, empero, también *belleza moral* que es perfección del carácter humano, pues lo antes humillaba o coartaba se convierte en objeto de la inclinación. Y ya no hay dureza, sino propiamente libertad.

Antes de trabajar con *Cartas, Poesía ingenua y Sobre lo sublime*, expondremos algunas cuestiones relevantes en este sentido del ensayo que ya hemos nombrado en varias ocasiones y que se viene prefigurando en las concepciones que hemos expuesto.

En *De la gracia y la dignidad*, también se manifiesta un esfuerzo por diferenciar el juicio estético del moral. Si bien la naturaleza le señala al sujeto su destino y confía a él su cumplimiento (por eso se distingue de los demás seres, pues interviene por voluntad en la cadena de la necesidad) y si bien la razón requiere de la forma humana que exprese una manera de sentir adecuada a su destino, es decir, que exprese una aptitud moral, no se puede desentender que el sujeto es, al mismo tiempo, como fenómeno, objeto de los sentidos. “Allí donde el sentimiento moral halla satisfacción, no quiere sufrir menoscabo el sentimiento estético, y la concordancia con una idea no debe costar ningún sacrificio en el fenómeno” (Schiller, 1962a: 55).

Se exige en un mismo objeto, en distintas instancias del juicio, tanto la expresión de la moralidad como la belleza: de esta manera, “su aptitud moral debe manifestarse por la gracia” (Schiller, 1962a: 55). Ya hemos dicho que gracia y dignidad son los correlatos en el ámbito moral de los conceptos de belleza y sublimidad. La gracia surgirá sólo cuando el espíritu se manifiesta en la naturaleza sensible sin infringir los requisitos de la sensibilidad, de manera que su voluntad se ejecuta de modo fiel, expresivo y espontáneo, como ocurría con el quinto viajero en el ejemplo de *Kallias*. Y aquí Schiller retoma ciertas ideas de las cartas a Christian Gottfried Körner: La naturaleza no debe aparecer como fuerza coactiva frente al espíritu “(...) pues donde domina la simple naturaleza debe desaparecer la humanidad” (Schiller, 1962a: 57). Vuelve a mostrar las tres relaciones en las que puede estar el sujeto con respecto a sí mismo (su parte sensible con referencia a su parte racional) y vuelve a especificar que es la última relación la única que provee de las condiciones para que se produzca la belleza: un estado de ánimo en que armonizan razón y sensibilidad, deber e inclinación, etc.

Pero en este punto lo que verdaderamente nos interesa es comprender cómo conjuga Schiller lo que parece irreconciliable. “Para poder convertirse en objeto de inclinación (*Objekt der Neigung*), la obediencia a la razón debe proporcionar un motivo de deleite (*des Vergnügens*), pues sólo por el placer (*Lust*) y el dolor (*Schmerz*) se pone en movimiento el instinto” (Schiller: 1962a: 60). Esta idea ya venía prefigurándose en *Kallias*.

Ahora bien, Schiller reconoce que la inclinación (*Neigung*) es dudosa compañera del sentimiento moral (*Sittengefühls*). La voluntad debe obedecer a la sola ley y no al impulso. Está de acuerdo, hasta aquí, con los rigoristas de la moral (*Rigoristen der Moral*). Pero pretende a su vez mantener en lo fenoménico y en el ejercicio del deber las exigencias de la sensibilidad (*Ansprüche der Sinnlichkeit*). Y aunque la participación de la inclinación en un acto libre no prueba nada con respecto al ajuste de la acción al deber,

la perfección moral del hombre puede sólo dilucidarse por ese participar de su inclinación en su conducta moral. Porque el hombre no está destinado a ejecutar acciones morales aisladas, sino a ser un ente moral (*ein sittliches Wesen*). Lo que está prescrito no son virtudes, sino la virtud (*die Tugend*), y la virtud no es otra cosa que “una inclinación al deber” (*eine Neigung zu der Pflicht*) (...) y el hombre no sólo puede (*darf*), sino que debe (*soll*) enlazar el placer al deber; debe obedecer alegremente a su razón. Si a su naturaleza puramente espiritual le ha sido añadida una naturaleza sensible, no es para arrojarla de sí como una carga o para quitársela como una burda envoltura (Schiller, 1962a: 61).

La naturaleza hizo del ser humano un ser sensible y racional. Sin embargo, la idea de deber en la filosofía moral de Kant se presenta con una dureza que “ahuyenta a las Gracias” (Schiller, 1962a:61), pues se contraponen cruda y rigurosamente los dos principios que actúan sobre la voluntad. Y aquí ya nos encontramos con la idea del alma bella (*die schöne Seele*). Schiller la presenta no como un alma inactiva, no como errática sino como aquella que puede liberar la dirección de la voluntad al afecto, sin correr el riesgo de entrar en contradicción consigo.

Comienza la última parte del ensayo trabajando con el concepto de dignidad. La gracia ha quedado establecida como expresión del alma bella y la dignidad, como expresión del carácter sublime. Aun cuando la idea de belleza de carácter no se alcanza nunca por entero, lo relevante es procurar una armonía en el sujeto o, en el caso del concepto de lo sublime que fundamenta la dignidad, que se afirme la humanidad en su esfera. Si bien como animal el sujeto también siente dolor y placer a partir de impresiones externas (*äußern Eindruck*), es decir, tiene sensación (*Empfindung*), luego apetito (*Begierde*), también posee voluntad, que aquí es una facultad suprasensible no sometida ni a naturaleza ni a la razón. Por ello, afirma: “El animal tiene que procurar librarse del dolor; el hombre puede decidirse a soportarlo (...). La voluntad del hombre es un concepto sublime, aun cuando no se considere su uso moral. Ya la mera voluntad eleva al hombre sobre la animalidad; la voluntad moral lo eleva hasta la divinidad” (Schiller, 1962a: 68). Pero debe haberse desprendido primero de la animalidad, por lo cual es un paso importante hacia la libertad moral el ejercer la mera voluntad.

Pero la voluntad es libre de elegir sólo en tanto fuerza natural, en tanto fuerza moral (*als moralische Kraft*) no es libre: “debe (*soll*) optar por el fuero racional” (*ibídem*). Si contradice a la razón, utiliza su libertad indignamente, pues la voluntad está unida a la razón.

Esto es así porque hay cierto tipo de incondicionalidad en esta fuerza moral: “(...) las leyes de la naturaleza obligan sólo condicionalmente, pero las de la razón, incondicionada y absolutamente” (Schiller, 1962a: 69).

Si el sujeto permite libre curso al instinto (*Trieb*) es un mero animal. La voluntad es instada a procurar la satisfacción al instinto apetitivo pero “debe recibir de la razón los fundamentos de su determinación y decidirse sólo de acuerdo con lo que ésta permite o prescribe” (Schiller, 1962a: 69). La voluntad obra sensorialmente (*sinnlich*) si ignora la razón prescindiendo de acudir a ella; obra moralmente (*sittlich*) si acude a ella antes de

acceder a la solicitud del instinto. Por eso, sólo “quebrantando el poder del apetito (*Gewalt der Begierde*), que se precipita hacia su satisfacción y que preferiría prescindir totalmente de la instancia de la voluntad, es como muestra el hombre su autonomía (*Selbstständigkeit*) y se revela como ser moral” (Schiller, 1962a: 70). Y el ser moral debe querer (*wollen muß*) el aborrecimiento (*Verabscheuung*) o el apetito (*Begierde*). Debe quererlos, no someterse a ellos por mero instinto.

Vemos, por lo tanto, que en los afectos en que la naturaleza obra primero y la moralidad de carácter sólo se manifiesta resistiendo, no hay posible concordancia entre razón y sensibilidad, entre deber e inclinación. No obra el sujeto allí con su naturaleza en armonía sino exclusivamente con la racional. No obra “tampoco en forma moralmente bella porque en la belleza de la acción debe también participar necesariamente la inclinación, que aquí, por el contrario, aparece en conflicto. Pero obra en forma moralmente grande (...)” (Schiller, 1962a: 71). Así, como en la belleza de la acción debe participar también la inclinación, pero sólo lo moralmente grande da testimonio de una facultad más elevada que la sensorial, es que el alma bella debe transformarse en sublime (Schiller, 1962a: 71). Por ello, se la distingue del “buen corazón” o “virtud por temperamento”, porque efectivamente no es la sensorialidad la que domina. Al contrario: “La dominación de los instintos (*Beherrschung der Triebe*) por la fuerza moral (*moralische Kraft*) es libertad de espíritu (*Geistesfreiheit*), y dignidad se llama su expresión en lo fenoménico (*Ausdruck in der Erscheinung*)” (Schiller, 1962a: 71-72).⁴⁵

Schiller nos coloca nuevamente ante una disyunción excluyente. En el ejemplo de un hombre con signos del afecto más tormentoso, se puede pensar que si fuera sólo un ser sensible, sus rasgos deberían concordar entre sí, pero hay signos en él no sólo de sufrimiento sino también de serenidad. Por lo tanto, esa contradicción “prueba la existencia y el influjo de una fuerza que es independiente del sufrimiento y superior a las impresiones bajo las cuales vemos sucumbir lo sensible” (Schiller, 1962a: 73). La dignidad consiste en la serenidad en el padecer (*die Ruhe im Leiden*) y ésta se convierte en “representación de la inteligencia en el hombre y expresión de su libertad moral (*Darstellung der Intelligenz im Menschen und Ausdruck seiner moralischen Freiheit*)” (Schiller, 1962a: 73).

⁴⁵ En *De la gracia y la dignidad* hay una idea que ya se prefiguraba en *Kallias*: la fuerza moral no se puede representar (*keinen Darstellung*) porque lo suprasensible (*Übersinnliche*) no cae bajo los sentidos. Pero puede ser representada al entendimiento indirecta o mediatamente (*mittelbar*) mediante signos sensibles (dibujos sensibles: *sinnliche Zeichen*).

Las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en tres números de la revista *Die Hören* entre los años 1794 y 1795, poseen la fuerza de la especulación filosófica y una fresca fluidez poética. En ellas, como hemos reiterado, se muestra el esfuerzo por vincular el problema político de la época con la necesidad de establecer una educación estética que fundamente la formación del género humano y que será, por ende, la guardiana de la moralidad. Las *Cartas* están expuestas en tres bloques⁴⁶ que, si bien dialogan entre sí, configuran unidades de sentido diferenciables.

En las primeras nueve cartas, Schiller justifica, de alguna manera, su elección de priorizar el problema estético por sobre el político. Por ello, presenta y desarrolla allí el cuadro de época. Por doquier aparece el escenario devastado consecuencia de los excesos de la Revolución y de la depravación de la Ilustración (Carta V). La política se ha vuelto corrupta y la burocracia, ineficaz. El sujeto moderno se encuentra fragmentado, se encuentra disperso tanto en su interior como en su exterior. Sus facultades trabajan de manera unilateral. Los individuos han dejado de configurar una sociedad unificada, una comunidad, un pueblo, y para encontrar a la especie hay que buscar de individuo en individuo, pues se ha perdido la totalidad. A su vez, lo útil ha devenido en ídolo de la época, el egoísmo ha sustituido a la simpatía. Este retrato, confidente y complementario con las palabras del prólogo a *La novia de Mesina*, exagera la contundente necesidad de pensar el destino de la humanidad. En el prólogo, escrito unos años más tarde, se afirma que:

Cerrado está ahora el palacio de los reyes; la justicia se ha refugiado, de las puertas de la ciudad, al interior de los edificios; lo escrito ha sustituido a la palabra; el pueblo mismo, ese conjunto sensible y vivo, cuando no obra cual una fuerza bruta, se transforma, en el Estado, en un ser abstracto, y los dioses han buscado un asilo en el fondo del alma humana (Schiller, 1973: 974).

Esta visión, que expresa el contraste entre la presente y moderna fragmentación y la plenitud de lo antiguo, expone el panorama político que se pinta en los cuadros de la época y que será reapropiado como ámbito que circunda los personajes de las obras dramáticas, a pesar de que los momentos históricos sean disímiles en ellas. Los palacios de los reyes como símbolo de la unión política de los súbditos con su monarca (en un gobierno liberal, en tal caso) se encuentran cerrados porque el sentido de lo político ha

⁴⁶ Tanto en la introducción de la traducción de Feijóo como en la de Zubiria se menciona esta categorización de los bloques que se corresponde a los artículos publicados.

perdido la unificación de lo particular con lo universal. La justicia que pertenecía a la sabiduría de los pueblos (pensemos en los inicios de las tragedias antiguas donde los sabios debatían junto al pueblo reunido en las plazas) se ha retrotraído al interior de edificios: la burocracia ineficaz ya no pertenece al conjunto de la comunidad. Ese pueblo, o se rige por sus instintos desenfrenados o se transforma en algo plenamente desvinculado y separado de sí, abstracto: el Estado, que aparece nombrado en los ensayos como un aparato, como un mero artificio sin naturalidad, como algo a la vez impuesto y externo. Incluso los dioses y lo divino se han aparatado de la unión popular.

Habíamos dicho: El destino del ser humano está en sus manos. El instante que se le presenta no encuentra empero una humanidad preparada para llevarlo adelante. Teniendo en cuenta que el sujeto se encuentra perdido en los excesos de la civilización, aquel por defecto en el que actúa como salvaje (*als Wilder*), dando prioridad a los sentimientos, y aquel por exceso en el que actúa como bárbaro (*als Barbar*), dando prioridad a los principios, siendo el deseable término medio el hombre cultivado (*der gebildete Mensch*), será necesario reedificar una cultura en que la totalidad de carácter del pueblo lo lleve del Estado de la necesidad (*Staat der Noth*) al Estado de la libertad (*Staat der Freyheit*).⁴⁷ Pero el sujeto cultivado no es quien desarrolla sus facultades intelectivas o teóricas solamente; tampoco es, incluso, el sujeto que puede afirmar los principios morales por la mera razón, sino aquel que puede utilizar todas sus facultades, sin menospreciar la sensibilidad ni imponer inmediatamente las leyes de lo racional. El sujeto cultivado es aquel que puede ser considerado como representante de la especie (*als Repräsentanten der Gattung*) además de individuo, aquel que posee en sí la unificación de sus impulsos, esto es, puede gozar en la apariencia.

Para efectivamente poder “sentar la ley en el trono” y “honrar al hombre como fin propio”, hay que buscar, entonces, el apoyo de un tercer carácter que no sea ni el mero carácter natural ni el puramente moral pues, afirma, el hombre moral que se presenta en la idea, es problemático (es meramente posible aun cuando racionalmente necesario) mientras que el hombre físico es real. Este tercer carácter sólo será atentamente desmenuzado y analíticamente expuesto en las cartas últimas. Pero es el sentido que

⁴⁷ El Estado de la necesidad (*Staat der Noth*) surge de -y se orienta hacia- la necesidad natural; es decir, es un cuerpo político cuya organización se rige por fuerzas. En cambio, el Estado de la libertad (*Staat der Freyheit*) surge de -y se orienta hacia- las fuerzas de la necesidad racional, esto es, las leyes. Vale aclarar la diferencia sustancial entre los conceptos de Estado (*Stadt* o *Staat*) y estado (*Zustand*). Los diferenciamos, siguiendo la forma de traducción tradicional, con mayúscula o minúscula, respectivamente. Feijóo (1990: LXXIII) aclara que la diferencia remite a que uno es el modelo de organización político-social y otro remite al estadio en la evolución del carácter humano.

subyace a la totalidad de las deducciones schillerianas. Para resolver el problema político se debe tomar el camino de lo estético porque el carácter natural no conserva la sociedad y el moral nunca aparece (*erscheint*) y, además, no se puede arriesgar la sociedad real en pos de una sociedad ideal problemática, en el sentido antes indicado. Lo estético actúa como apoyo, como medio para fomentar la humanidad, pues de ella carecen los tiempos de revolución.

Esta falta de sujeto, esta ausencia de “posibilidad moral” (*moralische Möglichkeit*), se refiere entonces a la necesidad de fundamentar el orden político, a través de un sujeto en totalidad, de un sujeto que no esté escindido y que no reciba sus leyes de manera heterónoma. Por este motivo la necesidad política de la época se conjuga con el ennoblecimiento del carácter del sujeto. La primacía de lo humano en sí mismo (ético en sentido auténtico) se vincula con la necesidad de justicia, verdad y virtud ciudadana. Lo que le falta al instante generoso es un sujeto ético, verdaderamente ético. Por ello, ya había afirmado la necesidad de apuntar no al ciudadano, sino al hombre.

Justificando la necesidad de establecer un verdadero orden político que evidencie la libertad de su esencia y su forma racional, Schiller propone priorizar el problema estético. La complejidad y la necesidad política acuciante van a subordinarse a lo estético porque se requiere de un equilibrio, de una base sólida que configure un carácter en los sujetos plausible de dignidad, de libertad, de fuerza. Su primera tesis, expuesta al finalizar la segunda carta, establece que, para acceder a esa obra de arte perfecta, para establecer una “verdadera libertad política”, hay que tomar el camino de la belleza, pues a través de ella se llega a la libertad. El sujeto ha de formarse a través de la belleza porque es el único camino para encontrar libertad.

La carta IX es la última que nos ocupa de esta primera parte. Aquí Schiller habla a los artistas, quienes tienen una importante tarea en su tiempo. Al comienzo de la carta, se plantea explícitamente que el cambio político debe partir del “ennoblecimiento del carácter” (*von Verendlung des Charakters*), lo cual estaría mostrando una primacía de la Ética frente a la Política (Zubiria, 2016). Ennoblecere el carácter es la tarea más acuciante y digna que se le asigna al poeta y se encuentra por debajo, como fundamento del nuevo orden de justicia y verdad que se pretende instaurar en el ámbito de lo político, en el mundo de los fenómenos. Si el cambio político debe partir del ennoblecimiento del carácter, entonces, el instrumento para hacerlo es el arte bello y es el artista el que proporcionará principios en la realidad que podrán ser soportados en la forma de juego. Y aquí ya entramos en uno de los conceptos centrales de las siguientes cartas. El juego

va a ser el objeto del impulso estético. Pero por ahora baste decir que ser siervo, súbdito o ciudadano son instancias políticas positivas y cristalizadas en ciertos momentos históricos. Ser humano es la instancia moral que acompaña a la historia misma. Por ello, en un drama anterior incluso a las lecturas de la obra kantiana, el verdugo puede decirle a la víctima: “Escucha, Fiesco... No de vasallo a señor ni de amigo a amigo... Yo te hablo de hombre a hombre (*Mensch gegen Mensch*)” (Schiller, 1973: 269).

Lo que brinda el ámbito estético al carácter del sujeto unilateralmente determinado, cómo configura al sujeto que se encuentra fragmentado en sus naturalezas (al que prioriza ya la una, ya la otra sin encontrar ese equilibrio que podría poner fin a los males, las desviaciones y las depravaciones que aquejan su tiempo) son cuestiones que trataremos en el siguiente apartado, sobre los sentimientos de lo bello y lo sublime. Pero aquí podemos adelantar que el final de la carta IX, donde Schiller habla al joven ansioso de verdad y belleza, culmina con un indicio de respuesta:

Si ahuyentas de sus diversiones la arbitrariedad, la frivolidad y la grosería, las desterrarás también, imperceptiblemente de sus actos, y finalmente de su manera de ser y pensar. Allí donde las encuentres, rodéalas de formas nobles, grandes y plenas de sentido, circúndalas con símbolos de excelencia, hasta que la apariencia (*der Schein*) supere a la realidad (*die Wirklichkeit*), y el arte (*die Kunst*) a la naturaleza (*die Natur*) (Schiller, 1990, Carta IX: 181).

Esta idea también la desarrolla Schiller al final del ensayo *Sobre lo sublime*. El poeta tiene la fuerza para expulsar del carácter de los sujetos (y, por ende, para expulsar de sus actos) todo aquello que su siglo conoce como propio (la arbitrariedad, la grosería o lo frívolo), pero lo hace mediante el juego, la diversión, la apariencia. Ese estado, ese carácter es una victoria contra la realidad efectiva que se muestra oscilante, maleable y corrupta y es a su vez una superación de su naturaleza desgarrada. Por este motivo hemos afirmado que la estética es la guardiana de la moral. El ser humano es la instancia que acompaña a la historia misma. La moral ha cobrado primacía con referencia a la política, pero, a su vez, la posibilidad moral está ausente porque la subjetividad no ha logrado establecerse como una subjetividad verdaderamente libre. Consideramos que es la estética la que debe ayudar a dar este salto, a través de las instancias que ya se vienen presentando en ensayos anteriores: no desde la coerción de la razón práctica, tampoco desde la realidad efectiva, sino desde el ámbito de la apariencia y del arte que vencen, de esta manera, a la realidad y a la naturaleza porque se establecen como el verdadero fundamento de la libertad.

Los bloques segundo y tercero de *Cartas* serán analizados en los apartados siguientes. Pero si pensamos cómo se vinculan allí lo estético y la moralidad debemos tener presente algunas cuestiones centrales.

Por empezar, en la Carta XXII, se afirma que el temple estético es un estado de suprema realidad (*Realität*) porque la suma de las fuerzas se encuentran activas y, por lo tanto, es un estado provechoso para el conocimiento y para la moralidad. Es el fundamento de posibilidad (*der Grund der Möglichkeiten*) de todas las funciones humanas.

Por seguir, el paso desde el estado estético hacia el estado lógico y moral es un paso más fácil que el del estado físico al estético. Estos tres estados se diferencian en su relación con el poder de la naturaleza (*Macht der Natur*). En el estado físico (*physischen Zustand*) se sufre o padece (*erleiden*) el poder de la naturaleza; en el estado estético (*ästhetischen Zustand*) el sujeto se libera o se deshace (*entledigen*) de ese poder; en el lógico y moral (*moralischen Zustand*) se domina (*beherrschen*).

Ahora bien, en la Carta XXVI se afirma sobre el temple estético (*die ästhetische Stimmung des Gemüths*) que no nace de la libertad ni tiene un origen moral, sino que hace surgir la libertad. La palabra alemana *Schein* es central en esta carta: “La realidad de las cosas es obra de las mismas cosas, pero la apariencia de las cosas (*der Schein der Dinge*) es obra del hombre (*Menschen Werk*), y un ánimo que se deleita en la apariencia, ya no halla más placer en lo que recibe, sino en lo que hace” (Schiller, 1990, Carta XXVI: 347). Por eso afirma la distancia entre la apariencia estética y la realidad y la verdad. A la apariencia se la ama por ser apariencia y por ser juego. La apariencia estética no pone en peligro el orden de la verdad porque no pretende confundirse con él (propondremos que por este mismo motivo es que la apariencia estética puede dis-rumpir, la que puede convertirse en crítica, en criticidad, en denuncia contra el mundo). En efecto, la apariencia estética es autónoma (*selbständig*) por no necesitar o por prescindir del apoyo de la realidad y es sincera o leal (*aufrechtig*) por no pretender realidad o renunciar explícitamente a todo derecho de realidad, aun cuando puede basarse también en ella. Ella, en tanto autónoma, “tiene cabida en el mundo moral (XXVI, 13), porque renuncia de por sí a influir en la moralidad (tanto como en la verdad)” (Feijóo, J., 1990: LXXXV). El sujeto, ya lo dijimos, es un ser capaz de representar y la apariencia proviene de él mismo originariamente, es algo así como una espontaneidad suya. En cambio, la existencia real y efectiva deriva de la naturaleza, en tanto fuerza ajena al sujeto y a su voluntad, en tanto causalidad absoluta.

Pero el hombre sólo posee ese derecho soberano en el *mundo de la apariencia*, en el reino inanimado de la imaginación, y lo posee sólo si se abstiene escrupulosamente de proclamar la existencia teórica de ese mundo de la apariencia, y si renuncia a conferirle existencia práctica (Schiller, 1990, Carta XXVI: 351).

Recién hemos anunciado que Schiller definió la apariencia estética como una apariencia sincera y autónoma. La apariencia estética no debe pretender sustituir a la realidad ni pretender que la realidad la sustituya. Ella “ennoblece la realidad vulgar”, pues no surge de la libertad sino que hace surgir la libertad. Por este motivo, al finalizar la carta, afirma que mereceremos reproche mientras no nos elevemos a la pura apariencia,

mientras no podamos disfrutar de la belleza en la naturaleza viva sin dejar de deseársela ansiosamente, mientras no podamos admirar la belleza del arte imitativo sin preguntarnos por su finalidad. Merecemos ese reproche, mientras no podamos concederle a la imaginación el derecho a una legislación absoluta, ni hacerle ver su dignidad mediante el respeto que sentimos por sus obras (Schiller, 1990, Carta XXVI: 359).

De esta manera, debemos tener presente que lo estético muestra libertad en su autonomía, libertad en sentido de no coacción (ni por imposición teórica, ni por imperativo moral) y brinda, entonces, una posibilidad al carácter humano de acceder a una integridad sin precedentes. Lo moral constriñe, como hasta ahora, en todos los ensayos. Sin embargo, esa coerción, esa violencia está ausente en el ámbito de lo estético y su indiferencia ante la realidad y su interés por la apariencia implican, por lo tanto, una “verdadera amplificación de lo humano” (Carta XXVI). El Estado de la libertad, por lo visto, comienza a presentarse no como el dinámico de las leyes ni el ético del deber, sino como un Estado estético.

La obra *Poesía ingenua y sentimental* también cobra sentido dentro del “impase filosófico” que tuvo lugar entre los años 1789 y 1796 aproximadamente. Este ensayo es una de las últimas de estas producciones en sentido cronológico. Está construida en base a tres artículos, el primero de los cuales se propone la exposición de un concepto nuevo de ingenuidad. Las consideraciones sobre los tiempos modernos y sobre los modos de poesía en general, incluso sobre su función moral llevó a Schiller a disertar sobre lo ingenuo. De esta manera, se “impuso a su espíritu la diferencia que establece entre los poetas antiguos, que sentían ingenuamente porque los rodeaba un mundo ingenuo con el

que se confundían, y los poetas sentimentales, que dejaron de ser ingenuos porque viven en un mundo artificial y aspiran a volver a encontrar la naturaleza perdida” (Leroux, 1963: 8).⁴⁸

Los artículos fueron reunidos en 1800 en el tomo 2 de los *Escritos menores en prosa* bajo el título *Über naive und sentimentalische Dichtung*. En este ensayo, Schiller persevera en su pensamiento, pues ya había atribuido al poeta la misión de contribuir al ennoblecimiento de la humanidad.

El primer artículo, “De lo ingenuo”, fue escrito entre 1793 y 1795 y publicado en el número 11 de *Die Hören*. En él, Schiller afirma que el interés que suscitan en nosotros los objetos que consideramos como naturaleza no es un modo de complacencia estética sino moral, pues no es producido por la contemplación directamente (si se descubre el artificio queda anulado el sentimiento), sino por intermedio de una idea. El amor y el respeto que inspira en nosotros la simple naturaleza (por el hecho de ser naturaleza o que la consideremos como tal) no es producido por esos objetos mismos, sino por la idea que esos objetos representan y a la cual aspiramos pues, de hecho, ya hemos sido naturaleza: “Amamos en ellos la serena vida creadora, el silencioso obrar por sí solo, la existencia según leyes propias, la necesidad interior, la unidad eterna consigo mismo” (Schiller, 1963: 58). Amamos en ellos y anhelamos todo aquello de lo cual carecemos pero a partir de lo cual hemos estado constituidos.

Esos objetos representan no sólo la infancia perdida, sino la suprema perfección de la humanidad. Esos objetos son el pasado y el futuro. Debe existir un retorno a la naturaleza, pero sin el olvido de lo que constituye al sujeto moderno: la esencia racional consciente y libre. Ya hemos afirmado que el sujeto moderno se encuentra imposibilitado de volver a reproducir la gracia antigua, de volver a una naturaleza no fragmentada, de pasar por alto la ilustración pero este hecho le brinda una nueva forma de acceso a la verdad, al bien y a la belleza. Ahora bien, el objeto que inspira -además de ser naturaleza o que se lo considere como tal- debe ser ingenuo, esto es: en él la naturaleza debe contrastar con el arte (en él la verdad debe vencer al artificio), que es la segunda naturaleza del sujeto ya transido por la cultura y la civilización y debe superarlo. Sólo cuando esto ocurre la naturaleza resulta ingenua.

⁴⁸ Sin embargo, con referencia a los tipos de poesía en la disputa entre antiguos y modernos, Schiller se pronuncia por no empezar abstrayendo un concepto genérico de poesía unilateralmente a partir de los poetas antiguos pues ello traería aparejado de manera trivial el rebajamiento de los modernos frente a ellos (Schiller, 1963: 83). Cada uno posee un arte, inconmensurable con referencia al otro si se los intenta comparar en lo que los distingue y les da su propia especificidad.

Schiller presenta lo ingenuo como un carácter que, si bien en su propia esencia es más perfecto, comparado con el carácter moderno es menos divino, pues lo que lo distingue es su determinación (que se opone a la determinabilidad, a la libertad del carácter moderno) y su identidad (que se opone a la variabilidad, a la mutación, a la transitoriedad).

Pero para que surja propiamente lo divino o el ideal (la humanidad ideal) debe unirse lo uno y lo otro: la voluntad debe obedecer libremente a la ley de la necesidad, y la razón debe hacer valer su norma a través de los cambios de la fantasía (Schiller, 1963: 59). Si bien este ideal es inalcanzable, Schiller pretende la posibilidad de acercarse a él en infinito progreso (*unendlichen Fortschritte*): “Nos procuran por lo tanto el más dulce goce de nuestra humanidad como idea, aunque a la vez deben necesariamente humillarnos si consideramos nuestra humanidad en una situación (*Zustand*) determinada” (Schiller, 1963: 59). La situación determinada del sujeto moderno muestra una ruptura al interior de la humanidad, como hemos visto. Su completitud se encuentra difuminada.

Este goce que nos procuran los objetos naturales, sin embargo, se manifiesta sólo en espíritus morales, esto es, en espíritus sensibles a las ideas (Schiller, 1963: 59) aun cuando también surten algún efecto en los espíritus más insensibles pues la propensión hacia lo moral es común a todos los hombres. Los objetos ingenuos, como los niños o los pueblos infantiles, llevan así a reflexionar sobre lo que el sujeto moderno tiene de artificial (*Unnatur*) para poder representar una idea de humanidad plena como un reflejo en donde poder observar lo que no somos pero debemos ser. La infinita posibilidad (*grenzenlosen Bestimmbarkeit*) de la niñez (su disposición abierta) hace evidente la determinación y limitación (realización) del adulto.

Schiller califica lo ingenuo como “una modalidad de niño allí donde ya no se espera” (Schiller, 1963: 63). Pero lo que constituye lo ingenuo aún no es la preponderancia del afecto y la falta de reflexión: ellos “ofrecen sólo la ocasión para que la naturaleza obedezca sin estorbo a su contextura moral, es decir, a la ley de la armonía (*den Gesetz der Übereinstimmung*)” (Schiller, 1963: 64).

Nos detendremos en lo ingenuo del carácter (que nos conmueve: la naturaleza vence al arte con plena conciencia) pues es el lugar en el que se respeta a la persona como poseedora de honor y constituye un rasgo permanente (gozamos de un placer moral, es decir, de un placer que está dirigido hacia un objeto moral): “Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificioso y rebuscado y no se atiende más que a la simple naturaleza” (Schiller, 1963: 65).

La ingenuidad de carácter puede atribuirse al sujeto que no está totalmente sometido a la naturaleza, pero que se convierte en un intermedio por el cual la naturaleza sigue obrando. Schiller proporciona varios ejemplos, entre ellos el de un niño que corre a llevarle a un pobre una bolsa con comida. El niño está haciendo actuar a la sana naturaleza a través de él y no podemos más que sentir placer por esa acción e, incluso, avergonzarnos del mundo real. La confianza del sujeto ingenuo en la honradez de la humanidad surge para Schiller de la honradez de su propio carácter. Por esto, afirma:

Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y a los hombres con alma de niño. Estos últimos obran y piensan a menudo ingenuamente en medio de las artificiosas circunstancias del gran mundo; olvidan, a causa de la belleza de su propia humanidad, que tienen que habérselas con un mundo corrompido, y se conducen aún en las cortes de los reyes con una ingenuidad e inocencia que sólo caben en un mundo idílico (Schiller, 1963: 65).

Leroux, en su estudio introductorio, afirma: “En el hombre de carácter ingenuo queda abolida la oposición entre sensibilidad y razón, entre naturaleza y libertad [pues] juzga las cosas tomando en cuenta no sus relaciones artificiales y convencionales, sino sus verdaderas relaciones” (Leroux, 1963: 13). Esto recuerda la descripción de Heller sobre la *religio* en Lessing. Lo que complace en el sujeto ingenuo no es una emoción estética, sino moral, pues es la encarnación más pura de una idea a la que aspiramos en tanto sujetos sentimentales: la idea de una existencia total, necesaria, libre, única y armoniosa. Esa idea se encuentra perdida si se piensa en la modernidad, pero ha de volverse a encontrar. Esa idea persiste en la niñez, “la única naturaleza no mutilada que encontramos todavía en la humanidad culta” (Schiller, 1963: 74), pero también en el hombre campesino o primitivo y en el genio.

Hacia el final del primer artículo, Schiller presenta el sentimiento que coincide con el que tienen los modernos hacia los antiguos: el interés sentimental, y vuelve a afirmar que la naturaleza ha desaparecido de la vida de los sujetos en cuanto experiencia y en cuanto sujeto que obra y siente (algo que nunca ocurrió con los griegos, cuya cultura no degeneró hasta abandonar la naturaleza) y vuelve a adjudicar a la humanidad de su presente el carácter de ser antinatural.

Aun así, la naturaleza surge en el mundo de los poetas como idea y como objeto. El poeta es “custodio de la naturaleza” (*die Bewaher der Natur*) (Schiller, 1963: 76). Sin embargo, según su vínculo con la naturaleza, los poetas aparecerán como testigos

(*Zeugen*) o como vengadores (*Rächender*): “Así, pues, o serán naturaleza o buscarán la naturaleza perdida” (Schiller, 1963: 76). De lo que se desprenden, entonces, dos modos de poesías.

La poesía ingenua aparece como testigo de la naturaleza que la rodea; el poeta sólo debe expresarla realmente y en esa realidad cobra sentido una idealidad que es presente y que es parte constitutiva de la esencialidad de lo ingenuo. El poeta ingenuo⁴⁹ incluso pareciera ser insensible o frío, pues no se conmueve con la naturaleza de la cual él mismo forma parte. “Ellos [los antiguos] sentían naturalmente; nosotros [los modernos] sentimos lo natural” (Schiller, 1963: 75). Pareciera, afirma, que la sensación del moderno hacia la naturaleza es parecida a la sensación que el enfermo tiene de la salud.

El segundo artículo, sobre los poetas sentimentales, fue escrito en 1795 y publicado en el número 12 de *Die Hören*. En primera instancia, Schiller llama “instinto moral” al instinto poderoso que conduce al sujeto a la naturaleza y lo compara con la capacidad de los poetas:

Pues aunque por la libertad de su fantasía y de su entendimiento el hombre se aleja de la sencillez, verdad y necesidad de la naturaleza (*Einfalt, Wahrheit, Notwendigkeit der Natur*), no sólo tiene siempre abierto ante sí el sendero que a ella conduce, sino que un instinto poderoso e indestructible, el moral, lo retrotrae a ella sin cesar, y precisamente con ese instinto tiene estrechísimo parentesco la capacidad poética (Schiller, 1963: 80).

El instinto moral (*moralische Trieb*) retrotrae al sujeto a la naturaleza y en eso posee un parentesco con la capacidad poética. La naturaleza hace poderoso al genio poético incluso en el siglo del artificio, pero el poeta, como ya viene afirmando, se encuentra en otra relación con ella. En efecto, el poeta sentimental se presenta como el “vengador” de la naturaleza. Él ya no es naturaleza, y la humanidad que lo rodea

se ha pervertido por el entendimiento, por la libertad y por la civilización, [y en su poesía] proclama su nostalgia por la totalidad primitiva; venga la naturaleza verdadera que ha sido ultrajada por la humanidad moderna; la venga evocando la imagen ideal de una humanidad que restablecería en ella la naturaleza verdadera (Leroux, 1963: 13).

⁴⁹ Como ejemplos cita a Homero entre los antiguos y a Shakespeare entre los modernos. Podemos ver, como ya dijimos, que este modo de la poesía no tiene estrictamente que ver con una cuestión histórico-epocal, sino con el vínculo que el poeta posee hacia la naturaleza. Por ello, concluye: “Poetas de esa especie ingenua ya no convienen del todo a un siglo artificioso. Tampoco son ya casi posibles en él” (Schiller, 1963: 79). Por el contrario, en un siglo artificioso, en una humanidad escindida, se requiere de poetas que canten el anhelo de unificación.

El poeta sentimental es el vengador de la naturaleza perdida porque es quien trata de evocarla en su poesía, aun sabiendo que no puede acceder a ella. También toma de la naturaleza la fuerza que nutre su genio, pero lo hace a partir de una vinculación con ella diferente. Su antigua armonía sensorial ha quedado abolida, por lo cual sólo puede expresarse como unidad moral, afirma Schiller, es decir, “como ser que anhela la unidad” (Schiller, 1963: 81). El poeta sentimental ya no imita la realidad, sino que eleva la realidad a ideal, representa el ideal.

Schiller considera que hay, entonces, una ruta, un camino que sigue el poeta sentimental al igual que la humanidad toda: “La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte [léase aquí arte como entendimiento, artificio, cultura, civilización en oposición a naturaleza] lo divide y desgarrar; por el ideal vuelve a la unidad” (Schiller, 1993: 82). Pero el ideal es infinito y el sujeto nunca lo alcanza.⁵⁰

Afirma Schiller sobre el poeta sentimental: “Él medita en la impresión que le producen los objetos, y sólo en ese meditar se funda la emoción en que el poeta mismo se sume y en que nos sume a nosotros” (Schiller, 1963: 85). El poeta sentimental es el poeta de la reflexión; no es intuitivo como el ingenuo. El poeta sentimental siempre se halla entre la realidad como límite y su idea como infinito, y puede preferir insistir en uno u otro, puede “representar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía” (Schiller, 1963: 85), de lo cual surge una clasificación de la poesía sentimental en sátira, elegía (luego, idilio), pero no es nuestro objetivo exponer esta clasificación.⁵¹

Baste decir que el poeta sentimental conmueve por ideas y no por verdades sensibles, pues sabe entusiasmar al receptor por la naturaleza (Schiller, 1963: 96): es el poeta que busca la naturaleza a partir de la infinitud de la idea. A diferencia de los poetas

⁵⁰ Hay pues una humanidad natural (*der natürliche Mensch*) y una humanidad cultivada (*der kultivierte Mensch*). La primera es superior con referencia a la perfección de su propia índole; sin embargo, el fin al que tiende el sujeto cultivado es infinitamente preferible al que realiza o alcanza de manera determinada el sujeto natural pues, a diferencia de éste, que logra de manera absoluta una magnitud finita, aquel logra aproximarse a una magnitud infinita: “Ahora bien: como el fin último de la humanidad no puede alcanzarse sino mediante este progreso, y como el hombre en estado natural no puede progresar de otro modo que cultivándose y pasando por consiguiente al otro estado, no puede haber duda sobre a cuál de los dos, en consideración a ese fin último, correspondería la preferencia” (Schiller, 1963: 82-83). Lo mismo se aplica a los poetas.

⁵¹ El poeta contrapone la naturaleza al arte y el ideal (que es preponderante) a la realidad. Pero esta contraposición puede ser de dos clases: representando el dolor por la naturaleza perdida y el ideal inalcanzable (elegía); o la alegría al representarlas como reales (idilio) (Schiller, 1963: 93). Idilio, entonces, es la “representación artística de la humanidad inocente y feliz” (112). Su finalidad es representar al hombre en estado de inocencia (*im Stand der Unschuld*), en estado de armonía y paz con el exterior y consigo mismo. Sólo la fe en la posible realización (*mögliche Realität*) de este estado (*Zustand*) “puede reconciliar al hombre con todos los males de la cultura” (Schiller, 1963: 112).

ingenuos que motivan y conmueven por la naturaleza misma, por la individualidad y la sensorialidad, los poetas sentimentales revelan su influjo y poder sobre las almas a partir de ideas y de espiritualidad.

El tercer artículo concluye como final de la exposición. Fue escrito en 1795 y publicado en el número 3 de *Die Hören* en 1796. Schiller afirma en él:

La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo el don de obrar siempre como unidad indivisa, de ser en todo instante un todo autónomo y completo, y representar al hombre en su realidad, de acuerdo con su pleno contenido. Al sentimental le ha conferido el poder, o más bien le ha impreso el vivo impulso, de reconstituir por sí mismo aquella unidad que la abstracción había anulado en él; de completar en sí la humanidad, y de transportarse de un estado de limitación a otro de infinitud (Schiller, 1963: 117-118).

En una nota a pie de página, Schiller aclara esta sentencia: el entendimiento reflexivo se opone al sentimiento ingenuo y el estado de ánimo sentimental resulta del esfuerzo moderno de reconstruir el sentimiento ingenuo aún “bajo las condiciones de la reflexión” (Schiller, 1963: 118). Pero ambos deben dar plena expresión a la naturaleza humana.

El poeta ingenuo lleva ventaja al sentimental “por la realidad sensible, ya que cumple como hecho real lo que el otro apenas trata de alcanzar” (Schiller, 1963: 118). El estado de ánimo en que pone al sujeto el poeta ingenuo, entonces, remite a la actividad de todas las fuerzas de la humanidad: “no necesita nada, es un todo en sí mismo (...) se deleita a la vez en su actividad espiritual y en su vida sensible” (Schiller, 1963: 118). En esa realidad se encuentran su fuerza y su límite.

El sentimental, en cambio, busca la armonía (sería una tendencia hacia la armonía luego de la fragmentación, por el quiebre de unidad a partir de la abstracción) y aventaja al ingenuo porque su objeto es más grande: “Sabido es que toda realidad se queda a la zaga del ideal (*Alle Wirklichkeit, wissen wir, bleibt hinter dem Ideale zurück*); todo lo existente tiene sus límites, pero el pensamiento es ilimitado” (Schiller, 1963: 119). La potencia, entonces, del poeta sentimental se encuentra dada por la “absoluta libertad de la ideación” (Schiller, 1963: 119).

La gran diferencia de la poesía ingenua y la sentimental tiene que ver, entonces, con la relación que cada una ejerce con referencia a la realidad (*Wirklichkeit*). La fuerza que la poesía sentimental posee en el mundo moderno con referencia a la poesía ingenua reside en el hecho de que, por unos momentos, nos predispone contra la vida real

(*wirkliche Leben*) (es decir, nos pone a disgusto con la vida real y efectiva). En cambio, el “poeta ingenuo está, con respecto al mundo empírico, en una dependencia que el sentimental no conoce” (Schiller, 1963: 120).⁵²

Podemos ver que aquí moralidad y sensibilidad a las ideas, a la unión y a la armonía son un continuo y que la poesía es la depositaria, la guardiana de su presentación, ya sea como poesía ingenua o como poesía sentimental.

El ensayo *Sobre lo sublime* posee algunas ideas relevantes al respecto de este apartado, que servirán de base para pensar los dramas. Por empezar, la idea de humanidad ligada al intento de anulación de la violencia (*das Gewalt*) y la violencia ligada al concepto de sufrimiento.

En alemán, el sustantivo que se traduce por “sufrimiento” o “dolor” es *Leiden*. Schiller lo utiliza como sustantivo, como adjetivo y como verbo de manera reiterada en todos sus ensayos para pensar en una de las necesarias representaciones para lo trágico que provoca un efecto subjetivo en el que la compasión se encuentra implicada. Pero no sólo eso. Podemos pensar que *Leiden* también nombra la condición esencial del sujeto como ser finito; en efecto, sólo como seres humanos (sensibles y racionales) podemos no ser “animales torturados” sino “hombres sufrientes”, sujetos que efectivamente sufren. Y aquí se muestra la vinculación con el concepto de violencia, *Gewalt*, que puede significar también fuerza o poder o incluso a veces se traduce por “atropello” o “coerción”. El sufrimiento, que nos ejerce su violencia, puede anular el concepto mismo de humanidad. El concepto de humanidad pende de este hilo. Por un lado, la condición ontológica fundamental del sujeto moderno tiene que ver con el sufrimiento (el mundo se le impone) pero, por otro lado, el sufrimiento y la violencia lo pueden definir como algo más que un ser de la naturaleza. Por eso, para afirmarse como humano propiamente dicho, el sujeto debe salir de la lógica de la violencia, de la coacción, pero se necesita de esa violencia pues en última instancia sólo podemos afirmar el concepto de humanidad en la lucha que se desata contra ella.

⁵² De esta manera, el ingenuo corre el riesgo de caer en la trivialidad o en la vulgaridad si se deja llevar sólo por la sensualidad del material con el que trabaja. El sentimental corre el riesgo de caer en el desvarío o el extravío si se deja seducir meramente por la idea, es decir, si toma su materia unilateralmente del mundo del pensamiento. Según Leroux, “ambos corren el riesgo de transgredir la ley suprema de la poesía, que es la de expresar a la vez lo ideal y lo real, la de evocar una realidad idealizada, es decir, bella” (Leroux, 1963: 27). Ambos se encuentran en peligro de dar preeminencia a uno de los impulsos y de incurrir en los extremos de la civilización. “De ahí que, si en las creaciones del talento ingenuo se echa a veces de menos al espíritu, en las del sentimental suele uno preguntar en vano por el objeto (...) son la nada (*ein Nichts*) ante el juicio estético” (Schiller, 1963: 127). Por eso, ni el sujeto ni el poeta: “deben sustraerse a la ley de la naturaleza, como no sea para someterse a la ley opuesta de la razón; si han de abandonar la realidad, debe ser sólo por el ideal (...)” (Schiller, 1963: 129).

Quien le ejerce violencia (y, por ende, genera sufrimiento) le disputa su propio concepto de humano. Ahora bien, el sufrimiento que puede afirmarnos como seres predestinados⁵³ es un sufrimiento ante el cual no podemos luchar. Es tan poderoso que toda resistencia es vana. Ese sufrimiento no es cualquier sufrimiento, sino aquel ante el cual ya como seres naturales no podemos sino sucumbir y, por ende, al presentar resistencia, se disputa en este terreno la libertad del sujeto como ser moral.⁵⁴

Ahora estamos en condiciones de pensar el sentido de lo que, en este ensayo, Schiller llama “cultura moral” u “hombre moralmente cultivado” (*der moralische gebildete Mensch*), como mencionábamos más arriba.

El ensayo comienza con una frase de Lessing: “Ningún hombre debe deber” (*Kein Mensch muss müssen*), pues la voluntad es lo que distingue al hombre: las cosas deben, pues se mantienen dentro del orden de lo causal, de la mera naturaleza; el hombre, en cambio, es el ser que quiere. Por ello, sigue argumentando, la violencia (*Gewalt*) es indigna del sujeto; le anula. Esto ya lo hemos dicho. En palabras de Schiller: “El que nos la ejerce nos disputa nada menos que la humanidad; el que la sufre cobardemente se despoja de su humanidad” (Schiller, 1962e: 169). Y si hubiera un solo caso en el que el hombre debe lo que no quiere, de manera indefectible, entonces, se anularía todo su concepto. Por supuesto que ese es el caso emblemático de la muerte y, más aun, de una muerte injusta.

De aquí, Schiller propone, para no aniquilar el concepto de humanidad, pensar la voluntad de dos maneras: en la realidad (*realistisch*) y en la idea (*idealistisch*). En la realidad, se opone una violencia a otra violencia, se enfrenta una fuerza a otra fuerza; y esto lo permite la cultura que él llama física. En la idea, se anula, en cambio, el concepto de violencia derogándolo o “aceptándola de buen grado” (diríamos mejor: aceptándola o dominándola libremente, por voluntad libre o subordinándose voluntariamente a ella: “*sich derselben freiwillig unterwerfen*”). Esto lo permite la cultura moral, cuya formación implica la libertad del sujeto. Implica el concepto mismo de humanidad.

⁵³ Predestinados es la traducción de *bestimmt*. Podríamos decir también determinados o destinados. Somos predestinados por aquello que nos limita -por aquello que nos es determinante en tanto humanos- pero a la vez la predestinación abre posibilidades de determinabilidad -apertura a determinaciones, es decir, el ser humano es plausible de un destino.

⁵⁴ La cultura que Schiller aquí llama moral (como veremos en el siguiente apartado) no es un ámbito de coacción o de imposición. Al contrario. La estética es un ámbito de libertad que permite al sujeto afirmar su humanidad pero Schiller aquí llama *cultura moral* al lugar donde el humano puede salir de la lógica de la violencia.

Por supuesto que esta idea ha de ser presentada en el arte: la figura del Laocoonte, como ha explicitado en *Sobre lo patético*, aparece como su forma artística. Si nos quedáramos sólo en la cultura física, solo en “lo terrible”, es decir, si nos quedáramos en el ámbito del dolor físico, ámbito de lo meramente sufriente, donde somos meros “animales torturados”, entonces, la simple naturaleza explicaría todo el fenómeno y la muerte inminente no significaría más que la muerte corporal, el destino consumado y la pasividad del sujeto. Pero como el sujeto es capaz de otra cultura que la meramente física, lo terrible se convierte en patético y lo patético, en sublime. La acción del destino se torna acción del héroe. El sujeto deja de ser pasivo, pues la resistencia de su naturaleza moral ha contrarrestado el todo poder de la naturaleza desplegada. La contradicción entre la naturaleza sufriente y la resistencia al todo poder de esa naturaleza muestra lo propiamente humano: la afirmación de la dignidad moral, la lucha que afirma la espiritualidad que no se deja sucumbir, en suma: la afirmación contundente de la libertad. Lo que decíamos: el hombre es el ser que quiere.

Este ensayo parece completar las *Cartas* y utiliza la dualidad de la naturaleza humana en ellas analizada para extender el conflicto y afirmar lo humano desde una de sus partes. Al menos eso parece en el transcurso del ensayo. Por otro lado, Schiller aquí se abre con referencia a los efectos del arte en el espectador y las necesidades de representación del poeta. Más bien, parece estar pensando en la estricta vinculación del sentimiento sublime con la moralidad: es aquí donde busca la virtud. Por ello tal vez es este ensayo en donde más fervientemente Schiller separa la disposición moral-racional de la tendencia estético-humana y donde más explaya las limitaciones de la belleza, cuyo mundo es el de los sentidos.

La cultura moral es la que permite salir de la lógica física: una violencia opuesta a otra, en suma, una lucha de fuerzas. Aquí retoma las características del juicio de gusto kantiano y las ideas de Kant sobre lo sublime pero las lleva a ser fundamento de la comprobación de la autonomía moral del sujeto y de la necesidad de pensar una forma humana íntegra, completa y pura. Se muestra a la naturaleza en oposición a la autonomía moral: el estado del espíritu en lo sublime no necesariamente se rige por el estado de los sentidos. El argumento es una disyunción excluyente, como en muchos otros lugares.

Ahora bien, nuestro destino como humanidad⁵⁵ es seguir el código de los espíritus puros pero, para ello, Schiller asume que “lo sublime debe sumarse a lo bello para que así la educación estética sea una realización integral” (Schiller, 1962e: 184). Por eso, afirma:

Sin lo bello existiría entre nuestra determinación natural y la racional, una eterna lucha (...). Sin lo sublime, la belleza nos haría olvidar nuestra dignidad (...). Sólo cuando lo sublime se conjugue con lo bello y cuando haya sido desarrollada nuestra receptividad para ambos en igual proporción, seremos perfectos ciudadanos de la naturaleza, sin ser por esto sus esclavos y sin perder nuestro derecho civil en el mundo inteligible (Schiller, 1962e: 184).

⁵⁵ En *De la gracia y la dignidad*, Schiller afirma que el hombre puede afirmar el privilegio en lo bello sin tener presente su condición humana, su destino, porque esto lo llevaría a afirmar según su concepto y así juzgaría el entendimiento (*der Verstand*) y no la sensibilidad (*der Sinn*). “El hombre, por lo tanto, no puede hacer valer la dignidad de su destino moral ni su privilegio de ser inteligente cuando quiere afirmarse en sus derechos al premio de la belleza; aquí no es más que una cosa en el espacio, un fenómeno entre otros fenómenos. No se toma en cuenta en el mundo sensible (*Sinnenwelt*) la jerarquía que le corresponde en el mundo inteligible (*Ideenwelt*) (...)” (Schiller, 1962a: 35). La forma humana no es bella por expresar el destino superior del sujeto frente a la mera naturaleza. Sin embargo, en el sentimiento de lo sublime, se juega precisamente la autoconciencia de esa superioridad.

2. 1. 2. d. Conclusiones preliminares sobre la relación entre estética y moralidad en los ensayos considerados mayores

Los juicios estético y moral han intentado ser determinados y limitados en sus esferas. Entonces, ¿qué los vincula? ¿Por qué la estética es idónea para el ennoblecimiento moral del género humano? La respuesta ya se hace patente, pues con estos ensayos llegamos a un punto relevante de nuestra argumentación. La coerción o exigencia del juicio moral es un punto importantísimo para pensar la relación entre estética y moralidad. Por empezar, hemos visto que es un pilar en los argumentos desplegados en su ensayo *De la Gracia y la Dignidad*, pero además ha sido determinante al pensar las *Cartas*.

La estética es idónea para lo moral precisamente por no ser moral, por no pretender la efectividad, sino por brindar la fuerza necesaria al sujeto para la posibilidad de la acción; porque, además, presenta una instancia donde el juicio puede ser libre. Libertad que consideramos, junto a Pinna, pasa a ser central: el giro que se perfila conduce desde la idea moral del deber hacia la idea de libertad y autonomía estética.

Podemos entonces especificar lo propio del ámbito estético hasta aquí determinado. El ámbito estético es un ámbito de libertad, le compete la disposición y no la efectividad, le compete la posibilidad de una acción. Actúa sobre el ánimo de los sujetos; presenta más no determina. No cohibe, no impone.

Al final del ensayo *Sobre lo sublime*, como en otros lugares, Schiller contrapone el arte a la naturaleza. Lo específico y relevante de la estética es precisamente no ser naturaleza, sino apariencia. Lo patético, afirma, es una “desdicha artística”, es decir, aparente, no real y nos pone -al igual que la verdadera desdicha- en una comunicación inmediata con la ley espiritual (*Geistergesetz*). Pero la desgracia artificial de lo patético siempre nos encuentra preparados. En el ensayo *Sobre lo patético* ya se había desarrollado esta idea: el sufrimiento no puede convertirse en real, efectivizarse, pues se anularía toda posibilidad de empatizar, de sentir simpáticamente. Contrariamente a lo verdadero, lo meramente imaginado (*bloß eingebildet*) brinda libertad al sujeto (*Gemüt*).

En suma, el arte genera efectos, bellos y sublimes, en el ánimo de los sujetos que son idóneos para su desarrollo y ennoblecimiento. La historia ha configurado cuadros patéticos pero el arte trágico los trae de manera imitativa, los presenta, y por eso el arte es superior a la naturaleza en este sentido, por ser el mundo de la apariencia (*Schein*) y no de la realidad (*Wirklichkeit*).

El arte es el mundo de la apariencia bella y sublime; la naturaleza es el mundo de la realidad, de la efectividad. El arte es imitador de la naturaleza: Schiller lo llama “*die bildende Kunst*”, es decir, el arte puede generar imágenes, crear, configurar. Es libre porque imita la apariencia y no la realidad (en las *Cartas*, hemos visto que lo determina como sincero y autónomo).

En el juicio estético schilleriano, entonces, es relevante la disposición y no la efectividad de la acción. Desde la *Crítica de la razón pura*, sabemos que la realidad se nos impone; el conocimiento tiene su límite en la experiencia. Los juicios lógicos son determinantes. Pero los juicios morales también: limitan, cohíben. En ellos, no hay elección, según Schiller. Su mandato es incondicional. La apariencia, en cambio, brinda libertad desde la libertad y si bien no afirma la efectividad de las acciones, supone la posibilidad infinita de las mismas y, por ende, convierte el ámbito de lo real en un ámbito plausible de crítica.

La apariencia, entonces, es el lugar que hay que comprender si se quiere llegar al núcleo de los efectos de una “verdadera obra de arte” y cómo pretende Schiller contribuir a la constitución de la instauración de un orden político justo y libre. Aquí, creemos, se unen esos tres órdenes que hemos intentado configurar: el estético, el político y el moral. El Schiller poeta, en boca de Fiesco, desprecia al artista pictórico por ser impotente ante la realidad y por ser indiferente ante la acción mientras que el Schiller que ensaya sobre estética afirma en la autonomía del arte su capacidad crítica y disruptiva, pues el concepto decisivo pasa a ser, como vimos, el concepto de libertad.

2. 1. 3. Eje 2: Delimitación de los conceptos de lo bello y lo sublime

2. 1. 3. a. Introducción

Los sentimientos de lo bello y lo sublime son fundamentales en la teoría schilleriana. Se presentan como efectos en el ánimo de los sujetos por el intermedio del arte, pero a la vez tienen una influencia distinta en el mismo. El primero pertenecía a lo que Schiller clasificaba como artes bellas, del gusto o del intelecto (*schönen Kunste*) y el segundo, a las emotivas, del sentimiento o del corazón (*rührenden Kunste*) (*Sobre el fundamento del placer...*). Ambos tipos de arte pertenecen a deleites libres y no sensibles pero se diferencian por remitir unas al entendimiento y las otras, a la razón. Las artes emotivas remiten a lo bueno (placer moral) y a lo emocionante y sublime (placer estético), es decir, implican a la razón y a la imaginación junto a la razón. Las artes bellas remiten a lo verdadero (placer intelectual) y lo bello (placer estético), es decir, implican al entendimiento y a la imaginación junto al entendimiento.

No es novedoso decir que Schiller toma de la filosofía de Kant el bagaje teórico conceptual para pensar la educación estética y elabora un análisis de los efectos del arte trágico en el ánimo del sujeto. Ya sabemos que el juicio de lo bello es libre juego de las facultades del ánimo, por ser un juicio reflexionante y no determinante; remite a la representación de la forma del objeto que es su limitación y es un juicio estético (no es teórico ni es moral: no se impone un objeto, no impera el deber). También sabemos que es un juicio desinteresado y, por ello también, otra vez, libre.

El juicio de lo sublime no es ya juego, sino placer negativo, esto es, “seriedad en la ocupación de la imaginación” (incluso sufrimiento), pues ella intenta representar pero se ve socavada en su intento (se suspenden las facultades, se desbordan). Nuestra imaginación sufre al no poder dar una imagen de algo completamente grande (y no sólo comparativamente: el infinito), de allí, el placer negativo que proporciona la sublimidad matemática. Sin embargo, esa misma inadecuación permite abrir el camino para que la razón se haga oír y podamos, como sujetos, *pensar* ideas. En lo sublime dinámico, en cambio, lo que hay es una “fuerza que no tiene sobre nosotros ningún poder” (Kant, 2007: 195). Pero el atractivo de lo terrible de la naturaleza -según Kant- surge cuando el sujeto se encuentra “en lugar seguro” y para el hombre moderno del siglo XVIII, siglo de las Luces, de la *Aufklärung*, ese lugar seguro es la razón. Lo sublime dinámico, pues, consiste, según Pareyson:

(...) en la humillación de nuestra entera sensibilidad, que evoca la representación de nuestra dignidad moral, y entonces propone con evidencia estética aquello que es el mismo conflicto del hombre en su condición humana, de ser un racional finito, prisionero en el contraste de su existencia fenoménica con su existencia nouménica, prisionero en la lucha entre la sensibilidad con sus inclinaciones y la racionalidad con la ley del deber (Pareyson, 1968: 115, trad. propia).

Lo sublime muestra la disposición del *ánimo* que aprecia estéticamente algo no comparable con las ideas de la razón en tanto se eleva hacia la infinitud (en lo sublime matemático) y hacia el poder absoluto (en lo sublime dinámico).

Con estos conceptos, que hemos apenas esbozado, trabaja Schiller, no porque podamos considerarlo un lector más o menos atento de Kant, sino porque allí encontró un campo propicio para continuar sus propias reflexiones. Pero Schiller extiende las categorías de lo sublime al arte (Pinna, 2006), al teatro, a la disposición del espectador sobre lo trágico y convierte lo sublime matemático y dinámico en lo sublime teórico y práctico.

Podemos decir, entonces, que el concepto de lo sublime de Kant en la *Analítica de lo sublime* de la *KU* es el antecedente que permite a Schiller abrir el camino de la escisión entre sensibilidad y suprasensibilidad. En realidad, lo sublime deja entrever que el sujeto puede desprenderse de la representación imaginativa (que acarrea la necesidad de un vínculo con la sensibilidad) para acceder a ideas de la razón (razón en tanto pretensión de totalidad) que, como tales, manifiestan lo suprasensible del espíritu del sujeto. Esta suprasensibilidad mostraría su parte divina o su parte práctica (pues la ley moral es lo absoluto en él). Por ello, se puede afirmar que no hay estrictamente un objeto que podemos llamar sublime, sino que la sublimidad se halla en el mismo espíritu del sujeto.⁵⁶ Esta es una de las ideas centrales que retoma Schiller en sus primeros ensayos de los años 1792 y 1793.

Ahora bien, en lo sublime dinámico kantiano, hay dos elementos que son relevantes a nuestro propósito y que Schiller retoma en su teoría de la tragedia: la naturaleza como un todo poder ante el cual no se puede luchar y la resistencia moral del sujeto que lucha contra ese poder absoluto, el destino: motivo propiamente trágico en Schiller. La

⁵⁶ Para ampliar véase Pareyson, Luigi (1968). “Capítulo V. Lo sublime como expresión estética de la moralidad” en Pareyson, *L’Estetica di Kant*, traducción Barsotti, M. S., Milano: Mursia. (publicado en Revista *El arco y la lira. Tensiones y debates*, GAC, n° 3, 2015. ISSN: 2344-9292).

naturaleza, en este caso, debe ser representada como provocando un temor, como “objeto de temor”. Sin embargo, si se teme verdaderamente no se puede juzgar sobre lo sublime de la naturaleza, como tampoco se puede juzgar sobre la belleza de la representación del objeto si se es presa de la inclinación o del apetito.

El sentimiento de lo sublime, de esta manera, va a ser para Schiller un sentimiento mixto, sacudimiento y agrado. No constituye un placer propiamente dicho, y deja al sujeto en dos relaciones opuestas con el objeto, por lo cual, se unen dos naturalezas diferentes de modo opuesto: como seres sensibles, sentimos el rechazo y como seres morales, sentimos nuestra fuerza, nuestra resistencia. Esa unión de dos sensaciones contradictorias en un solo sentimiento comprueba nuestra autonomía moral. En este quiebre, en esta brecha (que, en última instancia, une, unifica los dos mundos) se manifiesta nuestro principio autónomo, en este quiebre se muestra que la naturaleza dispuso un medio sensible (la tormenta, la obra) para demostrarnos que no somos puramente sensibles y en nada estamos sujetos servilmente a lo sensible. Así experimentamos que nuestra disposición espiritual no se rige por la sensual, que las leyes de la naturaleza no son siempre las nuestras y que hay un principio autónomo independiente (Schiller, 1962e: 173).

En seguida notamos que aquí hay un distanciamiento del efecto de lo bello, tal como se sostenía en las *Cartas*, donde los impulsos formal y material se unificaban en lo que se llamó la “acción recíproca”. En la belleza relajante, se promulgaba una armonía que era necesaria para solucionar el acuciante problema de la época. Sin embargo, lo sublime parece pertenecer a lo que Schiller veía como un segundo efecto de la belleza: la enérgica. Por eso debe sumarse al carácter del sujeto para que se afirme el ser como ser que quiere y no meramente como un ser que debe. Lo bello (la belleza relajante) unifica; lo sublime (la belleza enérgica) contradice las naturalezas y, por ende, puede afirmar no sólo lo humano sino también lo moderno.

A continuación, iremos explicitando los conceptos de lo bello y lo sublime en los diferentes ensayos schillerianos en pos de responder a la pregunta que nos habíamos formulado en el eje anterior: qué brinda el carácter estético al sujeto escindido.

2. 1. 3. b. El sentimiento de lo bello y de lo sublime

Los primeros ensayos sobre tragedia trabajan arduamente con el concepto de lo sublime y a pesar de investigarlo desde diversas aristas, se puede ver una continuidad en las ideas básicas.

En *Sobre el fundamento...* se afirma que en el sentimiento de lo sublime, hay una incoherencia pero esta incoherencia provoca un displacer que se corresponde a un agrado porque se unen aquí dos sentimientos que parecieran ser contradictorios: el sentimiento de impotencia (*Ohnmacht*) y limitación (*Begrenzung*) del ser sensible que sufre es acompañado por el sentimiento de superioridad o prepotencia (*Übermacht*) del ser espiritual. El espíritu somete a aquello ante lo que las facultades sensibles no puede más que sucumbir. “Así, pues, un objeto sublime, precisamente por contraponerse a la sensibilidad, es coherente para la razón y deleita mediante esa capacidad superior, en la medida en que sufre por la inferior” (Schiller, 2005d:129). Lo sublime, en esta contraposición, expresa la certeza de que para acceder a la conciencia de la naturaleza moral, se debe atravesar una senda de lucha, violencia y dolor. De allí, la necesidad de las sensaciones mixtas y poder deleitar mediante el dolor en la forma poética que proporcione placer moral: la tragedia.⁵⁷

Ya hemos afirmado que lo bello y lo sublime están explicitados como arte bello y emotivo y que la tragedia es la forma que se ajusta a lo sublime. El sentimiento de lo sublime ya posee las características que adquirirán fuerza luego. No sólo hay un sentimiento doble: impotencia y prepotencia, sino también afirmación del espíritu. La lucha, la violencia y el dolor llevan a la afirmación de la conciencia moral.

En el afecto, como bien se afirma al comienzo del ensayo *Sobre el arte trágico*, el placer está en una relación inversa con su contenido. Lo triste, lo horroroso, seducen. Nos sentimos apartados primero y luego, atraídos. Hay deleite en la simpatía con el sufrimiento de otro (*Simpathie mit fremden Leiden*) teniendo en cuenta que el afecto es

⁵⁷ Habíamos mostrado que la tragedia es la forma poética que proporciona placer moral en un grado superior. Porque proporciona imágenes de acciones incoherentes en el mundo natural pero coherentes y armónicas en el reino de la libertad. Schiller utiliza varios ejemplos. La obra *Oberon* de Wieland y *Coriolano* de Shakespeare, donde la representación de los sacrificios de las vidas y, por ende, la incoherencia con la naturaleza contrasta con la coherencia moral de las acciones. Ahora bien, la imagen de la coherencia moral puede ser una imagen de obediencia a la ley moral absoluta o el dolor por su incumplimiento (aquí puede haber arrepentimiento, por ejemplo). Incluso pueden darse casos en los que el deleite moral se consigue mediante “dolor moral” (Schiller, 2005d: 135), es decir, cuando se debe transgredir un deber moral en pos de observar otro que, por su esencia, es superior y más coherente. El ejemplo es el de la obligación civil como superior al respeto materno: la patria por sobre el hijo.

transmitido (*mitgeteilt*) o compartido (*nachempfunden*) y no un afecto original (*ursprünglich*), por el cual, el dolor dominaría y sería imposible el deleite.⁵⁸

En este ensayo, pues, nos encontramos dentro de lo que en el ensayo anterior se llamó artes emotivas y la definición de tragedia es explicitada, parte por parte, al final del ensayo. La tragedia es imitación de una acción (de una serie de sucesos presentes a la imaginación o ante los sentidos, sin mediaciones, lo que la diferencia de los géneros líricos). La imitación se diferencia del arte poético que narra o describe porque este último narra lo presente en pasado. La tragedia, por el contrario, hace presente lo pasado. Pero además, es imitación poética de una acción total, digna de compasión: “(...) contra los sufrimientos de la sensibilidad, el ánimo no encuentra ayuda más que en la moralidad” (Schiller, 2005c: 118). Se diferencia, por lo tanto, de la imitación histórica. Su finalidad poética es presentar “una acción para emocionar y para deleitar mediante la emoción” (Schiller, 2005c: 119), por lo cual debe someter la verdad histórica a las leyes de lo poético.

Lo que se representa en la tragedia, afirma Schiller, es a nosotros, los hombres, en un estado de sufrimiento, pues: “Sólo el sufrimiento de los seres sensibles-morales, como somos nosotros, puede despertar nuestra compasión” (Schiller, 2005c: 120). Ni los seres sin moralidad ni los seres eximidos de moralidad son útiles en la tragedia. Solo los hombres, desde este punto de vista, son objeto de sufrimiento compartido por simpatía (*pathos*). Como vemos, también hay afirmación de la autonomía del espíritu aquí. Pero puede ser que el eje esté puesto en otro lado, más cercano al desarrollo antropológico integral posterior: lo que nos permite sentir compasión es el sufrimiento que se comparte por ser seres sensibles-morales.

Por lo dicho, podemos afirmar que en los primeros textos sobre tragedia influidos por ideas kantianas, lo bello y lo sublime están expuestos como arte bello y emotivo. La tragedia es la forma que se ajusta a lo sublime. Ya tiene las características que adquirirán fuerza luego: hay un sentimiento doble: impotencia y prepotencia (hay una lucha que es violencia e implica sufrimiento y dolor) que permite la conciencia de la naturaleza racional en el sujeto y, por ende, la afirmación del espíritu. Sin embargo, lo que nos permite sentir compasión es el sufrimiento que se comparte por ser seres sensibles-morales.

⁵⁸ Las naturalezas del sujeto -sensible y racional- determinan el placer o displacer en la medida de su predominio. Si el sentido moral predomina por sobre el impulso a la felicidad, entonces, en el afecto que implica el sufrimiento de la sensibilidad, el sujeto puede experimentar placer.

Dentro de lo que se ha considerado ensayos “mayores”, iremos exponiendo los componentes de los sentimientos de lo bello y lo sublime, según nuestros objetivos, de manera cronológica.

El ensayo *De lo sublime* fue redactado por la misma época que los ensayos *Sobre el arte trágico* y *Sobre el fundamento del placer...*, es decir, por el año 1792 y lleva por subtítulo “Ampliación de algunas ideas de Kant”. En él, Schiller presenta estrictamente la idea de lo sublime, con conceptos kantianos pero amplía el horizonte de los mismos e incluso llega a clasificarlos de manera exhaustiva. Sobre todo, desarrolla su pensamiento sobre lo sublime del poder después de realizar una subdivisión entre lo teóricamente sublime (o sublime del conocimiento: en términos kantianos, lo sublime matemático) y lo prácticamente sublime (o sublime del carácter: en términos kantianos, lo sublime del poder o dinámico) y se detiene en el análisis de este último. Pues es lo sublime práctico el lugar desde el cual se accede a la conciencia de la libertad moral en el yo inteligible. Es decir, hay una conexión muy íntima entre el efecto estético de lo sublime y la conciencia de la libertad moral.

Si bien aquí no analizaremos la subdivisión de lo sublime del poder en contemplativo y patético,⁵⁹ sí nos interesa remarcar que en lo sublime patético, que Schiller desarrolla en el último apartado del ensayo, se explicita la representación del sufrimiento subjetivo que puede ir acompañada de la representación de la superioridad moral. La violencia aquí es exteriorizada hostilmente y la imaginación está obligada a referirla al instinto de conservación (pues se nos da un objeto como poder pernicioso para el sujeto). Por eso hay una conmoción más intensa que en lo sublime contemplativo. Pero ya hemos afirmado que el sufrimiento verdadero, real, anula la libertad, imposibilitando el juicio estético. El que juzga no debe sentir directamente el sufrimiento, sino que debe sufrir simpáticamente (Schiller, 1962b: 122). Es decir, el dolor compartido puede ser estético cuando es ilusión o ficción o cuando se presenta a la imaginación y no directamente a los sentidos. Debemos estar a cierta distancia del dolor para que no se

⁵⁹ Schiller realiza esta subdivisión según cómo se llega a la representación de los tres factores. En el primero, se da una contemplación del objeto como poder, pues se focaliza en la representación del poder físico objetivo, en un objeto de la naturaleza como poder y queda en la potestad de la imaginación el transformar ese objeto como poder en objeto terrible para la humanidad (Schiller, 1962b: 115). Puede dejarnos en un estado de contemplación, que no conmociona tan profundamente al espíritu. Los ejemplos son ciertos poderes naturales como un volcán, rocas, una tormenta, etc. o poderes ideales como el tiempo, la necesidad. O incluso “hasta la idea moral del deber que muchas veces se comporta como un poder hostil dirigido en contra de nuestra existencia física, son objetos terribles, tan pronto como la imaginación los refiere al instinto de conservación; y llegan a ser sublimes, tan pronto como la razón les aplica sus supremas leyes” (Schiller, 1962b: 115-116).

convierta en un verdadero y propio padecer. Para que no sea autosufrimiento, se requiere diferenciación del sujeto que sufre, se necesita cierta distancia (pues si la ilusión se convierte en realidad ya hemos perdido la libertad de espíritu: nos hemos dejado dominar por la pasión). Sólo allí el sufrimiento es estético. “Esta representación de un sufrimiento ajeno, unida al afecto y a la conciencia de nuestra libertad moral interior, es patéticamente sublime” (Schiller, 1962b: 122).

La simpatía, entonces, o lo que también Schiller llama “afecto compartido” en lo sublime del poder patético no es “una manifestación libre de nuestro espíritu, que debiéramos producir en nosotros por propia actividad, sino una afección espontánea de la facultad de sentir, determinada por la ley natural” (Schiller, 1962b: 122). Cuando hacemos nuestro el sufrimiento ajeno y sentimos compasión⁶⁰, no es nuestra voluntad la que quiere compartir el sufrimiento de la criatura: debemos compartirlo. Por ello, se afirma que aquí actúa la naturaleza y no la libertad.

La simpatía (si permanece dentro de límites estéticos) reúne dos condiciones esenciales de lo sublime: “la viva representación sensible del sufrimiento, unida al sentimiento de la propia seguridad” (Schiller, 1962b: 123). Pero la causa y la fuente del sentimiento sublime no es esa seguridad, sino el sentir “alejado a nuestro yo moral de la causalidad de ese sufrimiento, es decir, de su influencia sobre la determinación de la voluntad” (Schiller, 1962b: 124).

Desde el inicio, el ensayo recupera la idea kantiana de lo sublime, ante cuya representación el sujeto siente, por un lado, los límites de su naturaleza física y, por el otro, la superioridad, la ilimitación de su naturaleza racional (nos elevamos *moralmente* frente al objeto sublime pero *físicamente* se pierde toda posibilidad de resistencia). Ello le permite afirmar algo que luego explayará en *Sobre lo patético* y en *Sobre lo sublime*: “Sólo como seres sensibles somos dependientes; como seres racionales somos libres” (Schiller, 1962b: 97). Ser dependiente aquí remite al hecho de que algo fuera de nosotros sea la causa por la que llega a ser posible en nosotros. Como seres sensibles, estamos determinados y tenemos dos instintos fundamentales: el de representación o conocimiento (que pretende cambiar nuestro estado y pretende nuestra actividad) y el de conservación (que tiende a mantener nuestro estado y existencia). Frente a ellos, podemos estar en relación de dependencia o independencia pues, en el primer caso, pueden no darse en la naturaleza las condiciones bajo las que adquirimos conocimientos y además la naturaleza

⁶⁰ Compasión es “toda pasión aflictiva compartida con otra persona” (Schiller, 1962b: 123).

puede contrariar las condiciones bajo las que mantenemos nuestra existencia. En el último caso, en el caso de independencia frente a estos instintos, podemos pensar más de lo que conocemos y contrariar nuestros deseos a partir de nuestra voluntad (podemos rescatar lo que los sentidos aborrecen o descartar lo que ellos reclaman). Un objeto que nos permite experimentar lo primero, en la percepción, es teóricamente grande o sublime del conocimiento. Un objeto que nos permite experimentar, en la percepción, lo segundo es prácticamente grande, o sublime del carácter. De esta manera, lo sublime matemático y lo sublime dinámico se convierten en lo sublime teórico y lo sublime práctico.

Pero lo relevante aquí es que lo sublime práctico es un sentimiento que remite a un objeto terrible u objeto de temor, que pone en conflicto las condiciones de nuestra existencia y que no igualamos en poder. Sin embargo, es terrible para nosotros sólo como seres *sensibles* y puede determinar nuestro ser físico más no tiene dominio sobre la voluntad.

Aquí, frente al objeto, entre lo sublime teórico y lo sublime práctico, hay una diferencia sustancial: mientras el objeto *teóricamente* sublime se opone sólo a las condiciones de nuestro conocimiento (y, por ende, llega a ampliar esta facultad en nosotros), el objeto considerado *prácticamente* sublime se opone a las condiciones de nuestra existencia en sí misma. Lo sublime teórico implica la idea de infinitud, que nuestra imaginación no puede representar (el ejemplo es el del océano en calma). Lo sublime práctico implica la idea de un peligro que nuestra fuerza física no puede vencer (el ejemplo es el océano en agitación). Ambos revelan entonces una fuerza que no está atada a lo sensible, que va más allá de las condiciones del mundo sensible: por un lado, se puede pensar algo que los sentidos no conciben (donde la imaginación sigue atada a lo sensible, la razón impone ideas suprasensibles); por otro lado, se puede no sufrir la violencia de las manifestaciones sensibles. Pero, si bien ambas “guardan la misma relación con la fuerza de nuestra razón” (Schiller, 1962b: 100), están en distinta relación con referencia a la sensibilidad: en el primer caso, se disputa una manifestación de la sensibilidad (pues se contradice el instinto de representación) y, en el segundo, se disputa la razón última de todas las posibles manifestaciones de la existencia misma. En lo prácticamente sublime, se contradice el instinto de conservación. No se elimina el peligro, sino las condiciones bajo las cuales puede existir un peligro, afirma Schiller. Por eso se revela una facultad de resistencia que no vence el peligro, pero sí doblega nuestros instintos y no deja que se perciban desde la ceguera de la animalidad: permite afirmar de la manera más patente la superioridad de la razón y la libertad del espíritu.

La conciencia de la libertad racional del sujeto es, entonces, la esencia de lo sublime y es el origen del deleite del sentimiento de lo sublime. Se desprende de ello que lo terrible deba conmover más que lo infinito en la representación estética y, por ende, lo sublime práctico aventaja a lo teórico en este campo.

Lo sublime teórico amplía nuestra *esfera* pero lo práctico nuestra *fuerza* y sólo a través de ella experimentamos nuestra independencia frente a la naturaleza. Se amplían las fuerzas anímicas pues el ser racional es consciente de esta libertad de la que carece si se piensa en el mundo físico simplemente y por ello lo que experimenta el sujeto es una verdadera independencia de la mera naturaleza.

Pero lo sublime del poder o lo prácticamente sublime tiene dos cuestiones que a nuestro propósito son interesantes. La primera de ellas refiere a su concepto: si el objeto se puede llamar sublime cuando frente a él sucumbimos como seres naturales pero nos sabemos independientes como seres racionales, es decir, nos hacemos conscientes de nuestra no pertenencia al mundo natural, entonces, lo sublime implica el abandono a todo medio físico de resistencia. No remite a la superioridad física (habilidad, ardid, fuerza física) del sujeto frente a la naturaleza (Schiller, 1962b: 104). Al contrario. Físicamente debe ser imposible no sucumbir ante ella; naturalmente, debe ser imposible enfrentarse siquiera a su poder. Por ello, afirma más adelante: “El objeto de lo sublime práctico debe ser terrible para la sensibilidad” (Schiller, 1962b: 110). Es decir, debe representar un infortunio extremo sobre el estado físico para poner en movimiento el instinto de conservación y mostrarlo como algo no inherente a nuestro yo, como algo extraño, como algo ajeno pues la tranquilidad que se presupone en el sujeto proviene de un estado de ánimo que si bien también es tranquilidad para la sensibilidad, lo es sólo mediatamente, por ideas de la razón y, por ende, la libertad de la que tiene conciencia el yo inteligible es absolutamente moral.

La segunda cuestión es el hecho de que su objeto debe ser “terrible, pero no debe suscitar verdadero temor. El temor es un estado de sufrimiento y violencia” (Schiller, 1962b: 105-106). El verdadero y real temor, el que nos anula, es contrario a la libertad de espíritu que se manifiesta en el sentimiento de lo sublime. Si somos protagonistas de un estado de sufrimiento y violencia en nosotros, entonces, se anula la posibilidad de sentir lo sublime, pues allí no sólo no hay sensación de nuestra actividad sino que tampoco se puede ser indiferente a lo que sucederá a nuestro ser sensible; nos encontramos atados, indefectiblemente y “desaparece el juicio estético” (Schiller, 1962b: 106). El ejemplo es el de un barco destruido por una tempestad. Lo terrible existe entonces en la

representación y debemos sentirnos seguros (lo cual, como dijimos, no significa encontrarse a salvo del peligro). Pues “(...) ¿en qué se fundaría uno su seguridad ante el destino, ante el poder omnipresente de la Divinidad, ante enfermedades dolorosas, ante pérdidas graves y ante la muerte? Aquí no existe ninguna causa física para permanecer tranquilo” (Schiller, 1962b: 107).

Debemos advertir junto a Schiller que “(...) en todo lo que ha de producir una impresión sublime, la sensibilidad con sus exigencias debe haber sido rechazada en absoluto, y toda causa de tranquilidad se la debe buscar sólo en la razón” (Schiller, 1962b: 108). Por eso afirma: “grande es quien supera lo terrible; sublime es aquél que no lo teme, aunque sucumba” (Schiller, 1962b: 112), pues:

No es una seguridad material, que se refiere a un solo caso, sino una seguridad ideal que abarca todos los casos posibles, de la cual llegamos a tener conciencia al representarnos lo sublime (...) enseñándonos a considerar la parte sensible de nuestro ser, la única que está sujeta al peligro, como un objeto natural ajeno que no interesa en absoluto a nuestra verdadera persona, a nuestro yo moral (Schiller, 1962b: 113).

Por ello, lo sublime es efecto de tres representaciones. La primera es la representación del poder físico, natural, objetivo que amenaza. La segunda es la imposibilidad e impotencia física subjetiva frente a ese poder. Por último, la superioridad moral del sujeto. La fuerza del objeto terrible contrasta con la facultad física del ser sensible que se encuentra, de esta manera, imposibilitada de acción. La persona moral, por el contrario, se afirma en su propio accionar, resistiendo a esa misma fuerza que, en última instancia, no llega a ser tal en ella. Termina el ensayo con la explicitación de las dos leyes fundamentales de todo arte trágico: Primero, “la representación de la naturaleza sufriendo (*Darstellung des leidenden Natur*) y, segundo, la representación de la autonomía moral en el sufrimiento (*Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden*)” (Schiller, 1962b: 125). Por lo primero, el objeto es patético, por lo segundo, sublime.

En el ensayo *Sobre lo patético*, Schiller retoma y profundiza algunas ideas trabajadas en *De lo sublime* y establece nuevas clasificaciones, pensando por supuesto, una vez más, en el arte trágico.

Se afirma al inicio del ensayo que el fin supremo del arte (*der letzte Zweck der Kunst*) es la representación de lo suprasensible (*Darstellung des Übersinnlichen*) y que la representación del sufrimiento (*Darstellung des Leidens*) es sólo un medio para alcanzarlo. En este texto, Schiller enfatiza en la fuerza de resistencia (*der Widerstand*)

del sujeto moral, cuya exteriorización hace reconocible el principio de libertad, contra el poder de los sentimientos (*die Gewalt der Gefühle*) y agrega “(...) pero la resistencia puede ser estimada únicamente según la intensidad del ataque (*Stärke des Angriffs*)” (Schiller, 1962d: 129). La naturaleza debe haber desplegado todo su poder (*Macht*) para que un poder igualmente potente tenga lugar en el sujeto pero como resistencia.

Se llega, pues, a la representación de la libertad moral sólo por medio de la más viva representación de la naturaleza sufriente y el héroe trágico debe haberse identificado ante nosotros como ser sensible, antes de que le rindamos homenaje como ser racional y creamos en su fuerza anímica (*Seelenstärke*) (Schiller, 1962d: 130).

Esa fuerza de alma, como veremos, es la que manifiestan los personajes de las obras *Don Carlos*, *María Estuardo* o *La doncella de Orleans*. En primer lugar, tuvieron que ser personajes identificados con su sensibilidad, con sus inclinaciones o sus flaquezas, miedos, falencias humanas (producto, claro está, de su parte natural y sensible) para luego poder ser objeto de la sublimación y, por ende, emocionar.

El primer requisito para el artista trágico, entonces, propone Schiller, es el *pathos*. Se debe llegar a la representación del ser sensible que sufre profundamente: debe haber *pathos* para que pueda manifestarse actuando (*handelnd*) el ser racional. Esta es una premisa que se presenta como contrapartida de los trágicos franceses (Voltaire, Corneille, por ejemplo), quienes anteponen el rango al sufrimiento y a la dignidad. Los griegos y algunos modernos (Shakespeare, por ejemplo, en consonancia con la estética general del *Sturm und Drang*) vuelven a ser un modelo: se hace justicia a la sensibilidad en un arte que no se basa en la indiferencia al sufrimiento o en la insensibilidad. Se manifiesta en todo su esplendor la sensibilidad e, incluso, el dolor y, a pesar de ello, los héroes griegos se saben seguros de no dejarse subyugar por esa sensibilidad y por ese dolor a los que hacen justicia.

El poeta griego también se olvida de las obligaciones de la conveniencia y se atiene a la naturaleza humana: los héroes son sensibles a todo sufrimiento humano como cualquier otro. Por eso, Schiller destaca esta ley dictada por el genio griego al arte: la “sensibilidad para el sufrimiento” (*Empfindlichkeit für das Leidenden*). El artista, como hemos visto, sólo se atiene al hombre y se despoja de todo ornamento con el fin de encontrar sólo y precisamente al hombre: un sujeto que sufre (pues esta es su naturaleza

sensible) pero que no se deja subyugar por ese sufrimiento (pues esa es su naturaleza moral).

Schiller fundamenta la necesidad de esta ley griega desde la antropología misma (Schiller, 1962d: 133): la primera exigencia es la naturaleza; la segunda, la razón, pues el hombre es un ser que siente, pero además, es un ser que siente de manera racional y, sobre todo, es un ser civilizado (esta cuestión será analizada en el apartado sobre humanidad). Schiller, de esta manera, retoma las leyes del arte trágico que había instaurado al final del ensayo *De lo sublime*: la presentación de la naturaleza sufriendo y la presentación de la resistencia moral contra el sufrimiento. Pero reconoce que la pasión (*Affekt*) como mera pasión, como mero afecto, es indigna de representación pues: “El arte ha de deleitar al espíritu y complacer la libertad. El que cae preso de un dolor, sólo es un animal torturado pero ya no un hombre sufriendo; pues del hombre se exige, en absoluto, una resistencia moral al sufrimiento, y sólo por medio de ella puede reconocerse en él el principio de la libertad, la inteligencia” (Schiller, 1962d: 135). Por ello, sólo en tanto que sublime lo patético es verdaderamente estético, pues lo digno de representación no es el sufrimiento en sí mismo sino la resistencia al sufrimiento: debe haber lucha contra las pasiones (*Affekts*) a través de ideas de la razón.

En este sentido, Schiller afirma que la sensibilidad tiene la posibilidad de lucha pero no contra sí misma. La sensibilidad lucha de manera instintiva como puede hacerlo el gusano o el toro. La lucha contra la pasión (el afecto), en cambio, es una pelea contra la sensibilidad misma y presupone algo distinto a ella. Contra un objeto que le hace sufrir al sujeto, éste puede defenderse a partir de su inteligencia o de su fuerza física. Como se afirmara en *Sobre lo sublime*, la cultura física y la cultura moral se diferencian en que en la primera se opone una fuerza a otra fuerza. Y fuerza aquí puede significar ya la fuerza física, ya la inteligencia (la técnica, la astucia, la estrategia, etc.). Pero, como se afirma en *Sobre lo patético*: “contra el sufrimiento [mismo] no posee otras armas que las ideas de la razón” (Schiller, 1962d: 137). Entonces, ellas deben aparecer en la representación, pero “las ideas no son ni propia ni positivamente representables, porque nada puede corresponderles ante la vista” (Schiller, 1962d: 138). Son representables indirecta y negativamente, cuando se ofrece a la vista algo que no posee sus causas en la naturaleza: “Todo fenómeno, cuya última causa no puede ser derivada del mundo sensible, es una representación indirecta de lo suprasensible” (*ibídem*).

Ahora bien, ¿cómo logra este fin el arte: representar eso que no puede representarse de manera directa, lo suprasensible? ¿Cómo logra poner ante nuestros ojos algo que

sobrepasa lo natural? Pues bien, recuerda Schiller en el mismo ensayo, que los fenómenos perceptibles en el sujeto apasionado (*im Zustand des Affekts*) son de dos clases: o son tales que le pertenecen como animal (sin que la voluntad los domine) o son influidos por la fuerza autónoma (aquí la persona es la responsable y no el instinto). A la persona corresponde “poner límites al instinto, en consideración a leyes” (Schiller, 1962d: 139). Para que se represente, entonces, la fuerza autónoma y suprasensible del sujeto, su yo moral, es necesario presentar la desarmonía entre los instintos y la inteligencia (o la persona moral). En la parte animal del sujeto, que se encuentra subyugada a la violencia de los afectos, al ciego poder del instinto (*der blinden Gewalt des Instinkts*), el sufrimiento se manifiesta en toda su intensidad, en toda su fuerza: “Pues sólo puede juzgarse la fuerza de resistencia o el poder moral en el hombre, según la fuerza del ataque” (Schiller, 1962d: 140). Esto ocurre para reconocer otro principio en el sujeto que no es natural: el principio autónomo. Pero para que ello se haga patente debe haberse desplegado en la representación la totalidad de la potencia o de la fuerza que amenaza con su destrucción. Sólo a partir de la desarmonía de las esferas de la animalidad (*Gebiet der Tierheit*) y de la humanidad (*Gebiet der Menschheit*) representadas en un mismo fenómeno de afecto, puede la humanidad, la autonomía moral, hacerse presente en una representación patético-sublime. Patético, pues nos hemos enfrentado al sufrimiento extremo de manera simpática. Sublime, pues lo hemos superado a través de ideas de la razón que afirmaron, negativamente, la existencia del principio autónomo. Por supuesto aquí Schiller utiliza la interpretación de Winckelmann en su *Historia del arte* sobre el grupo escultórico Laocoonte para ilustrar esta desarmonía, mas luego toma la *Eneida* de Virgilio, donde se presenta la misma escena, pero el poeta no se detiene -como el escultor- en el estado de ánimo de Laocoonte: “porque no quiere provocar nuestra compasión sino estremecernos de horror” (Schiller, 1962d: 143). Muestra, más bien, la causa del sufrimiento, el horror de las serpientes representando el castigo divino.⁶¹ Aquí se expresa Schiller sobre lo sublime contemplativo, retomando las categorías trabajados en *De lo sublime*.

La instancia crucial para la constitución de lo sublime patético es el hecho de que, en el relato, el poder se presenta como terrible y entra en combate con la impotencia del sujeto: “Laocoonte o nosotros, esto sólo es una diferencia de grado. El instinto de simpatía despierta con violencia al instinto de conservación, los monstruos se abalanzan sobre nosotros, y toda huida es vana” (Schiller, 1962d: 145). Ya no depende de nosotros referir

⁶¹ Schiller aquí se inserta en el debate contemporáneo Winckelmann-Lessing sobre las competencias de las artes. Para ampliar, entre otros, Villacañas (1990).

el poder a nuestra existencia. Nuestro temor ahora tiene “una causa objetiva en el objeto” (Schiller, 1962d: 145). Hay una ficción comunicada a nosotros desde fuera y otra producida por nuestra propia actividad. Lo que perdimos por un lado, lo ganamos por el otro y, como conclusión, afirma:

Si sólo fuéramos seres sensibles, y no obedeciéramos a otro instinto que el de conservación, nos detendríamos aquí, persistiendo en un estado de mero sufrimiento. Pero algo existe en nosotros, que no participa de los apasionamientos de la naturaleza sensible y cuya actividad no se sujeta a ninguna condición física. A medida que se haya desarrollado, entonces, este principio autoactivo (la disposición moral) en un espíritu, quedará a la naturaleza sufriente un margen más o menos amplio y a la pasión una mayor o menor autoactividad (Schiller, 1962d: 145).

En la medida en que la imaginación pierde libertad, la razón hace valer la suya. Aquí se afirma la libertad y la autoactividad de la razón:

(...) nos refugiamos en la fortaleza inexpugnable de nuestra libertad moral, y conquistamos así una seguridad absoluta e ilimitada (...) Pero precisamente porque este asedio físico debe haber tenido lugar antes de que busquemos ayuda en nuestra naturaleza moral, no podemos obtener este alto sentimiento de libertad de otro modo que a precio del sufrimiento (Schiller, 1962d: 146).

Las almas vulgares se quedan en el sufrimiento, sólo los espíritus autónomos (las ánimas morales: *moralischen Gemütern*) transforman el sufrimiento en su fuerza: producen de lo terrible, lo sublime.

Prosigue la referencia a Virgilio, pero Schiller aquí se detiene en otra instancia decisiva. El padre en tanto hombre moral es atacado en primer lugar, es decir, es atacado antes que el hombre físico. Se merece, entonces, nuestra compasión, pues su ocaso es consecuencia de su deber paternal cumplido. “En cierto modo es él mismo quien se entrega ahora por propia iniciativa a la destrucción, y su muerte se trueca en una acción volitiva” (Schiller, 1962d: 147).

En resumen, la representación muestra que no es el ser natural y físico a quien verdaderamente se ataca. Las serpientes no van en busca de Laocoonte para su destrucción física sino en busca de sus hijos, para su verdadera y auténtica destrucción espiritual. El padre iría a su auxilio pues este padre no sufre como parte de la naturaleza; no es un animal torturado. Es un hombre sufriente. El golpe fatal, definitivo, es el hecho de compadecer ante el dolor y la muerte de sus hijos. Este es su verdadero sufrimiento.

Por eso lo respetamos, por eso sufrimos con él simpáticamente. Porque se nos muestra al desnudo el sujeto, ese sujeto que ha de ser uno y cada cual, ese que ha de representar una humanidad universal. Lo que tenemos delante de nuestros ojos, además de la representación del objeto terrible, entonces, es la presentación de la resistencia que es vana, claro está, pero que se muestra en toda su intensidad precisamente por saberse vana. Aquí caen todas las máscaras. Se muestra el sujeto al desnudo. El padre que afronta la irremisible muerte, cumpliendo con su deber de padre, se convierte en la imagen que afirma, negativamente, algo que no se podría afirmar de otra manera: la libertad misma se halla ante nuestros ojos, la libertad que se afirma en su caída. Para lo patético, como vimos, debe ser interesada la sensibilidad por medio del sufrimiento, y el espíritu por medio de la libertad.⁶²

Ya hemos analizado algunas cuestiones relevantes del ensayo *De la Gracia y la Dignidad*, entre ellas, la necesidad de convertir a las exigencias de la razón en objeto de la inclinación a partir del deleite. Aquí nos queda adelantar que este ensayo será analizado en el apartado sobre humanidad, pues creemos que la teorización schilleriana que se despliega en él es relevante en el sentido indicado. El concepto de belleza va a estar ligado al concepto de gracia y el de lo sublime, al de dignidad. Al igual que en el ensayo sobre la educación estética del hombre, que analizaremos a continuación, se presenta aquí la complejidad del pensamiento schilleriano: el sentimiento de lo bello, como la gracia en el accionar, manifiesta cierto tipo de armonía, mientras que lo sublime, como la dignidad, cierto tipo de quiebre para la naturaleza del sujeto.⁶³ Sin embargo, como veremos, Schiller llega a mostrar la confluencia de los conceptos, a su afirmación mutua y, por ende, a la tensión y complejidad de los mismos.

Intentaremos ahora mostrar cómo se establecen las particularidades del sentimiento de lo bello en *Cartas*.

⁶² Sin la necesidad de explayarnos en la clasificación que realiza Schiller entre lo sublime de disposición y lo sublime de acción, sólo mencionaremos que ellos surgen de los dos modos en que se manifiesta la independencia de espíritu: en lo sublime de disposición el espíritu se afirma negativamente (el hombre moral no recibe la ley del hombre físico; el ejemplo es el de un carácter independiente del destino, el Satan de John Milton). En lo sublime de acción, el espíritu se afirma positivamente (el hombre moral impone su ley al hombre físico).

⁶³ Schiller, en *Poesía ingenua y poesía sentimental* afirma: “El carácter sublime no puede manifestarse más que en triunfos aislados sobre la resistencia de los sentidos en ciertos momentos de exaltación y de instantáneo esfuerzo; mientras que en el alma bella el ideal obra como naturaleza, es decir uniformemente, y puede así también manifestarse en estado de reposo. Cuando más sublime aparece el mar profundo es en su agitación; el claro arroyo nunca es más bello que en su tranquilo fluir” (Schiller, 1963: 88-89). También: “El carácter sublime, pues, si es libre, lo es a intervalos y con esfuerzo; el bello lo es con facilidad y de modo permanente” (Schiller, 1963: 89).

Las cartas X a XVI constituyen el segundo bloque que deduce el concepto racional puro de belleza a partir de la naturaleza sensible-racional del sujeto. En ella, afirma:

Sin duda, habremos oído hasta la saciedad la afirmación de que el desarrollo del sentido de la belleza refina las costumbres, de modo que no parece necesario aportar ninguna otra prueba. Nos apoyamos en la experiencia cotidiana, la cual muestra que, casi sin excepción, a un gusto cultivado van unidos un entendimiento claro, un sentimiento vivaz, una conducta liberal, e incluso digna, y a un gusto inculto, generalmente, lo contrario (Schiller, 1990, Carta X: 181-183).

Sin embargo, hay quienes no admiten las ventajas de la cultura estética o porque no desprecian el estado salvaje de los pueblos incultos o porque no valoran las ventajas del refinamiento de los cultos. Pero lo cierto es que si se afirma que la belleza eleva las costumbres, ennoblece el carácter, acrecienta el conocimiento, a partir de sentimientos agudos y de conductas dignas, nobles, entonces, se hace patente la necesidad de ella, aun cuando no sabemos todavía cómo o de qué manera lo hace, pues precisamente lo que sabemos es que el ámbito estético se ha independizado y desligado de su función cognoscitiva y de su función moral.

Ahora bien, Schiller no pretende ir por la senda de la experiencia como criterio para resolver una cuestión como la que le ocupa, dado que la experiencia más bien ha mostrado lo contrario. Ella no es el tribunal donde dirimir este conflicto. Para acceder a la verdad, más bien, hay que dejar de lado la realidad. Schiller propone, entonces, encontrar el concepto racional puro de belleza para que él justifique los casos reales y no se dé el caso de que los casos reales justifiquen el concepto de belleza. Este es el objetivo de las siguientes cartas, donde lo deduce desde la posibilidad de la doble naturaleza (sensible-racional) humana,⁶⁴ dado que el sujeto no puede quedar dividido para siempre. No debe haber subordinación del impulso sensible al racional sino que debe haber subordinación

⁶⁴ La deducción comienza postulando que si por abstracción se pueden afirmar dos principios en el hombre en tanto ser finito que han de ser en él eternamente dos, la persona (*Person*) y el estado (*Zustand*), entonces, se puede deducir que nos compelen dos fuerzas (*Kräfte*) opuestas y nos empujan a realizar su objeto, es decir, se convierten en impulsos (*Triebe*) en el mundo de los fenómenos (Carta XII). La persona es en él lo que permanece y el estado, lo cambiante. Creemos que sería otra forma de postular el yo y sus determinaciones, haciendo hincapié en las fuerzas que conllevan ambos para convertirse, en el mundo sensible, en impulsos, pues estos últimos son las únicas fuerzas motrices que van a manifestarse en lo fenoménico. Ahora bien, entre la persona y el estado ha ocurrido el encuentro con el mundo: “Somos porque somos; sentimos, pensamos y queremos, porque hay algo distinto fuera de nosotros” (Schiller, 1990 Carta XI: 195).

de ambos, es decir, una subordinación recíproca. Contra lo que Schiller llama un racionalismo obtuso y un empirismo estrecho se alza, entonces, la educación estética.

Intentaremos pensar cómo funciona y con qué se vincula cada impulso, pues el problema es la relación entre ambos (que es lo que se intenta vincular en lo estético).

La carta XV delimita los objetos de cada uno de los impulsos: *Leben*, *Gestalt* y *lebende Gestalt*. En esta carta, central en su estética, se establecen los objetos de cada impulso (hasta ahora, contrarios e irreconciliables en el ser humano): *Gestalt* es el objeto del impulso racional, del impulso a la forma (*Formtrieb*); *Leben* es el objeto del impulso sensible, del impulso a la materia o al objeto (*Sinnlichetrieb* o *Sachtrieb*); *lebende Gestalt* es el objeto del impulso estético, del impulso de juego (*Spieltrieb*).

De manera breve, podemos decir que *Gestalt*, traducido por figura o forma, remite a las propiedades formales de las cosas, a sus referencias a la facultad del pensamiento o lo que podemos llamar también “lo inteligible del objeto”. *Leben*, vida, significa todo ser o existencia material y toda presencia inmediata a los sentidos o lo que podemos llamar también “lo sensible del objeto”. A la forma, la contemplamos. A la vida, la sentimos. Ahora bien, *lebende Gestalt*, forma viva, incluye una apropiación de ambos, pues indica las propiedades estéticas de los fenómenos. Pero ¿a qué remite? ¿Qué pierde la vida como sustantivo para ganar en su adjetivación?

La vida, como objeto del impulso sensible, tiene una ley fundamental: la de realidad absoluta. Remite a lo limitado en el hombre, a su ser determinado o limitado y, por ende, no a su Persona (*Person*), sino a su estado (*Zustand*). También refiere a la variación (no a identidad como en el impulso a la forma, menos aún a unidad como en el impulso de juego) y a cierto tipo de fuerzas o dominio por causalidad. Aquí, el sujeto se encuentra pasivo (hay necesidad física), pues recibe su objeto, aún no lo crea. La vida es vivida. Se siente. Las inclinaciones, las sensaciones y, en suma, los sentidos o lo relativo a la sensibilidad se hallan bajo su dominio. Podemos decir que hasta aquí la vida se muestra como algo elemental y no propio de lo humano, menos aún de lo humano construido (*gebildet*).

Pero se transforma, en el impulso de juego (*Spieltrieb*), en aquel lugar que puede impedir uno de los errores de la humana voluntad: la unilateralidad de la razón. ¿Cómo? No dejando que la mera forma actúe de manera solitaria, que la libertad aniquile a la particularidad, que lo universal mutile lo individual. Pues la forma como objeto del impulso contrario al sensible tiene otra ley fundamental: la de formalidad absoluta y remite no ya a lo limitado en el ser humano, sino a lo absoluto, a lo infinito. La forma se

conecta con la creación del objeto y, por ende, con la actividad, la actividad espontánea del sujeto (o, también, con la necesidad moral). La forma, a diferencia de la vida, es contemplada. Todo lo relativo a la libertad y a las ideas de la razón como pretensión de totalidad cae bajo su dominio. Pero el hombre debe ser hombre en su sentido pleno, cabal. Una antropología integral requiere que la materia acompañe a la forma, que un espíritu se realice en un cuerpo, que haya algún tipo de conexión entre el ser sensible y el suprasensible.

El objeto del impulso de juego, entonces, ya no será la vida sentida que se vincula con lo meramente sensible y con lo material, sino que remite a la necesidad de que las leyes de los impulsos se hagan contingentes, y refiere más bien a la materia formada, por ello, a la unidad. La vida aquí no debe ser simplemente sentida, sino sentida en su contemplación, como materia con forma o forma desplegada en un material sensible. La forma viva indica las propiedades estéticas de los fenómenos, por ello no es sólo la unión de ambos sino su profunda unificación:

Aunque un bloque de mármol no tiene vida, ni puede tenerla, puede sin embargo llegar a ser Forma viva por obra del arquitecto y del escultor. El hecho de que un ser humano viva y tenga Forma, no significa aún, ni con mucho, que sea una Forma viva. Para ello se requiere que su Forma sea vida, y que su vida sea Forma (Schiller, 1990, Carta XV: 231).

Pensar sólo en la forma del objeto es hacer hincapié en lo abstracto de sí. Sentir sólo la vida es una mera impresión. Quien sea un sujeto cultivado, es decir, quien haya atravesado la educación estética, es consciente de su libertad y puede sentir su existencia y, a su vez, como hemos visto en el apartado sobre lo político, puede querer un mundo de libertad en el que no sea necesario aplacar lo particular en pos del progreso de la totalidad.

La acción recíproca de los impulsos, de esta manera, supone la máxima realización de ambos en actividad para evitar los errores en que se desvía la humanidad cuando predomina sólo uno de ellos y para, en consecuencia, tener una intuición completa de ella: tener conciencia de libertad y sensación de existencia. El impulso de juego pone en equilibrio los platillos de los impulsos humanos con la equivalencia de pesos, como afirma Schiller en la Carta XX. Momentáneamente, en el estado estético, el sujeto activa ambos impulsos y ninguno domina sobre el otro. Este estado es un estado de libertad, pues no hay determinación alguna (ni del entendimiento ni de la voluntad), es decir, es

un mero estado para ser determinado (*blossen Bestimmbarkeit*), esto es un estado de indeterminada determinación o determinabilidad.

Todo se cristaliza, entonces, en la idea de “acción recíproca” (carta XIV) como efecto de lo bello: se da allí la “alianza y *equilibrio* más perfectos posibles de la realidad y de la forma” (Schiller, 1990, Carta XVI, 245). ¿Pero qué significa esto? El sujeto debe “sentir (*soll empfinden*) porque es consciente de sí mismo y ha de tener consciencia de sí (*soll sich bewußt seyn*), porque siente” (Schiller, 1990, Carta XIV: 223). El objeto que le proporcionase esta consciencia, sería un símbolo de su destinación cumplida y dado el caso se despertaría un nuevo impulso que sería un equilibrio y armonía de los otros dos: el impulso de juego. La constricción de los dos impulsos (uno por fuerzas naturales, el otro por leyes de la razón) se suprimirá para dar lugar a la libertad del ánimo. En otras palabras, la belleza pone al sujeto en un estado (*Zustand*) tal que permite a sus naturalezas actuar de manera conjunta: el impulso formal y el impulso material se hallan ambos activos y en esa *acción recíproca* de los impulsos, que se plasma en lo que Schiller llama “impulso de juego”, encuentra el sujeto libertad.

La referencia a la colosal imagen de la Juno Ludovisi cierra la carta XV. Con la representación de esta escultura, Schiller muestra el sentimiento que produce el impulso estético, que deja al sujeto en un estado de indeterminada determinación, infinitud vacía (pero no vacío infinito):

Capturados y atraídos, irresistiblemente por la mujer divina, y mantenidos a distancia por la diosa, nos encontramos a la vez en el estado de la máxima serenidad y de máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras (Schiller, 1990, Carta XV: 243).

En la Carta XVI explicita los efectos de lo bello o de la belleza ideal. Por un lado, la belleza intensifica y por el otro, distiende. A la belleza que distiende la llama belleza relajante (*schmelzende Schönheit*) y a la que tensa, enérgica (*energische*). En la experiencia la belleza oscila entre estos efectos. Sólo en la idea es perfecto el enlace entre uno y otro.

Las cartas XVII a XXVII finalizan como último bloque. Schiller, en estas últimas cartas, muestra uno de los efectos de la belleza sobre el alma humana (el efecto relajante o distensor) y presenta el desarrollo histórico de la conciencia humana en ciertas etapas o

estadios que, si bien no son rígidos, son parte de la evolución del carácter humano, que puede verse tanto en el individuo físico como en el social.

Las cartas XIX, XX y XXI fueron estudiadas por Martin Heidegger. Allí se explicita la necesidad de dar un “paso atrás” (*der Schritt Zurück*)⁶⁵ hacia un estado de disposición para la determinación estética donde el hombre es cero (*Null*) pero a la vez posee todas sus fuerzas activas, pues es un estado de suprema realidad (*Realität*).

De la carta XVII, sólo baste nombrar que lo que se llama “estado de tensión” del alma humana se da cuando el sujeto se manifiesta sobre-determinado por sólo uno de los impulsos naturales (puede darse así una excitación sensible o una espiritual) y, por lo tanto, se genera en él un estado de violencia, tensión, dominio (*ein Zustand des Zwanges und der Gewalt*). Este estado de tensión debe ser liberado por la belleza relajante pues “la libertad se encuentra únicamente en la acción conjunta de sus dos naturalezas” (Schiller, 1990, Carta XVII: 257). Lo que pretende demostrar aquí Schiller es que: “Ambas limitaciones opuestas (...) son superadas mediante la belleza, que restablece la armonía en el hombre tenso y la energía en el hombre distendido (...)” (Schiller, 1990, Carta XVII: 255). Así, se propone mostrar el origen de las mencionadas tensiones del alma humana, por lo cual, se internará en el terreno especulativo para abandonarlo después y recurrir a las sendas de la experiencia misma.

Pero haremos foco en la Carta XIX, porque a nuestro propósito es central. En el sujeto se distinguen su ser determinado y su estado de determinación. Antes de recibir determinación alguna, hay determinación sin límites. Es el reino de lo posible, una infinitud vacía. Si los sentidos son afectados y una determinación se hace real, entonces nace una representación (*Vorstellung*): el estado precedente se vuelve una fuerza activa con contenido. El pensamiento es el resultado de la acción del ánimo (juzgar o pensar). La belleza tiende un puente de la sensibilidad al pensamiento (*Vebergang vom Empfinden zur Denken*). Pero esto no significa que llene el abismo infinito ni que ayude al pensamiento, sino que la belleza libera las potencias intelectuales. Por eso es *Mittel*.

La sensación (*Sinnenempfindung*) determina nuestra existencia y estado por una necesidad fuera de nosotros que es involuntaria y que hemos de sufrir (*leiden*). La autoconciencia le brinda su existencia absoluta: el impulso sensible empieza así “con la

⁶⁵ El “paso atrás” no es una idea muy trabajada por los críticos de la estética schilleriana. La hemos encontrado, entre otros lugares, en el seminario de Heidegger del '36/37, en un artículo de Lucas Fragasso y en las lecciones de Martín Zubiria ya mencionadas: el “paso atrás” permite la libertad en el *Gemüt*, pues recupera un lugar de indeterminación (*Unbestimmung*) en él y, por ende, posibilita un lugar de determinabilidad (*Bestimmbarkeit*).

experiencia de la vida (con el nacimiento del individuo), el racional con la experiencia de la ley (con el nacimiento de la personalidad)” (Schiller, 1990, Carta XIX: 279). Sólo allí, en la contraposición de dos necesidades, ha quedado edificada la humanidad y sólo allí se da origen a la libertad.

La Carta XX tienen otro argumento central: La libertad que aquí se menciona en el estado de determinabilidad real y activa no es la “infinitud vacía” que existía anteriormente a la primera impresión sensible, menos aún un “vacío infinito”, sino una determinabilidad (un estar libre de toda determinación) que permite al espíritu “llenarse” sin por ello constreñirse o coercionarse bajo el dominio de un solo impulso (y, como vimos, sin haber perdido realidad tampoco).⁶⁶

Luego, en la carta XXII define al estado estético, además de ser en un sentido *cero*, como un estado de “máxima realidad”, en el cual el sujeto activa todas sus potencialidades y por ende, a pesar de no dar resultados determinados también es provechoso para el conocimiento y la moralidad (contiene, en potencia, cada una de las manifestaciones particulares de lo humano):

(...) si nos hemos entregado al placer de la auténtica belleza, dominamos entonces del mismo modo nuestras fuerzas pasivas y activas, y nos volvemos con la misma facilidad hacia lo serio y hacia el juego, hacia el reposo y hacia el movimiento, hacia la ductilidad y hacia la resistencia, hacia el pensamiento abstracto y hacia la intuición (Schiller, 1990, Carta XXII: 297).

Este es el temple (*Stimmung*) en que debe ponernos una verdadera obra de arte.⁶⁷ Las artes de la emoción (la tragedia) están al servicio de un fin particular: lo patético y, por ende, no son absolutamente libres. Por eso,

⁶⁶ Esto se explica en la carta siguiente, la Carta XXI, al comienzo, pues se diferencia allí el estado de determinación pasivo y activo y el de mera determinabilidad. Por un lado, el estado de determinación (*Bestimmung*) puede ser pasivo (El ánimo está determinado, limitado, cuando siente) o activo (El ánimo está determinado o limitado por sí mismo, por su facultad absoluta, cuando piensa). Por otro lado, el estado de determinabilidad (*Bestimmbarkeit*) también puede ser pasivo (cuando no está determinado en absoluto aún, es decir, cuando es una “infinitud vacía”) o activo (cuando no está determinado de manera excluyente. Infinitud plena. Libertad estética).

⁶⁷ La perfección de una obra de arte está en su aproximación al ideal de pureza estética (también piensa como escritor, por supuesto). La música que se vincula con lo sensitivo, la poesía con la imaginación, la escultura con lo intelectual. Pero una sentencia importante de la Carta XXII: “En una obra de arte verdaderamente bella, todo depende de la forma; pues sólo la forma puede influir en la totalidad del ser humano, en cambio el contenido sólo influye en las fuerzas particulares (...)” (Schiller, 1990: 301). La forma actúa sobre la integridad de lo humano. Sin embargo, la materia debe ser consumida por la forma, no abolida o destruida.

(...) un arte apasionado es un contrasentido, puesto que el infalible efecto de lo bello consiste en liberarnos de las pasiones. No menos contradictorio es el concepto de un arte instructivo (didáctico) o edificante (moral), porque nada se contrapone tanto al concepto de belleza, como otorgarle al ánimo una determinada tendencia (Schiller, 1990, Carta XXII: 303).

En la Carta XXIII, se retoma el hilo de la investigación y se justifica la necesidad de la educación estética del hombre:

El tránsito del estado pasivo del sentir al estado activo del pensar y del querer no puede producirse sino en virtud de un estado intermedio de libertad estética, y aunque este estado intermedio en sí mismo no influye para nada en nuestros conocimientos ni en nuestra manera de ser y pensar y, por consiguiente, deja absolutamente sin resolver nuestro valor intelectual y moral, es, sin embargo, la condición necesaria para llegar a un conocimiento (*Einsich*) y a una manera de ser y pensar (*Gesinnug*) [“conciencia” en la traducción de Morente; “una verdad o una disposición moral” en la de Zubiria]. En una palabra: no hay otro camino para hacer racional al hombre sensible, que el hacerlo previamente estético (Schiller, 1990, Carta XXIII: 305).

Es decir, la belleza no produce resultados ni para el conocimiento intelectual ni para el moral, pero logra dar fuerza a ambas tendencias del espíritu porque amplifica las facultades, sin determinar nada en ellas. Mediante el temple estético se recupera algo perdido: la posibilidad de seguir determinándose libremente. Y para ello se puede, o bien perder la determinación pasiva o bien tener en sí mismo la activa. Mediante el temple estético comienza, desde el ámbito de la sensibilidad, la actividad espontánea de la razón. Sin embargo, el paso que el sujeto debe dar para acceder a este estado intermedio es precisamente el paso más difícil: “El paso del estado estético al lógico y moral (de la belleza, a la verdad y al deber) es por ello infinitamente más fácil que el paso del estado físico al estético (de la pura y simple existencia ciega, a la forma” (Schiller, 1990, Carta XXIII: 307-309). Pero este estado es un estado sumamente necesario para la educación humana:

Por lo tanto, uno de los cometidos más importantes de la cultura consiste en someter al hombre, ya durante su mera existencia física, a la forma, y en hacerlo tan estético como sea posible, porque el estado moral sólo puede desarrollarse a partir del estado estético pero no a partir del físico (Schiller, 1990, Carta XXIII: 309).

De no desarrollarse este estado intermedio, no se llegará a un estado moral pleno y auténticamente libre.

En la Carta XXIV se mencionan explícitamente los tres estados (*drey verschiedene Momente oder Stufen*) por los que transcurren tanto el ser humano individual como la especie (*der einzelne Mensch als die ganze Gattung*), en el camino a su destinación: el físico, el estético y el moral y se ahonda en el primero.⁶⁸

El ser humano, en su estado *físico* (*physischen Zustand*), soporta pura y simplemente (*erleidet bloß*) el poder (*Macht*) de la naturaleza; se libera (*entledigt sich*) de este poder en el estado *estético* (*ästhetischen Zustand*) y lo domina (*beherrscht*) en el *estado moral* (*moralischen Zustand*) (Schiller, 1990, Carta XXIV: 317).

En el estado físico, que Schiller también llama “estado de naturaleza inculta” y “estado animal”, el sujeto se halla ciegamente dominado por el impulso vital, y éste domina al formal. En él, puede ser que la razón siga silenciada o que se encuentre al servicio de los sentidos. Entonces, al final de la carta:

“(…) en ambos casos el único principio que domina al hombre es un principio material, y el ser humano es (...) un ser sensible; con la única diferencia de que, en el primer caso, es un animal irracional, y en el segundo, un animal racional. Pero no ha de ser ni lo uno ni lo otro, ha de ser hombre (*er soll Mensch seyn*), ni la naturaleza puede dominarlo de manera exclusiva, ni la razón condicionadamente. Ambas legislaciones han de coexistir, siendo por completo independientes una de la otra, y, sin embargo, han de concordar perfectamente entre sí” (Schiller, 1990, Carta XXIV: 329-331).

En la Carta XXV, se adelantan los otros estados. Mientras solo la siente (*bloß empfindet*) a la naturaleza, es esclavo de ella y pasa a ser su legislador cuando la piensa (*er sie denkt*). La naturaleza que era un poder (*Macht*) pasa a ser objeto (*Objekt*) que no puede hacerle violencia (*Gewalt*). Afirma su autonomía en cuanto fenómeno frente a la

⁶⁸ En el estado físico, la mera naturaleza se opone a Voluntad. El estado físico es un estado natural (exento de libertad), en el que el hombre se maneja con sus sentidos, en relación al “libre deleite” en una “vida salvaje”. Aquí el ser humano parece ser egoísta y desprendido, esclavo pero sin reglas. No vive conforme a un fin, sino al azar mismo del puro instante fugitivo. “En vano la Naturaleza hace desfilar ante sus sentidos la rica muchedumbre de cosas” (Schiller, 1920, Carta XXIV: 126). También: “Desconoce su propia dignidad de hombre, lejos de honrarle en los demás” (Schiller, 1920, Carta XXIV: 127). Aún se encuentra encerrado en su individualidad, por lo cual, la sociedad no es sentida por él. Por lo tanto, si se da la búsqueda de lo absoluto desde el estado físico, no se llega a la verdad y a la moral. Sus frutos son los sistemas incondicionados de la felicidad. La razón no le muestra la liberación, sino las cadenas.

naturaleza y su dignidad en cuanto poder. Pero la belleza quedó atrás al haber saltado de la vida sin más hacia la forma pura (salto que no es propio de la naturaleza humana).

Se muestra a la belleza como siendo “obra de la contemplación libre (*freien Betrachtung*), y con ella entramos en el mundo de las ideas, pero hay que hacer notar que no abandonamos por ello el mundo sensible, como ocurre con el conocimiento de la verdad” (Schiller, 1990, Carta XXV: 337). Con la obra entramos en el mundo de las ideas pero no abandonamos el sensible. Es forma y vida, es contemplación y sensación; es actividad subjetiva y estado del ánimo: “La belleza es, pues, forma, porque la contemplamos, pero es a la vez vida, porque la sentimos. En una palabra: es al mismo tiempo nuestro estado y nuestro acto” (Schiller, 1990: 339).

En la belleza, entonces, las naturalezas son conciliables (los temas del idealismo encuadran su pensamiento, una vez más): es posible la humanidad más sublime, es viable “lo infinito en el seno de la finitud (...) el hombre, para manifestarse como espíritu (*Geist*), no tiene por qué escapar de la materia” (Schiller, 1990, Carta XXV: 341). Es decir, en el pensamiento schilleriano, el vínculo entre lo finito y lo infinito se afianza en la idea de belleza.

Plantaremos, seguidamente, cuál es el camino que llevaría al sujeto desde una realidad ordinaria a otra realidad estética. Ya vimos que la indiferencia ante la realidad y el interés en la apariencia son una verdadera amplificación de lo humano (Carta XXVI). Sin embargo, en la última carta, la Carta XXVII, afirma que no hay que ahorrarse el camino hacia la realidad, pensando en el camino hacia el ideal y que el auténtico comienzo de la humanidad es la valoración libre y desinteresada de la apariencia pura. Schiller aquí muestra el camino que lleva de la necesidad física al juego estético: “La Naturaleza ha dado también a los seres irracionales algo más de lo que necesitan para subsistir, esparciendo así un destello de libertad en la oscura vida animal” (Schiller, 1990, Carta XXVII: 363). Para que este camino comience a vislumbrarse es necesaria una “revolución total” de la sensibilidad del hombre, que puede deducirse de su apreciación libre y desinteresada de la pura apariencia. Allí se estaría dando el principio de su verdadera humanidad. La naturaleza es la que permite al sujeto acceder a esta posibilidad, al darle “algo más” de lo que necesita para subsistir. Se diferencian aquí el trabajo del juego, ya que el trabajo es el movimiento que surge de las necesidades físicas de la naturaleza, mas el juego es aquel movimiento que surge de la riqueza o abundancia de fuerzas naturales. La naturaleza, en su abundancia, es la que permite en última instancia este paso: “Así, la naturaleza nos ofrece ya en su reino material un prelude de lo ilimitado

y, *en parte*, suprime aquí las cadenas de las que acabará liberándose por completo en el reino de la forma” (Schiller, 1990, Carta XXVII: 365). El juego estético surge aquí desde los orígenes naturales de la abundancia de fuerzas, para desplegarse en el bello reino de las formas de la apariencia. La imaginación acaba por dar un salto (*Sprung*) hacia el juego estético.⁶⁹ Este salto implica una fuerza completamente nueva: una fuerza autónoma, como afirma Schiller en la Carta XXVII.

Sin adentrarnos en el camino que recorre el autor en la evolución de este juego estético, podemos señalar que el libre impulso de juego convierte a la belleza en su afán ya que se sustrae del todo a las cadenas de la necesidad natural. La forma termina transformando al sujeto, tanto externa como internamente. El sujeto ahora se deleita, se adorna, canta, danza, es decir, realiza acciones sólo por el libre impulso de juego. Accede así a un “tercer reino”, el del juego y la apariencia, en el que es libre de las coacciones de la necesidad física y moral.

La belleza permite a la humanidad gozar y *ser*, en tanto individuos y en tanto especie, es decir, como representantes de la especie (*als Repräsentanten der Gattung*). Y se representa una imagen acorde a la que brindaba en *Kallias*: “Únicamente la belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo, y todos los seres olvidan sus limitaciones mientras experimentan su mágico poder” (Schiller, 1990, Carta XXVII: 377).⁷⁰

En este tercer reino, donde gobierna el gusto (*der Geschmack regiert*), el mágico poder de la belleza no permite privilegios o despotismos. Se extiende hacia arriba, donde impera la razón, pero también hacia abajo, donde dominan los sentidos. Desprende las cadenas serviles, convirtiéndolos a todos en ciudadanos libres. En el reino de la apariencia estética queda satisfecho el ideal de la igualdad que los iluminados querían ver realizado en el mundo.

Pero, ¿existe ese Estado de la bella apariencia? Y si existe, ¿dónde se encuentra? En cuanto exigencia (*Bedürfnis*) se encuentra en toda alma armoniosa (*feingestimmten Seele*); en cuanto realidad (*That*) podríamos encontrarlo acaso, como la pura Iglesia y la pura República (*wie die reine Kirche und die reine Republik*), en algunos círculos escogidos, que no se comportan imitando estúpidamente costumbres ajenas a ellos, sino siguiendo su propia y bella naturaleza, allí donde el hombre camina con valerosa sencillez y serena inocencia por entre las más grandes dificultades, y no

⁶⁹ Ver nota a pie de página de la traducción de Zubiria (Schiller, 2016: 158).

⁷⁰ En la traducción de Morente dice: “mientras se hallan bajo el encanto de lo bello” (Schiller, 1920: 161); “mientras se halla bajo su hechizo”, según la traducción de Zubiria (Schiller, 2016: 161): “*so lang es ihren Zauber erfährt*”.

necesita herir la libertad de los otros para afirmar la suya propia, ni renunciar a la dignidad para dar muestra de su gracia (Schiller, 1990, Carta XXVII: 381).

Para concluir este apartado sobre lo bello y lo sublime, debemos tener presente que *Sobre lo sublime* es el ensayo que se publica en 1801 pero del que no se sabe a ciencia cierta la época de su redacción. En él, Schiller parece de alguna manera completar su teorización sobre la belleza enérgica que quedó inconclusa en las cartas, retomando, una vez más, lo sublime matemático y dinámico de Kant. El sentimiento de lo sublime nos muestra nuestros límites, pero nos atrae. Nos deleitamos de lo infinito porque podemos pensar lo que los sentidos no alcanzan y lo que el entendimiento no concibe. Lo mismo ocurre con lo terrible: podemos querer lo que los sentidos rechazan o rechazar lo que ellos desean. Aquí se manifiesta que, efectivamente, los límites de nuestra comprensión no son los límites de nuestra fantasía. La imaginación se ve superada como fuerza sensible, pero por esa superación se manifiesta otra fuerza. Un medio sensible ha logrado enseñarle al sujeto que su ser es más que sensible. Este es otro efecto que el proporcionado por lo bello de la realidad (pues en lo idealmente bello también se pierde lo sublime).

El siguiente apartado estará dedicado a pensar las complejidades en la idea de libertad que estos sentimientos manifiestan y que tiene, creemos, consecuencias en la forma de pensar la humanidad y la importancia de la sensibilidad. Baste aquí comprender las distinciones de lo bello y lo sublime. Para Schiller:

En lo bello armonizan la razón y la sensibilidad, y sólo por esta armonía tiene su atractivo para nosotros. Consiguientemente, por la sola belleza nunca sabríamos que somos predestinados y capaces de comprobarnos como inteligencias puras. En lo sublime, en cambio, no armonizan la razón y la sensibilidad, y justamente en esta contradicción entre ambos está el encanto con el cual lo sublime conmueve nuestro espíritu. El hombre físico y el hombre moral se separan aquí en forma neta (Schiller, 1962e: 174-175).

Lo sublime procura una salida del mundo sensible, pero no debemos olvidar que fue la naturaleza que se sirvió de un medio sensible para comprobarnos como más que seres sensibles. Se comprueba esta idea teniendo presente que el sujeto, al no salir de la necesidad física, estaría imposibilitado de percibir lo sublime: la naturaleza incomprendible (*unfaßbare Natur*) se le mostraría como naturaleza incomprendible simplemente y le mostraría sólo la limitación de su imaginación; la naturaleza destructora sería percibida como destructora simplemente y le recordaría sólo su impotencia física.

Ninguno de estos medios sensibles de la naturaleza llegaría a mostrarse como su “espejo” (Schiller, 1962e: 178), ante cuyo reflejo podría en absoluto descubrir lo grande y lo poderoso en sí. Incluso aquí el entendimiento como facultad limitada por los sentidos se muestra impotente pues se requiere de la unidad de pensamiento de la razón para llegar a la conciencia de la independencia de las leyes naturales. El sujeto, si tuviera sólo la vocación de conocer, medir, calcular o analizar las manifestaciones de su alrededor, estaría imposibilitado de sentir lo sublime. Por ello, culmina el ensayo afirmando tres ideas fundamentales: Primero, “La facultad de experimentar lo sublime es una de las aptitudes más maravillosa de la naturaleza humana” (Schiller, 1962e: 184); segundo, que se origina en la facultad autónoma de pensar y querer; tercero, que merece respeto por su influencia sobre el sujeto moral. Lo bello remite al sujeto, lo sublime al demonio puro que hay en él. Sin lo bello, habría eterna lucha. Sin lo sublime, olvidaríamos nuestra dignidad y nuestra irrevocable determinación, nuestra verdadera patria.

2. 2. Ejes transversales: La complejidad en la idea de libertad. La idea de humanidad y la importancia de la sensibilidad

¡No os atreváis, señor! Vuestro mando ha terminado.

El tirano del país ha caído.

Ya no sufriremos ningún atropello.

Somos hombres libres.

Wagt es, Herr!

Eur Walten hat ein Ende. Der Tyrann

Des Landes ist gefallen. Wir erdulden

Keine Gewalt meh. Wir sind freie Menschen.

SCHILLER,

Wilhelm Tell, 1803, IV, iii

(*Schillers Werke und Briefe*, 1996: 626)

2. 2. 1. Introducción

Sabido es, entre los críticos de la filosofía moderna, que Schiller se encuentra embebido de la concepción dualista de origen kantiana. Las dicotomías noumeno-fenómeno, pensamiento-conocimiento pero, sobre todo, las divisiones entre las exigencias de la voluntad y el deber y las necesidades e inclinaciones de los sentidos, entre el ideal moral racional y la realidad histórico-política existente o, dentro del mismo sujeto, la división entre la razón y la sensibilidad, son una constante no sólo en el planteamiento de las problemáticas sino en su estilo argumentativo.⁷¹

La *Crítica de la Razón Pura* (KrV, 1781) había establecido principios para, en términos platónicos, pensar la verdad: cómo se da la posibilidad del conocimiento teórico, cómo se da la posibilidad, en suma, de la experiencia. De las facultades que acompañan

⁷¹ Para ampliar, ver Riedel (2009). El esquema dicotómico del sujeto frente a la naturaleza (autonomía y autodeterminación frente a heteronomía y determinación externa) o del sujeto frente a sí mismo (razón y sensibilidad) abarca la totalidad de la obra teórica de Schiller y, sobre todo, del Schiller tardío (Riedel, 2009: 37). Libertad se convierte en la negación, en lo otro de la naturaleza, concepto que sigue anclado en la noción mecanicista de la misma del siglo XVIII, según Riedel. El concepto de libertad sigue la tradición pues, en tanto libertad del cuerpo, sería un ideario antiguo.

al sujeto (*Gemüt*) sólo la razón es capaz de pensar ideas y es, en última instancia, pretensión de totalidad, donde se dan las llamadas “antinomias de la razón pura”. Pensar y conocer se distancian. La sensibilidad (pero incluso también el entendimiento) pareciera estar -al menos- enfrentada a esa posibilidad de la racionalidad. La *Crítica de la Razón Práctica* (*KpV*, 1788), a su vez, había establecido principios para pensar el bien o la moralidad, pero esos principios, según Schiller, se mostraban tan rígidos y severos que también infringían al sujeto cierto tipo de coerción. Por eso, podría añadirseles la suavidad propia de lo que llamará luego un “alma bella”. La *Crítica de la capacidad de Juzgar* (*KU*, 1790), recientemente publicada cuando Schiller comenzó a trabajar bajo su influencia (comienza a estudiarla, en efecto, en el año 1791), se ocupaba del problema estético y teleológico, y fue la que especialmente ocupó el pensamiento de Schiller por esos años. Aquí, en la Capacidad de Juzgar Estética, en la Analítica de lo bello y de lo sublime, como hemos visto, es donde encontramos el campo teórico-conceptual que acompañará, aunque ampliado y modificado, el desarrollo de sus reflexiones.

Ahora bien, ya hemos afirmado que el canon de la filosofía moderna ha destacado la teoría estética kantiana como aquella que dio origen a la teoría estética moderna basada en un principio de subjetividad que permitió enunciar la autonomía del arte (entre otros, Cassirer, 1932). Schiller, embebido de las disputas de su época, responde a ellas no sólo mediante su producción dramático-poética, sino también a través de ensayos estéticos con profundo contenido filosófico, un contenido que muestra una búsqueda: el vínculo entre la naturaleza física y la naturaleza espiritual del ser humano o, en otras palabras, su integridad. La recepción schilleriana de la filosofía kantiana es, en parte, entonces, un desafío o un intento de complementar la dureza de la filosofía práctica.

No debe haber en la filosofía schilleriana, desde esta óptica, un lugar donde más pareciera alejarse de la filosofía práctica de Kant que en el comienzo del ensayo *Sobre lo sublime* donde, con palabras de Lessing, como se dijo, afirma que el hombre es el ser que quiere, pues la violencia (*Gewalt*) de la imposición anularía su concepto, lo destruiría. Sin embargo, en la carta XII de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que es la carta que delimita los espacios y las influencias de las dos tendencias fundamentales del ser humano, el impulso a la forma y a la materia, Schiller contempla la imponente determinación del deber moral (transfigurado aquí en sentimiento moral) en oposición a la inclinación:

El sentimiento (*das Gefühl*) sólo puede decir: esto es verdad *para este sujeto y en este momento* (...). En cambio, cuando el pensamiento (*der Gedanke*) dice: *esto es*, decide entonces por y para siempre (...). La inclinación (*die Neigung*) puede decir tan sólo: esto es bueno *para tu individualidad y para tu necesidad presente* (...). Pero cuando el sentimiento moral (*das moralische Gefühl*) dice: *esto ha de ser*, decide entonces por y para siempre (Schiller, 1990: 207).

Tanto la razón teórica como la razón práctica tienen una universalidad y necesidad que supera cualquier tipo de individualidad y arbitrariedad subjetiva. Lo que *ha de ser* es imperativo y está fundamentado en leyes racionales. Sin embargo, decíamos que el ser humano es el ser que quiere: no debe deber, como los demás objetos de la naturaleza que, sometidos a las leyes de la necesidad, no sienten su agravio.

Hasta aquí, convenimos que Schiller comparte los puntos nodales de la moralidad kantiana y acepta dos tesis centrales de Kant. La primera de ellas es que los principios de la moral están basados en la razón y no en la felicidad. La segunda, que el valor moral de una acción remite al deber (Beiser, 2008 y Troncoso, 2008). A pesar del conocido epigrama de Schiller (sobre la dureza del deber) que estaba destinado a ser una broma más que a ser una crítica, Schiller asume que la moralidad de una acción se fundamenta en el deber. Incorpora, no obstante, de manera novedosa, las inclinaciones en la moral para poder pensar una salida al dilema del dualismo: desarmar al enemigo, afirma Schiller en una nota a pie de página (Schiller, 1990: 219), es un método cómodo que impide la verdadera formación del sujeto. La sensibilidad y la razón no tienen por qué contradecirse al punto que la primera deba ser solamente subsumida por la segunda. El espíritu del sistema trascendental kantiano no implica la consideración de lo material, de lo sensible como mero obstáculo. Por este motivo, la educación estética schilleriana actuará como medio para armonizar en los sujetos los estados sensible-natural y moral-racional. La sensibilidad así intenta ser restituida, pero no en un retorno a una estética materialista o sensualista, sino, por un lado, en pos de una educación que tenga en cuenta la totalidad de lo humano y, por el otro (pero como complementación de lo anterior), como alternativa a la imposición coactiva de la pura razón. La ampliación de la filosofía kantiana se conjuga con una crítica a la Ilustración.

Luego del terror, el diagnóstico es concreto y preciso. Hay una carencia en la Historia: falta el sujeto que actúe en el instante propicio que se le hubo presentado. Sin embargo, esta afirmación podría pensarse de manera doble: si falta el sujeto para el instante, entonces, quiere decir que, por un lado, hay que actuar sobre los ánimos

subjetivos en pos de ennoblecerlos, curarlos de la depravación y del salvajismo (pues incluso el Estado es incapaz de generar este cambio, más bien requiere del cambio). Por otro lado, quiere decir que ese ennoblecimiento podría ir más allá de las condiciones político histórico positivas que se presenten y remitiría a una búsqueda. Hay que actuar sobre el sujeto. Pero ¿cómo se define ese sujeto? ¿Qué lo hace humano? Y, más acuciante aún... ¿en qué condiciones se encuentra? ¿Cómo generar en su disposición anímica la dignidad a la que está destinado y ha perdido, cómo devolverle la libertad que se ha arrebatado?

Aquí entramos de lleno en el concepto de la educación estética y la libertad que ha de forjar en la subjetividad moderna. Los sentimientos de lo bello y lo sublime se debaten en el epicentro de la educación estética, aquella de la que la moralidad es deudora, aquella sobre la que la política debería fundamentarse y la humanidad, edificarse.

Hemos visto que el estético es un ámbito de libertad por ser el lugar de lo aparente y, por ende, de lo desligado de las determinaciones de la realidad efectiva. El temple estético es juego, pero a la vez es el lugar desde el que se predispone al sujeto para los demás ámbitos de la vida.

Por lo dicho, intentaremos mostrar, en primer lugar, que la idea de libertad tiene dos acepciones en la teoría de Schiller; una de ellas tiene que ver con la moralidad y la otra, con su estética. Luego, completarán este apartado, dos sub-apartados sobre la idea de humanidad (que hemos vincular con los conceptos de sufrimiento y violencia) y sobre la importancia de la sensibilidad, cuyos conceptos más importantes servirán para las conclusiones (el *pathos* trágico, su dimensión natural y comunitaria y, otra vez, el concepto de sufrimiento). Luego, veremos, ya en el Capítulo Tercero de la tesis, cómo la estética acoge estas ideas en el teatro.

2. 2. 2. Sobre la idea de libertad

Ya habíamos anunciado (Capítulo 1) que en una nota a pie de página de Feijóo a la carta XIX de las *Cartas sobre la educación estética*, se afirma que en el pensamiento de Schiller pueden identificarse dos conceptos diversos de libertad. El primero de ellos, el ético o moral, sería un concepto que se basaría en la autonomía de la razón y, por tanto, perteneciente a la razón práctica. El segundo de estos conceptos de libertad estaría fundamentado por la doble naturaleza humana y, por tanto, correspondería a lo que hemos nombrado como libertad estética. Ésta sería, sin embargo, inferior y superior a su hermana, la moral: inferior, por no remitir a la realidad sino a la apariencia y superior por varias razones, entre ellas, poner en libertad tanto al individuo como a la especie. Por este motivo, el ennoblecimiento del carácter sería la garantía de la supremacía de la educación estética por sobre la moral (Feijóo, 1990: LXXVIII).

Pero pensar la educación y la autonomía estética lleva, a su vez, a meditar sobre esta complejidad que la idea de libertad muestra en el pensamiento de Schiller. Cuando nos remitimos a los ensayos de la década de 1790 (cuyas ideas también se expresan en obras dramáticas en la madurez de su producción) no se puede dejar de lado la constante tensión que subyace a la idea de libertad, que parece oscilar entre la armonía de los impulsos y, por ende, un equilibrio entre ambos y, a la vez, la afirmación de la razón que supera las inclinaciones para autoafirmarse en su propia esfera, esfera de la voluntad autónoma. Estas dos formas en que la libertad puede hacerse presente remiten a los sentimientos de lo bello y de lo sublime, respectivamente, como ya hemos visto.

La libertad se debate, entonces, entre los conceptos de lo bello y lo sublime, pues se confrontan allí la armonía de las facultades y la búsqueda de la totalidad en el ser humano con la afirmación contundente de su ser racional y predestinado. El sentimiento de lo sublime es, efectivamente, afirmación de la racionalidad. Sin embargo, creemos que esa auto-afirmación de la naturaleza racional del sujeto, de su pertenencia al mundo inteligible, se hace patente en él debido a que pudo hacerse patente el quiebre de su naturaleza. La sensibilidad, en última instancia, abre a la posibilidad de su negación y la libertad que se afirma parece ser el concepto central que mueve todo el aparato teórico de Schiller. Por eso, creemos relevante desentrañar sus complejidades y sus tensiones.

Por empezar, podemos permitirnos un acercamiento a la idea de libertad que las *Cartas sobre la educación estética* ponen de manifiesto.⁷² Armonía, unificación, acción conjunta son los conceptos que acompañan la idea de libertad que Schiller presenta en éste, su ensayo más dedicado explícitamente al acuciante problema de la época. La libertad, como esencia de la belleza, “no consiste en carecer de leyes, sino en la armonía de las leyes, que no es arbitrariedad, sino suprema necesidad interna” (Schiller, 1990, Carta XVIII: 265).

Como ya hemos afirmado, el estado en que se encuentra el sujeto sobredeterminado por uno de los impulsos es denominado estado de tensión, violencia o dominio y sería un estado opuesto al de libertad, pues “(...) la libertad se encuentra únicamente en la acción conjunta (*Zusammenwirkung*) de sus dos naturalezas” (Schiller, 1990, Carta XVII: 257). La libertad, claro está, tiene que ver con la autonomía moral y con la afirmación de la racionalidad del sujeto que se sobrepone a la mera sensibilidad o al mero instinto.⁷³ Sin embargo, también tiene su esencia en la armonía y en la unificación de la racionalidad y la sensibilidad.

Ahora bien, la belleza es la que le permite al sujeto dejar libre su voluntad y, por lo tanto, acceder a un estado más libre que el natural e, incluso (podríamos decir) que el moral. La naturaleza le impone necesidades; el conocimiento y el deber le imponen imperativos. Sólo el estado estético le permite al sujeto la libre determinabilidad que lo llevará a un estado superior de libertad, un estado de no violencia, de no coerción.

⁷² Aquí trabajaremos centralmente con las *Cartas* y con el ensayo *Sobre lo sublime* y dejaremos de lado, para próximas investigaciones, algunas cuestiones interesantes sobre la idea de libertad ligada al efecto de las obras y al deleite del sentimiento de lo sublime. Por ejemplo, en el ensayo *De lo sublime*, se presenta la libertad racional como el origen del deleite del sentimiento sublime. En él se amplían las fuerzas anímicas; el sujeto es consciente de esta libertad de la que carece si se piensa sólo como parte del mundo físico y por ello lo que experimenta es la verdadera y perfecta independencia de la mera naturaleza. O también en el ensayo *Sobre lo patético*, se establece que, para llegar a representar la libertad moral, es necesaria la más viva representación de la naturaleza sufriente. El héroe trágico se identifica como ser sensible antes de que podamos honrarlo como ser racional.

⁷³ Sin necesidad de hacer un recuento de la evolución en el concepto de libertad, podemos afirmar que la libertad es entendida por Schiller, en un primer momento, como la autonomía de la razón en sentido kantiano. Para ampliar véase Acosta, María del Rosario (2008). *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Friedrich Schiller*, Bogotá: Colección general Biblioteca Abierta. Sin embargo, a lo largo de sus ensayos, se va configurando una idea de libertad que vincula la armonía de las facultades originada en el estado estético con una idea que pretende, a la vez, la afirmación de la razón en sentido práctico. Es decir, se va presentando una libertad como autonomía estética, que si bien afirma la superioridad de la razón humana, no intenta determinar de manera ajena ni anular las inclinaciones, sino que refleja la “unidad del alma humana”, sin afirmar la razón en contra (y en estado de violencia con) la sensibilidad, pero a su vez sigue pretendiendo la afirmación de la razón, condición esencial de lo moderno. Pues, en última instancia, lo sublime “como lo bello, consigue hacer visible y presentar una libertad que resulta de la participación de todas las fuerzas del ánimo” (Acosta, 2008: 276).

La idea de libertad, de esta manera, se manifiesta en las dos categorías estéticas fundamentales que tienen sus correlatos en el ámbito de la moralidad en los conceptos de lo gracioso y lo digno. Por una parte, la belleza logra armonizar las facultades del sujeto en tanto ser que vive en la dualidad, entre la sensibilidad y la racionalidad. Aquí la libertad es precisamente una libertad en armonía, en concordia que pretende que las inclinaciones puedan participar en los juicios morales tanto como el deber. En lo sublime, en cambio, hay en el sujeto preeminencia de su parte espiritual, suprasensible, y la libertad que se pone en juego es una libertad que se desliga de los impulsos sensibles y que afirma, entonces, la razón por sobre los derechos de la naturaleza.

El ensayo *Sobre lo sublime* es crucial para comprender estas complejidades en la idea de libertad. Allí afirma Schiller:

Sin duda, lo bello ya es una expresión de la libertad, pero no de aquella que nos eleva por sobre el poder de la naturaleza y nos desliga de toda influencia corpórea, sino de la que gozamos dentro de la naturaleza, como hombres. Nos sentimos libres con la belleza, porque en ella armonizan (*harmonieren*) los instintos sensibles (*die sinnlichen Triebe*) con las leyes de la razón (*dem Gesetz der Vernunft*); nos sentimos libres con lo sublime, porque los instintos sensibles no tienen ninguna influencia sobre la legislación de la razón; porque aquí obra el espíritu (*der Geist hier handelt*) como si no estuviera bajo otras leyes que las suyas propias (Schiller, 1962e: 173).

La libertad en lo sublime, ya no nos habla como sujetos dentro de la naturaleza, sino fuera de ella. El concepto de libertad va a ponerse en juego conjugando lo armónico del estado estético en su manifestación bella (que tiene en cuenta que la naturaleza del sujeto no puede dejar de ser dual: sensible y racional) con la posibilidad del sentimiento de lo sublime que muestra la conciencia de la autodeterminación humana en la preeminencia de su parte racional, en la imposición de su ser racional por sobre el sensible. Se comienza a vislumbrar así un ámbito en el cual debe ser factible reunificar las disposiciones del sujeto que aparecían como irreconciliables, pero sin quitarle lo que lo hace esencial: la afirmación de su racionalidad. Sin desconocer que éste es un ser que también participa como naturaleza de las leyes del devenir, sin quitarle al sujeto entonces lo que lo hace esencial en un momento histórico particular, sin quitarle lo que demuestra que es el ser que quiere y no meramente un ser que debe, se puede pensar la conjunción de ambas disposiciones (lo bello y lo sublime).

La idea de libertad, por este motivo, creemos que puede ser pensada en la complementación de los ámbitos de lo estético y lo moral, entendiendo la razón de las contradicciones que se les han adjudicado.⁷⁴

Ya hemos analizado la experiencia estética como un estado de libertad en armonía, que brinda libertad desde la libertad, desde los conceptos de “acción recíproca de los impulsos”, “determinabilidad”, etc. La belleza es producto del acuerdo entre el espíritu y los sentidos, y solo este acuerdo puede librar al sujeto de la unilateralidad de los mismos; sólo este acuerdo puede, incluso, hacer de la virtud una “inclinación al deber”. La experiencia estética es una experiencia tal que deja al sujeto en un estado de armonía, de libre juego de las facultades, donde se ponen en juego de manera activa las naturalezas humanas. Vimos cómo los impulsos actuaban ejerciendo su fuerza uno sobre el otro, para que confluyan las energías de lo activo y lo pasivo, el movimiento y el reposo, la materia y la forma, etc. pero sin anularse mutuamente, pues cuando ambos son activos, no constriñen; más bien, “la contraposición de dos necesidades da origen a la *libertad*” (Schiller, 1990, Carta XIX: 279).

Se suprime, en el impulso de juego, la “radical oposición” (Troncoso, 2008: 117). Naturaleza y humanidad en la obra de arte se vinculan, se tensionan, se retroalimentan, pero ya no se presentan como ámbitos hostiles o, como afirma Troncoso, la argumentación de Schiller va contra la concepción antropológica que enfrenta lo moral y lo natural como disyuntiva irreconciliable.

Así, el impulso estético permite al sujeto alejarse de un tipo de naturaleza (la mera naturaleza o *bloß Natur*) para poder acceder a otro: a una naturaleza humana ya transida por la cultura. Schiller no pretende ir contra los principios básicos de la Ilustración (la ilustración del entendimiento debe manifestarse en el carácter y, a la vez, debe provenir del carácter mismo), pero muestra la necesidad de repensar algunas concepciones propias del movimiento ilustrado.

Hemos dicho, en lo bello, el sujeto es libre porque allí armonizan sus naturalezas, se alejan las contradicciones, se dispone un estado del ánimo que no constriñe y que atañe a la totalidad de lo humano. Su libertad radica en su gracia: la espontaneidad, la facilidad en el accionar, la abundante vida hablan a un sujeto en totalidad, a un sujeto que no ha

⁷⁴ Entre otros, Hans Lutz (1928) afirma que la filosofía de Schiller se debate entre dos ideales incompatibles: el moral kantiano y el estético, con su holismo antropológico. Para ampliar: Troncoso (2008). Aquí queremos proponer que estos ideales más que incompatibles, son complementarios.

sido desgarrado o que, si bien se encuentra escindido, ha de buscar el retorno a la unidad, pero un retorno que no pierda los estratos que se han ido sedimentando en su devenir.

En lo sublime, en cambio, el sujeto es libre porque a partir de la disarmonía de las facultades, del choque y la lucha de las naturalezas sensible y racional, siente la destinación humana, se afirma en su voluntad y la elección por sobre los sentidos es libre. Su libertad radica en la dignidad de su accionar: la resistencia que se sabe nula pero no se deja sucumbir sin lucha, la dura elección que se sobrepone a los meros instintos, la afirmación del querer por sobre el deber impuesto, externo, irrechazable. Aquí la acción del destino se convierte en acción del héroe. Aquí precisamente a partir de la escisión y de la conciencia de la incompatibilidad momentánea del ser sensible (*das Sinnenwesen*) y el ser racional (*das Vernunftwesen*), se afirma lo humano propiamente dicho: la libertad y, por ende, la moralidad. Pero, como ya hemos adelantado, esta libertad no nos habla como sujetos dentro de la naturaleza, sino fuera de ella. Esta -creemos- es la cima de su pensamiento idealista. A esta cima se ha ido acercando en sus ensayos y se cristaliza en este ensayo, filológicamente problemático.

Sin embargo, ambas disposiciones deben unirse para que los sujetos sean “perfectos ciudadanos de la naturaleza” (Schiller, 1962e:184). El mundo inteligible es “nuestra verdadera patria”, pero pertenecemos también -como habitantes e, incluso, corregentes- al ámbito de lo sensible.

Ahora bien, sea como sea la complejidad en la idea de libertad, lo cierto es que con ella, con la libertad, y sólo con ella comienza propiamente la humanidad: “(...) la primera aparición de la razón en el hombre no constituye aún el comienzo de su humanidad. La humanidad nace sólo con la libertad (...)” (Schiller, 1990, Carta XXIV, 321).

2. 2. 3. Sobre la idea de humanidad

Hemos afirmado desde el comienzo de esta tesis que una humanidad plena subyace a las concepciones estéticas de Schiller, pero a su vez en su pensamiento se mantiene la tensión inmanente a la constitución del sujeto moderno. Schiller pretende una educación para el pueblo, una formación para el género humano, pero es consciente de las condiciones en las que se encuentra la humanidad en su presente. Si ella se encuentra desgarrada y disuelta en partículas inconexas, entonces, este sujeto como ser universal (cuya formación es objeto de la educación estética) garantizaría la organicidad de un Estado que se presenta como algo mecánico y abstracto. Lo estético, dijimos, actúa como un apoyo, como un medio para fomentar la formación de la humanidad de la que carecen los tiempos modernos y que será la que pueda generar el cambio en el Estado.

En contraposición a una racionalidad pensada como progreso ilimitado del entendimiento y de la ciencia, de una ciencia calculable, medible, deducible, objetivante, etc., en el Idealismo y en el Romanticismo alemán se intenta rescatar una racionalidad que abarque al ser humano en totalidad. El culto, la evocación al hombre, a la humanidad tiene que ser un culto a una humanidad plena (Flachskampf, 1959). El ser humano ha de ser una plenitud, ha de actuar en base a leyes, pero sin desconocer su sensibilidad como también el Estado tiene que mostrarse no en oposición a la particularidad de los individuos o, podemos decir, de las individualidades, sino como su ser objetivo, su expresión más cabal.

Ahora bien, dentro de la teoría schilleriana, dentro de su concepción holística de lo humano, podemos afirmar, junto a Oncina Coves, que lo que está a la base de los primeros textos sobre tragedia es una antropología que muestra un “desgarro interior entre sensibilidad y razón, naturaleza y espíritu, necesidad y libertad (los dualismos kantianos reflejados en la tercera antinomia de la *Crítica de la razón pura* son determinantes), y la constelación de lo patético, lo sublime y lo trágico le permite descubrir la disyunción inherente al hombre y decantarla a favor de la autodeterminación” (Oncina Coves, 2005: 68). Según Oncina, estos escritos son una suerte de mayéutica de estas ideas, definitivamente desarrolladas en 1793, momento en que Schiller se distancia de las expresiones del pensamiento ilustrado y, sobre todo, de la violencia de la Revolución francesa.

Dentro de este marco, hemos visto que, en los primeros textos sobre tragedia, se patentiza la idea de que el sentimiento de lo sublime está en íntima conexión con la

conciencia de la libertad moral. El sujeto ha de afirmar su esencia racional desde el conflicto entre sus naturalezas. Lo sublime permite la conciencia de la autodeterminación del mismo.

Tengamos presente que en *De lo sublime* la parte sensible de la naturaleza humana termina mostrándose como algo ajeno, no inherente, pues, la verdadera persona se manifiesta como el yo moral.

Sin embargo, ya desde *Kallias* y, sobre todo, en *De la Gracia y la dignidad* se comienza a vislumbrar una idea que se hará patente en *Cartas*. Schiller allí afirma que la perfección del carácter humano reside en la belleza moral, pues la violencia que ejerce la razón práctica sobre los impulsos posee algo de embarazoso, de insultante. El sujeto es, al mismo tiempo, en tanto fenómeno, objeto de los sentidos. Pero la mera naturaleza no puede dominarle, pues donde lo hace también ha de desaparecer la humanidad; donde lo hace, donde el mero instinto domina, el sujeto se convierte en un simple animal.

Ahora bien, en *Sobre lo patético*, si bien Schiller afirma que del hombre se exige en absoluto una resistencia moral al sufrimiento, éste no debe ser negado, pues recuerda la ley que los griegos imponen, la sensibilidad para el sufrimiento, y la justifica desde la antropología misma, pues:

1. El hombre, afirma, es un ser que siente (*empfindendes Wesen*), es un ser que participa de la naturaleza. No podemos pensarnos sino pertenecientes al mundo sensible al cual también nos subyugamos, del cual también debemos aceptar sus leyes, del cual recibimos violencia (*Gewalt*) pues la sensibilidad misma es padecimiento; mundo hacia el cual nos dirigimos cuando tenemos necesidades, el cual queremos conocer, del cual participamos y en el cual, en suma, actuamos;

2. El hombre es un ser que siente de manera racional (*vernünftig empfindendes Wesen*), es decir, es una persona moral (por eso no puede dejarse dominar por la naturaleza, sino que debe dominarla). No podemos pensarnos, sin embargo, como meros participantes del mundo sensible, pues en tal caso sería imposible incluso la posibilidad de toda estética: el sujeto siente pero lo hace de tal manera que no deja a la vez de pertenecer a algo más que el mundo sensible;

3. El hombre, además, es un ser civilizado (*zivilisiertes Wesen*), es decir, social y comunitario. No se queda encerrado en su propia experiencia; participa con otros, comparte el sentir con otros y, por ende, está posibilitado de simpatía o compasión. Por eso, también había afirmado que un mero animal torturado no es un “hombre sufriente”.

De la humanidad se exige la resistencia moral al sufrimiento, pues ella se revela en la desarmonía de las esferas de la animalidad y de la humanidad. Ya se viene haciendo patente que la mera sensibilidad se encuentra en un terreno no inherente al sujeto. Sin embargo, debe reconocer que la humanidad es una idea compleja que ha de constituirse y que no puede afirmarse sólo dentro de los límites de la racionalidad. La mera sensibilidad no es esencial para ella, pero tampoco lo es la moralidad pura o la pura intelección.

Ya hemos analizado algunas cuestiones relevantes del ensayo *De la Gracia y la Dignidad*, entre ellas, la necesidad de convertir a las exigencias de la razón en objeto de la inclinación a partir del deleite. Aquí indagaremos brevemente por qué y cómo se vincula este postulado con su idea de humanidad.

Al comienzo del ensayo, Schiller afirma que la belleza puede inspirar inclinación sólo por la gracia, al punto que Juno solicita el cinturón a Venus para conquistar el amor de Júpiter.⁷⁵ No nos explayaremos en la fábula griega pero sí remarcaremos que es con ella que Schiller llega a este pensamiento: “Gracia es una belleza no dada por la naturaleza, sino producida por el sujeto mismo” (Schiller, 1962a: 33).

La gracia reside en la libertad de los movimientos voluntarios; la dignidad, en el dominio de los involuntarios. La primera se demuestra en la conducta, la segunda, en el padecer. La primera merece suavidad (o liberalidad) porque no hay resistencia, la segunda implica la soberanía del espíritu frente al cuerpo porque en él encuentra resistencia. Y esto es fundamental: “La dignidad surge por sí misma en la virtud, que ya por su contenido presupone el dominio del hombre sobre sus instintos” (Schiller, 1962a: 75).

La virtud, en última instancia, supone el dominio de la racionalidad por sobre los instintos meramente naturales. Pero puede manifestarse por la gracia (si en ella concuerdan los instintos con la razón) o por la dignidad (cuando, en un estado de desdicha, se deben afirmar los principios racionales por sobre los principios naturales).

⁷⁵ La gracia, como veremos, es belleza en movimiento, pero sólo les corresponde gracia a los movimientos voluntarios y, de ellos, sólo a los que expresan sentimientos morales (*moralischer Empfindungen*). Por este motivo, la naturaleza por sí sola nunca se eleva hacia la gracia. La gracia entonces remite al movimiento (manifestación en el mundo sensible de un cambio de ánimo) y la define como la “belleza de la forma movida por la libertad” (Schiller, 1962a: 43). No pertenecen a ella los movimientos meramente naturales. “Así, pues, la participación que el estado afectivo de la persona tiene en un movimiento voluntario es lo que en él hay de involuntario y es también aquello en lo que hay que buscar la gracia” (Schiller, 1962a: 45). El sujeto no debe “dar nunca la impresión de que es consciente de su gracia” (Schiller, 1962a: 47) y “(...) tendremos que buscarla en aquello que en los movimientos deliberados no es deliberado, pero que al mismo tiempo corresponde a una causa moral en el ánimo” (Schiller, 1962a: 49).

Cuando comienza la última parte del ensayo, Schiller afirma que si bien sabemos que la idea de belleza de carácter no se alcanza nunca por entero, también sabemos que la gracia es expresión del alma bella y la dignidad lo es del carácter sublime. El sujeto hace con gracia todo lo que puede hacer dentro de su humanidad, y con dignidad lo que la trasciende. Se exige gracia de la virtud y dignidad, de la inclinación. Sin embargo, lo que distingue a la humanidad es la voluntad, esa facultad suprasensible que no se encuentra tan sometida ni a naturaleza ni a la razón.

En verdad, el sujeto también responde como el animal -con repugnancia o apetito (*Begierde*)- a las impresiones externas (*äußern Eindruck*) que le producen sensación (*Empfindung*), pues este es su instinto natural (*Naturtrieb*) que embiste contra la afectividad (*Empfindungsvermögen*) y le produce dolor o placer. Pero el sujeto, además, posee voluntad. El apetito o la repugnancia, en cambio, son acciones necesarias en el animal: “El animal tiene que procurar librarse del dolor; el hombre puede decidirse a soportarlo (...). La voluntad del hombre es un concepto sublime, aun cuando no se considere su uso moral. Ya la mera voluntad eleva al hombre sobre la animalidad; la voluntad moral lo eleva hasta la divinidad” (Schiller, 1962a: 68). Pero debe haberse desprendido primero de la animalidad. Este es un paso importante hacia la libertad moral: el ejercer la mera voluntad. No obstante, habíamos afirmado que la voluntad es libre de elegir sólo en tanto fuerza natural, en tanto fuerza moral no es libre, pues debe optar por el fuero racional.

En la dignidad hay “subordinación de lo sensible a lo moral (...)” (Schiller, 1962a: 79). El respeto es un sentimiento inseparable de la dignidad: se despierta cuando hay un conflicto entre las necesidades de la naturaleza y las exigencias de la ley (cuya validez admitimos). En la gracia, como en la belleza, la razón ve cumplida su exigencia en la sensibilidad “y se encuentra de improviso con una de sus ideas en lo fenoménico” (Schiller, 1962a: 79). Aquí no hay, pues, mero respeto sino atracción del objeto sensible: benevolencia o amor.⁷⁶

⁷⁶ El respeto (*Achtung*), afirma Schiller, se doblega ante su objeto (la razón), siendo el sujeto la naturaleza sensible. Pero no es un sentimiento agradable. Más bien, manifiesta la inadecuación de la sensibilidad para alcanzar la ley. No es estimación, la cual radica en el cumplimiento efectivo de esa ley, que cumple una persona. El respeto es coacción (*Zwang*). La estimación, en cambio, es un sentimiento más libre. El amor (*Liebe*), entonces, se inclina ante su objeto, el cual es sensible, siendo el sujeto la naturaleza moral. El apetito (*Begierde*), por último, se arroja sobre su objeto, siendo ambos, sujeto y objeto, sensibles. “Sólo el amor es, pues, un sentimiento libre (*freie Empfindung*) (...)” (Schiller, 1962a: 80). Su fuente brota de la libertad, de nuestra naturaleza divina.

Se suscita el respeto, que nos hace trepar hacia lo alto pero también el amor, que nos hace descender. El espíritu puro⁷⁷ puede amar, no respetar. Los sentidos, al contrario, sólo respetar. Por eso, la “dignidad impide que el amor se vuelva apetito (*Begierde*). La gracia cuida que el respeto no se vuelva temor (*Furcht*)” (Schiller, 1962a: 82).

De esta manera, podemos postular que para Schiller ambas disposiciones confluyen pues el dominio de sí mismo en la dignidad no tiene que ser un embotamiento de la sensibilidad (es decir, no tiene que ser dureza), por lo cual ha de unirse a la gracia que “atestigua un ánimo sereno, en armonía consigo mismo, y un corazón sensible” (Schiller, 1962a: 77). La gracia brinda concordia pero sólo la dignidad unida a la gracia garantiza que sea lo moral lo que hace a la concordancia con las sensaciones.

El ideal de perfecta humanidad exige “acuerdo entre lo moral y lo sensorial” (Schiller, 1962a: 75). En la unión de ambas somos atraídos y repelidos: atraídos como espíritus, repelidos como naturalezas sensibles. Por lo tanto, si se da la unión de ambas en una persona (la unión de la gracia y la dignidad) “es perfecta en ella la expresión (*Ausdruck*) de la humanidad” (Schiller, 1962a: 78).

El ensayo *De la gracia y la dignidad*, de esta manera, muestra que el sujeto no es un mero ser sensible, pues donde domina la mera naturaleza se pierde la humanidad, donde se da libre curso al instinto, se convierte el sujeto en mero animal. Es también persona (*Person*), es decir, un ente que puede ser causa de sus situaciones, de sus estados (*Zustände*) y en ella puede expresarse la humanidad si se combinan la gracia y la dignidad, la expresión del alma bella y la del carácter sublime, si la naturaleza (*Natur*) no es mera naturaleza y, por lo tanto, se complementa con el espíritu (*Geist*).

En concordancia con lo anterior, en las *Cartas sobre la educación estética*, claramente, se presupone como búsqueda de la educación estética una humanidad cultivada, que implica no el sometimiento ni a la intelección ni a la moralidad pura ni a los meros instintos. La humanidad no se define como materia o como espíritu exclusivamente (Carta XV). El sujeto cultivado debe utilizar todas sus facultades y su doble naturaleza es presupuesta incluso para desarrollar la deducción del concepto racional puro de belleza.

En la deducción del concepto racional puro de belleza lo que está en juego es un problema de la razón: la idea de humanidad y su condición con referencia a lo divino o infinito. Lo que deduce Schiller desde la posibilidad de la doble naturaleza (sensible-

⁷⁷ El espíritu puro (*der reine Geist*) sólo se quiere, se estima y busca a sí mismo (es egoísta) y sólo puede dar, no recibir (es magnánimo).

racional) humana, es pues que “(...) la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad” (Schiller, 1990, Carta X: 191). El sujeto, con la belleza, no debe hacer otra cosa más que jugar y debe jugar sólo con ella. Y es un sujeto pleno sólo en el juego. Por eso, si debe existir una humanidad, también debe ser (ha de existir) una belleza. Como hemos visto, la acción recíproca de los impulsos supone la máxima realización de ambos en actividad e intenta evitar los errores en que se desvía la humanidad en el predominio unilateral y para, en consecuencia, tener una intuición completa de ella: tener conciencia de su libertad y sensación de su existencia.

Ya hemos dicho, en varias oportunidades, que lo estético actúa como un apoyo para fomentar la humanidad de la que carecen los tiempos de revolución. Los artesanos que tienen como su afán a la humanidad, no pueden infundirle agravio, violencia, porque el sujeto es la materia y el fin que se pretende alcanzar. Pero, una vez más, el sujeto cultivado no es quien desarrolla sus facultades intelectivas simplemente o afirma los principios morales, sino quien utiliza todas sus facultades. Aquí Schiller oscila entre lo descriptivo y lo prescriptivo. Si podemos asumir que el sujeto se encuentra en cierta situación específica que lo ha llevado a las degradaciones de su presente, la estética, entonces, como objetivo a prescribir, tiene que actuar sobre la humanidad que ha de formar: el sujeto no puede quedar coaccionado ni por sus meros impulsos sensibles ni por las imposiciones de su razón.

En una nota a pie de la página de la carta XIII, se afirma que para que el sujeto no quede dividido para siempre debe haber subordinación no del impulso sensible al racional sino de ambos, es decir, una subordinación recíproca. Ambos impulsos, pues, requieren de limitación y, en tanto fuerzas, de distensión. Las fuerzas, ya había advertido, se transforman en impulsos en el mundo fenoménico y sólo a partir de ellas el sujeto actúa.⁷⁸

Por último, cabe destacar que Schiller afirma que el fenómeno por el que el salvaje ingresa en la humanidad no es otro que el goce en la apariencia (Carta XXVI). El principio de la verdadera humanidad se daría, entonces, en la apreciación libre y desinteresada de la pura apariencia, en la contemplación.

⁷⁸ Hay que tener presente que en la Carta VIII, donde Schiller justifica que la razón encuentra la ley pero la voluntad y el sentimiento son los encargados de ejecutarla, afirma también que la verdad ha de transformarse en una fuerza (*Kraft*) para generar un impulso (*Trieb*), “porque los impulsos son las únicas fuerzas motrices del mundo sensible (*empfindenden Welt*)” (Schiller, 1990: 167). Si bien Schiller no desarrolla esta idea, creemos que es relevante y que hay que tenerla presente porque, en última instancia, el *impulso racional* también es una fuerza motriz dentro del mundo de lo fenoménico.

En *Poesía ingenua y poesía sentimental*, podemos afirmar que se presenta una propuesta que avala que ambos tipos de poesía tienen su propio derecho con respecto al ennoblecimiento del carácter del sujeto. Cada una con su especificidad debe contribuir a crear en la humanidad el medio y la disposición para pasar de una naturaleza real, defectuosa, hacia una verdadera naturaleza humana. A este respecto, Schiller diferencia la naturaleza real (*wirkliche Natur*) de la naturaleza verdadera (*wahre*). A esta última le corresponde “una necesidad interior de la existencia” (Schiller, 1963: 121):

Es naturaleza real todo estallido de la pasión (*Ausbruch der Leidenschaft*) (...), podrá ser también naturaleza verdadera, pero no verdadera naturaleza humana; pues ésta exige que en todas sus manifestaciones participe el libre albedrío, cuya expresión es siempre la dignidad. Toda bajeza moral es real naturaleza humana (*wirkliche menschliche Natur*), pero no es -esperémoslo así- verdadera naturaleza humana (*wahre menschliche Natur*), que no puede ser sino noble (*edel*) (Schiller, 1963: 121).

Nuevamente, lo descriptivo y lo prescriptivo tienen un rol en su pensamiento. Schiller afirma, a continuación, la autonomía de lo estético con respecto a los principios (malinterpretados o aplicados sin habilidad) de que la poesía sirve para placer y recreación (*Vergnügen und Erholung*) y para el ennoblecimiento moral del hombre (*moralischen Veredlung des Menschen*) (Schiller, 1963: 131). También vuelve a afirmar la armonía que produce: “La belleza es producto del acuerdo entre el espíritu y los sentidos; habla a todas las facultades del hombre a la vez y, por lo tanto, sólo puede ser sentida y valorada bajo el supuesto de un uso pleno y libre de todas sus fuerzas” (Schiller, 1963: 132). Esto no ocurre si el sujeto se encuentra dividido por el pensar abstracto o dominado por la materia sensual unívocamente. Y aquí se pone en juego el concepto de humanidad. Al concepto de recreación (*Begriff der Erholung*) al que la poesía debe acceder se le achican las fronteras al ajustarlo a las necesidades de los sentidos unilateralmente (*bloÙe Bedürfnis der Sinnlichkeit*). A la inversa, al concepto de ennoblecimiento (*Begriff der Veredlung*) que el poeta se debe proponer se le da un alcance unilateral de acuerdo con la mera idea (*der bloÙen Idee*). El poeta no llega a tal ennoblecimiento en la idea ni a la recreación de la sensibilidad: “puesto que debe, ciertamente, liberar la humanidad de todas las limitaciones accidentales, pero sin suprimir su concepto y sin remover sus fronteras necesarias” (Schiller, 1963: 134). El ideal lo toma de la fuente interior, moral: “No es en

el mundo que lo rodea y en el tumulto de la vida activa donde lo encuentra, sino en su propio corazón, y sólo halla su corazón en la quietud de la meditación solitaria” (Schiller, 1963: 134). Pero el retraimiento también lo pone en peligro de perder todo contenido. Entonces, como conclusión, ni lo físico de la recreación para el sujeto activo ni lo extrafísico del ennoblecimiento para el sujeto contemplativo, sino una clase intermedia.

En semejante clase (que aquí no hago más que proponer como idea, sin que de ningún modo pretenda caracterizarla como hecho) se reunirían el carácter ingenuo y el sentimental, de suerte que cada uno preservaría al otro de incurrir en su extremo (...). Porque debemos, en fin, confesar que ni el carácter ingenuo ni el sentimental, tomado cada cual por sí solo, agotan por completo el ideal de humanidad bella, que no puede nacer sino del íntimo enlace de uno y otro (Schiller, 1963: 135-136).

Ahora bien, habíamos adelantado que la idea de humanidad está ligada al intento de búsqueda de libertad (*Freyheit*). Hasta aquí la libertad se manifiesta como el lugar en donde el sujeto puede actuar no dominado por ningún impulso, no escindido en su interior. Sin embargo, creemos que el ensayo *Sobre lo sublime* viene a completar, sumar o ampliar esta idea ya que la libertad en él (y, por ende, lo humano) se afirma en la anulación de la violencia (*Gewalt*) y que la violencia está ligada al concepto de sufrimiento (*Leiden*). El concepto de humanidad, dijimos, pende de este hilo.

Afirma Schiller al comienzo de *Sobre lo sublime*, que el sujeto se encuentra en un desventurado conflicto entre su instinto y sus facultades, pero pretende liberarse de la violencia que se le ejerce (pues su concepto así lo requiere) aun cuando se halla en el reino de las fuerzas, donde no encabeza la jerarquía y, por ende, donde sufre indefectiblemente coacción. Para cumplir con todo su concepto, el sujeto pretende no sufrir violencia o coerción, pero se encuentra frente a fuerzas muy superiores a las suyas, aun cuando también, a partir de su entendimiento, puede hacerse físicamente dueño de lo físico. Y así lo hace. Domina como naturaleza a la naturaleza. Sin embargo, argumenta Schiller, se perdería su concepto si hubiera un solo caso en donde ya no es el “ser que quiere”, como afirma a partir de palabras de Lessing, sino un ser que debe, como los otros elementos físicos, si hubiera un solo caso donde no puede resistir la violencia que se le ejerce contra su voluntad. Anular esa violencia que en efecto debe sufrir porque no puede oponerle, en el orden físico, una fuerza contraria proporcionada, sería entonces abolir ese conflicto, derogar el concepto de violencia o asumirla libremente. Esa es la única forma que tiene el sujeto para ser verdaderamente libre, según su concepto. La cultura moral es

la que permite convertir la violencia de la naturaleza en su propia acción, algo que se encuentra en el mismo orden, según Schiller, que la “resignación ante la necesidad”, como enseña la moral o que la “conformidad con las sentencias divinas”, como enseña la religión.

Pero esta cultura moral exige más energía de la voluntad que la que suele acompañar al sujeto en la vida. Por eso, Schiller hace foco (enfatisa) en la tendencia estética de la naturaleza humana (que aquí es la doble naturaleza sensible-racional) con referencia a la disposición moral que desarrolla el entendimiento.⁷⁹ Es la primera de ellas (la tendencia estética y no la disposición moral) la que podrá brindar esa energía que se necesita para que el sujeto no anule su concepto. Por eso, concluye con la necesidad de una confluencia en la humanidad que ha de ser libre en lo bello (donde el sujeto goza como sujeto dentro de la naturaleza) y en lo sublime (donde actúa el espíritu bajo sus propias leyes) (Schiller, 1962e: 173).

Lo propiamente humano, ya nos había advertido, es la lucha de la espiritualidad que no se deja sucumbir (*Sobre lo patético*), lo cual demuestra que no somos puramente sensibles. Si bien, como vimos, en lo sublime, precisamente a partir de la escisión y de la conciencia de la incompatibilidad momentánea de su ser sensible (*das Sinnenwesen*) y su ser racional (*das Vernunftwesen*), se afirma lo humano propiamente dicho: la libertad y, por ende, la moralidad, esta libertad no nos habla como sujetos dentro de la naturaleza, sino fuera de ella. La pretensión de una armonía entre las facultades sensible y racional del ser humano para una vida contraria al mecanicismo frío de los aparatos burocráticos e incluso de la razón pura, para una libertad efectiva y verdadera que pueda cimentar el edificio de lo público, se combina con el sentimiento de la experiencia de lo sublime (*Sobre lo sublime*), donde la fuerza del ánimo del sujeto (su resistencia moral frente a aquello ante lo cual como ser meramente físico ya no puede luchar) le permite comprobarse como ser predeterminado, predestinado y como inteligencia pura, cuya máxima expresión supone salir de la “máscara seductora” (Schiller, 1962e: 176) de lo bello que nos mantiene presos en el mundo de los sentidos, aquel mundo fenoménico que posee todas las carencias y las debilidades que su naturaleza implica, aquel mundo que debe fundamentarse, fundarse y edificarse en otro más elevado.

⁷⁹ Al juicio determinante moral se accede por medio del entendimiento, pero el entendimiento es una facultad condicionada por los sentidos. El entendimiento con sus conceptos puede conocer, descubrir el imperativo, pero sólo la razón con sus ideas puede verdaderamente acceder a la libertad.

El sentimiento de lo bello, independiza al sujeto y lo define, entonces, hasta cierto punto. El libre placer en la pura reflexión de la forma del objeto artístico nos brinda una abundancia de vida, de manera desinteresada. Pero de los dos genios que acompañan al sujeto en la vida, el genio de la belleza lo hace hasta donde llegan sus dominios, acortando el fatigoso viaje; allí debe aparecer en su esplendor el genio de lo sublime, que arranca al sujeto, desde un súbito sacudimiento, de las redes de la sensibilidad. El genio de lo bello lo acompaña hasta los umbrales de los lugares donde, ahora sí, debe actuar como espíritu puros (o práctico), lo conduce hasta la verdad y el deber pero al deponer todo lo corpóreo, lo abandona para dar paso al genio de lo sublime que, sereno, lo ayuda a salvar ese abismo. ¿Cómo entender estas sentencias para pensar la idea de humanidad? ¿Cómo resuelve Schiller, a partir de la reinterpretación de los conceptos kantianos, esta aparente necesidad de superación o, más bien, “acorralamiento” de la sensibilidad del sujeto para poder pensar en un ideal de humanidad que responda a la época moderna pero sin desgarrarla unilateralmente? ¿Qué posibilidades le quedan al hombre moderno para acceder a esa humanidad como totalidad, cuando precisamente su condición es la escisión?

La respuesta ya se hizo presente a partir de los argumentos que hemos desplegado. El sentimiento de lo sublime deja al sujeto en dos relaciones opuestas con el objeto, por lo cual, se unen en él dos naturalezas diferentes de modo opuesto: como ser sensible, siente el rechazo, aun cuando, como ser moral, siente su fuerza, su resistencia. En este quiebre, en esta brecha, se manifiesta el principio autónomo, en este quiebre se muestra que la naturaleza dispuso un medio sensible (la tormenta, la obra) para demostrarle que no es puramente sensible y en nada está sujeto servilmente a lo sensible, a su no inherente ser natural.

Sin embargo, lo sublime debe sumarse a lo bello para que el ser humano sea el ser que quiere y no meramente el ser que debe (unificar inclinación y deber no es sólo algo del orden de lo bello que unifica sino de lo sublime que contradice las naturalezas y por ende puede afirmar no sólo lo humano sino también lo moderno). Lo sublime debe sumarse a lo bello para que el sujeto no sólo sienta su propia e inmanente determinación racional sino para que se sepa perteneciente también al mundo de los sentidos, para que esa constitución inmanente que lo determina no sea algo impuesto, doloroso, coercitivo. Así como las disposiciones de lo bello y lo sublime debieron unirse para que los sujetos sean completos en cierto sentido, pues se afirman como seres inteligibles en ese mundo que sería su “verdadera patria”, pero pertenecen a la vez como habitantes y corregentes al mundo sensible, así también podemos afirmar que la humanidad se debate en esta

tensión, tensión que permite al sujeto salir de la violencia de la cultura física y acceder a otro tipo de cultura. Humanidad se vincula con libertad. Libertad es una idea compleja pero lo cierto es que, desde *Sobre lo sublime* sabemos que se opone a violencia, a coerción, a mera imposición externa y arbitraria. La violencia se manifiesta como dolor, como sufrimiento y el sufrimiento asume distintas caras. Se impone como necesidad natural y como necesidad moral, pero en el orden de lo político aún se manifiesta como la imposición objetiva de las tiranías, de los gobiernos arbitrarios.

Por este motivo, los ciudadanos del drama *Guillermo Tell*, ya libres de la violencia del tirano, ya desprendidos de lo que los ataba en el mundo objetivo, pueden afirmarse como seres libres, es decir, seres que ya no sufren ningún atropello, ningún tipo de violencia. Y es entonces, en definitiva, cuando pueden afirmarse como humanos.

2. 2. 4. Sobre la importancia de la sensibilidad

El dolor es vida, y el dolor me ha dejado.

Se ha acabado para mí el sufrimiento,
lo mismo que se ha acabado la esperanza

Der Schmerz ist Leben, er verlie mich auch,

Das Leiden ist, so wie die Hoffnung, aus

SCHILLER

Wilhelm Tell, 1803, IV, ii

(*Schillers Werke und Briefe*, 1996: 472)

Varios son los términos alemanes que denotan la idea de sensibilidad a través de los ensayos de Schiller. Por empezar, como es sabido, la palabra alemana *Sinnlichkeit* es traducida por “sensibilidad”, pero también lo es a veces la palabra *Empfindung* que más bien podríamos traducir por “sensación”. Otra palabra que se orienta hacia la naturaleza no moral del sujeto, sino sensible o material, es *Gefühl*, traducido generalmente por “sentimiento”. Hasta aquí podemos decir que estas palabras acompañan las ideas schillerianas sobre lo sensible de la naturaleza humana. Sin embargo, hay otras palabras que también acompañan cierta disposición del sujeto humano pero tienen otras connotaciones. Es el caso de los términos *Neigung*, traducido por “inclinación”, *Affekt*, que es generalmente traducido por pasión (deberíamos decir, “afecto”, es decir, todo lo que afecta o interesa sólo a la naturaleza sensible) y, sobre todo, *Begierde*, traducido por “apetito” que más bien connota aquel ámbito de lo material que empuja al sujeto a la satisfacción del deseo y se mantiene dentro de los límites de la mera naturaleza o de lo que Schiller ha llamado el “ámbito de la animalidad”.

Si bien es verdad que en las *Cartas* lo estético debe evitar tanto la unilateralidad de la razón como de la sensibilidad, pues ésta tiene también sus propios derechos: no debe ser un sustrato subsumible (Fragasso, 2013), como veremos, no debe ser un elemento a desechar, también es cierto que la cultura estética debe depurar la sensibilidad, pues se pretende pasar de un estado de necesidad a un estado de libertad, de un estado de desgarramiento a una verdadera ilustración.⁸⁰ Y la sensibilidad se presenta, a su vez, como condición

⁸⁰ Por supuesto, que los sentidos y la sensibilidad tienen diversas acepciones en la filosofía schilleriana. En la carta VIII Schiller menciona la época ilustrada como aquella en la que se han descubierto las leyes por

necesaria para generar el conflicto que llevará al sujeto a afirmarse por encima de esa mera sensibilidad, como ya hemos visto en el apartado anterior.

Teniendo en cuenta que hemos considerado que Schiller pretende una valoración integral u holística de lo antropológico, no es difícil comprender que quiera hacer valer los derechos del ámbito sensible y que lo que llama “la sensibilidad viva” (*lebendige Empfindung*) tenga a su vez valor y relevancia para ella o, en suma, tenga que mostrar también sus derechos.

Un argumento hacia esta postura con referencia a la injerencia de la sensibilidad en el ámbito de la moralidad sería el siguiente: Si la razón ya había descubierto las leyes, si la razón es capaz de fundamentar los principios de la acción (así como es capaz de dar a demostrar los fundamentos del conocimiento y de la ciencia), entonces, quienes deben ser los encargados de cumplir estas leyes, de llevarlas adelante, son la voluntad y el sentimiento.⁸¹ Pero hay algo no ya en las cosas, sino en el carácter, en la disposición de los sujetos que impide llevar adelante la verdad descubierta por la razón. Es urgente la necesidad de educar la sensibilidad, la facultad sensible porque “el camino hacia el intelecto lo abre el corazón” (Schiller, 1990, Carta VIII: 171).

En una nota a pie de página de la carta XIII, en la que Schiller explícitamente reconoce la influencia de la doctrina de Fichte en su concepto de “acción recíproca”, hace énfasis en la importancia de la materia en la determinación de las cosas en lo que llama “el reino del tiempo”. Pero esta injerencia de la materia en este reino, que no es el reino de las ideas, no remite simplemente a ser sometida a la forma. Ya había anunciado que el sujeto no ha de quedar dividido para siempre, por lo que debe haber subordinación no del

medio de la razón. En la época ilustrada, la razón se ha purificado de las ilusiones de los sentidos, que aquí se vinculan con el oscurecimiento de las mentes a partir de los prejuicios, el fanatismo y los preceptos de las engañosas sofísticas, que ya deberían estar superadas por la luz del conocimiento. La diosa de la sabiduría, desde su nacimiento, afirma en la misma carta, ha de salir a luchar contra los sentidos (*die Sinne*). Llega a la conclusión de que la tarea más acuciante de la época es la educación de la facultad del sentimiento: *Ausbildung des Empfindungsvermögens*. Sin embargo, un poco más adelante, en la carta XI, se afirma que el camino a la divinidad se abre en los sentidos (*in den Sinnen*) y que si bien mientras el sujeto sólo desee y se mueva por el mero apetito (*Begierde*) no será más que mundo (*Welt*), sólo su sensibilidad (*seine Sinnlichkeit*) transformará la disposición (*Vermögen*) en fuerza activa o, más bien, real y efectiva (*wirkliche Kraft*). También en *Poesía ingenua y poesía sentimental* afirma que a la tragedia le corresponde ayudarnos a recobrar la libertad de ánimo “cuando ha sido anulada por la violencia de una pasión (*Affekt*)” (Schiller, 1963: 89). Lo más alto que el sujeto puede pretender sería el “estar libre de pasión (*frei von Leidenschaft zu sein*)” (Schiller, 1963: 90). La *Sinnlichkeit* o los *sinnliche Empfindungsweise* son inocentes en sí, pero nos desagradan por ser rasgo de animalidad (*weil sie tiersch ist*) (Schiller, 1963: 108).⁸¹ La influencia de la tradición rousseauiana es innegable. En un artículo, titulado “Sentimiento de la naturaleza y desnaturalización del sentimiento. Sobre el concepto schilleriano de lo sentimental”, Lothar Pikulik encuadra las concepciones de Schiller en *Poesía ingenua y poesía sentimental* dentro del movimiento del sentimentalismo (*Empfindsamkeit*) que se presenta en Alemania desde mediados del siglo XVIII y que abarca a autores como Edwald von Kleist, Friedrich Klopstock y los poetas del *Sturm und Drang*, con su referencia fundamental puesta en la obra de Rousseau. Para ampliar: Pikulik (2009).

impulso sensible al racional (por ende, subsunción) sino de ambos, es decir, una subordinación recíproca. Zubiria (2016) llama “racionalismo obtuso” a la defensa del sojuzgamiento de la sensibilidad por el intelecto y “empirismo estrecho” a su contrario y afirma que contra estas dos vertientes se alza la educación estética. Ahora bien,

En una filosofía trascendental, en la que lo esencial es liberar a la forma del contenido y mantener puro lo necesario, libre de toda arbitrariedad, es fácil acostumbrarse a considerar lo material como un impedimento y a representarse la sensibilidad, precisamente porque es un obstáculo para *esa* operación, como opuesta necesariamente a la razón (Schiller, 1990, Carta XIII: 213).

No es ese, afirma a continuación, el *espíritu* del sistema kantiano, aunque puede desprenderse de su *letra*.

Un poco más adelante, en la misma carta, Schiller remarca la negativa influencia del predominio de la racionalidad en el conocimiento y en la conducta, también en nota a pie. Se embotan los sentimientos, por ser más fácil tener un adversario desarmado que uno robusto:

Ya que nos es tan difícil permanecer fieles a nuestros propios principios, cuando la sensibilidad nos desborda adoptamos el cómodo método de poner a salvo el carácter embotando los sentidos; pues sin duda es infinitamente más fácil vivir en paz con un enemigo desarmado, que dominar a un adversario valeroso y bien equipado (Schiller, 1990: 219).

Teniendo presente esta idea y a pesar de que en los placeres sensibles gozamos como individuos mientras que sólo en los placeres del conocimiento gozamos como especie (carta XXVI), podemos decir que hay algo en lo sensible que debe ser reapropiado y no meramente aplacado. En la deducción del concepto puro de belleza, también afirma Schiller que el sello de lo divino se encuentra en la personalidad pero el camino hacia esa divinidad es una meta sin fin que se abre en los sentidos (Carta XIV).

Hasta aquí, brevemente, una idea de la importancia de la sensibilidad en las *Cartas sobre la educación estética*. La referencia al ensayo *De la Gracia y la Dignidad* ahora es inmediata. La unión entre la sensibilidad y la razón son algo de la naturaleza del mundo griego, al que nunca se le muestra la sensibilidad sin alma:

Para el griego la naturaleza nunca es sólo naturaleza: por eso no ha de sonrojarse al honrarla; para él la razón nunca es sólo razón: por eso tampoco

ha de asustarle el someterse a su criterio. Naturaleza y moral, materia y espíritu, tierra y cielo confluyen con maravillosa hermosura en sus poemas. Introducía la libertad, que sólo habita en el Olimpo, también en los negocios de la sensualidad (*Sinnlichkeit*), y por eso se le debe perdonar que trasplantara la sensualidad al Olimpo (Schiller, 1962a: 32-33).

Los griegos son, otra vez, modelos y nos recuerdan que si a la naturaleza espiritual del sujeto la acompaña una naturaleza material no lo hace para que la arroje "(...) como una carga o para quitársela como una burda envoltura" (Schiller, 1962a: 61).

La naturaleza hizo del ser humano un ser que no sólo es racional, sino también sensible. El instinto natural (*Naturtrieb*) va a oponerle una fuerza (*Macht*) al espíritu moral (*der sittliche Geist*) mientras éste siga empleando la violencia (*Gewalt*). Anticipando la metáfora de las *Cartas*, Schiller increpa: "El enemigo simplemente derribado (*bloß niedergeworfene Feind*) puede volver a erguirse; sólo el reconciliado (*versöhnte*) queda de veras vencido" (Schiller, 1962a: 61). Más adelante se preguntará cómo podría ser la naturaleza sensible partícipe en la autoconciencia del espíritu puro si fuera siempre sólo y simplemente la parte oprimida y no colaboradora (Schiller, 1962a: 64).

Habíamos dicho que en el ensayo *De la Gracia y la Dignidad* la idea de deber se presenta con una dureza que "ahuyenta a las Gracias" (Schiller, 1962a: 61), porque contraponen cruda y rigurosamente los dos principios que actúan sobre la voluntad. Entonces, se puede pensar en otra especie, apenas más elevada, de servidumbre (*eine rühmlichere Art von Knechtschaft*) (Schiller, 1962a: 63). Una especie de esclavitud más gloriosa. Por eso, Schiller se pregunta: "¿Debía la ley moral por su forma imperativa acusar y humillar a la humanidad y, a la vez, convertirse el documento más sublime de su grandeza en testimonio de su fragilidad?" (Schiller, 1962a: 63). ¿No se podía evitar que el mandamiento que el sujeto se da a sí mismo adopte la forma de "una ley positiva y extraña"? Una ley que dirige al sujeto más por temor que por confianza, que separa lo que la naturaleza quiere que permanezca unido.

Schiller afirma, entonces, que la voluntad (*der Wille*) (aquello que, como vimos, distingue al ser humano) está más en conexión con la facultad de sentimiento (*Vermögen der Empfindungen*) que con la de conocimiento (*der Erkenntnis*), pero esta afirmación no es justificada. Pero aquí nos encontramos con la idea del alma bella (*die schöne Seele*), en donde los principios han llegado a una armonía que es el sello de la humanidad perfecta (*das Siegel der vollendeten Menschheit*) (Schiller, 1962a: 64). En ella "armonizan la

sensibilidad (*Sinnlichkeit*) y la razón (*Vernunft*), la inclinación (*Neigung*) y el deber (*Pflicht*), y la gracia (*Grazie*) es su expresión en lo fenoménico” (Schiller, 1962a: 65).

La verdadera dignidad “se contenta con impedir el dominio del afecto (*Affekt*) y pone límites al instinto natural (*Naturtriebe*) sólo allí donde éste quiera hacer de amo (*Meister*) -en los movimientos involuntarios- (...)” (Schiller, 1962a: 85). El sujeto no ha de avergonzarse de su naturaleza, sólo de la bárbara (*rohen Natur*), por eso, no ha de ocultarla, pero sí la dominará (*beherrschen*).

Incluso, el espíritu es el principio del movimiento voluntario, transmite sus efectos a través del sistema de fuerzas pero su influjo se percibe no sólo en los instrumentos de la voluntad sino en aquellos en los cuales la voluntad no manda directamente: “El espíritu (*Geist*) los determina (*bestimmt*) no sólo intencionalmente cuando obra (*handelt*), sino también, sin proponérselo, cuando siente (*empfindet*)” (Schiller, 1962a: 41).

La importancia de la sensibilidad es innegable. El espíritu no sólo obra, sino que, a su vez, siente. El ámbito de lo material (no el mero apetito ni el mero afecto pero sí la sensibilidad en sí) no es una envoltura que el espíritu debe desechar aun cuando sí debe dominar. Seguimos en la lógica de fundamentar que cualquier tipo de constricción o de violencia anula la humanidad.

Como ya hemos explicitado en el apartado sobre lo bello y lo sublime, en *De lo sublime*, nuestro estado físico se hubo presentado como externo y no inherente a nuestro yo. Dentro de esta lógica, en *Sobre lo patético*, afirma que un animal es “todo ser natural sujeto al dominio del instinto” (Schiller, 1962d: 140), por ende, cuando el mero instinto domina al sujeto éste se comporta como un mero animal. Sin embargo, para que se represente, entonces, la fuerza autónoma y suprasensible del sujeto, su yo moral, es necesario presentar la desarmonía entre los instintos y la inteligencia (o la persona moral). Para mostrar este punto Schiller toma el mismo estado de afección (*Zustand des Affekts*) en que lo deja el mundo de los fenómenos. Ya nos ha dicho que un hombre que simplemente se deja dominar por los afectos, por el mero sufrimiento, es un simple animal torturado. Ahora agrega la existencia de fenómenos que, en el hombre afectado, pueden obedecer a la mera ley natural o ser producto de la voluntad (*Wille*) y de su fuerza autónoma (*sebständige Kraft*). El instinto se preocupa por los intereses de la sensibilidad, cuyos límites son impuestos por la inteligencia, en consideración a leyes. Por ello, en el mismo fenómeno va a poder observarse una dis-armonía pues puede representarse el sufrimiento que obedece a la ley de lo natural junto a ciertas partes del cuerpo humano que, por estar sustraídas al ciego poder del instinto (*der blinden Gewalt des Instinkts*),

aparecen libres. La escultura de Laocoonte ilustra esta desarmonía (lo que el arte antiguo puede lograr con respecto a lo patético, “la lucha de la inteligencia contra el sufrimiento de la naturaleza sensible (...) la tiranía de la naturaleza y la libertad de la razón” (Schiller, 1962d: 12).

En el ensayo *De lo sublime*, Schiller asume, entonces, que en una impresión sublime las exigencias de la sensibilidad deben haber sido rechazadas y toda causa de tranquilidad debe buscarse en la razón. Pero aquí vemos también que la sensibilidad es condición necesaria para generar el conflicto que llevará al sujeto a afirmarse por encima de la mera sensibilidad. Por ello, vimos tres factores en la representación del arte sublime: el primero era el poder físico, natural, objetivo que amenaza, el segundo era la imposibilidad o la impotencia física subjetiva frente a ese poder y, por último, la superioridad moral del sujeto. Sin la vinculación de la potencia del objeto terrible con nuestra facultad física imposibilitada de acción, sería imposible la relación de esa misma potencia con la persona moral que, por el contrario, se afirma en su propio accionar, resistiendo.

En *Sobre lo patético*, Schiller propone que el primer requisito para el artista trágico es llegar a la representación del ser sensible que sufre profundamente, pues debe haber *pathos* para que pueda manifestarse y actuar el ser racional. Y aquí los griegos y quienes entre los modernos los confirman, vuelven a ser un modelo: se hace justicia a la sensibilidad y, a pesar de ello, los héroes griegos se saben seguros de no dejarse subyugar por esa sensibilidad. Por eso, la ley dictada por el genio griego, la “sensibilidad para el sufrimiento”. El artista se atiene al hombre y lo despoja de todo ornamento con el propósito de encontrar sólo al hombre: un hombre que sufre por su naturaleza sensible, pero que no se deja subyugar (pues esa es su naturaleza moral).

Schiller aquí retoma las leyes del arte trágico que había instaurado al final del ensayo *De lo sublime*: la presentación de la naturaleza sufriente y la presentación de la resistencia moral al sufrimiento. Pero reconoce que el mero afecto es indigno de representación y quien cae preso de un dolor, es un animal torturado, no un hombre sufriente. Lo digno de representación es la resistencia patética al sufrimiento: el *pathos* como la lucha contra las pasiones (*Affekts*) a través de ideas de la razón.

Con referencia a la idea de tragedia, Lucas Fragasso (2013) se detiene en la argumentación schilleriana de *Anmut und Würde* en la que la verdadera reconciliación viene de la mano de la dignidad como expresión del carácter sublime. La resistencia a la pretensión de dominio de la sensibilidad, que lo abarca todo o al menos lo intenta, exige

por parte de la naturaleza moral no solo ser objeto de respeto, sino de amor. El amor, dijimos, es un sentimiento libre, que se inclina ante su objeto. En su rigor analítico se dirige Schiller, afirma Fragasso,

hacia una idea de sujeto (entre *Gemüt* y *Geist*) en estado de formación que ya no es sólo la libre concordancia y armonía de las facultades en sentido kantiano, sino que aparece como juego propio del “hombre” en su totalidad, involucrando una idea de naturaleza consumada; lo que quiere decir que concede un espacio libre, no experimentado como algo subordinado ni meramente negativo, al *pathos*, al padecimiento al que está sometido el hombre en tanto naturaleza sensible. Entonces el “hombre” comienza a construir, en el ámbito prefigurado por lo trágico, un escenario donde el lugar hegemónico ya no corresponde al sujeto fragmentado y escindido por la insoslayable situación política de los tiempos presentes (...) (Fragasso, 2013: 10).

En lo sublime, el sujeto siente su propia determinación en tanto ser libre y racional. Por ello, la concepción de lo estético como anticipación moral en la idea de lo sublime ha sido considerada como central en la ensayística de Schiller, pues continúa los pasos a partir de los cuales el concepto de lo sublime kantiano permite abrir este camino de escisión entre sensibilidad y suprasensibilidad para poder vincular de manera estricta la estética con la moral y para presentar la experiencia de lo sublime, como una instancia “en la cual la sensibilidad y el padecimiento no sean considerados nada más que un substrato subsumible a la moralidad” (Fragasso, 2013: 15).

Hemos intentado pensar a la sensibilidad, como se propone en *Sobre lo sublime*, como uno de los elementos de la libertad. Hemos intentado mostrar que es la sensibilidad misma, en última instancia, el lugar en el que se posibilita la afirmación de la razón, que la sensibilidad, en última instancia, abre a la posibilidad de su negación.

No debe haber constricción en la naturaleza humana y si hubiera un solo punto en que el hombre fuese el ser que debe lo que efectivamente no quiere, se anularía su concepto de manera definitiva. Ese punto es la muerte. Pero también es el caso de los impulsos humanos: en el ámbito de lo natural-receptivo de la sensibilidad, el ser humano (que participa del mundo de los sentidos) se convierte en un sujeto que sufre. En el ámbito moral, el ser humano se convierte en esclavo de sí mismo. Ahora bien, Schiller propone pensar la voluntad de dos maneras: en la realidad y en la idea. En la realidad, estamos en términos kantianos en el orden de lo natural: conocemos el mundo y, a lo sumo, queremos

dominarlo. En la idea, se anula, en cambio, el concepto de violencia. Esto lo permite la cultura moral, cuya formación implica la libertad del sujeto.

Podemos sugerir que desde una disposición sensible, desde un quiebre de esa naturaleza sensible con la racional, desde la conciencia de la imposibilidad física y la afirmación de la libertad moral, se revela una facultad en la determinación del sujeto que no es sensible. La sensibilidad abre a la posibilidad de su negación.

Pero esa posibilidad se da en el sujeto sólo desde el orden de lo estético. La moralidad lo impera. La naturaleza lo constriñe. Lo político sigue siendo un ámbito maleable y, en cierto sentido, corrupto o degradado. El estético es el único ámbito que puede ser mediación, conexión pero también y, sobre todo, unificación de los órdenes separados y escindidos: el mundo de los sentidos, en el que el sujeto es un ser a la vez sensible y racional y el de lo suprasensible, donde el sujeto es consciente de ser más que un ser meramente sensitivo. Ahora intentaremos pensar cómo acoge Schiller estas ideas en tres de sus obras dramáticas tardías, para lo cual nos detendremos en cada una de ellas.

3. FILOSOFÍA EN ESCENA: EL PENSAMIENTO DE SCHILLER A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

3. 1. Introducción

En una carta a Goethe desde Jena, el 7 de enero de 1795, en la que Schiller enfatiza la rigidez, abstracción y severidad de la filosofía frente a la armoniosa y viviente resolución de la obra poética (se refiere aquí al *Wilhelm Meister*), propone que el ser filósofo queda relegado ante el ser poeta. Después de diferenciar la antítesis que implica el pensamiento especulativo y la síntesis que muestra la naturaleza, después de afirmar la distancia que separa la vida del razonamiento, afirma: “(...) sólo el poeta es el hombre verdadero y el mejor de los filósofos junto a él, no es sino una caricatura” (Goethe y Schiller, 1946: 78).

Sin embargo, debemos aceptar que, a la vez, también hace verdadero énfasis en la importancia del pensamiento especulativo, del análisis y la reflexión, en el arduo trabajo de esos años, tanto en la escritura de sus ensayos como en su obra. El presente de la Modernidad no encuentra la unidad natural antigua. Los intelectos intuitivo y especulativo “hoy enemigos”, afirma Schiller en *Cartas*, se recluyen en sus respectivos territorios. Pero, junto a lo que él llama la “verdad del arte” es necesario el pensamiento y el análisis, condición de lo moderno.

Quizás por esa forma de ser tanto de la filosofía como de la poesía es que la imagen de Schiller se debate entre el poeta y el filósofo. Pero en *Cartas* la función del artista es clara:

(...) imprime al mundo en el que actúas la orientación hacia el bien, y ya se encargará el ritmo sereno del tiempo de completar ese proceso. Esa orientación se la das cuando, instruyéndole, elevas sus pensamientos hacia lo necesario y hacia lo eterno, cuando mediante tus hechos o tus creaciones, conviertes lo necesario y eterno en objeto de sus impulsos (*Gegenstand ihrer Triebe*) (Schiller 1990: 177-179).

La filosofía tiene los fundamentos para aseverar verdades y, en el ámbito de las acciones, la razón práctica, para aseverar imperativos. La poesía convierte, a partir de intuiciones, esas verdades y esos imperativos en una búsqueda más amena. Teoría y praxis dialogan. El arte presenta algo que es imposible exponer de otra manera. Su fin primordial es, como afirmó en *Sobre lo patético*, la “presentación de lo suprasensible”. El arte

permite el acceso a algo suprasensible (lo moral) a partir de un objeto sensible (la obra), paso que el propio Kant había anticipado en el parágrafo 59 de la *KU* donde afirma que la belleza es símbolo de la moralidad.

El teatro, como anticipación dramática, pasa a ser, entonces, la alternativa a las contradicciones de la época. La institución teatral plasma los ideales que se alejan de la vida, en su intento de realización, en la representación trágica (Rearte, 2016). Sin embargo, luego de un período de intensa producción filosófica, debe haber cierto tipo de repercusión en la praxis literaria. Debe haber, en la obra dramática madura de Schiller, una nueva consciencia de sus propias limitaciones (como tal vez hubo cierto tipo de intuición en su obra anterior), debe haber un conocimiento nuevo sobre las posibilidades del arte y, específicamente, del arte trágico.

La estética ha adquirido su propio lugar con referencia a la moralidad y a lo político. La idea de libertad se debate entre sus líneas y la pretensión de unificación o, incluso, de redención está más cerca de esa libertad propia del arte que del deber moral estricto. Pero hay algo más. El estado que se genera como efecto de los sentimientos estéticos, la disposición anímica en que deja al sujeto la obra de arte tiene un estrecho vínculo con lo humano: es también el lugar que permite un sentimiento compasivo. El *pathos trágico* no sólo convierte en no patológica a la sensibilidad, sino que la transfigura en el lugar a partir del cual puede abrirse un sentido comunitario que presenta un tipo de eticidad ausente en la humanidad de su presente: un tipo de eticidad que, al igual que en Lessing (Heller, 1998), sobrepone el ámbito antropológico (y, por ende, moral) al político-positivo, pues lo que se pretende es, como vimos, “apuntar no al ciudadano en el hombre sino al hombre en el ciudadano” (Schiller 1962d: 157).⁸² Un lugar, en suma, donde puede plasmarse de manera efectiva la tensión que subyace a la libertad humana y, por ende, a la subjetividad moderna.

En los ensayos filosóficos de esta época, Schiller buscó los efectos del arte en el ánimo de un sujeto que, si bien está en germen, aún debe desarrollarse y ennoblecerse. Se quiere superar una carencia política. La producción artística concreta un ideal que es

⁸² En este punto, consideramos necesario hacer mención al posicionamiento de Schiller en las *Cartas sobre Don Carlos*, esa obra de transición entre el período *Stürmer* y sus obras de madurez, pues allí Schiller defiende al personaje de Posa contra los ataques que pretenden verlo como un carácter no natural. Dentro de sus ideales, surge de a poco, afirma Schiller, “una representación compuesta y sublime del hombre en su totalidad (...). El lugar del individuo lo ocupa ahora todo el género humano” (Schiller, 2004: 352). Por eso, el marqués de Posa pretende a Carlos como el “futuro creador de su *Estado soñado*” (Schiller, 2004: 354), pero Schiller se pregunta, haciendo énfasis en este sobreponerse de lo antropológico por sobre lo político-positivo y también por sobre lo personal: “¿En qué momento su interés por el príncipe no está subordinado al más elevado interés por la humanidad?” (Schiller, 2004: 357).

necesario plasmar en el ánimo de los sujetos, presentar en la historia, fomentar en su formación.

La importancia de los sentimientos de lo bello y lo sublime estriba también en esa disposición compasiva, en donde la sensibilidad ya no es el mero obstáculo a superar o el opuesto irreconciliable de lo racional, imposibilitado de ennoblecimiento y dignidad, sino al contrario, un elemento en la cadena de elementos que se suma al intento de integrar lo humano en un todo. Se trata de una experiencia estética con la obra de arte que ya no es sólo el libre juego y la concordancia armoniosa de las facultades del ánimo, sino una experiencia tal que realiza la unificación de la escisión (Fragasso, 2013) pero que, a la vez, es capaz de mantener la tensión inmanente a la constitución del sujeto moderno. Podemos, entonces, preguntarnos: ¿Qué ocurre después de haber atravesado este período de reflexión filosófica? ¿Cómo se expresan los pensamientos en la praxis literaria? ¿Cómo ilumina, a su vez, la obra dramática las tensiones que se debaten en su pensamiento? ¿Cómo se juega allí la representación de una humanidad emancipada y cuál es el rol del sujeto moderno en tanto sujeto político y activo en la historia?

Luego del impás en su producción posterior al período *Stürmer*, Schiller retoma su escritura dramática bajo figuras singulares. Surgen entonces las obras *Wallenstein* (1800), *María Estuardo* (1800), *La doncella de Orleans* (1801), *La novia de Mesina* (1803), *Guillermo Tell* (1803/4). En las obras de arte, entonces, nos internaremos por un momento, para sugerir una suerte de posibilidad de vínculo con la teoría. Las concepciones filosóficas han sido precedidas y sucedidas por obras dramáticas. Las obras son el resultado de un arduo trabajo intelectual. Por lo cual nos parece relevante interceptar allí algunos conceptos que cobran vida en los personajes, en los hechos, en las tramas, en los sentidos que cobran las ideas de libertad, humanidad, sufrimiento, destino. Como veremos, las tres obras dramáticas seleccionadas tienen mucho para decir al respecto.

Desde mucho antes de comparecer ante el tribunal de la razón pura, Schiller hubo buscado en sus dramas un vínculo con lo mejor de la humanidad. Ya en un aviso sobre *Fiesco* al público del año 1784, afirma:

Sobre la aplicación moral de la obra creo que nadie tendrá dudas (...). Si mil circunstancias ridículas moldean artificialmente en todos sentidos el gran sello de la divinidad, no puede carecer de objeto un espectáculo que ofrece a nuestros ojos el espejo de toda nuestra fuerza, que vivifica y hace brotar en llamaradas la agonizante centellica del heroísmo, y del círculo estrecho,

sofocante de nuestra vida cotidiana, nos eleva a una esfera más alta (Schiller, 1973: 272).

Todavía no se habían establecido los principios racionales de la relación entre estética y moral, pero ya estaba en germen la convicción schilleriana de que el arte y sólo el arte puede unir lo que en otras esferas aún se encontraba separado y escindido.

3. 2. Sobre *María Estuardo* (1800)

3. 2. 1. Aproximación a la obra

María Estuardo, uno de los principales dramas de Schiller, fue terminado a mediados de 1800, representado también para esa época y editado al año siguiente. Como tragedia histórica, su heroína es la reina de Escocia que se encuentra prisionera en Inglaterra por ser acusada de conspirar contra la reina Isabel (Elisabeth), su hermana. El delito de alta traición, el intento de regicidio de Parry y Babington, es el crimen que se le imputa. Vale aclarar que Schiller, como lo hace en otras oportunidades, toma licencias respecto a la historia documentada que le permiten desarrollar a su manera la acción en el drama.

Pero lo cierto es que la obra muestra los últimos momentos de la heroína antes de su muerte. María Estuardo había llegado a Inglaterra en busca de protección y hospitalidad pero se la deja prisionera. El juicio que se lleva adelante no parece ser justo. Al término de la obra, se deja en claro, tras una nueva confesión de uno de sus súbditos, que ella no había participado en el intento de regicidio. En este contexto, la acción debe desarrollarse en el encierro de la cárcel y en salas reales. Sólo hay un acto en que los personajes se encuentran en un escenario a la intemperie, el acto tercero, donde se lleva a cabo el encuentro entre las dos reinas, un encuentro inexistente en la historia.

El personaje de María es un personaje en conflicto, en lucha. Debe cumplir un destino, pero la dubitación frente al mismo se debate entre su género y su alcurnia, entre lo personal y lo público. Porque su destino es político pero también personal y, sobre todo, humano.

La heroína se destaca por su belleza, pero también por su elocuencia. Conoce muy bien las leyes de Inglaterra y su religión la acompaña hasta el final. María es católica, papista, algo casi imperdonable para su hermana protestante. Su lugar regio, a su vez, le permite ser orgullosa, aunque reconoce haber cometido faltas en el pasado por inclinaciones mundanas. En efecto, la obra comienza con el lamento de su nodriza, Ana Kennedy, por la desgracia de su señora, pero se reconocen, desde el principio, sus propios errores. La juventud, la debilidad y el orgullo la habían hecho pecar. Pero en otro lado, por otras causas.

María se muestra temerosa ante la muerte, su fatalidad inmediata, y no será hasta el final de la obra que podrá desprenderse de los pesos que no le permiten, en el momento en que la encontramos, abrazar su destino.

El personaje de María Estuardo ha sido vinculado con la encarnación de lo sublime (Kontje, 1992).⁸³ Pero lo cierto es que es un personaje, al menos, complejo. María es presentada de manera ambivalente. Sus seguidores ven en ella belleza, virtud y arrepentimiento. Mortimer, el sobrino del carcelero, pretende liberarla con una conspiración de amigos de Francia, seguidores de los Guisas, católicos, y afirma que el pueblo, sólo con verla, haría una revolución para salvarla. Sus enemigos, la corte de Inglaterra y los fieles a Isabel, en cambio, la ven como una adúladora, como una intrigante elocuente y astuta. Pero en estas visiones también hay tensiones: Mortimer, intentando violentarla, termina en la locura y, ante su fracaso, se quita la vida; Paulet, su tío, el carcelero, se despide de ella al finalizar la obra incluso con cariño; el anciano Shrewsbury, cuyos sabios consejos son desoídos por parte de la reina Isabel, la abandona (le devuelve el sello real) afirmando que sin María, ya consumada su muerte, no hay nada que temer, pero tampoco nada que respetar. Pareciera que el único personaje unilateral es Burleigh, encarnación de la razón de Estado y de la defensa de la religión protestante, quien, en última instancia, es el responsable más directo y consciente del desenlace.

En el primer acto, María, luego de tranquilizar a su nodriza por no ser los objetos que le están quitando los que la hacen reina (el carcelero aparece revisando el armario de María), pide a su carcelero que le entregue a Isabel una carta en la que le solicita una entrevista pues, afirma: “Me han citado ante un Tribunal de hombres a quienes no reconozco como iguales y en los cuales no tengo confianza. Isabel es de mi linaje, de mi sexo y de mi alcurnia. A ella sola, a la hermana, a la reina, a la mujer, yo puedo confiarme” (I, ii, 767).⁸⁴

Ante la espera de María para saber qué dicta la justicia del Parlamento de Inglaterra, sus especulaciones se tornan oscuras. Teme que se acelere su destino desde la ilegalidad, desde el asesinato. Su carcelero, Paulet, quien está totalmente dispuesto a defenderla, confía en los fallos de la justicia, pero, a medida que la obra llega a su “punto

⁸³ Para ampliar sobre algunas interpretaciones de la obra con referencia a lo sublime, véase Kontje, Todd (1992). “Staging the Sublime: Schiller’s “Maria Stuart” as Ironic Tragedy” en *Modern Language Studies*, Vol. 22, Nº 2, pp. 88-101. Kontje cuestiona las recensiones que vinculan a María Estuardo con la idea schilleriana de lo sublime. Su propuesta es leer los gestos y palabras de la heroína como una posible “gracia afectada” o “ingenuidad aparente”.

⁸⁴ Utilizaremos la siguiente traducción: Schiller (1973). *Teatro completo* (trad. R. Cansinos Assens y M. Tamayo). Madrid Aires: Aguilar, poniendo entre paréntesis el acto, la escena y la página.

álvido”, comienza a ver ciertas irregularidades en el caso. Por ejemplo, que no se le permita ver, como la ley lo ordena, a quienes la acusaron, pues uno de ellos está muerto y los dos secretarios, presos, sin comparecer ante ella.

En la escena VII se enfrenta María a Burleigh, que viene a anunciarle el fallo del Tribunal de los cuarenta y dos, ante cuyo juicio le afirma haberse sometido. María le responde: “(...) ¿Que si me he sometido al juicio de los cuarenta y dos? No, en modo alguno (...). Las leyes inglesas ordenan que todo acusado sea juzgado por sus iguales. ¿Quién es mi igual en estas Comisiones? Solo los reyes son mis iguales” (I, vii, 779). María sostiene que se la ha acusado contra el derecho de gentes, pues no se acercó a Inglaterra con armas, siendo entonces víctima de violencia, y especula sobre su supuesta participación en el intento de asesinato de Isabel: “Un asesinato me mancharía, me deshonraría; me deshonraría, digo, pero no podría condenarme, no podría someterme a esta jurisdicción, pues entre Inglaterra y yo no hay cuestión de justicia, sino solamente de violencia (*Gewalt*)” (I, vii, 784). Esta idea se patentiza al finalizar la escena:

Soy la débil; ella es la poderosa. ¡Bien! Que emplee la fuerza, que me mate, que me sacrifique a su seguridad; pero me confiese entonces que cometió un acto de poder (*Macht*) y no de justicia (...). Puede hacerme morir pero no puede juzgarme. Que cese en su empeño de unir los frutos del crimen con la sagrada apariencia de la virtud; que se atreva a parecer lo que es (I, vii, 784).

En el segundo acto, Burleigh incita a la reina a llevar a cabo la sentencia: “Ninguna paz se puede esperar con esta mujer y con su estirpe. Debes dar este golpe o sufrirlo (*erleiden oder führen*). Su vida es tu muerte, y su muerte es tu vida” (II, iii, 791). La opinión de Georg Talbot, el anciano conde de Shrewsbury, es precisamente la contraria: “La pluralidad de votos no es prueba de la justicia. Inglaterra no es el mundo y vuestro Parlamento no es la asamblea de las razas humanas” (II, iii, 792). Sin embargo, a pesar de la exhortación de Shrewsbury para que demuestre una voluntad libre contra la coerción del pueblo, que pide la cabeza de María, Isabel, solicita a Mortimer, de manera intrigante, el asesinato. Es la única vez en la obra que se muestran sus intenciones de manera explícita.

Después de disponerse ante nosotros, por lo tanto, el cuadro de elementos que van a moverse en el drama, en el acto tercero se da finalmente el encuentro entre las dos hermanas, un encuentro que -como dijimos- no se dio jamás en la historia. Se enfrentan allí las mujeres y las reinas y el resultado de ese enfrentamiento va a ser la muerte

inevitable e inminente de María. La entrevista se desarrolla en un parque del castillo de Fotheringhay, donde María pasa sus días. Cerca de allí se estaba celebrando una cacería a la que la reina había asistido. Por influencia del preferido de Isabel, el conde Leicester, el encuentro entre las reinas parece ser casual. El conde siente inclinación por María y pareciera que sus intenciones eran conspirar para liberarla, pero es un personaje en extremo dubitativo. Después de recibir de Mortimer una declaración y de contactarse con María a través de él, el conde Leicester había persuadido a la reina Isabel de ver a su prisionera, afirmando de manera retórica: “Ella pide esto como un favor; concédeselo como un castigo” (II, ix, 808).

Ya frente a frente las reinas, María intenta el acercamiento pero Isabel se muestra intransigente y parece asumir el consejo de Burleigh cuando dice: “Sólo la fuerza (*Gewalt nur*) constituye mi seguridad. ¡Ninguna alianza con la raza de las serpientes!” (III, iv, 816). No sólo se enfrentan aquí las reinas, sino también las mujeres. Isabel se siente amenazada. María, a estas alturas, ya no tiene esperanzas de reconciliación. Había confesado sus debilidades desde el comienzo y se elevó sobre su propia caída, pero -en la cumbre del conflicto- no puede ser la que era. Por eso le dice a su hermana, después de renunciar a toda pretensión a la corona:

Vos habéis conseguido vuestro fin: ya no soy más que la sombra de María (...). Pronunciad esa palabra; decidme: Sois libre, María; habéis sentido mi poder (*Macht*), aprended ahora a honrar mi generosidad... Decidla y yo recobraré mi vida, mi libertad, como un presente de vuestra mano (III, iv, 817).

Pero el encuentro todavía no llegó a lo profundo de su enfrentamiento, al punto de inflexión de la acción dramática. Isabel le recuerda su pasado sangriento, la acusa de obrar siempre por inclinación y a favor de los placeres mundanos. Y después de que, con risa burlona, la incita a mostrar su verdadero rostro, María se infla de cólera (aunque se la describe con noble dignidad) y saca a relucir también los errores del pasado. Sin poder contenerse, culmina la entrevista con un arrebato de ira: “¿Moderación? He soportado todo lo que un ser humano puede soportar. ¡Adiós resignación de cordero! ¡Vuelve a tu cielo, dolorosa paciencia! ¡Rompe al fin tus ligaduras, sal de tu cueva, cólera demasiado contenida (...)!” (III, iv, 818). Y después de llamarla “bastarda”, “astuta hipócrita” y “charlatana”, sentencia lo siguiente: “Si la justicia hubiese triunfado de la suerte, os verían ahora en el polvo, ante mí, pues yo soy vuestra reina” (III, iv, 818). El trono, queda ahora

expuesto, está profanado por una bastarda. En este momento, la entrevista culmina. María se siente triunfadora, pero las penas recién comienzan. Culmina el acto con la noticia de un golpe contra la reina de Inglaterra que falla.

En el acto cuarto, se rompe la alianza con Francia. El conde de Aubespine, el embajador de Francia que estaba allí para concertar el matrimonio entre los países, es acusado por el reciente intento de regicidio. A su vez, una carta de María condena a Leicester, quien, astutamente, inventa excusas, pretendiendo pasar por el protector de la reina. Se dan aquí deliberaciones sobre la necesidad o no de ejecutar la sentencia de María. El pueblo pide su cabeza. Incluso Leicester pide su muerte, mientras intenta justificar sus actos. Pero la reina se encuentra dubitativa y solicita a ambos (a Leicester y a Burleigh) que lleven a cabo la ejecución.

El consejo de Shrewsbury, sin embargo, es el siguiente: “¿Qué cabeza se sentirá segura cuando ha caído una que es sagrada?” (IV, viii, 839). A continuación, Isabel pide que se la deje sola y la escuchamos en un monólogo en el que se muestra como una mujer indefensa que lucha contra el mundo. Como si quisiera convencerse a sí misma, afirma: “¡Con qué sarcasmo me ha mirado! ¡Como si su mirada pudiera derribarme! ¡Impotente! Yo tengo mejores armas; ellas llevan la muerte y tú ya no existes (...) ¿Yo soy una bastarda para ti? ¡Desgraciada, no lo soy más que mientras vives y respiras!” (IV, x, 841).

El pueblo ahora se ha calmado. Al finalizar la escena, Isabel firma la sentencia, pero no da la orden de ejecución de manera directa. Engaña a su secretario, Davison, con una orden ambigua. Sin embargo, al verla ya firmada por la reina, Burleigh no duda en hacerla ejecutar de inmediato.

En el acto V se despliega el verdadero destino de María Estuardo. Llega a escena uno de sus súbditos, Melvil, su antiguo mayordomo, que se ha convertido en sacerdote católico. María aun no lo sabe y, antes de revelárselo, quiere consolarla con la fe y dictamina lo siguiente: “El poder de los tiranos tan sólo ata las manos” (V, vii, 851). El poder de una tiranía sólo alcanza a la parte física del sujeto; pretende dominar el cuerpo porque no puede dominar el alma. Pero María insiste en que la fe necesita de una prenda terrenal (*irdish Pfand*) para tomar los bienes celestiales.

Comienza a confesarse para expirar los pecados que le reprocha su conciencia: el odio, la envidia y los pensamientos vengativos. Melvil la incita, sin embargo, a no ocultar su participación en el crimen que le imputan. Pero después de esta última confesión, queda en evidencia tanto la culpa que siente María por el antiguo asesinato de su marido como su inocencia en la conspiración contra la reina Isabel. La muerte inmerecida actual

expiará los crímenes cometidos con anterioridad. El sacerdote absuelve sus pecados afirmando que “los espíritus bienaventurados se despojan, al transfigurarse, de las debilidades humanas” (V, vii, 854).

María, de esta manera, logra vencer su propio odio. Deplora su irritación en la entrevista con Isabel y le perdona su muerte. Pero sus últimas inclinaciones y debilidades tienen aún que sortearse. Al encontrarse con Leicester, María Estuardo tiembla y por poco cae, pero se repone y le dice:

(...). Ahora que pronto voy a abandonar este mundo y convertirme en espíritu celestial, al que ninguna apetencia terrenal podrá seducir, ahora, Leicester, puedo confesaros, sin vergüenza y sin enrojecer, mi debilidad, que he dominado. Adiós, y, si podéis, vivid feliz. Habéis osado pretender la mano de dos reinas; habéis desdeñado un tierno y amante corazón y lo habéis traicionado para conquistar un corazón orgulloso; caed a los pies de Isabel, y ojalá que vuestra recompensa no se convierta en castigo. Adiós, ya no tengo ningún interés en este mundo (V, ix, 856).

Esta despedida es lo último que le escuchamos decir. A continuación, queda él solo y María Estuardo muere fuera de nuestra visión como espectadores. Leicester no se anima a verla, pero debe oír con horror el momento de su ejecución.

Las últimas escenas terminan de dar forma a la ambigüedad de Isabel. Se nos revela su personaje sin atavíos ni apariencias. Leicester la abandona, ella desespera y quiere condenar a Davison y Burleigh por el desenlace de los hechos. Shrewsbury le trae la noticia de que uno de los secretarios de María quiere retractar su confesión y, a su vez, también la abandona, confiándole: “No he podido salvar la parte más noble de ti” (V, xv, 861).

La obra nos deja en cierto estado dubitativo: ¿Quién ha vencido y sobre qué ha vencido? ¿Qué podemos decir sobre la heroína, cuya imagen sigue actuando, a pesar de su muerte? ¿Qué nos muestra la obra acerca de lo humano? ¿Dónde está la violencia que anularía el concepto de humanidad si se la acepta sin lucha? ¿Dónde está la lucha? Lo personal y lo público necesariamente se han mezclado, pero ¿qué nos dice eso sobre la figura de María Estuardo, sobre la mujer, la reina, la heroína?

3. 2. 2. La idea de libertad como anulación de la violencia y la muerte

Para pensar estas obras, tenemos que retomar la idea precisa de humanidad que hemos analizado en el capítulo anterior, que está en íntima conexión con la idea de libertad. En *Sobre lo sublime*, como vimos, Schiller establece lo siguiente: La violencia anula el concepto de humanidad. El sujeto se afirma como humano en su querer y en su voluntad. Libertad, entonces, se opone a violencia, pero la idea de libertad anima toda la obra dramática desde su negación. Se sufre la violencia y la coerción. El desprecio por esa violencia que se ejerce sobre la heroína acompaña al espectador o al lector desde el primer acto. Sin embargo, el desarrollo de los hechos requiere de esa violencia; sin ella no se hallaría lo que se busca. Ahora bien, la violencia tiene distintas caras y, por ende, para negarla, hay distintas luchas. ¿Cuáles son específicamente sus luchas, según los rostros que va tomando la violencia?

Para comenzar, las máscaras de lo político. Como en muchos otros lugares, Schiller muestra aquí la corrupción de lo político. Ante un supuesto crimen capital, se retiene a María por la fuerza (contra el derecho de gentes) y se lleva adelante un juicio que no se define por su transparencia. Hay irregularidades en su desarrollo. Pero no solamente en los hechos se ve la utilización de la fuerza y la arbitrariedad, sino también en el imaginario: en ese tribunal de hombres, no hay uno sólo que sea un igual para María y, por ende, no hay de manera legítima quién allí pueda juzgarla.

De esta manera, la violencia se vuelve palpable en la figura de Isabel. Ya lo dijimos. La tiranía de Isabel quiere dominar el cuerpo de María, oponiendo una fuerza a otra fuerza. Como ya hemos analizado, en *Sobre lo sublime* Schiller diferenciaba los dos modos en que puede expresarse el querer de la voluntad. Por un lado, en la cultura física, el sujeto oponía la violencia a la violencia y dominaba como naturaleza a la naturaleza. Por otro lado, en el querer en la idea, el sujeto se apartaba de esa naturaleza para destruir el concepto mismo de violencia. Schiller parece utilizar aquí estos conceptos base como fundamento de los conflictos que se desarrollan y de las luchas que se libran. Isabel sólo ve la posibilidad de ejercer violencia porque siente, en María, una fuerza opuesta. Para ella sólo hay dos posibilidades: dominar o sucumbir. En los términos en que se lo presenta Burleigh: dar el golpe o sufrirlo, esa es la única posibilidad. Pero la tiranía olvida que en la mera cultura física no hay libertad y, por ende, no puede ser quitada y que esa libertad -cuando es verdadera, cuando afirma el concepto de humanidad- sólo se da en el sujeto que está “moralmente formado” (Schiller, 1962e, 170), no en el políticamente superior y

dominante. Los actos que comete Isabel son actos de poder, no de justicia y, como afirma Melvil, el viejo mayordomo de María convertido en sacerdote, el poder de los tiranos solo puede atar las manos, pero sólo eso. Esta es una idea que atraviesa toda la obra de Schiller. En *De la gracia y la dignidad*, afirma que el mero poder (*die bloÙe Macht*) no confiere majestad y, por lo tanto, mientras yo sea lo que debo ser, un hombre que puede firmar mi sentencia de muerte no tiene majestad. También sentencia que: “El poder sólo se impone al ser sensible” (Schiller, 1962a: 83).

Cómo no ver su antípoda en la figura de María, quien se enfrenta a su rival, acelerando su propio destino e intentando liberarse de la violencia, pero hasta un punto fuera de la violencia. La lucha, entonces, de María Estuardo no sólo es una lucha de fuerzas objetivas o políticas (su disputa pareciera no ir tanto de la mano de lo político) sino un enfrentamiento humano y, en esta medida, espiritual y práctico. María se presenta como heredera al trono y pretende unir Inglaterra y Escocia, ella enaltece su honor femenino y regio, pero, a la vez, sólo desea justicia y libertad. Desea poder mostrarse con dignidad frente a una rival que posee, en el orden de las fuerzas, todo para vencer.

El final de la entrevista con su hermana se autopercibe como una victoria, como un triunfo que le causa placer y alivio y que, si bien precipitará su muerte, la ha elevado a los ojos de su enemiga. Después de años de calamidades y sufrimientos en prisión, después de anhelar una liberación justa que no llega, María sabe que las puertas de la libertad terrena le han sido arrebatadas. La justicia, en el plano político, ha sido negada ya que los jueces de Inglaterra no sólo no fueron justos sino que no estaban en su rango. No podían juzgarla o, más bien, no debían, pero su victoria es de otro orden pues María acepta su destino con dignidad. Por ello, pregunta a sus súbditos, que están presos del más vivo dolor ante el cadalso ya construido: “¿Por qué lloráis? Debierais alegraros conmigo, porque, al cabo, está próximo el término de mis sufrimientos; caen mis lazos, ábrese mi cárcel, y mi alma, satisfecha, volará en breve, perpetuamente libre” (V, vi, 848).

Aquí hay una victoria que entra en otra lógica. Ya no se opone el sujeto a una muerte no deseada, que lo alejaría de su concepto. Ya no se entra en vinculación con el mundo solamente como dominante o dominado. El destino se convierte en una muerte, al menos, aceptada porque el triunfo ya fue consumado. Así lo propone Safranski: “Mientras que Isabel encubre lo personal en lo político, María, por el contrario, recupera la dignidad personal en cuanto es despojada de la dignidad real” (Safranski, 2013: 470). María Estuardo recupera su dignidad humana a pesar de su caída política.

De esta manera, es la muerte la que termina de dar libertad a María. La aceptación de la muerte, la entrega libre al destino inevitable, será entonces la única forma de encontrar no sólo la libertad sino también la verdadera humanidad. Cuando llega, la muerte aparece como la unificación de lo escindido, como la única forma redentora que logra aunar el deber y el querer y la única forma de mostrar dignidad. El conde de Shrewsbury había aconsejado a Isabel no condenar a su hermana, pues se adelanta a los hechos, sentenciando: “No es precisamente ahora, que vive, cuando debes temerla; tiembla ante ella cuando esté muerta, cuando haya sido decapitada” (IV, ix, 839).

Su nodriza se consuela junto a sus otros servidores, afirmando que ella misma, aun cercana la muerte -otrora objeto de miedo y desesperación-, será ejemplo de “noble firmeza” y dice: “María morirá como reina y como heroína” (V, i, 845). En su opuesto, la figura de Isabel se muestra forzada incluso cuando dialoga consigo misma. Está coaccionada en la cultura física: no respeta, no ama, sólo impone. Ha perdido la humanidad, entonces, a pesar de que le queda puesta la corona, María se engrandece en su caída; Isabel se reduce en su dimensión humana en el triunfo.

Por último, la violencia de sus propias culpas. El personaje de María es un personaje en conflicto porque todavía debe perdonarse. Se debate, indecisa, entre su género y su rango, entre lo personal y lo público. Porque su destino político y público se mezcla con sus decisiones personales y privadas y sus aprendizajes tienen que ser humanos. Debe perdonarse los errores del pasado. La última escena con Leicester escenifica la pretensión de elevarse por sobre esa inclinación que ataba su voluntad, para vencer las últimas cadenas físicas que la oprimían, para desprenderse de los últimos pesos que no le permitían abrazar su destino.

Ella se despide de su amor por el hombre. Como mujer, se perdona las faltas cometidas y también se desprende de sus últimos objetos materiales, entregando en su testamento los bienes a sus súbditos más fieles. Pero a su más cercana compañera, su nodriza, sólo le deja un pañuelo, con el que deberá acompañarla al cadalso. El mayor honor no tiene la forma de lo mundano, sino de la fuerza anímica:

No nos vamos separando poco a poco de la vida, sino que de una vez, repentinamente, se pasa de las cosas temporales a las eternas. Dios ha concedido en ese instante a milady la fuerza necesaria para rechazar, con ánimo resueltos, las esperanzas de la tierra y lanzarse con fe ardiente hacia el cielo. Ningún signo de terror, ninguna queja ha deshonrado a mi reina” (V, i, 845).

Hay en la figura de María Estuardo un aspecto de la idea de lo sublime sobre el que debemos ahora detenernos. Si lo sublime dinámico permitía al sujeto querer lo que los instintos rechazan o rechazar lo que ellos anhelan (Schiller, 1962e: 174), entonces con *María Estuardo* es lícito entusiasmarse en el conflicto. Las inclinaciones son rechazadas y la muerte, aceptada. La lucha se muestra en esa liberación de las violencias que coercionan, que oprimen. La quietud, la serenidad y la resignación aparecen como virtudes de la heroína ante su destino acuciante. No obstante, la resignación también aparece acompañada del temor a la muerte y la liberación completa de su propia cárcel, la expiación de sus culpas, sólo aparecerá cuando se hayan purificado las flaquezas, después de haberse enfrentado como mujer y reina ante Isabel, después de haberse confesado ante un sacerdote de su propia religión y haber hecho caso omiso a sus inclinaciones personales.

Para recapitular, podemos decir que la identidad del personaje de María ha sido vinculada con la encarnación de lo sublime, pero es, al menos, un personaje complejo. María es presentada de manera ambivalente. Logra superar sus inclinaciones y dignificar su esencia humana, pero hay toda una lucha por la que transita entretanto. Su imagen, al final de la obra, muestra esa nobleza ganada e incluso su figura recobra esplendor: va con una diadema en la cabeza, con un crucifijo en las manos a encontrarse por última vez con sus súbditos y se reconcilia tanto con su personalidad política como con su verdadera humanidad. Por eso puede afirmar: “Yo siento de nuevo la corona en mi cabeza y el noble orgullo en mi alma” (V, vi, 849). Esa corona figurada, que fue objeto de la corrupción política, le devuelve a su persona lo perdido en el mundo objetivo, pero sólo porque en el orden del mundo espiritual ella ha encontrado lo que buscaba.

3. 3. Sobre *La doncella de Orleans* (1801)

3. 3. 1. Aproximación a la obra

La doncella de Orleans es otro de los dramas maduros de Schiller, publicado en 1801, subtulado por Schiller como “tragedia romántica”. Su heroína, Juana de Arco (Johanna d’Arc), es pastora, hija de campesinos o de gente de campo (*Landleute*). Su padre es Tibaldo (Thibaut), un pacífico labrador, que se ocupa de la tierra y a ella se encomienda.

En el Prólogo, se presenta la situación política que se despliega en Francia. Inminente es la caída total en manos extranjeras. Los ingleses han invadido y conquistado provincias francesas, a partir de la alianza con el duque de Borgoña, con la reina Isabeau (la madre del delfín) y con extranjeros. El padre de Juana aspira a casar a sus tres hijas. Sus hermanas se unen a sus pretendientes, pero Juana rechaza al suyo. Pronto, se presenta el prelude de su destino. Un yelmo, que Juana reconoce como propio, traído por uno de los aldeanos que a su vez trae noticias de la guerra, la inspira a participar en ella: “¡Jamás; nada de tratados, nada de entregas! El salvador está próximo y ya se arma para el combate. Ante Orleans va a fracasar la buena suerte del enemigo” (P, iii, 876).

Como el conflicto político y militar se dirime sobre el territorio, Schiller desarrolla la acción en lugares abiertos de Francia aunque también hay escenas al interior de salones reales. El prólogo incita al sentimiento de identidad, por eso la importancia del legítimo rey. En palabras de Juana: “Un rey extranjero, un amo venido de fuera. Pero ¿cómo podría amar este suelo que no guarda los sagrados restos de sus antepasados?” (P, iii, 877).

Juana se destaca por su belleza y elocuencia, pero ella se ve a sí misma como la profetisa enviada por la Virgen e inspirada por la divinidad. Desde el comienzo, Juana es llamada por su destino, un destino que la aleja de su vida pastoril: “Pues la voz del espíritu me llama, no vanidad ni impulso terrenal” (P, iv, 877). Termina el Prólogo con una despedida en monólogo de Juana a su tranquila vida de pastora. También es un personaje complejo. La doncella, que se presenta en la batalla con el yelmo y realiza hazañas prácticamente inhumanas, es vista por sus compatriotas como una diosa de la guerra, bella y terrible. Sus adversarios, en cambio, la ven como un demonio y una farsante.

En el primer acto se ofrece a nuestros ojos la complejidad de la situación política en que se encuentra Francia. Ya no estamos en la aldea sino en la residencia del delfín Carlos. La situación es desalentadora: ondea la bandera inglesa, pues se han perdido en

la guerra varias provincias; a eso se suma que su riqueza se ha terminado y las tropas comienzan a sublevarse y a amenazar con desertar. Orleans se encuentra asediada y pronta a la rendición. El rey planea retirarse antes de que siga expandiéndose la destrucción en sus tierras y entre su pueblo. Su favorita, Ana Sorel, ofrece sus riquezas para contentar a las tropas y el rey afirma:

Pues bien, Dunois; pues bien, Du Chatel: decid otra vez que es pobre quien posee esta perla de mujer. Tan noble como yo lo soy, la sangre real de los Valois no es más pura que la suya. Ella honraría el primer trono de la tierra; pero desdeña los tronos, y de mí no quiere más que mi amor (I, iv, 883).

Es entonces que conocemos las palabras proféticas de una monja. Sería una mujer, había profetizado, la que daría la victoria a Francia. Pero Carlos cree que esa mujer es Ana y su confusión está pronta a desvelarse y su impotencia, pronta a terminar. Entretanto, el delfín rechaza el ofrecimiento de Du Chatel (entregarse al borgoñón para que éste pueda vengar la muerte de su padre, a quien él había matado, motivo por el que el duque de Borgoña se enfrenta a sus compatriotas): “Nunca (...) consentiría en salvarme al precio de la vida de un amigo”, afirma (I, vi, 890).

A continuación, La Hire trae la noticia de la victoria en una batalla, cuyo relato está a cargo de un caballero, y en la escena siguiente ya se presenta Juana, cuyas primeras palabras son una demostración de que es una enviada de Dios. Cuando se presenta ante el rey, afirma:

(...) soy la humilde hija de un humilde pastor (...). Sin embargo, oí hablar frecuentemente de un pueblo de isleños que había atravesado las aguas del mar para hacernos criados e imponernos por la fuerza un amo extranjero, un amo que no quiere al pueblo (I, x, 894).

Y también, citando las palabras que le hubiera dicho la Santa Virgen bajo el árbol: “Nada es imposible a la casta virgen (*reine Jungfrau*) que sabe no sucumbir al terrenal amor” (I, x, 895).

Este primer acto culmina con la asignación de Juana como jefa de las tropas, a pedido de Dunois, dando pie al comienzo bélico del segundo acto. Pero no sólo eso. Cuando se acerca un heraldo del campo inglés, Juana le pide permiso al rey para hablar en su nombre, a lo que el rey le responde: “Hazlo, doncella; a ti te corresponde decidir si ha de ser guerra o paz” (I, xi, 989).

En el segundo acto se pone al descubierto la postura de ambos bandos. Juana ya está a la cabeza del ejército francés y lo está llevando a la victoria. Lo primero que se escucha es la vergüenza de los ingleses en boca de Lionel, uno de sus jefes:

¡Orleans, Orleans, tumba de nuestra gloria! ¡En tus campos se ha sepultado el honor de Inglaterra! ¡Vergonzosa y ridícula derrota! ¿Quién podrá en lo porvenir creer tal cosa? ¡Los vencedores de Poitiers, de Crécy, de Azincourt, perseguidos por una mujer! (II, i, 899).

Después de una disputa entre los aliados ingleses en la que Isabeau intercede, se expone la causa del duque de Borgoña: él quiere vengar la muerte de su padre, y los aliados acusan a la reina de ofensa al encontrarse ella en lucha con su hijo natural, a lo que ella replica: “Vosotros, los que hacéis la guerra contra mi hijo, ¿qué motivo, qué derecho tenéis para atentar contra él?” (II, ii, 904) y se siente la única legítimamente justificada a enfrentársele.

Luego, Schiller nos lleva directamente al campo de batalla. Se enfrenta Juana en persona a un soldado inglés, Montgomery, que está aterrado ante la figura espectral que ve en ella y quiere disuadirla para que no lo mate. “Ella es mujer, y seguro lograré enternecerla con mis lágrimas” (II, vi, 908). Un pacto, sin embargo, es lo que ella admite que la tiene atada; un pacto inviolable y terrible en el “reino de los Espíritus”: “(...) ese pacto me ordena hacer morir a todo ser vivo que el dios fatal de las batallas mande a mi encuentro” (II, vii, 909). Y a continuación: “¡No invoques mi sexo; no me llames mujer! Como los espíritus incorpóreos, a los que ningún himeneo liga en este mundo terrenal, yo no pertenezco a ningún sexo humano, y bajo esta armadura, no late un corazón” (II, vii, 909).

Si bien él le ruega por su prometida, por sus padres, por su tierra, invocando todos los lazos que pudieran hacer que Juana sintiera compasión hacia él, ella no sólo no se compadece, sino que retruca elocuentemente todos sus ruegos. Él, a estas alturas, reconoce que debe morir y Juana dice:

Muere, amigo, ¿por qué vacilar tanto ante la muerte, ante el inevitable destino? Mírame a mí, mira: yo no era más que una simple muchacha, una pastora (...); y, sin embargo, arrancada (*weggerissen*) del seno de mi padre, de los tiernos brazos de mis hermanas, debo (*ich muß*) (pues es la voz del Señor, y no la de mi propio corazón, para vuestra desgracia y no para mi alegría), debo marchar, cual espectro del terror y la devastación, paseando la

muerte por todas partes , y terminar por caer siendo su víctima (...) (II, vii, 910).

La muerte de Montgomery permite la dubitación de Juana en el monólogo inmediatamente posterior: su alma se siente dispuesta a la compasión y a la piedad, su mano tiembla y se estremece pero acompaña la espada, que parece dirigirse por sí misma, moverse por sí misma, como un “espíritu vivo”.

El acto se cierra con un enfrentamiento entre el duque de Borgoña, Dunois y La Hire, que Juana presencia. El duque, que aún la considera una farsante, la llama “ramera del infierno”; luego, ya atento a su discurso, “sirena” y su predisposición va cambiando hasta afirmar sobre sus palabras que parecen las de un niño: “Si son espíritus malinos los que la inspiran, hay que confesar que imitan la inocencia hasta el punto de equivocarse” (II, x, 913). El duque se conmueve y llora; todos se abrazan.

Puede decirse que de esta manera se anticipan los eventos que cierran el tercer acto. Después de manifestarse las intenciones de La Hire y Dunois, después del acuerdo de reconciliación con Borgoña, después de la muerte del general inglés Talbot (que realiza un bellissimo monólogo sobre la razón *-erhabene Vernunft-*), hay dos encuentros significativos: el encuentro misterioso con el caballero negro (escena IX) y luego, con Lionel, el caballero inglés por el cual Juana va a sentir compasión (escena X). Pero antes de examinar estos sucesos, es importante señalar algunas cuestiones puntuales sobre el imaginario de lo femenino.

La Hire y Dunois quieren poseer a la doncella, pero debaten entre ellos sobre sus rangos. El primero le replica al segundo, recordándole los orígenes de Juana y los del príncipe Dunois: “No, la sangre real que corre por vuestras venas no admite tal mezcla” (III, i, 914). Dunois la ve, sin embargo, digna de un príncipe y así como ella liberó a Francia, cree que “debe disponer libremente de su corazón” (III, i, 915).

Cuando se disputan la mano de la doncella frente al rey, Juana afirma no haber dejado sus pastos “con el fin tan mundano de buscar una vana grandeza” y tampoco “para adornar mis cabellos” (III, iv, 923), pues afirma “Yo soy el paladín del Altísimo y no puedo confesarme esposa de ningún mortal” (III, iv, 924). “Yo soy la guerrera de Dios Todopoderoso, no la esposa de ningún hombre” en la traducción de De Mier (Schiller, 1949: 862). Sin embargo, el arzobispo expresa la función social que se espera de las mujeres: “La mujer ha nacido para ser la dulce compañera del hombre” (III, iv, 924). Poco después Juana parece enojarse:

¡Corazones ciegos! ¡Hombres de poca fe! ¡El cielo os inunda con sus resplandores, revela sus prodigios ante vuestros ojos, y vosotros pretendéis no ver en mí más que una mujer (*nicht als ein Weib*)! (...) ¡Desgraciada de mí si, llevando en mis manos la espada de Dios vengador, yo pudiera sentirme impulsada con vano corazón hacia un hombre terrenal! ¡Cien veces me valdría más no haber nacido! (...). La sola mirada del hombre que me desea es para mí objeto de horror y profanación (III, iv, 925).

Al finalizar el tercer acto, tenemos dos encuentros importantes. Ambos se dan en el campo de batalla, camino a Reims. El primero de ellos es el encuentro con el caballero que está cubierto por una armadura negra, quien le anuncia que la fortuna no será más su fiel aliada y le advierte no ir más allá de la coronación del rey. El encuentro es de por sí misterioso. El caballero la lleva lejos del campo, simulando un escape y, luego de su advertencia, desaparece ante sus ojos. Es la primera vez en la obra que vemos verdaderamente dudar a Juana, lo cual nos lleva al segundo de los encuentros: el encuentro con Lionel, el caballero inglés.

Inmediatamente después de la desaparición del caballero negro, Juana, que se mostraba, desde las primeras escenas, segura de ser un instrumento ciego de la divinidad, presenta un momento de debilidad humana, pues al mirar su rostro, su semblante, siente compasión y no puede matarle. Este es el comienzo del reconocimiento de Juana como sujeto de deseo, como ser sensible, como humana. “¿Qué he hecho? ¡He violado mi promesa!” (III, x, 931), afirma, compungida, y por ello, se siente indigna de llevar las armas divinas.

El acto cuarto se abre con un monólogo reflexivo de Juana, mientras se encuentra en una sala adornada para la fiesta de coronación del rey. Pero Juana se encuentra dubitativa y no puede disfrutar de las fiestas populares. Las “fuerzas todas de mi seno en lágrimas se funden de tristeza, diluyéndose en lánguidos deseos” (IV, i, 934). Incluso duda de *ser capaz* de matar al general inglés y se pregunta:

¿Soy tan culpable por haberme mostrado humana? ¿Es un crimen tener compasión (*Mitleid*)? (...). No; a ti no te impulsó nunca la piadosa voz de la compasión. ¿Por qué le habré mirado a los ojos? ¿Por qué habré contemplado los rasgos de su noble rostro? Con tu mirada ha comenzado tu crimen, desdichada. Dios quiere que sus instrumentos sean ciegos; con los ojos cerrados tenías que haber consumado tu obra (...). ¿Cómo podría haberse endurecido pecho que el mismo Cielo hizo sensible? (IV, i, 934).

Al final de este monólogo, le pide al Señor que, para mostrar su poder, utilice a sus espíritus puros e inmortales, que no sienten, pues a ella la corrompió el tumulto de la vida y las salas orgullosas donde moran los príncipes, asuntos que antes no le importaban (ni el azar de las batallas ni las discordias de los reyes).

A continuación llega Ana Sorel, emocionada por la pronta coronación del rey en la catedral a la que el pueblo está yendo a torrentes. Al confesarse con ella, con la preferida del rey, después de que le incita a ser una mujer sensible (*ein Weib sein und empfinden*), Juana le muestra su admiración por ser ella, Ana, quien ama a quien todos aman: “La felicidad pública y tú sois la misma cosa” (IV, ii, 936) y por ser ella, efectivamente ante sus ojos, la que demuestra tener santidad (*die Heilige*) y pureza (*die Reine*).

En la coronación, se pretende que Juana lleve la bandera y esto exterioriza su conflicto interno. Prácticamente se la obliga, contra su voluntad, a cargarla. Por eso, su paso inseguro y cabizbajo contrasta con la expectativa de sus hermanas. Ellas han ido a Reims y pretenden verla en toda su gloria, en todo esplendor. Sin embargo, para Juana se perdió la infancia y la ingenuidad, representada por su familia y por su vida anterior, pastoril:

Me parecía haber visto como en sueños a mis tiernas hermanas, Margot y Louison, que se deslizaban ante mí. ¡Ay, visión desconsoladora! Ellas están lejos, bien lejos de mí, como los días felices de mi infancia y de mi inocencia (IV, ix, 941).

Está segura de no volver a encontrar esa felicidad que era como en un Paraíso: “*Da war ich glücklich wie im Paradies- Kann ich´s nicht wieder sein, nicht wieder werden!*” (Schiller, 1996, IV, ix, 251). Mientras cree haber soñado, cree estar en un sueño, ella se figura las guerras, las batallas y los reyes como meras sombras y las incita a sus hermanas a huir.

La cumbre del conflicto en *La doncella de Orleans* se viene prefigurando pero su cénit se da en el momento en que su padre la acusa y sus amigos y compatriotas la abandonan. Las intenciones de Tibaldo son claras:

Precipitarla de la cima de su vana felicidad y volverla a traer, aunque sea por la fuerza (*ja mit Gewalt*), a su Dios, de quien ha renegado (IV, viii, 941).

El padre la acusa frente al pueblo, frente al rey. Fueron las artes del demonio las que han salvado a Francia, afirma. Y para probarse, le pregunta a Juana: “En nombre de la Trinidad, responde: ¿Eres digna tú de ser colocada entre los santos, entre las puras?” (IV, xi, 945). Ante la pregunta, Juana permanece en silencio. A pesar de las exhortaciones de sus allegados, ella no habla y lo único que se escucha es el sonido de los truenos que aparecen (y parecen) como condena divina.

En el último acto, tiene que verse fugitiva, desterrada, junto a su único amigo de infancia, el enamorado Raimundo, para autoafirmarse y liberarse de esos sentimientos que indignamente habían brotado en su pecho.

Después de tres días de esconderse en el bosque de las Ardenas, en el primer lugar en donde creen haber encontrado refugio, junto a una familia de carboneros, se les rechaza. El hijo de los dueños de la casa la reconoce como una hechicera y ellos huyen, con espanto. Hay aquí un momento de reflexión junto a su compañero de viaje. Ella le explica su silencio, su ausencia de justificación y defensa para con ella misma ante la acusación del padre: “Me sometía en silencio al destino que Dios, mi dueño, me imponía” (V, iv, 951). Juana elige entonces comprenderse y aceptar el destino:

Me encuentro desterrada y fugitiva; pero ¿no he aprendido a volverme a encontrar a mí misma en la soledad? Antes, cuando los resplandores de la gloria me rodeaban, en mi pecho se libraba un combate (...). Ahora estoy curada (...). Yo siento cómo la paz desciende sobre mí. Suceda ahora lo que quiera, no tengo flaqueza que reprocharme (V, iv, 952).

Y en el preciso momento en que Juana puede perdonarse y se niega como hechicera ante Raimundo, cae prisionera de los ingleses. Entretanto, los franceses debaten su decisión y dudan. ¿Han combatido junto a las armas del demonio o han desterrado a una santa? Ambas opciones se muestran terribles.

En el campamento inglés, Juana se niega ante Lionel, quien le ofrece su propia salvación. Pero él simboliza no sólo la lucha contra las pasiones de su alma sino el rechazo a la imposición extranjera. Y mientras Juana se encuentra atada con triples cadenas, se libra la última batalla, decisiva. Incluso el rey sale al combate. Nos enteramos de ella desde la torre en la que se encuentran, donde un soldado la relata, junto a una ventana. El momento crucial se da cuando el rey cae preso de los ingleses. Isabeau la exhorta, con sarcasmo: “Este es el momento o nunca... Ahora, protectora, protege” (V, xi, 960). Inmediatamente, Juana pide ayuda a Dios, logra romper sus cadenas (las efectivas, las

que la tienen inmóvil mientras se desarrolla la batalla) y sale al combate, donde vence y muere.

La última escena, en el campo de batalla, muestra con imágenes el quiebre entre la naturaleza física y la naturaleza espiritual, entre su cuerpo y su alma: ella vuela, mientras su cuerpo cae, cubierto.

3. 3. 2. La libertad como anulación de la violencia y la afirmación de la naturaleza racional por sobre las inclinaciones

En este drama confluyen temáticas diversas. Intentaremos, a continuación, pensar qué muestra sobre la libertad en tanto anulación de la violencia y en tanto afirmación de la naturaleza racional por sobre los impulsos o las inclinaciones humanas. Aquí también la violencia se muestra desde distintas caras y para acceder, junto a la heroína a un estado de libertad, se deben atravesar diversas luchas.

Por empezar, lo primero que percibimos es la violencia del dominio extranjero, por la cual la doncella es llamada a pelear. El primer enemigo nombrado y rechazado es la pretensión de Inglaterra de imponer su rey en Francia. Se quiere imponer por la fuerza un amo extranjero, un rey que no ama al pueblo. A su vez, en el imaginario no se percibe ningún tipo de legitimidad. Juana nombra constantemente la historia del pueblo que el rey extranjero desconoce y el amor al pueblo y a la tierra francesa que no posee. El rol de Juana aquí es plenamente político. Pasa de ser una simple pastora a ser la primera consejera del rey y la jefa de los ejércitos, por lo cual el rey la incita a decidir si van a hacer la guerra o la paz. El destino de la nación parece ser más importante que el destino personal, pero ambos se entrelazan para dar lugar a la tragedia. Aquí las fuerzas colisionan. Los ejércitos se enfrentan y Juana es el instrumento para ganar las batallas. Esto nos lleva al segundo punto.

Si bien desde el ámbito de lo mundano y de lo positivo, Juana tiene la posibilidad de decidir (el rey se lo permite, como jefa de las tropas), ella ha de ser un instrumento ciego de la divinidad: ha de ser la casta virgen que desdeña el amor terrenal, que debe resistir el amor mundano. Es la violencia de la imposición del destino, que contrasta con los deseos de su padre: verla casada. Ella percibe este pacto que le ordena participar en la guerra como un pacto inviolable y, a la vez, como una pesada carga. Juana fue arrancada de su tierra natal y es su deber (*müssen*) ir por el campo de batalla como un espectro de terror y devastación, pues cuando el destino habla, ella debe obedecer. Si tenemos presente la sentencia de Schiller en *Sobre el arte trágico*: “Un ciego sometimiento al destino siempre será humillante y mortificante para seres libres y autónomos” (Schiller: 2005c: 108), comprendemos por qué este hecho es tan relevante para el desarrollo de la trama y para la idea de libertad que se está gestando.

A esto, por lo tanto, se suma -como tercer punto- la violencia de su ser sensible. El encuentro con Lionel es el quiebre. Juana presenta un momento de debilidad, pues al mirar su rostro, siente compasión y no puede matarlo.

Este es el comienzo del reconocimiento de Juana como sujeto de deseo. Pero precisamente por ello siente que ha violado su promesa y se siente indigna de llevar las armas divinas. Aunque, a la vez, reconoce que el cielo la hizo un ser sensible. Es un momento crudo del drama pues ella se autopercibe en caída, se cree perdida, indigna e impura. Pero una vez más Schiller muestra la fuerza de la autodeterminación.

Al igual que Don Carlos debe superar la inclinación amorosa que siente por su madrastra o María Estuardo por el conde Leicester, Juana debe superar este momento de quiebre, de hiato, de conflicto entre su ser sensible y su ser moral. No quiere decepcionar a la divinidad y debe luchar con sus sentimientos. Por eso, se repone, purifica sus deseos, recuerda su destino y se encomienda a él. Prefiere morir a ser presa de los deseos que siente por el enemigo, pero esta ya es una decisión propia, surgida de su voluntad. Y, entonces, a pesar de encontrarse desterrada y fugitiva, reconoce que ha aprendido a encontrarse: “Ahora estoy curada (...)” (V, iv, 952), había dicho.

Sin embargo, en el preciso momento en que Juana puede perdonarse y se niega como hechicera ante Raimundo, cae prisionera de los ingleses y, nuevamente, tiene que negarse ante el enemigo y abrazar su muerte. Por tercera vez la vemos combatir con sus inclinaciones, para no permitir que el mero instinto o el simple deseo condicionen su accionar.

Ahora bien, a pesar de que ambos personajes (tanto María Estuardo como la doncella) deben superar la inclinación mundana en pos del encuentro de la libertad, Juana es la única que muestra un acto simbólico de liberación.

Por eso, como cuarto y último punto, la violencia se vuelve palpable en el encierro en la torre, mientras se libra la última batalla. Los ingleses la tienen prisionera y la atan con múltiples cadenas, pero Juana logra liberarse de ellas (al parecer, con la ayuda divina) y sale al combate, donde efectivamente vence y luego muere entre sus compañeros y compatriotas.

Su destino ha sido consumado y sus luchas han dado sus frutos. La última imagen en la última escena simboliza el conflicto que se ha librado, el quiebre entre su alma y su cuerpo: en el campo de batalla, su alma vuela, mientras su cuerpo cae. Es este el momento en que vemos cristalizado lo que se viene gestando en el drama. La heroína ha logrado salir de la lógica de la violencia. Ha vencido al enemigo político externo y a su propio

enemigo interno; ha aceptado su destino pero de manera libre; ha logrado romper las cadenas no sólo físicas sino también las espirituales.

3. 4. Sobre *Guillermo Tell* (1804)

3. 4. 1. Aproximación a la obra

La primer escena del primer acto de *Guillermo Tell* es de por sí reveladora y anticipa las problemáticas que atravesarán la obra. Un pescador (Ruodi) con su canoa, un pastor (Kuoni y su criado, Seppi) y un cazador (Werni), todos aldeanos suizos, conversan tranquilamente a la orilla de un lago, cuando de pronto entra en escena otro aldeano, Baumgarten, desesperado por ayuda. Lo persiguen los jinetes del gobernador pues, con su hacha, mató al alcaide, por haber querido éste importunar a su esposa. El dilema que se les presenta es por la tormenta que se avecina. O le salvan la vida, arriesgando la propia o lo dejan allí, a merced de los jinetes. El pescador, que es quien de entre los presentes sabe conducir la barca, se niega a echarla a andar por las aguas ante semejante amenaza de tempestad. Quiere hacerlo pero le parece una hazaña imposible de llevar a cabo. Entretanto, hace su aparición Guillermo Tell con su ballesta quien, en efecto, se decide a dirigir la barca para salvar a Baumgarten. Éste lo ve como su “salvador” y su “ángel bueno” y como si escucháramos las palabras que otrora Schiller le adjudicaran a un “alma bella”, Tell justifica su accionar, sin embargo, pidiéndole al pastor: “Amigo, llevad consuelo a mi esposa si algo me sucediese. He hecho lo que no puedo dejar de hacer” (I, i, 1049). Pero los lectores y espectadores nos enteramos de lo que ocurre en la barca por la conversación de los aldeanos. Mientras tanto, llegan los jinetes y, al no poder acceder al hombre que buscaban, como represalia contra quienes pudieron haberlo ayudado, destruyen e incendian todo lo que encuentran a su alrededor, los rebaños, las chozas.

La escena II se desarrolla en Schwyz, donde dialogan Stauffacher y Gertrudis, su mujer, en su hogar. Él se halla acongojado y preocupado porque el gobernador Gessler amenaza su casa y su tierra próspera (que son feudo del emperador) y su mujer le aconseja reunirse con otros para vencer la opresión, de la cual ya están cansados tanto en Schwyz como en Uri y en Unterwalden (los tres países que no caen bajo el yugo de Austria): “Landenberg [otro de los gobernadores enviado a los países suizos] obra con la misma insolencia que Gessler aquí; no hay un solo barco de pescador de los que llegan a nuestra ribera que no nos anuncie una nueva desgracia y un nuevo acto de violencia” (I, ii, 1052). Entonces, entre la dubitación del aldeano y la elocuencia de su mujer (que se pronuncia a favor de una “resolución extrema”, un “salto desde lo alto”), él decide ir a Uri para

conversar con sus compatriotas. Al final de la escena, entran Tell y Baumgarten, en busca de refugio y protección para el segundo.

La escena III conduce la atención a la construcción de una prisión en una plaza pública en Altdorf. Se presentan los obreros trabajando de manera precaria y la figura de un anciano obrero, cansado, contrasta con la figura arrogante de su vigilante que lo obliga a seguir. Tell y Stauffacher se presentan en escena y este último, ante la visión, no puede creer estar en Uri, “el país de la libertad” (I, iii, 1055). Interrumpe un pregonero que pide silencio, en nombre del emperador, pues trae la siguiente orden del gobernador: se debe rendir honores a un sombrero (que quedará expuesto en una esquina), símbolo del poder de Austria, como si fuera la misma persona del gobernador, inclinando la rodilla y haciendo reverencia. Ante la orden, el pueblo se ríe a carcajadas y discute sobre lo insólito de la misma y sobre la posible trampa de tener que reverenciar y someterse al sombrero de Austria. Podrían, incluso, como trampa, acusarlos de traición. Stauffacher comienza a pensar que no puede soportarse lo inaguantable y anticipa la cuestión central de la obra: “Mucho podríamos conseguir si nos uniésemos” (I, iii, 1057). Los débiles, para él, se hacen fuertes en comunidad. Tell hasta aquí posee otra opinión. El tejedor, que se encontraba en el tejado, cae.

La escena IV se desarrolla en la casa de Walter Fürst, el padre de la mujer de Tell. Melchtal, quien golpeó a un criado del gobernador por querer quitarle sus bueyes, teme por su padre que se halla en Unterwalden. A la casa de Fürst llega Werner Stauffacher que anhela “la vieja Suiza” (I, iv, 1059). Conversan sobre la cárcel-fortaleza que se está construyendo allí: la “tumba de la libertad” y sobre los sucesos y la opresión en los países. Pero la cumbre de la conversación se da cuando Stauffacher nombra al padre de Melchtal y cuenta lo que le ha pasado: el gobernador Landenberg, que buscaba al hijo, le hubo dejado ciego, bajo tortura. Melchtal sale de su escondite y se lamenta, se echa la culpa de la desgracia de su padre y se prepara para la venganza pero la justifica desde la misma opresión que lleva a la necesidad de defensa:

¿Qué extremos hay aún que temer cuando ni la pupila del ojo está segura dentro de su órbita? ¿Estamos, pues, sin defensa? ¿Para qué hemos aprendido a tender la ballesta y a blandir el hacha pesada? Todo ser ha recibido una defensa natural para los momentos de desesperación (I, iv, 1063).

Fürst, entonces, incita a la unión de los tres países. Melchtal habla sobre la compasión que inspira la desgracia de su padre. Stauffacher incluso cree que tendrán la

ayuda de los nobles, cuando el país se alce en armas. Y las palabras de Fürst no dejan dudas sobre la arbitrariedad de la ley y, por ende, la necesidad de justicia: “Si hubiese un árbitro entre Austria y nosotros, el derecho y la ley decidirían. Mas el que nos oprime es nuestro propio emperador (*unser Kaiser*), el juez supremo. Es, pues, preciso que Dios nos ayude por medio de nuestros propios brazos” (I, iv, 1064). Acuerdan juntar cada uno en cada país (Fürst para Uri, Stauffacher para Schwyz y Melchtal para Unterwalden), unos diez hombres de confianza y encontrarse en un prado llamado Rütli.

El acto segundo comienza con una escena en el castillo del barón de Attinghausen, hombre notable y querido por sus compatriotas. Él y su sobrino, el joven Rudenz, discuten. El tío quiere que su sobrino vea que ha perdido a su patria. La descripción de sus atuendos acordes al gusto austríaco recuerda que la dominación extranjera no sólo se despliega por la fuerza militar, sino también políticamente a través de la cultura. Su sobrino, según Attinghausen, es el único que no se conmueve por el dolor común de los suizos, por la violencia de los tiranos (*tyrannischen Gewalt*) y la dura cólera del rey (*schweren Zorn des Königs*). El joven, sin embargo, quiere que se jure fidelidad a Austria; pero, a pesar de sus argumentos a favor de los beneficios de unirse al Imperio⁸⁵, el tío comprende que él lo hace por estar enamorado de Berta de Bruneck, una noble austríaca. Culmina la escena con las siguientes palabras:

(...) la seducción extranjera arrastra a nuestra juventud y penetra violentamente en nuestras montañas. ¡Desgraciada hora aquella en que el extranjero ha venido (...) para destruir nuestras costumbres piadosas e inocentes! La novedad penetra por la fuerza; la ancianidad y la dignidad se van; otros tiempos llegan (...) (II, i, 1069).

La escena II es larga y dura hasta el final del acto II. Se celebra la reunión en el Rütli, donde los hombres se juntan, armados, y debaten, con un fondo que muestra, sobre el lago, un arco iris lunar. Los primeros en llegar son los hombres de Melchtal, luego llega la barca de Stauffacher. El primero cuenta su experiencia en Unterwalden: “(...) y mi desgracia inspira un piadoso respeto a cada puerta a que yo llamaba en mi camino. He encontrado a estas almas rectas indignadas por este nuevo régimen de violencia (*gewaltsam neuen Regiment*)” (II, ii, 1072). Incluso cuenta que ha podido visitar una de las fortalezas de la ciudad. Otros personajes también debaten y cuentan sus historias,

⁸⁵ El emperador reinante en Austria es Alberto I (1293-1308).

mientras esperan por los compatriotas de Uri, que pronto llegan, también armados. Deciden, entre todos, quién presidirá la asamblea.

Debemos tener presente que la alianza que están formando se considera una renovación de la antigua. Stauffacher se encarga de contar la historia de los viejos pastores, del pueblo de Suiza. Se reconocen, entonces, todos ellos por el mismo corazón y la misma sangre (“somos un solo pueblo”). Entonces se expone la problemática actual, en boca de Stauffacher:

Los demás pueblos soportan el yugo del extranjero y se han sometido al vencedor (...); pero nosotros, la raza pura de los viejos suizos, siempre hemos conservado nuestra libertad. Jamás hemos doblado la rodilla ante los príncipes, y libremente hemos elegido al emperador como protector (II, ii, 1077).

Es necesario, sin embargo, un juez supremo, un jefe para hacer justicia en caso necesario, pero ese jefe debe ser elegido de manera libre, no impuesta. Y Melchtal cierra este pensamiento: “Cualquier cosa más que eso es señal de servidumbre” (II, ii, 1077). Stauffacher ahora toma la palabra:

Nosotros hemos conquistado este país para nosotros con el trabajo de nuestras manos (...). ¿No hay manera de defenderse contra la opresión? (*Viva agitación entre los ALDEANOS*). No, todo poder tiránico tiene su límite. Cuando el oprimido no encuentra justicia en ningún sitio, cuando la carga se le hace insostenible, se dirige a lo más alto: al Cielo (...); entonces se vuelve al viejo y primitivo estado de Naturaleza, en el cual el hombre es enemigo del hombre, en el cual, como último recurso, cuando los demás no han servido para nada, le ha sido confiada la espada... Tenemos el derecho de defender el más preciado de nuestros bienes contra la violencia... (II, ii, 1078).

El sacerdote, Rösselmann posee otra postura. Los incita a reflexionar antes de usar la espada. Él propone que se separen del Imperio y que reconozcan la soberanía de Austria. Pero el sacerdote es vetado, por ser traidor, enemigo del país. Reding, sin embargo, pregunta: “Confederados: ¿Hemos intentado ya todos los medios pacíficos? (...). La violencia es siempre cosa terrible, incluso en una causa justa” (II, ii, 1079). Pero después de escuchar, por boca de otro aldeano, las injusticias desoídas dentro del palacio del emperador, llegan a la conclusión de que, sin derecho ni justicia, deben ayudarse a sí mismos. Ahora bien, Fürst propone que sigan pagando el tributo a Austria, el censo y el impuesto:

Cúmplase con lo necesario, pero nada más. Nosotros queremos echar a los gobernadores y sus lacayos (...), por lo demás, si eso es posible, sin verter sangre. Que vea el emperador que solamente obligados por la necesidad nos hemos visto forzados a no cumplir los piadosos deberes del respeto (II, ii, 1081).

A continuación, debaten si deben aplazar o no el golpe. Resuelven aplazarlo y se disuelve la asamblea con palabras de Stauffacher: “Que cada cual domine su justa cólera y reserve su venganza propia a la acción colectiva, pues sería robar la felicidad de todos el servirse a sí mismo de un interés particular” (II, ii, 1083).

En la primera escena del acto III nos hallamos en la casa de Tell, donde sus hijos juegan. Discute con su mujer, que se encuentra preocupada por los sucesos actuales. “Mujer querida, en vosotros pensaba; por eso he salvado a un padre para sus hijos” (III, i, 1085), le confiesa Tell; asimismo, le cuenta lo que le ha ocurrido con el gobernador: Cuando se encontraba cazando en las gargantas salvajes del Schoeenthal tuvo un encuentro con él. Así, “de hombre a hombre (*Bloß Mensch zu Mensch*), y a nuestro lado el precipicio” (III, i, 1087). La mujer, sin embargo, ve en ese encuentro motivo de odio para el gobernador. Pero Tell, desoyendo los ruegos de su mujer, se va con su hijo, Walter, a Altdorf, a casa de su suegro, Fürst.

La escena II muestra a Berta y Rudenz en debate no sólo por su amor sino también, sobre todo, por la opresión del pueblo suizo, que ella desdeña y, por ende, lo incita a no darle la espalda, a servir, con valor, a la libertad de su pueblo, encontrando así no sólo a su propia patria, a su virtud de hombre honrado, sino también a su amor y culmina la escena con sus palabras: “(...) la misma libertad nos hará a todos libres” (III, ii, 1091).

La tercera escena del Acto III se desarrolla en una pradera cerca de Altdorf, donde el sombrero en una pértiga está clavado al suelo. Es una escena larga, con muchos personajes y es la cumbre del conflicto del drama. Discuten los guardianes del sombrero sobre lo insensato de la orden. Llega Tell a escena con su hijo, sin notar el sombrero. Conversan entre sí, pero en seguida lo quieren apresar los guardianes por no hacer reverencia al mismo; lo llaman “traidor”, “enemigo del emperador”. El sacerdote quiere explicarles que Tell es hombre honrado, un buen ciudadano” (*guter Bürger*). El hijo pide ayuda a su abuelo: “¡Abuelo, socorro! ¡Atropellan a mi padre! (*Gewalt geschieht dem Vater*)” (III, iii, 1095). Y cuando los aldeanos lo quieren ayudar, Tell incita a no utilizar la fuerza. Pero llega el gobernador Gesler y lo quiere obligar a tirar, con la ballesta, una

manzana colocada sobre la cabeza de su hijo. La imposición monstruosa es arbitraria: “Derribarás una manzana colocada en la cabeza de tu hijo... Lo quiero y lo ordeno” (III, iii, 1097), afirma el gobernador. El horror es general. La opción es tirar o morir, junto a su hijo. Todos los presentes se oponen a la realización de esta encomienda. Cada uno intenta convencer al gobernador desde su lugar (primero, Berta, luego Walter Fürst; también Stauffacher y Rösselmann; Melchtal maldice haber aplazado el golpe). Entretanto, el sufrimiento de Tell se hace patente. Deja caer su ballesta: “¡Todo se turba ante mi vista!” (III, iii, 1100), le oímos decir. Implora, pero es desoído. Sus manos tiemblan y suplica su propia muerte, pero el gobernador sólo quiere el disparo. Y mientras Rudenz se enfrenta al gobernador en debate abierto, la manzana ha caído. Todos se emocionan. El gobernador está plenamente asombrado, lo felicita por el disparo pero le consulta qué iba a hacer con la segunda flecha que sostenía. Entonces, consigue la mejor excusa para apresarle.

El acto IV comienza a orillas de un lago, donde los pescadores comentan, preocupados, lo ocurrido. Tell se encuentra encadenado y el barón de Attinghausen está pronto a morir. Se precipita una tempestad increíble y se divisa el barco del gobernador donde también se encuentra Tell, a quien estaban conduciendo a Küsnacht, al castillo del gobernador. Pero éste hace su aparición con la ballesta y les cuenta cómo hizo para escapar de sus cadenas, del barco y de la tempestad: “Así es como me encuentro aquí después de haberme salvado de la violencia del huracán y de la aún más temible de los hombres” (IV, i, 1109). Le pide a uno de los pescadores que anuncie su libertad a su mujer en casa de su suegro y que les recuerde que disponen de la fuerza de su brazo pero no quiere revelar sus intenciones.

La escena II se desarrolla nuevamente en el castillo de Attinghausen, donde el barón está por morir. Muchos son los compatriotas que rodean al moribundo. Llega la mujer de Tell que quiere ver a su hijo y se debate con Baumgarten por el accionar de su marido. Las palabras proféticas del barón antes de morir piden la unión de los pueblos. Pero su sobrino, Rudenz, no llega a despedirse. Con profundo dolor, contempla el cadáver de su tío y se une a la causa suiza. Pero condena el haberla aplazado y pide que actúen, pues no sólo Tell ha sido víctima del retraso sino Berta, que ha sido secuestrada.

La tercera escena comienza al aire libre, en una torrentera, con Tell bordeado de rocas, en un monólogo en extremo relevante:

He de (*muß ich*) proteger contra tu furor, gobernador, a mis pobres hijitos inocentes y a mi esposa (...). Tú eres mi señor y el representante de mi emperador (...). Él te había enviado a estos países para hacer justicia, una severa justicia, porque está irritado; más no para cometer con impune audacia los horrores que te dicten tus criminales deseos (IV, iii, 1117).

El asesinato sólo se justifica para proteger la inocencia de la venganza del tirano. Aquí ocurre algo similar que en *María Estuardo*, pues pareciera que la violencia ha engendrado violencia. Si la justicia en el mundo objetivo está negada, entonces, hay que buscarla por otros medios, sólo que aquí los medios no son la aceptación del destino, sino la justificación de una acción violenta. Entretanto, Armgarda, una aldeana, quiere hablar con el gobernador porque su marido está preso hace seis meses sin ser juzgado y sus hijos tienen hambre. Ella pide justicia y él la desoye. “Nuestra desgracia es tan grande, que nada nos inquieta ya tu cólera” (IV, iii, 1122), le dice. Pero mientras el gobernador se encoleriza aún más, una flecha le atraviesa el corazón y las palabras de la mujer afirman: “¡Mirad, hijos, cómo muere un tirano!” (IV, iii, 1124). Stüssi detiene el arma de Rodolfo el Harras, protector del gobernador, que estaba pronto a lastimarla: “¡No os atreváis, señor! Vuestro mando ha terminado. El tirano del país ha caído. Ya no sufriremos ningún atropello (*Gewalt*). Somos hombres libres” (IV, iii, 1124).

La acción, en la primera escena del quinto y último acto, se desarrolla en Altdorf, mientras se escuchan las campanas y se ven las señales para el ataque (hogueras que arden). La única fortaleza que queda por destruir es la de Uri. Mechtal trae la noticia del golpe de Rudenz al castillo de Sarnen, pero en cuyo seno casi parece Berta entre las llamas. También cuenta que Landenberg, el gobernador que torturó a su padre, fue salvado por la misericordia del anciano y aquel tuvo que perdonarle la vida: “En solemne juramento ha prometido no volver jamás; mantendrá su promesa, pues ha sentido la fuerza de nuestro brazo” (V, i, 1128). Ruodi trae el sombrero pero, antes de destruirlo, Walter Fürst aconseja conservarlo como símbolo de la libertad. Llega, entonces, la noticia del emperador asesinado por su sobrino, el duque Juan de Suabia. La inserción de este acontecimiento es anacrónica, pero creemos que intenta mostrar precisamente la diferencia entre el accionar de Tell y el asesinato por cualquier otro motivo (codicia y ambición, en este caso) que no fuera el intento de defensa de lo más sagrado: la familia, la niñez, la tierra, el trabajo honrado y la libertad. A su vez, llega una carta de la reina de Austria, la hija del rey asesinado, que espera la ayuda de los pueblos suizos para repulsar

a los autores del crimen. Ninguno de los presentes puede creer que lo haga en pos del “amor” y los “favores” prodigados en sus tierras.

La escena II se desarrolla en el portal de la casa de Tell. El duque de Austria, que será conocido como “el Parricida”, hace su aparición en la casa de Tell, vestido como fraile. Este es un encuentro anacrónico en la historia. Primero, conversa con la mujer de Tell y luego él llega, ya sin ballesta y les explica a sus hijos que la guardará en lugar sagrado. Pero cuando el fraile se descubre como el asesino del rey, queriendo comparar ese acto con el asesinato del gobernador, Tell es presa de terror:

¡Desgraciado! ¿Puedes, acaso, confundir la criminal falta de la ambición con la legítima defensa de un padre? (...) ¿Has protegido la santidad de tu hogar (...)? Yo levanto al cielo mis manos puras y te maldigo, a ti y a tu crimen. Yo he vengado a la Naturaleza que tú has profanado... Nada tengo de común contigo (V, ii, 1136).

Y sin embargo, mientras conversan sobre el crimen (que, según el Parricida, ya puede ver con espanto), Tell se compadece: “Cualquiera sea el crimen que hayáis cometido, sois un hombre... yo también lo soy... Nadie debe separarse de Tell sin haber sido antes consolado” (V, ii, 1137). Le aconseja ir a Italia, pedir el favor del papa, confesando su crimen, para salvar su alma. Llega Fürst con los confederados y muchos aldeanos para, en la última escena, adularlo como libertador, mientras se celebra la conciudadanía de Berta. Ella le tiende su mano a Rudenz, quien cierra el acto (y la obra) con las siguientes palabras: “Y yo declaro libre a todos mis siervos” (V, iii, 1140).

3. 4. 2. Sobre la libertad política

Esta obra es una obra extremadamente compleja, no sólo por la cantidad de personajes y conflictos que se muestran sino también por la composición histórica y geográfica, temporal y espacial en la escena.

El héroe aquí es un héroe nacional, suizo, que se enfrenta a toda la opresión de lo político. Tell no sólo debe superar sus propias inclinaciones o pasiones (el miedo a matar a su hijo) porque es obligado a ello, debe luchar también por sus propias convicciones, acompañando un proceso que lo excede.

Tres son los países oprimidos cuya comunidad de trabajadores ha de unirse en pos de su libertad política. Hay lucha, en suma, contra la violencia, contra la opresión de la tiranía y la arbitrariedad de las leyes que, al igual que en *María Estuardo*, se muestran opuestas al derecho. La violencia se manifiesta crudamente en la opresión de un sistema político injusto y arbitrario, que utiliza la fuerza para imponerse, que no da lugar a la legalidad y menos aún puede pensarse como legítimo.

Nos encontramos, entonces, directamente con la violencia de lo político, encarnada en los tiranos (Schiller la llama “*tyrannische Gewalt*”). De esta manera, también encontramos aquí, al igual que en *María Estuardo*, la depravación de lo político y, al igual que en *La doncella de Orleans*, la imposición del extranjero: la arbitrariedad de los gobernadores, la violencia de sus jinetes, la colonización silenciosa del gusto. Las órdenes sin sentido se unen para mostrar el debate sobre qué acción o medidas se pueden tomar para enfrentar esta opresión y afirmar no sólo la libertad sino también la justicia. La justicia en el mundo objetivo está perdida. Por lo cual, se requiere de un cambio, se requiere de una revolución. Pero el dilema que se presenta, entonces, es si ese cambio, debe ser pacífico o brusco, progresivo o intempestivo, si se ha de emplear la violencia o la elocuencia (o cualquier otro medio no coercitivo).

Al respecto, creemos que la resolución que muestra el drama es al menos problemática. Muchos son los personajes que se pronuncian hacia uno u otro lado. Gertrudis, la mujer de Stauffacher, en la escena II del acto I, habla ya de una “resolución extrema”, de un “salto desde lo alto”. En la siguiente escena, Stauffacher anticipa la cuestión central de la obra, pues piensa en la comunidad, en lo que se lograría con la unión de los pueblos. Si bien aquí Tell tiene otra opinión, pues cree en la fuerza del individuo en solitario, no podemos dejar de asumir que esta idea contrasta con la obra vista de

manera general, donde él mismo termina siendo la figura del liberador, donde todos los suizos sienten que tienen “el mismo corazón y la misma sangre” (II, ii, 1077).

Pero veamos algunas opiniones sobre el dilema. Melchtal, por ejemplo, justifica la necesidad de defensa como una cuestión natural y Fürst como la única opción de acceso a la justicia ante la arbitrariedad de las leyes positivas. Ante esta situación, una instancia más elevada, el cielo, deberá ayudarlos, pero por medio de sus “propios brazos”. La escena II del acto II, muestra, en palabras de Melchtal, la compasión y la indignación que puede generar, entre los hombres, un régimen de violencia. El compartir las historias, similares por injustas, ayuda a la unificación de los pueblos. El sacerdote, Rösselmann tiene una postura bastante más condescendiente: reflexionar antes de usar la espada.

Sin embargo, creemos que Stauffacher es quien realmente pone en palabras la resolución de la obra, pues opina que todo poder tiránico tiene un límite y cuando ese límite se ha traspasado hay un retorno a la naturaleza, que justifica el derecho de defensa de los hombres. Este retorno a la naturaleza tiene semejanzas con el estado de naturaleza de *Cartas*, con tintes hobbesianos: el hombre es un ser egoísta y violento que más tendería a destruir la sociedad que a conservarla.⁸⁶ En el estado de Naturaleza, el hombre es, según Stauffacher, “enemigo del hombre” y allí puede utilizar la espada para su defensa.

También el personaje de Fürst justifica la revuelta a partir de la necesidad que los obligó a ello, pero quiere verter la menor sangre posible.

Lo cierto, entonces, es que la fuerza ha engendrado otra fuerza que debe actuar pues es su derecho defenderse y que esa acción debe ser una acción colectiva.

Dentro de esta discusión, Tell se debate entre la utilización o no de la violencia para contrarrestar el poder de una política corrupta, arbitraria, despótica. La obligación, impuesta por el gobernador, de lanzar una flecha a la manzana en la cabeza del hijo es el punto álgido que obliga a Tell a posicionarse al respecto. Hay una lucha interna. Tiene que superar su miedo, ir contra la inclinación que lo lleva a desesperar, pero esta imposición le viene desde afuera. Porque en esta obra lo que más importa es la lucha

⁸⁶ Ya hemos adelantado, al comienzo de la tesis, que el concepto de Naturaleza es polisémico y complejo en Schiller. Uno de los sentidos que adquiere en las *Cartas sobre la educación estética* tiene, como recién observábamos, tintes hobbesianos. Hay una naturaleza en el ser humano (que no ha atravesado ningún estadio de cultura) que tiende a destruir a la sociedad, pues su carácter es “egoísta y violento” (Schiller, 1990, Carta III: 127). La inclinación y la mera pasión son sus instintos básicos y la naturaleza en él no se caracteriza por la simpleza y la espontaneidad sino por el capricho y la arbitrariedad. A este estado denomina Schiller el *estado físico*, donde la mera naturaleza se opone a la voluntad, donde no hay libertad, pues el hombre se maneja sólo con sus instintos. Este ser es egoísta y desprendido; no tiene reglas pero a su vez es esclavo de ese albedrío sin frenos. No puede honrar ni su propia dignidad ni la de los otros, por lo tanto, la sociedad no es aun sentida por él.

externa de fuerzas objetivas. Lo personal y lo privado, entonces, se entrelazan con lo público y comunitario. Tell se convence de que debe actuar de manera radical, pero sólo después de haber sufrido como padre.

Y lo que se desnuda en este drama es la humanidad que, despojada de los ropajes, de las prendas de lo positivo y establecido, se muestra a sí misma como la búsqueda de la libertad. Lo político se encuentra depravado. La moral que se desarrolla al interior de los sujetos debe afianzarse y exteriorizarse. Salvar a un padre, al comienzo de la obra, fue una decisión explícita del héroe. Para él, esto simbolizaba salvar a todos los padres. Arriesgar la vida por el otro es arriesgar la vida por la vida misma.

Sin embargo, salvar a su hijo lo lleva a no poder no ejercer también él la violencia para contrarrestar la violencia impuesta. Pero en la tercera escena del acto IV, donde Tell habla consigo mismo, claramente, se muestra este hecho como algo necesario e impuesto: “He de (*muß ich*) proteger contra tu furor, gobernador, a mis pobres hijitos inocentes y a mi esposa” (IV, iii, 1117), lo habíamos escuchado decir. El verbo alemán utilizado aquí es *müssen*, deber. Si la justicia se ha convertido en deseos criminales que quedan impunes por parte de las autoridades del Imperio, se justifica el asesinato en pos de la protección de lo más sagrado.

Ya lo hemos dicho, como en *María Estuardo*, la justicia en el mundo objetivo está negada, pero debe buscarse por otros medios. Se justifica, entonces, una acción violenta, un asesinato. La imagen de una madre con sus hijos hambrientos y el desprecio del gobernador ante ellos acompañan esta idea. La libertad se opone, entonces, a la violencia. Pero para acceder a ella, en este caso, fue necesario aplicar una fuerza que contrarreste a la violencia. Por eso, luego del asesinato del gobernador, oímos las siguientes palabras en boca de Stüssi: “Ya no sufriremos ningún atropello (*Gewalt*). Somos hombres libres” (IV, iii, 1124),

Pero en el acto V Schiller nos había mostrado la diferencia entre Tell y el Parricida, aún cuando a su vez expone la humanidad de Tell, que desconoce de prejuicios y que debe, en última instancia, compadecerse, pues “(...) sois un hombre... yo también lo soy... (...)” (V, ii, 1137). Como el anciano que se compadece ante su torturador y no quiere acceder a que su hijo lo mate en pos de venganza, así también vemos a Tell hacerse eco del sufrimiento de otro que quizás no lo merece por sus actos, pero que se reconoce como un ser humano y, por ende, a pesar de su situación actual, de su rango o de su clase, es un ser digno de compasión.

3. 5. Conclusiones preliminares

3. 5. 1. Acerca del rol político de la mujer

Nos permitiremos, antes de concluir, hacer una pequeña reflexión sobre el rol de las heroínas en estos dramas schillerianos. En *De la gracia y la dignidad*, al igual que en otros lugares⁸⁷, Schiller afirma que el “otro sexo”, es decir, el sexo femenino, actúa de manera graciosa (esto es: su accionar se expresa con gracia). El motivo que fundamenta este aserto es que sus actos se basan en la inclinación y pocas veces pueden elevarse y acceder a la idea de deber, algo que sería más propio del sexo masculino. ¿Qué podemos decir, entonces, del rol político de la mujer en las obras dramáticas teniendo en cuenta que Schiller afirma los actos femeninos como basados en la inclinación? ¿Cómo contrasta la imagen de las heroínas con estas afirmaciones? ¿El sexo femenino estaría siendo negado en el genérico “los hombres” que busca la totalidad de lo humano?

María Estuardo y *La doncella de Orleans* son dos obras dramáticas maduras en las que las heroínas son mujeres con características muy disímiles. Por empezar, una de las obras es una tragedia histórica y la otra, romántica.⁸⁸ Por seguir, una desarrolla la acción en el encierro de la cárcel inglesa y en salas reales y la otra, en lugares abiertos de Francia que se hallan en guerra.

Las características de sus personajes principales muestran que los mismos son personajes con tensiones y en conflicto pero éstos se dan en momentos muy diferentes de cada trama. Ambas mujeres deben cumplir un destino, pero la dubitación frente al mismo se da también en momentos diferentes. A su vez, esos destinos se funden con lo político, cada uno a su manera, y los órdenes de lo político, lo personal y lo divino se entrelazan.

Ambas heroínas se destacan por su belleza y por su elocuencia. Pero una lo hace desde su lugar regio, reconociendo desde el principio haber cometido faltas por inclinación y por orgullo; la otra, se presenta a sí misma como profetisa enviada por la Virgen e inspirada por la divinidad, aun no teniendo un origen noble, pues es hija de un pastor.

⁸⁷ Por ejemplo, en *Kallias* (1990: 87) Schiller también había afirmado que el carácter femenino sólo puede actuar por inclinación.

⁸⁸ Sin la intención de profundizar aquí en esta temática, queremos mencionar que lo que hace romántica a *La doncella de Orleans* es la configuración de la heroína, sus motivaciones y la concurrencia de conflictos por fuera de la naturaleza. El drama romántico trae una heroína que interviene sobre los acontecimientos, sobre los conflictos históricos con una capacidad y con una fuerza externa a la historia y a la naturaleza. Para ampliar, Rearte, (2021).

Los inicios de cada obra son muy diferentes: En *María Estuardo*, se comienza con un lamento y con el reconocimiento de sus culpas pasadas. El inicio de *La doncella de Orleans* es una apertura al destino de la heroína. Incluso, hay palabras proféticas, ausentes en *María Estuardo*.

Ambas son presentadas de manera ambivalente e, incluso, a partir de tensiones en las representaciones que se muestran de ellas, como hemos visto.

Ambas, a su vez, van cayendo ante sus propias culpas y son víctimas de ciertas violencias hasta no poder ser las que eran, aunque por diversos motivos, y luego se elevan desde su propia caída. Sin embargo, a pesar de que ambos personajes deben superar la inclinación mundana en pos de otro tipo de liberación, autodeterminación libre del sujeto, Juana es la única que muestra un acto simbólico de liberación. María Estuardo, en cambio, muere fuera de nuestra visión como espectadores: Leicester no se anima a verla, pero debe oír el momento de su ejecución.

De esta manera, podemos observar que estas mujeres y heroínas tienen un rol político fuerte en ambos casos, por diversos motivos y con distintos matices que ya hemos analizado; ambas se muestran como personajes en los que se da la afirmación de la libertad y de la dignidad (en ambos casos a partir de un conflicto con sus naturalezas sensibles, es decir, a partir de la sublimación de los personajes), afirmando así la libertad e, incluso, el deber por sobre las inclinaciones o los impulsos. Sus acciones son dignas. Se imponen como seres racionales y morales, es decir, libres, como lo establecen las leyes del arte trágico, siempre a partir de un conflicto, un quiebre, un abismo que parecía insoluble.

¿Afirman, entonces, la humanidad genérica? Al menos podemos decir que en estas obras se presenta a las heroínas como personajes que afirman más que acciones realizadas por mera inclinación. Afirman, en efecto, como ya hemos sugerido y como analizaremos a continuación, lo humano desde la voluntad (La idea schilleriana de que “El hombre es el ser que quiere”); se afirman no sólo como humanidad plena y total (aquella que actúa por el deber y el querer, que es sensible y racional, etc.), sino también como espíritus puros, predestinados, morales. Por lo cual, podemos sugerir como línea para futuras investigaciones que Schiller tiene una visión mucho más progresista sobre el sexo femenino que la que muestra de manera explícita en sus ensayos.

3. 5. 2. Acerca de la lucha contra la violencia y la afirmación de lo humano

La cuestión de si los personajes de Schiller son como los del escultor, también desnudos, ha quedado en suspenso. Si bien es cierto que los personajes se muestran en sus ropajes históricos, en su clase o nivel, también es cierto que no es ese el motivo por el que actúan y conmueven. Afirman, más bien, lo humano por sobre los condicionamientos político positivos.

Hemos analizado las violencias que se presentan como coerciones a ser superadas. Una de esas violencias que se ejerce sobre las heroínas y sobre el héroe remitía a lo político propiamente dicho. En los primeros dramas analizados, había también coerción del destino, pero la más patente era la violencia que, en cierto momento de las tramas, ejercían las inclinaciones sobre la voluntad de las heroínas.

Las figuras de los dramas de Schiller no son simples. Los personajes son multidimensionales, complejos. Pero, en consonancia con las leyes de lo dramático, parece ser siempre el quiebre entre las naturalezas el que da la posibilidad de una verdadera liberación, la posibilidad de su sublimación. Y esto también podemos aplicarlo al personaje de Tell. Si no los hubiéramos concebido como seres sensible, si solo hubieran sido instrumentos ciegos del destino (Juana), si meramente hubiera sido lineal su accionar durante las obras, no hubiéramos podido sentir la elevación a la que llegaron en los puntos cumbre de las mismas, que llevan a los desenlaces finales, nuestro corazón hubiera quedado impassible y frío pues hubiera actuado solamente la ley del deber y de la racionalidad.

Pero, a la vez, si no hubiera en ellos una necesidad de formalidad pura, nuestro ánimo exaltado hubiera rozado quizás lo patológico. Si no los hubiéramos concebido como seres que sufren, que temen (Tell), que se equivocan, que se despojan de sus objetos con dolor (María Estuardo), jamás hubiéramos podido conmovernos ante su orgullo y su voluntad.

La importancia de lo sensible se hace patente. Es necesario el quiebre y el conflicto para que la necesidad de unificación se haga presente. Es necesario que estemos en el medio del abismo, dispuestos a saltar en sus profundidades inhóspitas, para que el sentimiento del drama moderno afirme la necesidad de los sucesos y del desenlace, y nuestro reconocimiento de una cultura diferente a la física, propia de un ser sensible pero -a la vez y fundamentalmente- racional y, por lo tanto, libre. Sin esta instancia, no se podría llegar a la afirmación del principio autónomo.

Esto muestra que los personajes, aun cuando su sublimación tiene tantas diferencias no sólo en su contenido sino también en su forma, no podrían haberse impuesto como seres racionales y morales, es decir, libres, si no se hubiera dado el conflicto, el quiebre, el abismo insoluble entre sus impulsos: María debe ceder a su pasión, que reconoce desde la primer escena. Juana debe superar su caída en el amor mundano. Tell debe sobreponerse al miedo de matar a su propio hijo y eso lo posiciona en otro lugar, lo ayuda a determinar su accionar. Esto recuerda las dos leyes fundamentales del arte trágico, como dijimos, establecidas en *Sobre lo patético*: la representación de la naturaleza sufriente y la representación de la autonomía moral en el sufrimiento y recuerda, también, la importancia que adquiere el ámbito de lo sensible en la filosofía schilleriana.

Pues sin ese conflicto con la sensibilidad (una sensibilidad que va a transfigurarse en impulso no patológico) no podrían afirmarse como seres libres, como seres que quieren, y no simplemente como seres que deben obedecer o aceptar ciegamente su destino, tanto en una subordinación o aceptación de su naturaleza física como en una subordinación a las leyes de lo racional.

Sin embargo, el drama de Tell posee algo más. Un posicionamiento fuerte con referencia a la violencia política positiva y extrema y la necesidad de sublevarse contra ella. Si bien Schiller condena los sucesos violentos de la Revolución, su filosofía madura y sus últimos dramas tienen una visión bastante identificable sobre la libertad política de los seres humanos. No es lícita la violencia, no es deseable utilizar los mismos métodos que se combaten, pero hemos visto en la postura de Stauffacher lo que podría ser la resolución de la obra: todo poder tiránico arbitrario ha de tener un límite y cuando ese límite se ha traspasado, puede haber un retorno a la naturaleza, que justifica el derecho de defensa de los hombres que han sido arrebatados de la justicia objetiva. A su vez, este retorno a la naturaleza tiene semejanzas con el estado de naturaleza o estado físico que Schiller postula en *Cartas*, con tintes hobbesianos, dijimos. Allí podría utilizar la espada para su defensa, pero sólo para volver a encontrar un estado de justicia, pues, como vimos, lo cierto es que puede ocurrir que la fuerza (o la violencia) engendre otra fuerza (o más violencia), pero esa no es -no puede ser- la finalidad de un “verdadero Estado de libertad” ni el auténtico destino del hombre o, dicho en otras palabras, su “naturaleza verdadera”.

4. CONCLUSIONES: SOBRE LA INSTAURACIÓN DE UNA “VERDADERA LIBERTAD POLÍTICA”

4. 1. El lugar de lo estético entre mediación (*Mittel*) y finalidad. La constitución del arte más elevado

En términos generales, hemos intentado comprender cuál es la relación que se establece entre los ámbitos de lo estético, lo moral y lo político en los ensayos que Schiller redacta en lo que se llamó el “impás filosófico”. La premisa que hemos intentado tener presente como primordial es la siguiente: Las reflexiones de Schiller se subordinan, como a su verdadero fin, a la instauración del mejor Estado posible (Zubiria, 2016). Se requiere verdaderamente superar un Estado de necesidad y llegar a un Estado de libertad. Para realizar este cometido, se debe invocar la educación estética.

Ahora bien, el escenario que se abre ante nosotros cuando estudiamos los ensayos principales de Schiller es el que acompaña al proceso revolucionario que estalló en Francia y que atrajo la mirada y las especulaciones de los pensadores de la época, cuyo desarrollo cambia cierto tipo de lectura del presente. Si tomamos en consideración la lección inaugural de Historia Universal en Jena del año 1789, por ejemplo, hay una visión del presente y del desarrollo de la cultura y la civilización de la que carecen textos posteriores. Esto se debe a que el fenómeno histórico político decisivo de la época que anuncia el posible retorno de la totalidad perdida es la Revolución como exigencia racional, cuyo desenvolvimiento hubo de llevar, sin embargo, al terror. En última instancia, argumenta Schiller entonces, el sujeto aún no está preparado para el salto que la historia hubo presentado. Por ese motivo, se requiere de la educación, pero no de una educación cualquiera, no de una didáctica de lo bueno. Se requiere de la educación estética.

En este contexto, los lugares de lo estético, lo moral y lo político se encuentran estrechamente vinculados en el pensamiento schilleriano pero, a la vez, son plausibles de diferenciación. Cada uno posee su singularidad.

El ámbito de lo político -ámbito del que Schiller afirma decir algo relevante en las *Cartas*- puede pensarse, desde varios de sus ensayos y a partir de diversos argumentos que ya hemos desplegado, como un ámbito maleable, corrupto, arbitrario y de carencia, como una esfera inestable que se encuentra degradada y que, al ser un ámbito de lucha de fuerzas que se oponen, debe ser fundamentado a partir de otra esfera superior (y, por ende,

se encuentra subordinado a ella): la moral. La carencia de lo político muestra la necesidad de reforzar el carácter humano. La razón práctica revela su primacía. La depravación de lo político muestra la necesidad de atenerse al hombre en tanto hombre. La ciudadanía, podría decirse, debe fundarse en la humanidad.

Ahora bien, la moralidad pareciera también contribuir a la coerción ejercida hacia los sujetos. La moralidad, desde la *Crítica de la razón práctica*, es el lugar donde el sujeto encuentra la fundamentación de su autonomía, que ha de justificar su praxis, su acción. El deber y la virtud se unen a las ideas de autonomía y libertad en el ámbito de lo suprasensible, donde reinan las ideas de la razón. Sin embargo, según las consideraciones de Schiller, el juicio moral (al igual que las leyes políticas positivas a un punto) determina, cohibe, reprime, es decir, es un juicio que también le infringe al sujeto cierto tipo de violencia.

Para internalizar las leyes positivas o, más bien, para que éstas tengan su fundamento en algo más que la arbitrariedad y la coerción, debe presentarse un ámbito donde la severidad de la ley se haga más amena pero que, a su vez, conserve su fundamento en la razón. Ese ámbito, sostuvimos, es el estético.

Así, el vínculo entre la estética y la moralidad es complejo pero estamos seguros de que no implica una aplicación moral de la representación dramática o trágica, no implica un arte didáctico o moral, sino una adecuación de la misma para despertar en el ser humano el sentimiento moral (Pinna, 2006) o, como dijimos, para disponer a los sujetos a la moralidad.

Podemos afirmar, de esta manera, que en el pensamiento de Schiller, desarrollado en sus ensayos filosóficos y expresado o expuesto en sus dramas, la moralidad debe preceder a lo político, pero es deudora de la estética, su guardiana. La idea de libertad se presenta como el complemento (o la alternativa) a la idea de deber.

Para constituir el arte más elevado, teniendo en cuenta las condiciones en que se halla el ser humano, se hace necesaria una formación integral, total, en que la humanidad se atenga a su propio concepto, sin desconocer los derechos de la sensibilidad. Una humanidad integral o plena, entonces, subyace a las concepciones estéticas de Schiller, pues la instancia que puede fomentar esta universalidad y que puede formar al pueblo a partir de un sentimiento que sea común a todos los sujetos es el arte, cuyo reino es la apariencia. Pero, ¿por qué ha de hacerlo el arte, este reino de la apariencia que en sí pareciera estar más bien desvinculado del mundo de la vida?

Como ya hemos adelantado, por el mismo motivo por el que el teatro podía ser el refuerzo tanto para la religión como para la política: como su reino es la apariencia y no la realidad efectiva, como se ubica frente al mundo desde la fuerza y la posibilidad y no desde leyes determinantes, entonces, se convierte en el único ámbito que no coacciona ni desde preceptos éticos ni desde leyes positivas ni se deja llevar por la corrupción o la maleabilidad de lo político. La libertad de lo estético no es el deber moral, pero puede mostrar lo humano que se oculta por debajo de los ropajes políticos, puede disponer a los sujetos para el Estado de la libertad.

Hemos dicho que la humanidad debe fundamentar cualquier instancia política positiva y hemos afirmado también que el ámbito estético tiene algo que se asemeja a la *religio*: como lugar de autonomía y desinterés, logra proteger un espacio, el humano, de los vaivenes y la transitoriedad de las pasiones políticas, siendo a su vez el guardián de lo moral.

El estético es un ámbito idóneo, por tanto, para la moralidad (Villacañas, 1993). Es el lugar en el que el sujeto puede tanto ennoblecer su carácter como acrecentar el conocimiento, siendo en efecto una esfera autónoma e indiferente al conocimiento y a la moralidad⁸⁹; pues actúa directamente sobre el ánimo de los sujetos, sobre la totalidad de sus facultades; es el único lugar donde se vincula lo sensible con lo suprasensible; es bisagra entre lo condicionado y lo incondicionado y, por ende, es el único ámbito que puede fundamentar el verdadero orden moral, de libertad, internalizado y genuino.

Por ello, el lugar de lo estético en el pensamiento maduro de Schiller, proponemos, se muestra ambiguo: oscila entre ser un estado de mediación y un estado de finalidad, un estado ideal; oscila entre ser el *traspaso* desde el Estado de naturaleza hacia el Estado de la libertad y ser el verdadero Estado de la libertad, giro que Schiller nunca hace explícito (Troncoso, 2008). Pero, ¿de qué manera lo hace? ¿Cómo fundamentar esta oscilación?

Quizás el lugar donde más cercanos estamos a pensar en la belleza como un medio es donde Schiller afirma que es por la belleza por donde se va hacia la libertad. Schiller expone argumentos para comprender por qué para resolver en la experiencia el problema

⁸⁹ En la Carta XXI, Schiller comparte con Kant la idea de que la estética y el juicio de gusto no intervienen en la razón teórica o en la razón práctica, porque el sujeto en el estado estético es cero (*Null*): “(...) la belleza y el estado de ánimo en que esta nos sumerge son completamente indiferentes e inútiles con respecto al *conocimiento* y al *modo de ser y pensar*. (...) la belleza no ofrece el más mínimo resultado ni para el entendimiento ni para la voluntad (...)” (Schiller, 1990: 289). No produce un resultado particular porque no es su finalidad hacerlo. La belleza no logra nada ni realiza ningún fin pero sí logra que el sujeto pueda “hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser (*was er seyn soll*)” (Schiller, 1990, Carta XXI, 291). La belleza se muestra, entonces, al final de esta carta, como el “don de la humanidad” o como “nuestra segunda creadora” (Schiller, 1990: 293).

político, para resolver en la praxis el problema moral, el sujeto debe educarse sensiblemente. A la libertad se llega *por* el camino de la belleza. Es lo estético el *camino* a partir del cual se puede abrir en los sujetos -que poseen una propensión hacia lo moral- la posibilidad de una humanidad ideal.

Pareciera, entonces, que la educación estética es la que permite *transitar* un camino pero que la meta se encuentra en otro lado. Pareciera que el arte es el *medio* para llegar a cierta finalidad práctica. En palabras de Schiller:

La belleza guía al hombre sensible hacia la forma y hacia el pensamiento; la belleza hace regresar al hombre espiritual a la materia, al mundo sensible. De lo anterior parece deducirse que ha de haber un estadio intermedio (*mittleren Zustand*) entre materia y forma, entre pasividad y actividad, y que la belleza nos traslada a ese estadio (Schiller, 1990, Carta XVIII: 259, el subrayado es propio).

La estética es el estado intermedio que coloca al sujeto entre la pasividad de la sensación y la actividad del pensamiento; es un camino para pensar en un estado de verdadera libertad:

Por ello es necesario postular un «apoyo» que, estando ya presente en el Estado natural, sea lo suficientemente independiente de él como para *anticipar en la realidad* el Estado moral al que se aspira, esto es, que establezca una *mediación entre naturaleza y moralidad* (Troncoso Cerón, 2008: 113).

Sin embargo, en *Cartas* parece haber un giro que permite pensar lo estético no sólo como mediación para acceder al Estado de la libertad, como proponen Heidegger o Habermas, que surge de la armonía que se fomenta en el ánimo del sujeto a partir de la libre determinabilidad del estado estético sino también como finalidad, como estado ideal. Lo estético es un camino, pero creemos que, a la vez, se presenta como el verdadero Estado de la libertad. Adquiere, entonces, un doble carácter: ser *mediación* para acceder al Estado moral al que se aspira (la belleza es anticipación sensible de la “invisible moralidad”, es el medio a partir del cual se puede pasar de la existencia meramente física a una existencia moral-racional) y, a la vez, adquiere el status de ser finalidad o consumación de la humanidad: “La argumentación de las *Cartas* oscila en forma permanente entre la concepción de esta reconciliación, que resume el concepto de belleza,

como *condición para* la autonomía moral y su promulgación como el *estado ideal de la humanidad*” (Troncoso Cerón, 2008: 109).

Hemos visto que, desde una perspectiva moral y por ende indirectamente política, la estética es presentada como un ámbito de libertad, que intenta generar una disposición subjetiva para evitar tanto la tensión como la distensión del carácter, siendo para ello necesario pensar en los sentimientos de lo bello y lo sublime. La belleza (relajante) activa las disposiciones de la naturaleza humana, deja al sujeto en un ámbito de determinabilidad que le abre a una infinita posibilidad de determinaciones.⁹⁰ De esa manera, amplía sus esferas, reedifica sus disposiciones en pos de aumentar sus facultades: brinda libertad desde la libertad, en un encuentro amigable entre su naturaleza física y su naturaleza racional.

Pero el estado estético se presenta, entonces, no como una disposición más en los estados de ánimo del sujeto sino como el estado que permite, que posibilita los otros órdenes de la vida humana (Heidegger, 2019).

Ya hemos expuesto que la estética se presenta en el transcurso del siglo XVIII como una disciplina autónoma frente a todo lo positivo: el conocimiento, la política, la moralidad e, incluso, la religión (aunque la religión tiene una importancia categórica en el primer momento de su pensamiento) pero no por ello indiferente a los males que acechan a la humanidad y menos aún indiferente a su íntima destinación.

⁹⁰ En la Carta XX, se explicita que la libertad se encuentra en el sujeto no dominado por uno de los dos impulsos y se expone el surgimiento de los mismos en sentido fenomenológico. La sensación, afirma Schiller, precede a la conciencia. Hay prioridad, entonces, del impulso sensible. Pero cuando la sensibilidad es un poder, la humanidad no ha comenzado, pues la voluntad (*Wille*) es el único poder (*Macht*) en el sujeto. Ingresa la razón, en el estado del pensamiento, como un poder y, entonces, a la necesidad física le sigue otra, la necesidad lógica y moral. Pero “(...) el poder de la sensibilidad (*Empfindung*) ha de ser eliminado, para que la ley pueda convertirse en un poder” (Schiller, 1990: 281). Aquí es donde debe el sujeto dar un “paso atrás” (*er muß einen Schritt zurückthun*) porque no se puede pasar de manera inmediata de la sensación al pensamiento: “(...) el hombre ha de hallarse momentáneamente libre de toda determinación (*von aller Bestimmung frey seyn*), y ha de pasar por un estado de pura y simple determinabilidad (*bloßen Bestimmbarkeit*)” (Schiller, 1990: 283). Ahora bien, como no se puede perder la realidad para volver a aquel estado negativo de simple indeterminación, anterior a la impresión de los sentidos, lo que ocurre es que se necesita oponer otra determinación. Entonces, tras la oposición de otra determinación, la imposición de ambas se pierde por igualdad de pesos (como ocurre con los platillos). Se define propiamente el estado estético al final de la carta, proponiéndolo como una disposición libre, un estado en el cual tanto la sensibilidad como la razón actúan de manera simultánea: “Esa disposición intermedia (*mittlere Stimmung*), en la que el ánimo (*Gemüth*) no se ve coaccionado ni física ni moralmente, y sin embargo actúa de ambas maneras, merece ser considerada como una disposición libre (*freye Stimmung*), y si llamamos físico (*physischen*) al estado de determinación sensible (*Zustand sinnlicher Bestimmung*), y lógico y moral (*logischen und moralischen*) al estado de determinación racional (*Zustand vernünftiger Bestimmung*), habremos de denominar, pues, *estético* (*ästhetischen*) a ese estado de determinabilidad real y activa (*realen uns aktiven Bestimmbarkeit*)” (Schiller, 1990, Carta XX: 283-285).

La belleza, dentro de su estatuto de autonomía y en tanto reconoce su esfera como independiente, logra acrecentar el conocimiento y ennoblecer el carácter, porque al no determinar al sujeto de manera unilateral o ajena, lo deja libre (pues la determinación es una limitación y, por ende, coacción): sigue siendo en términos kantianos, un ámbito de reflexión. Un ámbito que implica libertad en la apariencia, aparición de libertad en el mundo de los sentidos. Es un lugar, en última instancia, donde las ideas como pretensión de totalidad encuentran un lugar para presentar lo impresentable.

Pero no sólo el estado estético es el lugar en el que se predisponen las fuerzas para cualquier otra instancia de la vida humana por ser autónomo. Schiller, al final de las *Cartas*, confronta el Estado estético con el *dinámico* del derecho y el *ético* del deber. Hemos visto que en el Estado *dinámico* del derecho se enfrentan los sujetos como fuerzas, como poderes y en el *ético* del deber se afirma e impone la majestad de la ley. Creemos que estos Estados son homologables a los órdenes de la política positiva y la severa moralidad que Schiller intenta confrontar a lo estético porque en el Estado *estético*, el sujeto sólo puede aparecer como libre (como no coaccionado ni física ni moralmente), al desligarse tanto de los mandamientos como de las imposiciones arbitrarias. El Estado *estético* es el único en el que se desarrolla una libertad que no se adquiere al precio de otra servidumbre.

Schiller, entonces, coloca al estado estético (*ästhetische Zustand*), que predispone al sujeto de manera libre, en un lugar de mediación entre los estados físico (estado de determinación sensible) y moral (estado de determinación racional). Lo entiende como el estado que posibilita el afianzamiento de todas las disposiciones del sujeto. A su vez, posiciona al Estado estético (*ästhetische Staat*) en un lugar de preeminencia con referencia al dinámico de los derechos y al ético del deber.

En el Estado dinámico de los derechos (*dynamischen Staat der Rechte*) se enfrentan los sujetos en tanto fuerzas que se limitan. La sociedad es posible aquí a partir de una limitación de la naturaleza mediante fuerzas naturales. En el Estado ético de los deberes (*etischen Staat der Pflichten*), los sujetos se oponen esgrimiendo la majestad de la ley, que encadena su voluntad. La sociedad aquí se hace moralmente necesaria, sometiendo la voluntad particular a la general. Ahora bien, la ley del reino de lo estético, el reino del juego y de la apariencia, del Estado estético, es “dar libertad por medio de la libertad” (Schiller, 1990, Carta XXVII: 375). Por ello, los sujetos aparecen entre sí como forma, esto es, como objetos de libre juego y

(...) sólo el Estado estético puede hacerla real [a la sociedad: *die Gesellschaft*], porque es el único que cumple la voluntad del conjunto mediante la naturaleza del individuo (...), es única y exclusivamente la belleza quien puede dar al hombre un carácter sociable (...); sólo la representación bella completa el ser del hombre, porque en ella han de coincidir necesariamente ambas naturalezas (Schiller, 1990, Carta XXVII: 375).

La belleza unifica la sociedad porque “refiere a lo que hay en común en todos y cada uno de los hombres” (Schiller, 1990: 377). Por eso el sujeto puede ser representante allí de la especie y no meramente un individuo escindido.

Ya veremos cómo se vinculan estas ideas con los preceptos políticos que hemos encontrado en los ensayos. Baste aquí proponer que si en *Cartas*, Schiller establecía una jerarquía entre el estado estético y los estados físico y moral (una jerarquía que comenzaba por el físico, atravesaba el estético y concluía en el moral) y proponía entonces al estado estético como un medio entre ambos, en la última carta puede contrastarse este orden con el siguiente: entre el Estado *dinámico* del derechos y el *ético* del deber, el Estado *estético* pasa a ocupar el lugar preeminente de la finalidad y de la verdadera libertad.

En consonancia, su ensayo *De la gracia y dignidad* también presenta al Estado estético como el reino de la libertad. Schiller muestra allí a la belleza como ciudadana de dos mundos (*Bürgerin zweier Welten*): cobra su existencia en la naturaleza sensible (*sinnlichen Natur*) (pertenece a ella por nacimiento) y adquiere ciudadanía en el inteligible (*Vernunftwelt*). Continúa:

Así se explica también cómo el gusto, en cuanto facultad de juzgar lo bello, viene a situarse entre el espíritu (*Geist*) y la sensorialidad (*Sinnlichkeit*) y une estas dos naturalezas, que se desprecian mutuamente, en una feliz armonía; cómo logra para lo material el respeto de la razón y para lo racional la inclinación de los sentidos; cómo ennoblece las intuiciones convirtiéndolas en ideas y hasta transfigura en cierto modo el mundo sensible (*Sinnenwelt*) en reino de la libertad (*Reich der Freiheit*) (Schiller, 1962a: 38).

La verdadera libertad y emancipación es, de esta manera, algo del orden de lo estético pues allí donde el Estado estético es la alternativa a la carencia de lo político y a la coerción del deber, debe haberse revelado como el verdadero Estado de libertad.

Por empezar, por ser un espacio de contemplación, juego y apertura. El juego se dispone ante la abundancia de fuerzas. El sujeto juega con la apariencia y contempla, de manera que su vínculo con el entorno no es coercitivo. Ni domina ni es dominado.

En segundo lugar, por permitir una disposición subjetiva que brinda libertad desde la libertad, que permite una apertura de posibilidades sin determinar. Si nada se encuentra determinado, tampoco nada se halla excluido.

En tercer lugar, por apuntar a la totalidad de lo humano (los sentimientos de lo bello y lo sublime se conjugan; la gracia y la dignidad expresan ambas la virtud). La humanidad va a fundar, de esta manera, la ciudadanía, por eso se pretende apuntar al hombre y no al ciudadano (al sujeto sensible racional; no al demonio puro en él o a un ser eximido de moralidad).

En cuarto lugar, por ser el lugar de la crítica, a partir de su status de autonomía y de los sentimientos que produce en el ánimo. En la desvinculación con la realidad efectiva, en su sinceridad y autonomía, el ámbito de lo estético se convierte en el lugar que puede enjuiciar el mundo por disponerse como algo diferente que confronta con la realidad efectiva.

En quinto lugar, por ser una experiencia de unificación a la vez que una experiencia que mantiene la tensión inmanente a la constitución del sujeto moderno (el antagonismo de las fuerzas, la fragmentariedad, el entendimiento que separa o el desmembramiento de los dominios del espíritu y los sentidos se mostraron como condiciones del sujeto moderno). Sin embargo, en el retorno dialéctico, la búsqueda de una naturaleza humana originaria se consuma en tanto los estratos no se pierden. Lo originario como propedéutica implica retornar a la naturaleza sólo bajo la condición de no perder lo que nos ha configurado como modernos: la conciencia, la razón, la libertad. Hay un proyecto para un nuevo momento histórico en que es la razón el signo distintivo de la humanidad y no la naturaleza (Acosta, 2008b). Podemos ver que las aparentes contradicciones o ambigüedades se nos muestran como necesarias. El verdadero ideal no puede ser la unilateralidad de las disposiciones, sino la conjunción de lo antiguo y lo moderno, de lo bello y lo sublime, de la gracia y la dignidad.

En séptimo lugar, porque muestra que la crítica tanto a las corrientes sensualistas como a las racionalistas se consuman en una revalorización y reconceptualización del ámbito de la sensibilidad. La sensibilidad no es un substrato subsumible a la moralidad (Fragasso, 2013). La idea de libertad se tensa en una idea de humanidad integral: se incorpora la sensibilidad en el accionar. Su visión integral de lo humano lleva a asumir las degradaciones en que se incurre si se desoyen los derechos de la naturaleza y de la sensibilidad en pos de un dominio de lo racional, aun cuando este dominio y la división misma sean el motor de la cultura. Por eso, la vida auténtica, la vida del sujeto cultivado,

se revela como algo que no es elemental, que no está unido con y dominado por la materia, o con lo que podemos llamar la mera sensibilidad y con la pasividad subjetiva sino como una complementación entre la sensibilidad y la racionalidad propia de un ser moral, de una “inteligencia pura” o de un ser que no *debe* deber, como el resto de las cosas de la naturaleza. Lo que pierde la vida en su adjetivación (el objeto del impulso sensible era *Leben* y el objeto del impulso de juego, *lebende Gestalt*), lo gana la totalidad de lo humano, en su completitud. La estética puede ennoblecer las facultades de un sujeto que hasta aquí se encontraban encasilladas entre la animalidad pura y la mera razón.

Por último, cabe recordar que Schiller muestra que el fenómeno por el que el salvaje ingresa en la humanidad es el goce en la apariencia (Carta XXVI). El principio de la verdadera humanidad se daría, entonces, en la apreciación libre y desinteresada de la pura apariencia, en la contemplación, que ya hemos nombrado en el primer punto. Aquí sólo queremos enfatizar que, en última instancia, si se reemplaza la utilidad y el dominio como vínculo con la naturaleza (y, por ende, también con la humanidad que circunda al sujeto) por la libre contemplación de la misma, entonces el sujeto entrará en una vinculación sana, no patológica, con ella y se correrá de la lógica dominante de la “cultura física” para acceder a lo que Schiller llamó en *Sobre lo sublime* la “cultura moral”. Se habrá convertido, a partir de la educación estética, en un sujeto cultivado: en un sujeto que goza en la apariencia de manera desinteresada y que puede ser el verdadero fundamento en la construcción del arte más elevado.

Ahora bien, si el Estado de la libertad es el Estado estético, ¿acaso no es éste un esteticismo político? Creemos que no, que la estética debería mostrar sus potencialidades, sin la necesidad de presentarse como una propuesta que estetiza la existencia o la vida política y social y que, a su vez, la obra de arte debe seguir manteniendo su autonomía sin que eso implique una pérdida en la efectividad de su acción en el mundo de los sentidos o, como también lo llama Schiller, en el “difícil arte de vivir”.

En una nota a pie de página de su traducción del texto schilleriano, Zubiria afirma que la *libertad política* se considera *verdadera*, en el pensamiento de Schiller, en un Estado integrado por ciudadanos libres y no en un Estado integrado por estamentos fijos e inmutables. Lo político positivo se desarrolla en Estados conformados por estamentos fijos e inalterables, que imposibilitan la igualdad y la libertad entre los sujetos, pero la verdadera política debe implicar la libertad de los ciudadanos. Esa libertad es el fin al que tiende lo más elevado: la instauración de un régimen justo, libre, donde prime la unión de

lo particular con lo universal, del individuo con el Estado, donde los sujetos sean plenos y donde las leyes positivas sean un reflejo de su noble interioridad.

Para ello no hay, sin embargo, que apuntar al ciudadano sino al hombre, como hemos visto. El ser humano es padre o madre, hermano, hermana, hijo, amigo; el ciudadano es un estatuto social que se rige por estamentos, por jerarquías, por leyes que aún no han sido interiorizadas, motivo por el cual, hemos analizado, una de las instancias que son decisivas para la constitución del patetismo es que el hombre moral, el padre (Laocoonte), sea “atacado antes de serlo el hombre físico” (Schiller, 1962d: 146). Este hecho permite la representación del patetismo. Se sufre con el padre que sobrepone su instinto paterno y su naturaleza moral al instinto de salvación y a su mera naturaleza física. Estamos, como en las obras dramáticas que hemos analizado, ante una representación que apela a nuestra esencia moral por sobre cualquier instancia física o político-positiva. Los ropajes de lo político son ignorados y nos encontramos frente a la irremisible muerte como un acto de la voluntad. Podemos, entonces, pensar alguna manera de entender la cultura saliendo de la forma “una violencia opuesta a otra violencia”, forma cercana a la idea de lo ético como un subsumir de lo particular en lo universal que configura vínculos de servidumbre o de transgresión a la ley pero nunca de amor o unificación (Barsotti, 2021b). Por más compleja que se presente la idea de humanidad en el pensamiento de Schiller, lo cierto es que el ser humano, como dijimos, es la instancia moral que acompaña la historia misma.

Recapitulemos, ahora, lo que se ha dicho sobre lo político. Teniendo en cuenta lo referido sobre el patetismo, podemos pensar que en la compasión se abre una disposición moral que no implica a un sujeto empírico, personal, individual; es, más bien, un sujeto colectivo: el todos y cada uno ya ha comenzado a configurarse en una sensibilidad que se comparte. La sensibilidad, entonces, sería el lugar sin el cual sería imposible la afirmación de la humanidad.

Hemos sugerido, a su vez, el diálogo que se establece entre lo particular y lo universal (que podría pensarse como un aporte en pos del nacionalismo como parte de un cosmopolitismo). La estética pretende enaltecer a la especie sin dejar de lado a los individuos. Su propuesta educativa se encuentra alejada de la escisión fundamental entre el individuo (y lo privado) y la universalidad pública. El individuo debe elevarse a la condición de género (*Individuum zur Gattung*): es allí el sujeto un individuo pero, a la vez, ciudadano del mundo a la vez (*als Mensch und Weltbürger*).

El pensamiento de Schiller se alza contra el egoísmo. La libertad propia se afirma junto a la ajena. Para afirmar la libertad, es necesario el acceso a una alteridad, como bien propone Schiller en *Kallias*. El “otro” me increpa: “Sé libre como yo”. Lo hemos visto con el ejemplo de la danza inglesa.

La belleza se mostrará en el pensamiento schilleriano como “condición necesaria de la humanidad”, no como una esfera que pretende imponerse por sobre las otras en pos de su manipulación. El problema se centra en el sujeto, en la humanidad en sí, pero eso tampoco implica que este sujeto sea un individuo privado, que pone su propio interés egoísta por sobre el interés de la comunidad. Muy por el contrario, Schiller propone una educación de la humanidad para poder fundamentar una vida comunitaria, donde no se perdería ni la originalidad de los particulares ni la necesidad de los universales. Estamos ante una propuesta que quiere evitar tanto los relativismos como los totalitarismos.

También hemos visto ejemplos políticos explícitos en *Kallias*: Un gobierno es liberal cuando los ciudadanos viven según su propio sentir de acuerdo con las leyes de una voluntad única. Si el gobernante se impone, el gobierno no es liberal pero hay *ausencia de gobierno* si se da la situación inversa: cuando los ciudadanos imponen su inclinación frente a la voluntad del gobernante. Otro ejemplo parecido hemos encontrado en *De la gracia y la dignidad*: El dominio de lo racional recuerda una monarquía que refrena las iniciativas libres; el dominio de los sentidos recuerda una salvaje olocracia, donde se niega toda autoridad legal. Se convierte en un *despotismo de las clases ínfimas*. La libertad y la verdadera política han de encontrarse entre la presión legal y la anarquía.

El arte, entonces, no resuelve los conflictos, pero los muestra, haciéndolos presente para los sentidos. Produce el estado estético, es manifestación sensible de la “invisible moralidad” y es compensación de la irracionalidad política. Por eso se vuelve crítico. Pero no lo hace como respuesta metafísica al desgarramiento de razón y sensibilidad, ni lo hace sólo al interior del sujeto. Si bien la superación metafísica en la unificación y el ennoblecimiento subjetivo son parte constitutiva de lo estético como medio para la libertad, dentro de una estética que piensa en el efecto de la obra en los ánimos, a la vez Schiller ensaya sus ideas de tal manera que es posible pensar los idearios políticos que se desprenden de su teoría.

La belleza podría unificar lo que se halla escindido en la vida. No son sólo la razón y la sensibilidad las que se enfrentan sino las leyes y las costumbres, los gobernados y los gobernantes, la Iglesia y el Estado, el ámbito privado y el público, el individuo y el cuerpo total de la comunidad. Se impone, entonces, la necesidad de superar las escisiones; se

impone la necesidad de fomentar el pensamiento y la acción sin darles una dirección determinada. De esta manera, el ámbito de lo estético se presenta como el lugar en que se puede no sólo ennoblecer el carácter y acrecentar el conocimiento sino unificar los ámbitos que han quedado escindidos dentro y fuera de los sujetos. Por ser una esfera autónoma, como filosóficamente lo ha establecido la *Crítica del Juicio* de I. Kant, la estética muestra su posibilidad disruptiva.

Podemos concluir que lo que subyace a la propuesta de Schiller es la negación de una praxis inmediata (la revolución inmediata) (Barsotti, 2021a), de allí la necesidad de la mediación estética, y la negación de una teoría vacía (aquella que escinde al sujeto por fragmento): de allí, la necesidad de combinar la ensayística con una praxis literaria. Lo que subyace a la propuesta de Schiller es también la concientización de los límites de la Ilustración pero a su vez sus posibilidades: de allí, la combinación de los sentimientos de lo bello (que armoniza y no permite la unilateralidad de los impulsos) y de lo sublime (que afirma la razón como instancia primordial de libertad); la necesidad de avanzar hacia una naturaleza que dé cuenta de las condiciones de lo moderno a partir de la mediación estética o una revolución -si se quiere- de la sensibilidad en tanto reconducción de la misma en términos no patológicos e, incluso, comunitarios: de allí, que se nos muestre en toda su plenitud la naturaleza sufriente de los héroes y su resistencia moral.⁹¹

⁹¹ Para futuras investigaciones tendremos que detenernos en el concepto de *pathos* y en sus dos dimensiones: la natural y la comunitaria. En los primeros textos sobre tragedia, donde se patentiza la idea de que el sujeto ha de afirmar su esencia racional desde el conflicto entre sus naturalezas, se afirma a su vez que esa afirmación requiere del *pathos* trágico, de la representación de una naturaleza sufriente. El sujeto, entonces, puede sentir compasión porque se reconoce (aún con cierta distancia) en el sufrimiento del otro. Sin embargo, sólo un ser sensible-moral como el ser humano, afirma Schiller en *Sobre el arte trágico*, logra ser objeto de un sufrimiento compartido (*Mitleid*). Es decir, sólo los seres humanos son objeto de compasión, simpatía. Podríamos pensar que allí, en el sufrimiento que se comparte, se puede afirmar un “nosotros” que ha de convertirse en el sentido subyacente a la idea de comunidad.

4. 2. Palabras finales

Aunque parezca obvio, el concepto central del que se sostiene el puente que nos une a estos pensamientos desde la actualidad, es la educación. Si bien no hemos puesto el foco de nuestra atención en el concepto de educación, creemos importante hacer una reflexión final al respecto.

Los términos alemanes traducidos por educación en el pensamiento de Schiller son tanto *Erziehung* como *Bildung*. Este último, en verdad, quiere decir “formación”, “configuración”, como ya hemos mencionado. El “*gebildete Mensch*” es el sujeto formado, cultivado, en última instancia, también, educado. El sujeto formado, sin embargo, no es un sujeto que desoye la sensibilidad, pero tampoco es un sujeto que desoye la razón. Es consciente de su libertad, pero a la vez siente su existencia. La humanidad es, entonces, algo a construir a partir de la educación. No es una esencia que precede a la existencia, a la acción o al pensamiento. El sujeto no ha de estar bajo el dominio de los sentidos (no ha de ser un “salvaje”) ni bajo el dominio de la razón (no ha de ser un “bárbaro”). Ha de ser un sujeto cultivado y poseer en sí la totalidad del carácter de su pueblo.

Si pensamos en algunas cuestiones cruciales que atraviesan nuestra condición actual (y, por tanto, la educación actual), nos encontramos también con algo de lo fragmentario y, por supuesto, con el problema del individualismo. Pero, sobre todo, con un vínculo con el entorno que se cristaliza en lo útil y en el beneficio, que se cristaliza en un solipsismo que lleva a cierto tipo de ausencia de respeto hacia los otros, sobre todo, en su diferencia y lleva a asumir formas dicotómicas y excluyentes, que no incorporan esa diferencia (o, en el mejor de los casos, tratan de subsumirla).

La idea de pensar un vínculo distinto, que traspase tanto la utilidad como el egoísmo y el particularismo (que llevan a la fragmentación de todo sentimiento comunitario), para convertirse en una contemplación libre y desinteresada, es, en efecto, un desafío que ha de imponerse como parte de nuestro rol educativo. Porque para el artista pedagogo y el político, el fin recae en la materia. El sujeto es a la vez el material con el que se construye y el fin que se ha de alcanzar y ese sujeto ha de ser no sólo individuo sino especie. Ha de vivir en comunidad.

Educar para la aplicación de los instrumentos de la pura razón no puede ser el fin último de la educación actual. No puede no hacerse justicia a la sensibilidad, a esta instancia que permite un sentimiento loable, necesario en todo momento histórico: la

compasión. La sensibilidad y, en última instancia, el sufrimiento que se comparte es lo que permite la compasión. La conciencia de la libertad se adquiere, en la teoría de la tragedia de Schiller, al precio del sufrimiento, un sufrimiento que si no es compartido no podría más que ser algo del orden de lo bestial. *Mitleid*, “sufrir con”, es compasión. Podemos ser compasivos en la representación trágica porque reconocemos en otro a un igual, porque sufrimos con él o con ella.

El estado bestial, entonces, es un estado en que el sujeto no puede sentir compasión. Y los seres humanos construimos esa humanidad no mediante la sola aplicación de la racionalidad (porque eso también hubo llevado a terrores humanamente injustificables en la historia), sino porque somos sujetos plausibles de sensibilidad y, por ende, no sólo poseemos una condición ontológica fundamental, la del sufrimiento, sino que también tenemos la posibilidad de sufrir con otros y generar así algo “común a todos”.

El comienzo de la verdadera humanidad, de esta manera, debe pensarse como algo que no se da a partir de la sola aplicación de las leyes de la razón, sino a partir de algo mucho más elemental: el juego libre, el contemplar, el relacionarse con el entorno como si no hubiera entre él y nosotros un vínculo de utilidad, de servidumbre y de dominación.

Con la libertad comienza la humanidad y la libertad es un estado de no violencia. Podemos, entonces, preguntarnos ¿cómo se puede hacer presente el pensamiento de Schiller? Inicialmente, saliendo de ciertas lógicas utilitaristas, de oposición y fragmentarias, lógicas unilaterales e individualistas. A su vez, teniendo en cuenta estas posibilidades educativas, teniendo en cuenta que lo humano ha de construirse y lo moral debe volverse naturaleza, a partir de experiencias que transformen los regímenes fragmentarios en algo que sea común a los seres humanos en comunidad y que transformen los vínculos dominantes en algo diferente, en algo que exprese una humanidad auténtica y consecuente, una humanidad que pueda afirmar su concepto propio y que pueda honrar su ser como voluntad a su vez que pueda expresarlo en el mundo en el que vive, siente, piensa y actúa.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- Goethe y Schiller (1946). *La amistad entre dos genios* (trad. Fanny Palcos). Buenos Aires: Elevación.
- Goethe, Humboldt, Burckhardt (2004). *Escritos sobre Schiller seguidos de una breve antología lírica* (trad. y notas M. Zubiria). Madrid: Hiperión.
- Kant, Immanuel [1790] (2007). *Crítica del Juicio* (trad. Manuel García Morente). Madrid: Austral.
- Kant, I. (1993). *Kritik der Urteilkraft*, Hambur: Meiner.
- Kant, I. (1999). *Crítica de la razón pura* (trad. Ribas, P.). Madrid: Alfaguara.
- Kant, I. (2002). *Crítica de la razón práctica* (trad. Miñana y García Morente). Salamanca: Sígueme.
- Kant, I. [1785] (2015). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (trad. M. García Morente). Buenos Aires: Losada.
- Kant, I. [1793] (1969). *La religión dentro de los límites de la mera razón* (trad. F. Martínez Marzoa). Madrid: Alianza.
- Schiller, Friedrich [1788] (2004). *Cartas sobre Don Carlos* (trad. Fernández Polcuch, M.). En Langbehn, R. y Vedda, M. (eds.). *La teoría del drama en Alemania (1730-1850). Antología*. Madrid: Gredos.
- Schiller, F. [1795] (1920). *La educación estética del hombre en una serie de cartas* (trad. M. García Morente). Madrid: Calpe.
- Schiller, F. [1793-1795] (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe (trad. y notas J. Feijóo y J. Seca y estudio introductorio J. Feijóo). Barcelona: Anthropos.
- Schiller, F. [1795] (2016). *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. Sobre lo sublime* (trad. M. Zubiria). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Schiller, F. [1793] (1962a). *De la gracia y la dignidad* (trad. J. Probst y R. Lida). Buenos Aires: Nova.
- Schiller, F. [1793] (1962b). *De lo sublime* (trad. A. Dornheim). En *De la gracia y la dignidad* (pp. 87-125). Buenos Aires: Nova.

- Schiller, F. [1793] (1962c). Ideas acerca de la aplicación de lo vulgar y de lo bajo en el arte (trad. A. Dornheim). En *De la gracia y la dignidad* (pp. 187-196). Buenos Aires: Nova.
- Schiller, F. [1793] (1962d). Sobre lo patético (trad. A. Dornheim). En *De la gracia y la dignidad* (pp. 127-161). Buenos Aires: Nova.
- Schiller, F. [1795-1801] (1962e). Sobre lo sublime (trad. A. Dornheim y J. C. Silva). En *De la gracia y la dignidad* (pp. 163-185). Buenos Aires: Nova.
- Schiller, F. (1991). *Escritos de Filosofía de la Historia*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Schiller, F. [1789] (1991a). ¿Qué significa y con qué fin se estudia la Historia Universal? (trad. L. Camarena). En *Escritos de Filosofía de la Historia* (pp. 1-18). Murcia: Universidad de Murcia.
- Schiller, F. [1793] (1991b). Cartas al Príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg (trad. L. Camarena). En *Escritos de Filosofía de la Historia* (pp. 91-148). Murcia: Universidad de Murcia.
- Schiller, F. [1794] (1991c). Anuncio de *Las Horas* (trad. L. Camarena). En *Escritos de Filosofía de la Historia* (pp. 149-153). Murcia: Universidad de Murcia.
- Schiller, F. (2015). *Lírica de pensamiento* (trad. M. Zubiria). Córdoba: Alción.
- Schiller, F. (2005). *Narraciones completas* (trad. I. Hernández). Barcelona: Alba.
- Schiller, F. (1949). *Obras dramáticas* (trad. E. De Mier). Buenos Aires: El Ateneo.
- Schiller, F. [1796] (1963). *Poesía ingenua y poesía sentimental* (trad. J. Probst y R. Lida). Buenos Aires: Nova.
- Schiller, F. (1952). *Schillers Werke in zwei Bänden*. G. Stenzel (ed). Salzburg: Bergland Buch Klassiker.
- Schiller, F. (1958). *Schillers Werke in drei Bänden. Die mittlere epoche (1787-1798)*. Walter Hoyer (ed.). Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Schiller, F. (2005). *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (trad. M. Zubiria y J. Monter). Valencia: MuVIM.
- Schiller, F. [1785] (2005a). Anuncio de la Talía Renana (trad. M. Zubiria y J. Monter). En *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (pp. 75-82). Valencia: MuVIM.
- Schiller, F. [1785] (2005b). ¿Qué influencia puede tener verdaderamente un buen teatro permanente? o El escenario teatral considerado como institución moral (trad. M. Zubiria y J. Monter). En *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (pp. 82-98). Valencia: MuVIM.

- Schiller, F. [1790-92] (2005c). Sobre el arte trágico (trad. M. Zubiria y J. Monter). En *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (pp. 98-122). Valencia: MuVIM.
- Schiller, F. [1792] (2005d). Sobre la razón del deleite en los temas trágicos (trad. M. Zubiria y J. Monter). En *Seis poemas filosóficos y cuatro ensayos sobre la dramaturgia y la tragedia* (pp. 123-140). Valencia: MuVIM.
- Schiller, F. (1973). *Teatro completo* (trad. R. Cansinos Assens y M. Tamayo). Madrid Aires: Aguilar.
- Schiller, F. (1996). *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Dramen IV*. M. Luserke (ed.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

Bibliografía secundaria

- Acosta, María del Rosario (ed.) (2008a). *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá: Colección general Biblioteca Abierta.
- Acosta, María del Rosario (2008b). *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Bogotá: Colección general Biblioteca Abierta.
- Acosta, María del Rosario (2010). La ampliación de la estética: la educación estética de Schiller como configuración de un espacio compartido”. En Rivera García, Antonio (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Adorno, Theodor [1970] (2002). *Teoría estética* (trad. Riaza, F. y Pérez Gutiérrez, F.). Madrid: Editora Nacional.
- Alt, Peter-André (2008). *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, Munich: Beck.
- Ardovino, Adriano (2001). *Il sensibile e il razionale Schiller e la mediazione estetica*, Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Barsotti, María Soledad (2021a). “Algunas ideas para pensar la mediación teoría-praxis en F. Schiller”. En Gaudio y Palermo (eds.). *El idealismo en debate. Teoría y práctica*. Buenos Aires: RAGIF Ediciones, pp. 219-233.
- Barsotti, María Soledad (2021b). “Sobre algunas ideas en F. Schiller. Un pensamiento presente”. En Hunziker, Lerussi y Suazo (comp.). *Las humanidades, la filosofía y el presente*, Los Polvorines: Ediciones UNGS (Humanidades, 48), pp. 127-130.
- Bauer, Alfredo (2006). “El 200º aniversario de la muerte de Schiller”. En Rohland de Langbehn, Regula; Vedda, Miguel; Burello, Marcelo (2006). *Homenaje a F. Schiller a 200 años de su muerte*. Buenos Aires: Goethe-Institut.
- Behler, Constantin (1995). *Nostalgic Teleology: Friedrich Schiller and the Schemata of Aesthetic Humanism*, Berna: Peter Lang.
- Beiser, Fredrick (2005). *Schiller as a Philosopher. A re-examination*. Oxford: University Press.
- Beiser, F. (2008) “Un lamento. Sobre la actualidad del pensamiento schilleriano”. En Acosta, María del Rosario (ed.) (2008). *Friedrich Schiller: estética y libertad*, Bogotá: Colección general Biblioteca Abierta.
- Berghahn, Klaus (2009). “La revolución estética del ciudadano Schiller”. En Jirku, Brigitte E. y Rodríguez, Julio (eds.) (2009). *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia.

- Bodas Fernández, Lucía (2010). “Autonomía y emancipación. Introducción a la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración”. En *Boletín de Estética*, n° 14, agosto, pp. 3-47. ISSN: 1668 7132.
- Bujaldón de Estéves, Lila (2006). “Friedrich Schiller en la universidad argentina”. En Rohland de Langbehn, Regula; Vedda, Miguel; Burello, Marcelo (2006). *Anuario Argentino de Germanística. 2006, II. Homenaje a F. Schiller a 200 años de su muerte*. Buenos Aires: Goethe-Institut.
- Bürger, Peter [1983] (1996). *Crítica de la estética idealista* (trad. Sánchez Ortiz, R.). Madrid: Visor.
- Cassirer, Ernst [1932] (2008). “Problemas fundamentales de la Estética” en *Filosofía de la Ilustración*, trad. E. Ímaz, México: FCE.
- Carlyle, T. [1823] (1952). *Vida de Schiller* (trad. Dorta, Antonio). Buenos Aires: Calpe.
- Damm, Sigrid (2004). *Das Leben des Friedrich Schiller: eine Wanderung*, Frankfurt am Main: Insel-Verl.
- De Man, Paul (1998). “Kant y Schiller”. En De Man, P. *La ideología estética* (trad. M. Asensi y M. Richard), Madrid: Cátedra.
- Eagleton, Terry (2006). “Schiller y la hegemonía”. En *La estética como ideología* (trad. G. Cano y J. Cano Cuenca). Madrid: Trotta.
- Estudios Germánicos (1955), *Número especial dedicado a Friedrich Schiller (1805-1955)*. Boletín 11, Universidad de Buenos Aires, Facultad de FyL, Instituto de Literatura alemana.
- Feijóo, Jaime (1990). “Estudio introductorio”. En Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (trad. Feijóo y Seca). Barcelona: Anthropos.
- Flachskampf, Ludwig (1959). *Friedrich Schiller y el primer romanticismo alemán*, Buenos Aires: Institución Cultural Argentino Germánica.
- Fragasso, Lucas (2013). “Friedrich Schiller: Autonomía estética y emancipación política”. En *Pensamiento de los confines*, n° 30. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gadamer, H.G [1977] (2012). *La actualidad de lo bello* (trad. A. Gómez Ramos). Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg (1971). *Verdad y método* (trad. A. Aparicio, R. De Agapito). Salamanca: Sigueme.

- Habermas, Jürgen [1985] (1993). “Excurso sobre las cartas de Schiller acerca de la educación estética del hombre”. En Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad* (trad. Jiménez Redondo, M.). Madrid: Taurus. Pp. 62-67.
- Hammer, Stephanie (2001), *Schiller’s wound: The theater of trauma from crisis to commodity*, Detroit: Wayne State UP.
- Hauser, Arnold (1994). “Alemania y la Ilustración”. En Hauser (1994). *Historia social de la literatura y el arte* (trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes). Barcelona: Labor.
- Heidegger, Martin, (2019). *Ejercicios para principiantes. Cartas de Schiller sobre la educación estética del hombre* (trad. Picotti, Dina). Buenos Aires: Biblioteca Internacional Martín Heidegger.
- Heidegger, Martin [1938] (1995). “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque* (trad. Cortés, H. y Leyte, A.). Madrid: Alianza.
- Heller, Agnes (1998) “Iluminismo contra fundamentalismo: el ejemplo de Lessing”. En *Pensamiento de los confines*, octubre de 1998, vol. 5.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1987). *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Jirku, Brigitte E. y Rodríguez, Julio (eds.) (2009): *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Kahler, Erich (1977). “Goethe y el clasicismo alemán”. En Kahler, E. (1977). *Los alemanes*, trad. Utrilla, Juan J., México: Fondo de Cultura Económica.
- Kontje, Todd (1992). “Staging the Sublime: Schiller’s “Maria Stuart” as Ironic Tragedy” en *Modern Language Studies*, Vol. 22, N° 2.
- Koselleck, Reinhart (1965). *Crítica y crisis del mundo burgués* (trad. R. de la Vega). Madrid: Rialp.
- Korff, H. A. (1966). *Geist der goethezeit*, Leipzig: Koehler & Amelang.
- Lehmann, Rudolf (1929). *Schiller y el concepto de la educación estética* (trad. Fuentes, R.). Madrid: Ediciones de la Lectura.
- Leroux, R. (1963). “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”. En Schiller, F.; *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires: Nova.
- Lerussi y Solé (eds.). (2016). *En busca del idealismo. Las transformaciones de un concepto*. Buenos Aires: Ragif ediciones.
- Luserke, Matthias (1997). *Sturm und Drang*, Valencia: Reclam.
- Lukács, Georg (1966). *Aportaciones a la historia de la estética* (trad. M. Sacristan). México: Grijalbo.

- Lukács, G. (1968). *Goethe y su época* (trad. M. Sacristán). Barcelona: Grijalbo.
- Macor, Laura Anna (2008). *Il giro fangoso dell'umana destinazione. Friedrich Schiller dall'illuminismo al criticismo*, Pisa: ETS.
- Marcuse, Herbert [1955] (1983). *Eros y civilización* (trad. J. García Ponce). Madrid, Sarpe.
- Marcuse, H. [1964] (1972). *El hombre unidimensional* (trad. A. Elorza). Barcelona: Seix Barral.
- Marcuse, H. [1937] (2011). *El carácter afirmativo de la cultura* (trad. Kozak). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Mas, Salvador (2006). "Grecia como alegoría: Schiller y Winckelmann". En Oncina Coves y Valera (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Mas, Salvador (1999). *Hölderlin y los griegos*. Madrid: Visor.
- Navarro Cordón, Juan Manuel (2006). "De la libertad. Anuncio de una ontología estética" en Oncina y Valera (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Oncina Coves, Faustino y Ramos Valera, Manuel (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València: Univ. deValència.
- Oncina Coves, Faustino (2006). "Schiller y la Ilustración". En *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València: Univ. deValència.
- Pareyson, Luigi (1968). *L'Estetica di Kant*. Milano: Mursia.
- Pareyson, Luigi (1968). "Capítulo V. Lo sublime como expresión estética de la moralidad". En Pareyson, *L'Estetica di Kant* (trad. Barsotti, M. S.). Revista El arco y la lira. Tensiones y debates, GAC, nº 3, 2015. ISSN: 2344-9292.
- Pareyson, L. (1983). *Etica ed estetica di Schiller*. Milano: Mursia.
- Pikulik, Lothar (2009). "Sentimiento de la naturaleza y desnaturalización del sentimiento. Sobre el concepto schilleriano de lo sentimental". En Jirku, Brigitte E. y Rodríguez, Julio (eds.) (2009): *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia
- Pinna, G., Montani, P. y Ardovino, A. (eds.) (2006). *Schiller e il progetto della modernità*, Roma: Carocci.

- Pinna, Giovanna (2006). “De lo sublime a lo trágico” en Oncina, F. y Ramos, M. (eds.) (2006). *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, València: Universidad de València.
- Piñeiro Costas, Trinidad (2009). “Sobre la génesis de la noción de *virtud* en el tratado *Sobre lo sublime*”. En Jirku, B. E. y Rodríguez, J. (eds.) (2009): *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Ramos Valera, Manuel (2010). “La filosofía de la historia y el contexto de la educación estética”. En Rivera García, A. (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rancière, Jacques (2010). “Schiller y la promesa estética”. En Rivera García, A. (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rearte, Juan Lázaro (2021) “Ascenso, caída y redención idealista: sobre *Die Jungfrau von Orleans* de Friedrich Schiller”. En Gaudio y Palermo (eds.). *El idealismo en debate. Teoría y práctica*. Buenos Aires: RAGIF Ediciones, pp. 234-244.
- Rearte, Juan Lázaro y Solé, María Jimena (eds.) (2010). *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*, Buenos Aires: Prometeo.
- Rearte, J. L. y Solé, M. J. (coord.) (2015). *La imaginación romántica. Antecedentes filosóficos – Resonancias artísticas*, Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- Rearte, J. L. (2016). “Fermentación idealista en el drama burgués: Libertad o liberación en *Don Carlos*, de Friedrich Schiller (1787)”. En Lerussi y Solé (eds.). (2016). *En busca del idealismo. Las transformaciones de un concepto*. Buenos Aires: Ragif ediciones.
- Riedel, Wolfan (2009). “La libertad y la muerte”. En Jirku, B. E. y Rodríguez, J. (eds.) (2009). *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Rivera García, Antonio (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rocco Lozano, Valerio (2009). “Los cambios de paradigma en la Schiller-Forschung”. En *Revista Internacional de Filosofía*. Madrid, ISSN: 1130-0507. Pp. 205-213.
- Rohland de Langbehn, Regula; Vedda, Miguel; Burello, Marcelo (2006). *Anuario Argentino de Germanística. 2006, II. Homenaje a F. Schiller a 200 años de su muerte*. Buenos Aires: Goethe-Institut.
- Safranski, Rudiger (2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (trad. R. Gabás Pallás). Buenos Aires: TusQuets.

- Safranski, R. (2011). *Goethe y Schiller: historia de una amistad* (trad. Gabás, R.). Barcelona: Tusquets.
- Safranski, Rudiger [2004] (2013). *Schiller o la invención del idealismo alemán* (trad. Gabás, R.), Buenos Aires: Tusquets.
- Sharpe, Lesley, (1991). *Friedrich Schiller. Drama, thought and politics*. New York: Cambridge University Press.
- Stelingis, Paulius (1962). *La idea de libertad en la obra dramática de Schiller*, Chile: El espejo de papel.
- Szondi, Peter [1973] (1974). “Lo ingenuo es lo sentimental”. En Szondi, P (1974). *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos* (trad. Murena, H. A.). Buenos Aires: Sur.
- Szondi, P. [1974] (1992). *Poética y filosofía de la historia I*, (trad. V. Bozal). Madrid: Visor.
- Szondi, P. [1978] (2011). *Teoría del drama moderno (1800-1950). Tentativa sobre lo trágico* (trad. J. Orduña). Madrid: Dykinson.
- Troncoso Cerón, J. F. (2008). “Sobre lo bello y lo sublime: ideal estético e ideal moral en Schiller”. En Acosta, M. del Rosario (ed.) (2008). *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá, Colección Biblioteca Abierta.
- Villacañas, José Luis (1990). *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*. Madrid: Cincel.
- Villacañas, J. L. (1993). “La centralidad de la estética en la Filosofía de la Historia”. En *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales en Lessing y Schiller*. Madrid: Visor.
- Villacañas, J. L. (2010). “La teoría de la tragedia en Schiller. Metaconceptos”. En Rivera García, A. (ed.) (2010). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Wentzlaff-Eggebert, F. W. (1955) “Schiller y la Antigüedad”. En *Estudios Germánicos. Número especial dedicado a Friedrich Schiller*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.