



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Recepción de la tragedia y la *Poética* de Aristóteles en la teoría y práctica
dramática de Gotthold Ephraim Lessing.

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Mención Literatura

Alexis Acuña Velásquez

Profesor Guía

Brenda López Saiz

SANTIAGO DE CHILE

2016

Agradezco a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) por el financiamiento de tesis otorgado en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación N°11140911, dirigido por Brenda López.

"Es verdad que la guerra ha establecido entre nosotros su más sangriento teatro, y es dicho viejo que el ruido de las armas, si se oye muy cerca, hace huir a las musas."

Lessing, *Sobre la esterilidad literaria de Alemania*

"Ha cortado una rosa antes de que la tormenta la deshojara... Déjeme besar esa mano paterna."

Lessing, *Emilia Galotti*

"No había bebido más que un vaso de vino de la botella que tenía sobre la mesa. El libro *Emilia Galotti* estaba abierto sobre el pupitre. Eran indescriptibles la consternación de Alberto y la desesperación de Carlota."

Goethe, *Las cuitas del joven Werther*.

Contenido

I. Objetivo del estudio.....	5
II. Europa y Alemania en el horizonte de la Ilustración.....	9
II.1. Aproximación a la Ilustración Europea.....	9
II.2. Alemania en el Siglo Ilustrado.....	12
II.3. La emergencia de una nueva sensibilidad Alemania.....	18
II.4. Hamburgo y Teatro Nacional.....	22
III. Drama y tragedia en la Alemania del siglo XVIII:	
La entrada en escena de Lessing.....	26
III.1. Aproximación al Clasicismo Francés.....	26
III.2. Johann Christoph Gottsched:	
Reformador de la cultura alemana.....	30
III.3. La irrupción de Lessing:	
Aproximación a su concepción de tragedia.	33
IV. <i>Dramaturgia de Hamburgo</i>, espacio de discusión	
sobre el drama y la tragedia.	46
IV.1. El lugar de <i>Dramaturgia</i> en el pensamiento crítico de Lessing.	46
IV.2. Análisis de <i>Dramaturgia de Hamburgo</i>.....	48
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	68

I. Objetivo del estudio

El presente informe tiene un objetivo general que podemos plantear de la siguiente manera: Estudiar la recepción de la tragedia burguesa y la *poética* de Aristóteles en la práctica dramática y reflexión teórica de Gotthold Ephraim Lessing como expresión de la constitución de un drama nacional burgués en la Alemania del siglo XVIII. Para comprender el sentido y relevancia de esta recepción es necesario dar cuenta de dos dimensiones centrales: La particularidad del contexto socio-político y cultural Alemán en dicho siglo, y la emergencia del subgénero llamado tragedia burguesa en Alemania a partir de los planteamientos y dramas de Lessing. Dimensiones que confluyen en *Dramaturgia de Hamburgo* como un texto donde Lessing pudo dar cuenta de sus propias inquietudes respecto a la tragedia y a la cultura alemana.

En el marco de la Ilustración europea y alemana en particular, la necesidad de establecer un ideario nacional pone el énfasis en la dimensión política, en el marco de un país cuyo territorio carecía de unidad político-administrativa y se encontraba retrasado económicamente. Asimismo había un clima espiritual de inquietud entre pensadores y artistas respecto a esta situación, cuyas repercusiones en las dimensiones culturales se hicieron patentes en la ausencia de una literatura de carácter nacional. El drama y el teatro son dimensiones culturales que de manera más fuerte se resintieron de esta carencia de unidad política. En efecto, la relación entre política y cultura tuvo como consecuencia el mirar hacia los países consolidados políticamente del resto de Europa en busca de un modelo para la consolidación de un drama representativo de la nación. Francia era el paradigma de esta simbiosis entre unidad política y teatro nacional, por lo que, en el contexto de la primera mitad del siglo XVIII, un pensador como Johann Christoph Gottsched hizo suyas las preceptivas del drama clasicista y con ello buscó establecer un base consolidada y prestigiosa para el drama alemán, base que, centrándose en la tragedia, tenía sustento el Clasicismo Francés y la relectura y apropiación de la *Poética* de Aristóteles. A partir de estas ideas, Gottsched emprende un programa de reformas el cual, además, se enmarca en un proceso de profesionalización de la actividad teatral impulsado junto con compañías de actores itinerantes. Otorgarle a la profesión de actor un estatus serio era uno de sus objetivos, esto basado en el aprendizaje de reglas para el ejercicio actoral. Además, se suma a ello el abandono por parte del teatro, de su condición nómada y poder asentarse en un

espacio estable. Por ello resulta fundamental la apertura del Teatro Nacional de Hamburgo, proyecto que comulgaba con las ideas anteriores.

Las consecuencias de la reforma de Gottsched fueron decisivas. Tanto por ser el primer proyecto serio de otorgarle un nuevo estatus al drama, como por las posibilidades que abrió para una discusión acerca de cuál camino debía seguir el drama alemán para su consolidación. La idea de un proyecto de teatro nacional tuvo continuidad durante la segunda mitad del siglo XVIII con la aparición de Gotthold Ephraim Lessing cuestionando las ideas de Gottsched e impulsando un giro en la reflexión acerca de un drama alemán de carácter nacional. Para el presente informe nos interesa la constitución de la tragedia burguesa en Lessing, en sus reflexiones y su práctica dramática sobre este subgénero trágico, el cual se opone en sus planteamientos estéticos a la tragedia neoclasicista francesa y su apropiación alemana por parte de Gottsched. Además, siguiendo la lógica de la Ilustración, la configuración de un drama nacional burgués a partir de una discusión con el clasicismo francés, responde a la práctica crítica de dicho movimiento, la cual implica interrelación, discusión y apropiación de ideas; por ello en este marco de discusión y apropiación de fuentes Lessing recurre a la literatura inglesa, portadora de una nueva *sensibilidad*, determinante en su concepción del drama y la tragedia. Proponemos que el nuevo estatus que este subgénero le otorga a la burguesía responde a la necesidad de consolidación social de este grupo, mayormente a la zaga de la nobleza, salvo en ciudades comerciales como Leipzig y Hamburgo, y junto con ello, nos interesa su trabajo como "dramaturgo" del Teatro de Hamburgo y el texto crítico-teórico que emana de su labor: *Dramaturgia de Hamburgo*. Consideramos este texto particularmente relevante por dos motivos: Representa un punto culmine en su reflexión acerca del drama y la tragedia y contiene sus planteamientos acerca de varios tópicos aristotélicos. En particular estudiaremos el problema de la *catarsis*, por los vínculos que mantiene con las nuevas dimensiones que establece con la tragedia burguesa. Del estudio de *Dramaturgia* se entiende que el rechazo estético al clasicismo francés representaría un gesto de autonomía político y cultural y, lo que es central en este informe, lo hace a partir de la lectura y apropiación de la *Poética*, como forma de sustentar y legitimar la nueva posición del drama y la tragedia en Alemania.

Es importante hacer notar las implicancias de esto para la discusión acerca de la *poética* y *Dramaturgia de Hamburgo*. La lectura de la *catarsis* y otros planteamientos estudiados

acerca del tratado aristotélico la hace vía discusión con una figura consolidada en el horizonte de la tragedia francesa como lo fue Pierre Corneille. Por ello es importante dar cuenta del carácter dialecto con que Lessing aborda las discusiones como característica propia de su manera de argumentar. Respecto a la catarsis proponemos un lectura desde una dimensión moral, pero que en su concepción total se vincula directamente con una dimensión estética propia del siglo XVIII.

Como dijimos al principio, este informe trata acerca de recepción, por lo que es necesario sentar algunas ideas acerca de teoría de la recepción, tal como la propone Hans Robert Jauss, uno de sus principales teóricos en la década de los 60' y que guiaran las distintas dimensiones estudiadas. En términos generales para la teoría de la recepción una obra literaria, como objeto de estudio, no se reduce a su proceso de producción, ni a una única interpretación guiada por el contexto específico en el cual el autor la concibió y creó. Por el contrario la obra se abre en nuevas interpretaciones y dimensiones estéticas cuando se la estudia y actualiza en contextos culturales posteriores. Esto hace que se enriquezca con nuevos significados, que en términos concretos responden a las necesidades del contexto en que fue actualizada, lo que resulta capital para el presente informe. La *Poética* de Aristóteles debe ser uno de los textos literarios más leídos e interpretados por tradiciones posteriores desde su redescubrimiento y masificación en el Renacimiento. Se podría decir que cada tradición dramática tiene "su Aristóteles", esto por las ideas acerca del drama y la tragedia que han derivado, en esas tradiciones, de la obra base y, en un ejercicio de apropiación, han encumbrado como lo que realmente el estagirita quiso decir. Para Jauss el receptor de la obra resulta fundamental, ya que antes que cualquier interpretación filológica o histórica existe el hecho concreto de un lector que se aproxima a ella:

"La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario, Solamente por su acción, la obra se incorpora al horizonte variable de experiencias de una continuidad, en la cual se realiza la transformación constante de pura recepción en comprensión crítica, de recepción pasiva en activa, de normas estéticas ya aceptadas en una nueva creación que las supere." (Jauss 39)

De la comprensión activa de la obra literaria emerge una nueva producción. Este carácter activo que tiene el acercamiento del lector a una obra del pasado es lo que sustenta la dimensión estética del acto de recepción e interpretación. La idea de un *recepción activa* es

relevante en el marco del estudio que hemos propuesto. En efecto, tanto Corneille como Lessing revisitan y ejecutan un ejercicio de apropiación de la obra aristotélica, para así darle una nueva interpretación, según sus propias necesidades estéticas y tradiciones en las que se sitúan. Pero cabe preguntarse por qué la necesidad de apropiarse de Aristóteles como forma de legitimación de sus propuestas dramáticas. Esto lo podemos entender desde la teoría de la recepción y decir que los estudios de recepción "concerned not only with individual texts and their relationship with one another but also with the broader cultural processes which and make up those relationship" (Hardwick 5) En el caso de la *Poética* de Aristóteles su inserción en procesos culturales posteriores le otorga vigencia y prestigio justamente por la recepción posterior que se ha hecho del texto. En este sentido, la *Poética* se ha concebido como un texto fundacional de los estudios acerca de la tragedia y de la teoría literaria en general, por ello pensadores como Lessing y Corneille basan su autoridad en el drama al vincular sus planteamientos con los del estagirita. En el caso de Lessing esta dimensión cultural resulta más iluminadora, ya que es él quien entabla la discusión acerca de *poética* en *Dramaturgia*, pero lo hace vía discusión, justamente, con una tradición cultural prestigiosa del período como lo era el Clasicismo Francés, lo que le sirve para insertar la cultura alemana en el ámbito de la tradición cultural europea que ha leído e interpretado a Aristóteles y derivado de ello sus propios planteamientos estéticos.

II. Europa y Alemania en el horizonte de la Ilustración

La figura de Lessing es indisociable del contexto cultural europeo del siglo XVIII y el alemán en particular. Su pensamiento en distintos ámbitos del conocimiento, y en el caso específico de este informe, el del drama, responden a lo que llamaremos un *clima cultural* propio del movimiento ilustrado. Por lo tanto sus planteamientos acerca del drama, la tragedia y su praxis dramática debemos situarlos en el horizonte general de la ilustración europea, al cual Lessing adscribe, pero con el que también discute, para luego abordar las especificidades del siglo XVIII alemán. Estas dos instancias se relacionan, ya que Lessing busca posicionarse a él y a Alemania desde las especificidades mismas de su contexto en el ámbito de las discusiones ilustradas de los países centrales (Francia e Inglaterra) en lo que fue el movimiento ilustrado. Planteamos que el posicionamiento de Lessing responde a dos necesidades. Una es la de forjar una unidad nacional en Alemania, cuyo territorio se encontraba fragmentado y descentralizado políticamente, y por otro, a través del drama (teoría y práctica), ensalzar a la burguesía como clase que diera cuerpo social a esta pretendida unidad. Dimensiones que convergen en la emergencia de una nueva sensibilidad (*Empfindsamkeit*) en la Alemania dieciochesca.

II.1. Aproximación a la Ilustración Europea

El estudio del siglo XVIII europeo está signado por la gestación por parte de pensadores y filósofos del llamado *movimiento ilustrado*. Como movimiento nos parece relevante la idea de un *clima* espiritual y cultural común a muchas personas, de distintas nacionalidades y creencias. Esto incluye a los pensadores alemanes, quienes adscribieron a las premisas fundamentales de la Ilustración, pese a las particularidades de la Ilustración alemana que abordaremos más adelante. Por ello adoptamos la definición de Hagen Schulze quien ve en la Ilustración: "not so much an elitist philosophy as a spiritual and *cultural climate* that prevailed in all areas of life and inspired people with the confidence that it was in their power to find happiness in accordance with the laws of nature and reason" (Becker-Cantarino 7) Consideramos que cualquier aproximación a las dimensiones culturales y literarias de dicho siglo tienen como referente este *espíritu* e ideas de un grupo de hombres que propusieron una nueva visión de las capacidades del ser humano, tanto en el ámbito subjetivo como en la construcción de una nueva colectividad.

De la definición de Schulze se desprende la primacía de la Razón como principal elemento configurador de una nueva epistemología. En ella la figura de René Descartes resulta insoslayable. Su clásica sentencia, *cogito ergo sum*, apunta a la afirmación de la propia consciencia como única certeza de la existencia humana y del *ser* en el mundo. Por lo tanto el ser humano es capaz de configurar el mundo que lo rodea única y exclusivamente por el ejercicio de la razón. El método cartesiano propone poner toda la realidad bajo duda y constatar si algo permanece y pueda así alzarse como cierto. La realidad material pertenece a la *res extensa*, es decir, al mundo sensible, el cual se concibe como apariencia. Por el contrario la *res cogitans*, el pensamiento subjetivo, es la única certeza que permanece y es el punto de partida en la elaboración del conocimiento.

El afán totalizador de las ideas ilustradas puede comprenderse a partir de una serie de conceptos asociados directamente: Razón, Progreso, Naturaleza figuran entre los más referidos por la crítica. Dichos conceptos son la base de lo que se ha llamado el "proyecto ilustrado". El concebir las ideas ilustradas como parte de un sistema ejecutado conscientemente, es decir, como un proyecto, no es casual. El ejercicio del pensamiento racional es un ejercicio consciente. En la nueva visión del Hombre, éste se dirige en línea recta y por sus propios medios a alcanzar un estado de plenitud individual, que sin embargo se proyecta hacia la colectividad.

Efectivamente la dimensión social no es omitida en el pensamiento ilustrado. Por ejemplo, pensadores como Rousseau y Montesquieu configuraron las bases de la política que perduran hasta hoy. Lo que de esto se desprende es que la pretendida plenitud del ser humano se alcanza en sociedad y es en sociedad que el ser humano se "perfecciona". Respecto a ello Frederick Copleston pone atención en este aspecto de la ilustración: "that reason can heal the wounds of human life, and that exercise of reason should be directed to the social good. The individual should find his own good in overcoming his egoistic desires and lusts and in subordinating himself to the good of society." (ctd en Martinson 42)

Por lo tanto un sujeto *racional* es un sujeto *social*. Toda aspiración que no conlleve un beneficio colectivo no sería propia de un sujeto racional. El vínculo entre la dimensión individual y social de la Ilustración forma parte de las reflexiones de Immanuel Kant. Al respecto en su famoso escrito *¿Qué es la Ilustración?*, de entrada sienta la base de la Razón en la capacidad de autonomía de las personas:

"La ilustración es la salida del hombre de su minoría de edad. El mismo es culpable de ella. La minoría de edad estriba en la incapacidad de servirse del propio entendimiento, sin la dirección de otro. Uno mismo es culpable de esta minoría de edad cuando la causa de ella no yace en un defecto del entendimiento, sino en la falta de decisión y ánimo para servirse con independencia de él, sin la conducción de otro. ¡Sapere aude! ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la ilustración." (Kant 25)

Este pasaje puede leerse como un llamado al empoderamiento de la burguesía. Ello es admisible pensando que Kant reiteradamente enfatiza la decisión individual en la consecución de la libertad, a través del ejercicio individual del entendimiento. Sin embargo, Kant entiende que el uso de la libertad que proporciona el saber ilustrado requiere "el uso público de la propia razón" (28). Salir de la "minoría de edad" depende exclusivamente del ejercicio individual de la razón y esta capacidad debe ser puesta en relación con la sociedad en la cual el sujeto ilustrado vive. Kant hace la distinción entre un *uso privado* y un *uso público* de la razón. El *uso privado* conduce de un modo particular al progreso de la ilustración, pero es en el *uso público* que la crítica y el llamamiento a hacerse de sus propias facultades racionales se hace efectivo y adquiere pleno sentido:

"Pero en cuanto a esta parte de la máquina, se la considera miembro de una comunidad íntegra o, incluso, de la sociedad cosmopolita; en cuanto se la estima en su calidad de docto que, mediante escritos, se dirige a un público en sentido propio, puede razonar sobre todo, sin que por ello padezcan las ocupaciones que en parte le son asignadas en cuanto miembro pasivo." (28)

Entonces con Kant podemos hablar de la emergencia de un sujeto racional situado y en diálogo con la colectividad. Esta dimensión social que hemos enfatizado tiene resonancia en un fenómeno determinante para el desarrollo socio-político europeo del siglo XVIII y los venideros: la consolidación de la burguesía. No es casual que un alemán como Kant exalte a la burguesía como clase dirigente; como veremos para Lessing ésta también resulta determinante en la consolidación nacional de Alemania. Para abordar el fenómeno de la burguesía en general para Europa desde sus implicancias tanto sociales como culturales, consideramos lo planteado por Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte*. Para Hauser la modernidad está ligada a la aparición y dominio de la burguesía en Europa a

través del triunfo del capitalismo. El siglo XVIII estuvo marcado por el cambio de dirección intelectual en Francia e Inglaterra, cambio que responde a la decadencia del Absolutismo en ambos países, los más consolidados política y económicamente de continente, con la diferencia de que en Inglaterra presenta un mayor avance de la burguesía emprendedora y la nobleza liberal. Pese a poseer un parlamento oligárquico que monopolizaba la práctica política, Inglaterra apuntaba más a ser una nación moderna, donde ya no habían privilegios de nacimiento y sí una mayor fluidez entre patricios y capitalistas. Por lo tanto, en el caso de Inglaterra, Hauser entiende que la Ilustración marca el fin del Feudalismo y el ascenso definitivo de la clase media.

En el ámbito cultural, la emergencia de una mayor cantidad y distribución de periódicos se expresa como un factor de consolidación de la burguesía. En relación a ello la literatura también formó parte de estas transformaciones. La mayor distribución de libros asociada a un mayor desarrollo del capitalismo trajo consigo una reconfiguración de la relación libro-lector. La lectura pasó a ser un enclave de distinción y prestigio para la burguesía en oposición a un aristocracia clasicista. De esta forma se comienza a sentar un marcado individualismo, el que se expresa en la literatura. Asimismo, Hauser no desvincula este gesto individualista de las condiciones materiales propias de Inglaterra. En este sentido la revolución industrial marcó un cambio radical en la vida social inglesa. Esto repercutió en una mayor despersonalización de las relaciones interpersonales. Ello no era conveniente para una clase que buscaba imponerse socialmente, por lo que el individualismo como marca distintiva se vio reforzado por un sentimentalismo que se volvió una actitud espiritual y artística. El moralismo burgués como una forma de vida virtuosa también aparece como una manera de distinguirse socialmente.

II. 2. Alemania en el siglo Ilustrado

La Ilustración alemana es conocida bajo el término *Aufklärung*, el cual se vincula directamente con el más conocido, en nuestra lengua, de *Iluminismo* y apunta a la conciencia que reconoce la diferencia entre la luz y la oscuridad, términos que metafóricamente representan la dicotomía Racionalidad/Irracionalidad: "Light was considered the sphere of cognition and reason, night the realm of irrational fantasies [..]" (Becker-Cantarino 7) Steve Martinson constata que en términos generales la crítica le ha puesto menor atención a la

Aufklärung en comparación con la Ilustración francesa y su contraparte inglesa. Esto se puede explicar por el atraso político, social y económico de Alemania respecto a las potencias europeas consolidadas como Estados Nacionales. Esta primera particularidad produjo una contradicción entre el plano de las ideas y las condiciones materiales en Alemania. En efecto, pensadores como Kant y Lessing son considerados referentes de la Ilustración europea en general; sin embargo, Alemania como nación no respondía a las condiciones políticas y sociales con las que los pensadores de otros países dialogaban. Esto resulta paradójico pensando que Kant es uno de los principales filósofos del período y cuya definición antes referida resulta un esclarecedor aporte respecto a lo que podría llamarse un *espíritu ilustrado*. Por ello y para comprender de mejor manera a Lessing como sujeto ilustrado, nos centraremos en las particularidades políticas y económicas de la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII.

Para dar cuenta de dicho periodo específico es necesario tener un panorama previo que nos remite a lo que fue el Sacro Imperio Romano Germánico (800 D.C - 1806 D.C). Su constitución es importante, ya que desde el Imperio Carolingio que los múltiples Estados independientes, propios de una estructura feudal, no se subordinaban a una autoridad monárquica fuerte. El ascenso al poder de Oton I (962-973) consolidó el poder monárquico sobre los nobles alemanes, principalmente a través del poder militar y de alianzas con el poder eclesiástico. En este sentido su consolidación definitiva vino con la ayuda prestada al Papa Juan XII contra los sarracenos y reyes menores que querían hacerse con el poder en Italia. Esto le valió recibir la corona imperial por parte del Papa en el 962. De esta manera al vincularse el Imperio a Roma se comienzan a perfilar las características principales del Sacro Imperio. Este tenía pretensiones de universalidad, pero en la práctica los príncipes no estaban totalmente sometido a la autoridad real y sólo los príncipes alemanes elegían al Emperador, por lo que el Sacro Imperio nunca tuvo un carácter universal, ni una consolidación genuina.

La incidencia de la nobleza feudal nunca declinó del todo y después de Oton I el poder imperial fue perdiendo derechos, al punto de no poder dictar leyes ni establecer tributos sin el consentimiento del Reichstag, suerte de parlamento constituido por los representantes de los Estados. Progresivamente los Estados y territorios imperiales fueron recobrando su autonomía y el imperio se fue debilitando en cuanto a la constitución de su ejército y la

administración en general. Dos factores explican este debilitamiento: por una parte el poder constante de la nobleza, que como dijimos nunca dejó de tener incidencia, y por otro los conflictos cada vez mayores con el poder eclesiástico, el cual buscó desasirse de la subordinación en la que estaba bajo Oton I. Esto trajo como consecuencia el fortalecimiento de los poderes locales mientras que la autoridad imperial subsistía sólo como símbolo de autoridad, siendo el Reichstag el verdadero poder federal. Una consecuencia directa de esta situación fue el atraso económico. En gran medida los territorios alemanes funcionaban bajo una economía agraria, cuyo peso caía en el campesinado explotado. La precaria burguesía urbana no tenía el peso económico ni político frente a la nobleza territorial y militar.

Por lo tanto lo que podemos llamar Alemania estaba constituido políticamente por un poder Imperial que en la práctica no tenía mayor incidencia ante los Estados Imperiales. Esta situación se mantuvo sin mayores modificaciones por siglos encontrando en el siglo XVIII un territorio descentralizado políticamente, segregado socialmente y económicamente subordinado al trabajo agrario. Los llamados Estados imperiales podemos resumirlos en dos tipos distintos con una orientación ideológica y organización política distinta: los principados imperiales y principados eclesiásticos; a los que se agrega la existencia de las llamadas Ciudades libres.

A estos factores debemos sumarle la incidencia que tuvo en Alemania la dimensión religiosa y en particular, su importancia como factor detonante de la llamada Guerra de los treinta años (1618-1648) Esta guerra nos muestra una particularidad de Alemania en el contexto del siglo XVIII, la cual es la importancia que tuvieron los conflictos religiosos, principalmente las disputas entre la Iglesia Católica y las Protestantes. Desde Otón I se había considerado al pueblo alemán como religioso. Esta idea era mantenida en los siglos XIV y XV. Pese influencias de las ideas humanistas y el antropocentrismo propio del Renacimiento, Alemania se mantuvo como un territorio más vinculado a una dimensión espiritual propia de la Edad Media, por lo que la exaltación del ser humano como principal agente de reflexión era mirada con recelo desde las iglesias en Alemania. Por ello en cuanto al origen y fundamento de la reforma protestante se plantea la divergencia entre los pueblos mediterráneos, la Italia renacentista y Roma principalmente, quienes habrían pervertido el culto católico, y por otro lado los del norte de Europa que propugnaban un ideal de vida ascético y alejado del espectáculo litúrgico y la adoración de imágenes propio del

catolicismo. La crítica a la perversión de la Iglesia Romana, su inmoralidad y la liviandad de los eclesiásticos respecto a la vida espiritual tuvo su detonante en la venta de indulgencias, hecho concreto que motivó la protesta de Marín Lutero (1486 - 1546). Sus 95 tesis sobre la puerta de la Iglesia de Wittenberg fueron el catalizador de un giro en la perspectiva religiosa en Europa y Alemania, entre cuyas principales premisas se cuentan la salvación del Hombre por la Fe y la libre interpretación de las Escrituras. Estas representaban un peligro para la supremacía de la Iglesia Católica sobre las masas de fieles, ya que ahora ellos eran libres de entablar una relación personal con la Escrituras y de esta manera con Dios, cayendo muchos de sus dogmas y prerrogativas. Esto produjo un estado de pugna entre la Iglesia Católica, que con la Contrarreforma buscaba recuperar terreno entre los fieles, y las iglesias luteranas. Cabe mencionar, sin embargo, que en Alemania las iglesias estaban a cargo de los príncipes, verdaderos beneficiarios de la reforma religiosa, ya que al convertirse a la nueva religión se hacían de la posesión de propiedades territoriales y monásticas. Teniendo esto presente, es posible comprender que los conflictos entre protestantes y católicos fueron la causa de la llamada Guerra de los Treinta años. Centrándonos en las disputas religiosas de este conflicto podemos decir que las tensiones entre luteranos y católicos, principalmente por el libre ejercicio de la religión en los territorios eclesiásticos nunca cesó. Desde Carlos V los protestantes tuvieron libertad de residencia en territorios eclesiásticos dominados por el catolicismo. Sin embargo con el ascenso al poder de Fernando II (Reinado entre el periodo 1619-1637), reconocido devoto del catolicismo, se comenzaron a restringir las libertades religiosas, lo que provocó revueltas entre las poblaciones protestantes. Este conflicto comenzó con disputas entre Estados, y al tener ellos distintos intereses se aliaron con potencias extranjeras. Al adquirir carácter internacional con la posterior intervención de otras potencias europeas en el conflicto, como Francia y Suecia, principalmente por intereses territoriales, se configura el cuadro bélico.

Finalmente la Paz de Westfalia pone fin al conflicto y tiene entre sus consecuencias la libertad y el derecho de libre asociación y cooperación entre Estados, lo que debilitó aún más el poder imperial. Como vemos, las consecuencias del Protestantismo fueron decisivas para el devenir de Alemania durante los siglos XVI y XVII, y consecuentemente tienen resonancia en las nuevas problemáticas que a nivel religioso se debatieron en la Alemania del siglo XVIII.

La condición fragmentaria y la tensión entre los Estados marcan también el desarrollo del siglo XVIII alemán. El principal de los conflictos fue entre el naciente Estado de Prusia y la Casa de los Habsburgo de Austria. La consolidación de Prusia como reino se dio a inicios del siglo XVII con la proclamación de Federico I como rey de Prusia y luego con la administración de su hijo Federico Guillermo I (1713-1740), quien se ocupó del fortalecimiento del ejército y la administración. Así ambas instituciones se formaron al alero de una rígida disciplina y eficacia, lo que hizo que Prusia se presentara como uno de los Estados más fuertes de Alemania. Por su parte la Casa de los Habsburgo fue una poderosa dinastía que gobernó el Sacro Imperio en distintos momentos desde su aparición en el siglo XIII, cuyo emperador en 1740 el austriaco Carlos VI. Ambos estados, Prusia y Austria, entraron en conflicto por la sucesión del imperio a la muerte del emperador en dicha fecha. Finalmente le sucedió su hija mayor, María Teresa, hecho al que se opusieron los Estados de Sajonia, Baviera y principalmente Prusia iniciándose así la Guerra de sucesión austriaca. Prusia ya era gobernada por Federico II llamado el Grande, quien reclamaba para Prusia las tierras de Silesia, las que María Teresa concedió para así obtener la neutralidad prusiana en el conflicto. Este es el preludio que sienta las tensas relaciones entre ambos Estados y que no terminarían con esa cesión, pues María Teresa atacaría a Prusia años después, lo daría inicio a la llamada Guerra de los 7 años. Por parte de Austria esta guerra no tenía otro objetivo que desbaratar el naciente poder prusiano y, por parte de Prusia, ratificar la obtención de los territorios obtenidos anteriormente. La guerra terminaría sin la caída de Prusia al firmar la paz con la zarina Catalina II de Rusia, uno de sus enemigos más fuertes en conflicto. Las implicancias de este conflicto no arrojaron una mayor estabilidad política para Alemania ni la consolidación efectiva de un Estado sobre otro.

Como vemos el panorama fragmentario de Alemania está marcado por los conflictos internos y externos en los que se sumieron las Ciudades- Estado imperiales y eclesiásticas. En cambio, las llamadas ciudades libres se mantuvieron al margen de los conflictos y se desarrollaron de modo independiente. Estas ciudades fueron el centro de la burguesía alemana desde el Medioevo; ellas prosperaron en base al comercio y la industria, pero nunca tuvieron pretensiones políticas como, por ejemplo, las italianas. Sin embargo es destacable la formación de la Liga Hanseática o Hansa. Esta fue una alianza entre ciudades comerciales no sólo alemanas, sino entre todas las que compartieran intereses y rutas comerciales. Este

control de rutas tenía una clara incidencia política al manejar rutas estratégicas de comercio como las del Mar Báltico y los Mares del Norte. En el caso de Alemania el poder de los príncipes desbarató estas pretensiones: "En las asambleas de los Estados se comprobaba la debilidad de la burguesía alemana en relación con el poder que todavía disfrutaban los príncipes. Mientras que en el interior las luchas entre los príncipes y las ciudades eran continuas." (Ramos-Oliveira 132) Esta limitación a la burguesía ensimismada en las ciudades comerciales impidió su desarrollo como clase en el resto de los territorios, más preocupados de conflictos geopolíticos y de sucesión.

Sin embargo es destacable que en el ámbito cultural estas ciudades no se quedaron a la zaga del desarrollo técnico de la imprenta, lo que posibilitó la mayor publicación de diarios y publicaciones, con un consecuente incremento de la vida intelectual. Adelantándonos podemos decir que los folletines que dan origen a *Dramaturgia de Hamburgo* son consecuencia de esta mayor difusión de textos escritos. Es importante la relevancia que la cultura tuvo en el intento de los pensadores para lograr la consolidación político-social y cultural de la burguesía, clase que comienza a formarse de manera incipiente en las ciudades libres y comerciales durante la segunda mitad del siglo XVIII,

Esto porque en la segunda mitad del siglo XVIII se comenzó a formar de manera insipiente una burguesía en las ciudades libres y comerciales de Alemania. El contraste entre este clima cultural de las ciudades libres asociadas a la emergente burguesía y las condiciones socio-políticas descritas lleva a plantear una contradicción propia de la *Aufklärung*; la cual se expresa en la voluntad y necesidad por parte de los pensadores de levantar a Alemania a través de la conformación de una "cultura nacional" frente, incluso a pesar, de un contexto social que se debatía en conflictos que sólo contribuían a una mayor inestabilidad política.

Como señala Jordi Mané en su introducción a la comedia de Lessing *Minna von Barnhelm*:

"Otro efecto de la dispersión territorial consistió en la falta de contacto entre los intelectuales que tuvieron que crear pequeños centros culturales, en su mayoría al amparo de una corte o una universidad, que a su vez era dependiente de una corte principesca. Prueba de ello la ofrece Klopstock que todavía en el año 1774 propone la creación de una 'República de las Letras', independientes de los Estados territoriales, que debía abarcar a toda la intelectualidad alemana en el ámbito de lo intelectual, sin siquiera intentar una proyección en el de la política" (Mané 24-25)

Por lo tanto el fenómeno socio-cultural alemán resulta particularmente difuso. Sin embargo consideramos que no se puede hablar de un "atraso" de la Aufklärung respecto a las ideas ilustradas, sino que más bien habría una reconfiguración de ellas en función del contexto propio alemán. Por ello cabe preguntarse cuánto incidió en la mirada de la crítica que ha estudiado la ilustración alemana la condición de fragmentariedad de su territorio, y su consecuente descentralización política, lo que tendría repercusiones en Lessing como sujeto histórico situado en su contexto. Esto lo retomaremos en el último apartado de esta sección cuando abordemos el panorama teatral de la Alemania del periodo. Por lo pronto podemos decir que el contexto alemán de la segunda mitad del siglo XVIII se define por su tensión político-social y por su incipiente consolidación en el ámbito cultural.

II. 3. La emergencia de una nueva sensibilidad en Alemania

Hemos definido a la Ilustración como un *clima cultural* transversal a los principales países europeos. En el caso particular de Alemania proponemos hablar además de un *clima espiritual*, en el cual entran tanto concepciones filosóficas como religiosas. Sin proponer exponerlas exhaustivamente, ya que su grado de profundidad escapan al marco general que hemos propuesto, sí es necesario tenerlas presentes ya que en conjunto muestran la emergencia de una nuevas *sensibilidad* en Alemania, clima que tiene en Lessing profunda incidencia.

En el plano filosófico una de las figuras más influyentes de la primera mitad del siglo XVIII fue Gottfried Wilhelm Leibniz. Esto porque en Leibniz convergen las propuestas antagónicas de Descartes y John Locke, principal teórico del Empirismo. En Leibniz la razón, entendida como pensamiento abstracto, no se separa del plano sensible; tanto razón como los sentidos permiten aproximarse a la realidad. Esto en ningún caso constituye una crítica o menoscabo de la dimensión racional, pues para Leibniz lograr apreciar el placer o el dolor que implica el conocimiento del Bien o del Mal como verdades fundamentales, es necesario que se hagan evidentes a la razón. Asimismo la teoría de la *monadología* apunta a

vincular la razón con otras dimensiones, en las cuales la dimensión religiosa dialoga con el conocimiento racional propio del ser humano.¹

Por otro lado en el plano religioso, emerge en la espiritualidad alemana una nueva corriente conocida como *pietismo*. Esta se centró en la crítica al protestantismo por el devenir de sus ideas en fórmulas doctrinarias carentes de vínculo efectivo con la praxis religiosa, a raíz de lo cual emergieron grupos que buscaron restablecer la pureza del culto. Estos grupos se reunían en casas de pastores, las *collegia pietatis*, donde se abocaban a la práctica de una fe pura, alejada de un carácter doctrinario. Estos grupos, de gran difusión durante la segunda mitad del siglo XVII, conformaron lo que posteriormente sería conocido como *Pietismo*. Su fundador fue Felipe Santiago Spencer, quien, junto con ser el iniciador de estas reuniones espirituales, realizó fuertes críticas contra la desmoralización de la sociedad profana y sacerdotal en un escrito donde formulaba seis deseos piadosos (*pia desideria*), los cuales son: a) fundar grupos, no parroquias ni iglesias para cultivar el conocimiento vivo y enfervorizado de la Palabra Bíblica. b) llevar a la práctica todas las consecuencias del sacerdocio universal c) predominio de la vida cristiana sobre la teológica, de la práctica sobre la especulación. d) menos polémica y más caridad. e) Texto guía: la *Teología del Taulero*, la *Imitación de Cristo*, de Tomás de Kempis y la *Teología Alemana* de Enrique de Suso para estudiarlas fervorosamente en las reuniones, sin afanes doctrinarios. f) menos oratoria sagrada y más catecismo y escuela. El *Pietismo* fue una de las mayores corrientes religiosas en la Alemania del siglo XVIII, cuyo carácter místico la hace alejarse de la ortodoxia de las iglesias oficiales. Esto tuvo como consecuencia su condena por parte de luteranos y calvinistas.

Los escritos teológicos de Lessing no son concluyentes respecto a la influencia efectiva recibida desde el pietismo. Aunque la crítica ha señalado que no se puede calificar a Lessing como *pietista*, su valoración de las virtudes atingentes al pietismo como la tolerancia y fraternidad entre los seres humanos si bien se vincula a los ideales ilustrados, tiene también probables vínculos con lo que en términos generales se plantea desde este movimiento religioso. En uno de sus primeros escritos teológicos, "Pensamientos sobre los *Herrnhuter*"

¹ Como imagen del Universo, las mónadas contienen el conocimiento total emanado desde Dios. Por ello en la *monadología* converge el pensamiento racional, por cuanto ellas poseen un principio dinámico que las impulsa a la perfección y otro espiritual al ser Dios el principio dinámico del Universo.

(1750), Lessing emprende una defensa de este movimiento religioso de raigambre pietista, la que se presenta como un aguda crítica a las pretensiones de verdad de la ciencia y la filosofía, dado que para el autor cada una de estas dimensiones del conocimiento apuntan a dilucidar una verdad específica. Por ello la religión, como búsqueda del conocimiento y vínculo con Dios, no debe pervertirse con la incidencia de otras dimensiones. En este sentido la verdad religiosa, a la que se aspira por medio de un vínculo metafísico con Dios, se produce esencialmente en el ser humano, por lo que se hace necesario recuperar el sentido espiritual de esta búsqueda, lo que se logra a través de la relación práctica entablada con la divinidad en su culto, y no mediante doctrinas codificadas. Asimismo la importancia de la acción humana en vínculo con Dios es la base de la valoración de Lessing del *cogito* cartesiano: situar la verdad religiosa en todos los seres humanos. Esto refuerza la importancia de separar las dimensiones del conocimiento, ya que mientras la filosofía se mantiene en la teoría, la religión toma fuerza en la práctica. (Lessing *Escritos filosóficos y teológicos* 150)

Por lo tanto práctica religiosa y revelación son indisociables de la acción humana. En el escrito mencionado esto conduce, en la argumentación de Lessing, a rescatar una serie de valores considerados como virtuosos en el ser humano. Así, la virtud se asocia a valores como desprendimiento, fortaleza ante las desgracias, valentía contra lo ignominioso, aprecio por la Naturaleza del ser humano, entendiendo que estas virtudes son constitutivas o naturales de él. Incluso la muerte se cubre de estos valores cuando la virtud se ve en peligro: "Finalmente que nos enseñara a caminar mirando a la muerte de frente impassiblemente y a demostrar, saliendo voluntariamente de este escenario, que se está poseído de la convicción de que no nos mandaría la Sabiduría quitarnos la máscara si no hubiéramos acabado ya nuestro papel." (Lessing 150) En esta cita la asociación que se establece entre la virtud en peligro y la posibilidad del suicidio se expresa en su terminología teatral y además tiene correspondencia con su práctica dramática. Ver el mundo como un gran escenario en el cual los seres humanos son actores representando un papel remite a la idea calderoniana del mundo como un gran teatro. El quitarse la máscara significa dejar de pertenecer a ese mundo voluntariamente. Asimismo al suicidio recurren las dos heroínas trágicas de sus tragedias *Miss Sarah Sampson* y *Emilia Galotti*. Al margen de estas consideraciones, la agencia humana toma importancia central en la relación del ser humano con la divinidad. No hay una

sanción negativa del suicidio si lo que conduce a ello es la salvación de las virtudes cuya práctica fundamenta dicha relación.

La crítica ha asociado estas ideas con la emergencia de una nueva *sensibilidad* en la Alemania del siglo XVIII. En qué medida un siglo que en sus premisas generales se consagra a la Razón puede vincularse con nuevas dimensiones en términos de una *sensibilidad* individual y colectiva es una cuestión a dilucidar.

El término en alemán para sensibilidad es *Empfindsamkeit*. Respecto a él Becker-Cantarino enfatiza la vinculación entre moralidad y emoción: "a conflation of reason and an emotional impulse or feeling leading to an opinion or principle" (11) Esta complementariedad adquiere un carácter psicológico al mostrar en el ser humano la capacidad emocional y psíquica de sentir simpatía al contemplar el sufrimiento ajeno, la cual manifiesta un sentido moral (11) que constituye la expresión de una virtud verdadera como una cualidad genuina. Empatía y benevolencia son, por lo tanto, connaturales al ser humano. Estas ideas manifiestan una confianza optimista en el ser humano propia de la Ilustración. En específico se ha asociado la *Empfindsamkeit* con las nuevas dimensiones sociales en la Alemania del siglo XVIII. Por ejemplo en un libro titulado *Empfindsamkeit* Gerhard Sauder asocia la emergencia del Pietismo y el sentimentalismo con una progresiva preponderancia de la burguesía alemana: "For Sauder, Enlightenment culture (not philosophy) and Sensibility were two sides of the same coin: Sensibility was Enlightenment's turn to the inner human being." (14) Para este autor además el Pietismo buscaba un equilibrio entre razón y sentimiento en función de los valores individuales ilustrados (razón, empatía, virtud) puestos en relación con valores morales y relaciones sociales propias de la familia. Sin embargo desde la crítica la posición de la *Empfindsamkeit* en el marco de las ideas del siglo XVIII alemán no es concluyente. Así Lothar Pikulik ve en este movimiento una intención de autonomía de la sensibilidad respecto a la primacía de la razón. Incluso otras posturas de la época como la de Joachim Heinrich Campe consideraban que una muestra excesiva de sentimientos era perjudicial para la facultad racional. Asimismo se asoció la propensión excesiva al llanto y el estremecimiento al carácter femenino. La literatura inglesa hizo eco de la asociación entre mujer y sensibilidad a través de novelas como *Pamela* y *Clarissa* de Samuel Richardson y en el caso de Francia *La nueva Eloísa* de Rousseau, dimensión literaria que será abordada en el siguiente capítulo a partir del drama .

Remarcamos esta relación problemática entre razón y sentimiento propia de la *Empfindsamkeit*, en primer lugar porque, como veremos, la inserción de Lessing en este marco presenta particularidades, principalmente respecto a su lectura de la catarsis. En segundo lugar porque Pikulik halla en la "teoría de los sentimientos mixtos" de Moses Mendelssohn un ejemplo de un pensamiento en el cual razón y sentimiento convergen. Esta propuesta será abordada más adelante, pero es relevante hacernos cargo de ella desde lo que plantea Pikulik, ya que es clave en la lectura de la catarsis lessingniana. La vinculación entre alegría y dolor en Mendelssohn produciría un efecto de *simpatía* en el sentido de una *inclinación* hacia el sujeto sintiente. En el caso de la experiencia con una obra trágica el espectador puede sentir disfrute por el dolor del sujeto trágico. Por lo tanto la sensibilidad se refiere a la propia experiencia de los sentimientos, y no a la de los personajes trágicos, lo que la distingue tanto de la razón como de la sensualidad (ya que es a nivel de los sentimientos y no del cuerpo). Además, la teoría de Mendelssohn constituye un buen ejemplo de lo que fue la Ilustración alemana, por cuanto de ella se desprende una particular articulación de razón y sentimiento, lo que tendrá repercusiones en las ideas de Lessing respecto a la tragedia.

La idea de un "sujeto ilustrado" y una nueva sensibilidad en Alemania responden a la necesidad de forjar un sujeto que representara una identidad propia alemana: "For the vast majority of writers, Enlightenment in Germany concerned, most essentially, the education and moral development of the individual, first, within society, second, as a representative of humankind, and third, in history." (Matinson 41) De esta manera la emergencia de una moral racional y teológica en Alemania se asocia con la construcción de un sujeto *nacional*, es decir, representante de una colectividad. El afán de un conocimiento *global* contribuye, por lo tanto, en el proyecto de una colectividad específica como la alemana. Por ello pensadores como Leibniz, Kant y el propio Lessing buscaron actualizar los nuevos valores e ideales de la ilustración en su propia sociedad.

II. 4. Hamburgo y teatro Nacional

Este último apartado lo dedicaremos a la constitución del Teatro nacional de Hamburgo, proyecto en el que Lessing participó, y de cuya experiencia nace *Dramaturgia de Hamburgo*. Para entender la necesidad de fundar un teatro nacional en Alemania hay que tener en el horizonte el panorama político y cultural esbozado previamente, ya que en este

periodo se hace patente el vínculo entre nación y teatro, por lo que una cultura nacional debe tener un teatro que represente sus ideales. En el caso de Alemania esto implicaría una doble carencia: en primer lugar la baja estima social que tenía la actividad teatral producto de su carácter itinerante y, en segundo lugar, el no establecimiento de un teatro situado geográficamente y con un sistema de trabajo serio. El teatro en Alemania, carecía de un carácter nacional y la actividad teatral se concentraba en principados y ciudades libres, pero de manera muy fragmentaria, por lo que no había fundamentos sólidos y comunes. La actividad de compañías itinerantes fue una forma de desarrollo teatral, aunque subvalorada socialmente y considerada pernicioso en territorios protestantes. Esta condición itinerante, sumada a las necesidades económicas, hacía apremiante encontrar un sustento para levantar un proyecto más serio.

Ante estas necesidades es que nace el Teatro Nacional de Hamburgo. Que este proyecto se emprendiera en dicha ciudad no es casual y responde a una serie de cuestiones materiales. En efecto cuando en noviembre de 1766 Lessing fue llamado desde Hamburgo para ocupar un puesto en este proyecto, éste era un centro urbano floreciente. Al margen de los estragos de la Guerra de los treinta años, la ciudad imperial libre de Hamburgo se situó también al margen de la influencia de la corte y era gobernada por un senado y un consejo de veintiocho miembros, la mayoría de los cuales eran prósperos mercaderes. Pese a esta centralización política, el senado estaba obligado a incluir un consejo de ciudadanos elegido por representantes de las cinco parroquias de la ciudad. Hamburgo fue un enclave del Luteranismo y esta religión tenía el monopolio espiritual y privilegios seculares por sobre otras. Por otro lado, fue el comercio el que impulsó la estabilidad de la ciudad. Esta poseía su propio banco y casa de cambio, además, sus políticas de comercio liberales la transformaron en el principal centro comercial de Alemania y ruta obligada del comercio internacional. A diferencia de Leipzig, otro polo comercial y culturalmente relevante en Alemania, Hamburgo no tenía una universidad. Pese a ello la ciudad tenía dos instituciones educativas relevantes: la *Johanneum* y el *Gymnasium*, ambas instituciones auspiciadas por la Academia de Comercio. Estas instituciones se enmarcan en un período de empresas cívicas ilustradas el siglo XVIII Hamburgués. (Nisbet 361); otras fueron la Sociedad por la Promoción de las Artes y el Teatro Nacional de Hamburgo.

La fundación de un teatro nacional formó parte de un proyecto que tuvo como iniciadores a Johann Christoph Gottsched² y la actriz itinerante Carolina Neuber en la década de 1730. Esto forma parte de una serie de reformas que Gottsched tenía planeadas para el teatro alemán: Forjar un nuevo gusto y valores en la esfera pública alemana, en concordancia con los principios ilustrados y el teatro francés como una institución nacional consolidada, cuyo modelo debía seguir el teatro alemán

La concretización del Teatro Nacional de Hamburgo se puede considerar un punto culmine en el proceso de profesionalización de la actividad teatral. Dicho proceso tiene como gestores relevantes a los ya mencionados Gottsched y Carolina Neuber. Pero sus esfuerzos se relacionan con otros actores relevantes del periodo que buscaban darle un nuevo estatus a su actividad. El emprendimiento de estos actores será fundamental en la consolidación de propuestas teatrales de carácter más profesional.

Para conseguir financiamiento para levantar el teatro, el mecenazgo de los comerciantes fue una alternativa para las compañías de actores. Por ejemplo en 1753 la compañía de Johann Friedrich Schönemann recibió el subsidio del Duque de Mecklenburg-Schwerin lo que permitió emplear a Konrad Ekhof, uno de los actores más reconocidos del periodo, muy estimado por Lessing en Hamburgo. Otro hito destacable fue la fundación de una academia para actores, confección de vestuario y comportamiento, además que Schönemann y Ekhof colaboraron en la elaboración de una nueva técnica realista de actuación.(364) Emprendimientos como estos reflejan la preocupación por darle una nueva base al teatro, tanto en el ámbito material como en su expresión artística. En Hamburgo el intento más relevante previo a la fundación del Teatro Nacional fue el de la compañía de Konrad Akcermann, la cual estrenó *Miss Sara Sampson* de Lessing en Frankfurt en 1755 y propició la construcción de un teatro en Hamburgo para 800 personas, en el cual se representaban varias expresiones escénicas: Piezas de teatro populares y clásicas, piezas musicales, pantomimas, ballet, etc. fue un primer intento de establecimiento sistemático. Las dificultades económicas propiciaron que el manejo del teatro se hiciera en consorcio con el escritor y comerciante Johann Friedrich Löwen, quien estaba casado con la hija de Schönemann y desde joven simpatizó con las ideas Gottsched respecto a la reforma del teatro, además de haber trabajado en la compañía de Schönemann, por lo que en conjunto

² La figura de Gottsched y la relevancia de sus reformas será abordada en el capítulo siguiente.

con otros comerciantes consiguió financiamiento para mantener el teatro. Fue muy importante que el manejo del teatro recayera en alguien imbuido en este ambiente reformista:

"His key proposal was that theatres should no longer be run by actor-managers—he had witnessed the effects of Schönemann's erratic style of management—but rather, with state support, by an artistic director who might determine policy from an impartial position without involvement in the business of acting." (366)

Este hito, aunque fortuito, es determinante, ya que el nuevo manejo del teatro buscó darle un carácter explícitamente nacional. De esta forma el 22 de Abril de 1767 se abre el Nuevo Teatro Nacional de Hamburgo, el que al despreocuparse de carencias económicas le dio libertad a los actores de enfocarse en cuestiones eminentemente artísticas. Asimismo, el nuevo perfil del teatro consideraba entre las artes escénicas, su uso exclusivo para representaciones teatrales.

III. Drama y tragedia en la Alemania del siglo XVIII: La entrada en escena de Lessing

III. I Aproximación al Clasicismo francés.

Lessing fue llamado para ocupar el puesto de "director" del Teatro Nacional de Hamburgo, y de la serie de boletines que publicó como parte de sus labores en el teatro, nació *Dramaturgia de Hamburgo*. Este texto es considerado un ejemplo de la dimensión crítica del movimiento ilustrado y las apreciaciones y estudios críticos de Lessing acerca de la práctica teatral y teoría dramática son un muestrario de ello. Del ejercicio argumental contenido en *Dramaturgia* se desprende que todo conocimiento es dialógico, por lo tanto, la discusión con posturas críticas relevantes del periodo, y de la historia del drama en general es parte del ejercicio programático de Lessing. En efecto, al momento de abordar concepciones acerca de teoría dramática, Lessing se sitúa en una tradición dramática consolidada como la francesa y con primacía tanto en Alemania como en el ámbito europeo. Su inscripción en esa tradición puede entenderse a partir de una doble intencionalidad: Posicionar a sí mismo y a Alemania en el horizonte crítico Europeo de las discusiones dramáticas y con ello establecer un idea de autonomía de la cultura alemana en el plano de las ideas, que a su vez tiene proyección en la dimensión política.

En relación a ello proponemos que una de las discusiones más relevantes que entabla Lessing en *Dramaturgia* es con el Clasicismo francés. No obstante, en primer lugar señalar que Lessing discute fundamentalmente con el clasicismo desde la perspectiva de Pierre Corneille (lo que será materia de análisis del tercer capítulo) Pero antes es necesario establecer algunos aspectos relevantes acerca de Clasicismo francés en general, que nos permitirán comprender de mejor manera su postura. Para ello nos remitimos al estudio realizado por Marvin Carlson en su libro "Theories of the Theatre A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present", en específico al capítulo: "Seventeenth-Century France". En primer lugar, lo que se desprende de lo expuesto por Carlson es que el Clasicismo francés no fue un estilo artístico cuyos lineamientos estéticos estuvieron sentados desde un comienzo y fueron aceptados de manera unánime, manteniéndose estables a lo largo del siglo. Por el contrario, en esta materia, el siglo XVII francés fue de intensos debates y disputas artísticas. En el ámbito dramático, la disputa estuvo centrada principalmente en la lectura y apropiación de la *Poética* de Aristóteles, por lo que la idea de

una preceptiva clasicista no se puede particularizar en una sola persona, ni siquiera sólo en propuestas críticas, ya que dramaturgos como Corneille y Racine contribuyeron al debate desde la práctica dramática.

De las dimensiones teóricas que iremos revisando se desprende un concepto clave: Este es el de verosimilitud (*vraisemblance*), el que representa uno de los mayores aportes a los debates acerca del drama con posterioridad. Este concepto es transversal a la mayoría de las propuestas críticas, pero en cada una se problematiza de distinta manera en cuanto a su finalidad. Esto es, el drama puede apuntar a una dimensión moral, o bien puede suscitar placer en los espectadores. Para un crítico como Jean Chapelain el sustento de la verosimilitud está en representar la vida real. A este concepto se subordinan otros de la construcción dramática como las famosas tres unidades, en tanto elementos que aportan para conseguir la ilusión dramática. Respecto a su finalidad en Chapelain se vinculan la dimensión moral con el placer que se suscita: "to move the soul of the spectator by the power and truth with which the various passions are expressed on the stage and in this way to purge it from the infortunate effects which these passions can create in himself" (92) El "mover" es un aspecto importante que proviene de la tradición latina y que fue retomado en el Renacimiento italiano por autores como Minturno al decir que el fin de toda poesía era "to instruct, delight and move" (ctd en Carlson 44) El "mover" a la audiencia, según lo hace otro teórico del Renacimiento como Robortello, se pone en relación con la verosimilitud en el sentido de lograr incidir sobre ella, ya sea a través del énfasis en el placer emocional, o bien buscando una utilidad moral. Este término se asocia directamente el despertar y mover las emociones trágicas de temor y compasión ya sea apuntando a la dimensión moral o al suscitar placer. Asimismo en chapelain se combinan una lectura de las pasiones suscitadas por el drama, y en específico la tragedia, con la necesidad de moderarlas, para así evitar sus efectos perniciosos. Otras definiciones, como la de Françoise Sarasin, se centran principalmente en un fin instructivo para el drama: "<<molding the passions and guiding them to that perfect philosophical equilibrium>> Which in turn in the basis for <<the acquisition of virtue and the mastery of knowledge>>" (97) Esto supone un mejoramiento espiritual e intelectual producto justamente de la moderación de las pasiones. Este fin moral se carga a su vez de distintos significados, todos, eso sí, ligados a esta dimensión instructiva. Si para Sarasin lo principal era lograr un equilibrio espiritual en el espectador, para un René

Rapin lo es el mejorar sus maneras. Por ello, el criterio de verosimilitud resulta fundamental, ya que la consecución de la virtud como fin de la ilusión dramática sólo se alcanza por medio de una representación que se ajuste a lo percibido como "posible" por la audiencia. Esta idea de las "buenas maneras" refiere a un concepto clave asociado en el clasicismo francés a la verosimilitud, como es el *bienséance*. En el Clasicismo francés se utilizó para expresar "el ajuste de cada personaje a su condición, edad y sexo." (93) El *bienséance* subyace a la mayoría de las propuestas teóricas acerca del drama y la tragedia. Siguiendo esta idea para Hippolyte-Jules Pilet de la Mesnardiere lo principal en el drama es la instrucción moral y la *justicia poética*. Bajo estos lineamientos los héroes deben ser modelos de virtud y, por tanto, deben evitarse los personajes malvados. Por lo tanto y siguiendo el *bienséance* los personajes no deben percibirse contradictorios y la verosimilitud debe apuntar a presentar modelos de virtud reconocibles por la audiencia. En contraste a estas propuestas, la de Nicolás Boileau en su *Art poétique* no le otorga mayor relevancia a la dimensión moral y se centra en el placer de la emoción, pero, a su vez, se mantiene firme en la relevancia de las tres unidades como elementos que conforman la verosimilitud. Esta idea de la verosimilitud asociada a la construcción dramática también forma un rasgo importante en la lectura clasicista del drama y la tragedia, lo que hay que tener en cuenta cuando en el tercer capítulo estudiemos la lectura de Lessing. Pero volviendo a Francia, Chapelain, pese a no determinar un orden riguroso en el seguimiento de las unidades, sí considera como necesario para alcanzar la verosimilitud el que se establezca una relación entre unidad de acción y de lugar, la que no sería conveniente pervertir, ya que una historia demasiado excesiva requeriría varias acciones y, por lo tanto, más espacios, lo que atentaría contra la verosimilitud y la ilusión dramática. Mientras la propuesta de Chapelain se centra principalmente en lo que Aristóteles entiende por fábula, la de Hippolyte-Jules lo hace desde el personaje, que como vimos, se asocia al *bienséance* entendido como modelo de virtud. Es necesario destacar que esta asociación de verosimilitud al *bienséance* como finalidad propia del drama, apunta en última instancia a la tragedia, ya que todos estos críticos tienen en su horizonte la *Poética* aristotélica. Las ideas de "moldear" o "purgar" las pasiones representan distintas lecturas del fenómeno de la catarsis.

Ante la multiplicidad de propuestas teóricas la Academia Francesa se erigió como una institución con potestad para dirimir querellas de tipo estético entre los teóricos. Fundada en

1635 por el Cardenal Richelieu, fue él mismo desde su posición quien se hizo cargo de disputas acerca del drama y la tragedia. Así, por ejemplo, intercedió en la disputa entre Georges de Scudéry y Pierre Corneille producto de la enorme repercusión que tuvo en la escena francesa del periodo la representación de *Le Cid* en 1637.

Uno de los aspectos más interesantes de esta querrela es la crítica hecha por Scudéry al hacinamiento de eventos históricos en un periodo breve, lo que altera la unidad de tiempo. Scudéry era seguidor de Aristóteles, y considera la unidad de tiempo como un criterio de belleza cuando posee una extensión adecuada. *Le Cid* no sigue de buena manera este precepto y además es considerada por Scudéry una obra inmoral al no comulgar con su idea de que el drama fue inventado "to instruct in a pleasing manner".

En esta discusión se manifiestan varias cuestiones que en el periodo se discutían acerca de la finalidad del drama. Una definición como la que cierra el párrafo anterior muestra la tensión existente entre el suscitar placer o la instrucción moral como fin del drama. Pese a ser una entre tantas querrelas que del mismo tipo se dieron lugar en el periodo, ésta tuvo particulares repercusiones, por la relevancia de la obra y los nuevos horizontes que abrió en la conciencia del público no especializado en el drama:

"The major significance of the controversy was thus not in its content but rather in the interest it aroused in the general public consciousness. The question of the rules of drama became a concern for anyone interested in letters or arts, no merely a few specialists. And with this controversy, France replaced Italy as the European center for critical discussion of the drama; for the next century and a half French critics would largely define its terms." (96)

Es por esta importancia que adquiere el drama, entre otras condicionantes, que la cultura francesa se volvió un modelo para el resto de Europa, expansión que influyó a que las ideas de Corneille tuvieran gran difusión, pese a ir en contra de varios preceptos establecidos por la Academia respecto a las reglas del drama y que le fueron achacadas a *Le Cid*. Corneille hizo explícitas sus ideas en los prefacios que escribió para cada volumen de sus obras completas en 1660. La importancia que tienen estos trabajos es la de ser una de las propuestas fuertes contra la infalibilidad de la preceptiva clasicista. Corneille acepta la autoridad de Aristóteles, pero lo utiliza en función de su propia interpretación acerca del drama. De esta manera, establece que el placer es el principal fin de la poesía dramática.

Asimismo considera la dimensión moral, pero subordinada al placer y nunca como su fin: "Moral purpose arises only because we are pleased by seeing the workings of a moral universe; this is a by-product of the art, not its end." (101)

Corneille también emprende una crítica al concepto de verosimilitud, ya que, para él, uno de los errores de los críticos fue centrarse en "lo probable" y negar "lo necesario". Al centrarse en este último aspecto, Corneille niega que la construcción de un personaje deba basarse por entero en lo verosímil, sino en las necesidades del que el poeta necesita para construir su obra.

La lectura en específico que presenta Corneille respecto a la tragedia la abordaremos en el capítulo siguiente; sin embargo, consideramos pertinente plantear la siguiente pregunta en el marco de este informe: ¿Por qué, para criticar al clasicismo francés, Lessing discute con una figura en varios aspectos crítica del mismo? Podemos adelantar una respuesta y decir que en el marco de lo que fue la escritura de los boletines de *Dramaturgia de Hamburgo*, la figura de Corneille fue destacada, por cuanto su producción dramática fue ampliamente conocida y representada. Esto supone un punto de contacto en común con el lector y el espectador. En segundo lugar, su lectura y apropiación de Aristóteles resultó ser uno de los planteamientos más personales y sistemáticos del periodo. Por lo tanto, la figura de Corneille resultaba ser una de las más relevantes en cuanto a ejercicio de discusión estética y posicionamiento en el ámbito cultural en el ámbito del drama y la tragedia.

III.2. Johann Christoph Gottsched: Reformador de la cultura alemana.

La preponderancia de las concepciones francesas en la teoría y práctica dramática durante la primera mitad del siglo XVIII alemán responden al aporte de las reformas de Johann Christoph Gottsched. La importancia de esta figura en la construcción de una literatura alemana moderna se sustenta en dos aspectos: la necesidad de establecer un gramática de uso universal para los alemanes, y la elección consciente de los modelos franceses en el establecimiento de una Academia de corte preceptivo para el estudio de la literatura en general y el drama y el teatro en particular. A estos puntos nos referiremos a continuación.

En primer lugar es necesario sentar que las ideas reformadoras de Gottsched responden a la influencia que en su pensamiento tiene el Racionalismo del filósofo alemán Christian

Wolff, de quien además fue alumno. La reforma que llevó a cabo Gottsched en el ámbito cultural alemán tiene tres ejes: Lengua, retórica y drama. Respecto al primero Gottsched llevó a cabo una reforma que tuvo como eje principal la codificación de una gramática, ortografía y sintaxis de la lengua alemana. Esta labor se enfrentaba al problema de superar las rivalidades entre regiones y la ausencia de un estándar lingüístico. En la puesta en marcha de su reforma fue fundamental su ingreso a la *Deutsch-übende Gesellschaft* (Society for the Practice of German)³. Una vez dentro Gottsched rediseñó la Sociedad bajo el modelo de la Academia francesa. Al igual que ésta la *Deutsch-übende Gesellschaft* no tenía restricción para sus miembros, ni una estructura centralizada. En este contexto Gottsched pudo producir una nueva gramática de la lengua alemana.⁴ Este trabajo resultó muy relevante, ya que estandarizó la ortografía, la gramática y la sintaxis. Aunque en realidad los principios guías de su trabajo estaban parcialmente basados en el dialecto de Meissen en Sajonia, su obra se convirtió en referente escolar en todos los estados alemanes. Otro elemento relevante de esta obra es que fue pensada para el pueblo alemán en general y no sólo para la elite: "As he wrote in the preface to the first edition the *Deutsche Sprachkunst* was designed for youth, those who had not attended university, soldiers, scribes, and young ladies." (Goodman 63)

El establecer un estándar lingüístico para el pueblo alemán deriva en la necesidad de establecer un nuevo estilo retórico que deje atrás el barroco propio de los siglos XVI y XVII. Para ello recurre a los modelos clásicos y franceses, que cumplirían con la insistencia de Aristóteles de claridad, así como de la tríada que desde Cicerón y Quintiliano se proclamó como principios de la retórica: "natürlich," "sinnreich," y "bewegend" (natural, judicious, and moving). En específico Gottsched recibió la influencia de los principios de la Academia Francesa de Luis XIV: "conciseness, restriction of imagery and participles, *connexio realis* (connections based not on language [*connexio verbalis*], but on content). Of overriding importance in the consideration of style was the new criterion of reason.." (64) Bajo estas ideas de corte preceptivo subyace la influencia racionalista tanto francesa, como la alemana

³ El establecimiento de Gottsched en Lepzing en 1724 resulta relevante porque esta ciudad, al igual que Hamburgo, fue un enclave próspero cultural y económicamente, en la cual la masificación de libros y la incipiente emergencia de una burguesía que hizo de la lectura una práctica propia, sentó la necesidad de establecer una lengua vernácula común.

⁴ También gracias a su revista *Critische Beyträge* (Critical Essays, 1732–44), publicó artículos sobre gramática y en 1748 apareció su *Deutsche Sprachkunst* (Art of the German Language, 1748).

vía Wolff. Esto en un uso lógico del lenguaje en su enlazamiento y construcción discursiva, tanto entre el contenido y el modo de expresión.

El último de los ejes de la reforma de Gottsched es en el ámbito dramático. Gottsched es considerado el impulsor de las ideas neoclasicistas en el drama y el teatro⁵, bajo la influencia de la Academia francesa del Cardenal Richelieu. En esto sigue los principios de verosimilitud e instrucción moral antes estudiados y lo hace a partir de las ideas del crítico Jean Le Clerc, para quien los principios señalados marcan la superación del neoclasicismo sobre los clásicos, dado lo obsoleto de sus temas, imágenes y filosofía. En la lectura que hace este crítico de los clásicos encontró inconsistencias y una propensión a seducir al lector con imágenes, lo que los haría imposible de ser tomados como ejemplo y lección moral. En términos generales, la idea de moralidad en un pensador como Gottsched debe asociarse a su dimensión racionalista, por ello, todo aspecto moral está ceñido a esa dimensión: La idea de naturalidad en el drama como lo que resulta verosímil, y decencia entendida como lo que no es excesivo al punto de ser calificado como extravagante o fantasioso. Por ello en su teoría poética la *imitación de la naturaleza* apunta a: " to find a sequence of events, a Fabel, that illustrates the invisible workings of reason" (66) Critica a Shakespeare el uso de elementos maravillosos al introducir figuras irreales en la literatura: Brujas, fantasmas, diablos, etc, ya que todas ellas transgreden el principio de imitación y, por tanto, el de verosimilitud, al ser meras supersticiones irracionales.

Estos principios neoclasicistas son aplicados por Gottsched a su tratamiento de la comedia y la tragedia. Al tener en su horizonte a un público no aristocrático y que no asiste con regularidad al teatro, el potencial moral de las obras se torna de primera importancia⁶. Esta dimensión, asociada a una presentación dramática racional, requiere de una construcción verosímil. Gottsched toma la prescriptiva neoclásica y establece que la verosimilitud se

⁵ Pese a que la dimensión teatral no es la principal en este estudio es importante tenerla presente, ya que es en la práctica efectiva que estas ideas buscan reformar la cultura alemana. Asimismo es importante señalar la influencia que supuso la reforma de Gottsched en la profesionalización del trabajo actoral bajo una fuerte disciplina guiada por el precepto de la moralidad.

⁶ Uno de los hitos más polémicos en este sentido es la prohibición del Hanswurst (bufón) que los Neuber establecieron en apoyo a las reformas de Gottsched. El carácter farsezco, y a veces obsceno del Hanswurst no se integraba de buena manera al estatus moral elevado que se pretendía para el teatro. Es relevante que Lessing en *Cartas sobre la literatura moderna* emprenderá una defensa de este personaje como propio de la cultura alemana.

sustenta en las tres unidades aristotélicas. De esta manera, la obra que transgrede esta norma no puede ser considerada como una obra que imite de manera apropiada la realidad y, por ello, no logra la ilusión dramática. Respecto a la tragedia y la comedia, la primera debe suscitar las emociones trágicas de admiración, piedad y miedo. Por ello, si los personajes trágicos suscitan admiración, deben ser de carácter noble, lo que se correlaciona con un estilo elevado. Por el contrario, el carácter distendido y risible de la comedia, requiere de un tratamiento distinto de los personajes asociado a un estilo bajo. De esta manera la distinción genérica atribuida a Aristóteles se sustenta en un principio lógico deductivo: la tragedia es lo que la comedia no y viceversa.

Entendemos que las elecciones de Gottsched sobrepasan el ámbito estético-literario y tienen repercusiones políticas. El seguimiento de los modelos franceses implica darle un estatus elevado a una cultura difusa como la alemana. Esta alternativa supone concebir a la cultural francesa como superior a la alemana y es ante esto que Lessing reaccionará con sus ideas.

III. 3. La irrupción de Lessing: Aproximación a su concepción de tragedia

Como planteamos al inicio de este informe, las ideas de Lessing respecto al drama no deben verse como una ruptura con el proyecto de Gottsched. Esto porque Lessing entiende la importancia y el valor que significó la puesta en marcha de un proyecto serio para el drama alemán, lo que además comparte plenamente; sin embargo lo que repudia Lessing es la elección consciente de los modelos franceses, tal como los vimos, y su aplicación irreflexiva respecto al "carácter alemán", como lo expresa en *Cartas sobre la literatura moderna* n°XVII, titulada "Gottsched como reformador del teatro alemán": "en una palabra, no solamente [Gottsched] quería reformar nuestro antiguo teatro, sino también ser el creador de un nuevo. Y ¿de qué nuevo teatro? De un teatro a la moda francesa, sin examinar si estaría conforme o no con el carácter alemán" (234) Por ello es que Lessing lamenta que en Alemania no se haya seguido el modelo del teatro inglés, ya que, según él, los alemanes comparten más gustos con él. Esto lo expresa a través de adjetivos como el gusto por lo "grande", "terrible" y melancólico" como cualidades que le gustaría ver replicadas en las tragedias alemanas. Estas aclaraciones son necesarias para abordar la concepción de tragedia en Lessing, la cual se enmarca en la necesidad y espíritu de reforma iniciado por Gottsched, pero con un giro explícito en cuanto al modelo a seguir.

Primero, señalar que en los escritos de Lessing no se haya una definición sistemática de tragedia. Pese a ello podemos proyectar una en función de los escritos en los que hace referencia a ella y en su práctica dramática. Antes, un aspecto a señalar es que, pese a que hemos presentado a Lessing como un crítico de las concepciones del clasicismo francés, estas igualmente se integran a sus reflexiones, ya que resultan iluminadoras respecto a aspectos que definen la concepción del drama, tanto en su época, como en la posteridad. En efecto, en sus escritos llamados *Biblioteca teatral* Lessing aborda el problema de la tragedia a partir de la valoración negativa de la obra de Séneca. Esto lo hace, según H. B. Nister, por la necesidad de "modernizar" a Séneca bajo el criterio de verosimilitud, clave para el Clasicismo francés y en *Dramaturgia*. Con esto la tragedia se abstrae de los agentes sobrenaturales y factores religiosos ininteligibles y, en este sentido, habría en Lessing una actitud conciliadora, por cuanto apunta a imbricar los modelos clásicos (bajo el cedazo del neoclasicismo francés) con principios estéticos modernos. Por esto, Lessing se inclina por leer la obra senequiana a partir de la capacidad para despertar pasiones, antes que desde una finalidad moral. Esto se enmarca en su lectura de la catarsis, la que desarrollaremos en el tercer capítulo y que tiene vínculos directos con la emergencia de un nuevo género trágico en Alemania y que estudiaremos a continuación: la tragedia burguesa.

Son varias las dimensiones que confluyen en esta subgénero trágico, por lo que es necesario sistematizarlas para dar una mirada global. En primer lugar nos parece relevante la definición que extrae Nisbet del prefacio de Lessing a los ensayos sobre la comedia sentimental de Chassiron y Gellet. En este prefacio Lessing vincula comedia a tragedia, y establece que la comedia no apuntaría a la burla y el gusto por los vicios, sino que a despertar las lágrimas y derivar de ellas un noble placer proveniente de virtudes tranquilas. Respecto a la tragedia, se centra en las emociones trágicas de compasión y temor para establecer que no sólo personajes elevados pueden suscitarlas, sino también "heros form middle class" (Nisbet 193)

Esta definición establece un punto central para la configuración de la tragedia burguesa, como lo es su alejamiento de los modelos neoclásicos al imbricar tragedia y comedia en una sola especie trágica, relacionándolas en función de su capacidad de despertar emociones. Para ello le da otro estatus a la comedia al asociarla al placer que produce, y exalta la tragedia en virtud de suscitar las emociones trágicas de compasión y temor. Esto por un

lado, y por otro el posibilitar el uso de personajes de otro rango social en la tragedia, como sería la clase media.

Estas características vinculan a Lessing con otro foco de influencia que para él resulta más adecuado en la consolidación del drama alemán, como lo es el drama inglés. En este sentido, las fuentes de la literatura inglesa del periodo, comedia sentimental y tragedia doméstica, son las que de manera más patente se manifiestan. Otros modelos que toma Lessing de la literatura inglesa son las novelas epistolares, como las de Samuel Richardson.

Respecto al drama, la crítica ha señalado como un referente directo la comedia inglesa del siglo XVIII.⁷ Esto porque la configuración de la acción y los personajes en la comedia inglesa tenían a la "clase media" o burguesía como un elemento consolidado y un referente conocido y valorado por el público, lo que replica en la tragedia con la aparición de personajes⁸ de esta clase como portadores de valores elevados (en este caso vinculados a la virtud en ámbito privado como veremos) propio de los héroes trágicos. Efectivamente, el debate sobre la comedia inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII estuvo centrado en la oposición de una comedia risible que apuntaba al ingenio y al humor, en oposición a la aparición de un nuevo género cómico que tenía como características su apelación a la clase media, un realce de lo sentimental y exhibición de la virtud; en otras palabras, la expresión de formas más emotivas de sensibilidad. Para un defensor de la comedia sentimental como Thomas Holcroft si intención es mostrar la naturaleza noble antes que incidentes risibles.⁹

El despertar de las emociones y la capacidad de expresarlas se asocia en la comedia inglesa a un ideal de virtud asociado a la burguesía. Respecto a ello es necesario reparar en el progresivo aumento del estatus social de la burguesía en Inglaterra durante el siglo XVIII. Esta valoración se debe principalmente al aumento de su riqueza producto del desarrollo

⁷ También la crítica ha señalado la influencia del drama renacentista inglés a partir dramaturgos como Shakespeare, Ben Jonson y John Fletcher. Respecto a este último nos parece relevante señalar lo que dice Carlson respecto a las *tragicomedias patoriles*, al plantearlas como un nuevo subgénero dramático donde comedia y tragedia se aúnan, lo que es propio también del drama inglés del siglo XVIII, y de la práctica dramática de Lessing.

⁸ El término "personaje" (character) refería a las letras o símbolos que se estampaban en los metales preciosos de gran valor. Este término pasó a designar la "estampa" de un individuo en cuanto a sus cualidades o valores: "Thus displacing high rank as the main source of good credit, 'character' became the new form of currency not only in financial markets but also in the social economy" (76)

⁹ Sin embargo parte de la crítica considera que la oposición entre ambos tipos de comedia no fue tal, sino que, por el contrario, hubo una amalgama entre ambos géneros, en que el ingenio y lo risible era suavizado a través del sentimiento, y el sentimiento era desplegado de manera humorística.

comercial, lo que derivó en un aumento de su legitimación y reconocimiento social; y en relación a ello, también se produjo un cambio en la manera que las personas lograban un posicionamiento en la sociedad. Si antes la posición social se debía al nacimiento y la herencia, fue el mérito y la adquisición de maneras de comportamiento lo que se comenzó a imponer en la sociedad inglesa. En relación a ello, un término asociado a esta nueva forma de relación y valoración social fue el de "buena crianza" (Good-breeding) . La cortesía, en general, se asoció a todas las formas de relaciones sociales y marca la vinculación de la virtud a una dimensión moral. Estas pasaron al drama y constituyeron parte del argumento y el carácter con que los personajes eran investidos. En este sentido Lisa Freeman dice que en el siglo XVIII se mantuvo la función tradicional que había tenido la comedia, esta es, erigirse como "el género dramático mayormente vinculado con la representación y escrutinio de las condiciones sociales contemporáneas." (Freeman 74) Pero, a diferencia del drama de la Restauración del siglo XVII, la comedia sentimental no resaltaba los vicios de la clase aristocrática, sino "the manners, follies, and concerns of the middling classes whose influence and power in the ascendancy in late eighteenth-century England." (74) Por lo tanto, este tipo de drama tiene repercusiones en el estatus mismo de la burguesía del siglo XVIII, y por ello, otra de sus características es que sus temas y ambientes son propios de la época. Por ello y pensando en la posición económica de la burguesía, un tema como el dinero, considerado como "no trágico" puede ser el detonante del conflicto en estos dramas. Esta nueva valoración social de la burguesía del siglo XVIII representada en el drama, pone el acento en la configuración de las relaciones privadas. Estas se dan en el despliegue de las emociones¹⁰ y la manifestación del carácter virtuoso. El matrimonio como institución social se vuelve un factor importante en la nueva moralidad de las relaciones y estatus de la sociedad inglesa, que a su vez, desde la comedia fue considerado como fuente y problematización de este ideal virtuoso. En este sentido un personaje que fue fuente de conflicto en estas comedias fue el de la hija burguesa. En una sociedad como la del siglo XVIII inglés, en que las relaciones sociales y el ideal moral se están reconfigurando, la condición de una buena hija era asociada directamente con el presentarse como una buena

¹⁰ En la carta citada anteriormente (carta XVII en Cartas sobre..) Lessing dice: "El inglés alcanza casi siempre la finalidad de la tragedia, por muy extraño y original que sea el camino que escoja, y el francés no lo alcanza casi nunca [...] Después del Edipo, de Sófocles, no hay obra en el mundo que obre con más fuerza sobre nuestras pasiones que Otelo, el Rey Lear, Hamlet, etc." (235)

esposa. La virtud, por tanto, era un tema sensible y que el drama recogió como parte de sus conflictos. La reputación de una joven virtuosa, pero vulnerable socialmente sólo podía ser salvada a través del matrimonio. El padre también se vuelve un personaje principal en el destino de la hija. Es él quien "transfiere" a su hija a la "propiedad" de un marido. Personajes y situaciones como estos fueron considerados fuentes que propiciaban el despliegue de las emociones de mejor manera.

Esta capacidad de suscitar emociones como propia del drama inglés, fue destacada desde la crítica y la teoría dramática respecto a los mayores méritos de la obra de Shakespeare por sobre la tragedia neoclasicista. Esto se relaciona con el otro foco de influencia desde el drama, la tragedia doméstica¹¹, que comparte elementos comunes con la comedia sentimental (personajes burgueses, temas y ambientes contemporáneos, conflictos centrados en ámbito privado) La obra considerada inauguradora de este subgénero es *The London Merchant* de George Lillo (1731), la que tiene como protagonista a un joven comerciante, el que es investido con valores ejemplares y juicio de conciencia:

"'a fine, sanctified fair-dealing man of conscience', and as a benevolent authority figure, whose discerning good judgment can see through the fluctuating value of reputation to detect the hard currency of 'real character' and thus ensure the appropriate distribution of patrilineal property" (79)

La caracterización virtuosa de los personajes entra en conflicto con disputas de deberes en el orden social: Por un lado un deber que se puede considerar de orden público, o concerniente a un orden social que se impone a las subjetividades, y por otro la voluntad individual de los personajes que, dadas las circunstancias, se ven forzados a decidir entre estas dos dimensiones. Esto es el detonante del conflicto trágico y la disyuntiva del héroe. Bajo estas condiciones el conflicto del héroe trágico se expresa bajo la problemática social de la virtud como valor estimado en la sociedad y por tanto, objeto de defensa. Conflicto que además se expresó entre una virtud de orden privado y una pública. Esto es, tanto en la tragedia

¹¹ En el siglo XVIII la constitución del género trágico es más confusa y se relaciona con formas no-dramáticas. Una de ellas es el Romance, los cuales se caracterizaban por no presentar la muerte del protagonista como un hecho funesto, sino que muchas veces la era considerada un acto vindicadorio de su virtud. Otro rasgo característico es su propensión a transmitir un espíritu nacional basado en virtudes cívicas y republicanas "Although not necessarily set in Rome, these dramas present exemplary heroes who embody civic virtue and celebrate republican love of liberty and sacrifice of private desire for the public good." (89) Los mismo autores denominaban a estos romances como tragedias.

doméstica como en la comedia sentimental inglesa, se manifiesta la progresiva consolidación del individualismo burgués como elemento en conflicto con otros órdenes sociales.

Una mirada desde Francia que está en consonancia con estas posturas es la de Denis Diderot. Su mención no es azarosa, ya que Lessing conocía su obra dramática, la cual tradujo al alemán, y además discute con él algunas de sus posturas dramáticas en *Dramaturgia*. En los *Coloquios sobre el hijo natural*, obra teórica que prosigue a su comedia *El hijo natural* (1757) Diderot propone la emergencia de un nuevo género, el "género serio". Este se basa en un "tono" propio de acciones vistas como "las más comunes de la vida" (Diderot 51) A partir de esto Diderot propone que toda condición social o acción importante de la vida forma parte en algún punto del sistema dramático, a partir de esto posiciona al género serio entre la comedia y la tragedia al considerar a estos últimos como "géneros extremos". El dramaturgo francés plantea que manejar el género serio es la base para abordar los "extremos", siempre más difíciles., lo que lo lleva a postular una distinción entre personajes según género: la comedia es un "género de especies" es decir, que le son propios "personajes tipo", mientras que la tragedia es un "género de individuos". Esta distinción genérica propicia la reflexión sobre la concepción del personaje tanto en el "género serio", como en los "extremos" y proponer que la comedia debería basarse en las condiciones (sociales), y de ellas derivar el carácter y las base de la obra. Esta idea se extrapola al drama en general. El espectador reconoce mejor al personaje puesto bajo condiciones específicas, las que lo posicionan socialmente, y en relación con otros. Así, el personaje puede ser "padre", "hijo", "hermano" etc. dependiendo de su posición y relaciones sociales: "cada hombre tiene su estado en la sociedad" (63) Asimismo Diderot advierte que el personaje se modifica según las condiciones de cada época. Carlson señala que para Diderot en el género serio moralidad y verosimilitud forman parte de su constitución: "Morality and verosimilitude would be served, suggests Diderot, by a new genre midway between comdey and tragedy, the *genre sérieux*, which would depict the passions and circumstances of every day domesctic life." (154), lo que enfatiza el rol social y familiar en la construcción del personaje. En base a características como estas es que Diderot apunta a lo que de forma explícita Diderot llama "la primera tragedia burguesa".

Mostrar que el surgimiento de un drama burgués no era exclusivo de Inglaterra no permite comprender mejor lo planteado por Hauser en el "origen del drama burgués" al posicionarlo como contraparte de la tragedia clásica y el drama clasicista francés, reproductor de valores cortesanos y monárquicos. Autoridad, servicio y lealtad son valores que Hauser destaca como propios de un ideal heroico-feudal. El drama burgués, por el contrario, pone los conflictos sociales como su objetivo directo, y los personajes se enfrentan contra un orden social existente. Con esto el drama se volvería más programático al ser portavoz de una clase emergente

En cuanto a la concepción del personaje trágico, Hauser es explícito en decir que es el burgués el protagonista de la acción trágica. Para el drama clasicista la condición social del héroe no importaba, ya que estaba preestablecida su condición superior. Por lo tanto, el héroe clásico se concibe como un ente espiritual autónomo externo a la realidad material. De esto se desprende que el héroe clásico es un arquetipo y, por tanto, las condiciones sociales no le afectarían. Por el contrario, el "héroe" del drama burgués requiere de una mayor profundidad psicológica producto de la pérdida del sino con el que estaba investido el clásico. Los personajes operan, por tanto, bajo la realidad social en la cual están inmersos. En cuanto a la construcción dramática las categorías de tiempo y espacio se ajustan más a la realidad; la escena se concibe como un espacio cerrado e inmanente, es decir, se produce el alzamiento de la llamada "cuarta pared" en el drama. Esta representación cerrada, sin embargo no genera un extrañamiento a la manera brechtiana, sino que al ver representados personajes propios de su misma clase (idealmente, mas no exclusivamente) el espectador se vería más "atrapado" por la ilusión dramática. Estos aspectos dramáticos se ven reforzados por la reconfiguración misma de elementos propios de la tragedia. Hauser habla de la eliminación del concepto de "culpa" en la tragedia del drama burgués y que la catástrofe no se produciría por una fatalidad inexorable, sino por motivos que tienen una explicación social, lo que generaría una mayor empatía por parte del público.

Lessing toma estas dimensiones y las desarrolla en su práctica dramática. Así la crítica se remonta a una tragedia inconclusa escrita por Lessing, *Samuel Henzi*, de 1749, la que junto con *Miss Sara Sampson* marcan un giro en cuanto a lo concebido como tragedia en la escena alemana de la época. En ambas se manifiestan características comunes a las del drama inglés en los dos subgéneros abordados. Respecto a la primera, en ella se manifiesta la presencia de

un *ethos*, que en caso del *Samuel Henzi* adquiere un carácter republicano, dado que el protagonista representa la austeridad de la vida republicana, la cual a su vez se asocia a la virtud y la libertad que impediría caer en la decadencia y la lujuria como formas de degradación moral. Siguiendo a Nisbet el propósito de esta tragedia era doble: Por un lado competir en el drama y la tragedia con Gottsched, y por otro insertarse en las discusiones políticas contemporáneas. Pero en todo caso, el que no fuera terminada muestra que Lessing estaba en un proceso de experimentación en la composición de tragedias, lo que además se refuerza al saber que su composición fue en verso alejandrino y ciñéndose de manera rígida a las tres unidades aristotélicas. Pero no sería sino hasta el estreno de su tragedia *Miss Sara Sampson* el año 1755 en Frankfurt an der Oder que Lessing estrenaría una tragedia burguesa tal como la hemos caracterizado, a lo que se suma que "tragedia doméstica" aparece como subtítulo a la obra.

Lo que llamamos la manifestación de un *ethos* puede aplicarse a todos los personajes trágicos de las tragedias Lessingnianas bajo la idea de virtud como elemento constitutivo del carácter de los personajes. Queremos reparar en esta condición, ya que la constitución del personaje resulta fundamental, tanto para la idea de tragedia burguesa en Lessing, como en su lectura de Aristóteles, tal como lo planteamos en el tercer capítulo. Por ello insistimos en la idea inicial que no sólo "personajes elevados" pueden suscitar temor y compasión, lo que marca un giro respecto a la tragedia neoclasicista francesa. Planteamos que en la tragedia burguesa este rasgo, derivado de la influencia inglesa, adquiere un énfasis mayor en Lessing, y forma parte además de una propuesta consciente de alejar al drama alemán de la influencia francesa y acercarla al drama inglés, afín a un proyecto de nación burguesa-ilustrada a la manera que, nos parece, pretendía Lessing para la colectividad alemana. Esto, vinculándolo con su propuesta dramática efectiva, se expresa en *Miss Sara Sampson*, pero es en *Emilia Galotti*, tragedia estrenada en Brunswick en 1772, donde las implicancias políticas se expresan realmente.

A continuación, estudiaremos algunos aspectos de esta obra como un ejemplo de la manera en que las características de la tragedia burguesa se manifiestan en la práctica dramática de Lessing.

Esta obra surgió producto de una larga maduración. Esto lo sabemos por una carta enviada a su amigo el filósofo Friedrich Nicolai, fechada el 21 de enero de 1758. Jordi Mané, en su estudio introductorio a la edición española de la tragedia cita un pasaje de dicha carta:

"Ha eliminado de la historia de la Virginia romana todo aquello que la hacía más interesante para el Estado; ha creído que el destino de una hija, muerta por su padre, para quien su virtud es más importante que su vida, ya de por sí es bastante trágico y suficiente para conmocionar el alma, aun cuando no ocasionara el hundimiento de todo el gobierno del Estado. su esbozo prevé sólo tres actos y sin duda necesita todas las libertades del teatro inglés"¹² (69)

El argumento trata sobre el amor de Hettore Gonzaga, príncipe de la región de Guastalla, por Emilia Galotti, una joven plebeya hija de Claudia y Odoardo Galloti, este último un militar retirado. Sin embargo las pretensiones del príncipe, él nunca ha hablado con la joven, por lo que no sabe que ella está enamorada y pronta a casarse con el conde Appiani. El príncipe se entera de esto en el acto I a través de su camarlengo Marinelli. Ante la inoperancia del príncipe, Marinelli le propone hacerse cargo él de impedir el matrimonio y así darle tiempo al príncipe de actuar. En el acto II aparecen Emilia, sus padres y el conflicto entre Marinelli y el Conde, quien con la excusa de un encargo del príncipe pretende enviarlo en una misión lo antes posible. La negativa y enfrentamiento entre ambos personajes suscita un nuevo plan, el cual no se representa, pero cuya trama y consecuencias las sabemos a través del diálogo entre el príncipe y Marinelli en el acto III. Este consistió en una emboscada al carruaje del Conde mientras se dirigía al lugar del matrimonio en Sabionetta, para que en medio de la confusión un criado del príncipe conduzca a Emilia a su casa de recreo de príncipe, próxima al lugar del atraco. Sin embargo ambos no contaban con que el Conde resultara asesinado. Pese a ello el plan resulta exitoso, ya que el príncipe, ante lo planteado por Marinelli, busca retener a Emilia por sospecha del asesinato del Conde. Ante esta situación sin salida, Emilia busca suicidarse antes que someterse al príncipe, pero su padre, quien había llegado en el acto IV al enterarse de lo sucedido, la retiene, para luego, ante el reproche e insistencia de Emilia por dejarla caer en desgracia, asumir él la responsabilidad y cumplir el deseo de su hija asesinándola.

¹² Como señala Jané, el uso de tercera persona forma parte del estilo que Lessing escoge para expresarse, pensando que esta tragedia sería presentada a un concurso organizado por una editorial perteneciente a Nicolai.

Poniendo en relación el pasaje citado por Mané y el argumento expuesto puede producirse una confusión en lo concerniente a eliminar el interés por el "Estado", lo que podría suponer que Lessing busca sustraer la historia de Virginia de las implicancias políticas según lo expresado por Tito Livio en su obra *Historia de Roma desde su Fundación*, fuente directa de la historia. En ella relata la caída de los decenviros producto del clamor popular que causó la muerte de Virginia a manos de su padre, quien decide terminar con su vida antes que entregarla a los deseos arbitrarios del decenviro Apio Claudio. Sin embargo, en vista de lo planteado sobre la tragedia burguesa, la dimensión política está presente en *Emilia Galotti*, tanto en esta tentativa preliminar como en la tragedia representada. En efecto, planteamos que la importancia de la virtud expresada en la decisión del padre, y deseada por la hija, busca enaltecer a la burguesía como portadora de nuevos valores, en posición a la nobleza representada en el príncipe. La virtud, como detonante último en el destino trágico de Emilia, se inserta en un conflicto de orden privado. Esto es, no son intereses políticos directos los que llevan al príncipe a desear la no realización del matrimonio de Emilia, sino más bien la satisfacción de un capricho personal e irreflexivo. Ante esto el amor como virtud aparece como una cualidad que se opone a estos caprichos, y que refuerzan la virtud asociada a la institución del matrimonio:

Emilia. Pero el conde debe saberlo, ¿verdad, madre? Debo decírselo.

Claudia. ¡Por nada del mundo! ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Quieres inquietarle sin motivo alguno? Y aunque no se inquietase ahora, has de saber, hija, que un veneno que no actúa inmediatamente, no por ello es menos peligroso. Lo que no hace mella en el enamorado, puede hacerla en el esposo. Al enamorado incluso podría adularle eclipsar a un rival tan importante. Pero cuando ya lo ha conseguido...¡Ay, niña! El enamorado se convierte a menudo en una criatura completamente diferente. Que tu buena estrella te libre de tal experiencia. (*Emilia Galotti* 113)

Seleccionamos este pasaje porque justamente presenta la virtud de Emilia puesta en conflicto. Ante las galanterías hechas por alguien que no es su prometido, Emilia considera de primera necesidad confesárselo al conde, como si el sólo hecho de escucharlas fuera un acto de traición. Por su parte la respuesta de la madre contrasta con esta virtud y muestra una perspectiva más escéptica respecto al virtuosismo del conde, al asociar su posible respuesta a la vanidad que en primer lugar pudiera sentir, y luego los celos producto de la insinuación del príncipe. Asimismo este cuestionamiento de la virtud resulta operativo en el desarrollo del conflicto dramático, ya que al seguir el consejo de la madre y omitir este hecho, Emilia

no puso en alerta al conde respecto a lo que podrían tramar contra él¹³, omisión que también es hecha a Odoardo y cuyo resonancia es más explícita, por cuanto sabemos por el propio padre de conflictos anteriores que tuvo con el príncipe. Pero si la dimensión política no está presente en las motivaciones de las figuras ni en sus acciones explícitas (en primera instancia es el amor como desencuentro y contrariedad el detonante del conflicto), emerge en la incidencia que tiene la posición social y el estado político en el que se relacionan los personajes. En efecto la importancia de la posición social aparece de manera incidental en pasajes de diálogos para hacerse decidora al final de la obra:

Marinelli. Prácticamente nada...Pues que hoy contraiga matrimonio el conde Appiani... no es mucho más que nada.

El príncipe. ¿El conde Appiani? ¿Y con quién? Pero si ni me había enterado que estaba prometido.

Marinelli. Lo han llevado con mucho secreto. Tampoco era para echar campanas al vuelo. Usted se reirá, príncipe, pero así les va a los sentimentales. El amor siempre les juega malas pasadas. Una muchacha sin fortuna y rango se lo ha sabido conquistar...con una cierta belleza, pero con gran apariencia de virtud y sentimiento, de ingenio y...¿qué se yo? (*Emilia* 97)

El último parlamento establece el contraste de posiciones entre las figuras respecto a la valoración de la virtud. Para una figura como Marinelli el amor y el matrimonio están asociados a la conveniencia que la posición social de otorga a la persona escogida. Una muchacha como Emilia, por lo tanto, no es conveniente, pese a las características mencionadas, y que ni siquiera son dadas por sentadas. Pero es al final de la obra cuando la posición social y derechos, en este caso del príncipe, tiene repercusiones decisivas para el desarrollo del conflicto y su desenlace. En el acto V escena 5 el príncipe manifiesta que Odoardo tiene derecho a llevarse a su hija dado los acontecimientos, sin embargo aparece marinelli para darle un giro a esto:

Odoardo. ¿Qué? ¿Un preferido? ¿Qué dice usted?

Marinelli. No digo más que lo que se dice.

Odoardo. ¿Un preferido? ¿Preferido de mi hija?

Marinelli. Seguro que no es cierto. Imposible. Lo niego, a pesar de lo que usted diga. Aunque en tal situación, señor, y a pesar de que cualquier prejuicio, por más fundado que sea, no tiene el más mínimo peso en la balanza de la justicia...En tal situación no podremos evitar que la bella desdichada sea interrogada.

El príncipe. Sí, claro,claro.

Marinelli. ¿Y dónde? ¿Dónde puede ser interrogada sino en Guastalla?

¹³ En acto V escena 5 Marinelli dice que el conde pronunció su nombre antes de morir, lo se supo a través del villano encargado de la emboscada. De esto se entiende que el conde tuvo conciencia del plan urdido antes de morir.

El príncipe. En eso tiene usted razón, Marinelli, en eso tiene razón. Así pues, querido Galotti, eso hace cambiar las cosas. ¿No le parece? Usted ya ve... (*Emilia* 156-157)

Marinelli, según falsos rumores, plantea que el crimen fue perpetrado por algún amante de Emilia, por lo que ella debe ser interrogada, y esto sólo puede hacerse en Guastalla, territorio bajo la jurisdicción del príncipe. Por lo tanto la posición social y las atribuciones políticas que detenta el príncipe le sirven, en última instancia, para imponer sus deseos personales sobre Emilia. Entendemos que esta disputa sobrepasa el deseo de una figura a imponer sus deseos sobre otra y se vuelve una disputa entre ordenes sociales que se desarrolla a través de los privilegios políticos de uno sobre otro. A su vez esta disputa enfrenta la virtud de la burguesía representada por Emilia a partir del amor, fidelidad y sentimentalismo con la frivolidad, inconstancia y falta de determinación del príncipe. Durante toda la obra el príncipe delega las decisiones sobre Marinelli, el verdadero antagonista, ya que planea y decide lo que se hará para impedir el matrimonio, mientras el príncipe se auto-presenta como "víctima" de las consecuencias de ellas. En este punto nos parece importante destacar la figura de Marinelli en el desarrollo de la tragedia. Podemos decir que en ella se presenta una única secuencia de acción¹⁴, la cual está determinada por los planes e intrigas de Marinelli para cumplir el deseo del príncipe y que todas las acciones que producen un complicación de la acción tan dados por las decisiones del Camarlengo. Esto, a su vez, nos parece que es parte importante en la construcción de la tragedia y en la centralidad que toma Emilia, ya que esta única secuencia la tiene a ella como principal motivo del conflicto.

Pero Emilia, al igual que el príncipe, también es un personaje en términos generales pasivo en la obra. De los cinco actos en los cuales está dividida la obra Emilia sólo aparece en dos. Es relevante que su muerte, acaecida en el quinto acto, no es por su propia mano, sino que es el padre quien asume esa responsabilidad. Esto refuerza el orden de lo privado, donde la figura patriarcal es la que toma las decisiones más relevantes:

Odoardo.—¡Mira, con qué rapidez! No, eso no está hecho para tu mano.

Emilia.—Es cierto, con un alfiler también.. (Se pasa la mano por el pelo buscando uno, y encuentra la rosa). ¿Todavía estás ahí? ¡Fuera! No debes estar en el pelo de una... ¡como mi padre quiere que sea!

Odoardo.—¡Oh, hija mía!

¹⁴ Aquí, como en la denominación de los personajes como Figuras, adoptamos la terminología de Manfred Pfister, ya que nos parece que esta idea enfatiza la idea, en caso de *Emilia Galotti*, de una única acción, en la cual tienen incidencia los personajes como agentes que permiten su movilización.

Emilia.—¡Oh, padre, si adivinara su intención...! Pero no, eso tampoco lo quiere usted. Pues ¿por qué ha vacilado? (En tono amargo, mientras va deshojando la rosa). Se dice que en otros tiempos hubo un padre que, para evitar la deshonra de su hija, le hundi6 un puñal en el coraz6n..., con ello le dio la vida por segunda vez. Pero esos actos son de otros tiempos. ¡Ya no hay padres as6!

Odoardo.—¡Que s6, hija, que s6! (Clav6ndole el puñal). ¡Por Dios! ¿Qu6 he hecho? (Ella se va desplomando y 6l la toma en brazos).

Emilia.—Ha cortado una rosa antes de que la tormenta la deshojara... D6jeme besar esa mano paterna. (*Emilia* 161-162)

Este acto puede entenderse como la preservaci6n final de la virtud de Emilia por parte del padre. En efecto, el padre entiende que la muerte es la 6nica salida para mantener intacta la virtud de su hija, pero a su vez, esto no puede suceder por acci6n de ella, por lo que 6l asume la responsabilidad y el juicio que ello concierne¹⁵. Por lo tanto, el destino tr6gico de Emilia no se debe a su responsabilidad y s6 a factores sociales y pol6ticos que la arrastran a ello. Consideramos que la escasa aparici6n de Emilia en la obra y su poca incidencia en los acontecimientos apunta a enfatizar su condici6n de v6ctima frente a un orden pol6tico-social que se impone por sus prerrogativas antes otras clases sociales, y esto pone en la centralidad su virtud como principal elemento del conflicto, al ser lo que el pr6ncipe busca quebrar por medio de galanter6as y luego su sometimiento por la falsa acusaci6n, virtud que de forma expl6cita busca salvar Emilia con su suicidio, el que como vimos, recae en responsabilidad del padre, lo que reafirma el orden social burgu6s de lo privado y la importancia que, en ese 6mbito, se da a la virtud.

¹⁵ Odoardo. ¡Vete en paz! Y bien, pr6ncipe, ¿todav6a le gusta? ¿Enciende todav6a sus pasiones? ¿todav6a...en ese charco de sangre que clama venganza contra usted? (*tras una pausa*) Pero usted est6 aguardando, a ver c6mo acaba esto. ¿Espera usted, tal vez, que vuelva el acero contra m6 mismo, para culminar mi acto como una tragedia trivial? Se equivoca. ¡Tome! (*Ech6ndole el puñal ante los pies*) ¡Ah6 est6 el sangriento testimonio de mi crimen! Me voy, voy a entregarme yo mismo. Me voy y le espero como juez... ¡y luego all6...le espero ante el juez de todos nosotros! (*Emilia* 162)

IV. *Dramaturgia de Hamburgo*, espacio de discusión sobre el drama y la tragedia.

IV.1. El lugar de *Dramaturgia* en el pensamiento crítico de Lessing.

En primer lugar es importante señalar que al abordar cuestiones referentes al drama y el teatro, Lessing nunca escribió un tratado sistemático donde expusiera de manera programática sus ideas. Cartas, ensayos y revistas son los medios literarios que escogidos por el pensador alemán para desarrollar sus ideas. Para Peter Höyng son cinco los textos principales en los cuales Lessing desarrolla una redefinición y aporta nuevas perspectivas al drama, y todos ellos poseen un carácter asistemático; lo que sin embargo, para este autor no representa una dificultad, sino, por el contrario, constituye una forma consciente de exponer sus ideas, que se relaciona con el carácter de un espíritu ilustrado y la condición "pública" del teatro. En efecto, una característica de Lessing como sujeto ilustrado fue su capacidad crítica, la que lo llevó a indagar en distintos campos del conocimiento. En el caso del drama esto lo hace "invitando" al lector a hacerse partícipe de la discusión, propiciando su reflexión y que tome una postura acerca de las posiciones en disputa. Para Höyng, esto constituye una imbricación de su teoría y práctica dramática: "Thus his theoretical mind is simultaneiously practical because he applies it to the practice of a dramatic performance in a theater." (Höyng 213). *Dramaturgia de Hamburgo* es quizás el mayor ejemplo de esta capacidad crítica vinculada al exposición teatral.

En 1767 Lessing fue contactado por la dirección del nuevo Teatro Nacional de Hamburgo, proyecto liderado por doce ciudadanos de la ciudad y bajo la dirección de K. E. Ackemann, para hacerse cargo del puesto de "dramaturgo". En estricto rigor la función de Lessing era lo que hoy sería un director del teatro, pero con mayor incidencia, ya que entre sus funciones estaba: asistir al *regisseur*, contribuir en la selección de obras, proveer una revisión histórica o teórica del autor o de la obra, proveer una entrada crítica a la misma, entre otras. Estos últimos puntos son los que constituyen el germen de lo que será *dramaturgia de Hamburgo*, tal como veremos a continuación. Pero antes es importante destacar el que Lessing estaba a cargo de todos los aspectos que tenían como fin directo el llegar al público. Esto significó una vitrina privilegiada para quien quiere hacer llegar una idea a una colectividad reunida por un gusto específico, como lo fue en este caso el teatro.

El problema de definir qué tipo de escrito es *Dramaturgia* ha ocupado tanto a la crítica dramática (entiéndase literaria), como a la del teatro. Según palabras del propio Lessing en la presentación del texto: "Esta *Dramaturgia* debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se presenten, y habrá de acompañar cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor, La selección de las piezas no es una minucia; pero selección presupone cantidad, y si no siempre se presentasen obras maestras, habrá que ver a qué se debe." (*Dramaturgia* 77). Sin embargo la idea inicial de proveer un juicio tanto dramático (trabajo del poeta), como teatral (trabajo del actor) no se llevó a cabo, en parte por problemas contingentes, como la molestia de la actriz Hensel a una crítica hecha por Lessing, en la entrega XXVI, a su papel en la obra *Cénie* de Mme. de Graffigny. Por tanto, las entregas posteriores evitan la crítica a actores y se centra en cuestiones estrictamente dramáticas como desarrollo de la técnica, cuestiones de estética y lectura e interpretación de la *Poética* de Aristóteles; y en contraste, a su vez, con una menor cantidad de alusiones a cuestiones referidas al espectáculo y adaptación teatral. Esto, nos dice Paolo Chiarini en su estudio introductorio a la versión italiana de *Dramaturgia*, ha generado discrepancias en la valoración de *Dramaturgia* en la tradición teatral alemana, done la postura de un Niessen "niega considerar el texto lessingniano como una importante contribución a la historia del espectáculo en la Alemania del siglo XVIII" (Chiarini 18), en contraste con un Knudsen, para quien "la *Hamburgische Dramaturgie*, aun teniendo un mayor peso para la historia de la literatura (dramática) que para la del espectáculo, contiene, incluso en este campo más restringido, sugerencias fecundas y de notable relieve" (18) Como hemos señalado en otras oportunidades en este informe, la dimensión teatral no es objeto directo de estudio, sin embargo resulta importante para, a nivel global, entender la relevancia de *Dramaturgia* en el marco de la labor de Lessing en Hamburgo y el proyecto de un drama nacional burgués. En efecto, *Dramaturgia* también puede leerse como un texto cuya finalidad es introducir y educar a los lectores en aspectos relevantes de la teoría dramática y el trabajo teatral. En esto Lessing es explícito en la presentación cuando, continuando con el pasaje citado dice: "Con todo, será bueno que la mediocridad se presente, simplemente, como lo que es; y así el espectador insatisfecho aprenderá cuando menos a juzgar." (77) Esto se conecta con lo dicho al inicio por Höyng y siguiendo esta línea plantear que, en el ámbito de la tragedia y la lectura de Aristóteles, punto central de varios bolletines de *Dramaturgia*, la dimensión

dramática le interesaba más a Lessing, porque, por un lado, le posibilita extenderse en su lectura de aspectos fundamentales para el drama que emanan de la *Poética*, y ello presentado a público y actores bajo la modalidad de una discusión con la tradición clasicista francesa, y en el caso que analizaremos, representada en Pierre Corneille. Por lo tanto la capacidad crítica del público es interpelada directamente a partir la mirada que ellos mismos pueden deducir de su drama, el alemán, puesto en confrontación con uno consolidado y de influencia innegable.¹⁶ Por ello la dimensión teatral debe estar presente al estudiar la dramática, ya que el diálogo inicial que establece Lessing es con las obras que efectivamente se representaron en el teatro, y de ese punto de partida discutir cuestiones de teoría dramática. En el caso específico de Aristóteles y la catarsis, punto de convergencia de este capítulo, esto adquiere un valor particular, ya que propondremos que la subordinación de su lectura de las pasiones trágicas a la compasión, objeto único del fenómeno catártico, guarda conexión con la tragedia burguesa, en el sentido que sólo una emoción que el espectador puede sentir por sí mismo, como propone Lessing que es lo que particulariza a la compasión, puede incidir de manera más directa en los ámbitos de un público que se está "educando" en materias dramáticas, lo que a su vez, considerando un público ideal burgués, en marco de una ciudad comercial como Hamburgo, exalta a la burguesía como portadora de valores y la hace la clase más apta para unificar políticamente los múltiples territorios alemanes.

IV.2. Análisis de *Dramaturgia de Hamburgo*.

A continuación abordaremos comparativamente las propuestas de Lessing y Corneille a partir del diálogo y discusión que el dramaturgo alemán entabla con la propuesta cornelliana contenida en *Discurso sobre la tragedia y los medios para tratarla según lo verosímil y lo necesario* (1660), discusión que tiene a la *Poética* aristotélica como elemento central en la argumentación de ambos. Nos centraremos en varios conceptos propuestos por el filósofo griego en su concepción de tragedia, los cuales son materia de análisis y discusión en los boletines de *Dramaturgia*, para enfocarnos finalmente en la lectura que emerge de los planteamientos de Lessing acerca del fenómeno de la catarsis, proponiendo una lectura

¹⁶ Esta preponderancia del drama clasicista era patente también en Hamburgo, donde dos tercios del repertorio eran obras extranjeras y, principalmente francesas.

estética y moral con énfasis en la estructura formal de la tragedia emanada de su lectura particular de la *poética*.

Nos enfocaremos en el concepto de verosimilitud, dada su importancia para la discusión teórica sobre el drama y la trágica en general en las poéticas clasicistas lo que hace de él un punto de discusión relevante. La importancia que dicho concepto tiene para el Clasicismo francés es retomada por Lessing como crítica a la propuesta de Corneille respecto a la construcción del personaje. Para Lessing el concepto de verosimilitud está asociado a la construcción de la fábula y, a su vez, a la inserción del personaje en ella, teniéndolo como elemento central, ya que para Lessing la fábula será más exitosa en cuanto a las emociones suscitadas en el espectador si ésta presenta personajes reconocibles por los espectadores. En este sentido la verosimilitud emerge como un concepto transversal al análisis de Lessing y la importancia de la catarsis, ya que el despertar de pasiones se da a través de una construcción verosímil de la fábula y los personajes. En primer lugar esto lo aborda Lessing en el boletín XXXII cuando ataca la *Rodoguna* de Corneille teniendo como referente el concepto de verosimilitud y el tratamiento de la historia por parte del poeta dramático. En primer lugar Lessing no considera que el poeta deba adaptarse a la historia de la cual saca los hechos, idea a la que vuelve reiteradamente en *Dramaturgia*. En esto sigue lo propuesto por Aristóteles en el capítulo 9 donde el estagirita considera que en la estructuración de la fábula, como propia de las artes imitativas, el poeta no debe ceñirse a lo sucedido, sino a lo que podría suceder (1451a 20) según lo verosímil o necesario. La fábula es imitación de una acción, la cual debe ser única y entera, es decir, debe propender a un único fin, al que todos los acontecimientos estén subordinados. Con esto Aristóteles apunta al virtuosismo del poeta en el manejo del arte poético. "El poeta trágico es ante todo un artífice de fábulas" (27), ya que obra por imitación de acciones, por lo que en su tratamiento de la historia se basa en la adecuación de los personajes a la fábula creada. Lessing sigue estas ideas, planteadas en la *Poética*, pero las reafirma planteando que lo principal, antes que el ceñimiento a la historia, es la construcción del personaje. Por ejemplo el boletín XXIII que trata sobre este tema lo concluye de manera elocuente planteando la primacía del personaje: "Sólo los caracteres son para él [el poeta] sagrados; resaltarlos, mostrarlos bajo su mejor luz es todo lo que puede añadir por su parte; la más mínima modificación esencial eliminaría la razón de que lleven

esos nombres y no otros; y nada más aborrecible que una cosa de la que no podemos dar razón." (XXIII 384)"

Corneille también considera que la construcción de la fábula reside en el poeta: "las circunstancias, o si ustedes prefieren, los medios para construir la acción están en nuestras manos." (Corneille 359) Por ello, la alteración de la historia no sería perjudicial si no se altera la acción principal. Con esto Corneille, se sitúa en la perspectiva del espectador. La verosimilitud reside en la credibilidad del auditorio ante, por ejemplo, los crímenes cometidos en las tragedias. La acción principal se debe conservar, pero en el caso de los crímenes considera la posibilidad de que el poeta modifique la historia cuando el crimen perpetrado por un personaje en ella sea tan aberrante que le reste credibilidad, es decir, verosimilitud en el juicio del auditorio. Esto además va ligado a la idea clasicista del *Decoro*, que como vimos, está ligada al *bienséance*, es decir, que el personaje no se ajustaría a lo que debe expresar en el drama. Sin embargo, para Lessing lo que hace el dramaturgo francés en sus obras es exacerbar las cualidades de sus personajes, alejándose de la idea de decoro que supuestamente seguía, lo que repercute directamente sobre la estructuración de los hechos, las acciones y el fin de la tragedia. Al tomar el argumento de una mujer que asesina a su marido e hijos (Cleopatra) Corneille se habría centrado en este hecho único, considerándolo el único recurso para exaltar las pasiones. Esto es, en la visión de Lessing Corneille sólo se preocupa de los crímenes, y no de subordinarlos a la estructuración global de la fábula. Por lo tanto Lessing no critica el que Corneille no se haya ceñido a la historia, está de acuerdo con ir a ella para, en este caso, hallar una acción digna de provocar compasión y temor, y modificarla en la medida en que sea necesario. Lo condenable, sin embargo, es la incapacidad de proyectar esa acción particular en una obra estructurada completa y verosímilmente. El vacío entre actos y la acumulación de crímenes (en su afán de despertar las emociones) muestran el desconocimiento, según Lessing, del oficio del arte poético:

"puesto que sabe tan poco en qué consisten realmente este terror y esta compasión, que, para suscitar el primero, cree que nunca serán bastantes las cosas singulares, inesperadas, increíbles y monstruosas que puede acumular, y para despertar la segunda, piensa que ha de buscar siempre refugio en las desgracias más atroces y extraordinarias." (XXXII 221)

Esto nos remite a la distinción entre el *genio* y el *ingenio* que hace Lessing en el boletín XXX respecto al poeta dramático. Genio es aquel que construye la fábula en función de una estructura y encadenamiento causal donde los acontecimientos se sucedan de manera necesaria y natural. El ingenio, por el contrario, obra en base a la vaguedad producto del entrelazamiento y acumulación de hechos que en sí sólo presentan relaciones de semejanza, sin poder diferenciarse claramente. El genio propende a la sencillez, el ingenio a la complicación.

En relación con lo anterior nos parece relevante que en Lessing la concepción de la tragedia como una estructura orgánica coherente, es decir, como una estructura verosímil, proveniente de Aristóteles se mantenga.

En lugar de ceñirse a la historia que sirve de base al argumento, Lessing prefiere centrarse en el desarrollo de la tragedia como un proceso gradual, en el cual los incidentes ponen en acción a los personajes. Los incidentes, a su vez, pondrán en movimiento las pasiones de los personajes de manera gradual "a fin de hacernos percibir en todo momento el desarrollo más natural y lógico" (XXXII 220) hasta que de forma no sorpresiva para el espectador se llegue a "la compasión hacia quienes se ven arrastrados por una corriente fatal, y el horror por la conciencia de que una corriente semejante podría arrastrarnos también a perpetuar cosas unas cosas que [...] nos parecen muy alejadas de nosotros" (220). Esto nos remite directamente a la concepción aristotélica de la tragedia como una estructura formal, la cual se concibe a partir de los elementos que le son propios y que la diferencian de otras especies poéticas como la epopeya. Así la tragedia desde Aristóteles se define por sus tres elementos constitutivos: Objeto, Modo y medio. Estos tres elementos son materia de los tres primeros capítulos y forman parte de la definición de tragedia propuesta en el capítulo sexto:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa [*el objeto*], de cierta amplitud, en lenguaje sazonado [*el medio*], separada cada una de las especies [de aderezos] en distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato [*el modo*] y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. (1449a 24-28)

Como plantea Carolina Brncic estos tres elementos son retomados en los otros seis que conforman la tragedia: fábula, caracteres, pensamiento, elocución, música y espectáculo. Cada uno de ellos se asocia a alguno de los tres anteriores: "Los tres primeros refieren al

objeto, el cuarto y el quinto a los medios, y el último al modo" (Brncic 110). De los seis elementos anteriores la fábula, como estructuración de los hechos, emerge como el principal. Ya en el capítulo siguiente Aristóteles es explícito en señalar que la fábula es: "lo primero y más importante de la tragedia" (1450b 22-23). Todos los elementos recaen en la fábula y a ella apunta la definición anterior. En efecto, en este capítulo Aristóteles vincula la fábula con su primera definición como "imitación de una acción" y al volver sobre ella dice: "la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin. (1450b 24-27). Esto tiene directa relación con la estructuración de los hechos. En efecto, Aristóteles entiende la tragedia como un organismo vivo que experimenta un ciclo vital, el cual se desarrolla a la manera de un proceso (principio-medio-fin) con un *telos* determinado. (Belfiore 53-55) Este fin es el "efecto trágico", es decir, purgar las emociones que despierta: compasión y temor. Por lo tanto la fábula despliega la acción, la cual debe tener un "tamaño" tal que pueda aprehenderse como un todo, sin espacio a elementos inconexos o suplementarios. Los demás elementos (caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya) igualmente se subordinan a la fábula, la que además propende por ellos a su fin determinado: la catarsis.

La catarsis es un aspecto central en la discusión de Lessing con Corneille respecto a la interpretación de Aristóteles. Esto porque apunta a la dimensión central que engloba la propuesta aristotélica tal como la acabamos de abordar, a saber, como un proceso cuya estructura moviliza la acción hacia un fin determinado, proceso que la hace verosímil, tanto en su estructura global, como en la construcción del personaje, entendido en Aristóteles no como una entidad con complejidad psicológica, sino como un carácter al cual se le reviste con una acción.

En el inicio de su *Discurso* Corneille se centra en la parte de la definición de Aristóteles referente a la catarsis para luego entregar una traducción propia de ese pasaje: "la tragedia tiene como rasgo particular que a través de la compasión y el temor purifica las pasiones de la misma naturaleza." (Corneille 337) Corneille plantea que en la definición de Aristóteles, compasión y temor son *medios* por los cuales purifica emociones similares. Esto implica que son otras las emociones que propiamente purga la catarsis: las representadas por los personajes. Además, propone que para Aristóteles compasión y temor no se manifiestan

necesariamente juntos, Bastando uno de ellos para alcanzar la purificación. En concreto, cuando hay compasión necesariamente se produce el temor; pero el temor, por su parte, puede producirse sin compasión. Lo que verdaderamente repudiaría Aristóteles según Corneille es que no se produzca ninguna. En conjunto esta visión de la compasión y el temor como *medios* no fue abordada por Aristóteles según Corneille, ya que son posibilidades que el estagirita no consideró. Esta lectura entiende ambas pasiones como estados de transición que llevan a la purificación en el espectador de las emociones que concretamente hacen caer al héroe trágico, transición que se da entre quienes sienten el efecto de una u otra. En efecto, Corneille establece que la compasión se suscita por la caída de un semejante producto de una desgracia, de lo que se deriva el temor por nosotros mismos al vernos potencialmente caer por esa misma desgracia. Pero además agrega lo siguiente: "y dicho deseo [de evitar la desgracia] nos conduce a purgar, moderar, rectificar e inclusive eliminar en nosotros la pasión que, ante nuestros ojos, sumerge en la desgracia a las personas por las que experimentamos compasión" (338). En concordancia con su condición de *medios*, compasión y temor son estados previos a la purificación de pasiones que son consideradas como perniciosas. Se puede decir que en este aspecto Corneille inviste a la tragedia con un fin educativo y moral, ya que la tragedia establecería distinciones entre las emociones que son perniciosas o no en la formación y carácter de los espectadores y suscitaría un proceso de aprendizaje moral por parte de estos.

En conjunto estos dos aspectos acerca de la catarsis establecen otro punto central en la lectura de Corneille respecto a la *Poética*. Esto es que personajes malvados sí pueden ser considerados héroes trágicos. Al darle primacía al temor por sobre la compasión, Corneille entiende que la caída de un personaje villano no puede generar compasión, por cuanto su castigo se consideraría justo; sin embargo puede suscitar temor, ya que su caída se puede dar por vicios semejantes a los que puede sentir la audiencia, por lo que serían objeto de purificación.

La lectura de la catarsis que considera temor y compasión como medios, fuertemente criticada por Lessing en *Dramaturgia* desde su propia lectura de la catarsis. En primer lugar un aspecto central en la lectura de las pasiones hecha por Lessing es la subordinación de ellas a la única pasión que suscita la tragedia en el espectador: la compasión. Contrario a lo propuesto por Corneille las pasiones representadas por los personajes no son el fin de la

tragedia, ya que ellas son propias del plano ficcional; en cambio, la compasión es la única la única pasión que es suscitada por el espectador en sí mismo, y no mediante la observación de la desgracia de algún personaje. En Lessing esto implica una redefinición y jerarquización de estas pasiones trágica (temor y compasión) y de las pasiones en general. Para adentrarse en ello retoma la discusión efectuada en un boletín anterior acerca de qué es lo que debe provocar un personaje, a partir de una reflexión sobre la figura de Ricardo en la tragedia *Richard der Dritte* del dramaturgo alemán Christian Felix Wiese. Para ello vuelve sobre Aristóteles, y nos dice que según el estagirita la tragedia debe provocar compasión y temor (esto bajo los términos alemanes respectivos de *Mitleid* y *Schercken*). Por lo tanto, y siguiendo a Aristóteles un personaje demasiado virtuoso o malvado no suscitaría el fin de la tragedia. Este sí podría suscitar el terror, pero no un *terror trágico*, esto porque el terror al que apunta la tragedia de Wiese es el suscitado por crímenes aberrantes: "el asombro suscitado por las fechorías incomprensibles, el horror ante unas infamias que sobrepasan nuestra capacidad de comprensión; si entendemos como tal el estremecimiento que se apodera de nosotros al presenciar unas abominaciones premeditadas y cometidas con fruición." (Lessing *Dramaturgia* 412)

Esto, nos dice Lessing, va en contra de la manera de operar de los antiguos. Ellos preferían delegar la culpa por un crimen cometido al destino o a la decisión fatal de una divinidad, antes que dejar que el Hombre cometa, por naturaleza algún tipo de abominación. Por ello, considera que en esencia se ha leído mal a Aristóteles y que el término alemán para traducir *phobos*, en vez de *Schrecken*, debería ser temor (*Furcht*) Sin embargo *Schrecken* no es desechado del todo, esto porque sería una modalidad de temor, que se manifiesta de manera sorpresiva y súbita. Ahora bien, *Schrecken*, para Lessing, se subordina al *Mitleid*: "El terror brota indiscutiblemente de un sentimiento (*Gefühl*) de la humanidad, porque todo hombre está sometido a él y todo el mundo, en virtud de este sentimiento, se conmueve ante el destino adverso de otra persona." (413) Esta idea es planteada en un extracto, de *Philosophische Schriften* de Moses Mendelssohn, el cual Lessing cita en *Dramaturgia*. Para el filósofo judío el terror propio de la tragedia es un *terror compasivo*, y por ello se incluye en la compasión.

Sin embargo, incorporado el terror a la compasión, nos falta aún abordar el otro "sentimiento trágico", que correspondería al *phobos* aristotélico: el temor (*Furcht*), que se define se define

en relación a la compasión. Mientras esta se produce ante la desgracia de otra persona, el temor surge en y por nosotros mismos.

El temor, por su parte, surge en y por nosotros mismos. En este punto Lessing sigue lo planteado por Aristóteles, para quien la compasión se refiere "al que no merece su desdicha" (1453a 42) y el temor "al que nos es semejante" (1453a 43), esto por la semejanza con aquel que sufre y es objeto de nuestra compasión. Sin embargo según Lessing, el temor se vuelve una modalidad de la compasión y lo define de la siguiente manera: "En una palabra: este temor es la compasión referida a nosotros mismos." (416) Por lo tanto, el temor también es una manifestación de la compasión, pero más potente aún porque es el único que en la catarsis se manifiesta como expresión exclusiva del espectador.

Al inicio establecimos la importancia del concepto de verosimilitud para ambos dramaturgos y la importancia del personaje por sobre el ceñimiento a la historia para Lessing. Estas ideas forman parte de la crítica de Lessing al lugar que le otorga Corneille a personajes no protagónicos como capaces de despertar emociones. Siguiendo esta línea pasaremos a analizar la concepción de *hamartia*, es decir, el *yerro* o error cometido por el personaje. El Aristóteles que emerge como base de esta discusión es el del capítulo 13, que trata la construcción de la fábula a partir de la "fábula compleja", el tipo de personaje propio de la tragedia y el concepto de *hamartia*, el cual se asocia directamente a la responsabilidad del personaje en su destino trágico. En dicho capítulo dice Aristóteles que el personaje, además de ser un hombre intermedio no "cae en la desdicha por su bajeza o maldad, sino por algún yerro" (1453a 9-10), y más adelante: "no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre cual sea el dicho, o de uno mejor antes que peor" (14-15-16) De este pasaje nos interesan dos interpretaciones: este "yerro" puede entenderse como un error cometido en ignorancia, o bien como una falta moral asociada al carácter. Es necesario profundizar en esta dimensión moral de la catarsis, ya que, como veremos, se manifiesta de distinta manera tanto en Lessing como en Corneille. Al igual que la acción, el yerro trágico cae bajo la responsabilidad exclusiva del héroe trágico. El filósofo señala en el mismo capítulo que el personaje más adecuado para generar compasión y temor es uno intermedio, el cual además de no sufrir la peripecia por bajeza o maldad, tampoco sobresale por su virtud y justicia. Esto se enmarca en la argumentación previa, donde señala tres tipos de personajes cuya condición no genera compasión y temor: virtuosos, malvados y sumamente malo. A los tres

los diferencia el cambio de fortuna y el consiguiente efecto que suscita. En el primero el paso de la dicha al infortunio genera repugnancia; el paso del infortunio a la dicha en el segundo es el menos trágico, ya que no genera simpatía, compasión ni temor; el tercero puede generar simpatía, ya que nos puede afectar su caída, pero no suscitar compasión y temor. En relación con los ejemplos de héroes trágicos que da Aristóteles, García Yebra considera que su capacidad para generar las pasiones trágicas se da por su condición moral y ejemplar:

El héroe trágico debe ser semejante a nosotros por su condición moral, para que podamos sentir compasión y temor; por otra parte, debe ser de linaje ilustre, pues el paradigma debe ser superior (cf.61b13), y gozar, antes de la catástrofe, de gran prestigio y felicidad, ya que así la caída será más dolorosa (produciéndonos mayor compasión) por ser desde más alto, y más ejemplar, al hacernos ver que, si bien los muy poderosos caen en la desgracia más fácil será que caigamos nosotros (mayor temor) (García Yebra 285)

Sin embargo, para Max Kommerell pensar la *hamartia* desde la dimensión moral es un error. Para él, este es un concepto de tipo intelectual, que se ordena en función de su necesidad y probabilidad en la fábula: "Ambas nociones [peripecia y hamartía] designan no sólo la consistencia bien ensamblada de la estructura de la fábula en sí, sino también la unión de las figuras principales, sus actitudes y cualidades a la fábula" (Kommerell 150) En conformidad con la idea de una estructura formal, *peripecia* y *hamartia* se integran en una estructura causal, que se desencadena por necesidad y no como producto del azar o la fatalidad. Por tanto, el error moral visto como culpa y castigo no se admitiría en la tragedia, ya que desde esta perspectiva el castigo les sobreviene, es decir, se manifiesta como una fuerza que hace caer al héroe sin tener él incidencia en su destino, lo que no se condice con la concepción aristotélica de una estructura necesaria y verosímil, con la cualidad de agente del personaje: "Sólo si la *αμαρτία* no es un delito, sino una acción equivocada puede seguirse de ella un cambio de fortuna con necesidad causal" (151), acción que como hemos visto recae en el personaje.

Así, la primera definición, que apunta a un error cometido en ignorancia, nos devuelve a la importancia de la acción como movilizadora de la fábula. La acción cometida, entendida como "yerro por ignorancia", es responsabilidad del carácter y como movilizador de los

hechos, supone su agencia directa, pese a la condición involuntaria que podría tener esta. Por lo tanto, *hamartia* y acción son dos elementos que configuran el destino trágico del personaje y hacen que ésta sea la condición que lo fije en el desarrollo del *proceso* de la tragedia: "El gran yerro de la tragedia fija al personaje a partir de su acción y lo determina para siempre, impidiendo su reversión" (131) Para Kommerell lo anterior imposibilita una lectura psicológica de la condición del carácter, esto porque el personaje es un tipo que queda "fijado" por su acción, y por tanto no habría elección o dilema a dilucidar en su actuar.

Estas ideas son el trasfondo de la discusión acerca de la *hamartia* en *Dramaturgia*, y planteamos que Lessing intenta ceñirse a esta idea que vincula la *hamartia* al entramado de los hechos, es decir, la fábula, y la incidencia del personaje como agente de la acción que la moviliza, de lo que se deriva que *hamartia* se produce por un "yerro en ignorancia", como producto de su acción. En el boletín LXXXIII critica a Corneille la cualidad moral específica con que busca revestir a los personajes trágicos. En primer lugar Lessing sostiene que para Aristóteles los personajes trágicos tienen que ser buenos, e inmediatamente un pasaje en que Corneille pone en duda esta idea: "¿Buenos?- dice Corneille - Si buenos significa en este caso virtuosos, bien lamentable sería el aspecto de la mayoría de las tragedias, antiguas y modernas, en las que aparecen bastantes personajes malos y viciosos, o afectados al menos de alguna debilidad que mal se compagina con la virtud" (447) Para Lessing esta bondad es una bondad moral, cuya connotación virtuosa no es intrínseca al personaje, sino que le es propia en circunstancias determinadas. No obstante, según Lessing el dramaturgo francés no sabe ello porque desconoce el concepto de *proaeresis*, entendido como intenciones y propósitos de los personajes. Esto le otorga importancia a la agencia del personaje por cuanto sus cualidades, en este caso virtuosas, se manifiestan en las acciones mismas en las que las circunstancias lo sitúan. Por el contrario y en el caso de su Cleopatra Corneille asocia sus crímenes con una "grandeza de alma" que le es propia y conveniente al personaje, lo que desde el punto de vista de Lessing minimiza y falsea la idea misma que se debe tener de virtud al confundirla con el vicio: "Porque la virtud, que siempre es modesta y simple, se convierte con ese carácter brillante, en fatua y romancesca (*romantish*), y el vicio, en cambio, queda recubierto por un barniz que nos deslumbra, cualquiera que sea el punto de vista con que lo miremos." (448).

Si la manifestación de costumbres virtuosas se presenta en los personajes dependiendo de las circunstancias y por sus propias acciones el concepto de *hamartia* también resulta relevante en la discusión con Corneille. Lo primero a lo que va Lessing es a la lectura que hace Corneille respecto a la culpabilidad de un personaje para que sea merecedor de su desgracia. El dramaturgo francés coincide en que un personaje debe tener un grado de culpabilidad con respecto a su acción para que sea considerado propio de la tragedia, el dramaturgo francés está de acuerdo, pero a partir de razones distintas a las de Lessing. Para él, un hombre completamente inocente no puede caer en infortunio porque esto "despertaría más indignación contra quien lo persigue que compasión por su desgracia" (347) Tampoco aprueba el que un malvado caiga en desdicha dado que merece su desgracia, por lo que no genera compasión, ni tampoco temor, ya que el auditorio no se le asemeja. No obstante, pese a estas ideas, Corneille igualmente cree que cuando un personaje de bien logra suscitar más compasión que indignación contra quien le hace daño, también es propio de la tragedia. Con esto, Corneille apunta a que "personajes extremos" pueden ser propios de la tragedia, idea que reafirma su opción de considerar a personajes malvados como personajes de la tragedia: "o cuando el castigo de un gran crimen puede corregir en nosotros alguna imperfección que esté relacionada con él pienso que no es pertinente dudar del hecho de poner en escena hombres muy virtuosos o extremadamente malvados en la desgracia." (347) Corneille hace surgir la desgracia de una cualidad inherente al personaje (virtuoso o malvado), lo que para Lessing contraviene a Aristóteles, para quien esta desgracia sobreviene, principalmente, del cambio de fortuna y no de un rasgo fijado al personaje, y junto con ello se omite la idea de un "yerro" por parte del mismo personaje, ya que sus acciones provendrían de ese rasgo fijo. Corneille insiste más adelante con sus ideas al proponer dos formas trágicas que dan cuenta de ellas y que según él Aristóteles no pudo prever al no tener ejemplos en su época. En específico respecto al problema de la *hamartia* Lessing critica su segundo ejemplo, en el cual "Puede también suceder que un hombre muy virtuoso sea perseguido, y muera inclusive por orden de otro que no sea tan malvado como para despertar demasiada indignación contra él, y que al mismo tiempo muestre más debilidad que crimen en la persecución que inflige" (348) Corneille trata de salvar a sus personajes malvados considerándolos como aptos para despertar compasión por otros aspectos que los muestran más débiles y por tanto se reduciría la indignación del auditorio contra él. Sin embargo lo que Lessing desprecia de esto es que,

por un lado, se le da el estatus de personaje trágico a un tipo que Aristóteles no considera como representativo y lo segundo es que si Aristóteles no los considera no es por los rasgos que para Corneille son intrínsecos a ellos, sino por el hecho directo que no los afecte una infelicidad inmerecida que los haga no propios de la tragedia. Por lo que estos personajes no se ciñen al concepto de hamartía. Por ello dice Lessing: Es intrínsecamente repugnante la idea que puedan existir de que puedan existir personas infortunadas sin tener ellas la menor culpa de los que les ocurre." (445)

La importancia que tiene la compasión en Lessing guarda relación con los vínculos establecidos con la "Teoría de los sentimientos mixtos" Moses Mendelssohn. En esto es explícito al citar el trabajo del filósofo judío, en el cual éste plantea que la compasión presenta una doble dimensión: "el amor que suscita un objeto y la contrariedad que inspira su desgracia." Las diversas formas en que se manifiestan las desgracias de los personajes trágicos: El llanto de Electra ante las cenizas de Orestes; el dolor de Filoctetes; el horror cuando se le revela a Edipo el secreto de su estirpe; todas ellas en última instancia conducen a la compasión. El amor, en la ideas de Mendelssohn va unido a la predisposición a ponerse en el lugar del otro. Por lo tanto se comparten también todas las manifestaciones de dolor. Esto para Mendelssohn hace de la compasión el sentimiento principal que los espectadores sienten por la potencial desgracia de un personaje. Cabe destacar la importancia de estas ideas con lo planteado acerca de la Ilustración en general y la alemana en particular, ya que expresan el carácter universalista y de fraternidad entre los sujetos, esto a partir de la capacidad emocional de vincularse unos a otros, lo que pone en diálogo la dimensión social de la Ilustración con el carácter religioso desde el *pietismo* y las dimensiones de la *Empfindsamkeit* en Alemania.

La importancia de esta propuesta se refleja en una concepción del drama asociada por la crítica específicamente a Lessing: *Mitleidsdramaturgie* (Dramaturgia de la compasión) Thomas Martinec aporta clarificaciones relevantes para sentar este concepto en el horizonte del pensamiento Lessingiano. En primer lugar la palabra *Mitleid* apuntaría a dos significados: 1) compasión que sentimos al ver sufrir a alguien; b) empatía como un proceso que se experimenta al compartir los sentimientos de los otros. Por ejemplo, señala Matinec: "However, when Lessing identifies his own idea of tragedy's effect in Aristotle's *Poetics*, he uses 'Mitleid' in the sense of empathy." (Martinec 744) En este punto es importante señalar

que, pese a que el concepto aparece con ambos significados, en concreto su utilización por Lessing no es clara. Una distinción que emerge para clarificarlo es acerca de quién, en la representación, *siente* las pasiones. En carta a Nicolai Lessing escribe que "the playwright can arouse all sorts of feelings in his *characters*, but only one in his *audience*. (ctd en Martinec 746) En *Dramaturgia* Lessing es enfático en sostener la dimensión ficcional del teatro. Por ello hay pasiones que sólo son sentidas por los personajes ficcionales del drama y no por los espectadores. A partir de esto Martinec establece una diferenciación conceptual determinante: entre *endorsing* y *approving*. El primero apunta a la relación de la audiencia con y por las pasiones de un personaje. Estas pasiones corresponden a las que el personaje manifiesta en la obra y, por tanto, pueden ser múltiples. Esto último es lo que podemos entender como empatía y responde a esa homología que señalábamos anteriormente. Pero consideramos que el segundo, *approving*, es propiamente a lo que apunta el concepto de *Mitleid* en la teoría dramática de Lessing. *Approving* es un término que refiere a la única pasión que sentimos por nosotros mismos. Por ello Martinec dice: "Thus *Mitleidsdramaturgie* as a model of tragedy's effect revolves around pity rather than empathy: 'Mitleiden' means 'die einzige Leidenschaft' [la única pasión], rather than a general disposition to share the feelings of others." (746) Por lo tanto de las dos primeras definiciones propuestas al inicio, es la primera la que más se ajusta al *Mitleidsdramaturgie*, ya que apunta a la compasión que siente el propio espectador como un estado ulterior al sufrimiento del personaje y por tanto, sin la incidencia de las pasiones representadas y que lo llevaron a su desgracia. De esta manera a partir de su propia lectura de las emociones trágicas Lessing contraviene lo propuesto por Corneille y posiciona su lectura como a lo que efectivamente apunta al fin señalado por Aristóteles para la tragedia.

Ambas propuestas ponen el foco en los elementos que le son más útiles y que a partir de la crítica de Lessing divergen en puntos esenciales. Pero centrándonos en Lessing un aspecto que es necesario abordar es el efecto que en sí produce la compasión, esto es, el problema de la catarsis. Esto implica asumir que no existe una interpretación única del fenómeno catártico, no sólo porque las propuestas de Lessing constituyen una apropiación de la autoridad aristotélica, a través de la cual busca simultáneamente validar su producción y el drama alemán, sino porque el propio concepto no es explicado por Aristóteles en la *Poética*,

lo que lo hace especialmente propicio para distintas interpretaciones y apropiaciones. Por ejemplo para un crítico como K. A. Dickson lo que lleva a cabo Lessing es una "malinterpretación creativa de Aristóteles", esto porque a diferencia de otras interpretaciones que han adoptado una perspectiva moral o religiosa de la catarsis, como la del mismo Corneille, Lessing le otorga una mirada médica o psicológica: "He claims that tragedy should redress the balance of pity and fear within the personality of the spectator." (Dickson 58) Para señalar esto el autor se basa en la disputa del estagirita con Platón y señala que para el primero las pasiones atacadas por Platón están latentes en el alma humana, pero pueden ser sublimadas a través del arte, el cual nos hace sentir el sufrimiento de grandes mortales y, de esta manera, permite canalizar los malos sentimientos en el temor y compasión como pasiones sublimes del arte trágico. La malinterpretación de Lessing reside según Dickson en que para la mentalidad griega temor y compasión eran consideradas en sí mismas emociones perjudiciales para la *polis* y necesitan del correctivo de la tragedia para mantenerlas bajo control. Por su parte la exégesis que hace Kommerell de la catarsis también apunta a una conclusión similar cuando refiere a un pasaje de la *Política* de Aristóteles en que catarsis aparece en el sentido de "los que tienden a la exaltación son devueltos a la serenidad con melodías sagradas" (84-85), lo que remite a la catarsis como un proceso de curación de afectos que en sí son considerados opresivos y perturbadores. Sin duda la dimensión psicológica está presente en Lessing, no solo en su lectura de la tragedia, sino en su concepción del drama en general. El énfasis en los personajes y la disposición de su actuar según las circunstancias les otorga una mayor autonomía y mayor complejidad al desarrollo del conflicto. Esto significa que toda complicación que movilice la acción es consecuencia de las decisiones de los personajes concebidos como individualidades psicológicas. Pero manteniendo esta dimensión psicológica, no se puede obliterar las implicancias morales que tiene la preponderancia del personaje y Lessing lo expresa de forma explícita. El boletín LXXVII es fundamental para dilucidar esta cuestión. En el primero, Lessing trata acerca del objetivo moral que le da Aristóteles a la tragedia. Para sustentar su argumento que efectivamente hay una intención moral, vuelve sobre la idea de Corneille que las pasiones purificadas son las representadas y dice que esas pasiones no son las "nuestras". Por el contrario a partir de su exégesis de los términos en griego Lessing concluye que Aristóteles no quiso decir que la tragedia purificaba "de las pasiones representadas" Para ello se basa en

el término *τοιούτων* el cual referiría únicamente a compasión y temor: "La tragedia ha de provocar nuestra compasión y nuestro temor a fin de purificar éstas y otras pasiones semejantes, pero no todas las pasiones sin discriminación" (426). Asimismo, al leer "éstas y otras semejantes", Aristóteles se estaría refiriendo a todos los sentimientos filantrópicos que en última instancia remiten a la compasión y en cuanto al temor toda contrariedad análoga es remitida a él. Esto es fundamental, ya que nos remite a la *Mitleidsdramaturgie* como una dramaturgia que centra su finalidad en lo que el espectador siente por sí mismo. En relación a ello la purgación de las pasiones según el fenómeno catártico no apunta a que estas pasiones, y en específico la compasión, sean perniciosas, ya que refiere a este sentimiento filantrópico y de mejoramiento del espectador. Esto se vincula con el virtuosismo propio de los héroes trágicos de Lessing y en particular a Emilia, al ser esta representante de un virtud burguesa asociada a su clase, lo que repercutiría en un público como el de Hamburgo, lo que nos sitúa en una dimensión moral de la tragedia lessingniana. Este boletín LXXVII lo concluye extrapolando esta reflexión moral y estableciéndola como valor de todos los géneros literarios:

"Todos los géneros de la poesía tienen que mejorarnos; es deplorable tenerlo que demostrar, pero es todavía más deplorable que haya poetas que lo pongan en duda ... lo que cada uno consigue corregir con mayor perfección que cualquier otro es lo que constituye la finalidad propia de dicho género."

Sin embargo y pese a lo planteado por Lessing nos parece que la dimensión moral de la tragedia no abarca la totalidad del fenómeno catártico. Esto porque la pretendida finalidad moral de la tragedia es indisociable del énfasis que pone en los aspectos formales de la tragedia y en el proceso mismo que deviene en la purificación de la compasión. Efectivamente, cada género despierta las pasiones que le corresponden según sus cualidades diferenciadoras. En el caso de la tragedia, Lessing dice que lo constitutivo de ella es la "forma dramática": "La forma dramática es la única que puede provocar la compasión y el temor, o cuando menos no existe otra que pueda suscitar estas pasiones en un grado tan elevado" (LXXX 435) Consideramos que esta vinculación entre estructura dramática y pasiones forma parte de una dimensión estética que Lessing consideraría como paso previo a la purgación de las pasiones trágicas. En efecto, se considera a Lessing como uno de los principales referentes del surgimiento de la estética moderna en el siglo XVIII. La estética,

como un campo de estudio independiente, posibilita el estudio del arte por sus cualidades constitutivas, lo que la libera de ceñirse a otros saberes como la filosofía o la religión. En su obra fundamental en esta materia, el *Laoconte*, Lessing establece que es propio de la poesía la manifestación de sensaciones como sufrimiento y dolor tanto de los personajes, como de los seres humanos en general. Esto se manifiesta en el arte griego en particular, ya que para Lessing la cultura griega, a diferencia de la europea del siglo XVIII, no temía expresar sus sensaciones, ni que esto sea considerado como una debilidad humana. En la tragedia esta manifestación de las emociones es relevante, ya que lo asocia directamente a una cualidad teatral:

"Todo lo estoico resulta antiteatral, y nuestra piedad es siempre proporcional al sufrimiento que deja ver el personaje que nos interesa. Si le vemos soportar su desgracia con grandeza de alma, esta grandeza despertará, es verdad, nuestra admiración; pero la admiración es un sentimiento frío cuyo aturdimiento pasivo excluye cualquier otra pasión entusiasta y toda idea bien sensible." (Lessing *Laoconte* 33)

Consideramos por lo tanto la convergencia de las dimensiones estética y moral en la lectura de la tragedia. La purgación de la compasión tiene una finalidad instructiva que es explícita en Lessing, pero el suscitar mismo de estas pasiones sólo se puede lograr a través de la capacidad sensible del ser humano para sentirlas y manifestarlas. En ello es fundamental la "forma dramática" como cualidad propia de la tragedia, entendida como un arte imitativo. Lessing crítica, tanto al drama alemán, como al francés, por no ser capaces de despertar las pasiones propias del arte trágico, como sí lo hizo el drama griego antiguo. Respecto a ello dice:

¿De dónde proviene tal diferencia sino del hecho de que los griegos, ante sus escenarios se sentían dominados por una sensaciones tan fuertes y extraordinarias, que no veían la hora de sentirlas una y otra vez, mientras que nosotros experimentamos en nuestros teatros unas impresiones tan débiles, que raras veces las consideramos dignas del tiempo y el dinero que nos han costado? (*Dramaturgia* 435)

Esto se vincula a las críticas que hace al teatro francés en *Dramaturgia*. Esta crítica se centra en la carencia de acción y el privilegio de la *galantería*, es decir, el uso de maneras y expresiones cortesananas propias del decoro de las cortes y salones franceses que impedían la

libre expresión de los sentimientos, también el exceso en los parlamentos y largos monólogos carentes de afectación repercutían en el desarrollo de la acción; por último, Lessing se centra en el concepto de espectáculo y sigue la idea de Aristóteles que temor y compasión pueden ser suscitados sin espectáculo (capítulo 14), ya que basta con la fábula, la cual incluso sin ser vista en escena puede despertarlos, lo que es reafirmado a partir de la idea que basta con la narración de los hechos para conseguirlo.

Esto se refuerza si consideramos a *Dramaturgia*, como la crítica lo ha hecho, un texto de reflexión estética. Efectivamente, así lo hace Chiarini al considerar que el proyecto de Lessing con este escrito era el de resarcirse de cierta rigidez de pensamiento propia de la *Aufklärung*, a través de las dimensiones sentimentales de la literatura inglesa:

"el salir de la casuística estética "geométrica" y "cartesiana" del *Aufklärung*, pero al mismo tiempo dar un estructura más orgánica al sensualismo inglés, que dispersaba el juicio estético en la mera impresión y descuidaba el momento fundamental de la *técnica*: es decir, poniendo la instancia de una nueva estética racionalista que tuviese la capacidad de superar las dificultades de la ilustrada tradicional para llevarla a un nivel más alto y maduro." (Introducción 14)

Por lo tanto, en Lessing convergen una dimensión estética racionalista, que en relación con el análisis precedente, se sustenta en una lectura formal (consideramos que a esto apunta Chiarini al de Aristóteles en puntos centrales de su argumentación, y por otro, y en base a lo planteado en el capítulo anterior, una dimensión estética asociada al drama inglés, principalmente a la expresión de emociones (que asociamos a lo que Chiarini dice al decir "sensualismo") que, como vimos, serían expresión de virtuosismo al vincularse a la burguesía.

En vista de lo anterior, consideramos que esta lectura formal, en oposición a la Corneille, se evidencia en la valoración que hace cada uno de las emociones trágicas y la catarsis. En efecto, cuando Corneille considera a las emociones como "medios" para purgar las pasiones representadas en escena, lo que busca es, por un lado, reafirmar su propia práctica dramática al alero de Aristóteles; y por otro, más importante, darle una finalidad didáctica y moral a la purgación de estas pasiones desde su perspectiva clasicista. Por su parte, lo que hace Lessing también es un ejercicio de apropiación que deviene en una valoración moral del texto aristotélico. Pero su lectura de la *Poética* busca en primer lugar situarla desde esta

perspectiva formal, a partir de la importancia que le da al personaje en el desarrollo de la acción y su concepción de la tragedia, cuya finalidad desemboca en la manifestación de la compasión, lo que remite a la concepción aristotélica de la tragedia como un *telos*, a saber, la manifestación de temor y compasión y su purgación a través de la catarsis. A esto apunta al decir que es posible reducir la definición del filósofo griego a una característica principal y que es la base de la definición que propone en el boletín XXVII: "La tragedia, para decirlo en una palabra, es un poema que provoca compasión. Por su género es la imitación de una acción, como la epopeya y la comedia, pero por su especie, será una imitación digna de compasión." (424) La importancia central del suscitar esta emoción nos parece que vincula su lectura de la catarsis al rasgo distintivo del drama inglés de otorgarle valor a la expresión de sentimientos, lo que constituye su dimensión estética de la tragedia, ya que apunta a la capacidad misma de los espectadores de *sentir* las pasiones trágicas.

Conclusiones

En una mirada de conjunto, nos parece que el estudio de las dimensiones político-social y económica de Alemania, junto con la dramática, través de la constitución de la tragedia burguesa y la lectura de la *Poética* de Aristóteles convergen en Lessing y una ilumina elementos de las otras. Lessing fue un sujeto ilustrado, quizá el espíritu más lúcido de la *Aufklärung*. Decimos esto porque comprendió que las prácticas culturales de una nación no se forman y viven disociadas de la realidad material en las cuales surgen; esto, a su vez, y aquí nos parece que emerge con todo su genialidad de hombre ilustrado, no está disociado de un universo de influencias y confrontaciones en el plano de las ideas. Alemania, como vimos en el capítulo I, era efectivamente un territorio en confrontación, pero fundamentalmente en el ámbito político, lo que para Lessing *alejaba a las musas* de Alemania. Siguiendo con la metáfora, Lessing se propuso atraerlas, pero no omitiendo la confrontación, sino más bien propiciándola desde todos los ámbitos del conocimiento.

En el caso del drama y la tragedia fue el Clasicismo francés su blanco de disputa y aquí vemos cómo las dimensiones se cruzan, porque Francia, referente y fuente de imitación en el drama, lo era también a nivel político a partir de un estado monárquico consolidado. Sin embargo estas cualidades, para Lessing este no era el modelo que debía seguir el drama alemán, sino que enfoca su mirada en el drama inglés. Nuevamente, esta elección propia del ámbito cultural se cruza con la política, ya que la consolidación política de Inglaterra se dio a través del surgimiento y consolidación de la burguesía y, por lo tanto, es el drama burgués propio del siglo XVIII inglés el modelo que Lessing sigue, y en parte ayuda a consolidar, porque es la burguesía la clase que Lessing considera que debe erigirse como elemento de unificación nacional.

Las implicancias en la esfera de la tragedia significa posicionar como elementos propios del género a personajes y situaciones alejadas del carácter "elevado" y cortesano de la tragedia neoclasicista francesa; ahora es el burgués el héroe trágico y por ello emergen todas las condicionantes político-sociales propias de una clase que busca posicionarse. En el caso de Alemania, la burguesía no era un referente consolidado, por ello es que consideramos que Lessing busca posicionarla, a través de su práctica y teoría dramática. Hito fundamental de este proyecto fue su contribución al Teatro Nacional de Hamburgo y la escritura de los boletines que conformarían *Dramaturgia de Hamburgo*. El estudio de estos boletines integra

la tercera dimensión planteada al inicio, esta es Aristóteles y la *Poética*. El nuevo estatus para el drama alemán debe tener una base crítica prestigiosa, que en el caso del proyecto de Lessing se dio en *Dramaturgia* a través de la interpretación de la *Poética*, pero vía discusión con el clasicismo de Pierre Corneille y aquí, por tercera vez, las dimensiones culturales y políticas entran en relación, ya que el rechazo a la lectura de Aristóteles levantada por Corneille es, a su vez, un rechazo a la cultura francesa como modelo de conformación nacional para Alemania y, en el caso específico de la catarsis, este giro conduce al drama inglés como fuente *sensibilidad*, que se vincula con un ideal de virtud burgués propio de la *Empfindsamkeit* y de corrientes religiosas como el *pietismo* en Alemania. Así, la lectura del fenómeno catártico propuesta Lessing, a partir de la subordinación de las pasiones trágicas a la compasión encuentra su "forma dramática" en la tragedia burguesa, conformada en función de las particularidades propias de Alemania.

Bibliografía

Bibliografía primaria.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Escritos filosóficos y teológicos*. Ed. Agustín Andreu Rodrigo.

Madrid : Editora Nacional, 1982.

_____ *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993. Impreso.

_____ *Emilia Galotti*. Ed. y Trad. de Jordi Mané. Madrid : Cátedra, 1998.

_____ *Laoconte, Sobre los límites de la de la Pintura y de la Poesia*. Barcelona : Iberia, 1957.

Bibliografía secundaria.

Aristóteles. *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid : Gredos, 1974.

Becker-Cantarino, Barbara. "Introduction: German literature in the Era of Enlightenment an Sensibility". Barbara Becker-Cantarino (ed.). *German Literature of the Eighteenth Century The Enlightenment and Sensibility* Volume 5 New York: Camden House,2005.

Belfiore, Elizabeth. *Tragic Peasures Aristotle on plot an emotion*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Carlson, Marvin. *Theories of the theatre : a historical and critical survey, from the greeks to the present*. Ithaca : Cornell University Press, 1993.

Corneille, Pierre. "Discurso sobre la tragedia y los medios para tratarla según lo verosímil y lo necesario." *Literatura: Teoría, historia y crítica* 9 (2007): 337-377.

Dickson, K. A. *Creative misinterpretation of Aristotle*". Greece & Rome, Vol 14, N° 1 (April, 1967), pp. 53-60.

Diderot, Denis. *El hijo natural ; Conversaciones sobre "El hijo natural"*. Ed. Francisco Lafarga. Madrid : Asociación de Directores de Escena de España, 2008.

Freeman, Lisa. "The social life of eighteenth-century comedy". Jane Moody and Daniel O'quinn (eds). *The Cambrigde Companion to British Theatre 1730-1830*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

- Goodman, Katherine. "Gottsched's Literary Reforms: The Beginning of Modern German Literature." Barbara Becker-Cantarino (ed.). *German Literature of the Eighteenth Century The Enlightenment and Sensibility Volume 5* New York: Camden House, 2005.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- Kant, Immanuel. *Filosofía de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1941.
- Kommerell, Max. *Lessing y Aristóteles : investigación acerca de la teoría de la tragedia*. traducción de Franceso L. Madrid : Visor, 1990.
- Mané, Jordi. Introducción: "Sociedad y cultura". En *Minna von Barnhelm o la felicidad del soldado*. Trad. Jordi Mané Barcelona: BOSCH, Casa Editorial, S.A. 1979
- Matinson, Steven. "Lessing and the European Enlightenment". En *A companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*. Barbara Fischer and Thomas C. Fox. (eds.) New York: Camden House, 2005.
- Martinec, Thomas. *The boundaries of "Mitleidsdramaturgie": Some clarifications concerning Lessing's concept of 'Mitleid'*. The Mordern Lenguaje Review, Vol. 101, n°. 3 (Jul. 2006), pp. 743-758.
- Nisbet. H. B. *Gotthold Ephraim Lessing His Life, Works, and Thought*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Trad. from German by John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Ramos-Oliveira, Antonio. *Historia social y política de Alemania*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Staves, Susan. "Tragedy". Jane Moody and Daniel O'quinn (eds). *The Cambrigde Companion to British Theatre 1730-1830*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.