

EL ANIMAL SOBERANO:  
*MARÍA ESTUARDO DE SCHILLER*

*THE SOVEREIGN ANIMAL: SCHILLER'S MARY STUART*

José Luis Villacañas Berlanga

RESUMEN

Este trabajo ofrece una reflexión sobre el drama de Schiller *María Estuardo* desde la perspectiva de las *Consideraciones políticas sobre los golpes de Estado* de Gabriel Naudé.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, política, soberanía.

ABSTRACT

This paper offers a reflection on Schiller's drama *Mary Stuart* from the point of view of Gabriel Naudé's *Political Considerations on Coups d'État*.

KEYWORDS: Romanticism, Politics, Sovereignty.

1. LA COSA EN SÍ

En el siglo XVII, Gabriel Naudé, en sus *Consideraciones políticas*, identificó algo que sólo hoy podemos pronunciar: que los golpes de Estado tenían una estructura parecida a la de la cosa en sí de Kant. Nunca nadie había estado allí para narrarlos. Que se supiera de su existencia era un objeto de pensamiento. En realidad, como la propia cosa en sí kantiana, eran más bien deducidos de sus fenómenos. El vínculo que podía establecerse entre el golpe y sus efectos era difícil de iluminar, porque ahí no funcionaba la causación. Una vez Naudé utilizó la metáfora de los cultivos del Nilo. No era necesario conocer las fuentes del Nilo, que nadie había visto, para saber que sus crecidas producían magníficas cosechas. Pero alguna fuente debían tener aquellas aguas. De la misma manera, los golpes de Estado producían efectos beneficiosos y los súbditos agradecidos, escandalizados por ellos, pero favorecidos por sus efectos, podían permitirse ignorar el secreto en el que se habían configurado.

Naudé tampoco explicó cómo sabía él, que al fin y al cabo se había declarado un contemplativo, que aquellos golpes existían. Tampoco quedaba claro con qué finalidad escribió sus *Consideraciones*, si con la de impedirlos en lo sucesivo, mediante su denuncia, o más bien con la sana intención de civilizarlos y someterlos a cierta disciplina científica. Quizá por eso usó multitud de metáforas médicas. Me inclino a esta última opinión, pues está conectada con su sentido de la medicina, que muestra cómo la técnica humana evoluciona cada vez haciendo menos dolorosa y violenta la intervención quirúrgica. De la misma manera, la técnica de los golpes de Estado, con el tiempo y la experiencia, podría producir efectos saludables sin grandes sangrías, carnicerías y mortandades.

Tan pronto escribió su libro, Naudé se vio situado ante la dificultad epistemológica decisiva. ¿Cómo puede ser narrado algo que no deja documentos ni testigos? Los golpes de Estado eran la historia sin historia del poder. ¿Cómo podría escribirse su relato? Si aplicamos la terminología kantiana, de ellos no sólo no se podía saber nada, sino que además no se podrían usar categorías de relato alguno para conectar la cosa en sí del poder soberano, su productividad en los golpes, y los frutos y beneficios de la existencia civil bajo el Estado. Alguien que tenía un modelo epistemológico diferente, como Thomas Hobbes, podía fácilmente conectar los beneficios del Leviatán, tal y como los desgranaba en el símbolo de la portada de su libro, con el contrato de la fundación del soberano. Este, por mucho que fuera llamado un *deus mortalis*, en realidad se entendía ajeno a la naturaleza animal y se presentaba como una máquina. Pero en Hobbes existe ya una pulsión deductiva que, como sabemos, intenta asegurar demasiado. Naudé, por el contrario, seguía aferrado al modelo clásico de la medicina y esta era un saber puramente experimental. Por eso sólo él tenía un problema. Si Naudé no había dado golpes de Estado, ni se los había dado a sí mismo, como esos cirujanos que se extirpan miembros para poder alcanzar la pericia necesaria con el bisturí, ¿cómo estaba en condiciones de narrarlos? ¿Y cómo sabía que las ventajas acerca de la salud del cuerpo político, la paz, la riqueza, el orden, se derivaban justo de aquellas actuaciones preparadas y diseñadas en el secreto? En todo caso, Naudé no se creyó jamás la previsión hobbesiana de un contrato que se eterniza por sí mismo. Ahí está la prestación fundamental del modelo de la máquina.

Los efectos beneficiosos que brotaban de aquella fuente misteriosa de los golpes del Estado eran los propios de la civilización. Esos avances civilizatorios debían reaccionar sobre su propio origen, facilitando la homogeneidad del proceso. La técnica cada vez más civilizada de los golpes de Estado debía asegurar esos bienes con los menores costos. Pero como tal, Naudé describía una técnica

misteriosa, secreta, acerca de un objeto no completamente existente. Con esto se mostraban los fundamentos extraños de una modernidad que se preparaba a disfrutar de los beneficios que no parecían levantarse sobre una legitimidad bien constituida, y desde una epistemología muy problemática. En esta condición, los golpes de Estado tienen un sutil parentesco con la mano invisible del mercado. En ninguno de los casos cabía duda de que se trataba de un proceso hacia la civilización. Para sus defensores, era mejor la mano invisible del mercado que la garra de acero de la confiscación del soberano absoluto. Para Naudé, era mejor el golpe de Estado que la guerra civil cuyo final contractualista a lo Hobbes parecía más bien dudoso.

En realidad el secreto de los golpes de Estado no es un detalle menor en ellos, y está lejos de justificarse por el desnudo pragmatismo de la eficacia. Los golpes de Estado tenían como finalidad asegurar, aumentar y modular la autoridad del príncipe del Estado y construir una legitimidad para él que le ofreciera cierto halo religioso. En efecto, a través de ellos el soberano era capaz de mimetizar la acción de la providencia, destinada a generar una apariencia de orden y de estabilidad. Debemos recordar que este es el primer sentido en que el soberano imita la acción de un Dios que para nuestra tradición siempre opera *ex nihilo*, como la cosa en sí. Aquí se origina la teología política, una que ve en el golpe de Estado la acción creadora soberana por excelencia. Al contrario de lo que se nos ha dicho, esta acción, y con ella la finalidad de la civilización, consiste en impedir que aparezca el estado público de excepción, y con ello bloquear la guerra civil del príncipe nuevo. La actuación del soberano destinada a impedir esos desnudos acontecimientos visibles no es de naturaleza pública. Tiene lugar en el opaco espacio privado del poder, que busca bloquear la tendencia a quedar erosionado y desgastado por el paso del tiempo. Civilización es aquí producir ahorro de tiempo, generar la economía del tiempo, que permita durar a una realidad tan frágil como el poder. En realidad, los golpes de Estado nos ofrecen el verdadero circuito de la teología política moderna. La providencia, lo preventivo, la excepcionalidad, la soberanía: todo eso depende de la eficacia del golpe. Pero este es algo privado, del *fiat creator ex nihilo*. La única diferencia del soberano con Dios es que esa creación íntima tiene que repetirse de tiempo en tiempo. Se trata de pedagogía. Pues incluso aquí se aprende: los golpes cada vez serán más eficaces.

Nadie pretendía prescindir de los golpes del Estado, como nadie quería prescindir del médico. Naudé sólo quería diferenciar entre los golpes justos y los injustos, los científicos y los otros. Aquellos permitían aumentar y atesorar legitimidad, obediencia voluntaria y bienes comunes; los otros se efectuaban por

la tiránica pasión del beneficio privado. ¿Pero cómo diferenciar en realidad entre estos dos tipos de golpes, si no se tenía verdadero conocimiento de su producción, si no se sabía de dónde manaban, si se entregaban al mundo privado del soberano? Y mientras que esto no se pudiera mostrar, entonces todo estaba en el aire, y con ello el juicio que debían hacerse los que tenían que obedecerlos. La eficacia de las propias *Consideraciones*, con su potencial emancipatorio, dependía de este asunto. Sin revelar el verdadero *arcanum* no se coaccionaba a los príncipes a dar golpes justos y civilizados, ni Naudé podría transmitir una técnica adecuada y eficaz.

En el poema que el libertino Juan Bouchard puso al frente de las *Consideraciones*, dejó clara su inspiración republicana al celebrar la audacia de Naudé, que en su opinión restablecía la libertad [C, 6]. De su autor celebraba que a pesar de conocer a los grandes, se mantenía cercano a los pequeños, gozando de una vida inocente. En un desliz llamó a su vida también “privada”, lo que es poco republicano. Naudé, por su parte, mejoró el equívoco al presumir que con su obra quería conformar un juicio público capaz de valorar las actuaciones de los príncipes y, de este modo, generar una opinión pública crítica, capaz de presionar en favor de la pedagogía del poder. Para ello, sin embargo, debía extraer enseñanzas de relatos y narraciones confusas, sin documentar, pues describían lo que no había dejado huella. Debía hacer historia de lo que no la tenía. Con ello, ya vemos que la historia política y la historia natural de la medicina se diferenciaban. Una narra las huellas y los indicios, los efectos y secuelas de acciones controlables de búsqueda y de éxito. La historia política tenía la misión de narrar la cosa en sí, la creación secreta del poder.

## 2. DRAMATISMO

Aunque fuera mínima, y su estatuto resultara confuso, las múltiples narraciones que hallamos en el libro de Naudé, la base de la que se extraían las enseñanzas de su libro, suponía una ruptura del paradigma hobbesiano que, como es sabido, se basaba en el antropomorfismo abstracto y artificial del Leviatán. Para Hobbes, este era una *persona ficta* y natural a la vez. Representante, era persona porque actuaba en el escenario público en lugar de todos los demás contratantes. Sin embargo, en su abstracción, Hobbes nunca abordó el hecho casi teológico de que en el príncipe convergieran dos personas, la natural y la política. Como el cuerpo del rey, el del Leviatán es también geminado. En todo caso, dado que la persona natural del príncipe desaparecía tras la persona pública, el Leviatán era un lenguaje, no un personaje. Era un código, no una pasión. Nunca tuvo realidad animal. Al

hablar de los sentimientos en el ámbito de la política, Hobbes se había limitado a decir que el Leviatán inspira un miedo superior al que inspiraba cualquier criatura natural. Pero él mismo no lo siente. De ahí que ese Leviatán no esté preparado para la vida histórica. No prevé el supuesto de Spinoza: que aunque su ser pueda provocar miedo a la multitud, esta puede producir en él a su vez un miedo mayor. En realidad, el Leviatán no tiene nada que pueda estar atravesado por el tiempo. *Deus mortalis*, sí, pero finalmente Estado, inercia, *conatus*, una promesa de eternidad que sólo se cumple en el vacío, no en la historia.

No ocurre así en Naudé. Su Leviatán tiene necesidad de dar golpes de Estado justo porque tiene un sentimiento que es demasiado intenso, peligroso y privado como para ignorarlo. Él también padece miedo. Y lo padece porque sabe el carácter inestable y frágil del poder *en el tiempo*. Conoce que este carácter inestable se deriva del hecho de que el poder siempre es compartido. Sin repartirse, no opera. En el juego de fuerzas que esta partición genera, nadie conoce el resultado. El príncipe también teme y por eso Naudé converge con la reflexión de Spinoza que hace la pluralidad inevitable de la multitud una fuente de miedo y no sólo un conjunto de gentes que lo padecen. Solo con estas reflexiones ya comprendemos que la noción de representante público o persona pública de Hobbes alcanza otro sentido ahora más fuerte: el poder que tiene que fracturarse y compartirse, está obligado a que su vida transcurra en un tiempo intenso, cualitativo, diferenciado, en el que el miedo irrumpe y se hace presente. Este escenario muestra ya una tragedia en la que se ven envueltas las dimensiones públicas y privadas de los poderosos en un drama cuyo final dice: o golpe de Estado o muerte.

Y así, los beneficios de la civilización, que se dibujan en la portada del *Leviatán* como una promesa estática, geométrica, ocultan un *drama* atravesado de pasiones, de miedos, de afectos y de justicia especial. Y eso porque el poder está atravesado por el tiempo. La cosa en sí del poder aparece entonces como una tragedia dotada de un tiempo intensificado, ansioso, preocupado, cuyo relato no sabemos cómo traerlo a la luz. En todo caso, ese drama está allí, en la base del fenómeno civilizatorio del Estado. Una reflexión parecida es la que llevó a Shakespeare a decir: “Hay en el alma de un Estado una fuerza misteriosa de la cual nunca ha osado ocuparse la Historia, y cuya operación sobrehumana es inexpresable con la palabra o la pluma”<sup>1</sup>. De nuevo, la cosa en sí, el venero del tiempo, genera una cristalización del tabú de la palabra y la de la pluma de la primera modernidad. Y sin embargo, ese tabú, que iba a reducirse en la compleja argumentación crítica

---

<sup>1</sup> Shakespeare., *Troilo y Cresida*, III, 3.

kantiana a favor de la publicidad, no siempre iba a permanecer tal. Su vigencia se mantuvo mientras persona y Estado andaban confundidos, mientras el poder tenía una base animal imborrable. Sólo en este régimen, que Walter Benjamin llamó bárbaro, tenían sentido los golpes de Estado. Luego el efecto Hobbes logró desplazar la base animal del soberano hacia las abstracciones de la ciencia, ya fuera la geometría, la mecánica o luego la jurídica. Schiller no se creyó nunca estas abstracciones. Como Naudé, pensó que, de mostrar aquel drama del golpe de Estado de una manera adecuada, dependía no sólo que ese corazón del Estado pudiera revelarse, sino también que pudiera alcanzarse el objetivo emancipatorio de conformar una opinión pública que fuera más allá incluso de diferenciar entre un golpe justo y uno que no lo es. De ello dependía sencillamente que los efectos formidables de la civilización no reposaran sobre la tiranía y la barbarie. De ahí procede el concepto de legitimidad como obediencia voluntaria. No tanto de una identificación con el poder, algo imposible, sino de una apreciación de su capacidad de aprender. Schiller sin embargo es el más preclaro testimonio de que, para esta tarea, se debía situar en primer plano de la escena la animalidad del poder.

### 3. IMAGINACIÓN Y PEDAGOGÍA

Los amigos de Naudé no eran, como él, exclusivos eruditos que estaban en condiciones de encontrar el pasaje latino adecuado para toda pequeña enseñanza política. Por eso no escribieron libros como el suyo, en el que el relato de un golpe de Estado se reduce a un mínimo apunte, siempre salpicado de frases latinas que, al final, acaban por dar la impresión de un eterno retorno del secreto de la política. Aunque este proceder fortalecía la forma de representarse el proceso civilizatorio como una mimesis de Roma, no era muy compatible con la idea de la perfectibilidad del soberano. En todo caso, y con su libro, Francia se encaminaba a un nuevo clasicismo. Esa podía ser la enseñanza última de Naudé, una que en cierto modo dejaba atrás la barbarie germánica por fin. Se podía aprender de los romanos, porque ellos supieron manejar como nadie el *arcantum imperii*. Esta visión de las cosas implicaba un principado patrimonial, capaz de generar un cosmos político estable y de mantener las grandes ilusiones de Roma.

En cierto modo, en el debate póstumo que mantuvo con W. Benjamin tiempo después de su correspondencia, algo así podría haber defendido el mismo Carl Schmitt al caracterizar al Estado como potencia neutralizadora. Se trataba justo de asentar el proceso civilizatorio sobre un soberano teológico-científico. Ese era el modelo de Hobbes. Sin embargo, ese Leviatán abstracto no era real ni tampoco lo

era la aspiración a representar al soberano con ese modelo. Tras el lugar teológico del soberano se agitaba el animal y este vivía en el tiempo del miedo y de la pasión. De ese ideal anti-sublimado brota el arte de Schiller, que aspira a configurar el Estado republicano con plena conciencia de su punto de partida en el soberano animal. Y para realizar esta operación, el drama del soberano debía hacerse eco del tiempo histórico, dejar entrar la historia en el drama con claridad. Y hacerlo de una doble manera: primero, dejando los ejemplos antiguos como teatro en medio del teatro y, segundo, hacer de la trama primaria y principal un reflejo del tiempo presente. Sabemos que esto es lo que sucede con el episodio de los comediantes que representan Hécuba en el *Hamlet*<sup>2</sup>. A este propósito, es preciso decir que la obra que le dedicara Carl Schmitt, *Hamlet y Hécuba*, es también parte de su despedida del sueño del Estado teológico-político.

Este punto ya nos pone en camino de Schiller y de la obra que analiza este escrito, *María Estuardo*. Identifiquemos la dificultad. Si se quería asentar el proceso civilizatorio de la formación del Estado, se debía traer la cosa en sí a fenómeno y presentarla ante la opinión pública. Para ello no bastaban los breves apuntes narrativos de Naudé. La obra de Schiller nos permite constatar que algunos de los golpes de Estado que apenas merecen un par de líneas en el relato de Naudé,

---

<sup>2</sup> La finalidad última de esta obra era, según Carl Schmitt, mostrar el déficit civilizatorio de la época primo-moderna, el tiempo de María Estuardo, en el espejo de las costumbres bárbaras de la corte de Dinamarca. A fin de cuentas, no se había avanzado tanto desde la alta edad media. Como era verosímil en la corte bárbara de los daneses, la esposa podía ser cómplice del asesinato de su esposo y poner en peligro la herencia del trono de Escocia para su hijo, tal y como había hecho María Estuardo en el tiempo de Shakespeare. En este sentido, los golpes de Estado en *Hamlet* son, como recuerda Carl Schmitt, desnuda violencia mítica, pues toda la legitimidad depende todavía de la voz del difunto. Y ni siquiera tenemos una violencia mítica cristiana, pues la voz del difunto se alza de la tumba clamando venganza, como suelen hacer los espíritus airados contra los seres humanos. Eso no quiere decir que no haya elementos cristianos en *Hamlet*. Los hay, pero se usan para canalizar las dimensiones paganas de la venganza. Así, Hamlet encuentra especial satisfacción en matar al asesino de su padre mientras sabe que está en pecado porque, de este modo, la venganza será más efectiva, ya que le garantizará las penas eternas. La duda que domina al personaje incluye desde luego la propia verdad del cristianismo, cuyas dimensiones de resentimiento se usan más que sus dimensiones de religión de salvación. Cf. para todo esto la edición de *Hamlet y Hécuba* de Román García Pastor con prólogo del mismo y de quien escribe, en la editorial Pretextos, Valencia, 1995. Luego dediqué un ensayo a este asunto en *La Balsa de la Medusa*. Para interesantes matices del Hamlet como drama burgués, se debe ver la correspondencia de Kojève y Carl Schmitt de estos mismos años 1955 y 1956.

acabaron emancipándose hasta elevarse a una composición dramática completa. La mediación puede ser explicada de forma bastante clara y era lógico que este paso lo dieran los herederos de Kant. En el fondo, la desconocida raíz común de la imaginación se consideró capaz *por simpatía* de penetrar en el corazón de la cosa en sí del poder. Schiller sin embargo es único para mostrar que cuando la imaginación identifica ese corazón del poder, describe un animal soberano. Fue así como lo que ya estaba representado como un escenario secreto, un drama misterioso, acabó llevándose al teatro para mostrar al animal soberano susceptible de iniciar su aprendizaje, como forma específica de civilizar al poder político. Sólo verlo en escena podría configurar una opinión pública capaz de asegurar que los bienes civilizatorios tuvieran un fundamento adecuado, a través de la educación estética<sup>3</sup>. Los golpes de Estado dejarían así de ser el escenario preferido del poder, para ser el escenario necesario del teatro.

Naudé había dicho: “tengo al *discurso* por tan poderoso que, hasta ahora, no he hallado nada que escape a su imperio” [C, 191]. Aunque la frase es más larga, viene a decir que la cosa en sí del poder todavía se somete al poder universal del discurso. La metafórica que aplica Naudé se deriva del ideal de la omnipotencia. El discurso es el barro con el que se producen todas las cosas humanas y quien domine el discurso se comporta como el Dios alfarero. Ambos crean *ex nihilo*. Pero en todo caso ya no se trataba del Dios bíblico. El imperio del lenguaje capaz de revelar la cosa en sí del poder no pasaba por la historia —pues no la hay—, sino por la imaginación dramática. Esta es la diferencia con Ch. Marlowe, cuyo teatro siempre sirve a uno de los bandos combatientes para escribir su parte de la historia. Con Schiller la imaginación está al servicio de la educación estética, no de un bando. El programa del teatro político se transformó, aunque mantuviera ciertos aspectos republicanos antiguos. Pues la imaginación dramática hizo percibir que los golpes de Estado brotaban de aguas de oscuras fuentes, humanas y demasiado humana, no sólo políticas. Entonces se sublimó la índole de las fuerzas que conforman el poder. Fue así como el saber antropológico se ofreció como soporte humano del Leviatán real y el teatro alcanzó las dimensiones que hacen de Schiller el antecedente más poderoso de Freud.

---

<sup>3</sup> En realidad, la genealogía del teatro político europeo es ligeramente diferente y está vinculada a la fase aguda de la lucha entre religiones y confesiones por el dominio de los Estados que se inició con Ch. Marlowe y su *Noche de San Bartolomé* o *Enrique IV*. Como siempre, formó parte de la propaganda y se acreditó con los poderes extremos de la retórica.

De este modo, las *Consideraciones de los golpes del Estado*, de Naudé, se desplegaron por la imaginación poética de Schiller y, de forma muy concreta, el programa teórico del francés se transformó hasta el final en el programa estético de Schiller. Y esto de forma espectacular, por cuanto Schiller no sólo mostró la historia de golpes con la que cargaba la forma patrimonial de Estado, dramatizando lo que Naudé apenas había apuntado, sino que analizó la índole de las fuerzas reales, de los miedos pánicos, de los oscuros frenesí y los glaciares de hielo que se ponen en tensión en cada golpe de Estado. Si, con mucha más intensidad que Maquiavelo, Schiller analizó la compleja subjetividad carismática propia de todo príncipe nuevo, el portador de carisma —por ejemplo, en *La doncella de Orleans*— o mostró en *Wallenstein* que el equívoco destino de la legitimidad militar no era suficiente para desarraigar la legitimidad del patrimonialismo imperial, era fácil que se preguntara por la calidad de las fuerzas psíquicas que se dan cita en un golpe de Estado clásico, como es el de *María Estuardo*, en el que a diferencia de *Dos Carlos* se hace coincidir el soberano con el personaje principal.

En efecto, Schiller había tenido conciencia de la función de Carlos V como el punto de partida de la historia del patrimonialismo clásico primo-moderno, y conocía su insuperable vinculación a los golpes de Estado con la *Conjura de los Fieschi*, práctica continuada luego por Felipe II con el asesinato de su propio hijo en la prisión del alcázar de Madrid, narrada en *Don Carlos*. Tanto como Goethe había deseado mantener la memoria de las luchas de Europa por la libertad religiosa, pero no escribió ningún *Egmond*. Sin embargo, tras escribir *Wallenstein*, eligió un tema que permitiera invertir la consideración ideológica general del pasado europeo para así abordar mejor la naturaleza de los elementos antropológicos que se dan cita en un golpe de Estado. Con ello deseaba estudiar de manera precisa la razón del terror y del miedo que los inspiran y el tipo de personalidad que promueven y eliminan. Con ese triunfo del psiquismo que resultaba adecuado al golpe de Estado, Europa daba pasos decididos a la promoción de un tipo humano cuyos efectos hacían necesaria la educación estética. Por eso tuvo necesidad de abordar el drama de María Estuardo y su pugna con Isabel I de Inglaterra. Con ese duelo, Schiller aspiraba a mostrar que el signo más preciso de la legitimidad de María es el miedo que produce el soberano verdadero en sus pretendientes espurios, en sus candidatos rivales, incluida Isabel. Sin embargo, formado en la escuela de Shakespeare, no vio esa legitimidad enraizada en la multitud, sino en el sencillo hecho de la existencia de un animal soberano cuyas horas ya estaban contadas.

Y así, el teatro político de Schiller deja que la imaginación poética se adentre en la cosa en sí de la política y descubra las tramas de los hechos que Naudé sólo

ofrecía como una indicación y un apunte<sup>4</sup>. Y lo hacen en un escenario simbólico sin par, capaz de poner en escena fuerzas que, con Freud, podemos considerar míticas, o con Benjamin propias de la historia natural del ser humano, esto es, manifestaciones propias de la condición *específicamente animal* del soberano. Lo bárbaro ahora aparece a una luz más sublime. Para ello, el caso de María Estuardo era especialmente eficaz para Schiller por dos motivos: primero porque le permitía contar los antecedentes del drama de *Hamlet*, en una operación parecida (aunque inversa) a la que Thomas Mann logrará en *Lotte en Weimar*. He aquí la prehistoria de Hamlet, a la asesina del esposo, a la desposada con el asesino, a la extraña *lady* que pone en peligro la herencia de Jacobo, todavía en la plenitud de su naturaleza, sin edad, pero instalada ya en el tiempo de la reflexión que pone fin a la dura vida activa. Lo que era un tabú en *Hamlet*, denunciar la complicidad de la madre en el crimen del rey, ahora se explica.

En efecto, el tabú de la reina desde luego no funciona en *María Estuardo*. Isabel se lo dice con claridad: “vos matáis a vuestros amantes como a vuestros maridos” [ME, III, 4, 310]. Sin duda, la escena que sigue es la más complicada porque las cosas que dice María Estuardo difícilmente se pueden decir manteniendo la apariencia de noble dignidad de reina. Aquí, la pulsión de María también se enciende y deja ver que, a pesar de toda su belleza, dispone de una animalidad hiriente. La explicación de un motivo tan completamente suicida queda claro: “Der Messer stieß ich in der Feindin Brust” [III, 5, 312]. Al final descubre que ha tenido fuerzas porque ha seducido con ello a Leicester. Como es natural, esta escena llevará a la muerte a María, que no puede sino ofender gravemente a

---

<sup>4</sup> “Andrea Doria, abandonando el partido del rey de Francia, y tomando el del emperador, tenía, con el favor imperial, en su poder la ciudad de Génova casi en régimen de esclavitud, por tanto Luis Fieschi, ciudadano de la susodicha ciudad, urdió un plan para devolverle la libertad con la ayuda de Enrique II y de Pedro Luis Farnesio, duque de Parma y Piacenza. Mató primeramente a Juanito Doria, pero se ahogó fortuitamente cuando la empresa apenas había comenzado. ¿Qué hizo entonces el emperador Carlos V? Con el pretexto de tal incidente, obligó a su consejo secreto a declarar criminal de lesa majestad a Pedro Luis Farnesio, al tiempo que dio a Doria la orden de asesinarle y al gobernador de Piacenza, lo cual fue todo ejecutado siguiendo puntualmente las órdenes dadas. Y aunque había hecho lo posible para dejar de manifiesto que no había tomado parte alguna en los hechos, la totalidad de los historiadores, sin embargo, escriben lo contrario. Y así un dístico compuesto por Natale Conti nos enseña claramente lo que al respecto se pensaba ya desde aquella época: “Caesaris iniussu cecidit Farnesius eros, sed data sunt iussu preamia sicarios”. C. 145-6. “¿Y no hemos visto solo cuatro años después que Wallenstein fue asesinado en Egra en virtud de las secretas artimañas del conde de Oñate que por entonces era el embajador del rey de España ante el Emperador?” [146].

Isabel y recordarle las prácticas eróticas de su madre, que ella ha perseguido en secreto. En cierto modo, María es consciente de que al mencionar el nombre de su cómplice en el asesinato, Darnley, no puede sino dispararse su destino<sup>5</sup>. Sin embargo, es una culpa trágica porque no se siente vinculada a ella, aunque siga produciendo sus efectos de forma autónoma. Aquí hay una duda acerca de la eficacia psíquica del cristianismo. La culpa ha sido perdonada, pero como tal sigue surgiendo de la tumba chorreando sangre. “Ni la campanilla de la misa, ni la hostia en la mano del sacerdote pueden retornar a la tumba el espectro del esposo que clama venganza” [ME; I, 4, 254]. Schiller, como se ve, ha querido mantener el tono de la primera parte de *Hamlet* en la que domina el fantasma que reclama venganza. Por mucho que Kennedy quiera explicarse tal crimen como una venganza pagana y como un fruto desdichado de la juventud y del amor por Bothwell, la ley pagana de la compensación del crimen rige en la pieza: “Und blutig wird sie auch an mir sich rächen” [ME; I, 4, 255]. Este es el sino, opuesto a todo sentido cristiano, de la muerte de María, por mucho que la comprensión de esta compensación acabe generando en ella una fuerza mágica de resignación. La voluntad de vincular el dram a la acción de Hamlet es clara. Kennedy narra en la 5 escena, la siguiente, el relato de *Hamlet*, incluida la boda con el asesino del rey. Al final, Kennedy reclama de María “der ganze Mut der Unschuld” [ME, I, 5, 257].

Y así fue cómo la anti-heroína de la causa de la reacción y del catolicismo, la tenebrosa restauradora de la Iglesia de Roma, la que iba a regresar a los tiempos de la reina María *the Blood*, ahora es presentada con el atributo básico de la política soberana: a pesar de estar reducida a la impotencia de la prisión, inspira un miedo insuperable al que ocupa el lugar de Leviatán, a esa Isabel bien instalada en sus tribunales y sus instituciones. María Estuardo esparce un hechizo omnipotente a todo el que se acerque a ella, el hechizo de la legitimidad. Sin embargo, no se trata de un hechizo benefactor, sino trágico. He aquí que la representante más conspicua de la tradición que daba los golpes de Estado, ahora los padece y se coloca desde el principio en una situación de padecer injusticia provocada por la pasión triste de su rival Isabel. En este juego de psiquismo, Isabel tiene un alma afín al soberano moderno. Es un abstracción, no un animal.

La operación dramática implicaba una compleja inversión escénica de la forma de representar la historia de Europa. Pero Schiller nada tiene que ver con

---

<sup>5</sup> “Ich erkenn ihn. Es ist der blugte Schatten König Darnleys, / Der zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt/ Und er wird nimmer Fried mit mir machen,/ Bis meines unglücks Mass erfüllet ist” [ME, I, 4, 254].

el coqueteo de las tradiciones católicas que ya frecuenta el grupo de Jena. Su aspiración es del todo diferente y no concierne a la defensa de la legitimidad patrimonial, esa que jamás puede desprender de la animalidad por la inevitable filiación. Esta no es la legitimidad de la Estuardo de Schiller. Isabel, la antigua heroína del teatro político, casi la fundadora del mismo, la dama de Marlowe, la defensora de la libertad de conciencia y de la Reforma, la fundadora del Estado inglés, la representante de la modernidad, la virgen Isabel, la nueva Adrastea, la niña bendecida por el destino en *La Noche de Reyes* de Shakespeare, aquí se nos presenta en una situación antipática. Y sin embargo, el ejercicio escénico no es ideológico, sino antropológico. No es restaurativo ni reaccionario, sino teórico. La pregunta es: ¿qué tipo humano debe ser quien esté al frente del Estado? ¿Qué tipo de animalidad encarna? ¿Quién puede ganar la batalla por el Estado? ¿Y cómo puede ganarla? Tras estas preguntas, la posición de María Estuardo se llena de sentido. Y no sólo porque nos obliga a preguntarnos si acaso esa animalidad bella, carismática, extraordinaria de la Estuardo no implica de forma inevitable su desgracia, el crimen que le acompaña desde antiguo, su muerte, su imposibilidad de sobrevivir; sino porque genera el interrogante acerca de por qué ella inspira terror y miedo.

La pregunta básica de esta pieza de Schiller sería: el dilema del poder consiste en que su batalla siempre ha de ganarla quien tiene menos legitimidad natural para ejercerlo. Esta enseñanza era tan nueva que fue olvidada por mucho tiempo. Para decirlo con Weber: el carisma extraordinario de la gracia y la belleza no puede estabilizarse en el Estado. El animal bello y extraordinario no puede ser el soberano. El Estado será siempre una pasión triste. La antropología política que nos propone Schiller nos plantea una larga serie de cuestiones: ¿quién sigue a quién, cómo y por qué, y por cuánto tiempo, y para qué y hasta dónde? ¿Qué es un grupo político entonces? ¿Y sobre qué grupo político debe elevarse el Estado? Entonces la pregunta por el sentido y significado de los golpes de Estado se transforma más allá de la técnica médica de Naudé. La pregunta ya no es cómo dar un golpe de Estado, sino quién puede darlo. Ahora bien, si el golpe de Estado es necesario al Estado y al soberano, entonces quien puede darlo selecciona el tipo de subjetividad que puede aspirar a dirigir el Estado. ¿Es tu animalidad afín con esa subjetividad y permite este negocio? La medicina que inspiraba a Naudé se ha convertido en Schiller en una pasión de naturalista. Este ve las cosas de otra manera. Lo que apunta es una historia del Estado que no puede ser concluida. Pues que Isabel tenga que dar un golpe ya supone que no era legítima. Mas si lo gana —y de hecho lo hace— entonces confirma que todavía no lo es, pues el tipo humano

que gana esas partidas es antipático, siniestro, solitario y feo. El Estado moderno así no puede reclamar la obediencia legítima de nadie. Mucho antes de que Kelsen pensara mostrar que la teología política aspiraba sobre todo a conceder a una desnuda abstracción jurídica la dimensión sustancial de una personalidad, Schiller ya está anunciado que no se trata de golpes de Estado, sino siempre de golpes violentos de un ser humano que no puede controlar su específica psiquismo, por mucho que transfigure su acción mediante las abstracciones teológico-políticas del Estado. La teología política así es un muro defensivo que esconde una pasión que el Leviatán de Hobbes no quiso investigar. El portador del Estado es ilegítimo siempre, porque quien podría ser su representante legítimo, María, no puede sino sucumbir al drama que produce a su alrededor su animalidad soberana y quien triunfa no puede hacerlo en una acción de Estado, sino en un golpe. Se trata así de un drama al que Estado no puede escapar, una lucha de animalidades de estructura bestial en cada caso, pero nunca legítima. Esta es la vida por debajo de la política que sostiene la política.

Con ello, todo el complejo cuerpo institucional del Estado, aparece como un puro *Schein*, una pura apariencia, una vestimenta que oculta un misterio que Shakespeare no pudo describir, pero que Schiller ya sabe ponerle el nombre: el desnudo enfrentamiento de dos formas anímicas indomables, ambivalentes, que hacen del fondo animal del ser humano una fuerza ingobernable, la fuente verdadera de la que mana el poder y el destino. Una, la fealdad y la fría eficacia, la esterilidad natural, la ausencia de gracia, y la otra la arrebatadora belleza y dignidad, por cuya posesión se recurre al crimen. Con esta trama, la ambivalencia de los conceptos éticos de Schiller se multiplica. Belleza y dignidad juntas, lejos de expandir la bondad, expanden el crimen. En lugar de la soberanía real y mítica que todos desean ocupar poseyendo a María, dejan a su paso como pretendientes que se eliminan sucesivamente un reguero de sangre. Pero quien finalmente lo consigue, Isabel, el portador del Estado, lejos de ser el rey mítico, es la fría máquina de calcular que economiza de todo, incluso sangre, siempre que sea a través del cálculo. La tragedia del poder consiste entonces en que ha de ganar quien no tiene legitimidad verdadera para producir poder humano. Quien resulta atractiva por su belleza, María, es deseada, no deseante. Poderosa e impotente, siembra con su inocencia y atractivo la muerte a su paso. Su lugar es el que ha de ser ocupado. El poder es así la experiencia del otro, del que no lo tiene. Quien lo goza, no lo sabe. El poder, esta es la enseñanza, es un imposible.

El Estado así es la ocultación de una inestabilidad endémica que la vida humana no puede superar, una coartada de ciertas pasiones tristes que luchan

por disponer de un poder que siempre se ve en otro. En un pasaje de la escena 6 del acto II [289-290], Mortimer, hablando solo, pues acaba de dejar a Isabel, dice de esta, (frente a María, “a cuyo alrededor revolotean en alegre coro los dioses de la gracia y la dicha juvenil”), que solo tiene dioses muertos a los que entregarse [“tote Güter zu vergeben”]. A Isabel, por eso, le está negado el “dulce auto-olvidarse” [süßem Selbstvergessen]. Aquí Schiller ha puesto la base de la autorreferencialidad del Estado: la imposibilidad de auto-olvido. Esta imposibilidad es, como veremos, el estado anímico de *Sorge*, la caracterización básica del poder que Heidegger democratizó, cuya intensidad pondrá al límite todo psiquismo. El personaje Mortimer es muy importante porque permite comprender que estas pasiones tristes del Estado están muy relacionadas con las “der Puritaner dumpfe Predigstuben”, los puritanos que jamás han comprendido “el poder de las artes”. Schiller está haciendo aquí una genealogía de la necesidad de su propuesta acerca de la educación estética. La Iglesia católica, por el contrario, ha comprendido muy bien aquel poder, de tal manera que con él ha encantado los sentidos [I, 6, 259], como en el fondo hace la Estuardo. Hay una dimensión melancólica en el texto de Schiller, que echa de menos la antigua gloria de la Iglesia, superior a la reseca lógica del Estado, pero no menos sanguinaria que él. Del Papa dice que sólo él está rodeado de lo divino y que su casa es un verdadero reino del cielo, pues “estas formas no son de este mundo”. [I, 6, 259]. Hay una rotunda afirmación de estos hombres católicos, a los que se llama “gozosos” [Fröhlichen]. Aquí la genealogía de la escisión moderna ancla en la escisión de las iglesias, lo que produjo una carnalidad animal violenta frente a una frialdad obsesiva y oscura. Incluso es más profundo. De esa escisión emergió una maquinaria fría, propia de una institución eclesial sin espíritu, que no puede prescindir del carisma personal de María, a la que asfixia en sus tramas.

Lejos de ofrecer una pedagogía que enseña cómo dar buenos golpes de Estado, Schiller ha hecho del teatro una pedagogía que comienza a reconocer que el Estado ya no es el valor absoluto ni el centro del proceso civilizatorio, ni el lugar de la gloria y del prestigio. Mas bien consiste en un simulacro de dramas más profundos y antropológicos que deben ser revelados en sus aporías. Si se quiere sentar en su trono al portador de la gracia y la dignidad, entonces se sentará también el crimen de aquellos que aspiran a su monopolio, como esos amantes y asesinos que siempre rodean a María. Esa lucha implica el triunfo del animal más frío. El Estado y sus apariencias nos alejan del saber de nuestra naturaleza. Schiller quiere restituir ese saber en su teatro. Así que lejos de ser funcionales respecto a los bienes comunes, los golpes de Estado son síntomas respecto de cierto psiquismo

y de cierta conformación humana, cuyo triste destino no puede pretender que se transfiguren desnudas miserias humanas en el esplendor de la gloria del Estado. De este modo, Schiller ha abandonado toda referencia teológica. Nada de imitación de la providencia, nada de milagro, nada de estado de excepción, nada de soberanía, nada de omnipotencia; nada de todo esto que proyecta sobre el Estado y sus golpes las abstracciones de la teología, aunque sea de la teología natural de la belleza. Por debajo de este brillo espectral se consumen fuerzas humanas que hunden sus raíces en lo animal específico del ser humano. El poder natural no puede fácilmente vivir como poder político. El carisma de la belleza no se traduce en poder político. Esta es la enseñanza de *María Estuardo*. Con su ejemplo, Schiller ha llamado la atención sobre la imposibilidad de la unión de belleza y Estado, una lección que se olvidó, con las consecuencias sublimatorias que todos sabemos acerca de la obra de arte total de la política. A modo de clarificación del pasado turbio y terrible de María, no sin cierta dimensión exculpatoria, Schiller recuerda que fue el terror el que la sometió<sup>6</sup>.

La conclusión que extrae Schiller de este experimento teatral llega mucho más allá de Naudé, pero en cierto modo su dinamismo consiste en extraer todas las paradójicas consecuencias del propio planteamiento del autor francés. En la obra de Schiller asistimos a un golpe de Estado, desde luego, pues lo es la muerte de una reina legítima a manos de una aspirante al mismo trono de Inglaterra. El cinismo de Isabel, en este sentido, ya se representa plenamente desublimado. Ella vive en el mundo del *Schein* y lo sabe [II, 5, 288]. La muerte de María, que planifica cuidadosamente, contando incluso con la inoportunidad, brutalidad y la ambición de las fuerzas rivales, independientes de la voluntad de la Estuardo, debe carecer de todo rasgo de fenomenalidad y publicidad. “Bei solchen Taten doppelter Gestalt”, dice Isabel, “Gibts keinen Schutz als in der Dunkelheit” [II, 5, 288]. La doble figura, la doble interpretación sólo es posible porque el fondo de las cosas permanece oculto. En el curso de la acción, ni siquiera pueden ser agradecidos los favores de los colaboradores de Isabel, que deben permanecer bajo el velo de la noche. Como si citara de forma directa a Naudé, y reconociendo la clave del poder, Isabel comenta ya como una sombra que sale de escena: “Das Schweigen ist der Gott der Glücklichen”. Pero ahí, en ese silencio, en el secreto [Geheimnis], se instituyen (Schiller usa el verbo apropiado, *stiften*) los vínculos más estrechos y los más férreos. El silencio es el dios de los afortunados porque con él se disminuye la intensidad de la *Stimmung* que domina toda esta escena y

---

<sup>6</sup> “Wenn nur der Schrecken dich gewinnen kann, / Beim Gott der Hölle”. ME, III, 6, 316.

que define la personalidad de Isabel, la *Sorge* consustancia al poder. Frente a esta necesidad de vivir sin brillo, la presencia de María es considerada por Schiller como una “Lichterscheinung” [II, 9, 300], deslumbrante y desdichada. Todas las contraposiciones se derivan de esta. María brilla y es la soberana natural, visible y sufriente. Isabel ocupa las tinieblas, pero es el Estado triunfante y oscuro. Esa es el drama del poder, la imposibilidad de que lo oculto brille y lo bello gane.

#### 4. SOBERANÍA ANIMAL

En suma, la soberanía se dice de muchas maneras, sobre todo en esas épocas de tránsito, fundacional y moderna. Como el ser, como la cosa en sí, el poder no tiene un nombre, sino una compleja gramática categorial. Y entre esas soberanías irrevocables está la belleza y la fealdad, como ya intuía el propio Shakespeare. “No posees más que tu aspecto conmovedor y el divino poder de la belleza”, le dice Mortimer a la reina María, ya prisionera en la escena sexta del Acto III. Esta es también una soberanía. El manejo de herramientas míticas por parte de Schiller es interesante. En la extraordinaria escena 6 del acto III, irrumpe Mortimer poniendo en el escenario la fuerza imperiosa de los *Augenblickgötter*, haciendo de María uno de ellos. “Dich an, wie eine Göttin gross und herrlich /Erscheinst du mir in diesem Augenblick”. [312]. Este aspecto originario de la soberanía como arrobamiento en quien la mira es decisivo para entender la índole de los poderes de María. Pura exterioridad, María es descrita con la cualidad de Perséfone. Como ella, quien se acerque y caiga bajo su aura debe estar en condiciones de activar y manejar fuerzas míticas. Cuando sigue hablando Mortimer confiesa que la presencia de la reina porta un aura que “umglänzte” y que sus encantos transfiguran a quien los contempla. “Deine Reize mir verklärte”, se dice. La transfiguración de quien la mira es una de las manifestaciones de la gloria del carisma. La palabra para definir esta presencia carismática en María es *Gestalt* [315] y de ella se derrama su consecuencia inevitable: “der hohen Schönheit gottliche Gewalt”. Aquí se da el juego completo de la presencia y de ella depende el verdadero poder [“Sein Anblick, seine mächtige Gegenwart”, dice de ella el frío Burleigh, ME, IV, 5, 324]. Este brillo es tan irresistible que la propia Isabel teme caer bajo sus hechizos si vuelve a ver a María. La trágica suerte de María reside en que el único auxilio de su poder es la maquinaria fría de la Iglesia católica, que aparece como un *deus ex machina* de la desgracia de la obra, una providencia invertida, una irrupción a destiempo y maquinal que perturba y exacerba la condición específicamente humana del drama del poder y cuyas jugadas penetra y anticipa la mirada fría e impassible de la rival

Isabel. Leicester, el traidor, puede decir que un “destino horrible e inesperado” [Ein unerwartet ungeheures Schicksal, IV, 4, 321] ha descubierto su traición<sup>7</sup>. Pero en realidad, todo alrededor de María invoca la muerte. Su extrema belleza genera afán de posesión en exclusividad, pero esa pulsión que es directamente de muerte. “Ich will dich retten, ich allein” [313], dice Mortimer, después de haber dicho que “Wer dich will retten und die Seine nennen, / Der muss den Tod beherzt umarmen können”. Este abrazar la muerte en el corazón es la mejor definición de pulsión de muerte, y a eso debe estar dispuesto quien aspira a rozar a María. De ahí extrae Schiller la dimensión apocalíptica que a menudo encierra el poder, pues genera un vínculo irrenunciable y una pulsión de posesión que permite despreciar la continuidad del mundo. “Eh ich dir entsage, / Eh nahe sich das Ende aller Tage”. [314]. La descripción que hace Schiller de este personaje es tan magistral como en otras obras: Mortimer sólo puede expresar una “serena locura”. La desgracia de María tiene muchas causas. Ella despierta la muerte a su paso.

Si el golpe contra Isabel falla por un descontrol de los tiempos, algo propio de las acciones de las potencias extranjeras y lejanas, los efectos que despierta la trama descubierta llevan a la desnuda animalidad. “La gente amenaza con despedazarle”, dice Burleigh al embajador Aubespine [IV, 2, 319] con un aviso

---

<sup>7</sup> A pesar de ello, no está claro que Schiller no haya incorporado una reflexión sobre el asunto de la Iglesia en *María Estuardo*. Y desde luego esta reflexión tiene que ver con la extrema relevancia del cuerpo en esta obra. Cuando al final de su vida, María expone el deseo de reconciliarse con la Iglesia, Melvil le expone la doctrina bien reformada de que “la letra es muerta y la fe vivifica”. Desde este punto de vista, el acto tiránico de Isabel no tiene capacidad de romper la mediación entre ella y su Dios, pues a Dios se accede desde “la devoción del corazón”. Pero María responde que no, que “el corazón no se basta a sí mismo”. Hay aquí una alabanza de la iglesia visible, en el sentido de Schmitt, y desde luego una apuesta por la encarnación de todos los bienes religiosos. Esa es la única comunidad política verdadera y el único cemento del republicanismo. “Cuando millares de fieles adoran y rezan, el ardor se convierte en llama, y el alma, desplegando sus alas, se lanza al fondo de los cielos” [IV, 7]. La más estricta insatisfacción asalta a María cuando se sabe excluida de esta comunidad. Sin embargo, Melvil cambia de argumentación y entonces inicia el movimiento hacia una iglesia visible, pero del espíritu, una síntesis que es simétrica a la que caracterizó la educación estética. Una síntesis de la iglesia romana y la reformada, una iglesia del futuro, una que brota del “corazón puro y una conducta sin mancilla”, establece un vínculo visible entre los seres humanos a través de un cuerpo sensible. La doctrina tiene una dimensión utópica y misteriosa: “aunque vos no hayáis recibido la consagración, sois para mí un sacerdote, un mensajero de Dios que me trae la paz”. La Hostia que presenta Melvil hace presente el cuerpo ausente de Cristo y permite entregar la paz a María. Es un sacerdote al modo católico, pero con una elevación al sacerdocio al modo reformado.

para que él mismo se proteja. El verbo que emplea Schiller es “zerreißen”, literalmente *devorar*. Parece evidente que todos los aspirantes a la soberanía deben disponer de estas dimensiones animales y el pueblo es uno de ellos. Su existencia vive en la hostilidad, en el odio. No menos fiera que cualquiera de las dos reinas, la imagen que Schiller ofrece de la multitud es completamente ajena a las miradas complacientes del republicanismo ingenuo. Estamos ante un momento histórico en el que Schiller expresa sus reservas ante la Revolución. Él no tiene simpatía alguna por esta irrupción terrible del pueblo. Pero conviene recordar la prehistoria de la revolución. Nadie más que los reyes ha cooperado en la pérdida de sacralidad de los propios reyes. La revolución es desde luego un crimen, pero es la consecuencia del crimen previo. En cierto modo, se trata de la misma historia de violencia, de herencias de la sangrienta soberanía, tiempo antes de que Tocqueville las investigue. Una revolución es como un golpe de Estado, imita un golpe de Estado y no habría sido posible si los propios reyes no “hubieran arrojado al lodo su propia majestad” [I, 6, 263].

Schiller en estos ámbitos es un maestro y comparte con Naudé sus viejas aficiones médicas y naturalistas. La lógica pura del poder estaría descrita si únicamente se entregara a los actores internos, al juego de Leicester y Mortimer con las reinas. Todo en la obra se rige por la sola naturaleza, por lo que se llama los “deberes de la necesidad”. Nada aquí recuerda el problema de la libertad, ya sea para el bien o para el mal. Aquí lo decisivo es la unilateralidad de las potencias que dominan el alma: la coacción impasible de la ley o la coacción irresistible del cuerpo emocionado. El anhelo de Isabel es cumplir la ley y sin embargo conservar la mano limpia de sangre, al menos en apariencia. El de María es vivir de acuerdo con su pasión y seguir inocente. Ambas demandas son imposibles.

Pero ellas, las bestias de la ley y del cuerpo, no son los únicos habitantes de este bestiario. Schiller cuida la maquinaria del drama con personajes en los que regresa el poder de lo sublime. Por ejemplo, ¿qué tipo de animal es Mortimer? Esta pregunta quizá es decisiva. ¿Qué tipo de animal humano puede decir “La vida es el único tesoro de los malvados”? ¿Qué relación hay entre la vida animal, en el caso del ser humano, y la pulsión de muerte? ¿Cuál es el soporte animal de lo sublime kantiano, que Mortimer parece citar cuando se refiere a los oficiales de la reina Isabel como “cobardes esclavos de la tiranía” y frente a la cual dice: “Yo me burlo de ti; yo soy libre” [IV, 4]. Aquella pregunta deriva en esta: ¿cuál es el soporte animal de la libertad? Cuando en la escena 6 del acto IV, María alcanza ese soliloquio que hace juego con el de Isabel, y llama a “la muerte bienhechora”, ¿de dónde extrae ese sentimiento de noble orgullo que identifica con la nobleza? ¿Qué

conjunto de sentimientos vinculan a la muerte con el triunfo y la bondad? ¿De dónde ese gozo de morir? Schiller habla sin lugar a dudas de la “dicha” de María. ¿De dónde procede? Cuando en la escena 7 del mismo acto IV habla con Melvil, María reconoce que sólo una cosa le impide “elevarse con alegría y libertad”. Schiller ha extremado el análisis de Kant. Lo sublime no es un placer estético fruto de la contemplación del naufragio del otro que se hunde en el abismo, sino una experiencia más cercana al éxtasis, de tal modo que el ser humano en situación sublime está dominado no por un sentimiento orgánico de temor, sino por una intensa alegría que acompaña a la percepción de la libertad y de omnipotencia. Eso es lo que produce a la vez placer y miedo en el lector. Para que esa historia llegue al lector con esos efectos, el personaje del drama tiene que gozar de una nitidez extrema de carácter, capaz de agitar algo semejante aunque más moderado en el receptor.

¿Pero de dónde procede este éxtasis? No de la constatación de la libertad, algo que estuviera ahí, un rinconcito en el hombre. La libertad es el hombre en esa experiencia, no una sustancia moral en el hombre. Desde luego, no está vinculada al bien o al mal. Ambas son realidades que pueden acompañar al éxtasis si se presentan en su idealidad perfecta, sublimada. Pero no son las únicas. Las hay más concretas. Mortimer por ejemplo es el animal apocalíptico que no puede impedir la vinculación entre la pulsión de muerte y la pulsión de posesión de María. Esa es su experiencia de libertad. Es de tal índole el efecto que produce en él ese animal sagrado de María, es tan cercano a la locura, que ya sido tocado por la fiebre de la aspiración propia de los reyes míticos, por mucho que él no llegue a serlo. No se trata aquí de una lucha por el cetro, sino por el símbolo de todo deseo soberano, la posesión de María. En realidad, la fiebre del rey es la propia de todos los candidatos, incluido el que llegue al final. Porque en esa lucha por el poder no hay final.

El Estado moderno basado en la ley no puede sostenerse salvo con la muerte de la portadora del carisma animal, la reina María, la representante del Estado bárbaro. Mientras ese carisma siga vivo, sin embargo, todo es inseguro e inestable y el Estado no puede acceder a su metáfora preferida de orden. Mientras ese carisma siga vivo, no puede producir a su alrededor sino muerte y crimen, barbarie. La corporeidad y la calidad de los bienes que se ponen en tensión con ella, no permiten el cálculo ni el derecho, todas ellas expresiones de la frialdad. O Estado o Carisma, esta es la naturaleza de la obra de Schiller, que todavía abordará al año siguiente la misma problemática en *La Doncella de Orleáns*. Sublime y carisma son potencias contrarias al Estado moderno, que halla en la fría y reseca Isabel su

figura estéril, inestable, insegura. Sin duda, en una y otra obra Schiller mostrará la necesidad de que el carisma esté dotado de fuerza demoníaca. En todo caso, se trata de escenarios que se sitúan más allá del bien y del mal porque están dominados por una fuerza excepcional, producida a veces de forma pasiva por la belleza, a veces de forma activa por la ingenuidad. En todo caso, el príncipe nuevo debe morir para que surja el Estado. Lo decisivo son las consecuencias: la legitimidad natural debe morir y con el Estado acabará trastornado por la inseguridad, el miedo, el desconcierto, la culpa, la inseguridad, la inestabilidad. Los efectos de la escisión humana que hizo necesaria la educación estética dicen ahora: o barbarie o estabilidad, o belleza o ley, o naturaleza o frialdad. Al Estado se llega por la muerte del carisma. Pero con ello el Estado no es más feliz. La condena de Isabel será padecer “la tortura de la espera” una vez muerta María. [IV, 11]. No hay escape a este destino. María debe morir para que el alma atravesada de las pasiones tristes de Isabel pueda reinar. Y sin embargo, como si hubiera escuchado la ira de Hegel en *Wallenstein*, Schiller sitúa este destino de la necesidad en el camino del republicanismo, de la unión federal de la Isla bajo un parlamento unitario y bajo la división de poderes [268, 269], la otra forma de la educación política simétrica a la educación estética. La época bárbara de la monarquía debe dar paso a la época parlamentaria. Pero nada era seguro para quien recuerda esta historia en sus inicios.

Todo esto hace del Estado un dispositivo aporético. Para estabilizarse debe generar una historia cuyo recuerdo lo desestabiliza. Si Walter Benjamin dijo una vez que lo “alegórico en Shakespeare resulta tan esencial como lo elemental”<sup>8</sup>, Schiller ha heredado esta fuerza poética. Cuando Isabel dice, al final de la obra, una vez muerta María, “al fin, ahora hay sitio para mí sobre la tierra”, Schiller nos muestra que se trata de una alegoría, pues eso es lo que dice el Estado, pero no por eso deja de ser la portadora de una fuerza elemental, de un miedo que llega a ser consciente en toda su ambivalencia y que procede de la angustia de que su existencia como soberana estará amenazada tan pronto emerja un propietario carismático de la soberanía. Ese propietario carismático ahora deja ver su rasgo más propio: es el que no necesita de golpes de Estado. El punto técnico de la conversión del príncipe nuevo en príncipe civil, el proceso que Schmitt cree propició la evolución desde la barbarie a la civilización, pasa por una ficción que la obra muestra en toda su verdad y que la vencedora aspira a encubrir: que Isabel no es la asesina de María. Pero nada puede cubrir esa ficción. La obra de Schiller

---

<sup>8</sup> *El origen del drama barroco alemán*, Tecnos, Madrid, 226.

es tan desveladora del golpe del Estado como de la necesidad de su secreto. Ambas cosas son necesarias para que emerja la ficción de la ley de tal manera que se pueda creer en ella. Para Schiller, este carácter aporético no ofrece duda. María se nos ha presentado desde el principio como una suplicante inocente y ha sido encarcelada bajo la protección de leyes míticas sagradas. Su muerte es un crimen sin paliativos.

Schiller no siente aprecio por el Estado de derecho moderno, o al menos eso parece. Al tener necesidad de eliminar la fuente de la soberanía en el carisma, por su naturaleza animal y su producción de barbarie, el Estado de Isabel no puede menos que obedecer al pueblo, ponerse en manos de otra fiera no menos bárbara. Esta debilidad es decisiva para la historia de la falta de legitimidad de Isabel, porque el pueblo es también de naturaleza bestial, devoradora, coactiva, violenta. “Me era preciso obedecer su voluntad”, dice Isabel, para justificar que ha firmado la sentencia de muerte de María. La diferencia reside justo ahí. Mientras que María arrastra hacia sí todo lo que roza, como verdadera portadora de carisma, Isabel debe calcular y obedecer las coacciones variables de un pueblo que, sin soberana verdadera, anda a la deriva, como en Shakespeare. El destino de la democracia y su actualismo omnipotente es lo que este republicanismo no ve claro. Este cálculo de la obediencia debida al pueblo desata la tragedia. Isabel firma la orden no con voluntad de cumplirla, pero cuando quiere mantener con vida a María, y se dispone a abrir una nueva investigación, ya es demasiado tarde. Sin embargo, como sabemos por las protestas de Davison, la reina no dio orden *concreta* para aplicar la pena de muerte, de tal manera que siempre pudiera desvincularse de las consecuencias de su propia orden. El Estado así cubre su culpa y ciega su responsabilidad. “¿Has osado interpretar mis palabras, mezclar en ellas tu criminal pensamiento?”, le dice Isabel al verdugo que actuó por su indicación. El rasgo que hace tan odiosa a Isabel en esta obra es la manera en que lo dispone todo de forma calculada para hacer posible la doble figura, la doble interpretación y así no tener responsabilidad en el curso catastrófico de los acontecimientos, desmintiendo su autoría de lo que suceda. Pero todavía más impresionante resulta que la fuerza productora de esta inteligencia desproporcionada sea sencillamente el miedo. Cuando Isabel alude a la “clemencia de nuestro corazón”, alude a algo inexistente. El corazón de hierro será luego el carácter propio de la doncella de Orleáns. Aquí sólo hay un vacío. Este hueco interior no pasa desapercibido a uno de los personajes, Shrewsbury: “No he podido salvar la parte más noble de ti”, le dice a Isabel, antes de dejarla en la más absoluta soledad en la que siempre, al aparecer, está el que rige el destino violento del Estado convertido en ley.

## 5. ANIMAL Y SACRIFICIO

Con demasiada claridad vemos que Schiller ha vinculado la nueva sensibilidad de lo sublime a la vieja y aparentemente excéntrica experiencia extática de los mártires. María es uno de ellos. De este modo, en la “celestial felicidad” de María [IV, 7], sin duda identificamos los escenarios de las cartas paulinas. Pero se trata de un martirio que está atravesado por la compleja historia de crímenes que María deja a sus espaldas, por la auto-humillación radical de quien en el éxtasis no celebra sino la propia culpabilidad redimida. La escena es de una fuerza extraordinaria, porque con la confesión de María se transfigura la compleja subjetividad que soporta esta prehistoria del Estado. Desde el lejano tiempo de Orígenes se consideró que el martirio era el camino más profundo y adecuado a la experiencia intelectual, una intensificación de la contemplación que se había ganado en el estudio, que ahora estallaba en un único resplandor que ponía en contacto directo con el futuro inmediato de la contemplación de Dios. De modo semejante, Schiller ha completado la escena con una confesión que se sabe camino de la búsqueda de la verdad. Martirio como experiencia epistemológica, pero una que no puede separarse de la extraña dicha de saber la muerte cercana como antesala de la verdad. Entonces, completando la escena del *Hamlet*, María revela su pasado y confiesa que “he hecho asesinar al rey, mi esposo, he concedido mi mano y mi corazón al seductor”. Hay una serpiente en el alma que ha procurado la venganza de ese pasado. Esa serpiente es la que descubrirá “la mirada de fuego”, el éxtasis en la liberación. La mártir agota su conocimiento de sí cuando puede decir sencillamente “mi confesión ha terminado”, no cuando concluye que es inocente. Como en la moral kantiana, María no puede atribuirse ninguna obra buena. La experiencia dichosa de la muerte está relacionada con la claridad de que todas sus obras malas han sido narradas. Esa es la liberación que produce la narración, la confesión que libera y da acceso a la experiencia de lo sublime. No es una experiencia de autoafirmación en la virtud, algo que jamás puede ser objeto de experiencia, sino de tener clara noticia de que el mal ha quedado exhausto en la narración. Ahí se abre la experiencia de lo sublime, porque el mal ya entregado al pasado por la narración, al ser acogido, libera e indisponde para el mal. La trama oscura de los hechos de Isabel, que como había previsto Naudé impide la narración clara, deja en la confusión y en la duda, en la indecisión y en la ambivalencia. Ninguna de esas experiencias puede gozar de la nitidez de lo sublime.

Schiller ha dejado claro que el escenario de lo sublime no es electivamente afín con el problema del Estado. Esa enseñanza es decisiva en su obra. De este modo ha encerrado a la política moderna entre límites más bien estrechos, propios

de una esfera limitada, cuyo destino está en manos de la expansión del derecho siempre a merced de la multitud. Ni el fundamento de la soberanía nueva reside en la existencia del aparato del Estado, ni la muerte puede ser canalizada en una sublimación del propio Estado. El fundamento es el pueblo, el soberano es su delegado criminal, y el crimen es confusión. Por debajo del Estado moderno queda la vida gloriosa del cuerpo excepcional, del soberano animal, la prestancia de un cuerpo irresistible, que debe entregarse a la dulce transfiguración de la muerte extática envuelta en una experiencia sublime, por completo ajena a la política. Esta experiencia requiere la escena, bastante impresionante, de la irrupción de lo sagrado, de la libertad, atravesada por la completa autognosis de la víctima y que tiene la forma de “el castigo de sangre que puede rescatar el crimen de sangre” [IV, 7].

La alteración de la cristología que se deriva de aquí es radical. Un Cristo femenino culpable, un animal divino excepcional, sagrado y terrible, que debe pagar con su muerte sacrificial el propio crimen que genera a su paso, la barbarie que produce aunque solo sea como un motor inmóvil, como la Andrómeda atada a la roca que atrae a distancia a las bestias míticas que han de poseerla en medio del terror. Por eso, en ese escenario, se comprende que la naturaleza y la religión —eso que se concita en lo sublime— están por encima de los reyes y que el “privilegio de los sacerdotes” es mayor que el privilegio de los reyes. Sin embargo, eso es el final María, un ser sagrado. Entre animal luminoso y ángel de luz, María recorrerá toda la gama de los seres finitos, y unirá en una sola cadena la escala que va de la naturaleza al espíritu, una que atraviesa el crimen y la violencia y lleva al martirio y la soledad. Pero al menos aquí Hegel no podría decir, como en Wallenstein, que esto resulta terrible e insoportable. Ahora se abre una teodicea: la transfiguración del crimen en conocimiento y confesión, del animal en ángel, a través del goce de la muerte como libertad y alegría. En ese terreno de lo sublime se anula la diferencia entre amigo y enemigo. En este sentido, la transfiguración de la muerte es una función genérica, universal. De ahí que María en cierto modo sea la sacerdotisa de una nueva forma de la iglesia reconciliada en el espíritu, la contraparte utópica de un Estado reducido a la fría letra del derecho.

La fuente de todo el mal que padece María es la “femenina fragilidad”, esto es: la excepcional belleza de este animal humano que produce a su paso el terror y el afán de posesión. Este es el origen de su legitimidad y de su realeza y por eso Isabel es completamente consciente de su falta, de ser una usurpadora. María no actúa. Produce actuación y a su alrededor se agita frenética la pasión. Ella es la causa natural, pero no la causa libre de la tragedia. El problema es que la soberanía

verdadera, anclada en esta base animal, no puede sino producir el crimen a su paso. Sólo la mujer es soberana en esta teología política del primer motor inmóvil aristotélico, y por eso tras el poder hay sencillamente Eros, *libido*. La soberanía en este sentido es el goce de un objeto único que produce el deseo de todos. No hay forma de civilizar este asunto, ni de organizar un comunismo de la libido, pero por eso mismo, por su estatuto de vida natural, María puede encontrar el perdón y la transfiguración de su naturaleza en el espíritu. Eso es posible. Mas para eso, la naturaleza ha de hacerse cargo de toda su culpa, incluso del crimen que ella no ha cometido, pero ha provocado. María es inocente del crimen por el que muere, pero ha sido ocasión de muchos crímenes cometidos a su alrededor.

## 6. SCHMITT, BENJAMIN

Cuando en 1928 Walter Benjamin mandó su libro sobre *El origen del drama barroco alemán* a Carl Schmitt, este quedó impresionado por la brillantez del análisis. Muchos años después, en su anexo a *Hamlet y Hécuba*, sugirió que Benjamín jugó con categorías demasiado elementales y abstractas como Renacimiento y Barroco, cuando lo que se jugaba era el paso de lo bárbaro a lo político, paso que ponía fin a la época heroica, al derecho y a la tragedia de los héroes. Aquí invocó los pasajes de la *Filosofía del derecho* de Hegel, §93 y 218 y recordó que la seguridad, la paz y el orden públicos eran ahora los rendimientos que permitían justificar al Estado<sup>9</sup>. Schiller, al continuar la historia previa a lo que de verdad se contaba en el *Hamlet*, hace regresar el Estado de lo político a sus orígenes en una barbarie. Su mirada es que la condición bárbara en el fondo viene provocada por la extrema belleza del animal humano, capaz de turbar la mente del hombre. Esa es la clave de la época heroica y del derecho trágico de los héroes. El poder desde Maquiavelo tenía que ver con ese Eros, tal y como se ve en la trama de *La Mandrágora*. Pero si esto era así, el poder no podía ser calmado jamás y el príncipe nuevo nunca daría paso a la época del Estado o del principado civil. Es curioso que Schiller sugiera que estos héroes morían porque su muerte era exigida por la plebe, devorados por ella en una comunión brutal y sacrificial. De ahí que el paso al Estado debiera darlo alguien incapaz de *libido animal*, Isabel. La prehistoria bárbara de María Estuardo está diseñada para reconocer la necesidad de una teoría de la Iglesia del espíritu capaz de unificar en el perdón, como único camino para superar una división entre plebe y reina que el propio Estado no puede suturar. Lo político jurídico en todo

---

<sup>9</sup> *Hamlet y Hécuba, o la irrupción del tiempo en el drama*, ob. cit. p. 53.

caso no será suficiente para controlar lo bárbaro, venga de María o de la multitud, en todo caso un fondo de animalidad que brilla generando las presencias de las que vive la soberanía. La barbarie no estaba enraizada en el fanatismo religioso o en la anarquía feudal. Era el fruto de la propia excelencia animal de sus reyes míticos que Nietzsche pronto deseará recuperar. Por eso Schiller volvió a conectar con el “salvaje ebrio” que Voltaire veía en Shakespeare, pero para mostrar que en el fondo de toda tragedia anidaba no una naturaleza que había salido de gozne, sino justamente una excelencia de la naturaleza que producía pasión, celos, venganza y posesión hasta la locura.

Lo que Schmitt llamaba bárbaro era la peculiar resultante de los efectos que un animal divino como María Estuardo producía a su paso. Cuando Goethe en 1771 preguntó “Enano francés, ¿qué crees que está haciendo con la armadura griega?”, ignoraba que a su lado habitaba ya el autor que iba a recoger el testigo de esa armadura que lleva Proteo, con la que ha matado a Medusa y con cuya fuerza todavía podrá detener el rostro del Leviatán marino que viene a devorar a Andrómeda, liberarla, dominarla, poseerla y fundar la ciudad sobre bases endebles. Pues mientras viva Andrómeda, Perseo vivirá en la condena del rey mítico, pendiente siempre de quién viene a arrebatarse un bien cuyo rasgo propio es la entrega. María en cierto modo es alegórica y elemental y por eso es el mito moderno del poder como lo poseído y deseado a cualquier precio, la sustituta de la promiscua Andrómeda<sup>10</sup>.

Es verdad que Alemania podía ser sensible a este destino en la medida en que todavía gozaba de una existencia pre-estatal y tenía por delante escribir la historia de su paso a un Estado de derecho. Pero cuando Alemania se encaminaba hacia esa existencia, Schiller pudo reflexionar sobre la dificultad del tránsito de lo bárbaro a lo civilizado y descubrir que la estructura de la barbarie no obedecía a una condición histórica, sino animal. Así pudo alentar de la dificultad de un tránsito que ya no podía entregarse a un rey mítico pero que no debía entregarse a una multitud no menos bestial. De la misma manera que para pasar del estado de dualidad esquizofrénica a la reunificación de las fuerzas humanas se necesitaba la síntesis de un estado estético, ahora veía que para pasar a un Estado republicano digno de ese nombre se necesitaba la síntesis de un nuevo espíritu capaz de forjar la comunidad propia de un nuevo Estado. Ese tránsito no dependía del final del feudalismo o de la iglesia católica, sino de una condición humana todavía no

---

<sup>10</sup> Para el destino de Andrómeda en la monarquía hispánica, cf. mi trabajo *Reyes dudoso*, en *Crítica hispánica*. 2008.

abordada en su perímetro verdadero. Si esta nueva forma de humanidad consciente de sus pulsiones elementales no se imponía, entonces la época tendría que elegir entre el soberano personal carismático o la animalidad de la multitud. Sería una regresión a la barbarie en todo caso.

En este sentido, es sintomático que Carl Schmitt, cuando aborde este asunto en su análisis del *Hamlet* y lo enfrente al que propusiera Benjamin, caiga en el mismo historicismo que denuncia. El abordaje de las diferencias entre Shakespeare y Racine no era posible ni desde el paso del Renacimiento al Barroco, ni desde el paso de lo bárbaro a lo civilizado, en cuanto irreversibilidad de la forma feudal a la forma estatal. Lo que mostraba Schiller es que la superación de la época bárbara no tenía lugar nunca porque el animal soberano se iba a metamorfosear en la plebe sedienta de sacrificios. Frente a esta constancia, los sucesivos estadios históricos —época bárbara, estatalidad continental, existencia marítima— en el fondo eran superficiales. Por eso, el diagnóstico de que esta época histórica ha llegado al final y con ella la acción y el error, algo que ya ha formulado Kojève. Sin embargo, esta situación no puede expresarse en términos de post-historia, sino en términos de recuperación del nudo imborrable en que el ser humano define y conformar su existencia animal y hace significativo en cada caso el proceso de antropogénesis como la forma en que da a luz a un animal singular, dotado de potencia trágica. En este terreno siempre espera Schiller. Schmitt, con un historicismo que hoy nos suena raro, exclama. “A la estirpe de los Estuardo le correspondió como destino no presentir nada de ello, así como no poder liberarse de la edad media eclesiástica y feudal”. Schmitt no leyó al parecer la *María Estuardo* de Schiller, porque de hacerlo, hubiera comprendido que lo que se vio en el destino de María era un resto de algo que él llamaba barbarie, pero que no lo era. Se trataba más bien del anclaje del cosmos político en el cosmos del animal soberano, y por lo tanto algo que acompañaría la emergencia de la soberanía de forma completamente necesaria. Se trataba de algo que está en el fondo del carisma y que será difícil dejar atrás de un modo u otro. Sólo Canetti continuaría estas reflexiones en su *Masa y Poder*. Pero entonces ya estaría ante todos la iluminadora experiencia del nazismo.

José Luis Villacañas  
Universidad Complutense de Madrid  
jvillac@filos.ucm.es