

El honor y las representaciones de la burguesía en Emilia Galotti e Intriga y amor: una vía para la reflexión sobre las funciones de la institución teatral en la Alemania de fines del siglo XVIII

TULLIO, María Agustina / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – agtullio@gmail.com

Eje: Literatura en Lenguas Extranjeras

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Lessing - Schiller – Aufklärung – Sturm und Drang - teatro – burguesía.*

› **Resumen**

El objetivo de nuestro trabajo consiste en analizar y contrastar dos tragedias burguesas, *Emilia Galotti* (1772) de G. E. Lessing e *Intriga y amor* (1784) de Friedrich Schiller. El eje principal a partir del cual indagaremos las especificidades de cada obra y las correlaciones entre sí articula las nociones de honor y representaciones de la burguesía; es decir que nos ocuparemos de los rasgos que esa articulación asume en cada obra como paso necesario para el trabajo comparativo. En este segundo momento buscaremos deslindar subtemas que permitan entrever matices y sutilezas en el tratamiento de un tema común por parte de dos autores alemanes contemporáneos. Entre ellos destacamos: a) la caracterización del espacio de la corte y la actitud de la familia burguesa hacia aquél, y b) la construcción de los personajes femeninos, particularmente las hijas burguesas. Tanto para el análisis como para la reflexión sobre las hipótesis formuladas a partir del mismo recurriremos a consideraciones de tipo histórico y, centralmente, a las diferentes inscripciones estéticas de los autores: la *Aufklärung* en el caso de Lessing, la corriente del *Sturm und Drang* en el caso de Schiller. Intentaremos demostrar que estas similitudes temáticas y la cercanía del contexto histórico entre las obras permiten transparentar las diferencias respecto de la función que cada autor atribuye a la institución teatral frente al panorama político y cultural.

› I. EL HONOR Y SU FUNCIONALIDAD EN EL PROCESO DE ALUMBRAMIENTO DE UNA NUEVA MENTALIDAD

El honor está en juego en *Emilia Galotti*¹ bajo múltiples formas: como honestidad y recato de las mujeres, como cualidad moral que guía en el cumplimiento de los deberes, como reputación granjeada a partir de una virtud sin mellas, del mérito o de acciones heroicas, como acto que enaltece a quien lo recibe (“Quería tener el honor de servirle”, *EG*: 119). Es, fundamentalmente, un valor burgués: son los Galotti quienes lo predicán y lo sostienen en su vida cotidiana; el honor impregna sus hábitos y rige su modo de estar en el mundo, al punto de haber tenido una incidencia fundamental en la decisión de Odoardo de vivir apartado de la ciudad, en el ‘acuerdo’ de enlace matrimonial entre la burguesa Emilia y el conde Appiani, en la censura de las actitudes y comportamientos licenciosos de la corte.

En *Intriga y amor*² también hallamos una pareja integrada por dos sujetos pertenecientes a clases diferentes: Fernando, a la clase hegemónica, y Luisa, a la burguesía humilde. Él prefiere su honor ante todo (“Mi honor, padre... si me lo arrebatáis, ¿a qué el censurable juego de darme la vida...?”, I, vii: 48) y juzga que la honra de su amante la dignifica en tanto objeto de amor, aspectos ambos que reconocemos, también, en el personaje de Luisa³ y que se articulan con la crítica de las barreras sociales.⁴ Ya en el primer acto se muestra explícita la contraposición entre ese rasgo propio de la organización social, rasgo histórico (vale decir: humano), y principios que responden a un orden divino y que, tal como apunta Luisa, le han sido inculcados por su padre como parte

¹ En adelante, para las citas abreviaremos *EG* e *IyA* (*Intriga y amor*). *Emilia Galotti* constituye una reelaboración de la leyenda de Virginia, la joven muerta a manos de su padre ante la imposibilidad de evitar que sea sometida por un alto funcionario romano. Entre el anuncio de la obra y su publicación transcurrieron catorce años (Jané, 1998: 69).

² El drama se publicó bajo el nombre *Kabale und Liebe* (aunque Schiller barajó la posibilidad de llamarlo como su protagonista). Constituye una de sus primeras obras, marcada por el contacto temprano con los poetas del *Sturm und Drang*, y es, por supuesto, muy anterior a la producción de ensayos determinantes como las *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

³ Efectivamente, también el honor es importante para Luisa (“[Ningún medio] es tan difícil para mí como el oprobio”, III, vi: 127). Aunque es capaz de sacrificarlo para salvar la vida de su padre, la obra deja entrever la alarmante situación (en términos tanto sociales como *subjetivos*) en la que queda una joven burguesa (presuntamente) sin honor, al punto de fraguar su suicidio.

⁴ Por ejemplo, Luisa en I, iii: 27; y Fernando en I, iv: 30-31 y II, iii: 74.

de su educación religiosa. El rechazo de “la pompa y los títulos de vanidad”, los “disfraces sociales”, la “ilustre prosapia”, etc. se ampara en la mirada divina, para la que valen únicamente los sentimientos.

En la obra de Lessing, a excepción del conde Appiani, para el resto de la clase aristocrática el honor forma parte, si acaso, del orden de la impostura. La palabra “honor” no desaparece de la retórica de, por ejemplo, el príncipe Hettore, pero aun si reconocemos que, para él, todavía es una cualidad notable (cfr. I, vi: 98), lo dominante es el usufructo de este valor orientado a diversos fines; así, su proyecto de atraer a Appiani a la corte podría aportarle ‘por extensión’ un honor visible que encubriese las acciones licenciosas o canallas que lo caracterizan a él y a su entorno.

La concepción del honor propia de la burguesía no es un elemento indiferente al grado de conciencia que esa clase ha alcanzado respecto de sí misma en tanto clase, en el sentido de que su autoafirmación se configura y se fortalece en oposición a la clase noble y, en general, al espacio de la corte. Estamos, entonces, en el terreno de los valores. Odoardo y Appiani sugieren en más de una ocasión que consideran despreciables los presuntos honores que les ofrecen o de los que los hacen objeto el príncipe y Marinelli⁵. La indignación moral es suscitada por la vida disoluta, entregada a la satisfacción de la sensualidad y propensa, como parte de la misma lógica, a incurrir en todo tipo de acciones censurables que son moneda corriente entre la clase gobernante. Incluso si nos apartáramos de la perspectiva moral burguesa, la propia obra deja entrever que la vida privada de aquélla tiene o puede tener serios efectos políticos y sociales de amplio alcance.⁶ Se trata, en definitiva, de una clase sin honor, que hace pactos con delincuentes, que no se sujeta a ninguna norma moral o legal y que, en consecuencia, se vuelve déspota.

⁵ Odoardo a Claudia: “¿Qué haría aquí el conde? ¿Reverencias, lisonjas y adulaciones rastreras [...] para alcanzar finalmente unos honores que para él no serían nada?”, II, iv: 109; Appiani a Marinelli, irónicamente: “Nunca hubiera soñado con la amistad del marqués de Marinelli...”, II, x: 118; Odoardo a Orsina: “¡Oh, la gracia del príncipe! ¡Oh, el honor especialísimo!”, IV, vii: 147.

⁶ La escena más obvia y contundente seguramente sea el breve intercambio entre el príncipe y uno de sus consejeros en torno a la pena de muerte (I, viii).

En *Intriga y amor*, la corte es, de nuevo, el espacio por excelencia de la corrupción y el crimen, en el que el honor ha sido sacrificado en aras del poder (como en el caso del presidente Walter, padre de Fernando) pero se lo reconoce como valor estimado por otros y que, por eso mismo, es explotable en función de intereses personales. Quizá el caso más ilustrativo esté dado por el modo en que se logra impedir las relaciones entre Fernando y Luisa: sólo se necesita que quede comprometida la honra de la muchacha. A ello se añade, dramáticamente, el silencio al que se siente compelida Luisa por haber dado su palabra a Wurm en torno a la situación de la carta (III, vi).

Para Miller, el casamiento está fuera de toda consideración, aparentemente por las pertenencias de clase distintas de los enamorados (“mi hija no sirve para esposa de vuestro hijo, pero vale demasiado para ser su querida”, *ibíd.*: 16). Pero se trata, sobre todo, de que percibe un riesgo en el hecho de que Luisa mantenga su vínculo con Fernando y, por ende, alimente sus esperanzas de enlace: es un riesgo contra él mismo y, en un punto, un atentado contra las posibilidades de sustento de la familia (o de su continuidad, en el peor de los casos):

La muchacha se llena la cabeza con esos engendros infernales [los libros que Fernando le ha regalado]; [...] acaba por no encontrar su casa, por olvidarla, por avergonzarse de su padre, el músico Miller, y desprezará al fin a algún yerno hábil y honrado, que sirviera con diligencia a mis conocidos (*ibíd.*: 14).

Esta expresión de las modestísimas pretensiones de Miller al comienzo de la obra contrasta con las más ambiciosas de su esposa (“Mi hija ha nacido para ocupar una posición social elevada”, I, ii: 21) y con el propio Miller en el acto final, cuando ante la visión del oro dado por Fernando revela una serie de intenciones sorprendentes, si bien aclara que dinero y honra no se suponen mutuamente (V, v: 197-198). Sin embargo, por un momento imagina un modo de vida más elevado, con menos restricciones materiales, el cual incluiría abandonar su trabajo y, sobre todo, situar a Luisa en una posición social más encumbrada. Miller no pretende imponer ninguna decisión a Luisa; a cambio, le ha ofrecido una educación que la joven ha incorporado consciente y rigurosamente, como se evidencia en la actitud resignada que la domina casi desde los inicios del drama “ante una unión contraria

a las reglas del mundo de la clase media, y que derriba el orden general y eterno” (III, iv: 116)⁷. A esto se añade su falta de vergüenza por su origen, rasgo que anuncia una nueva mentalidad.⁸

La burguesía, entonces, se presenta como contradictoria respecto de su actitud hacia la clase hegemónica: aspira a escalar posiciones y a ello pueden contribuir las alianzas entre clases, pero a la vez rechaza cualquier asociación y se debate entre dos posibilidades: o bien continuar como clase subordinada, sujeta a los atropellos de la clase gobernante y sostenedora de una estructura ideológica quietista, o bien mejorar y fortalecer su situación por la vía económica para disputar con la aristocracia en su propio terreno: la educación, el acceso a la cultura, la sociabilidad. En este último caso, percibe una opción que la burguesía ha configurado para sí, el germen de un proyecto aún no esbozado que compromete su futuro y que se manifiesta en esta tentativa de afirmar, si no de imponer, su cosmovisión; un gesto que podemos leer como auspicio de una concepción del mundo hecha a imagen y semejanza de sus intereses de clase (el juego de palabras no es arbitrario: la religión juega un rol en todo este proceso), y en este sentido se muestran en la superficie intereses y objetivos propios de la burguesía que no han adoptado aún una forma sistemática.⁹ Esta sería la razón subyacente por la que Miller desapruueba la relación entre su hija y Fernando, y no porque considera que su hija ‘no está a la altura’ del joven, sobre todo si tenemos en cuenta la dignidad e incluso la superioridad moral que manifiestan ambos burgueses en sus intercambios con distintos miembros de la clase dominante (por ejemplo, las escenas de Luisa y Milady en IV, vii).

› II. LAS HIJAS BURGUESAS

⁷ En este sentido, leemos el gesto de no imposición de Miller respecto de la decisión de su hija en términos relativos. Desde una posición más enérgica podríamos sostener, incluso, que ese presunto margen de libertad no es sino una mascarada que queda al descubierto por las fuertes apelaciones a la educación impartida, los deberes filiales, etc.

⁸ Para un análisis del proceso de autoafirmación de la burguesía, véase Lukács (2011).

⁹ El camino de ascenso por medio de alianzas con la aristocracia, aunque es otra vía posible, le restaría autonomía a la burguesía.

En ambas tragedias, quienes mueren no son los padres (ni Odoardo ni el músico Miller), en cambio mueren las hijas, *Emilia Galotti* y Luisa Miller. Las dos se quejan o muestran su desacuerdo respecto de lo que se espera de ellas, Emilia en relación a la exigencia de que combata con su voluntad el asedio del príncipe y la fuerza de sus propios deseos sensuales (exponiéndose, cuanto menos, a la deshonra de ser seducida y abandonada por el príncipe); Luisa, respecto de su deber de sujetarse doblemente a su rol de hija de la clase media y de creyente en la voluntad de Dios, aunque ello suponga el sacrificio de sus sentimientos y el precio de su buen nombre.

Esa queja, sin embargo, debe ser matizada. La crítica ha señalado ya que Emilia comparte los rígidos puntos de vista morales de su padre (Cowen, 1969: 12).¹⁰ Efectivamente, su capacidad de enunciar el conflicto en el que se halla demuestra plena conciencia tanto de los valores como, en general, de las representaciones de su clase, y ese conocimiento le ha permitido conducirse acorde a ellos. En este sentido, es significativo que en su muerte estén involucrados ella y su padre¹¹, que sea un acto mancomunado reivindicativo del modo en que han decidido vivir.

Para Luisa, como hemos ya señalado, el honor es prácticamente el único criterio legítimo para juzgar a las personas. No basta, en cambio, para su padre, indiferente a las virtudes de Fernando y consciente él mismo de pertenecer a una clase digna (“Yo me llamo Miller”, I, i: 16) y ‘autosuficiente’. En este sentido podemos decir que el mundo de la burguesía se va cerrando sobre sí mismo a la vez que cobran fuerza nuevas aspiraciones que todavía no hallan una formulación precisa, mucho menos una canalización adecuada. Entonces, aunque el discurso y las decisiones de Luisa denoten que ha interiorizado los

¹⁰ “Odoardo’s stern moral views” (mi traducción).

¹¹ En cuanto a la muerte de Emilia y, específicamente, respecto de la discusión sobre cómo leer el involucramiento de Odoardo y de la propia Emilia (en términos de actividad/pasividad), creemos, próximos a la interpretación de Flaherty (1982) y diferenciándonos de Cowen (1969), que Emilia resuelve morir y que está en juego algo más que la amenaza a su castidad. Cowen considera que “The primary question to be answered is not why Emilia has to die, not even why she wants to die, but rather why her father must kill her” (ibíd.: 13), pero en el desmerecimiento de esa pregunta se pierde la posibilidad de indagar en lo que más nos interesa: la autopercepción que tiene o no la burguesía de sí misma en cierto momento histórico y la función del honor en este fenómeno.

límites impuestos por su clase, esto no ha sido sin resistencia ni sufrimiento en el contexto de una burguesía que se está redefiniendo y en la que conviven diferentes posiciones.

› **III. LA INSTITUCIÓN TEATRAL: DESAFÍOS, POSIBILIDADES, LÍMITES.**

Si me pongo a pensarlo, tengo que decir que, en muchos sentidos,
mi educación me ha perjudicado mucho.
KAFKA, *Diarios*¹²

A partir del análisis desplegado según los ejes del honor y las representaciones de la burguesía en general, la caracterización del espacio de la corte y la figura de las hijas, podemos extraer una serie de proposiciones que no se pretenden conclusivas sino sólo tentativas para pensar tanto el período histórico en que ambas obras ven la luz como la función que cada autor atribuye a la institución teatral frente al panorama político y cultural.

A principios de 1770 nos encontramos con una burguesía en cuya formación, entendida como el proceso de alumbramiento de un nuevo sujeto histórico, ha sido central el concepto de honor. Este ha funcionado como un elemento cohesivo que le ha permitido delinarse y diferenciarse respecto, fundamentalmente, de la clase hegemónica.¹³ Las representaciones de la burguesía, en este momento, no son progresistas en el sentido de que favorecen el repliegue de la clase en lugar de orientarla hacia el combate franco por el poder político y la reivindicación de los derechos individuales. En esta posición de

¹² Barcelona: Tusquets/Lumen, 2000, p. 10.

¹³ Esto no es contradictorio con la propia procedencia aristocrática del valor de honor si tenemos en cuenta que la burguesía del siglo XVIII se apoyó en la nobleza en aspectos esenciales (Sloterdijk, 2003: 120). Desde una perspectiva más amplia, reconocemos, por un lado, la tensión inherente a la lucha de clases, la tensión característica de una clase subordinada que a la vez admira y desprecia a la clase hegemónica. Por otro lado, no es excepcional, tampoco, la *secuencia* que registra el carácter *auténtico* de un valor, su organicidad respecto del sistema de valores en el que se inserta, y un progresivo anquilosamiento del valor, su conversión en una especie de resto de la historia, su pérdida de significación. Esta secuencia puede detectarse (a riesgo de simplificación) en *Emilia Galotti*, *Intriga y amor* y *María Magdalena* (1843) de Friedrich Hebbel. En esta última, se configura la pérdida de orientación de la burguesía ante una situación social nueva y el modo en que el honor, despotenciado como rasgo identitario de la clase, se ha hipostasiado al punto de estar en fricción (insostenible) con esa nueva situación social.

impotencia política y debilidad, que la expone a los excesos, arbitrariedades e intimidaciones de la aristocracia (Flax, 1985: 54), la defensa del honor como valor intocable es la vía que encuentra la clase burguesa para afirmarse; de allí que, de haber sucumbido, Emilia hubiese sido expulsada de su clase irrevocablemente (Flaherty, 1982: 514): la burguesía no cuenta, por ahora, con más instrumentos para hacer valer su libertad que las pequeñas conquistas que pueda obtener en el terreno ideológico y moral, en vistas de que la aristocracia puede avanzar incluso sobre la esfera privada burguesa.

Hacia mediados de la década siguiente, Schiller detecta (da forma a) una burguesía ambigua en su actitud hacia la aristocracia, ambigüedad que viene dada porque es más ambiciosa y quiere ascender socialmente, y establecer pactos o alianzas puede facilitarle el ascenso, pero a la vez se considera suficientemente digna como para resistirse a perder autonomía. Sus objetivos, entonces, han ganado algo de definición, en parte en un sentido progresista, pero paralelamente lleva adelante un proceso de cierre respecto del mundo que fortalece la autoridad patriarcal y el sacrificio en aras de ideas de relativa abstracción, como el honor.

Lessing, faro de la *Aufklärung*, en un contexto de censura (Jané, 1998: 78) y de atrocidades cometidas por los príncipes, de entre quienes sólo una minoría eran ilustrados (Heitner, 1953: 482)¹⁴, idea esta tragedia burguesa que es, en última instancia, una defensa de la razón. Podemos seguir los procesos mentales de los personajes y, en consecuencia, detectar que el poder del príncipe, si no se sujeta a leyes que emanen de la razón, será tiránico y no la expresión política de un pueblo ilustrado. La burguesía, en este contexto, es una clase de sujetos ilustrados que defiende su libertad y cuyos principios avanzan por el camino de una conformidad a la razón, sobre todo porque señalan con claridad los límites morales en oposición a la ausencia total de normas que refrenen las voluntades individuales. El teatro, entonces, interviene asertivamente respecto del proyecto ilustrado, es decir, a favor de la razón, la moral y la virtud burguesas tal y como se desarrollan en la esfera privada.

¹⁴ “atrocities committed by the princes, very few of whom were enlightened” (mi traducción).

En el caso de Schiller, su drama representa una situación política en la que el dato sobresaliente está dado por los abusos de una clase hegemónica venida a menos, capaz de pasar por encima de cualquier ley. Las limitaciones al interior de la familia burguesa cumplen la función de proteger; sin embargo, ella misma se haya resquebrajada en su interior. Esta desavenencia se muestra bajo la forma de una tensión entre la religión (sus deberes, sus valores, etc.) y aspiraciones nuevas que desafían esa autoridad o ley (divina, paterna, estatal). A efectos de interpretar esa complejidad planteada en *Intriga y amor*, creemos necesario recuperar la temprana participación de Schiller en la corriente juvenil del *Sturm und Drang*, para lo cual nos remitimos a la conferencia que dicta en 1784 (mismo año de la publicación de la tragedia que aquí analizamos) y que publica luego bajo el título de “El teatro considerado como una institución moral”. Por un lado, Schiller sostiene allí que la institución teatral cumple una función central en la formación del hombre y del pueblo (Schiller, 2004: 327) e indelegable a la religión o la ley puesto que articula las facultades que cada una alimenta aisladamente: la sensibilidad y la razón, respectivamente. Así, mientras Schiller, en este momento, se hace cargo de una parte de la herencia ilustrada a partir de sostener como meta última de los esfuerzos del hombre la contribución a la felicidad del género humano (í.d.), a la vez esboza ya el problema de la formación como una preocupación capital y una crítica –apenas delineada– al modo en que la Ilustración la conceptúa y la aborda. Es necesario que el teatro muestre no tanto la vida acorde a un ideal como las sensaciones reales del hombre (ibíd.: 334)¹⁵ para ser indulgentes con el otro y con nosotros mismos (ibíd.: 337). Que Luisa Miller decida morir y, a diferencia de *Emilia Galotti*, se sienta oprimida por esta decisión (más allá de que finalmente sea asesinada por su amante antes de poder concretar el suicidio), señala, en la dirección de desmarque que opera el *Sturm und Drang* respecto de la Ilustración, la necesidad de redirigir la crítica hacia la autoridad contemporánea (los propios ilustrados).

La preocupación sostenida de Schiller por el problema de la formación, así como los intereses de Lessing en tanto hombre ilustrado, están vinculados claramente con el insoslayable “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” de Kant. Nos limitaremos a

¹⁵ Hebbel, *María Magdalena*. Vivir o pensar la vida según un ideal obtura la vida.

proponer aquí que ya en *Intriga y amor* se detectan, anticipadamente, rasgos que formarán parte de la propuesta estético-educativa de Schiller y que avanzan en la dirección de una fuerte crítica al proyecto ilustrado.¹⁶ Así, es legítimo releer el lazo padre-hija, que constituye un complejo nudo de significado en la obra, a partir de la figura del tutor, su espinoso rol en el estado de minoridad (y el pasaje a la “mayoría de edad”) y la tensión entre uso público y uso privado de la razón.¹⁷ En consonancia con aspectos que fuimos señalando a lo largo del trabajo, consideramos que se abre la posibilidad de trazar una línea de *Emilia Galotti* a *Intriga y amor* que implica un movimiento desde una mirada *satisfecha*, complaciente del proyecto ilustrado a una mirada que se apresta a advertir los riesgos que atentan contra ese proyecto desde su interior.

> **Referencias bibliográficas**

> **Fuentes**

Lessing, G. (1998). *Emilia Galotti*. Ed. y trad. de Jordi Jané. Madrid: Cátedra (Letras Universales).

Schiller, F. *Intriga y amor*. Disponible en:

http://www.doooss.org/libros/Friedrich_Schiller.pdf.

> **Bibliografía**

Bodas Fernández, L. (2010). Autonomía y emancipación. Sobre la propuesta estético-educativa de Friedrich Schiller y la dialéctica de la Ilustración. *Boletín de Estética*, 14 . Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/191945907/Bodas-Fernandez-Lucia-Autonomia-y-Emancipacion#scribd>

¹⁶ Bodas Fernández (2010) argumenta que la crítica no se dirige al proyecto ilustrado en sí mismo sino a la forma que coyunturalmente asumió; por lo tanto, no se trata de impugnar ese proyecto sino de radicalizarlo.

¹⁷ Entendemos que concierne al uso público de la razón el obedecer y al uso privado, el razonar.

- Cowen, R. (1969). On the Dictates of Logic in Lessing's *Emilia Galotti*. *The German Quaterly*, 42 (1), 11-20.
- Flaherty, G. (1982). *Emilia Galotti's* Italian Heritage. *MLN*, 97 (3), 497-514.
- Flax, N. (1985). From Portrait to Tableau Vivant: The Pictures of *Emilia Galotti*. *Eighteenth Century Studies*, 19 (1), 39-55.
- Hebbel, F. (1968). "María Magdalena". En Id., *María Magdalena. Agnes Bernauer* (pp. 35-101). (Trad., prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger.) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Heitner, R. (1953). *Emilia Galotti: An Indictment of bourgeois passivity*. *The Journal of English and Germanic Philology*, 52 (4), 480-490.
- Jané, J. (1998). "Introducción". En G. Lessing, E., *Emilia Galotti* (pp. 7-86). (Trad. de Jordi Jané.) Madrid: Cátedra (Letras Universales).
- Kant, I. (2010). Respuesta a la pregunta: "¿qué es la Ilustración?". En Id., *¿Qué es la Ilustración?* (pp. 21-28) (Trad. de Eduardo García Belsunce y Sandra Girón). Buenos Aires: Prometeo.
- Lukács, G. (2011). *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. (Trad. de Miguel Vedda y Martín Koval.) Buenos Aires: Gorla.
- Schiller, F. (2004). ¿Qué efecto puede producir realmente un buen teatro estable? (Trad. de Marcelo Burello) (pp. 325-342). En Regula, R. & Vedda, M. (eds.), *La teoría del drama en Alemania. 1730-1850*. Madrid: Gredos.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.