Dramaturgia de Hamburgo

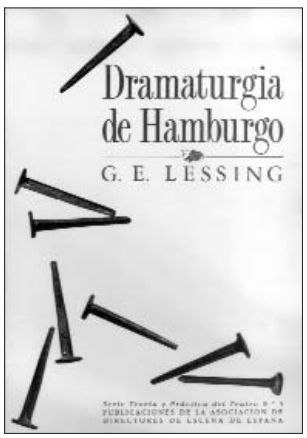
de Gotthold Ephrain Lessing

Por Miguel Signes

Dramaturgia de Hamburgo

de
Gotthold Ephrain Lessing

Edición:
Asociación de directores de escena de España



Enfrentarse hoy a un libro como el que traigo a estas páginas de **Las Puertas del Drama** publicado en torno a 1770, cuando los lingüistas desde los años sesenta del XX siguen hablando de la muerte del autor (artículo de Roland Barthes de 1968) es un ejercicio mental en cierto modo reparador del baqueteado ego de autor teatral, con el que muchos de nosotros todavía nos manejamos, tras pasar por las travesias teatrales de los artaudianos, de los *happenings,* de los trabajos colectivos, del teatro documento, de los wilsonianos, de las dramaturgias escénicas intertextuales... y cómo no, por la dichosa proliferación de talleres de escritura teatral. Al volver la mirada a una obra del XVIII no lo hago con la idea de defender (cosa que no necesita) que el teatro como género literario no está en vías de extinción, y menos para defender la escritura dramática frente a la escritura del espectáculo... porque no se trata leyendo a Lessing de afirmarse sobre los propios principios, ya se sabe que siempre acaban por ceder, sino de respirar hondo antes de espirar, con ese, no con equis.

Gotthold Ephrain Lessing (1729-1781) escribió esta *Dramaturgia de Hamburgo* desde el puesto de asesor y dramaturgo del Teatro Nacional de dicha ciudad, para el que fue contratado en 1767 por un grupo de comerciantes de Hamburgo. Lessing escribirá al final del libro, al hacer balance de lo que se había propuesto y de lo que creía haber conseguido: «¡Y qué decir de la bien intencionada idea de proporcionar a los alemanes un teatro nacional, cuando los alemanes no somos todavía una nación! No hablo de la constitución política sino sencillamente del carácter moral. Apenas podríamos decir que éste consiste en no querer tener ninguno. Somos todavía los devotos imitadores de todo aquello que vemos fuera y muy especialmente admiradores serviles de los nunca bastante admirados franceses...»

Fueron esos franceses los que en los cien artículos de la *Dramaturgia* habían sido objeto de críticas y comentarios, fundamentalmente centradas en las figuras de Voltaire (sobre todo) y Corneille, pero también lo fueron italianos, alemanes y españoles. Lessing había visto (son palabras de George Steiner: *La muerte de la tragedia)* que «los neoclásicos habían tomado la letra muerta del teatro griego, pero habían sido incapaces de captar su auténtico espíritu. Rechazó la idea de que la calidad de Esquilo y Sófocles pudieran recuperarse mediante la adhesión a los preceptos formales de Aristóteles y Horacio. El genio de la tragedia griega no radicaba en la convención de las tres unidades, el uso de argumentos mitológicos o la presencia del coro. De golpe y porrazo Lessing salía al paso de supuestos que habían dominado doscientos años de teoría poética. El neoclasicismo no era una continuación de la tradición ática sino

un remedo de ella... para Lessing la gran línea divisoria de la historia del teatro occidental no separa lo antiguo de los isabelinos sino que separa a Shakespeare de los neoclásicos...».

El ideal aristotélico de la tragedia se cumple para nuestro autor en los dramas de Shakespeare. El teatro alemán necesitaba de la figura de alguien que orientase su nueva andadura y, aunque Lessing confiesa en el libro su incapacidad como poeta dramático para tal menester (no se veía a la altura de lo que hizo en Italia Goldoni en un año con sus trece comedias nuevas), sí pensó que con su actividad crítica en el teatro de Hamburgo podría ayudar a corregir la situación, imperante entonces en el país, del «primer actor-empresario que había reducido un arte libre a un oficio».

Con estas citas el lector podrá deducir la línea de conducta que Lessing trasladó a sus hojas semanales (sus cien artículos o entregas). El libro es la recopilación de ellas realizado un año más tarde y lo que en él se defiende será también visto como punto de partida y pauta de los románticos: la fuerza creadora del individuo está por encima de las reglas, el arte no se aprende, el artista se inspira en su propio genio.

Pero ¿qué es la *Dramaturgia de Hamburgo?* Formalmente hablando es el conjunto de esas reseñas críticas sobre las representaciones del Teatro, entregadas regularmente dos veces por semana, desde el 1 de mayo de 1767 al 19 abril de 1768 y presentadas en dos volúmenes. El mismo Lessing aclara lo que quiere que sean las hojas críticas en su introducción: «Esta Dramaturgia ha de ser un registro crítico de todas las obras que se representen y ha de acompañarse en cada paso que dé el arte, tanto del poeta como del actor. La selección de las obras no es ninguna minucia, pero selección presupone cantidad, y si no siempre fuesen presentadas obras maestras, será preciso ver a que se debe. Es bueno, a pesar de todo, que la mediocridad sea presentada simplemente como lo que es; de ese modo el espectador insatisfecho aprenderá al menos a juzgar. A una persona con criterio, si le queremos educar el gusto, sólo hace falta especificarle por qué no le ha gustado alguna cosa. Ciertas obras mediocres han de ser mantenidas también por el simple hecho de que tienen papeles excelentes, en los que este o aquel actor pueden mostrar toda su capacidad. Así, no rechazamos una composición musical sólo por que el texto que la acompaña sea flojo».

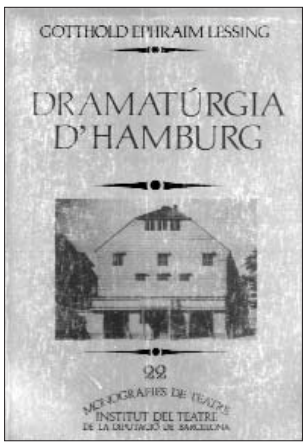
Esta manera de actuar franca y valiente, dictada por la nueva visión del teatro que pretende ofrecer quien tenía la autoridad de ser a la vez espectador autor y conocedor teórico del género, le obligó a corto plazo (tres meses) a cambiar el contenido de sus escritos por las protestas de los actores del teatro hamburgués que no querían ser citados en la crítica («en cuanto al actor me causó disgustos muy pronto») y a centrarla en el «arte del poeta». Por otra parte, desde los primeros decenios del XVIII se había empezado a concebir en Alemania la figura del escritor independiente del apoyo económico de las cortes y de los poderosos mecenas y, hacia la mitad del siglo, había surgido el mercado del libro. Libertad creadora y autocensura están mediatizadas por la particular economía de subsistencia de los escritores y por el consiguiente y complicado mundo de los derechos de autor que por esas fechas empezó a afectar también al mundo de la música. Esta realidad y el que los «dueños» del teatro creyeran exageradas las críticas de su asesor, facilitó que al final ambos, empresarios y actores consiguieran con sus protestas que la labor crítica de Lessing no tuviera continuidad, como éste pretendía, más allá del 19 de abril de 1768.

Por eso Paolo Chiarini dirá en su edición italiana (Bulzoni. Roma 1975) que algunos estudiosos han visto la *Dramaturgia de Hamburgo* como una especie de historia de la literatura dramática, más que como una historia de los espectáculos dramáticos, aunque en sus primeras páginas (unas 100 de texto) encontremos datos del mayor interés referidos a la puesta en escena y a las técnicas de los actores. Lo cierto es que en su conjunto la *Dramaturgia de Hamburgo* es un texto de teoría teatral que el estudioso italiano —y con él todos cuántos han tenido ocasión de conocer y analizar con autoridad sus extraordinarias críticas y sus no menos extraordinarias intuiciones— consideraba fundamental para la cultura europea de los dos últimos siglos. Se quejaba Chiarini ya en esos años setenta, cuando publicó la traducción de la *Dramaturgia de Hamburgo,* de que mientras era

Dramatúrgia D´Hamburg

de
Gotthold Ephrain Lessing

Edición:
Intitutd del Teatre de la Diputació de Barcelona



profusamente manejado desde Francia a la URSS en Italia era desconocida. En España pasaron todavía catorce años más (Barcelona 1987) antes de verlo traducido al catalán por Feliu Formosa con prólogo de Antoni Marí, y publicado por el Institut de Teatre de la Diputación de Barcelona en su colección de «Monografies de Teatre», es decir casi doscientos veinte años después de su aparición. La edición, que es la que he manejado, incluye un utilísimo índice de autores y obras. Después, la ADE ha publicado la traducción al castellano del mismo Formosa con una introducción de Paolo Chiarini. Los textos seleccionados que acompañan estos comentarios son de esta edición de Madrid de 1993.

El libro en sí consta de dos partes, la primera arranca con la entrega de la crítica de una obra de Cronegk *(Olint und Sophronia)*, autor alemán muerto prematuramente y termina en la 52 con la crítica de una comedia de Schlegel. Y el volumen segundo termina con la entrega 101-104, donde hace, como ya he dicho antes, recapitulación de sus escritos y se queja de que no le dejaran continuar. A lo largo de sus 380 páginas encontraremos, entre los comentarios a las obras estrenadas en el Teatro de Hamburgo, enjundiosas observaciones:

Sobre el arte de los actores y técnicas de representación (entregas I, II, III, IV, V, VIII, XVI, XX, XXIV, XLV, LVI, LXIX...). Sobre la traducción de textos (VIII, XII, XIII, XV, XVI, XIX... XXVIII...). Sobre la verosimilitud de los hechos teatralizados (X, XIX, XXIII, XXXII, XXXVI a L, LIV) Sobre los caracteres de los personajes (XXIII, XXIV, XXXIII, XXXV, LIV) Sobre la *Poética* de Aristóteles (XXXVIII, XLVI, LXXXIII, XCII...) Sobre acción y narración (LIII) Sobre el fin de la tragedia (LXXIV) Sobre el lenguaje teatral (LIX) Sobre lo cómico (XXII...LXXXVI) Sobre lo particular y lo general (XCI) Sobre la fábula (XXXVIII, XXXIX, XL) Sobre los jóvenes autores (XCVI)... Entre otras muchas.

Y son especialmente interesantes las criticas de *Merope* de Voltaire (XXXVI a L), las entregas dedicadas a Diderot o a la *Rodogune* de Corneille, o al *Conde Essex* (XXII a XXV, y LIV a LIX) de Thomas Corneille o sobre *Dar la vida por su dama* (LX a LXIX) del autor español Antonio Coello (1611-1652).

A lo largo de sus 392 páginas la obsesión del alemán por la correcta caracterización psicológica de los personajes de las piezas que critica posiblemente siga sorprendiendo a quienes nos movemos generalmente con más o menos comodidad dentro del principio —o regla— comúnmente aceptado de la muerte del personaje. Pero el placer de leer un tratado de crítica teatral como este, en el que va a encontrar valiosas referencias de lo que realmente fue en el XVIII la representación de textos teatrales, muy probablemente le hará también olvidar al lector de hoy que está leyendo un tratado de hace doscientos treinta años, dada la gran cantidad de sugerencias que superan el paso de los años.

El autor de la *Dramaturgia de Hamburgo* acabó su vida como bibliotecario de Wolfenbüttel, una de las bibliotecas europeas con mayor número de manuscritos. Delante de la biblioteca hay una estatua de Lessing, el iniciador de una de las líneas más ricas del trabajo teatral europeo.■

Fragmentos de *Dramaturgia de Hamburgo* de Gotthold Ephrain Lessing

23 de junio de 1767

Los actores ingleses, en la época de Hill, actuaban con una falta de naturalidad excesiva. Especialmente su juego trágico era en extremo salvaje y exagerado; cuando tenían que expresar pasiones violentas, gritaban y gesticulaban como posesos; y el resto era declamado en un tono de solemnidad rígida y exorbitante, que delataba al comediante en cada sílaba. De ahí que, cuando decidió representar su traducción de Zaïre, confiase el papel de Zaïre a una mujer joven que jamás había actuado en la tragedia. Lo juzgaba así: esta joven tiene sentimiento, buena voz, buena figura y dignidad; no ha adquirido aún el falso tono de lo teatral, no necesita corregir previamente los defectos; con tal que, durante unas horas, pueda convencerse a sí misma de ser realmente lo que representa, le bastará tan sólo con hablar como le dicte su lengua y todo irá bien. Y así fue, y los pedantes del teatro que, contra la opinión de Hill, afirmaban que sólo una persona muy ejercitada y con mucha experiencia podía dominar un papel semejante, quedaron en ridículo. La joven actriz era la mujer del actor Theophilus Cibber, y este primer intento, a sus dieciocho años, resultó un golpe maestro. Es curioso que también la actriz francesa que interpretó por primera vez el papel de Zaïre fuese una principiante. La joven encantadora señorita Gaussin conquistó de pronto una gran fama, y el propio Voltaire quedó tan prendado de ella, que hubo de lamentar amargamente su vejez.

19 de abril de 1768

No soy actor ni poeta.

Alguna que otra vez se me concedía, eso sí, el honor de considerarme un poeta dramático. Pero tan sólo porque se me conocía mal. No habría que sacar tan generosas conclusiones de algunas tentativas dramáticas que me he atrevido a hacer. No todos los que cogen un pincel y gastan unos colores son pintores. Las primeras de tales tentativas fueron escritas en unos años en los que las ganas de escribir y la facilidad para hacerlo podían pasar por la genialidad. Y lo que resulta soportable en las piezas posteriores, soy muy consciente de que lo debo única y exclusivamente a la crítica. No siento en mi interior la fuente viva que se abre paso por su propia fuerza, se desparrama en abundantes chorros, frescos y puros: todo he de extraerlo con esfuerzo de mi interior, mediante bombeos y a través de cañerías. Sería bien pobre, frío y miope, si no hubiese aprendido de algún modo a aprovechar modestamente tesoros ajenos, a calentarme en otros fuego y a reforzar mi vista con las lentes del arte. Por ello me he sentido siempre avergonzado o disgustado cuando he leído o escuchado juicios negativos sobre la crítica. Dicen que ahoga el genio, y yo me complacía en creer que había recibido algo muy próximo al genio. Soy un cojo que jamás podrá sentirse edificado por un panfleto contra las muletas.

Ahora bien: así como las muletas ayudan al cojo a desplazarse de un lado a otro pero jamás podrán convertirlo en un corredor, así ocurre también con la crítica.