

# La teoría teatral de Friedrich Schiller en su correspondencia con Wilhelm von Humboldt

REARTE, Juan Lázaro Rearte / Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento –  
juanlazar7@hotmail.com

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: Idealismo – Romanticismo - Teoría dramática

## › Resumen

La importancia de la correspondencia entre Goethe y Schiller para el desarrollo de la producción y para la reflexión teórica de uno y otro autor ha sido destacada en la historia de la literatura por el temprano “Etwas über den Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe”, de Christian Grabbe (1830), y cien años después, por el ensayo de Lukács “El epistolario Schiller-Goethe” (1934), y acentuada por específicos estudios de germanística como Böhler (1980), Borchmeyer (1998) o Damm (2004) entre muchos otros, interesados en el impacto del epistolario sobre sus obras particulares. Si bien algunas investigaciones dan cuenta de los significativos intercambios que son producto de la amistad entre Friedrich Schiller y Wilhelm von Humboldt, su correspondencia aún no ha sido analizada en la magnitud que merece, por tratarse de un corpus temático muy variado y muy extendido en el tiempo, entre los años 1792 y 1805. En nuestra tesis (Rearte 2013) nos abocamos a la singular impronta del pensamiento de Schiller sobre la reflexión lingüística de Humboldt, huella que el filósofo del lenguaje apunta en su ensayo de 1830, “Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung”, pero en este trabajo nos proponemos relevar la práctica de un pensar compartido (*mitdenken*, Humboldt 1795), una actividad intelectual que, en cuanto a la reflexión teatral, permite definir la articulación entre Idealismo y Romanticismo. La famosa carta de Humboldt sobre *Wallenstein* (septiembre de 1800) será nuestro punto de partida para extender un itinerario que revelará, en última instancia, una práctica que pone en relación la escritura privada con el ensayo.

## › Biografía intelectual

El 8 de mayo de 1830, Wilhelm von Humboldt escribe a Caroline von Wolzogen una carta a propósito del prefacio que encabezaría la antología epistolar con Friedrich Schiller. Allí Humboldt declara el objetivo de su trabajo: “Mi plan en la redacción del mismo, ha sido mostrar en qué disposición se hallaba el espíritu de Schiller precisamente en la época a la que pertenece el grueso de la correspondencia, y qué cambio debió operarse en él para pasar del *Don Carlos* al *Wallenstein* y a las piezas posteriores” (Humboldt 2004: 27). El filósofo y lingüista se propone trazar un bosquejo del “carácter intelectual” de

Schiller para poder dar cuenta de una etapa de esa obra que considera excepcional. Nos resulta un punto de partida apropiado que Humboldt destaque, en la transición entre *Don Carlos* y las obras de madurez, la importancia de la correspondencia como un registro que puede contribuir a dilucidar la cuestión de la maduración del proyecto teatral schilleriano.

En ese ensayo, “Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung”, Humboldt caracteriza el período comprendido entre 1794 y 1797 como el más rico para la correspondencia a causa del afianzamiento del vínculo entre ambos. Entre esos años la cercanía era tal que, en Jena, los encuentros eran diarios y las cartas daban aún más desarrollo a sus ideas: “esas conversaciones constituyeron la base de nuestra correspondencia, que, en su mayor parte, trata acerca de lo mismo y que muestra paso a paso el camino por el que Schiller se acercaba a la gran época de su última producción” (*ibid.*, 33). Nos interesa recoger el material de esos intercambios cuando el vínculo aún no estaba consolidado, remontarnos a 1792 y acotar el periodo de análisis hasta octubre de 1795, en momentos de la publicación de *Über naive und sentimentalische Dichtung* para comprobar que la correspondencia entre ambos pensadores nos permitiría identificar la función complementaria que tienen estos documentos privados frente a los problemas planteados en la estética y en la filosofía. Podremos ver que, de alguna manera, las cartas, a la vez que retoman los diálogos del día, también ofician de tentativas de ensayos frente al problema de “la forma de una necesidad ideal”, tal como Humboldt había evaluado la búsqueda del poeta, “una crisis, el momento de una transformación interior, la más singular, tal vez, que jamás haya experimentado un hombre a lo largo de su vida espiritual” (*ibid.*, 31), una búsqueda de la que participa el propio autor. En efecto, así es como a la par que formula variadas inquietudes sobre su propia actividad, Humboldt da nombre a la crisis schilleriana. Por ejemplo, casi un año antes de la querrela epistolar entre Fichte y Schiller, Humboldt le comenta a su amigo que visitó a Fichte, que “mantuvieron una interesante charla” y que hablaron mucho sobre él. La observación que Humboldt subraya se articula con la situación creativa de Schiller:

El espera que usted dé mucho a la filosofía. Usted estaría dirigiendo ahora –según Fichte- su reflexión especulativa en casi todas las direcciones. Lo único que todavía faltaría es la unidad. Esta unidad estaría realmente en su sentimiento (*Gefühl*), más no en su sistema. Si fuera en esa dirección, y eso depende de usted solo, de ninguna otra cabeza podría esperarse tanto y, definitivamente, podría esperarse una nueva época. (Jena, 22 de septiembre de 1794)<sup>1</sup>

Humboldt saluda a Schiller anunciando que Fichte prepara una colaboración para *Die Horen*, trabajo que luego provocará el rechazo de Schiller y la controversia referida. Como dijimos, hay una sorprendente consciencia de la situación de Schiller sobre la que reflexiona Humboldt en 1830. En el ensayo sobre el

---

<sup>1</sup> Las cartas de Humboldt y Schiller han sido consultadas en la edición aquí referida, *Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm v. Humboldt* (Stuttgart y Tübingen, 1830), en su versión digitalizada por la Bayerische Staatsbibliothek Digital ([https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10403910\\_00005.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10403910_00005.html)). También hemos cotejado esa versión histórica con la edición crítica de Siegfried Seidl (Humboldt y Schiller 1962).

desarrollo espiritual de Schiller, la atención está dirigida a vincular su génesis, la época juvenil, con el máximo grado de su sofisticada producción filosófica y literaria, y que se anuncia en las cartas de 1795 en la planificación dirimida entre *Die Maleser* y la trilogía *Wallenstein*. Humboldt deja de lado los homenajes para pensar la producción literaria como el resultado de la acción de la historia, en el que la concepción dinámica necesariamente es binaria y comprende el “pensar y el sentir”, propiedades que Schiller habría reunido acabadamente (Humboldt 2004: 56). En este sentido, Humboldt entiende como un problema el período que antes se mencionó como transición o pasaje, en suma, como una etapa de crisis. Concibe entonces el “anhelo por la poesía dramática” en Schiller (*ibid.* 72) como una inclinación constante, progresiva y prevaleciente sobre la filosofía y que lleva, en el retrato intelectual, a “la muerte grande y bella”, en coincidencia con “el esplendoroso período poético de sus últimos años” (*ibid.*, 73). Para Humboldt, la correspondencia es un terreno de intercambio en el que la crisis creativa, la oscilación entre poesía épica y dramática, se expresa con claridad: “En la correspondencia que mantuvo conmigo hay pasajes donde Schiller parece desconfiar de su vocación poética”, y donde la distintiva conciencia del dilema confirma la materialidad del género: “nadie detestó tanto como él el andar a tientas para dar con la vocación adecuada a su propio ser. Y he aquí que su vocación fue, a todas luces, la poesía dramática” (*ibid.*, 74). En perspectiva, Humboldt sugiere que Schiller desconocía una vocación que a cualquiera resultaba clara, pero es evidente que su definición del arte dramático es sustancial, y que tiene su clave en un carácter material. De esta manera, para el arte dramático, se sitúa “su objeto en el presente” y en cuanto al efecto, lo concentra en el final, de manera que “su movimiento consiste en recorrer una línea antes que en dilatarse sobre una superficie y, al igual que el pensamiento, está más estrechamente relacionada con el tiempo que con el espacio, más favorable a la percepción de imágenes” (*ibid.*, 75). Humboldt se propone como un crítico de la obra de Schiller que puede sopesar la doble actividad del *pensar* y del *sentir*, la naturaleza filosófica y sensible de la creación poética. A la vez que esboza los rasgos distintivos de los dramas de madurez, declara que allí la forma constituye “un todo”, en la vinculación de los temas con “ideas superiores”, a la par de un enaltecimiento del impulso poético, la forma dramática se orienta, “en un sentido más alto”, a la naturaleza del hombre. La correspondencia no procura sólo tensionar posiciones o recrear una imagen de sí en el discurso del otro, sino también alimentar genuinamente una actividad compartida, recíproca. A propósito del manuscrito de *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen*, Humboldt exige de Schiller una contribución que considera sustancial:

Me resultaría muy interesante, que un hombre de su intelecto, sin un estudio previo específico de estos temas, los abarcara en consecuencia con puntos de vista completamente diferentes, novedosos y originales. Pero si usted no deseara extender sus ideas en un escrito propio, el círculo de sus actividades literarias no le ofrecerá una ocasión más apropiada para tejerlas (Auleben, 12 de septiembre de 1792).

Humboldt procura corroborar sus ideas con las cartas de su amigo, de manera que, a la vez que como intérprete acompaña con su reflexión la crisis creativa, en perspectiva confirma el carácter documental de las cartas: “En varios pasajes de sus cartas, Schiller da a entender que la mayor atención prestada a la forma del todo es el auténtico adelanto que se le debe y censura el estar pendiente de lo particular” (*ibid.*, 76). Esta suma de propiedades, Humboldt la encuentra a partir de *Wallenstein*. Así, como apunta su extrañeza respecto de que Schiller no se ocupara del lenguaje, la noción de totalidad representada, así como la relación que concibe entre el pensar y el sentir, entre la sustancia y la materia en el drama, guardan una evidente continuidad con su propia tesis sobre la formación del hombre. En el origen de su teoría lingüística, en 1793, afirmaba que

Sólo porque ambos, su pensamiento y su accionar, no existen sino en virtud de un tercero, porque sólo son posibles a través de la representación y la elaboración, cuya característica distintiva es no ser hombre, es decir, ser mundo, así busca el hombre captar tanto mundo como le sea posible y conectarlo a sí mismo tan estrechamente como pueda. (Humboldt 2004b: 84)

Para Humboldt, ese afán de alcanzar la totalidad como forma, es decir, como representación, tenía su proyección en la actividad teatral: “desplegar en sí mismo tanto mundo como era capaz de abarcar con su fantasía, con toda la diversidad de sus fenómenos, y fusionarlo con la unidad de la forma artística” (*ibid.*, 77). En la famosa “carta de *Wallenstein*”, de septiembre de 1800, Humboldt apuntará que el carácter moderno de la reflexión teatral de Schiller se apoya no en el lenguaje como especulación, sino en lo que el lenguaje produce, es decir, en la materialidad del discurso, en la doble actividad del pensar y el sentir, en la representación y en la interpretación, actividades que, sostenemos, nunca son concebidas por Humboldt como unilaterales. Se trata de un pensar y de un sentir con otros para, precisamente, definir un yo:

Usted no se queda con comodidad en la fuerza contemplativa que su lector aplica a un objeto prefigurado sólo con ayuda del lenguaje, sino que se apega más al efecto sensible al que el lenguaje, que agrupa a los hombres y por medio del cual se relacionan entre sí, ejercita como resultado en su pensamiento y en su sentimiento sobre su representar. Usted trata al lenguaje menos como un medio, un objeto para representar (al que encomendaría principalmente el éxito de su acción), que como, en sentido más amplio, una creación del espíritu humano por medio de la que se apropia de lo que es extraño para sí y a través de la que determina su oportuna necesidad para desarrollar una serie de concepciones (*Anschauungen*) y sensaciones (*Empfindungen*) de sí mismo. (Humboldt 2002, V: 195).

### › **La reflexión teatral contra / ante la modernidad**

El compromiso de Schiller con la visión trágica del hombre que se expresa en la finalidad última del arte como totalidad es objeto del dilema en la representación teatral en el período de crisis. Bennett considera que la distinción entre lo bello y lo sublime, como tendencia bien de una temporalidad plena o de otra

empobrecida, respectivamente,<sup>2</sup> remite a un diagnóstico de la época. La modernidad como una época de degradación tiene su más inmediato síntoma en una “autoconciencia desbalanceada y debilitada” (Bennett 1986: 189) y en esa condición, Wallenstein será una “tragedia de la autoconsciencia” que presenta un héroe desarraigado, enajenado de cualquier “unidad y espontaneidad” (Acosta 2008: 41). Pero la crítica de la modernidad es una afirmación de la época, implica a la vez el giro del exilio al refugio que apunta Taminiaux (1993: 82) como una vía para restablecer la unidad que Schiller llama a formular en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*: “debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que el arte ha destruido, mediante otro arte más elevado” (Schiller, 159). Humboldt señala ya en agosto de 1795, la firme convicción en el desarrollo de Wallenstein como “el más exitoso de los elevados ensayos poéticos”, la superación de todo anhelo por medio de lo sublime y Schiller, a su vez, verá en la crítica de Humboldt, un riguroso desafío:

Confieso que estoy no poco feliz conmigo mismo, y que me he sabido ganar la buena opinión que usted tiene de mí y que en su última carta me aseguraba me la he ganado por medio de este trabajo. Pero para eso tu crítica tiene que ser muy severa. (Jena, 9 de agosto de 1795)

Parece apropiada la distinción entre pensamiento teatral y discurso filosófico que propone Bennett a partir no sólo de la perspicacia política de Schiller, sino especialmente de la evaluación del público como manifestación genuina de la modernidad. En ese sentido, la idea de unidad se verá especialmente afectada, porque se volverá relativa la relación del héroe con su entorno frente a su trágica situación interior, en particular de su consciencia, lo que proyecta un conflicto a la audiencia respecto de su propia situación.<sup>3</sup>

En “Sobre la razón del deleite en los temas trágicos” (1792), esta delimitación de lo trágico a los casos en los que la adecuación (*Zweckmässigkeit*) natural es sacrificada por una adecuación moral<sup>4</sup> más elevada revela un placer que depende de la libre moral decidida en nosotros mismos: “La tragedia, sugiere Bennett, muestra a la naturaleza frustrando nuestros propósitos morales y esto suscita un sentimiento de independencia moral en nosotros” que conlleva la posibilidad de reconciliarnos con el mal. Esa posibilidad se debe a que “el espectador de la tragedia se compromete en una lucha interior frente a la visión del destino del hombre que está siendo representada ante él” (Bennett 1986: 191). Esta posición, desarrollada también en el ensayo “Sobre el arte trágico” (1792), registra la progresiva superación de lo

---

<sup>2</sup> Bennett se refiere a la carta de Schiller a Johann Wilhelm Süvern del 26 de julio de 1800 (citado en Bennett 1986: 189).

<sup>3</sup> Si “no hay un texto que sirva para expresar mejor la nostalgia por Grecia” que *Die Gotter Griechenlands*, en el poema *Natur und Schule*, Schiller opone, a una ya tardía grecomanía un viaje de otra índole, una exploración del yo, una inmersión en búsqueda de lo divino y de la naturaleza en la subjetividad. Esta migración de una imagen de totalidad referida al cosmos a una delimitada en la subjetividad marca el vaivén intelectual más significativo de esta época.

<sup>4</sup> Una adecuación para la razón o una adecuación moral que “resulta del dolor producido por una “no concordancia con la sensibilidad”. Este sentimiento lo despierta “en primer término la tragedia y su dominio abarca todos los casos posibles en los cuales se sacrifica alguna adecuación natural o una moral” (Acosta 2008: 138).

bello por lo sublime. Lo sublime entendido como el objeto que desafía nuestra naturaleza sensual para comprobar la superioridad del ser racional en el orden de un sufrimiento que se proyecta a la vida real, comprueba la relación entre el carácter artificial de la obra de arte con un vívido efecto moral. Para Bennett, el drama, en la teoría schilleriana, presenta una “experiencia a través de los sentidos que lleva al espectador a reaccionar contra ella en orden a reconocer, afirmar, probar y desarrollar nuestra propia libertad moral” (Bennett 1986: 192), el único modo de emplazar una alternativa a la nostalgia del arte como reconciliación. En el camino del sentimiento de lo sublime, el hombre moderno encuentra en la dignidad y en la tragedia el conjuro para superar el sentimiento de pérdida de lo bello.

En carta del 5 de octubre de 1795, Schiller ve la función de lo sublime en la cercanía del conflicto de *Die Malteser* con su disposición anímica, es decir, lo sublime aparece vinculado a la naturaleza humana: “Representa una acción heroica simple, sólo caracteres semejantes son al mismo tiempo todos hombres y al mismo tiempo representación de una idea sublime”.

Según Acosta, el conocimiento de lo sublime es producto de una comparación entre “un modo de existencia idealizado, sí, pero característicamente griego, con una situación de escisión que es propia, al menos especialmente, de la época moderna” (Acosta 2008: 49). Por lo tanto, a la par que se formaliza en la tragedia la superación de la antigüedad, el motivo clásico persiste como una representación antagonica que Schiller profundizará en *Über naive und sentimentalische Dichtung*, de manera que sólo en la modernidad, cuya experiencia política, social y cultural está atravesada por la escisión, es posible preguntarse por un mundo no escindido. El drama interroga sobre la situación del hombre y la explicitación de la época revela el destino del hombre, tanto en la imposibilidad de reconciliar razón y sensibilidad como en la posibilidad de poner en escena el conflicto de la libertad, el problema de la independencia frente a la naturaleza.<sup>5</sup>

Este carácter moderno aparecía tempranamente como objeto de la reflexión sobre el teatro en las cartas de Humboldt y Schiller escritas durante 1792 y 1793. A partir del diagnóstico de la modernidad era posible formular, en la representación objetiva del sentimiento de lo sublime la experiencia de la libertad.

### › **Mitleid y Mitdenken: Sentir con otros, pensar con otros**

Humboldt recuerda que la conversación con Schiller era una construcción progresiva, conducida a asumir “un punto de vista general”, en el que la discusión “encendía el espíritu” y añade que el pensamiento se presentaba como “un resultado que debía obtenerse de manera mancomunada” (Humboldt 2004: 36). La actividad espiritual y lingüística compartida, propia de la hermenéutica humboldtiana aparece como una

---

<sup>5</sup> Pocos años después, en *De lo sublime*, afirmará Schiller “El objeto sublime nos hace primero experimentar nuestra dependencia como seres naturales; y en ello, en segundo lugar, nos *da a conocer* la independencia que como seres racionales sustentamos ante la naturaleza” (Schiller 1963: 97).

energía recíproca por la que “el pensamiento corría parejo con la expresión, con la dignidad y la gracia” (*ibid.*, 36). Un pensar compartido –*mitdenken*– es la clave originaria de esa actividad, una energía espiritual que requiere del interlocutor para alimentarse y alimentar, en un doble movimiento, de irradiación de luz, pero también de calor. Siguiendo a Jürgen Trabant, no se trata de un término meramente comunicativo, sino más bien una forma de inferencia de la humanidad en la realidad del lenguaje, dada ciertamente por la función intersubjetiva y pragmática, y definida en las operaciones previas a la formulación del discurso. Podríamos agregar que la comunicación sobreviene, siempre que sea posible, pero para Humboldt la unidad del lenguaje es la palabra, y no como signo ni como sonido, sino como mediación entre la sensibilidad y el entendimiento. Entonces, a la acción continua del *mitdenken* se complementa un sentir con otros, la compasión o *Mitleid*, el entendimiento con la sensibilidad, de abandonar el “pequeño yo” (Schiller 2008: 186) para abrazar en el sufrimiento de otros una expectativa de libertad, la representación de lo sublime, el placer de la tragedia. En suma, la compasión implica la posibilidad del sujeto de sentir más allá de sí. Estas expresiones de un pensar y de un sentir compartido tienden a unificar en un momento intersubjetivo la representación del lenguaje y del arte, la naturaleza escindida del hombre moderno.

Los escritos de 1792 sobre la tragedia, publicados en *Neue Thalia*, desenvuelven la resolución de la crisis que abre el camino a la producción de *Wallenstein*, permitiendo tanto comprender como enfrentar la modernidad, haciendo “visibles sus posibilidades”, ya que “Es la imagen de lo trágico lo que configura una lectura propia y original de la modernidad” (Acosta 2008, 60, 61) para representar y despertar en el espectador la conciencia de la libertad. En estos escritos, el primer paso hacia una formulación poskantiana de los efectos estéticos de la tragedia, se expresa una teoría estética del sentimiento de la compasión que comprende un plano moral, porque concibe la intersubjetividad como una disposición que genera el objeto artístico y que se impulsa por encima de la propia individualidad, plano desde el que la tragedia interroga por la libertad, y donde, de hecho, es posible concebir lo indeterminado, la supremacía de una naturaleza racional, que es una autoconciencia de la “perfecta libertad” (Schiller 1963: 153).<sup>6</sup> Allí el sujeto se vuelve consciente de su naturaleza racional, en una situación drástica en la que asiste a la representación de un uso pleno de su fuerza. Como sugiere Acosta, la compasión es el paso previo a la concepción de un sublime práctico que no obture, sino que intensifique la conciencia de la libertad, es decir, que “lo que produce temor deba conmover más viva y agradablemente que lo infinito” (Schiller 1963: 146), para constituir un medio de expresión sobre la situación del hombre en la modernidad. En

---

<sup>6</sup> El placer en los temas trágicos conduce, de manera kantiana, a una teoría de lo sublime y está fundamentado en la relación entre estética y ética, a partir de que el placer trágico tiene un fundamento moral en el ámbito de la libertad. Acosta retoma a Koopman para comprobar la superación del kantismo que se advierte en la teoría schilleriana. Así, mientras para Kant con lo sublime se comprueba una conciencia de la racionalidad del hombre, con Schiller *en* la experiencia estética de lo sublime se desarrolla la autoconciencia de la libertad (Acosta 2008: 142). Se trata de distinguir un ámbito práctico de una experiencia estética.

“Sobre el arte trágico”, Schiller ya proponía que en el sentimiento suscitado por la tragedia, se postula una libertad por la que la ley moral tiene que doblegar la sensibilidad, porque el deleite frente a lo trágico explica el predominio de la ética y la exclusión de la naturaleza sensible. De esta manera, se concibe el placer como incondicionado, porque la naturaleza ética, constitutiva del hombre, excluiría la naturaleza sensible, exterior. Este principio de la autonomía se expresa libremente en el concepto estético de la compasión, “de la capacidad en el espectador de un sentir compartido con quien sufre en escena” (Acosta 2008: 167) que produce en él una resistencia racional, porque sólo desarrollando su finalidad estética una obra podría lograr el efecto moral de comprobar la superioridad del deber moral sobre el afán de supervivencia. Ahora bien, en el devenir de esta resolución del conflicto schilleriano, vemos a la par de la afirmación de la conciencia de la libertad, también la necesidad del conflicto como catalizador de la modernidad. En suma, la tragedia pone en escena “la lucha interior del sujeto” que deviene “reflexión sobre la tragedia de la modernidad” (Acosta 2008: 161). Queda resuelta la pregunta que Schiller planteara el 5 de octubre de 1795: “Continúe pensando estrictamente sobre mí, y luego escríbame su opinión. Definitivamente, la poesía será, en cualquier caso, mi ocupación, entonces la pregunta es será épica (en el sentido amplio de la palabra) o dramática.” (Schiller y Humboldt 1962: 52)

## › **Conclusión**

En este trabajo pudimos ver que la correspondencia entre Schiller y Humboldt comprueba que el intercambio epistolar es un ejercicio intelectual, una tentativa que contribuye a decidir la dirección de un programa y que a la vez se conforma como un complemento, margen, pero elemento dinámico de un programa que se despliega. El pensamiento, como la conversación conducida estratégicamente, puede ser una actividad compartida en tanto se presenta como una actividad al interlocutor, en tanto no se presenta como un producto de un sistema, sino en toda su dinámica riqueza.

Hacia 1790, la búsqueda de Schiller de un objeto y de un modo de concebir los sentimientos que debía suscitar el drama moderno se define, sin desmedro del propósito fundamental del arte de provocar placer contra una estéril finalidad de “perseguir lo moralmente bueno” (Schiller 1963: 178), como colindante con una concepción del lenguaje entendida como actividad, como *enèrgeia* (“*Energie des Genie’s*”, 16 de octubre de 1795) y no como producto o *ergon*. Humboldt había entrevisto la necesaria resolución de la pregunta de Schiller a favor de la tragedia como catalizador de la modernidad:

Así se expresa, entonces, todo lo que le es propio, un sello único de majestad, dignidad y libertad, que conduce en realidad a un ámbito supraterrrenal para establecer el tipo más elevado de lo sublime, que

funciona a través de la idea. Humboldt define entonces lo sublime como la clave que resuelve en la experiencia de la libertad el camino que debe retomar Schiller:

Llamo poesía dramática (aquí propiamente trágica o mejor, heroica) a partir del concepto que se ha establecido comúnmente a partir de las ideas de Goethe, como la representación de una acción y de un carácter, así como la descripción del hombre en una lucha con el destino, esa es la peculiaridad que la caracteriza, aquí en su verdadero dominio, ya que aquí se desarrolla su efecto principal por medio del sentimiento de lo sublime. (Tegel, 16 de octubre de 1795)

El teatro cumple, ya no sólo con la función formativa del público sin oprimir su autonomía, el teatro entendido como institución moral frente al Estado y la Iglesia, tal como sugería Schiller poco después del estreno de *Die Räuber*, sino que debe cumplir además con la tarea de catalizar la época, ser expresión frente a la modernidad y contra la modernidad, para, al final de una confrontación resolver que por la condición moderna del drama y del deleite que provocan sus temas, es posible concebir la consciencia de una libertad plena.

## Bibliografía

- Acosta López, M. (2008). "¡También lo bello debe morir!", en Acosta López, M. (compiladora) *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Bennett, B. (1986). "Schiller's Theoretical Impasse and *Maria Stuart*", en *Modern Drama and German Classicism: From Lessing to Brecht*. Ithaca, Cornell University Press.
- Humboldt, W. v. y Schiller, F. (1830). *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt: Mit einer Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung*. Cotta: Stuttgart y Tübingen.
- Humboldt, W. v. y Schiller, F. (1962). *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt* (Siegfried Seidl, editor). Berlin, Aufbau.
- Humboldt, W. von (2002). *Werke in fünf Bänden*. Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Humboldt, W. von (2004). "Sobre Schiller y el curso de su desarrollo intelectual", en Buckhardt, J. Goethe, J.W. y Humboldt, W. *Escritos sobre Schiller*. Madrid, Hiperión.
- Humboldt, W. von (2004b). "Teoría de la formación del hombre", en: *Confines* N° 14, junio de 2004. ISSN 1514-044X
- Schiller, Friedrich (2008). "Sobre lo trágico", en Acosta López, M. (compiladora) *Friedrich Schiller: estética y libertad*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Schiller, F. (1963). "De lo sublime" y "Sobre lo patético", en Schiller, F. *De la gracia y la dignidad*. Buenos Aires, Nova.
- Trabant, J. (2004). "Co-penser – Mitdenken. Penser le langage avec Wilhelm von Humboldt", en *Recherches germaniques, Revue Annuelle*, No 34, ISSN 0399-1989.