

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — II

FRIEDRICH HEBBEL

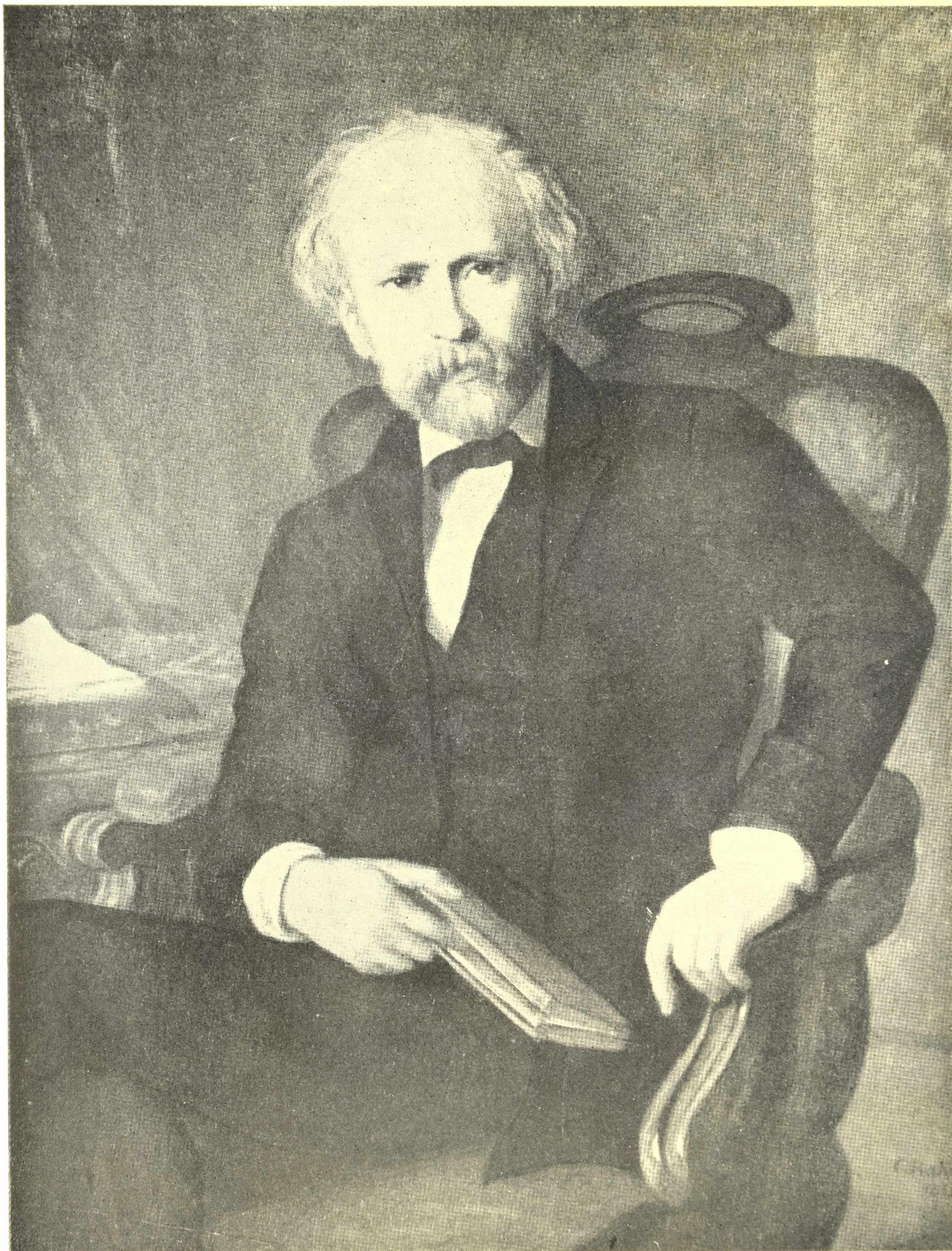
1 8 1 3 - 1 8 6 3

HOMENAJE DEL INSTITUTO
DE LITERATURA ALEMANA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

LA PLATA
1963



FRIEDRICH HEBBEL
Cuadro al óleo de Karl Rahl (1855)

“El rostro de Hebbel reflejaba con fidelidad su alma fácilmente excitable y de poderosa energía. . . Su apariencia exterior era arrogante y atrayente. La alta, esbelta estatura sostenía una de las más interesantes cabezas. Los ojos profundamente azules y el cabello rubio claro de su cabeza y barba revelaban su origen nórdico, pero en estos ojos de vez en cuando había brillo y luz maravillosos y su fuego contrastaba extrañamente con el suave azul. Frente y boca mostraban la fuerte, casi obstinada energía del poeta. En su boca se dibujaba una sonrisa levemente irónica, pero, en sus momentos buenos, una sonrisa amable”.

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS. — II

FRIEDRICH HEBBEL

1 8 1 3 - 1 8 6 3

HOMENAJE DEL INSTITUTO
DE LITERATURA ALEMANA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

LA PLATA
1963

INDICE

I. El Poeta y el Pensador

	Pág.
Advertencia Preliminar	9
BENNO VON WIESE, <i>Friedrich Hebbel, el Trágico</i>	13
ÁNGEL J. BATTISTESSA, <i>Cómo y Por qué Leer a Hebbel</i>	33
EMILIO ESTIÚ, <i>Introducción a las Ideas Estéticas de Hebbel</i>	43
ALFREDO DORNHEIM, <i>El Poeta y su Mundo. Acerca de una poesía de Friedrich Hebbel</i>	65
FRIEDRICH HEBBEL, <i>Diez Poemas</i> , presentados por RODOLFO E. MODERN	84
KARL S. GUTHKE, <i>La "Tragedia en Sicilia" de Hebbel y la Tradición Dramática</i>	99
ILSE M. DE BRUGGER, <i>La Problemática del 'Hombre-Cosa' en Hebbel</i>	115
KARL-HEINZ SCHULZ-STREECK, <i>La Superación del Nihilismo en el Concepto Trágico de Hebbel</i>	139
FRIEDRICH HEBBEL, <i>La Vaca</i> . Cuento presentado por ILSE M. de BRUGGER	163

II. El Hombre y el Poeta Frente al Mundo

HEINZ KINDERMANN, <i>Hebbel y el Teatro Vienés de su Época</i>	171
MORIZ ENZINGER, <i>Hebbel y Klara Mundt</i>	189
WERNER HOFFMANN, <i>Ideología Psicoanalítica en los Diarios y en la Correspondencia de Hebbel</i>	197
ROSA PASTALOSKY, <i>Hebbel en Inglaterra</i>	213

III. Miscelánea

VIDA Y OBRA DE FRIEDRICH HEBBEL, <i>Fechas y Experiencias</i> ..	231
LA SOCIEDAD - HEBBEL	253
<i>Hebbel a la Luz de la Investigación</i> (Reseñas de dos publicaciones de ANNI MEETZ)	255
HELLMUTH F. G. ALBRECHT, <i>Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días</i> (Reseña)	260
<i>Bibliografía germanística de habla castellana y portuguesa</i>	263

I.

El Poeta y el Pensador

Advertencia Preliminar

El presente tomo de estudios que en este año de doble jubileo del poeta Friedrich Hebbel se publica bajo los auspicios de nuestra Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, persigue también, dentro de sus modestas posibilidades, un doble fin: quiere

1) acrecentar en los países de habla española la amistad y familiaridad con uno de los más destacados y singulares poetas alemanes del siglo XIX, cuya obra sólo paulatinamente se nos va revelando en su extensión y alcance estético-ideológicos;

2) ofrecer por lo menos un atisbo de los logros y conclusiones a que ha llegado la crítica moderna frente al dramaturgo, lírico y épico, cuya producción es tan recia como abundante en sugerencias fructíferas nacidas de una visión realista del mundo sin perder por ello, su vinculación con las preguntas ulteriores de la existencia humana. “Tan pronto como el drama idealista pierde pie en el teatro, éste ha dejado de existir” (*Das deutsche Theater*), así escribió el coetáneo consciente del realismo en ciernes, cuyas experiencias concretas, examinadas con racional detenimiento, se fundieron con la inexorable visión de la alta tragedia surgida directamente de la condición del ser humano dentro del universo. Estamos pues, en presencia de un arte dramático basado en problemas modernos, que se acerca al recinto de la filosofía, pero sin caer en el vicio de la excesiva reflexión, de acuerdo con el siguiente propósito: “Dentro del drama no debe pronunciarse ninguna idea, pues en la configuración de la idea del drama participan, con sus palabras, todos los personajes” (*Tgb.* III, N° 4998).

A Hebbel, pasado, presente y futuro, se le unieron en su gran empresa de “representar el actual estado del mundo, tal como es y como devino” (*Tgb.* III, N° 3943). Con esta tendencia típica de los alemanes a no detenerse en lo estático, Hebbel nutrió su arte en el gran proceso del devenir, presentando a sus personajes dentro del complejo juego de fuerzas vitales sin aminorar los peligros a los cuales están expuestos y sin rehuir las consecuencias fatales de acciones equi-

vocadas. Con mucha razón escribió de él Ricardo Baeza: “De todos los grandes escritores del siglo XIX, nos parece Hebbel uno de los llamados a más extenso porvenir. El vigor y la profundidad humana de sus creaciones, y la abundancia ideológica de su obra, son de los que dejan huella en el mundo y tardan en agotarse. Muchos gérmenes hay en ella que todavía no han dado fruto, y muchos son los caminos, aún no recorridos, que arrancan de su concepción dramática”¹⁾.

Fue la de Baeza una voz aislada que se hizo oír con el evidente deseo de propagar el conocimiento de un poeta y pensador del septentrión, cuya procedencia nórdica contribuye a impedir su entrada al reino de las letras universales por la vía fácil. No es por casualidad que hablando de Hebbel, en la propia Alemania se lo haya hermanado a veces con Brahms, profundo en su música y sólo accesible a quienes se le acercan con paciente confianza para ver coronados sus esfuerzos con original y estimulante experiencia.

En efecto, si en estos momentos de homenaje recordamos las publicaciones en español de y sobre Hebbel, la cosecha no es abundante. Hacemos caso omiso de uno u otro poema aparecido al azar. Apenas si se tiene acceso a algunos de sus grandes dramas. Ahí está *Judith*, de la cual escribió con entusiasmo la entonces joven estudiante, Emilce Cárrega: “La tragedia de *Judith*, la primera que leí de Federico Hebbel, abrió en mi interés un camino que me condujo a la obra de este gran poeta. Quise conocerlo desde entonces, y lo fui conociendo, lo voy conociendo. Y desde entonces la considero a ella como la llave simbólica que me abrió esa puerta extraordinaria”²⁾. Jacinto Grau, a su vez, acotó: “Para los espíritus despiertos y los lectores sensibles, la *Judith* de Hebbel será una de las lecturas más impresionantes de su vida”³⁾. Luego, hay una laguna: falta una traducción de *Genoveva* y tampoco poseemos en español esta gran tragedia burguesa *María Magdalena*, en la cual Hebbel demuestra la verdadera tragicidad inherente al destino de personajes humildes dentro de un mundo humilde y pletórico de amenazas contra la esencia humana. Un camino nuevo, pues, que conduce hacia Ibsen, aun cuando la visión de Hebbel es más completa que la del poeta noruego. En cambio, hay una versión relativamente temprana de *Herodes und Mariamne* (Herodes y Ma-

1) En su excelente ensayo, prueba de un gran conocimiento del poeta: *Friedrich Hebbel. Su vida y su obra*. Prólogo a “Friedrich Hebbel, *Judith*. Tragedia en cinco actos”. Trad. de Ricardo Baeza, Buenos Aires, Emecé Editores, (1ª ed. 1944), 2ª ed. 1952, pág. 10.

2) *La primera lectura de Hebbel*, en *Estudios Germánicos*, Boletín N° 10, Univ. de Buenos Aires, 1953, pág. 201.

3) En su estudio preliminar, *La Judith de Hebbel*, que va incluido en la publicación de *Judith* (cfr. nota 1), pág. 59.

riene) ⁴⁾, tragedia de la segunda época de creación del poeta en la cual predomina más que la problemática del individuo, la universal. Este gran drama, uno de los más logrados del dramaturgo, cobra interés especial también debido al hecho de que Calderón tratara el mismo tema, si bien con enfoque completamente distinto, en *El mayor monstruo, los celos*. Igualmente está al alcance del lector de lengua castellana, la imponente trilogía *Die Nibelungen* (Los Nibelungos) ⁵⁾ en la cual Hebbel dio forma dramática a una de las más famosas epopeyas teutónicas del Medioevo: *El Cantar de los Nibelungos*. Mientras se desconoce el conmovedor drama histórico *Agnes Bernauer*, se podrá leer en fecha próxima *Gyges und sein Ring* (Gyges y su anillo) ⁶⁾, tragedia de la época tardía que en 1961, fue representada 99 veces en Alemania, demostrando así la actualidad de su temática fundada en el mito.

Y ¿qué diremos de los trabajos estéticos de Hebbel quien, según Otto Mann, fue “el primer poeta dramático destacado que buscó su orientación en la filosofía de la tragedia y de lo trágico” ⁷⁾? Disponemos tan sólo de *Ein Wort über das Drama* (Una palabra sobre el drama) ⁸⁾. Una primera y bien fundada introducción al drama de Hebbel en sus aspectos práctico y teórico, se debe al profesor Dr. Juan C. Probst ⁹⁾. Tal la situación del momento con el agravante de que

4) Christian Friedrich Hebbel, *Herodes y Mariene*. Tragedia. Trad. de R. M. Tenreiro, Madrid, Calpe, 1923. Según una información, que debemos a la gentileza de Inter Naciones, Bonn, existe también la siguiente edición:

Christian Friedrich Hebbel, *Herodes y Mariena*. Tragedia en cinco actos. En *Novelas y cuentos* (Revista literaria), año 23, Madrid, 1951, N^o 1028. En cambio, no hemos podido confirmar otra referencia, según la cual se habría hecho una reedición, Madrid, Espasa Calpe, 1951.

5) C. F. Hebbel, *Los Nibelungos*. Tragedia alemana en tres partes. Trad. de R. M. Tenreiro, Madrid, Calpe, 1922, 2 vols. Federico Hebbel, *Los Nibelungos*. Tragedia alemana en tres partes. Trad. de R. M. T., Espasa-Calpe, Colección Austral, N^o 569. 1^a ed., Buenos Aires, 1946, 2^a ed., Madrid, 1960.

6) Está por publicarse en versión bilingüe en la Biblioteca del Sesquicentenario, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Nación. Introducción y versión castellana de Ilse M. de Brugger.

7) *Geschichte des deutschen Dramas*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1960, pág. 420.

8) Trabajo publicado en versión española de Juan Probst en *Instituto de Estudios Germánicos*, Boletín N^o 4, Univ. de Buenos Aires, 1939, págs. 107 ss. *Una palabra sobre el drama* constituye la primera y más temprana parte del artículo más extenso *Mein Wort über das Drama* (Mi palabra sobre el drama).

Existe, en la colección *Antología crítica de poetas extranjeros*, una publicación de Francisco A. de Icaza, *Hebbel, prosista*, Madrid, Imprenta Pueyo, 1919, que trae además de un prefacio del señor Icaza, algunos trozos reunidos bajo los siguientes títulos: *Mi niñez. Ideario. Del drama*.

9) Juan Probst, *Friedrich Hebbel y sus dramas*, Univ. de Buenos Aires, 1944.

algunas de las publicaciones mencionadas ya están agotadas. En tal estado de emergencia, nuestro tomo de homenaje sólo puede pretender despertar el interés de quienes, considerando el campo de las letras como manifestación de sempiternas inquietudes humanas, tengan espíritu pionero para penetrar en regiones parcialmente inexploradas, pero promisorias de excitantes y sugestivos descubrimientos. ¡Ojalá nuestra iniciativa halle un eco digno de la labor del poeta a quien están dedicadas estas páginas!

He de cumplir, además, con un gran deber: hacer público mi agradecimiento a los colegas, en primer término los profesores de Universidades argentinas, quienes entre nosotros ya no necesitan presentación, y luego a los distinguidos estudiosos extranjeros. Con honda comprensión de nuestras finalidades, todos colaboraron en forma completamente desinteresada, brindando su tiempo y los frutos de pacientes y agudas investigaciones, para una empresa enraizada única y exclusivamente en el entusiasmo nacido del deseo de realizar una verdadera obra cultural.

Agradezco también, en especial, la ayuda que en la preparación del material, necesarias revisiones estilísticas, corrección de pruebas, etc., prestaron la profesora adjunta de Literatura inglesa y norteamericana, señorita Rosa Pastalosky, y las ayudantes-alumnas *ad honorem* del Instituto de Literatura alemana, señoritas María Luisa Punte, Velia J. Bianco, y María Esther Mangiarelllo. Igualmente hay que destacar la espontánea colaboración de varios traductores, cuyos nombres figuran en el lugar pertinente.

La Plata, agosto de 1963.

ILSE M. de BRUGGER

ABREVIATURAS

Salvo otra indicación, todas las citas de Hebbel en los diferentes trabajos corresponden a la edición histórico-crítica de R. M. Werner, Berlín 1901 (1904)–1907, significando las siglas *W* = Werke (Obras), *Br.* = Briefe (Epistolario), *Tgb.* = Tagebücher (Diarios). Las cifras romanas indican los tomos, las arábicas las páginas en todos aquellos casos en que no hay referencias más detalladas.

Friedrich Hebbel, El Trágico*

Friedrich Hebbel nació como hijo de un albañil el 18 de marzo de 1813 en Wesselburen (Schleswig Holstein). A fines de marzo de 1835, apenas cumplidos los veintidós años, comenzó sus diarios que cubren más de 26 años, desde su liberación de la vida de servidumbre en Wesselburen hasta poco antes de su muerte, apuntando esta frase sorprendente: "Inicio este cuaderno no sólo para complacer a mi futuro biógrafo a pesar de que yo, con mis perspectivas de inmortalidad, puedo estar seguro de encontrarlo". ¿Hablaron en estos renglones el orgullo y la confianza aventurera de un hombre convencido desde temprano de su misión poética? ¿O fue la ironía cruenta del altamente dotado hijo de un albañil que ya había soportado una juventud oscura, ensombrecida por la pobreza, y cuya madre, después de la temprana muerte de su esposo, vivía extenuada por su pesado trabajo de lavandera y sirvienta?

Al joven Hebbel no le estaba destinado el sol de la gloria sino que, por de pronto, tuvo que dedicarse a sus estudios autodidácticos, hechos posibles a precio de humillaciones. Pero por más que la ironía hubiera teñido esta primera frase de los diarios, ella denunció también la porfía desafiadora de una alma aristocrática en su esencia, que por el destino se veía relegada a un ambiente plebeyo sufriendo durante toda su vida por este elemento ajeno a su idiosincrasia. Un aforismo de los diarios reza así: "Sólo la nobleza de la humanidad entra al infierno de la vida. Los demás permanecen parados delante, calentándose". Aun más tarde, cuando realmente le había llegado el momento de la fama, Hebbel seguía siendo el advenedizo, el forastero del norte de Alemania en el seno de la sociedad vienesa, quien debía en menor

*) Esta nota es transcripción directa en castellano de la conferencia representativa que el destacado catedrático de la Universidad de Bonn, Dr. Benno von Wiese, dictó el 8 de junio pp. en ocasión de los actos de homenaje organizados por la Sociedad-Hebbel y la ciudad de Wesselburen para evocar al gran hijo de dicha ciudad. Esta conferencia está por aparecer en alemán con el título *Der Tragiker Friedrich Hebbel*, en *Hebbel-Jahrbuch* 1963. Es un gran deber para nosotros, manifestar nuestro más caluroso agradecimiento tanto al profesor von Wiese como a la Sociedad-Hebbel por habernos permitido publicar la versión castellana del presente trabajo, fruto de larga experiencia, gran erudición y comprensivo conocimiento de Hebbel por parte de un estudioso de las letras de primera fila, a cuyas publicaciones se hace referencia en numerosos trabajos de nuestro tomo-homenaje.

o mayor grado su existencia social a la hermosa y celebrada actriz, Christine Enghaus, su futura esposa, tal como anteriormente, en este aspecto, estuvo en deuda con la modista Elise Lensing. Es cierto: Hebbel se hizo famoso, pero en realidad, todo le era adverso a esta fama, no sólo su procedencia del proletariado sino también lo forzado, lo incómodo, lo rígido sin compromiso, propios de su carácter, como igualmente su voluntad artística de lo monumental que no encuadraba para nada en esa época de la estrechez a lo Biedermeier¹⁾ o de la radicalización política.

¿Podemos decir hoy en día que la precipitada exigencia de “inmortalidad”, hecha por Hebbel en la primera frase de sus diarios, hasta el momento no ha sido desmentida, para convertirse de este modo ya en parte de la verdad? Serán pocos quienes lo nieguen. Pero hoy como siempre sigue siendo el hombre incómodo, y en nuestros días los elementos sempiternos y valederos de su obra acaso se discutan más que en las postrimerías del siglo XIX, en momentos en que la extensa investigación de Hebbel, de orientación pre eminentemente histórico-problemática, intentó captar la unidad de su imagen del mundo mediante la fórmula del “pantragismo”. En ese entonces, los dramas de Hebbel constituyeron una propiedad natural de los teatros en medida mucho mayor que hoy, cuando sólo con titubeos se presentan en las carteleras. Desde entonces también la investigación histórico-literaria se siente frente a él mucho menos segura. Hebbel, el pensador y el poeta, ya no constituye una unidad natural. Resulta cada vez más difícil encasillarlo dentro de la historia del espíritu, ya que se lo reclama tanto como epígono, poderoso por cierto, del clasicismo alemán y del idealismo de la época de Goethe, como por otro lado, osado precursor del teatro moderno de los Ibsen, Strindberg y Wedekind. También su ubicación, ya convencional, dentro del “realismo burgués” del siglo XIX, no dice gran cosa en vista de este extraño solitario que difícilmente podrá comprenderse a partir del estilo de una época. Las investigaciones de uno de los mejores conocedores de Hebbel, Wolfgang Liepe, profesor de la Universidad de Kiel —quien desapareció demasiado temprano para nosotros— permitieron que se arrojara por primera vez plena luz sobre las realizaciones apenas percibidas hasta ese momento, pero en verdad fundamentales, de Hebbel con Schubert, el filósofo de la naturaleza, del Romanticismo, y por otra parte, con Schelling

1) Término despreciativo para caracterizar la época comprendida entre 1815 y 1848, que se ha hecho extensivo a muchas manifestaciones literarias de esos años. (Nota de la Redacción).

y Ludwig Feuerbach. Ya no sobra mucho de la imagen tradicional de Hebbel como hegeliano.

No pretendo exponer aquí el estado de la investigación. Pero de todos modos es imperioso señalar que hasta hoy día nos faltan tanto una biografía exhaustiva de Hebbel como una edición de sus obras que incluya todo el material descubierto últimamente. Por lo demás, la investigación de Hebbel fluctúa entre el desbordante ensalzamiento y la crítica pronunciadamente distanciada. Se está imponiendo en este caso un extraño desconcierto expresado por la actitud de vacilante inseguridad frente a la discutida tesis del nihilista o, a la inversa, la concepción demasiado rigurosa del ético idealista; situación que se repite en las diversas valoraciones de Hebbel, ora como revolucionario de la sociedad, ora como reaccionario defensor de una posición conservadora dinástico-estatal. Alfred Kerr, quien percibió ya claramente las contradicciones íntimas de Hebbel, escribió en su momento con evidente chispa: "Hebbel tiene algo de un Prometeo molido a palos".

Pero pese a todos los pros y contras con respecto a Hebbel, será difícil negar que pertenece a los grandes trágicos alemanes del siglo XIX, no sólo en su obra dramática, sino incluso en su lírica, su épica, sus diarios. Los diarios en especial son, en su género, un documento único, hasta el momento no suficientemente apreciado, dentro de toda la literatura universal. En ellos, las heridas de la vida hebbeliana se transforman en conocimientos aforísticos paradójicos a que él se aferra inmutablemente con la energía, dirigida por la emoción, de su pensar.

Los atractivos de la lírica hebbeliana se manifiestan a menudo en el contraste de la gravitación de la idea y la gracia de la forma. Repetidas veces, estos poemas aluden a las transiciones del ser al no-ser, del sueño a la muerte, de lo consciente a lo inconsciente, tratando de este modo de fijar a partir del sentimiento en moción, el misterio de una unidad incomprensible en medio de la disonancia. Junto al motivo del desgarramiento, en que el yo y el Todo parecen separados por toda la eternidad, se presenta el motivo opuesto, y sin embargo, íntimamente vinculado, de la unión. Entonces, en poemas como *Das Heiligste* (Lo más sagrado) y *Erleuchtung* (Iluminación) el yo, incluso so peligro de aniquilamiento, penetra hasta el punto en que "el Todo y el yo se derraman en una sola cosa". Esta temática del yo y del Todo surge de la cosmovisión trágica de Hebbel. Sus cuentos, finalmente, espían con terrible humorismo, el alma humana, siendo a veces con sus destructoras paradojas, precursores del cuento corto moderno. Impera en ellos antes que la necesidad del destino, el carácter absurdo

del azar. En cuentos como *Die Kuh* (La vaca) y *Matteo*, la insondable contradicción inherente a la vida, llega a ser un juego siniestramente grotesco que se burla de todos los intentos del hombre tendientes a dirigirlo mediante la razón o la voluntad. Empero, el centro propiamente dicho de la obra de la vida hebbeliana, lo siguen siendo sus tragedias abarcadoras de Oriente y Occidente, que se extienden desde la acción enigmáticamente equívoca de su *Judith* hasta el drama monumental, *Die Nibelungen* (Los Nibelungos) y el fragmento de *Demetrius* en el cual compite con Schiller. Pero también en su caso, una muerte prematura impidió la conclusión de la obra.

No cabe duda de que Hebbel es trágico, pero ¿qué clase de trágico? En la medida en que escribió sus dramas, una y otra vez, en verso blanco, parece continuar nada más que la tradición de Schiller-Kleist, si bien en manera asaz voluntariosa. Resulta empero, que todos los trágicos alemanes del siglo XIX: Kleist, Büchner, Grabbe, Grillparzer e incluso Hauptmann, observan un extraño apartamiento individual, eludiendo sensiblemente los moldes de la historia literaria. Es difícil determinar hasta qué punto fueron clásicos, románticos, realistas o aun naturalistas. A la generación que se crió en las postrimerías del siglo XIX, Hebbel la fascinó menos por su estilo simbólico —para el cual el caso individual sólo tenía significado representativo— y más bien por su arte del análisis psicológico destinado a espiar ya las escisiones de la existencia moderna, por más que la voluntad hebbeliana de lo grandioso tendiera hacia la configuración monumental y mítica. Alfred Kerr, en sus críticas, gustó compararlo con Ibsen; y aun cuando no lo atraía Hebbel como ético y teórico, no pudo menos que admirar al poeta en su carácter de primer gran dramaturgo “del desdoblamiento o del inconsciente”. Fue absolutamente posible representar a *Herodes und Mariamne* (Herodes y Mariene) como íntima tragedia matrimonial en que las relaciones entre los sexos, justamente por su exceso y exigencia de amor, no son menos atormentadoras ni destructoras que en las fantasmales danzas de la muerte de Strindberg. Pero precisamente este ingrediente de lo psicológico e incluso de lo psicoanalítico —¡piénsese tan sólo en *Judith!*— hizo que algunos de la generación más joven se apartaran otra vez de Hebbel. Su *pathos* moral, que iba hasta lo extravagante, su estilización en dirección a lo heroico —en una forma, es cierto, que se aproxima mucho a la transformación en lo grotesco e incluso en lo macabro— y además el predominio de una conciencia hiperpronunciada, todo esto, indudablemente, ha resultado extraño a mucha gente desde el primer momento. Lo cierto es que en Hebbel la seriedad y el juego no están equilibrados,

sino que al contrario, el exceso de seriedad siempre amenaza devorar el exiguo elemento lúdico.

¿Hoy día nos resulta todavía directamente accesible, por ejemplo, la furiosa violencia de la princesa india Rhodope, ofendida en su "super-castidad" (*Aberkeuschheit*), quien en *Gyges und sein Ring* (Gyges y su anillo) decreta con su juicio moral la muerte para que destruya el mundo de los hombres y su amistad e incluso, al fin, a ella misma? ¿No hay aquí una desproporción entre causa y efecto que de esta manera resulta exaltada ("überspannt")? El teatro de hoy se ha cansado de ver analizados en el drama los "caracteres". La rigurosa causalidad dramática —de la cual Lessing se sintió todavía muy orgulloso mientras Hebbel tampoco quiso renunciar a ella —ha sido reemplazada cada vez más por la falta de continuidad y lo incalculable en el cambio de escenas. El teatro moderno gusta de las situaciones siempre cambiantes, presentadas al modo de un esbozo; reclama la mezcla paradójica de lo sombrío con lo cómico y suele preferir el *understatement*. A menudo admite el juego atrevidamente ingenioso e irónico con lo macabro y absurdo propios de la existencia. A partir de semejantes posiciones podría decirse que Hebbel es demasiado "patético", se halla aún demasiado cerca de Schiller, estiliza en dirección hacia lo monstruoso, casi obliga a la fuerza a sus espectadores a que le sigan hacia su propia cosmovisión metafísica y enigmáticamente expuesta, de modo que ese público ya no puede librarse de semejante teología secularizada y tampoco se quiere que lo haga. Aun cuando se acepta todavía este estilo como obra de arte de la palabra en su forma de drama para leer, esto no implica en modo alguno que se preste para el teatro. Pero existen todavía otras objeciones contra Hebbel. Hoy nos atrae poco el culto de lo heroico y de lo germánico en *Los Nibelungos*, justamente porque se abusó de ello en la época de Hitler. Por cierto, es injusto responsabilizar a Hebbel de tal estado de cosas; precisamente sus *Nibelungos* colocan el mito bajo la perspectiva de lo psicológico otorgándole de esta manera un matiz de pesadilla diabólica. Pero ello no obstante, Hebbel tiene que prestarse como burro de carga, del mismo modo que antes, en sentido inverso, se lo utilizó para dar una aureola a un heroísmo nórdico-germánico. En ese entonces también Grabbe fue víctima de errores parecidos. Resulta que incluso la rígida tesis del problema moral relativo a la mujer tratada como "cosa", y en general el motivo de la incesante lucha entre los sexos, tal como retorna siempre de nuevo en los dramas de Hebbel, tiene un dejo de pasado de moda para la generación actual, por más que en su momento anticipara el drama de la edad moderna. Pues ya

contemplamos desde una distancia crítica ese drama de fines del siglo pasado. En consecuencia, es inevitable que el estilo representativo de Hebbel a menudo nos resulte, en gran proporción, demasiado excéntrico, demasiado ruidoso, demasiado exagerado. Incluso la temática social de *María Magdalena* supone otra pequeña burguesía que la actual. Cuando Clara, la niña “perdida”, se dirige en su desesperación al bien-intencionado secretario, éste afirma: “¡Ningún hombre puede hacer caso omiso de esto!”, aserto doctrinario que resultará extraño y divertido a los numerosos lectores y espectadores que, mientras tanto, sin el menor esfuerzo interior, hacen caso omiso justamente de “esto”. Por otra parte, el drama de estado y de amor, *Agnes Bernauer*, suscitará cierto malestar en la Alemania democrática, siempre allí donde se lo interprete equivocadamente como ensalzamiento reaccionario de la omnipotencia del estado. ¡Aparentemente, pueden citarse para corroborar semejante interpretación ciertas manifestaciones de Hebbel! ¡Él mismo señaló, es cierto, que proclamaba su doctrina “seria y amarga” del derecho absoluto del Todo ante el cual tiene que doblegarse el individuo, en contra del “democratismo huero” de su época! Más adelante señalaremos la insuficiencia de semejante advertencia para la comprensión de *Agnes Bernauer*.

No sólo en este caso sino también en otras obras de Hebbel, la oscura vida dramática se nos enfrenta como una “horrible necesidad” que nos oprime con su gran peso para casi abrumarnos; según sus propias palabras el arte trágico crece “como una flor siniestra y exótica bajo las sombras nocturnas”. Mas al mismo tiempo, esta dramática tiene siempre carácter explosivo; arroja hacia la destrucción al ensoberbecido individuo que, como Holofernes, se idolatra a sí mismo, o como Herodes, dispone arbitrariamente del “tú” que es Mariene. Esto sucede precisamente para que se revele ese enigmático centro divino, llamado por Hebbel en el lenguaje del idealismo filosófico “la Idea”, o sea, el destino como silueta de Dios escondido y siempre incomprendible en su gloria siniestramente destructora. Este dramaturgo, quien se halla en el perturbador claroscuro de la transición del idealismo filosófico de la edad de Goethe al realismo y a la psicología de lo consciente y de lo inconsciente a fines del siglo XIX y aun en el siglo XX, no quiso vincular aún nada menos que con la divinidad misma los grandes problemas no resueltos de la humanidad; lo que es más, pretendió ubicar en ella casi a la fuerza, estos problemas. En una anotación de diario se evidencia en especial la forma sobre-humanamente elemental y a la vez, arruinadora para el hombre con que Hebbel quiere se interprete ese centro religioso del drama sin el

cual para él no hay tragedia auténtica imaginable, por más inocua que suene esa palabrita "Idea". "Lo que es el estilo en el arte, esto lo comprende la gente menos que nada. Así en la tragedia: que la Idea debe destacarse en el primer acto como luz oscilante, en el segundo como astro trabado en lucha con las nieblas, en el tercero como luna saliente, en el cuarto como sol resplandeciente, cuya existencia ya no puede negar nadie, y en el quinto como cometa devorador y destructor: esto no lo captarán nunca. Siempre les facilitarán más la comprensión las sentencias".

Ahora bien, no gustará a todos semejante pretensión de meta muy elevada que, en su modo, incluso resulta provocadora. Kassner narra una vez la bonita anécdota que le había relatado un contemporáneo del poeta, en el sentido de que era imposible iniciar una conversación con Hebbel sin que en ella se mencionara a Dios. Precisamente por este hecho, —así nos informa otra fuente— Grillparzer no tuvo ganas de sentarse a la mesa con él. Pero ¿no es Hebbel, con sus interrogantes melancólicamente escrutadores por las postrimerías, un alemán típico, por más que se lo alabe o critique por ello? Lleva en la sangre la disposición a la meditación metafísica. A menudo filosofa allí donde debería poetizar y poetiza aun cuando filosofa. Mas ¡con qué grandeza se presenta, un noble nato aun faltándole el linaje! Grillparzer, es cierto, anotó lleno de crítica, en el año 1850: "En cada poeta hay un pensador y un artista. Hebbel está perfectamente a la altura de la misión del pensador, pero de la del artista en modo alguno. O, con otras palabras, en él la idea no se hace valer en la impresión sino en la reflexión". Sin embargo, Grillparzer no se dio cuenta de que justamente esta reflexión que calaba cada vez más hondo, se obligó a sí misma y a la fuerza, al acto creador con una fantasía ardiente aún por debajo del hielo, y con una fuerza configuradora que en su esencia es enteramente dialéctica.

Ya como género poético el drama trágico posee especial afinidad con lo dialéctico. Pues el movimiento dialéctico del lenguaje dramático encierra en su exteriorización la contradicción, logrando justamente con ello, ese embeleso especial irradiado por el carácter inconmensurable de los conflictos insolubles. Precisamente en este rasgo Hebbel no resulta anticuado en modo alguno y no es, por cierto, el mero representante de una obra cubierta ya visiblemente por la pátina de lo histórico, sino que, justamente a la inversa, tiene una modernidad provocadora y una actualidad inmediata también para nosotros. Sucede con demasiada facilidad que su metafísica teologizante nos encubra la proximidad hebbeliana al drama de nuestros tiempos, y ello no sólo

respecto de Gerhart Hauptmann, quien pese a grandes diferencias de idiosincrasia, ha retomado la representación de Hebbel relativa al drama primigenio de la vida y con ello también su pantragismo. Más allá de él, esa afinidad llega incluso hasta Bertolt Brecht quien comparte con Hebbel, la estructura del drama orientada enteramente hacia la dialéctica, aun cuando esta dialéctica, en Brecht, no tiene ningún carácter metafísico sino tan sólo social. De ello resultan, otra vez, diferencias esenciales. Los "caracteres" hebbelianos todavía son, por completo, idénticos consigo mismos, justamente en el aspecto rígido y forzado de su naturaleza. Su posición es refutada por la propia dialéctica de la historia sin necesidad de que cambien los hombres. Están entregados a ese poder, llamado "necesidad" por Hebbel, que luego produce a la fuerza un nuevo estado del mundo. Aun en lo social la dialéctica del drama tiene su aspecto teológico; de ahí que se encuentre mucho más cerca del idealismo filosófico de Hegel que de la posición de Karl Marx. En cambio, para Brecht precisamente esta unidad de la persona resulta dudosa. Ésta es "transformada en su función" (*umfunktioniert*) por la respectiva situación de la sociedad y con ello pierde su carácter de ser uniforme. En ese proceso cambiante debe aprender la conducta "adecuada" en cada caso y por ende, racional, mientras en Hebbel, o es destruida ciegamente o llega al voluntario reconocimiento de un poder superior aun cuando éste lo destruya. La dialéctica brechtiana intenta lograr que las situaciones trágicas y desesperadas se vean como relativas, provocadas por la sociedad, cuya disolución por la acción revolucionaria constituye, a su vez, la misión propiamente dicha, pero por completo terrestre, del hombre. Cuando en ese caso parecen intervenir los dioses, sólo puede tratarse de una ilusión. La dialéctica hebbeliana pretende, más bien a la inversa, refutar las acciones del hombre a no ser que éstas se consideren como sacrificio que el individuo está obligado a hacer para la divinidad enterrada en el mundo. Mientras la provocación de Brecht se dirige hacia la sociedad burguesa, cuya subsistencia es cuestionada radicalmente por la dialéctica del drama, la provocación de Hebbel se orienta aún hacia la divinidad que, por decirlo así, es desafiada por la acción humana, para luego, es cierto, demostrar su fuerza superior.

Bien puede ser que resulte menos accesible para una generación más escéptica, más fría y objetiva, la mística trágica de Hebbel para la cual el mundo es una herida de Dios y el dolor del hombre un dolor en Dios. Sin embargo, su muy voluntaria herejía de Dios que vive en el abismo, está enterrado en el abismo, y necesita del hombre como testigo de la verdad y su salvador, constituye una de las más

osadas concepciones de un trágico drama primigenio. Toda la inexorabilidad de esa mística trágica a menudo se ha desconocido por haberse interpretado sólo en forma idealista-filosófica y no religiosa. En verdad, la paradoja *cristiana* según la cual Dios se hizo hombre y murió por los hombres para redimirlos, fue invertida por Hebbel, con un radicalismo sin par, en la paradoja *trágica* de que el hombre tiene que morir por Dios, no tanto para redimirse a sí mismo sino para redimir a Dios. Pues Dios tiene que ser reconciliado consigo mismo y lo que sucede al hombre en ese proceso, ya no desempeña ningún rol decisivo. Esta penetración en la necesidad de lo universal, este apagarse el yo, sólo es realizable, empero, allí donde el hombre vive hasta el fin la tragicidad de su existencia individual, la fuerza de su ser-yo que sólo puede ser quebrantada por la contradicción absoluta. Al medirse con Dios, es superado por Dios, reconduciendo con ello lo separado a la enigmática unidad del misterio. De esta manera, en Hebbel el hombre que actúa dramáticamente dentro de la futilidad del trajinar terrestre, se convierte en defensor de Dios; para su persona pierde el gran proceso dualista entre el Todo-uno (*All-Einen*) y el yo-uno (*Ich-Einen*), pero lo gana para Dios. El hombre que se crucifica a sí mismo redime de este modo a Dios crucificado en el mundo.

Resulta empero que, en Hebbel esta metafísica dialéctica se vincula con una psicología capaz de penetrar hacia lo abismal del alma humana. Es una psicología de la individuación humana e incluso del desdoblamiento y por tanto también una psicología del dolor. El extraño sueño de la Judith de Hebbel en el cual la divinidad desde el abismo atrae a la soñadora, siendo incapaz de recogerla cuando cae, constituye una sutil interpretación del inconsciente y a la vez, un conjuro imaginativo-visionario. Ya sea en la culpa y el odio, ya sea en el frenesí del error, ya sea en el carácter antidivino del mal o en el tormento del sueño, por doquier el hombre es empujado hacia situaciones delicadas y delicadísimas; por doquier vive como bajo la presión de mano ignota dispuesta a arrojarlo al abismo. Precisamente en ello consiste la tragicidad de su existencia, pero también el supuesto para el renacimiento de Dios en el mundo, que se le exige a él y sólo a él. Con referencia a la *Jungfrau von Orleans* (Doncella de Orléans), Hebbel se anota un motivo primigenio trágico que vale mucho más para su *Judith* que para el drama de Schiller: "La propia divinidad cuando, para lograr grandes finalidades, obra inmediatamente sobre un individuo, permitiéndose así una intervención arbitraria... en el mecanismo del mundo, no puede proteger a su instrumento contra el aplasta-

miento por la misma rueda, detenida o desviada por un instante por ese [individuo]”.

En *Judith*, el primer drama de Hebbel, queda en suspenso el siguiente interrogante: ¿hasta qué punto puede hablarse aún de una “misión” realizada por la protagonista y mentada como intención de alcance histórico-universal por parte de una divinidad incomprensible, y hasta qué punto actúa ella sólo por causa propia a partir de su carácter humano, oscuro y sumamente complejo, vengándose meramente en el hombre a quien tiene que amar y odiar a la vez y que la rebajó hasta el extremo? Esta ambigüedad dialéctica de la situación es altamente característica de Hebbel. Es verdad que conoce la libertad de decisión y la culpa del individuo que debe responder de ella ante su conciencia. Sin embargo, el hombre se ve entregado siempre de nuevo a necesidades destructoras que disponen de él justamente allí donde él se remite a su “mismidad” (*Selbstsein*). Pero a la inversa resulta también dudosa cualquier conexión que supere al hombre, toda vez que cree poder prescindir del yo, porque ningún macrocosmo puede existir como todo sin habersele integrado el hombre como microcosmo. Están trabadas en continua lucha la rebeldía de Hebbel quien en secreto, por decirlo así, está enamorado de lo desmedido del yo, por más que lo critique, y su ética doctrinaria que en todas partes sólo conoce la culpa y la sumisión.

Semejante ambigüedad paradójica no conduce, empero, sólo hacia un horizonte teológico abierto, sino también hacia un horizonte social abierto. Hebbel construye sus dramas con elementos estilísticos específicamente modernos al esbozarlos como composiciones intelectuales en que, por medio de la reflexión dialéctica, se vuelve a suspender cada posición firme, empujándose así continuamente hacia adelante el proceso del drama. Hebbel reconoció ya el carácter dialéctico y profundamente perturbador del devenir histórico y demostró en forma concreta en escena cómo una situación a partir de sí misma, puede, en cada caso, lograr a la fuerza su cambio repentino. Hasta qué punto conocía el contrasentido y la infamia del mundo, la obstinación del hombre hasta llegar al mal radical, nos lo puede demostrar una figura como su Golo en *Genoveva*, quien por decirlo así, se construye su propio infierno, perdiéndose justamente en él. Pues la divinidad siempre es más fuerte que el hombre, y éste solamente, o puede ser destruido a la fuerza por ella en un proceso trágico, o puede, voluntariamente, darle “satisfacción”. El drama —así se dice una vez en los diarios— “lamentablemente las más de las veces tiene que vérselas con la

recuperación del diablo". O, en otro lugar: "La mala conciencia del hombre inventó la tragedia". Según la creencia trágica de Hebbel, todo el mundo, e inclusive la divinidad, descansan en fuerzas escindidas, en el golpe y el contragolpe. A este planteo corresponde la dialéctica, tanto del bien y del mal, como de femenino y masculino, o también la de conciencia, culpa y necesidad, o la muy abstracta del individuo segregado y el Todo abarcador con el cual aquél debe unirse otra vez. En esa conexión, Hebbel gusta emplear las imágenes de la gota y del mar o la de los trozos de hielo individuales, cuya rigidez ha de ser refundida en fluidez. No es posible fijar determinada postura de Hebbel, pues casi siempre sería factible hallar también la cita contradictoria. Esto no implica un defecto del pensamiento, sino que forma inevitable parte del procedimiento dialéctico empeñado en obtener, como resultado dramático, la unidad de lo opuesto en todos los cambios de la vida y por ende, en medio de lo contradictorio.

Resulta empero, que esta dialéctica de un movimiento siempre inacabado y conductor hacia lo disonante, hacia lo problemático de la oposición por de pronto irreconciliable, tiene un aspecto eminentemente social. Justamente este enfoque se evidencia en *María Magdalena* hasta el límite de la más profunda miseria. Pues el horrible estreñimiento de la vida pequeño-burguesa dentro de la postura unilateral y la estrechez, es, en este caso, representativo de *cualquier* petrificación y empecinamiento de la vida social, los cuales, en todos los casos, tienen que ser disueltos por el hombre como "creación siempre en devenir y nunca acabada". Porque sólo de esta manera puede impedirse una prematura terminación del mundo. Precisamente esa frase en *María Magdalena* de que ningún hombre puede hacer caso omiso "de esto", constituye para Hebbel la posición equivocada sujeta a su refutación dialéctica. Al final es el secretario quien comprende que imperiosamente debería haber hecho caso omiso "de esto"; él muere en un duelo carente de sentido con clara conciencia de cómo debería haber actuado. Cuando concluye el drama, todo tiene un aspecto distinto del comienzo. También el maestro Antonio, quien se identificaba por completo con la estrechez de su mundo pequeño-burgués y, que con su autosuficiencia imperturbable, tenía formado un juicio definitivo sobre todas las cosas, en el desenlace del proceso dramático resulta ser una persona que ya no es capaz de comprender éste su mundo, el mundo en general. Este hombre testarudo no llega a tal resultado mediante la instrucción o la comprensión —esto sería imposible dada la disposición de su carácter— sino debido a la dialéctica del propio acontecer. En semejante representación dramática de las antinomias socia-

les, morales y religiosas de la vida humana se opera un desenmascaramiento de cada petrificación, de cada “empecinamiento” de la existencia humana, y justamente este hecho permite ver, nuevamente, la perspectiva de lo abierto. Repetidas veces, Hebbel hizo hincapié en el hecho de que la disolución de las disonancias no puede realizarse en el drama mismo, sino que cualquier conciliación posible sólo puede hallarse, si es que se puede hacerlo, más allá del drama específico. Por lo demás, ella nunca significa una conciliación del individuo consigo mismo, sino siempre con el Todo superior al cual se sacrifica trágicamente la existencia del individuo. La tragedia, en todo caso, no conduce sino hacia el punto, dialécticamente realzado, donde un estado universal en ataduras se quiebra, como quien dice, desde dentro, y otro nuevo puede, y debe, surgir.

Hebbel compite con muchos dramáticos contemporáneos y en especial con respecto a elementos estilísticos que percibimos como propios de nuestra época. Forma parte de ellos no sólo su sentido congénito de la dialéctica dramática, sino también la sagacidad con que descubre las contradicciones dentro de la sociedad humana, una sagacidad nada acobardada ni siquiera ante las paradojas más atrevidas del desenlace moral. Igualmente, resultarán familiares a una edad que coquetea con el teatro del absurdo, lo burlescamente irónico, y además lo estrafalario y lo fantástico de sus ocurrencias y sueños “surreales”. ¿No sería, acaso, posible redescubrir por completo, desde este punto de vista, la *Julia* de Hebbel, considerada como un fracaso por las generaciones anteriores? Ya en el prefacio se hallan unas frases del autor que, en vasta medida, se leen como la justificación de una pieza de Brecht: “Indiscutiblemente, se encuentran en mi ‘Julia’ muchas cosas insensatas e inmorales. Afirmo, empero, que no es imaginable drama alguno que no sea insensato o inmoral en todos sus puntos de evolución... Mirándolo bien, el poeta toma del mundo los elementos insensatos e inmorales y los disuelve, a su vez, en razón y moral al acercar la causa al efecto más de lo que suele suceder en la realidad. De ahí que nunca debiera preguntarse por el punto del cual parte, sino siempre por el punto al cual llega, y si se me hace esta justicia, se hallará seguramente un resultado satisfactorio”. Hasta ahora se conoce y se aprecia demasiado poco a *este* Hebbel, el analítico, el desenmascarador de “ideologías” que pone en la picota al proceso social en su absurdidad e inmoralidad. Es cierto que sólo psicologizó el mito, sin desenmascararlo definitivamente como engañoso, tal como procedió, por ejemplo, Brecht quien en este punto fue más consecuente. Pero el procedimiento de Hebbel presupone ya que él haya sentido plena-

mente la incongruencia entre los tradicionales mitos religiosos y el estado histórico del mundo en su edad, como se advierte, por ejemplo, en *Los Nibelungos*, y la mismísima problemática es discutida también por el teatro de nuestros tiempos, por cuanto vuelve a remontarse al mito. Resulta pues, que Hebbel ya se aproximó mucho a una forma configuradora que luego, como en el caso de Brecht, convirtió en tema suyo la dialéctica del propio proceso social. Esta afirmación vale en especial para las obras de su época de transición, como *Das Trauerspiel in Sizilien* (La tragedia en Sicilia) y *Julia*. Estas piezas, no cabe negarlo, exageran hasta llegar a la caricatura. Pero, con su placer de lo paradójico y de lo tragicómico ¿no reflejan también ese aspecto absurdo del curso moderno del mundo, que apenas si puede captarse aún sin el elemento estilístico de lo grotesco? Si Hebbel logró realizar todos estos intentos sólo a medias, la culpa la tiene su *pathos* moral, su inclinación algo fatal, hacia los sermones que se deslizan aun allí donde pretende crear en forma prometeica o irónica. No le estaba dado jugar, aun dentro del elemento de lo absurdo, con esa alegría que sólo sabe otorgar el juego como tal.

En compensación es tanto más grandioso en el campo de la seriedad. En el *Moloch* (Moloc) —que lamentablemente ha quedado trunco— logró evidenciar el nacimiento de la religión como un proceso dialéctico. Hieram, el descreído cartaginés, aprovecha el símbolo religioso, el moloc, no sólo para instruir a los hombres sino también para dominarlos. Pero entonces, lo ideado como imagen simbólica se va superando a sí mismo, convirtiéndose en signo operante de algo más sublime y divino que es más fuerte que el hombre quien al fin tiene que doblegarse incluso allí donde lo divino lo destruye. La dialéctica dramática no conoce alternativa, sino sólo la paradoja de la unidad de lo opuesto. Allí donde el hombre cree actuar por iniciativa propia, se ve encerrado en la obligatoriedad de un proceso histórico para el cual a la larga es únicamente instrumento y que, por decirlo así, sólo se ha aprovechado de él. En Hebbel, el hombre dentro de la historia llega a ser, en este sentido, esa criatura ambigua que al mismo tiempo puede ser autónoma finalidad en sí y medio de un *poder* ignoto. No importa que éste se llame historia o Dios o necesidad, su rostro por cuanto sea reconocible, sigue siendo sombrío e implacable. Sólo el acontecer dramático como todo, decide acerca del “papel” asignado en cada caso al hombre dentro del proceso dialéctico.

¿No deberíamos contemplar *Herodes y Mariene* en forma más pronunciada desde este punto de vista? Lo que hoy día nos conmueve en este drama no es tanto el postulado ético de la inviolabilidad de

la persona humana, sino más bien —así parece— el hablar monomaniaco en pleno diálogo, la desesperada ansia de comunicación de hombres que luego no saben confiarse el uno al otro, y el suelo volcánico en que están colocadas las figuras, tratando en vano de “pisar firme”. Sólo a partir de esta situación resultan comprensibles la fiebre apasionada, la duda lacerante y los desmedidos celos de Herodes, quien pretende resguardar su amor aun más allá de su propia muerte. En este sentido hay que interpretar también —a guisa de contrapunto— el cruel silencio de Mariene quien, al final, actúa cual máscara engañosa, representando la imagen interior que de ella tuvo Herodes cuando dos veces puso bajo la orden sangrienta de la espada a la reina y esposa. La dialéctica del drama permite que cada posición subsista en su unilateralidad y su exceso extremo, pero al mismo tiempo, disuelve todas las posiciones por un acontecer de alcance histórico-universal, el cual debía extenderse desde la corte del sátrapa donde el hombre se usaba aún automáticamente como reloj, a través de la pagana ley de la espada de Herodes hasta el anuncio del cristianismo, nueva edad de un “renacimiento de la individualidad”. Durante largo tiempo, estos sucesos han sido tildados de “historicismo” adicional o de “hegelianismo” que, con la introducción de demasiados personajes secundarios, sólo perturbaría la unidad psicológica de ese drama de amor. Prefiero opinar empero, que Hebbel nos ofrece aquí, decididamente, una visión poética de la estructura dramático-dialéctica de la historia, dentro de la cual siempre queda imperfecta cualquier realización parcial de la existencia humana, que por ende ha de ser disuelta otra vez, hasta que sea destruida por el dinamismo de la propia historia. Semejante manera de ver las cosas, es cierto, pudo acercarse a un ciego fatalismo. Pero Hebbel trató de obtener directamente y a la fuerza un sentido ulterior; pues pretendió convertir una vez más —acaso por última vez ¿quién lo sabe?— en “antorcha” de Dios, lugar de resurrección y ensalzamiento divinos ese mundo, apóstata ya y antdivino. Este aspecto religioso distingue a Hebbel de cualquier dialéctica marxista, cuya utopía se refiere a un paraíso humano a realizarse aún en esta tierra. Hebbel, en cambio, postuló con acerba firmeza que el hombre, como individuo, debiera sucumbir, incluso en sus formas fenoménicas más elevadas y nobles, para que la divinidad en la historia, de su paralización fuera resucitada a nueva vida. También para Hebbel rige, al igual que para algunos otros trágicos, el que justamente los altos valores provoquen el ocaso del hombre.

Desde este punto de vista acaso sea dable comprender mejor también a *Gyges y su anillo*. Repetidas veces, es cierto, se han destacado

y elogiado la madurez clásica de la composición formal, el estilo simbólico de representación o la delicadeza del sentimiento moral. Semejantes elogios huelen un poco a juicios de gente culta. En cambio, el discurso de Kandaules sobre el “sueño del mundo” —así opino yo— nos atañe hoy como siempre. Pues nos arrebató hacia la médula de la contradicción entre revolución y tradición y por ende, hacia la escisión de todo devenir histórico. Lo excelso y lo elevado deben perecer para preparar el camino para algo más excelso todavía. Pero quien aborda semejante empresa arriesgada no debe contentarse con mullir el suelo que lo soporta, ni ser un “perturbador indiscreto” que toca el “sueño del mundo”, sino que debe poseer también la fuerza de Heracles a fin de llamar a los hombres para una nueva existencia. Así lo reconoce Kandaules antes de sucumbir en el trágico duelo con Gyges, su amigo más leal.

... Man soll nicht immer fragen:

Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist sie zu binden,
Wenn sie, halb wach gerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt.

... No hay que preguntar siempre:

¿Qué es una cosa? Sino a veces también ¿qué significa?
Tengo por cierto que vendrá el tiempo
cuando todos pensarán como yo; y ¿qué elemento eterno
podría ocultarse en velos, coronas
o espadas herrumbrosas? Mas el mundo cansado
se ha puesto a dormir sobre estas cosas
obtenidas en su último combate,
y las tiene apresadas. Despiértalo
quien pretende quitárselas. Por eso, primero debe preguntarse
si alcanzan sus fuerzas para atarlo cuando sacudido
se despierte a medias, dando golpes por doquier;
y si será lo bastante rico para darle cosas más sublimes
cuando el mundo, desganado, deje caer el oropel.

En estos versos hay ideas revolucionarias y conservadoras a la vez. Sólo le es concedido destruir los valores tradicionales, el orden heredado y el respeto (*Pietät*), a aquel que es capaz de echar un cimiento nuevo y firme. Es verdad que no hay ninguna cosa tradicional que, ya de por sí, sería verdadera y definitiva para siempre. Sin embargo, conserva en el "sueño del mundo" su función protectora para la humanidad. Pero entonces se le exige al hombre humildad y no temeridad prometeica. No obstante, Hebbel habrá compartido la convicción de su personaje Kandaules en el sentido de que en un tiempo futuro todos tendrán los pensamientos, precoces aún en Kandaules. Por más que la moral de Rhodope y su exigencia de expiación, surjan de un pudor herido, su demanda de cubrirse con el velo no es sino una costumbre perecedera, sujeta a perder su sentido en el transcurso de la historia. La relación entre "tradición" y "progreso", según Hebbel, sólo debe interpretarse como dialéctica y bajo ninguna condición, como tendiente hacia una sola dirección.

Con estas consideraciones hemos obtenido la clave para interpretar de modo acertado el drama de estado, *Agnes Bernauer*, o sea esa historia, a menudo tratada poéticamente, acerca de la bella niña de Augsburgo que fue amada por el joven duque Albrecht de Munich-Baviera y a causa de ello en 1435 fue acusada de hechicería y ahogada en el Danubio. Con este poema Hebbel no quiso, en absoluto, proclamar la obediencia ciega a la autoridad estatal; en ninguna parte defendió semejante posición bárbara. Si en esta obra, el "amor" y el "estado" aparecen en un conflicto insoluble, el poeta no hizo sino revelar, precisamente desde ambos lados, el carácter dialéctico de este proceso. Tanto el amor como también el estado son, paradójicamente, según se los mire, valores relativos y absolutos a la vez; relativos porque cada uno no significa sino una realización meramente parcial del ser hombre; absolutos porque para el hombre en esta tierra no existen esferas más altas en donde pudiera después de todo, manifestar su ser. Por más que el amor permanezca atado a la apariencia sensible y terrena de lo bello de modo que sólo se enciende en ello; por más que el amor, para Hebbel, se coloque bajo la perspectiva de lo desmedido, de la individuación e incluso, como belleza, de la culpa inocente, por otra parte se halla también elevado a una esfera de intangible pureza y validez, como sucede precisamente en *Agnes Bernauer* y en contraposición a otras versiones del mismo argumento. Es trágico en alto grado que la nobleza de este amor se manifieste justamente en el hecho de que Agnes persista en su demanda aún más allá de la muerte, mostrándose dispuesta a sufrir la muerte de una delincuente

a pesar de haber podido salvarse con la renuncia a su amor. Lo que dice el canciller Preising de la bella hija de un barbero, es más que una paradoja trágica; es la verdad desnuda y fatal: "Pero también es horrible que tenga que morir sólo porque era bella y virtuosa" (IV, 4). Resulta pues, que Hebbel en modo alguno ensalzó el egoísmo dinástico-político del estado todopoderoso ni le dio, mucho menos, una fundamentación metafísica. Es cierto que después de las primeras escenas del drama dominadas completamente por los embelesos de la belleza y de la pureza moral de la heroína, trata de hacer convincente también el cambio radical en el sentido de que la muerte de la protagonista resulta inevitable y por ende necesaria si ha de asegurarse la subsistencia del estado en su totalidad. Según carta dirigida a Dinkelstedt, del 26 de enero de 1852, quiso representar la relación "en que se halla frente al estado y a su representante un individuo que es demasiado bello para no despertar las pasiones más fervorosas y sin embargo, de posición demasiado humilde como para que le corresponda un trono, cuando ese [individuo] es elevado a un escalón más alto del que permite el orden del mundo". Sin embargo, de este modo también el estado se ve a una luz de oscilante ambigüedad entre lo terrestre y lo eterno. El derecho del estado y de su representante, el duque Ernesto, descansa simplemente en los esfuerzos humanos, acaso inútiles, de ensalzar el "polvo" "por encima del polvo" y otorgar un sentido, por problemático que sea, a la existencia humana cargada de culpa, partiendo de una conexión más amplia que se extiende más allá de muchas generaciones. Si la muerte de Agnes Bernauer es glorificada por el duque Ernesto y concebida como el "más puro sacrificio a la necesidad", se manifiestan, al mismo tiempo, la fragilidad, lo hondamente dudoso del estado real. Sólo el hecho de que el duque lo reconozca, le otorga grandeza. Con el fin de expiar su acción renuncia al poder y se retira a un convento. Pues, como se dice ahora, hacia el final del drama: "Nosotros, los hombres en nuestra indigencia, no somos capaces de arrancar del cielo un astro para clavarlo en el estandarte, y el querubín de la espada llameante que nos expulsó del paraíso al desierto, no se ha quedado con nosotros para juzgarnos". (V, 10).

Tanto el amor como también el estado pueden, ambos a su manera, representar un dejo del eterno orden celestial: el amor en forma individual, el estado en forma supra-personal. Pero semejante representación no tiene sino carácter condicional, sólo es posible de modo ficticio. Porque tiene lugar en medio de la indigencia humana; los terrestres nunca pueden clavar los astros del firmamento en su estandarte; aun los más elevados valores "celestiales" están sujetos a la ley

trágica de toda vida y por ende al carácter disonante, oscuro y fragmentario de nuestro sino humano. De ahí que lo divino, o se halle lejos y separado de nosotros, o resulte accesible sólo en la dialéctica de lo trágico.

Una "Antígona de la edad moderna", así llamó Hebbel a su Agnes porque "se ve enredada en una situación en que ha de ser destruida", siempre que no quiera renegar de sí misma y de su amor. Breves instantes antes de su muerte ella se retira con las palabras: "¡Pronto sabré si esto se hizo con justicia!". Semejantes interrogantes del hombre en que trasciende lo terrestre, ya no son contestados por el poeta, pues la justicia divina y la humana son, para él, conceptos inconmensurables. Agnes tuvo que perseverar hasta la muerte en su amor. Esto da unicidad a su destino, y en ello se basan su nobleza, su carácter ideal, su parentesco con Antígona. Mas al mismo tiempo, tales valores son el motivo de su inevitable ruina. A la inversa, el duque Ernesto no es un tirano, ni tampoco el promotor ideológico de la divinización del estado. Actúa como príncipe y sólo como príncipe quien está encargado de "imprimir un sello a aquello que en sí carece de valor atribuyéndole un valor". También él podría retirarse con la duda: "¡Pronto sabré si esto se hizo con justicia!". Y tampoco en su caso el poeta nos contestaría. Para Hebbel, esta antinomia insoluble en la relación de individuo y estado, pertenece a la índole de un proceso universal que desde un principio está dispuesto en forma trágica. El poeta ni debe ni quiere dar una solución definitiva; trata de la contradicción en sí a la cual se ve expuesta toda existencia humana en esta tierra. En los diarios de Hebbel hay un temprano aforismo cruel, desalmado y dirigido contra su propia persona, que reza así: "Poetizar quiere decir suicidarse". En efecto, la dialéctica hebbeliana que él, muy osadamente, quiso ubicar en la misma divinidad para obligarla, por decirlo así, a que diera una respuesta a los interrogantes insolubles de la vida humana, se aproxima mucho a un desafío de Dios, que convierte en objeto de su discusión dramática no sólo la relación del hombre con la divinidad, sino la legitimación de la propia divinidad. El camino que desde este punto conduce hacia Sartre y Brecht, no es tan largo como generalmente se supone.

Este hecho evidencia nuevamente una limitación de Hebbel. El ensalzamiento de la necesidad trágica y del proceso aniquilador a que está expuesto el hombre, puede significar, también, una falta de humanidad, de un humanitarismo que perdona y reconcilia. A pesar de todo ¿no sigue siendo misteriosa para nosotros la razón porque, por

ejemplo, Mariene en el aspecto moral, así como Rhodope, tienen que excederse hasta la crueldad máxima de manera que lo ético se transforma directamente en su contrario? ¿Si la hija de un burgués hubiera llegado a esposa del futuro soberano, habría peligrado realmente el orden del mundo? Para Hebbel las cosas son así porque desconoce los compromisos; antes que verse en la necesidad de hacer compromisos prefiere intensificar a sus personajes en dirección a lo monstruoso, aunque fuera en construcciones ficticias. Contra nuestras preguntas que acaso le hubieran resultado triviales y vulgares, Hebbel se habría defendido posiblemente con el argumento “de que el arte dramático ha de vérselas con lo delicado y lo delicadísimo, ya que el quebrantamiento de los estados del mundo sólo puede manifestarse en la quiebra de los estados individuales”. Opuso decidida resistencia a que el “populacho estético” le “pidiera rendición de cuentas por los paroxismos” representados por él. Acaso la tendencia hacia la crueldad sea un elemento más o menos imprescindible para el dramaturgo nato. Goethe también reprochó esa crueldad repetidas veces a Schiller.

Visto entre los poetas alemanes, Hebbel fue altivo, obstinado y solitario a quien más; fue autocrático y duro hasta la malicia, pero también inexorable en las rendiciones de cuentas con su propia persona, siempre juez y ajusticiado al mismo tiempo. No pocas veces, se halló cerca del ocaso. Este espíritu viril y poco amable se sometió, empero, despiadadamente al rigor de su conciencia; poseyó la fuerza de una porfía empedernida que nunca estuvo dispuesta a desviarse de la línea conductora espiritual elegida por él. Su mundo espiritual lindó a veces con una locura casi mítica y autodestructora, pero asimismo acusa esta nobleza congénita que sigue brillando a través de todo lo ambiguo y ambivalente de la existencia humana. Pero ante todo, tuvo Hebbel esa grandeza, imposible de descartar como “enfermedad”, porque es una grandeza que da testimonio de sí misma y ello justamente cuando se coloca allí donde le parten el alma todos los cuchillos imaginables. Por más que nuestros juicios sobre las obras de Hebbel vacilen en los detalles y por más que cambien según las épocas históricas, él sigue siendo uno de los máximos trágicos alemanes para quien el arte significó la conciencia de la humanidad.

Sólo la tragedia puede realizar esa auto-corrección del mundo, “ese alumbramiento repentino e imprevisto del espíritu moral”, hacia el cual estuvieron orientados todos los esfuerzos de Hebbel aún en medio de desconsolada desesperación. Raras veces, el sufrimiento de un hombre y poeta se volvió en tan alto grado artísticamente productivo.

Benno von Wiese

Todo un ciclo de poemas hebbelianos tiene el título programático *Dem Schmerz sein Recht* (¡Que se haga justicia al dolor!). Cuanto más luche o sufra valientemente el hombre adentrándose en el Universo, tanto más estarán en deuda con él —según las creencias de Hebbel— los poderes divinos. De ahí que la estrella de la muerte siga hallándose cercana de la fuente primigenia de la luz. Pues —como se dice una vez muy escuetamente en los diarios—: “Sólo en la lágrima del dolor refléjase el arco iris de un mundo mejor”.

BENNO VON WIESE

Universidad de Bonn

(Trad.: I. M. de B.)

Cómo y Por qué Leer a Hebbel

*Seele, vergiß sie nicht,
Seele, vergiß nicht die Toten!*
F. HEBBEL, *Requiem*

Pues por los mismos motivos porque conviene leer a los demás grandes escritores...

Pues con las mismas cautelas que piden los escritores de expresión *necesariamente* compleja...

La grandeza del autor de *Los Nibelungos* se presupone, ya que es hoy materia escolar o, dicho más levantadamente, universitaria. La retraída admiración particular, por otra parte, no le ha sido negada. Ha corrido una centuria y lo recordamos. Su propio *Requiem* se nos hace admonición melancólica:

¡Alma, no los olvides,
Alma, no olvides a los muertos!

En cuanto a lo segundo, lo de la expresión compleja, conviene no hacerse ilusiones. Aun para los alemanes tan avezados en dificultades de pensamiento y en sutilezas verbales, el patético poeta es un autor difícil. Por suerte, de los que pagan con renta alta el esfuerzo de los lectores dispuestos para su estudio.

Sin poner en cuenta las honrosas excepciones que nunca faltan, fuera de la órbita de las disciplinas académicas, o de sus intereses, en nuestro medio pocos conocen a Hebbel como no sea a través de su primer drama, aquí representado con éxito pero con captación relativa. Personas que por lo común suelen sentirse cómodas frente al alcanzado equilibrio de Goethe, el didascálico lirismo de Schiller o la emoción irónica de Heine, dicen temerles a las inquietudes de Hebbel. Aun lo sospechan demasiado "germánico", acaso hiperbólico y poco o nada transferible a nuestro lenguaje de ahora.

*

Lo que sigue no es una biografía ni una dilucidación crítica de sus obras. En casi todo, la biografía y buena parte del dictamen estimativo parecen ya suficientemente fijados. La misma bibliografía heb-

beliana es cuantiosa, agobiadora casi¹⁾). Ni en nuestra posibilidad ni en nuestro ánimo cabe la pretensión de revisarla.

Para algo, con todo, deben servir los centenarios, e incluso los sesquicentenarios, si es que vale la pena repetir una palabra de tan presuntuosa catadura latinizante. Como adecuada ocasión para retomar sus textos, o para frecuentarlos por vez primera, ocurre, sí, recordar de consuno los ciento cincuenta años del nacimiento de Hebbel, acaecido en Wesselburen, el 18 de marzo de 1813, y los cien años de su muerte, sobrevenida, realmente en mala fecha, el 13 de diciembre de 1863, en Viena.

Sin desatender lo que primordialmente importa cuando se manejan textos literarios valiosos —el no prescindir del intrínseco goce de la lectura—, este momentáneo apostarnos frente al autor (y aun a alguno de sus comentaristas) abre la posibilidad de encontrarle respuesta a un interrogante de capital interés para quienes desde el ámbito de las lenguas románicas y de las formas de la cultura mediterránea se asoman con anhelo de coincidencia a las peculiaridades de las letras alemanas, tan ricas en sustancia profunda y en luminosa sugestión de poesía.

Desde antiguo hay quienes piensan que los orbes culturales e idiomáticos pueden aproximarse con el fluente intercambio de los vasos comunicantes; y hay quienes vocean la impermeabilidad casi absoluta de esos mundos del espíritu, al menos en lo que se refiere a las esencias preciosas.

Ni tanto ni tan poco.

Si lo “nacional” no acertase a conllevar notas extraterritoriales y genérica y generosamente humanas, lo nacional de otros pueblos no nos interesaría. Ello no sólo por arrogancia seudo patriótica; sí, y ante todo, porque su presunta e inamovible singularidad nos lo tornaría ajeno de insalvable manera.

Nacional, no *nacionalista*, postulaba sanamente Chesterton. Pero aquí no se trata de presuponer esta o aquella literatura en dependencia política o estatal más o menos forzosa.

Después de Herder, y más hablando de la literatura de la misma Alemania, parecería impertinente pretender negar, sin más, toda conexión entre las modalidades geográficas, étnicas e histórico-culturales de

¹⁾ La *Hebbel Bibliographie (Ein Versuch)* de H. Wütschke, Berlín, 1910, formaba ya un volumen. Nuevas listas se han sucedido: la de Arturo Farinelli, la de Scipio Slataper, la del *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung* (2ª ed.) y otras.

un pueblo, con su lengua, sus usos, su literatura y su arte. Hasta nuestro Sarmiento, quien a través de las pacatas amortiguaciones de Cousin recogió a distancia algunos de los asertos asentados por el propio Herder en sus *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, se anticipó a intuir esa conexión como base del desarrollo de nuestras primeras producciones literarias características. Una vez más se brindan muy a propósito estas líneas de las páginas casi iniciales de *Facundo*: “Existe pues un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra... Del centro de estas costumbres y gustos generales se levantan especialidades notables, que un día embellecerán y darán un tinte original al drama y al romance nacional”²).

En esto nada desaconseja no estar de acuerdo, y aun admitir —sin su rotundez determinista— algunas de las ulteriores consideraciones del propio Hipólito Taine.

Lo malo, lo embozadamente peligroso, es el seguir confundiendo, como con pertinacia hicieron los románticos, y los realistas, el mero color local o el muy fugaz panorama histórico con connotaciones más hondas, las cuales antes penden de la personalidad de cada artista que de su “raza”, su “medio” y su “momento”.

Por interferencias de cerrado sesgo ideológico se pretende hacer de lo nacional una suerte de realidad válida por sí misma. Razones extraliterarias, malas razones, vuelven el entenderse difícil en una cuestión sin embargo tan obvia. Toda encuesta a este respecto degenera en querrela, tal como sucedió hace años, en París, con ocasión de un cuestionario propuesto por la revista *La Phalange*.

“El cuestionario era no obstante de apariencia harto pacífica —comentó oportunamente André Gide—, pero la palabra “nacional” había sido pronunciada, y ya se sabe todo lo que esta palabra tiene de excluyente. La manera con que fue conducida la encuesta provocó algunos descontentos; la manera con que estos descontentos se afirmaron provocó el descontento del director de la revista. Con la mezcla de una sospecha política nadie sabe si acertarán a ponerse de acuerdo.

“Se trataba de saber, de una buena vez, si una “alta literatura” puede dejar de ser *nacional* o si no puede... Es posible imaginar un pueblo sin literatura, un pueblo sordo-mudo por así decirlo, ¿pero cómo imaginar una palabra que no sea la expresión de alguien? ¿una literatura que no sea la expresión de un pueblo?

²) Obra citada, primera parte, cap. II.

“¿No hubiera sido más interesante, más razonable preguntar si podía osarse llamar “alta literatura” a cualquier literatura que no presentase, además de su valor representativo ineluctable, un interés universal, es decir, sencillamente humano? Hubiera sido fácil entonces verificar esto, que yo no tengo la pretensión de descubrir: las obras más humanas, las que mantienen un interés más general, son asimismo las más particulares, aquellas en que se manifiesta más especialmente el genio de una raza a través del genio de un individuo. ¿Qué más nacional que Esquilo, Dante, Shakespeare, Cervantes, Molière, Goethe, Ibsen, Dostoievski? ¿Qué más generalmente humano? ¿Y también más individual? Porque sería preciso en fin comprender que esos tres términos se superponen y que ninguna obra de arte tiene significación universal si no tiene ante todo significación nacional; sino que tiene ante todo significación individual”. Y aún añadía Gide, citando literalmente una reveladora y aquí oportunísima afirmación del propio Hebel: “La individualidad más que una meta es un camino; no es el mejor: es el único”³).

A la larga, la lógica interior de los hechos contradice estas interminables disensiones sin apoyo atendible. La sola circunstancia de prestar atención a otras literaturas, indica ya que se va a ellas con la esperanza de encontrar en sus obras alguna sustancia moral o estéticamente provechosa, *humana*, perceptible aun más allá de las fronteras, los días y los idiomas.

De no ser así, ni se leerían los autores extranjeros ni se los trasladaría a otras lenguas. El comercio entre los pueblos vendría a reducirse al solo intercambio, gruesamente utilitario, de productos naturales o de objetos manufacturados.

De nada vale condenar lo útil, pero otros canjes urgen, y en mayor medida. Todo adelanto se achica sin el aporte, venga de donde viniere, de la industria y el comercio. Mas la industria y el comercio, con ser tan necesarios, de suyo empiezan por resultar insuficientes ante la pluralidad de las necesidades humanas. Está escrito que no sólo de pan vive el hombre...

Además, ese linaje de trueques no puede efectuarse sin egoísmo y mudanza. En la actual hora del mundo, tan ejemplarmente castigado por su desenfrenado materialismo, lo que importa, y acucia, son los valores espirituales, los cuales, por el hecho de serlo, escapan a las

³) *Nouveaux Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, 12^a ed., París, *Mercure de France*, 1925, págs. 73—74.

contingencias de la Bolsa y de eso que se llama, creemos, la balanza de los cambios. Hombres de nuestro tiempo, sometidos a sus necesidades, no desdeñamos claro está ni las realizaciones de la noble mano operaria ni los ayudadores artilugios de la técnica. Pero todo esto, quién lo niega, padece el sino de lo que perece con el tránsito mismo de cada época. Más que valor efectivo, trascendente, las cosas del orden material sólo tienen precio. Y urge preferir lo *inapreciable*. Aquello que procediendo de una o más naciones acarrea un áureo sedimento de universalismo. Cuando se la sabe recibir, y aquilatar y hacer propia, aun venida de afuera toda influencia es ganancia.

Admitido este incuestionable beneficio de frecuentar las culturas y en especial las letras de otras tierras, en el presente caso lo más del problema concluye por reducirse al interrogante aludido en párrafos anteriores: *¿Qué causas pueden estorbar, en ocasiones, un acceso seguro, por lo menos suficiente, al conocimiento de un autor extranjero insigne?* Nos referimos al conocimiento directo, *vivo*, no a la referencia exangüe, nunca a trasmano en el tratadito o la enciclopedia.

A un autor sólo se lo conoce realmente por la directa frecuentación de sus textos. Las indicaciones generales —cronología, apuntes biográficos, noticias sobre el fondo de época, etc.— pueden ser previas; los comentarios críticos, muchas veces prescindibles, convienen sean ulteriores a ese conocimiento directo, así sea mediano, del texto.

La primera clave para un acercamiento con prenda de eficacia la constituye la previa posesión, *literaria*, del idioma en que la obra fue originariamente escrita. Las aproximaciones dudosas, los idiomas “básicos” no sirven en este fino menester aprehensivo. En una lengua extranjera hay que moverse con molestias filológicas, no con facilidades turísticas. Cuando no sofocan la natural simpatía, los escrúpulos gramaticales y las nociones léxicas ensanchan nuestra comprensión de los escritos, con lo que nuestra personalidad profunda se dilata. Quien sabe otro idioma —avisa un viejo clásico latino— se espacia el corazón y se duplica el alma.

Una molesta objeción salta casi en seguida: no toda persona curiosa de otra literatura puede disponer del conocimiento de la lengua exótica en que esa literatura se da verbalmente plasmada. En esta disyuntiva Montaigne aconsejaría, o llamarse a sosiego o empezar por el principio: aprender sin más, laboriosamente, la lengua desconocida o sólo sospechada.

Como no todos disfrutan de tiempo o de inclinación para adquirir esa lengua, queda el recurso de las traducciones. No está ello dicho

cuando dos reparos quiebran de súbito. El primero, tajante y en apariencia sin remedio: *en el fondo, estrictamente hablando, toda traducción es un imposible*; menos catastrófica, no tan nihilista, es la aserción del segundo; *las traducciones por lo común son malas*.

Sin demorarnos en argumentos ajenos al carácter de esta página, la negación inicial se debilita con la observación recordada por Ortega y Gasset en uno de los ensayos de su *Libro de las misiones*, donde se muestra que “no es una objeción contra el posible esplendor de la faena traductora declarar su imposibilidad”⁴). Es lo cierto que el movimiento se demuestra andando. Un poco en todas partes se traduce desde vieja data, y genios de caudal personal cuantioso han volcado parte de su capacidad en este ejercicio. Así el mismo Goethe, tan desvelado amigo de esclarecer su práctica con alguna vislumbre de doctrina, reconocía cuánto en una traducción puede salvarse de lo que “en verdad educa y forma”, aun tras la pérdida —con frecuencia inevitable— de ciertas delicadezas de matiz y de ritmo⁵).

Varones de apreciable cultura han tenido acceso a las letras y al orden cultural de otros países desde la propia lengua y sin más ayuda que un repertorio de versiones. Hasta en las comunidades aventajadas y espiritualmente porosas sucede que aun a individuos muy perspicuos no siempre les está dado ganar familiaridad inmediata con los libros y los autores de jerarquía excelsa. No todos los tienen leídos en sus textos primeros. ¿Cómo desconocer, por otro lado, que sólo la traducción en amplia escala es el único afán de intercomunicación intelectual en que se prefigura la causa madre de los mejores momentos del auge cultural, repercutidos, al hilo de los tiempos, en la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento, el Romanticismo y lo que ya ha derivado de la época contemporánea? Sin el ubicuo puente de la traducción, todos los continentes se quedarían en soledad trágica, como desmembrados en islotes. La convivencia y la historia universales apenas si podrían pensarse.

Tampoco la segunda objeción ha de tenerse por excesivamente depresiva. La evidencia de que las traducciones por lo común son malas, afirma la certidumbre de que asimismo no faltan quienes nos las deparan buenas, con lo que concluye por quedar claro que el número de estas traducciones puede cada día ser mayor, por poco que los editores

⁴) *Miseria y esplendor de la traducción*. Obras completas, 3ª ed., Madrid, 1943, t. II, pág. 1368.

⁵) *Cfr.* Ángel J. Battistessa, *Breviario goethiano*, *Verbum*, año XXV, Nº 82, Buenos Aires, 1932, pág. 165.

sepan confiarlas a los realmente aptos para traerlas a término. Escrupulosos obreros de la inteligencia —escritores ellos mismos— sólo estos raros idóneos del fervor compartido consiguen realizar generosamente la “suma de obediencia, de consentimiento y de actividad paralela” que otro poeta, gran traductor, Rainer María Rilke, propuso en la teoría y magnificó en la práctica ⁶).

Aunque chapuceros habrá siempre, cada jornada acerca la posibilidad de trabajar con mayor ajuste, y en todo. La esmerada reproducción de un cuadro —una reproducción de Skyra— nos ayuda a apreciar, casi por entero, las excelencias de las telas originales. Por vía comparativa, ¿qué son tales reproducciones sino una versión cuidada, a veces triunfal, de la obra maestra primigenia?

En el caso de Hebbel, por cierto que las traducciones castellanas de sus poemas son escasas y, en general, lamentables, pero el traslado a nuestra habla de un corto número de sus piezas de teatro no carece ni de fidelidad ni de decoro, según se agradece en el esfuerzo cumplido por Ricardo Baeza con las escenas de *Judith* y por R. M. Tenreiro con las de *Herodes y Mariene*. Dentro del solo dominio hispánico la lista puede aumentarse.

Pongámonos ahora en la posibilidad —que es la “situación ideal”— de que el hispanohablante curioso o apasionado de Hebbel lea declaradamente el alemán y pueda prescindir de la traducción y de sus probables o seguros empañamientos. No por eso su paso hacia las creaciones hebbelianas se le allanará sin fatiga.

En sus poemas, en sus dramas, en sus esbozos cotidianos y en sus cartas Hebbel es un autor original y, como tal, se muestra dueño de un *estilo*. “Cada artista —subraya en sus años maduros— expone nuevos pensamientos en una lengua nueva, y es preciso estudiar primero esa lengua para poder comprender los pensamientos” ⁷).

La lengua de un escritor egregio no sólo acoge en ella el sistema de signos de lo que propiamente hablando constituye un idioma. Tampoco se contrae a registrar, con mayor o menor resalte y evidencia, el sesgo personal con que ese mismo escritor moviliza los elementos recibidos —vocabulario, morfología, orden de palabras— y con espléndida

⁶) Cfr. Ángel J. Battistessa, *Rainer María Rilke. Itinerario y estilo*, Buenos Aires, ed. “Ollantay”, 1950, pág. 153.

⁷) *Diario*, año 1861, N^o 4881. (Citamos los *Tagebücher* según la numeración de la *Goldene Klassiker Bibliothek*, cuidada por Th. Poppe. Hebbels Werke, Berlín/Leipzig, s. a.

o caótica violencia los trastorna semántica y sintácticamente para que atinen a decir lo *suyo* desde el habla de todos.

A diferencia del escritor habilidoso que únicamente escribe con tinta y es un entretenido conductor de vocablos, el escritor genuino, el que sólo actúa según motivaciones entrañables, escribe de algún modo con la sangre, como quería Nietzsche. En el escritor habilidoso el escribir es exclusivamente un oficio. En el escritor genuino el escribir postula sobre todo una misión y un mandato. El arte grande no es una complacencia, es un imperativo: “¿Rafael dejaría de pintar si todo el mundo, menos él, quedase ciego?”⁸). “El verdadero poeta poetizaría aun en una isla desierta y escribiría sus versos en la arena, así viese venir a un rinoceronte dispuesto ya para convertirlo en cieno”⁹).

Aunque recibida del medio social y muchas veces no modificada en su *quantum*, toda lengua varía profundamente no bien un gran escritor en potencia la asume para *expresarse: ipso facto*, la visión del mundo del escritor irrumpe en ella, la singulariza y la vuelve estilo.

Por eso, si se quiere calar hondo en la literatura de un idioma, casi siempre se hace imprescindible aplicarse a las formas personales de cada escritor descollante, y el comprender a Goethe, o a Schiller o a Heine no indica que se esté parejamente capacitado para comprender a Hebbel. Intrincado y profundo, este escritor amontona en sus obras dificultades que le son connaturales y que atestiguan, precisamente, esa peculiar visión del mundo, muy luego espejada en la lengua.

Aquí ha de entenderse por lengua, en sentido amplio, no sólo el sistema expresivo propio de los alemanes (o lo que de él logre cierto traslado en las traducciones); han de adscribirse a esa designación todas las motivaciones íntimas que imprimen sello personalísimo a cada conducta expresiva: los momentos biográficos del escritor estudiado, sus aficiones y repulsas, las influencias recibidas, la emulación o el desapego de su siglo.

Ni siquiera en ocasión de un centenario —o de un sesquicentenario— parece prudente olvidar que el leer y el releer presuponen algo más que alguna curiosidad intelectual o una cierta despreocupada simpatía. Algo tiene que hacer en esto la cultura.

Los nobles textos literarios (¡incluso los traducidos!) concluyen por alcanzar, con respecto a ellos mismos, una suerte de valor intem-

⁸) *Diario*, año 1860, N^o 4864.

⁹) *Diario*, año 1860, N^o 4865.

poral desprendido de toda circunstancia. Pero dentro del transcurrir histórico en que ya se entreabre nuestro rumbo a lo eterno, sin que los propios contemporáneos se sepan exentos de errores de perspectiva, el lector de otra época y de otro idioma no puede quedar eximido del esfuerzo que en materia de comprensión se llama precisamente *cultura*. La forma más encomiable de este esfuerzo consiste en no des-pistarnos ante los modos de expresión comarcanos y personales. Cuando se trata de escritores de genialidad agobiante como la de Hebbel, a todos nos importa asediar sus obras con intrepidez reverente, en la anticipada certeza de que no seremos defraudados en este empeño de sorprender lo humano en formas delimitadamente locales. “Como no hay ciencia privativa de un pueblo, no hay arte o poesía que sea privilegio de una o de otra nación. Las tradiciones tienen ciertamente su prestigio y su eficacia, y es indispensable que el arte se extraiga de las fuentes de vida del pueblo al que refleja; pero su esencia espiritual alienta en otra parte, y su patria está en el mundo del espíritu. Una es la literatura, manifestación única, en mil idiomas, de una actividad que se cumple a través de los siglos, sin normas ni edictos fijos, siempre libérrima, sobre todas las tierras donde sufren y esperan los hombres. Y su florecimiento y su esterilidad no es un producto del vigor o de la consunción de una estirpe determinada, bendecida o maldecida por Dios, sino de las energías encendidas o extinguidas de los individuos, que Dios mismo siembra discrecionalmente aquí y allá en sus reinos, para que dondequiera se refleje su imagen y brille su omnipotencia”.

La alta crítica, pronto se advierte, no puede menos que reconocer esa luz de universalidad que emiten las obras nacionales no cerradas a lo que el autor de *Fausto* hubo de llamar “lo puramente humano”. Por ello nos place traducir y encuadrar aquí estos asertos de Arturo Farinelli, el querido polígrafo italiano, nuestro guía inicial, hace años, en puntos de literaturas comparadas. Se integran en uno de los libros más profusos pero entusiastas suscitados por el artista que conmemoramos ¹⁰).

Como propios de otra época y de otro sitio, los modos de expresión de Hebbel no dejan de parecernos excesivos y su “pantragismo” fatigoso. En conjunto, por dicha, la obra *vive*. Vive por el imperio del genio y por la apasionada tensión del comportamiento estético hebbeliano. Ya en las primeras anotaciones el credo suscitador de este artista se manifiesta enterizo. La misión del arte —*hacer tangible lo infinito*

¹⁰) *Hebbel e i suoi drammi*, Bari, Gius. Laterza, 1912, pág. IX.

en el fenómeno particular— no se logra más que en la representación de la vida; no puede operarse sino aferrando los instantes significativos de una individualidad notoria.

Esta ejemplar captación es logro frecuentísimo en las poesías de Hebbel, en su *Diario* (o *Diarios*) y sobre todo en sus dramas. La obra se nos impone como la realización de un apotegma: “El arte es la conciencia de la humanidad”¹¹).

Comprobarlo en la expresión tan “alemana” del mismo Hebbel nos parece una paradoja de mucho provecho. Nos parece también una fecunda cautela metodológica que debe proponerse aquí y en todas partes a quienes frecuentan los grandes autores extranjeros: atender a lo nacional sin olvido de cuanto lo trasciende con universal desborde.

Como Goethe, el Goethe de *Poesía y Verdad* que bien sabía que sólo en la entera humanidad se cifra el hombre verdadero, también el propio Hebbel, él, tan apartadizo y amante de singularidades, no pudo menos que reconocer que toda entidad existencial no tiene sentido, si lo tiene, como no sea en aquellos rasgos, necesariamente esenciales, en los que con nuestro más o nuestro menos todos fraternizamos.

No supo ignorarlo el poeta:

“Yo soy A y tú eres B.
Pero ambos estamos en el Abecedario”¹²).

ÁNGEL J. BATTISTESSA

Universidad Nacional de La Plata

11) *Diario*, año 1842, N° 2010.

12) *Diario*, año 1844, N° 2534.

Introducción a las Ideas Estéticas de Hebbel

1. Sobre la filosofía de los artistas.

Tratándose de Hebbel, el hecho de que el dramaturgo supere al filósofo es algo que está dentro del orden. Pero difícilmente haya nada que suscite más la curiosidad de un estudioso de la filosofía que esas personalidades desbordantes, es decir, arrastradas casi inevitablemente a reflexionar sobre las condiciones que las hacen ser tales. Son hombres condenados a filosofar. Todo gran artista —y en este dominio, o se es grande o no se es en absoluto— está inexorablemente tentado a meditar sobre el objeto de sus preocupaciones, y no se puede aclarar el sentido, la naturaleza y los alcances de lo estético, sin rozar, al menos, los temas esenciales de todo filosofar.

Hebbel constituye un ejemplo grandioso de lo que acabo de afirmar. Buena parte de su obra está destinada a la discusión de ideas estéticas, lo cual supone, como es natural, una determinada filosofía. Pero ¿qué filosofía? o más bien: ¿de quién es la filosofía admitida por el artista? En general, desgraciadamente, se da por sentado que las ideas filosóficas ofrecidas por el pensamiento especulativo de quien no agota sus posibilidades creadoras en el concepto, provienen de otros, de los que filosofan de verdad. Tal convencimiento cree agotar el contenido de lo pensado por los artistas con la mera mención de las fuentes de que se alimentan. Lejos del auténtico filosofar, que supone la ruptura —ilusoria o real—, con lo pensado por otros, desde el punto de vista filosófico, el artista queda someramente definido por las “influencias” que padece. De otro modo, no se podría hablar de filosofía: si ésta es el producto de la actividad pensante del filósofo, no sería lícito admitirla en quien no lo fuera. Luego, para considerar con seriedad las especulaciones de un artista habría que despojarlo de las características que le son peculiares y reducirlo a la condición de discípulo, más o menos fiel, de lo que han pensado los auténticos filósofos¹).

¹) Cfr., por ejemplo, la obra de Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, tomo IV, Berlín, 1959. Al lado de una exposición objetiva del pensamiento de Hebbel, se encuentra la mención de las influencias posibles o reales que el dramaturgo sufriera en su vida. (Págs. 278 ss.).

Si no se procediese de ese modo, que demostraría la competencia técnica o especializada del artista, la filosofía sólo sería, en ese caso, opinión y no saber; consistiría en el conjunto de ocurrencias fortuitas o, a lo sumo, en una concepción del mundo personal, tanto más inoperante y caprichosa cuanto mayor fuese su pretensión de validez objetiva. Es fácil advertir que se echa de menos la sistematización del pensar, es decir, la reducción de lo pensado a cierta unidad subyacente y fundamental. En pocas palabras: se les reprocha a los artistas el espíritu rapsódico e incoherente de las meditaciones cumplidas por ellos²⁾.

Desde el punto de vista de un manejo técnico de la filosofía, es necesario confesar que, en la formación de Hebbel, había muchas e importantes lagunas: oyente de Schelling, y lector poco paciente de su obra, se sintió atraído y, al mismo tiempo, repelido por la filosofía de Hegel. Hebbel confiesa que la identidad entre el ser y la nada, con que comienza la *Lógica* hegeliana le era algo ininteligible. Tampoco el autor de la *Fenomenología del Espíritu* pudo ser para el dramaturgo lo que Kant significó para Schiller: el hallazgo de un fundamento filosófico para la visión estética del poeta. En general, Hebbel ya había madurado su teoría del arte y de la vida cuando conoció la *Estética* de Hegel. El vocabulario hegeliano, empleado en alguno de sus ensayos, no debe despistar al lector: es frecuente que la terminología de Hegel adquiriera en Hebbel significaciones diferentes y personales. Quizá a través de Schelling se haya sentido atraído por las especulaciones teosóficas de von Baader, fuera de los estímulos que, según Wolfgang Liepe, le facilitaron en su juventud los escritos de G. H. Schubert y Feuerbach. Pocas veces cita a los autores clásicos y, entre los modernos, sólo destaca —acaso influido por la lectura de Schiller— a Kant.

En fin, no es mi propósito trazar un cuadro completo de las lecturas filosóficas de Hebbel: basta con lo señalado para advertir que si se estimara el valor filosófico de alguna obra artística por la preparación especializada del autor —cuyo término natural estaría en la formulación de un sistema—, desde el punto de vista de la filosofía, Hebbel carecería de significación o de importancia. Otro tanto ocurriría si se buscara en él al discípulo de ciertos pensadores. En apa-

²⁾ Esa afirmación se encuentra sin atenuante alguno en Ricardo Baeza, *Friedrich Hebbel. Su vida y su obra*. En este prólogo a su traducción española de *Judith* (Buenos Aires, 1952), sostiene dicha tesis con las siguientes palabras: "Para conocer las teorías filosóficas de Hebbel... bastaría extractar y coordinar diversos pasajes de su obra... Veríamos entonces que... la filosofía de Hebbel es bastante simplista, y sólo existe en estado de reflexiones y anotaciones incidentales, sin unidad rigurosa". (Pág. 15).

riencia podría haberlo sido de Hegel; pero las referencias al mismo son, en verdad, desconcertantes. En algunos casos afirma categóricamente su independencia con respecto a Hegel, declarando que, ni en el sentido amplio ni estrecho del término ha sido su discípulo³). En otros casos, reconoce que, gracias a Hegel y a Solger, la ciencia del arte alcanzó autonomía⁴), es decir, emite un juicio afirmativo que, sin embargo, neutraliza, en otro escrito, por la siguiente acusación: “Es un error monstruoso de Hegel [su afirmación] de que el arte puede ser superado”⁵). Mas tampoco falta una adhesión en apariencia discipular. Refiriéndose a la culpa —concepto central no sólo de la tragedia sino también de la vida— confiesa: “el concepto hegeliano de culpa es por completo el mío”⁶).

No obstante tal declaración que, por su rigor, parece anular los anteriores y vacilantes juicios, Hebbel no se proclama discípulo del gran pensador: simplemente dice que su propio concepto de culpa *está también en Hegel*, con lo cual no hace más que prolongar el destino de cualquier pensador. Los filósofos encuentran, por lo general, la justificación de todo cuanto dicen en lo pensado por otros. En efecto, cuando una idea original se encuentra, sin mengua de su originalidad, en otro sistema, y cuanto mayor sea la diferencia de éste con el propio, tanto más firme será la convicción de hallarse en lo cierto. Ello prueba que el filósofo ha visto algo real y no una quimera, por seductora que ésta fuera. Así considerada, la afirmación de Hebbel no constituye, como al principio parecía, una confesión de hegelianismo, sino el reencuentro de su pensamiento en otro. Reencuentro, por lo demás, dichoso y excepcional, pues, a la sagacidad de Hebbel no le había escapado la dificultad casi insuperable de la comunicación, sea con otras personas o con la obra objetiva, fruto, en todos los casos, de una actividad personal y subjetiva: “Dos hombres —decía Hebbel— siempre son dos extremos”⁷).

En lo que se refiere a Kant, discrepa con ciertas afirmaciones contenidas en su *Antropología*⁸), tanto como de la concepción kantiana del arte, viciada, según Hebbel, por un excesivo intelectualismo. La censuraba con los siguientes términos: “Kant, que había definido la

³) Cfr. *Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers*. (*Friedrich Hebbels Werke*, ed. por Hermann Krumm), tomo XIII, pág. 369.

⁴) *Kritische Schriften von Ludwig Tieck*, ed. cit., t. XIV, pág. 20.

⁵) *Tgb.* N^o 3290; t. III, pág. 5.

⁶) *Tgb.* N^o 3068; t. II, pág. 385.

⁷) *Tgb.* N^o 503; t. I, pág. 90.

⁸) *Tgb.* N^o 2276; t. II, pág. 98.

poesía como la incapacidad de formar ideas y conceptos, también tendría que haber definido la flor por su incapacidad de disolverse en sales y en tierra”⁹⁾.

Si prescindimos de otros juicios críticos, tan sumarios como los anteriores, quedaría, sin embargo, la sospecha de que la insatisfacción hebbeliana por los filósofos no excluiría, al menos, el reconocimiento de la filosofía misma. Pero el dramaturgo desconfía de dicha validez. Cree que la identidad entre filosofía y construcción sistemática, le impone al filósofo una visión limitada de la realidad, reducida al espacio mínimo que el sistema recorta y permite. “El filósofo —decía Hebbel— es como un perro rabioso que, sin mirar hacia la izquierda ni hacia la derecha, muerde lo que le llega de frente”¹⁰⁾; es decir, sólo advierte lo que la estrechez de la consideración sistemática le deja ver. Lo demás es como si no existiera. Al admitir que el sistema acorta la vista y la correspondiente visión, considera que la miopía es, entre otras, la enfermedad crónica de todo pensador. Por eso, la condena de Hebbel a la filosofía se origina en el desprecio que el sano siente por la enfermedad. “La filosofía es una patología superior”, decía sentenciosamente¹¹⁾.

Otras veces, sin necesidad de llegar a semejante rigorismo, despreciaba el entendimiento, porque éste, al desentenderse de la realidad empírica, cedía a la tentación de arribar a construcciones fantásticas. “Filosofemas: ensueños del entendimiento”¹²⁾, juzgaba el dramaturgo en nombre de su lúcida vigilia. Y debemos reconocer con lealtad que hay ensueños de la razón: monstruos engendrados por la imaginación de un intelecto que, olvidadizo de su dignidad, se entromete en cuestiones que no le atañen. Por todos esos motivos la filosofía no cumple el destino que le es propio: el de llegar al conocimiento de lo absoluto. La sistematicidad, que es miopía, y el carácter nebuloso e ilusorio de los ensueños racionales son los sustitutos con que se aplaca la sed humana de realidad, escamoteada por esas evasiones. Hebbel anotaba: “Lo que la filosofía quiere procurarle al hombre, éste lo pierde tanto más fácilmente cuanto más se ocupa de ella”¹³⁾.

Pero todos esos juicios prueban cualquier cosa, menos la incapacidad especulativa de Hebbel. Por el contrario, es signo casi siempre constante, y en parte justificado, el recelo y la desconfianza con que

9) *Tgb.* N° 3735; t. III, pág. 112.

10) *Tgb.* N° 723; t. I, pág. 158.

11) *Tgb.* N° 1170; t. I, pág. 450.

12) *Tgb.* N° 1445; t. I, pág. 130.

13) *Tgb.* N° 1274; t. I, pág. 266.

los artistas consideran la desnuda actividad intelectual: sea científica o filosófica. La ciencia destruye la apariencia y, con eso, le quita al arte su inevitable sostén. La filosofía especulativa ni siquiera se toma ese trabajo: simplemente desconoce la apariencia de la realidad. De semejante ignorancia y del poder agresivo de la ciencia moderna nace un mundo neutro, cada vez más deshumanizado e inhóspito. La destrucción o la negación de la apariencia o la racionalización del misterio —la ciencia y la filosofía— le sustraen al hombre el sabor de la vida. Un mundo sin cualidades y una vida sin misterio: he ahí la deplorable realidad del hombre moderno. Hebbel comprobaba esa situación con melancólicas palabras: “En nuestra época la existencia sólo se compra por el sacrificio de todo lo que le confiere dignidad y valor”¹⁴⁾, confesaba. Y la ironía del siguiente pasaje no disimula la amargura con que Hebbel comprobaba los resultados de la ciencia moderna, encaminada a la aniquilación del mundo aparente y, con ello, de lo único que posibilita el esplendor de la belleza: “En los últimos años de su vida, Newton se ocupaba del Apocalipsis: prueba de que ya no le bastaba la mera disolución del mundo de la apariencia”¹⁵⁾, anotaba en su diario.

La actividad intelectual aplicada al conocimiento de la realidad empírica —la ciencia— desembocaba, según Hebbel, en la *desrealización* de la misma, ya que, para las técnicas científicas el mundo sólo se ofrece como objeto de dominio, como algo que previamente debía vaciarse de toda sustancia valiosa. Su trato con la filosofía, por otra parte, lo había desengañado. Es una disciplina desmesurada por su arrogancia, puesto que pretende, mediante la obediencia al espíritu sistemático, abarcar una totalidad absoluta, para lo cual hipertrofia las posibilidades en sí mismas limitadas de la capacidad humana de intelección. Hebbel necesita *otra* filosofía, capaz de amoldarse a los pliegues de la realidad, sin sacrificar lo aparente. Pero tal pensamiento, desde el punto de vista especializado, no es filosófico: le falta el rigor del sistema y no se somete al imperialismo totalitario de la razón. Hebbel necesitaba pues, una filosofía abierta, es decir, no estrechada por construcciones sistemáticas. Sólo el modo de pensar libre de trabas es capaz de reconocer y de admitir el misterio del mundo, del hombre y del arte. El pensamiento metafísico debe emanar de la vida misma, en vez de hacer surgir la realidad viviente de una dialéctica necesariamente abstracta.

14) *Tgb.* N° 2368; t. II, pág. 185.

15) *Tgb.* N° 6278; t. IV, pág. 342.

Es cierto que la falta de sistema deja sin respuesta las preguntas últimas; pero, justamente por eso, surge la conciencia de las dimensiones verdaderas del ser humano. En última instancia Hebbel asumió una actitud filosófica heroica: tuvo la valentía de descender hasta lo insondable, sin presionar lo así visto por exigencia intelectual alguna. “No es necesario que todas las cuestiones sean respondidas”, es decir, sistematizadas. “Tratándose de las más importantes —continúa Hebbel— basta con que sean formuladas, pues ellas, en el curso de las épocas, exigen el tributo de los espíritus más grandes”¹⁶).

Hay artistas que, desilusionados por la filosofía de escuela, creen poder y deber prescindir de la metafísica. Pero, en tal caso, el producto artístico no sólo pierde profundidad, sino que también renuncia a entender y a expresar el significado de la vida. “Sólo los locos quieren desterrar la metafísica del drama. Pero hay una gran diferencia, según que la metafísica se desarrolle a partir de la vida, o a la inversa: que la vida se desenvuelva a partir de la metafísica”, sostiene Hebbel¹⁷). Para el dramaturgo la “metafísica” brota de una exigencia vital. El misterio de la existencia acosa al hombre por todas partes. ¿Qué valor podría tener una obra de arte que, quizá por pereza de su creador, eludiera enfrentarse con el misterio? ¿Cuál sería el sentido de una metafísica impuesta a la vida? Semejante validez y significación, en ambos casos, sería nula: el espíritu, así sofocado, dejaría de rendir el debido tributo a su propia grandiosidad. Tener respuestas preparadas para todo (sistema), o ser insensible a las cuestiones que no deben, porque no pueden, admitir respuestas adecuadas (locura de los que prescinden de lo metafísico) desarraigan al arte del suelo que lo nutre.

Hebbel se opuso con idéntica vehemencia a la locura de una ignorancia culpable, que pasa por alto la exigencia metafísica esencial e implícita en la vida y en el arte, y al sistema que, para imponerse, ahoga la verdadera y problemática existencia del hombre.

Por lo demás, Hebbel está lejos de negar que la filosofía constituya un acto supremo y autónomo del pensar. De allí que el artista no necesite ser pensador; antes bien, su pensar es vital y, por tanto, está saturado por inquietudes que provienen de la vida concreta y emocional. Vista la cuestión desde este ángulo, el dramaturgo respeta

¹⁶) *Tgb.* N° 1171; t. I, pág. 250.

¹⁷) *Tgb.* N° 2605; t. II, pág. 201. En otro lado, Hebbel insiste sobre el mismo punto: “Todo consiste en que la metafísica proceda de la vida o que la vida proceda de la metafísica. En el primer caso resulta algo saludable...; en el otro, un monstruo”. *Mein Wort über das Drama*, ed. cit., t. XIII, pág. 137.

la filosofía sistemática que, sin embargo no puede compartir; entonces la desconfianza y la crítica de Hebbel a los representantes del pensamiento, se atenúa: la filosofía, técnicamente entendida, le presta poco o ningún servicio al arte, simplemente porque ella se mueve en un plano que le es propio, es decir, ajeno al del arte. Hebbel reconoce, con plena conciencia, el hecho de que sus incursiones por la filosofía, entendida como saber especulativo, fueron siempre insatisfactorias. El Hebbel artista, tan seguro de sí mismo y en extremo lúcido en todo cuanto hacía, admite su incapacidad para pensar y escribir sistemáticamente. No sabía hacerlo porque le faltaba el don de la reflexión pura. Su pensar era *vida pensante*, y no pensamiento teórico. Arrastrado por su veracidad implacable confiesa: “Cada vez me resulta más claro que el pensar no es, como creía, un don universal, sino un talento por completo particular. Carezco de ese talento...: por eso ocurre que jamás puedo satisfacerme al escribir un artículo. Quisiera caminar, y sólo puedo saltar. Quiero reconducir todo a lo determinado, a lo coherente, a lo ordenado, y sólo puedo desgarrar fragmentariamente el velo que cubre la verdad... Para mí no debía dejar de ser claro por mucho tiempo que el pensar es un talento. En cada hombre, por lo demás, hay un sucedáneo, que consiste en la rápida percepción de la analogía y de la contradicción. Creo que ese sucedáneo se fundamenta, en gran parte, en el sentimiento y que, por tanto, es una especie de instinto”¹⁸⁾.

Lo que anteriormente había caracterizado como *vida pensante*, se identifica ahora con *sentimiento* e *instinto*. El filosofar del artista no necesita, pues, ser especulación teórica, sino estremecimiento sentimental inmediato o instintivo. Pero el pensamiento es una forma y una expresión de la vida; por eso, la emoción no constituye el mero sustituto del pensar —Hebbel afirma que se trata de un sucedáneo *en gran parte*, y no por completo—, sino ambos se amalgaman en una síntesis que llega a la unidad originaria. Esta idea de unidad constituye el núcleo de la metafísica de Hebbel. Por cierto, no se trata de la reducción de la pluralidad a la unidad abstracta, propia del concepto metafísico-especulativo. Tampoco admite, como lo mostraremos más adelante, los dualismos, igualmente abstractos y productos del pensamiento sistemático puro: alma y cuerpo; entendimiento y fantasía; mundo exterior y mundo interior; inteligencia y entusiasmo, y muchos otros.

Después de este inevitable preámbulo, pasaremos a considerar la filosofía hebbeliana, no sin antes llamar la atención sobre el siguiente

¹⁸⁾ *Tgb.* N^o 1348; t. I, pág. 289.

hecho: las meditaciones filosóficas de los artistas son casi siempre juzgadas por los filósofos desde una perspectiva falsa; se les exige una actitud mental que ellos no tienen por qué sustentar, puesto que si llenasen las condiciones de ser pensadores *sensu strictu*, dejarían de ser lo que son, es decir, artistas. Las especulaciones de los últimos nunca tienen carácter desinteresado; dependen del arte que están creando y de la autoconciencia de la propia labor. Nada de eso está condicionado por causas ajenas a la actividad estética, sino que, por el contrario, los artistas supeditan todo al modo de ser que los define como tales. Por eso, la modalidad rapsódica de concepciones, técnicamente quizá condenables, tiene incalculable valor: entregan los datos concretos, es decir, el material que el filósofo sólo deberá elaborar. Crudamente dicho: la vida de un sistema filosófico depende de experiencias inmediatas, comunicadas en casi todos los casos por quienes no son filósofos. Allí está la cantera: sólo falta la decisión y la capacidad de explotarla.

Si la filosofía desdeña esos aportes, se convierte, automáticamente, en el ensueño insustancial de la razón, en monstruos engendrados por una racionalidad fantástica e informe. Acaso la dignidad última del filosofar se encuentre en aceptar el acto de humildad que la enaltece: el de admitir su carácter parasitario. Hambrienta pertinaz y, al mismo tiempo, incapaz de procurarse por sí misma el sustento que la conserva, debe acudir a la ciencia, al arte, a la religión. Sin esa apelación a lo concreto es fatal que perezca de inanición. Diría que el extremo de la actitud filosófica consiste en aceptar, resignadamente, la condición de ser lo que es: la sumisa y tardía conciencia de lo que ya ha sido. Por otra parte, ello constituye su dignidad suprema: sabe que la humildad no es humillación. Si claudicara ante la ciencia, la religión o el arte, se suprimiría como tal. La filosofía ha degradado su ser y misión cada vez que pretendió valerse de sí misma. Con respecto al arte, diría que el pensamiento de los artistas no procede de la filosofía, sino que engendra filosofía¹⁹).

¹⁹) El propósito de este ensayo no está en la exposición pormenorizada del pensamiento filosófico o, mejor dicho, prefilosófico de Hebbel. Sólo trataré de bosquejar —citando los textos correspondientes, a fin de que sea Hebbel quien hable— el esquema de sus ideas estéticas, apelando a los conceptos más generales únicamente en los casos inevitables para una justa comprensión. Con respecto al problema metafísico y teológico, contenido en los escritos hebbelianos, *cfr.* Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburgo, 3a. edición, 1955, págs. 569—590. Una accesible aproximación al pensamiento y a la obra de Hebbel, se encuentra en *Friedrich Hebbel y sus dramas* de Juan Probst, Buenos Aires, 1944.

2. Alcance metafísico del arte.

El hombre especula y propone metafísicas con el fin de convertir lo confuso en distinción; lo oscuro, en claridad; lo insustancial y trivial, en objeto de comprensión, es decir, de una intelección que agrava y dificulta lo admitido como obvio. Quizá esto último constituya el móvil primero de la filosofía, tal como desde la antigüedad se lo estableciera. El metafísico se admira y se asombra por lo que aparece como de suyo comprensible. La generalidad de los hombres no advierte la confusión y la oscuridad en que viven y, de ese modo, no están urgidos por la necesidad y la voluntad de intelección. La metafísica supone, pues, la capacidad de ubicarse en lo extraordinario: desde esa atalaya el filósofo contempla e interpreta lo habitual.

Hebbel reitera y hace suyo ese principio tradicional: “El signo de los hombres significativos está en que ellos alcanzan lo habitual por caminos deshabituales...”²⁰⁾. Pero aclara que no son los filósofos, sino los artistas quienes emprenden esa arriesgada aventura, hasta entonces reservada a los pensadores. “La verdadera poesía —sostiene el dramaturgo— trata de exponer lo extraordinario por medios habituales; la falsa, expone lo habitual por medios extraordinarios”²¹⁾.

Semejante ruptura con lo habitual coloca al poeta en la situación de juzgar al mundo desde una perspectiva desconcertante y perturbadora. Ciertos dualismos —verdad y error; virtud y vicio, y, en general, el enfrentamiento de todos los valores— permiten obrar con seguridad. En efecto, las oposiciones brotan del conocimiento preciso de lo que se opone: para refutar, por ejemplo, el vicio, hay que saber qué es la virtud, y así sucesivamente. Semejantes convicciones les ofrecen principios que la conducta vulgar admite como un conocimiento de certidumbres no cuestionadas. En nombre de esos principios, de esas abstracciones, el hombre común se puede erigir en juez de los demás. Pero tal escisión entre lo que es bueno y malo, permitido o prohibido, se desvanece frente a la lucidez de la visión metafísica.

Es más: la primera condición del metafísico está en desconfiar de todo cuanto se ofrezca con perfiles demasiado nítidos. Al parecer, la verdad y el error se excluyen: si la verdad tiene vigencia se niega necesariamente la falsedad, porque se eliminan mutuamente. Pero la pugna entre los valores, por la cual la afirmación del uno supone la negación del otro, se origina en prejuicios, es decir, en una persuasión

²⁰⁾ *Tgb.* N° 761; t. I, pág. 169.

²¹⁾ *Tgb.* N° 5152; t. III, pág. 443.

abstracta, tan convincente como ordinaria. La muerte de la verdad no depende del error que la sustituye, sino del prejuicio que la imposibilita. “Donde hay un prejuicio —afirmaba Hebbel— allí está la sepultura de la verdad”²²).

Sin embargo, la perspectiva del metafísico diluye las formas que delimitan los opuestos. Lejos de separarse, para enfrentarse con hostilidad, las oposiciones se implican entre sí. “Todo error —escribía Hebbel— es una verdad enmascarada”²³). Luego, en cierto modo, la verdad está en el error, y quizá, sólo se acceda a ella a partir de éste. Y quien conquiste una verdad, que no crea haber aferrado algo graciosamente dado: la verdad se consigue a elevado precio. Es decir, el hombre, por su finitud, llega a verdades necesariamente fragmentarias y separadas del todo. Pero el *sentido* de cualquier verdad parcial depende de una totalidad que la rebasa. Mientras se ignore la significación última de la que depende la inteligibilidad de las partes, el error y la verdad son inseparables. Decir lo que una cosa es, supone deslindarla por lo que no es, o sea, por lo falso. Si la verdad se muestra en estado parcelario, aquello que no se exhibe constituye el error, tan inseparable de ella como la sombra del cuerpo que la proyecta. Hebbel lo dice con la concisión apretada de una fórmula: “Nadie expresa una verdad sin estar obligado a pagarla con un error”²⁴).

Luego, la verdad y el error van hermanados en la experiencia de la vida. Otro tanto acontece con los demás valores o virtudes: el intelecto separa aquello que la vida experimenta como unidad, porque en ella los opuestos se engendran unos a otros. “La mayor parte de las veces —confiesa Hebbel— nuestras virtudes son las [hijas] bastardas de nuestros pecados”²⁵). Además, en cuanto seres vivientes, no podemos diferenciarnos de las virtudes o de los vicios que practicamos. El modo habitual de considerar esta cuestión consiste en creer que somos algo (alma, Yo o personalidad) independiente de las cualidades que nos atribuimos o nos atribuyen. Ellas no nos afectarían en lo esencial, puesto que, aunque se nos arrebatasen los valores de que somos portadores, seguiríamos siendo lo que somos. Pero Hebbel, que percibe lo habitual desde lo extraordinario, advierte que el hombre encarna las cualidades que lo determinan y lo hacen ser lo que es. El ser humano no *tiene* esta o aquella propiedad, sino que *es*, en sí mismo, lo que las

22) *Kritische Arbeiten aus der zweiten Hamburger Zeit*; ed. cit., t. XIII, pág. 67.

23) *Tgb.* N^o 1020; t. I, pág. 219.

24) *Tgb.* N^o 1060; t. I, pág. 231.

25) *Tgb.* N^o 1431; t. I, pág. 308.

cualidades lo obligan a ser. También para este punto, Hebbel halló la fórmula exacta: “¿‘Eres un pecador?’ No; yo soy un pecado”²⁶), confesaba.

Del mismo modo van cayendo otros dualismos que el hombre acepta ingenuamente o que el filósofo fundamenta por la razón, tales por ejemplo, como la oposición “hombre-mundo”; “intimidad y exterioridad”; “espíritu y sensibilidad”. En relación a lo primero, Hebbel no admite, por cierto, la identidad entre el hombre y el mundo, identidad que conduciría a la concepción del hombre como mera cosa. Destruir un dualismo, no significa en modo alguno reducir un opuesto al otro, sino encontrar su conciliación o su necesaria correlación.

En primer lugar, pues, Hebbel señala la imposibilidad de que el hombre se convierta en naturaleza, de que se “cosifique”. “El hombre —dice— no puede alcanzar la naturaleza, sólo la excede: o está por encima o por debajo de ella”²⁷). Pero *está* en la naturaleza; luego, separado de ella, es inconcebible. “El hombre y el mundo —aclara Hebbel— sólo son dos mitades de un gran todo: por eso jamás se los debe separar”²⁸). No obstante, puesto que el punto más alto a que llega la naturaleza está en el ser humano, “cada uno soporta en el fondo el mundo entero”²⁹), ya que lo más alto contiene, en potencia a lo más bajo. La jerarquía del hombre consiste en un poder creador que lo convierte en colaborador de la naturaleza: “El hombre es la continuación del acto de creación, de una creación que deviene eternamente, sin estar jamás acabada, y que impide la conclusión del mundo, su entumecimiento y su endurecimiento”³⁰). La naturaleza sigue actuando, pues, a través del hombre; pero sólo del hombre que no ha sucumbido a la tentación de cosificarse o “reificarse”, es decir, del hombre que mantiene la posibilidad de continuar creando y, con ello, vitalizando el mundo.

Si, por ejemplo, digo: *yo soy esto*, automáticamente me defino, me fijo en un concepto que me inmoviliza y mata, puesto que vivir es un *estar siendo*, jamás un ser acabado, propio de las cosas³¹); “el concepto de sí mismo, constituye la muerte del hombre”, nos recuerda

26) *Tgb.* N° 1940; t. II, pág. 22.

27) *Tgb.* N° 4404; t. III, pág. 305.

28) *Tgb.* N° 4900; t. III, pág. 394.

29) *Tgb.* N° 2020; t. II, pág. 46.

30) *Tgb.* N° 1364; t. I, pág. 294.

31) “La vida es un eterno llegar a ser (*Werden*). Tenerse por habiendo sido (*geworden*), significa matarse”. (*Tgb.* N° 2005; t. II, pág. 44).

Hebbel³²). El intento de autodefinirse, de buscar *qué se es o quién se es*, depende del acto, también mortal, de adentrarse en sí mismo, indagando y atribuyéndose un ser de que, justamente, se carece. “El hombre es el basilisco que muere cuando se mira a sí mismo³³). El ser humano está, vive y actúa en el mundo; luego, por naturaleza, se vuelve hacia afuera. No tiene, porque no podría tener, la conciencia de sí mismo a partir de una interiorización que lo paralizaría; antes bien, se alcanza a sí mismo mediante una exteriorización que, paradójicamente, aclara su intimidad. “El hombre vive, por cierto, desde sí mismo; pero sólo las impresiones externas le dan conciencia de su vida”, sostiene Hebbel³⁴).

En segundo lugar, la movilidad intrínseca y esencial que caracteriza la vida humana, no excluye la posibilidad de un destino, es decir, de una significación y sentido de su existencia. Por el contrario, el artista sabe que allí se encuentra el objeto del drama: aspiramos a un destino, a una meta final y definitiva, que nos realice, porque nos sentimos como siendo una pura posibilidad. “La naturaleza del hombre y el destino del hombre: he aquí los dos enigmas que el drama trata de resolver... Intentamos reconducir la naturaleza del hombre... a un fundamento inconmovible”³⁵).

Lo que Hebbel llama “fundamento inconmovible”, tiene doble significación. En un caso, se refiere al destino; en el otro, al carácter. En primer término, piensa al destino como el ideal moral de la armonía del ser humano. A diferencia de Kant, Hebbel cree en la reconciliación de la escindida naturaleza del hombre, en la realización de sus determinaciones esenciales. En sentido metafísico, el destino ya no constituye un ideal que se debe alcanzar, sino la Idea, es decir, el cumplimiento total y acabado del ser. Éticamente el destino es, pues, un deber ser; considerado desde la perspectiva de la metafísica, en cambio, el deber ser —al cumplirse o al realizarse— se convierte en ser. Por tanto, tampoco él constituye un concepto unívoco: por una parte, “es la silueta de Dios, de lo Inconcebible y de lo Inabarcable”³⁶); por

³²) *Tgb.* N° 2125; t. II, pág. 66.

³³) *Tgb.* N° 1209; t. I, pág. 256.

³⁴) *Tgb.* N° 1702a; t. I, pág. 784.

³⁵) *Zur Aesthetik und Literatur*, ed. cit., t. XIII, pág. 91. — Huelga decir que semejante objeto, perteneciente a la tradición de la metafísica, se convierte en Hebbel en la meta de su tratamiento estético. Se comprueba una vez más la constante sustitución de la filosofía por el arte, propia del pensamiento hebbeliano.

³⁶) *Tgb.* N° 1034; t. I, pág. 224.

la otra, se refiere a “la armonía entre la inclinación y el deber; a la unión de la ley con el querer”³⁷⁾).

El carácter es el otro “fundamento inconmovible” de la existencia. Por eso, no puede emanar de la fluidez cambiante de la subjetividad, sino del encuentro y del choque entre lo interno y lo externo. Lo subjetivo sólo se configura por lo que le llega y determina desde fuera. Si el carácter dependiese del hombre mismo, se sacrificaría la movilidad que lo constituye y nos mentiría, al convertirse en cosa. Por eso, Hebbel admite que “todo carácter es un error”³⁸⁾. Pero el artista aspira a legarnos la realidad del hombre y de la vida, por tanto, la unidad de su ser y no la escisión. Luego, el dramaturgo no se engaña ni miente: sabe que la descripción de un carácter proviene, como el destino que acataban los trágicos antiguos, de fuera. Pretender modificar el mundo desde la intimidad individual es arrogancia culpable e ilusoria. El hombre, como quería Kant, es el conquistador de su “fundamento inconmovible”, es decir, de su carácter. Ello depende, según Hebbel —y contrariando la tesis kantiana— de una actitud pasiva: la de dejarse plasmar, obligatoriamente, por lo exterior. Y aquí está el núcleo trágico de la vida: se debe adoptar una forma o carácter que suprime lo individual, puesto que los principios universales sacrifican la peculiaridad al someterla a fundamentos de validez general³⁹⁾.

De lo dicho se desprende la necesaria correlación entre lo íntimo y lo externo, entre el hombre y el mundo: el carácter —que para los modernos desempeña el papel que el destino, entendido como fatalidad, tenía entre los antiguos— no sólo la justifica, sino que la impone. Por eso, al referirse a las creaciones artísticas, Hebbel pudo decir: “Cuando el poeta trate de dibujar caracteres, que se guarde de hablar de su propia intimidad. Todas sus manifestaciones se tienen que referir a algo externo... pues lo íntimo se configura mediante los reflejos del mundo y de la vida”⁴⁰⁾.

Y, por último, si bien el espíritu y la vida espiritual no se pueden reducir a los estratos inferiores de la realidad⁴¹⁾, los actos de la exis-

37) *Aphorismen*, ed. cit., t. XIII, pág. 22.

38) *Tgb.* N° 4717; t. II, pág. 319.

39) Para los distintos aspectos que presenta el conflicto entre lo universal y lo individual —base de los conceptos hebbelianos de la culpa y de lo trágico—, *cfr.* Benno von Wiese, *op. cit.*, págs. 569—659.

40) *Tgb.* N° 1062; t. I, pág. 232. — “... lo que excita nuestro interés y tiene importancia para nosotros, no es el modo según el cual [el hombre] actúa sobre el mundo, sino cómo el mundo actúa sobre él” (*Tgb.* N° 1471; t. I, pág. 318).

41) *Tgb.* N° 1702d; t. I, pág. 387: “del espíritu a la materia, hay un paso; pero de la materia al espíritu, un salto”.

tencia concreta del hombre exteriorizan el espíritu, para lo cual espiritualizan el cuerpo y viceversa. No obstante tal trabazón funcional, Hebbel se decide por la preeminencia del espíritu, que “instrumentaliza” el cuerpo. Quizá sea éste uno de los pocos dualismos que resuelve por la absorción de un término en el otro: “A menudo ocurre que, en el hombre, se despierta una elevada necesidad espiritual tan pronto como se libera de una necesidad corporal. La sensibilidad es, por cierto, el teclado del espíritu”⁴²⁾, o sea instrumento más o menos dócil del mismo.

Semejante concepción del hombre y del mundo supone, según Hebbel, una posición estética. Sólo el arte puede exhibir tales objetos, porque es la única actividad que *des-cubre* o desoculta la realidad, sin introducir en ella modificaciones o esquemas que la desfiguran y la hacen aparecer como no siendo lo que es. Si la metafísica, entendida en sentido tradicional, consiste en el esfuerzo de desenmascarar la realidad, ella se confundirá con el arte, que es —dice Hebbel— “el único medio por el cual ingreso en el mundo, en la vida y en la naturaleza”⁴³⁾. “Para mí —añade— el mundo y la vida sólo tienen un órgano a través del arte”⁴⁴⁾. Lo que Schelling estableciera especulativamente, Hebbel lo confirma en la práctica, pues, en última instancia, la evidencia de semejante tesis sólo se encuentra en la capacidad creadora del artista. De este modo, el arte no sólo es órgano de la filosofía, sino la filosofía misma, tal como el dramaturgo lo afirma en los siguientes pasajes: “La filosofía siempre y eternamente se esfuerza por [alcanzar] lo Absoluto, lo cual constituye, en sentido propio, la tarea de la *poesía*”⁴⁵⁾, pues, el arte “es la filosofía realizada”⁴⁶⁾.

Pero la metafísica, así identificada con el arte, no fuerza la realidad para arrancarle su secreto. Conduce hasta lo insondable del ser y lo manifiesta como lo que es: como misterio. En el arte “siempre tiene que quedar un misterio, aunque éste se halle en la oscura fuerza de la palabra que lo descifra”⁴⁷⁾. La naturaleza misteriosa del ser no se ofrece jamás a la visión teórica de la realidad; antes bien, únicamente se abre a la conmovida experiencia del amor: “...no sólo en el hombre, sino también en todo lo que vive y palpita, busco un insondable misterio divino, al que nos podemos aproximar por el amor”⁴⁸⁾.

42) *Tgb.* N° 1110; t. I, pág. 239.

43) *Tgb.* N° 548; t. I, pág. 104.

44) *Tgb.* N° 417; t. I, pág. 76.

45) *Tgb.* N° 894; t. I, pág. 195.

46) *Vorwort zur Maria Magdalena*, ed. cit., t. XIII, pág. 176.

47) *Tgb.* N° 1057; t. I, pág. 231.

48) *Tgb.* N° 5937; t. IV, pág. 203.

El ser insondable y cautivante, al que podemos vivir y sentir, constituye el término del arte: “El misterio: lo último de toda poesía...”, afirma Hebbel⁴⁹). La teoría problematiza la realidad y, al interrogarla o cuestionarla, se le escapa el ser, pues el concepto que la objetiva impide su vivencia. Lo primero y primario está en la *experiencia* del ser, y el conocimiento que no parta de allí llegará tarde, ya que lo anterior no puede nacer de lo posterior. Con otras palabras: el misterio *posibilita* el problema; pero éste no engendra a aquél. Hebbel que soportó la vivencia ontológica originaria, sintiéndose, en tanto artista, como el lugar en que se muestra el misterio del ser, supo que éste (el misterio) necesariamente precede al problema (a la pregunta): “¿Cómo podría la hoja preguntarle al árbol si llegará a ser lo que será? Antes de poder preguntar, tiene que ser, y entonces la pregunta llega demasiado tarde”⁵⁰). El alcance del arte se extiende hasta lo metafísico, porque no aniquila ni ignora el misterio. El artista lo respeta con devoción, y eso le permite al hombre recuperar su dignidad. Sin embargo, al sentirse atravesado por el ser, adquiere conciencia de su destino trágico. Desde el momento en que el misterio lo envuelve y arrebató, el hombre sabe, en efecto, que está sometido a algo que lo desborda infinitamente y que lo destruye en su finitud.

Hay en el hombre, empero, una obstinada resistencia a dejarse absorber por un misterio que, lejos de aclararlo, lo convierte en signo indescifrado, como lo advirtiera Hölderlin. Pero el ser o la Idea —según la terminología de Hebbel⁵¹)— triunfa y se impone sin esfuerzo, pues, frente a su poder, el hombre individual es como si no existiera. Por eso la tragedia teatral reproduce la de la vida humana misma: la afirmación de la individualidad supone la voluntad de no someterse al ser, y la desmesura de esa resistencia se paga con el sentimiento de culpabilidad, inseparable de los actos cumplidos por los hombres conscientes de su grandeza, de su capacidad de resistirse a lo que impera sobre todas las cosas: el ser o la Idea. La desmesura consiste, pues, en la creencia de que el individuo y el ser se enfrentan como teniendo el mismo poderío. Si así fuese, la Idea podría ser vencida en esa lucha; pero el combate es desigual, y el destino del hombre está de antemano sellado. El valor y el alcance metafísico de la tragedia consiste, justamente, en que ella no es un mero género literario, sino que reproduce,

⁴⁹) *Tgb.* N° 1565; t. I, pág. 354.

⁵⁰) *Tgb.* N° 2732; t. II, pág. 256.

⁵¹) *Cfr.* Benno von Wiese, *op. cit.*, quien sostiene la identidad, en el vocabulario de Hebbel, entre los términos Idea y Dios. Pág. 579.

es decir, vuelve a producir en el dominio del arte, lo que en el ser mismo es “un *fatum* inmediatamente dado”⁵²).

En las obras de Hebbel, el tema de la tragicidad se encuentra presente por todas partes y constituye el aspecto predilecto de sus intérpretes y comentaristas. Entre los muchos textos, el que sigue a continuación me parece particularmente adecuado a los fines de esta exposición. “Al querer aniquilar a su enemigo —escribe el dramaturgo— el sol no tiene más que iluminarlo, y eso no lo hace con esfuerzo, pues, constituye su naturaleza. La primera vez que el sol se adelantó tímidamente y vio las tinieblas, se puso a temblar. Se elevó en el firmamento, y las tinieblas se desvanecieron, como si jamás hubiesen sido. El sol exclamó: ¡qué tonto fui al temer algo que en modo alguno existía!. Creo que si la Idea no triunfara como el sol, jamás triunfaría”⁵³).

3. La esencia del arte.

El arte llega, pues, hasta la profunda realidad del ser, y, en ese sentido, se identifica con la metafísica. Pero con ello sólo se ha aclarado el alcance de la actividad estética, y no su esencia.

En primer lugar, el conocimiento racional constituye un medio precario e incompleto, incapaz, por sí mismo, de descifrar la esencia de lo artístico. En esto Hebbel es escéptico, y le impone un límite infranqueable a la Estética, entendida como teoría general del arte y de la belleza. “La ciencia del arte —nos dice— ... puede y debe ser ampliada, y tal ampliación deriva del artista que da cuenta de sí mismo y comunica sus experiencias sobre el proceso misterioso que se llama creador”⁵⁴), pues, según lo afirma en otra parte, hay “algo que está por encima de la ciencia y del arte: el artista mismo”⁵⁵). El poder creador del genio, por lo mismo que es creador, nos hunde en el misterio y desborda todo esfuerzo de explicación racional. El artista, por tanto, es el límite que la teoría no puede rebasar, aunque dicha teoría parta del artista mismo. En efecto, según Hebbel, “es más fácil repetir un milagro que explicarlo”⁵⁶).

En su propia época dominaban —según el dramaturgo— dos concepciones del arte, que Hebbel rechazó. Ambas se basaban en la teo-

52) *Tgb.* N° 3158; t. II, pág. 410.

53) *Über Literatur und Kunst*, ed. cit., t. XIII, pág. 111.

54) *Kritische Schriften von Ludwig Tieck*, ed. cit., t. XIV, pág. 29.

55) *Tgb.* N° 748; t. I, pág. 167.

56) *Tgb.* N° 948; t. I, pág. 204.

ría de la imitación: en un caso, se establecía a la naturaleza como término o meta de la actividad artística; en el otro, se determinaba o limitaba el objeto de la imitación, refiriéndosela a lo bello. Pero el naturalismo —a cuyo extremo conduciría la aplicación consecuente del primer principio enunciado— no sólo falsea la esencia del acto de creación, sino que es lógicamente imposible. Sólo se podría estimar el carácter correcto de la imitación si, desde fuera de la naturaleza, se pudiera comprobar la semejanza entre la obra y la cosa natural. Mas el hombre está, por esencia, dentro del círculo de la naturaleza, es parte de ella: luego, ¿cómo la parte se podría separar del todo? “Nadie abarca el elemento en el cual vive, sino que el elemento lo abarca a él”, pensaba Hebbel⁵⁷).

La imitación de la belleza tampoco acierta con lo esencial. El poder de atracción que caracteriza lo bello, no sólo es apetecible, sino también, deleitable. Lo bello place o agrada: en esto consiste su atractivo, que los críticos de la época imponían como ley o principio del arte. Pero hay casos en que la necesidad del arte hace prescindir de la belleza, es decir, de lo placentero, tal como ocurre cuando la obra, para ser verosímil, introduce temas que en sí mismos son mezclados, es decir, teñidos por estímulos intrínsecamente desagradables. Pero una ley que en lugar de dominar se doblegue a necesidades que le son ajenas, se destruye como ley. “¡Como si la incapacidad o la perplejidad instantánea del artista y la insuficiencia de la materia elegida, pudiesen anular la ley del arte, anteriormente reconocida como *suprema!*”, exclama Hebbel. “Es exactamente lo mismo —continúa— que si un legislador político limitase la prohibición del robo con la siguiente cláusula: ‘en caso de que no puedas conquistar algo de un modo más noble’”. Frente a lo defectuoso de los conceptos habituales de imitación, Hebbel —que conocía el alcance metafísico del arte— enuncia su propia tesis con las siguientes palabras: “si debiese expresar mi concepto sobre el arte, tendría que basarlo en la libertad incondicionada del artista, y decir: el arte debe concebir y exponer la vida en todas sus diversas configuraciones”⁵⁸).

El arte, pues, no imita, sino que concibe la vida, y eso en su doble apariencia: cómo ser y cómo devenir. Tal tesis, la que se refiere a la

57) *Tgb.* 1156; t. I, pág. 248. — Por eso, lo que sobrepasa el “elemento”, es desconocido: “No conozco el *mundo*, pues, aunque me represente un trozo del mismo, es una pequeña parte, tan evanescente que no se puede sacar conclusión alguna acerca de su esencia verdadera”. (*Tgb.* N^o 6085; t. IV, pág. 263).

58) *Über Theodor Körner und Heinrich von Kleist*, ed. cit., t. XIII, págs. 52 s.

división de la vida en ser y devenir, se halla dispersa en toda la obra de Hebbel, y, quizá, por eso mismo, sea de difícil interpretación. Trataremos de aclararla apelando a los propios textos de Hebbel.

En primer lugar, el dramaturgo estima que “la vida es un eterno llegar a ser”⁵⁹⁾, cuyo fin “no está en la quietud, ni en la perduración, sino en el movimiento”⁶⁰⁾. No obstante eso, la vida, entendida como el poder creador de la naturaleza, se detiene en las configuraciones que va logrando, “como si fuese a quedar allí para siempre”⁶¹⁾, y con eso ya no se presenta como devenir, sino como ser. Pero el artista, por detrás de lo que ha llegado a ser, de lo que se ofrece como ya sido o realizado, atrapa el devenir, es decir, la fuerza creadora que aniquila las configuraciones que la comprimen a medida que va engendrando formas cada vez más altas. Desde ese punto de vista, el devenir se transmuta en devenido, es decir, en existencia o en ser, por la forma que lo fija y determina; es decir, lo trueca en ser, pues: “lo que no aparece bajo ninguna forma, no tiene existencia alguna, al menos para nosotros”⁶²⁾. El puro e informe devenir de la vida es indefinible, porque es un concepto supremo y porque en el fondo *no es*: su ser es el de la *posibilidad*⁶³⁾. “La vida jamás es algo; sólo es la ocasión para algo”⁶⁴⁾, concluye Hebbel.

El arte, pues, conoce ambos aspectos, y se atiene al fundamental de la vida: repone al individuo limitado en la corriente ilimitada del vivir⁶⁵⁾. “Sólo así —dice Hebbel— [el arte] llega a ser lo que debe ser: vida en la vida”⁶⁶⁾, porque “engendra y continúa engendrando”⁶⁷⁾. El poder creador y la obra son tan misteriosos e insondables como la vida que reflejan. Una obra, despojada de misterio y de las posibilidades que le son inherentes, sería mezquina y pobre, pues su misión no está en solucionar enigmas, sino en prolongar el carácter misterioso del ser y de la vida. “Poetizar —dice Hebbel con escueta fórmula— no

59) *Tgb.* Nº 2005; t. II, pág. 44.

60) *Tgb.* Nº 2025; t. II, pág. 47.

61) *Tgb.* Nº 3192; t. II, pág. 424. — “En el fondo de la Naturaleza hay una enorme y misteriosa fuerza que no se agota en sus creaciones, sino que las elimina, de tal modo que quizá se atenga, más que al exuberante retoño, a las auténticas manifestaciones de la raíz... Por eso, dicha fuerza está siempre concentrada...” (*Tgb.* Nº 1765; t. I, pág. 395).

62) *Tgb.* Nº 1370; t. I, pág. 296.

63) *Tgb.* Nº 1759; t. I, pág. 394.

64) *Tgb.* Nº 1854; t. I, pág. 417.

65) *Tgb.* Nº 1524; t. I, pág. 342.

66) *Mein Wort über das Drama*, ed. cit., t. XIII, pág. 131.

67) *Tgb.* Nº 2248; t. II, pág. 142.

significa descifrar la vida, sino crearla”⁶⁸). De este hecho, derivan dos consecuencias:

1º El carácter *fragmentario* e *inconcluso* del producto estético, pues la vida y la intuición que de ella tiene el artista no puede quedar fijada en la forma que la amilana: en ese caso, dejaría de ser vida⁶⁹). Así como “el fuego muere al no matar”⁷⁰), la vida que no rebasa o destruye y mata la forma que la comprime, muere como tal. Pero, por otra parte, la forma otorga individualidad, es decir, hace que algo exista como ser, y no como mero devenir. Por eso, al perderse en el flujo informe de la vida, el artista sucumbe como individualidad: “poetizar —afirmaba Hebbel— significa matarse”⁷¹). La configuración estética es, como la vida, posibilidad, y si la forma se realizara acabadamente, sería una realidad que, como tal, excluye lo posible.

2º Se desprende también que en una experiencia estética radical, la forma que limita a la obra debe *concluir*la y *acabar*la. En una expresión defectuosa, la forma es opaca y cerrada; mientras que una perfecta configuración la delata como el medio transparente de lo infinito. Dicho con otras palabras: en un caso, la forma es principio de realización y, con ello, de individuación. Como simple límite, es el fundamento de la finitud. En el otro caso, el acabamiento de la obra, su configuración lograda y plena, exhibe lo infinito. Cautelosamente, Hebbel anotaba en su diario: “Sólo lo finiquitado es infinito: un pensamiento en apariencia absurdo que, sin embargo, en este instante, es para mí muy claro”⁷²).

Como es lógico, sólo el poder creador del genio —entendido como el grado supremo de las configuraciones de la naturaleza⁷³) y, por tanto, como el lugar en que ella adquiere conciencia de sí misma⁷⁴)— está siempre en relación con lo infinito y en cada obra “engendra un anagrama de la creación”⁷⁵). El genio, a través de una obra necesariamente individual, nos enfrenta con lo infinito, pues, eso constituye “la primera y única ley del arte”⁷⁶). El conocimiento del genio es intui-

68) *Tgb.* Nº 2265; t. II, pág. 96.

69) *Über die sogenannten politischen Demonstrationen*, ed. cit., t. XIII, pág. 351.

70) *Tgb.* Nº 3404; t. III, pág. 44.

71) *Tgb.* Nº 1838; t. I, pág. 411.

72) *Tgb.* Nº 1470; t. I, pág. 314.

73) *Tgb.* Nº 3192; t. II, págs. 423—424.

74) *Tgb.* Nº 648; t. I, pág. 143: “El genio es la *conciencia* del mundo”.

75) *Tgb.* Nº 747; t. I, pág. 164.

76) *Tgb.* Nº 136; t. I, pág. 29: “poetizar significa reflejar el mundo sobre fundamentos individuales”. (*Tgb.* Nº 2300; t. II, pág. 100).

tivo, y, como hemos visto, hasta instintivo⁷⁷): brota de su identificación con el fondo misterioso de la realidad. El carácter emocional, propio de esa intuición —llámesela inspiración, delirio o entusiasmo— no niega el aspecto racional, inevitable en la realización o elaboración de lo intuido. Lo racional y lo irracional no se enfrentan como enemigos, dispuestos a triunfar el uno sobre el otro. Es cierto que en la belleza se asiste a la tensión entre opuestos, entre lo individual y lo universal, entre el entendimiento y el sentimiento. La actividad genial, empero, sintetiza las oposiciones, armonizándolas. La belleza no se produce por la victoria de un opuesto sobre otro, sino por el armisticio a que llegan los contendientes⁷⁸). ¿Qué sería de lo irracional sin la lucidez que le presta la inteligencia? ¿Cómo se podría expresar y ser comunicable, sin el auxilio que le llega de las restantes facultades espirituales? La obra de arte, que es totalidad, emerge de la actitud, igualmente íntegra, que caracteriza el puesto del genio. El origen y la meta del arte están, por cierto, en el misterio; pero, entre uno y otro extremo, entre el principio y el fin, se halla la necesidad de expresarlo y de comunicarlo, actos estos últimos que cumple la función esclarecedora del entendimiento. Hebbel encontró la fórmula insustituible: “El genio —dijo— es la inteligencia del entusiasmo”⁷⁹). No se lo puede concebir arrastrado por el caos irracional; por el contrario, la actividad genial, por ser creadora, hace surgir un mundo —el del arte— a partir de lo caótico y, para ello, es inevitable la introducción del logos.

Hasta ahora, hemos destacado la circunstancia de que el arte es *vida en la vida*, es decir, prolongación de la misma. Ha llegado el momento, pues, de señalar que esa vida es algo más que vida. Trátase de un *plus* que, al trascenderla, la libera de la necesaria finitud o muerte, o sea, el destino de lo viviente. La vida, en efecto, queda como enquistada en una forma o envoltura que la protege de su necesaria aniquilación; la vida y la muerte, en cambio, jamás son dissociables en el plano de lo real. La realidad se desrealiza en la obra estética: sólo así, por su insularidad, lo artístico sobrevive a la vida y, al mismo tiempo, la mantiene como posibilidad. Tal es lo que Hebbel denominaba *liberación*: “Por liberación entiendo el acto mediante el cual el poema —que siempre arraiga y tiene que arraigar en una necesidad subjetiva...— se desprende, en cierto modo, de ese su cordón umbilical”⁸⁰).

⁷⁷) Cfr., entre otros textos, *Tgb.* N° 4413; t. III, pág. 307.

⁷⁸) *Tgb.* N° 1896; t. II, pág. 8.

⁷⁹) *Tgb.* N° 1952; t. II, pág. 25. — “Lo bello nace tan pronto como la fantasía se vuelve entendimiento”. (*Tgb.* N° 6301; t. IV, pág. 347).

⁸⁰) *Tgb.* N° 1018; t. I, págs. 218—219.

Por ese aislamiento en que perdura lo vivo en la forma artística, el producto estético además de ser *vida en la vida*, no es, sin embargo, *para* la vida: “El fruto del árbol, no es para el árbol”, decía Hebbel⁸¹). Desde este punto de vista, la naturaleza del arte, desprendida de lo real que lo circunda, tiene carácter simbólico; es decir, lo universal de su validez está soportado y se hace transparente en lo individual o singular.

En el mundo irreal y simbólico del arte, las cosas pierden su calidad de tales, para convertirse en apariencias o en imágenes: “El artista sólo ve, en sentido propio, las imágenes de las cosas y no las cosas mismas”, afirmaba Hebbel⁸²). Parecería que esta tesis contradice el postulado alcance metafísico del arte, al que anteriormente nos habíamos referido. Pero es una ilusión: lo estético mantiene su función de tal, es decir, la de ser conocimiento sensible, y *por eso* penetra en lo esencial. No es un saber racional o discursivo, sino una intuición simbólica, capaz de penetrar en lo universal a través de lo individual, es decir, de ver lo inteligible en lo sensible. La captación intelectual de las esencias, en cambio, no conduciría a la belleza, ya que para ofrecerse, ésta necesita conservar y afirmar la consistencia aparente de la realidad. De otro modo no se exhibiría como viviente: “Cuando ya no se considera el mundo a través... de la poesía, el mundo no causa mejor impresión que el cuerpo humano despojado de epidermis: seguirá siendo un organismo estructurado de modo altamente racional; pero la belleza se habrá perdido”⁸³).

Por otra parte, el alcance metafísico del arte, a través de *una* realidad simbólica dada como imagen, se basa en dos principios enunciados por Hebbel con las siguientes palabras: “El único camino para alcanzar lo más lejano, consiste en perseguir, con placer, con alegría y con fuerza, la meta más próxima”⁸⁴). El segundo postulado dice: “No hay ningún camino hacia la naturaleza de las cosas que no parezca alejar de ellas”⁸⁵). Luego, la aprehensión de la belleza supone la actitud extraordinaria o deshabitual del artista que la cumple: respetando lo más próximo se eleva a lo más remoto.

La belleza, por tanto, es el brillo o el resplandor del misterio en lo sensible, en lo que aparece y se da en lo superficial. Hay que distinguir, empero, entre una superficie que oculta lo profundo —con la

81) *Tgb.* N° 1512; t. I, pág. 338.

82) *Tgb.* N° 1113; t. I, pág. 240.

83) *Tgb.* N° 4038; t. III, pág. 212.

84) *Tgb.* N° 496; t. I, pág. 90.

85) *Tgb.* N° 703; t. I, pág. 155.

cual el arte no tiene nada que ver— y otra que lo manifiesta. En el último caso, la profundidad aflora y se hace patente en lo superficial. Como siempre, Hebbel redujo la complejidad de este pensamiento a una fórmula prieta y tan exacta como concisa: “La belleza —sostenía— es la profundidad de la superficie”⁸⁶). Más que una reminiscencia hegeliana, debemos ver en esa frase la expresión del descubrimiento de algo esencial, tanto que la misma idea reaparece una y otra vez en las concepciones estéticas más diversas, aunque su expresión no alcance el carácter lapidario que tiene la de Hebbel. Quizá quienes más se le hayan aproximado —no sólo por la letra sino también por el espíritu— fueran Goethe y Nietzsche. El primero decía: “Nada está dentro, nada afuera, pues lo que está dentro, está afuera”⁸⁷). Y en el segundo su coincidencia —puesto que es imposible hablar de “influencia”— con el pensamiento hebbeliano es aún más explícita. “¡Oh, esos griegos!, —exclamaba Nietzsche— ¡Cómo sabían vivir! El vivir exige atenerse con valentía a lo superficial... a la piel: exige adorar la superficie, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en el Olimpo entero de la apariencia. Esos griegos eran superficiales a fuerza de ser profundos”⁸⁸).

La “profundidad de la superficie” es un hecho que sólo se puede dar en lo simbólico, es decir, en el caso de que lo individual (la superficie), sin dejar de serlo, ofrezca lo universal (lo profundo). Esta tesis, que a mi juicio sintetiza el pensamiento estético de Hebbel, tiene plena vigencia actual, tal como acontece siempre que no se imponen principios sistemáticos al objeto del conocimiento. La visión simbólica del mundo, propia de las naturalezas superiores⁸⁹), eleva al hombre a lo imperecedero: de allí que, no obstante el pesimismo atribuido a Hebbel, el dramaturgo haya podido escribir: “A través del pensamiento de la muerte, trazar los hilos dorados de la vida: suprema tarea de la poesía”⁹⁰). Y como Hebbel jamás eludió la vida, nos legó una obra tejida con los hilos más resistentes: los que provienen de las experiencias originarias e irrepetibles de la genialidad.

EMILIO ESTIÚ

Universidad Nacional de La Plata

⁸⁶) *Tgb.* N° 2053; t. II, pág. 53.

⁸⁷) *Goethes Werke*, ed. por K. Heinemann; t. II, pág. 133.

⁸⁸) *Die fröhliche Wissenschaft*, (Friedrich Nietzsche, *Werke*, ed. por Karl Schlechta, Munich, 1955), t. II, pág. 15.

⁸⁹) *Tgb.* N° 366; t. I, pág. 97.

⁹⁰) *Tgb.* N° 2330; t. II, pág. 110.

El Poeta y su Mundo

Acerca de una poesía de Friedrich Hebbel

En 1843, durante su estada en Copenhague, Hebbel escribió la siguiente poesía, una de las más líricas y enigmáticas a la vez de su amplia producción literaria:

Ich und Du

Wir träumten voneinander
Und sind davon erwacht,
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sinken zurück in die Nacht.

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor,
Wir sterben, wenn sich Eines
Im Andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern
Zwei Tropfen, rein und rund,
Zerfließen in Eins und rollen
Hinab in des Kelches Grund.

Yo y tú

Soñábamos el uno con el otro,
Y de ello, nos hemos despertado:
Vivimos para amarnos,
Y volvemos a hundirnos en la noche.

Tú abandonaste mi sueño,
Y yo el tuyo abandoné:
Moriríamos, si lo uno en lo otro
Totalmente se fundiera.

Sobre una azucena tiemblan
Dos gotas, límpidas y redondas,
Se derraman, y unidas caen
Hacia abajo, al fondo del cáliz.

Esta poesía figura entre aquellas que Eduard Mörike, en su carta del 30 de noviembre de 1857 dirigida a Hebbel en ocasión de confirmar el recibo de una nueva edición de su lírica, considera “las más nobles” de nuestro poeta, en las que “esa nostalgia especulativa que no termina ni debe terminar de gobernarnos..., ha recibido una expresión extremadamente notable y auténtica”. (*ibíd.*).

En su *Geschichte der deutschen Lyrik* (Historia de la lírica alemana), Johannes Klein ¹⁾ ha interpretado estos versos como poesía de amor, en la que Hebbel “sabe expresar el amor entre los sexos mediante un símil clásico”. Y continúa Klein: “Una vez más se transparenta algo de la creación del hombre, una especie de mito. El encuentro está preestablecido, el amor es el proceso de la vida, y por ello es

¹⁾ Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges*, Wiesbaden, 1957, pág. 614.

perecedero. Aquí se enfrentan dos seres, de los cuales uno depende del otro, porque con su encuentro realizan algo que está otorgado de antemano. Pero cada uno de ellos es una personalidad acuñada: si se unieran, ambos deberían renunciar a sí mismos. Esta unión sería, al mismo tiempo, la restitución de lo divino, cuyo símbolo es la azucena: la inocencia del corazón”.

A primera vista, estos conceptos parecen acertados, aunque la interpretación de la poesía presenta, en este sentido, no pocas dificultades. En el amor, el sueño o la noche se fusionan inseparablemente con la vida, con la realidad (1ª estrofa). Mas el amor implica también la muerte, que es el destino de toda vida (2ª estrofa). Sin embargo, la conciliación de estos antagonismos se verifica en la unión mística, en la identidad pura de dos corazones, en que la culpa original del ser humano, alejada de toda fatalidad existencial, se transforma en una totalidad esencial, que con el vislumbre del fondo misterioso de la vida participa de lo divino cósmico (3ª estrofa). Con estos versos, Hebbel logró poetizar una situación arquetípica del humano ser. Pero mientras las dos primeras estrofas transcriben la necesidad trágica de la muerte, el destino primigenio de Perséfone y de Nausícaa²⁾, los últimos versos elevan la concepción clásico - antigua de la vida a un plano ideal y objetivo, de indudable procedencia romántica, que trata de conciliar la realidad empírica con la idea de integridad de todo lo existente, de contornos infinitos, cuya dialéctica supera la tensión entre naturaleza y espíritu, entre libertad y necesidad, en la perfecta identidad de lo divino.

Estos conceptos parecen encontrarse en franca contradicción con la estructura interior de la mayoría de los dramas hebbelianos, y muy particularmente de la tragedia *Judith*, terminada tres años antes de haber escrito Hebbel la poesía que hemos transcrita y que fue publicada, en primera edición, en julio de 1841. En su libro *Friedrich Hebbel*, Anni Meetz³⁾ comenta acerca del personaje principal de este drama: “La oposición entre los sexos se plantea, para Hebbel, como una gran lucha que eternamente se repite, como proceso entre prota-

2) Sobre la artemisiaca Nausícaa homérica y goetheana, transformada por “culpa” de Ulises en una Perséfone, véase mi ensayo *Mythos als Erlebnis und Dichtung: Die “Italienische Reise” und das “Nausikaa” - Fragment*; en mi libro *Vom Sein der Welt. Beiträge zur mythologischen Literaturgeschichte von Goethe bis zur Gegenwart*, Mendoza, 1958, págs. 33 ss.; también en el tomo-homenaje *Goethe*, publicado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, con el título *El “viaje a Italia” y el fragmento de “Nausícaa”*, Mendoza, 1949, págs. 77 ss.

3) Anni Meetz, *Friedrich Hebbel*, Stuttgart, 1962, pág. 22.

gonistas, que en última instancia nunca se comprenderán, puesto que por su carácter el uno está separado del otro, y ni en el amor pueden transformarse en uno". Y refiriéndose a las baladas de Hebbel, también Johannes Klein ⁴⁾ puntualiza que "el encuentro de los sexos se realiza bajo este signo [la voluntad del poder que trata de quebrar una resistencia aparentemente insuperable mediante personajes simbólicos e ideas]. Este encuentro es una lucha, aunque no del todo como en Nietzsche, si bien similar a la de éste". Por consiguiente, Klein interpreta también nuestra poesía como expresión de una "oposición —*ein Gegenüber*— de un yo a un tú".

Sin embargo, este dualismo antagónico entre hombre y mujer no existe en la poesía estrictamente lírica de Hebbel, como tampoco existe en ella la condenación definitiva del hombre frente a la necesidad de lo absoluto o las implacables leyes de la comunidad social. Con razón, Wolfgang Liepe ⁵⁾ considera las tragedias hebbelianas obras que representan la trágica distancia entre Dios y el hombre —*die tragische Gottferne*—, que se manifiesta por el impulso pecador de éste (o sea, su negación de la idea), como "culpabilidad de carácter" ⁶⁾; mientras que interpreta su lírica como "proyección de la nostalgia de su yo mismo", como "cercanía de Dios" o *Gottnähe*. En ella, "el poeta se abre... a la bienaventurada cercanía de Dios" ⁷⁾. "Por consiguiente, la vivencia de la lejanía de Dios sólo determina *un* aspecto de su visión del mundo, situado en primer plano por el peso de sus tragedias" ⁸⁾. "Únicamente la consideración de la totalidad creadora, que igualmente abarca la vivencia de la cercanía de Dios en su lírica, puede hacer justicia a la unidad interior de su obra" ⁹⁾. Y un concepto parecido expone también Heinz Otto Burger ¹⁰⁾, dos años antes de la aparición del trabajo de Liepe, al expresar que "a veces, [Hebbel] cree experimentar la conciliación de los opuestos [v. gr. la realidad individual frente a la unidad cósmica], logrando establecer la idea de una totalidad de

⁴⁾ Johannes Klein, *o. c.*, pág. 614.

⁵⁾ Wolfgang Liepe, *Hebbel und Schelling*; en *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Chicago, 1953, págs. 169 s.

⁶⁾ *Ibid.*, pág. 168.

⁷⁾ *Ibid.*, pág. 170.

⁸⁾ Juan Probst, *Friedrich Hebbel y sus dramas*, Buenos Aires, 1944, págs. 11 ss., se refiere extensamente a la concepción del mundo de Hebbel, fundada en su creación dramática.

⁹⁾ Wolfgang Liepe, *o. c.*, pág. 181.

¹⁰⁾ Heinz Otto Burger, *Der Realismus des neunzehnten Jahrhunderts*; en *Annalen der deutschen Literatur* 3, Stuttgart, 1951, pág. 642.

trascendencia inmanente. He aquí sus momentos propiamente líricos. En casi todos los pensamientos y poesías de Hebbel se trata de un mundo de trascendencia inmanente, de un *realismo cósmico*". Burger se refiere aquí expresamente a "la culminación de la gran lírica, [que] volvemos a alcanzar con las poesías de Hebbel, de 1842". Y finalmente, también Heinz Stolte¹¹⁾ puntualiza la misma actitud creadora de Hebbel al destacar el carácter "ambivalente" de sus motivos líricos. "Por ambivalencia entiendo el fenómeno de que allí donde la individualidad extremadamente amenazada es aniquilada por la dualidad, o sea, la tensión antagónica entre individuo y totalidad cósmica, este acontecimiento pronto es interpretado por el poeta de manera *negativa*, como destrucción trágica, como muerte y aniquilamiento, mas pronto es valorado *positivamente*, como unión o contacto más íntimo con la divinidad; *unio mystica* que por ende lo redime y con la que coincide un estado de ebriedad de suprema dicha. ... esta ambivalencia se ha manifestado especialmente en la época de Munich"¹²⁾. En la poesía *Ich und Du*, Hebbel interpreta mediante un motivo legítimamente lírico, lo que en 1842, un año antes de escribir esa poesía, había expresado en su soneto *Das Heiligste* (Lo más sagrado): "La profundidad de la temática que se interioriza en lo metafísico, se hace clarividente: la dualidad y su anulación creadora en lo divino"¹³⁾. Esta anulación de la oposición entre hombre y mujer, que corresponde a una *coincidentia oppositorum* en lo divino, es "la forma original de la lírica hebbeliana"¹⁴⁾, que ha encontrado su expresión auténtica en los versos transcritos.

Con ello, nuestra poesía trasciende los límites de una poesía de amor, transformándose a la vez en una cosmovisión lírica, en la que el poeta no parece enfrentarse a un ser amante o amado, sino al mundo mismo. Y aquí debemos destacar lo siguiente: el concepto hebbeliano del "mundo" no debe interpretarse de ninguna manera, como lo meramente terreno, como espacio existencial del hombre. Abarca la totalidad de las manifestaciones esenciales del ser, que conforme a la terminología de Hebbel se identifica con el "universo", lo "general" o el "Todo" y, a veces, con la "idea", de la que también Dios es copartícipe. "Con la creación del mundo, la voluntad particular empezó a emanciparse de la universal. La divinidad se disgrega en un número

11) Heinz Stolte, *Ahne das Wunder der Form! Zur lyrischen Biographie Friedrich Hebbels*; en *Hebbel-Jahrbuch 1961*, Heide in Holstein, 1961, pág. 25 ss.

12) Hebbel estudió en Munich desde setiembre de 1836 hasta febrero de 1839.

13) Véase la interpretación de esta poesía en Heinz Stolte, o. c., pág. 20.

14) *Ibid.*, pág. 19.

infinito de formas particulares en las que anhela su propia representación, cada vez más perfecta. Aunque en el estado animal y en el primitivo de la humanidad domina todavía la voluntad universal en absoluto, llega el momento en que la voluntad individual se rebela contra el principio universal. El individuo tiene, a pesar de formar parte del espíritu universal, una voluntad propia y aparentemente autónoma, y debe sostenerse contra las otras individualidades e instituciones que representan también fines de aquel espíritu. Al enfrentarse, pues, con el mundo —actitud necesaria, si no quiere renunciar a sí mismo—, el individuo convierte su pequeño derecho en una gran injusticia, y el espíritu universal, al disgregarse, cae en contradicción consigo mismo”¹⁵). “La polaridad entre el yo y el tú, luego la transformación de uno en otro, y finalmente la presencia de lo metafísico, de un fondo primigenio que une a todo y en que la suprema plenitud del amor es, al mismo tiempo, su anulación en la muerte”¹⁶): aquí, Hebbel esboza, a través de una extrema concentración de los medios expresivos, el itinerario del destino humano, que se verifica en esa tensión casi mortal, vivida intensamente por el propio Hebbel, entre naturaleza y espíritu, existencia y esencia, lo terrenal y lo supraterranal; tensión abisal que el autor logra superar en su lírica madura, como uno de los últimos poetas del siglo XIX, antes de que esa tensión se torne insalvable en la literatura de la segunda mitad del siglo pasado y de nuestra época.

Estas consideraciones implican también el interrogante de si Hebbel ha representado con el ‘tú’ de su citada poesía, a la protomujer amada o si este ‘tú’ no debe interpretarse también como el ‘mundo’ mismo, que constituye la finalidad última de la vida humana y la órbita específica de la poesía, según Hebbel la única capaz de traducir la esencia divina de la vida y de transmitirla a los hombres. Al igual que en sus dramas, también en la lírica la fundamentación psicológica de la vida fue de primordial importancia para el planteamiento de la problemática inherente. Y Hebbel poseía plena conciencia del alcance psicológico universal del amor. Porque el *eros* del amor individual necesariamente incluye la presencia de una realidad metafísica que trasciende a toda medida humana. El amor entre el yo y el tú conduce al hombre a un “mundo” que le permite participar de la esencialidad de todo ser. En toda lírica grande y auténtica, los contornos individuales desembocan en lo general, y el plano de lo particular se fusiona con lo suprapersonal de una manera que permite una interpretación

¹⁵) Juan Probst. *o. c.*, págs. 13 s.

¹⁶) Heinz Stolte, *o. c.*, pág. 21.

de amplitudes extrahumanas. Esta situación es, precisamente, característica de la lírica hebbeliana, y encuentra su confirmación en otros versos del poeta, donde la personificación metafórica constituye la cifra de una interpretación de ideas y conceptos que, en su totalidad permiten delinear los contornos del "mundo" hebbeliano. En el romance *Zwei Wanderer*, escrito en 1837, los "dos caminantes", mudo el uno y sordo el otro, son alegorías de la naturaleza inconsciente y del espíritu humano, que sólo en el encuentro mutuo, en la unión del uno con el otro, conducen al hombre a "descifrar las oscuras cifras divinas" (Hebbel), para acercarse definitivamente a la "mañana" de la identidad cósmica, la consciente identidad de lo real con lo ideal, que es la meta del proceso evolutivo del género humano¹⁷). El romance *Der Königssohn* (El hijo del rey), escrito pocos meses después de los versos anteriores, desarrolla la "odisea" del espíritu a través de los personajes del hijo (espíritu) y del padre (Dios)¹⁸), mientras en *Gott über der Welt* (Dios sobre el mundo), poesía escrita en Hamburgo, la "hermana" es el símil de la naturaleza creada, que en un comienzo participó del espacio divino de las ideas, pero que por la Creación fue alejada de Dios, quien en un futuro la despertará de su sueño para que nuevamente pueda integrarse a la claridad del mundo ideal¹⁹). Y algunas semanas después de su estada en Copenhague, Hebbel escribió en París, el poema *Das abgeschiedene Kind an seine Mutter* (El niño difunto a su madre) que a pesar de su carácter biográfico²⁰) continúa los conceptos de *Ich und Du* en una visión cosmogónica, cuya identidad con el 'mundo' de nuestra poesía no es posible negar.

Por otra parte, el texto de la poesía presenta una serie de problemas difíciles de resolver al interpretarlo como expresión, aunque sea idealizada, del amor individual entre dos personas. ¿Qué expresan los versos

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor?

¿Significan ellos, que cada uno de los amantes surgió y se concretó en el sueño del otro, adquiriendo así una fisonomía casi real? ¿Se trata con el *hervortreten*, de un situarse el amado y la amada en primer

17) Una extensa interpretación de esta poesía a la luz de la teoría teosófica de la identidad de Schelling, véase en Wolfgang Liepe, *o. c.*, págs. 143—146.

18) También estos versos se basan en importantes conceptos de la teogonía de Schelling; véase, igualmente, Wolfgang Liepe, *o. c.*, págs. 147 ss.

19) Véase Wolfgang Liepe, *Friedrich Hebbel, Weltbild und Dichtung*; en *Hebbel-Jahrbuch 1960*, Heide in Holstein, 1960, págs. 14 s.

20) El 2 de octubre de 1843 falleció su hijo Max, en Hamburgo.

plano del escenario soñado? ¿Debe interpretarse este verbo como una concreción de la persona amada, como una especie de traspaso de ella desde el sueño a la realidad, de una realización del sueño de amor en la vida real? ¿O se sitúan los personajes *delante* del escenario constituido por el sueño, abandonándolo definitivamente, como lo hacen suponer la preposición *aus* (no *in*) como también los siguientes versos?

Wir sterben, wenn sich Eines
Im Andern ganz verlor.

En las siguientes exposiciones, nos inclinamos a esta última interpretación, que concuerda con la situación del hombre en el "mundo" hebbeliano, esbozado anteriormente y concebido por el poeta a base de sus estudios de los escritos de Schelling y su discípulo Gotthilf Heinrich Schubert, en Hamburgo, Munich y Copenhague.

He aquí otro problema que plantea el texto: Hebbel no escribe

Wir sterben, wenn sich Einer
Im Andern ganz verlor,

sino

Wir sterben, wenn sich Eines . . .

En vez de la forma personal del pronombre —*Einer*: el uno—, Hebbel pone expresamente el neutro —*Eines*: lo uno—, a pesar de que la estructura de las rimas (a-b-c-b) permitiría, en este caso, la alusión inmediata a las personas (*Eines* = c). Acaso ¿no se evidencia aquí, igualmente, la intención del poeta de evadirse hacia lo general y lo abarcador, en un sentido cósmico?

Esta suposición parece confirmarse ampliamente en la tercera estrofa de la poesía. Aparentemente, su contenido no concuerda con los conceptos expresados en los últimos versos de la estrofa anterior. Éstos transcriben una conciencia trágica del amor y de la vida, reconociendo en forma categórica y definitiva la terriblez del destino humano, mientras que la última estrofa constituye una afirmación y una apoteosis de la unión entre hombre y mujer, a través de una visión poética conciliadora, impregnada de una honda fe en la pureza anímica de aquellos que aman y que con su amor alcanzan la autorrealización de su existencia. En esta incompatibilidad de dos principios antagónicos puede comprobarse una contradicción que parece destruir la armonía de la estructura interior de la poesía, por la subordinación de la realidad empírica a un idealismo de perfiles dudosos y hasta anacrónicos. Volveremos después sobre este problema.

En esta perspectiva, el tú individual parece ensancharse infinitamente y adquiere las características de un mundo concebido por Hebbel

bel que, después de la crisis de Heidelberg, constituye la plena afirmación de la realidad metafísica y la conciliación de los antagonismos de la vida a través de una terminología poética, que permite documentar con exactitud la visión hebbeliana del mundo. Lo que el poeta expresó en su carta de fecha 27 de febrero de 1843, dirigida desde Copenhague a Elise Lensing, acerca de la creación del gran escultor danés Bertel Thorwaldsen, es válido también para su propia realización poética y por consiguiente, también para la poesía que aquí comentamos: "Le pregunté [a Thorwaldsen], si cada imagen se encuentra claramente ante su alma, al proceder a la ejecución de la obra; él contestó que sí... Me gustó escucharlo, porque a mí me ocurre lo mismo en mi arte, y no puedo concebir ningún otro procedimiento".

Pero, acerquémonos al texto: por de pronto, el título *Ich und Du* pone en evidencia una postura característica de Hebbel. El poeta sitúa al "yo" en primer plano. Como poeta consciente de su misión, se considera el centro de sus reflexiones y el punto de enlace entre el mundo natural y el mundo sobrenatural, entre existencia humana y esencia universal. No es una casualidad, que algunas de sus mejores poesías se inicien con *ich*:

Ich durfte über Nacht im Traum
Ein seltsam Fest begehen ...

Podía celebrar, en el sueño nocturno,
Una extraña fiesta ...

Geburtsnachts-Traum (Sueño de la noche de
cumpleaños; 1835)

Ich schaute dir ins Auge schnell ...

Miré fugazmente en tus ojos ...

Tändelei (Jugueteo; 1836)

Ich bin in der Nacht gegangen ...

He caminado en la noche ...

Licht in der Nacht (Luz en la noche; 1836)

Ich lag, ein kleines Kind, in meiner Mutter Schoße ...

Yo, el niño pequeño, yacía en el seno de mi madre ...

Leben und Traum (Vida y sueño; 1838)

Ich möchte auch einmal von Freiheit singen ...

Quisiera cantar también de la libertad ...

Mein Pään (Mi canto festivo; 1841)

El Poeta y su Mundo

Ich sah des Sommers letzte Rose stehn ...

Vi la última rosa del estío ...

Sommerbild (Visión estival; 1844)

Ich hab' als Kind gespielt im fernen Norden ...

He jugado, cuando niño, en el lejano norte ...

An eine Römerin (A una mujer romana; 1845)

Schau' ich in die tiefste Ferne ...

Cuando miro la más honda lejanía ...

Schau ich in die tiefste Ferne; (1859); etc.

Aquí, no se trata exclusivamente de la presencia de un “yo lírico”, que “intimiza” y “re-cuerda” al mundo (Staiger, Kayser) en su poesía, es decir, de la documentación del proceso lírico por excelencia, sino de la concreción poética de un egocentrismo artístico consciente de su carácter trágico y “opositivo”²¹⁾, que en la creación poética trata de enfrentarse a la numinosa amenaza del mundo, defendiéndose de ella²¹⁾, y que espontáneamente se sitúa en una posición inicial de defensa, en la certeza de lograr por sus propias facultades la conciliación de los opuestos en la unidad armónica de la existencia con el eterno acontecer del ser. “¡Hebbel nunca niega su yo! Mas a pesar de ser contemplativo, es un hombre que siente... Al hombre sensitivo pertenece la sensibilidad sismográfica de la observación”²²⁾. También en nuestra poesía, la aparente objetividad reflexiva y contemplativa que presenta los fenómenos concretos con imágenes casi realistas, es en el fondo una aprehensión intuitiva, visionaria y simbólica de la esencialidad vivida, propia de la infinitud del universo:

Und ins Unendliche verschweben
Kann leicht, wer es im Ich genoß.

Y a lo infinito con facilidad
Puede evadir, quien lo gozó en el yo.

Erleuchtung (Iluminación)

Precisamente estos versos, impregnados de filosofía romántico-idealista, otorgan al egocentrismo creativo, al “yo” de nuestra poesía, su sentido cabal: “En el yo, el poeta [Hebbel] vive la gracia de la iluminación por el ‘espíritu del cosmos’”²³⁾. Esta profundidad meta-

21) Compárese sobre este aspecto Heinz Stolte, *o. c.*, págs. 14 s.

22) Johannes Klein, *o. c.*, pág. 615.

23) Wolfgang Liepe, *Hebbel und Schelling*, *o. c.*, pág. 138.

física se evidencia ampliamente en la primera estrofa, donde la disgregación entre “soñar” y “vivir” se resuelve mediante el amor, en una unidad superior:

Wir träumten voneinander
Und sind davon erwacht,
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sinken zurück in die Nacht.

Ya en Wesselburen, Hebbel había leído en los escritos de Schubert²⁴), que el lenguaje de lo inconsciente, que se expresa en el sueño (y en la poesía), representa la resonancia de la unidad original de naturaleza y Dios. “En el estado sonámbulo del sueño, la conciencia individual vuelve a la ‘vida general’, al contexto divino del Todo”..., y “la continuidad de lo sucedido y de lo que sucederá en y fuera de nosotros, cuya legislación interior nos permanece velada y oscura en tantos aspectos, habla el mismo lenguaje que aquel con que sueña nuestra alma”²⁵). Mientras en el sueño o, como dice Hebbel (verso 4), en la noche, su yo y “lo otro” (2ª estrofa) —el “mundo”— se oponen, participando ambos de la totalidad universal, también la “vida”, la realidad tangible del hombre y del mundo terreno, los conduce a ese estado de unión en el momento de “amar”, mediante esa amorosa entrega recíproca. Desaparece el antagonismo entre la vida individual y la vida universal, y se manifiesta, en la noche, la verdadera “vida”. El lenguaje del sueño “despierta” al poeta y al mundo a la auténtica realidad y los hunde en la noche²⁶), lográndose así la síntesis entre los elementos dualistas de la vida, entre idea y forma. Pero esta compenetración mutua de espíritu y naturaleza sensible sólo la puede realizar el poeta en los momentos de creación, de suprema “cercanía de Dios”. Entonces obran la inspiración del poeta a la vez que la gracia divina. Mas para el hombre, la disgregación de naturaleza y espíritu constituye una necesidad existencial, que se anula únicamente y en todo momento en la identidad perfecta de Dios. Porque sólo Dios es la auténtica verdad, el yo absoluto, mientras el destino del hombre es su existencialidad temporal y su egoísmo individual, su culpa. Por ello, es mortal, y por consiguiente, también “nosotros” —el yo empírico del hombre y el mundo— “moriríamos” tan pronto como ambos se uniesen definitivamente.

²⁴) Especialmente en Gotthilf Heinrich Schubert, *Symbolik des Traumes*.

²⁵) Gotthilf Heinrich Schubert, *o. c.*, 2ª edición, 1821, citado según Wolfgang Liepe, *Hebbel und Schelling, o. c.*, pág. 158.

²⁶) Compárese también Wolfgang Liepe, *Friedrich Hebbel, Weltbild und Dichtung, o. c.*, págs. 17 ss. y pág. 18: “En el sueño, el hombre goza, según Hebbel, del mismo estado de unión con el cosmos que en la vigilia, sólo es dado a la inspiración del poeta”.

El Poeta y su Mundo

Por esta razón, uno debe “abandonar” el sueño del otro, para que el hombre no se transforme en esencialidad perenne, en Dios. Y el mundo, la integridad cósmica “abandona el sueño” del poeta, para que aún se conserve la temporalidad de su existencia, su culpa:

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor,
Wir sterben, wenn sich Eines
Im Andern ganz verlor.

Ya el vislumbre momentáneo del mensaje cósmico, la “iluminación” como expresa Hebbel en el título de otra poesía, significa la muerte. En el momento en que trata de cortar el narciso, Perséfone es conducida al Averno, y el amor que abre los horizontes de la suprema auto-realización humana a la artemisiaca princesa Nausícaa y la transforma en una Perséfone, determina su trágico ocaso en las olas del mar²⁷⁾. ¿Acaso no ha querido Hebbel transcribir en sus versos esta verdad mítica, de validez arquetípica?:

Wir sterben, wenn sich Eines
Im Andern ganz verlor.

Y en la tercera estrofa, Hebbel circunscribe con una densidad simbólica poco común en las letras alemanas ese momento cósmico, en que el yo empírico y el universo se amalgaman en el fondo primigenio de lo absoluto:

Auf einer Lilie zittern
Zwei Tropfen, rein und rund,
Zerfließen in Eins und rollen
Hinab in des Kelches Grund.

El amor se identifica con una azucena, símbolo de la inocencia original y de esa entrega límpida e incondicionada del yo al tú creador del mundo y a su esencialidad absoluta. Sobre ella, “tiemblan dos gotas, puras y redondas”. Esta imagen de la “gota” igualmente se encuentra con frecuencia en la lírica y el pensamiento de Hebbel. Poco después del desesperante “momento de su vida” en Heidelberg, Hebbel escribió su poesía *Erleuchtung* (Iluminación), que contiene los siguientes versos:

Du trinkst das allgemeinste Leben,
Nicht mehr den Tropfen, der dir floß.
Tú bebes la vida más general,
Ya no la gota, que corría hacia ti.

²⁷⁾ Véase A. Dornheim, o. c. en nuestra nota 2.

Alfredo Dornheim

Y en su poesía *Das Sein* (El ser), Hebbel habla de

... jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maß jedweddes Sein durchdringt.

... cada gota que surge,
a su medida penetra a todo ser.

Y en otros versos expresa:

Was sonst, zu Tropfen zerflossen,
Langsam und karg ergossen,
Hat mich auf einmal durchbebt.

Lo que antes, en gotas esparcidas
Había corrido lento y escaso,
De pronto me ha estremecido íntimamente.

Así reza una de las estrofas de la poesía *Halb aus dem Schlummer erwacht* (A medias despertado del sueño), mientras *Welt und Ich* (El mundo y yo), de 1842, comienza con los versos

Im großen ungeheuren Ozeane
Willst du, der Tropfe, dich in dich verschließen?

En medio del océano vasto, inmenso,
¿Tú, la gota, quieres encerrarte en ti misma?

Y en su *Gebet* (Oración), el poeta implora la gracia divina, para que le otorgue, una vez más, la "dicha" de la inspiración creadora:

... Sieh, ein einziger Tropfen hängt
noch verloren am Rande,
und der einzige Tropfen genügt,
eine himmlische Seele,
die hier im Schmerz erstarrt,
wieder in Wonne zu lösen.

Ach, sie weint Dir süßeren Dank
als die anderen alle,
die Du glücklich und reich gemacht;
laß ihn fallen, den Tropfen!

... Ve, una sola gota aún cuelga,
perdida, en el borde,
y esta única gota es suficiente
para devolver gloria eterna
a un alma celestial
que aquí, en su dolor, se entumece.
¡Ay! llorando ella Te ofrece gratitud más dulce
que todas aquellas
a las que Tú hiciste dichosas y ricas;
¡haz caer, la gota!

En estos ejemplos, la imagen de la gota es transcripción simbólica de la medida humana, como en *Welt und Ich*, mas también, como en las demás citas, alusión metafórica a la ínfima parte de lo cósmico intuita por el hombre. La gota es la cifra de lo universal, apenas vislumbrado por el hombre, o bien, como expresa Hebbel en su *Diario*, de las “individualidades”: “La vida es la gran corriente, las individualidades son gotas”²⁸).

Por consiguiente, las “dos gotas” de nuestra poesía pueden interpretarse sin dificultad como lo uno y lo otro, como individualidad y universalidad que, al estar separadas carecen de grandeza, constituyendo, en su aislamiento recíproco, elementos de trascendencia relativa, aunque sean “puras”, límpidas en su afán de amor. Pero también son “redondas”, perfectas en su íntegra individualidad, a pesar de estar encerrada cada una en sí misma, en su sustancia propia y específica. Y estas gotas “tiemblan”, se estremecen ante el destino ineludible de “unirse y de hundirse en el fondo del cáliz”, al igual que la Judith de la tragedia que en el sueño presiente su destino fatal²⁹): “in Eins zerfließen”, derramarse, abandonar su propia individualidad, para—literalmente— “co-incidir” en lo uno, unirse; he aquí la suprema realización del humano ser, como Hebbel lo expresó también en uno de sus *Lebensmomente* (Momentos de la vida):

Worin ich mich versenke
Das wird mit mir zu Eins;
Aquello, en que me interiorizo,
Se hace uno conmigo.

Pero interiorizarse y “hundirse” necesariamente significan entregarse al ‘fondo’, que para Hebbel es, siguiendo a Schelling, un abismo: “El fondo primigenio (*Urgrund*) o negativo (*Ungrund*) de lo absoluto, en el cual se inicia, según la teosofía de Schelling, el proceso de desgarramiento de Dios, se transforma aquí [en el drama *Judith*] en visión poética, en abismo (*Abgrund*) oscuro e insondable. Pero el fondo primigenio, el abismo, posee para Schelling y para Hebbel un carácter particular. Según Schelling, Dios lleva en sí mismo un fundamento de su existencia, que como tal precede a Él, al existente. Es el abismo, en el cual, según el sueño de Judith, vive Dios. En este fondo primigenio, es decir, en aquello que en Dios no es Él mismo sino lo que es ‘fondo de su existencia’, las cosas particulares tienen su fondo. En este ‘fondo

28) Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, tomo II, pág. 239, núm. 2664.

29) Al comienzo del segundo acto de la tragedia *Judith*.

negativo', pues, definido por Hebbel en el sueño de Judith como 'insondable' y 'saturado de espeso humo', están simultáneamente activos dos principios: la voluntad divina de universalizarlo todo... y la voluntad del fondo de particularizarlo todo. Con la orgullosa conciencia de su libertad se abre, pues, al hombre el abismo del fondo primigenio irracional en la tensión de los principios opuestos... Así, también en Schelling, la libertad del hombre se ve situada de repente ante el abismo causante de sus vértigos" ³⁰). Ante esta situación, las "gotas" de nuestra poesía "tiemblan". Porque el fondo primigenio, donde lo humano y lo divino se encuentran, ineludiblemente transforma los hechos causales y empíricos en medios de una necesidad objetiva superior. "Dios está en el abismo, mas este abismo es más fuerte que Dios: he aquí la contradicción inherente a la esencia divina; y nos preguntamos, si las lágrimas que Dios llora en este sueño [de Judith], sólo son lágrimas de compasión por el hombre, al que aparentemente no puede salvar, o si todavía llora su propia divinidad encerrada en el abismo, al encontrarse sepultado en el mundo como abismo, del cual sólo le hubiera podido salvar la unión definitiva con el hombre" ³¹).

Sin embargo, este peligro original de toda vida humana no conduce, en nuestra poesía, a un desenlace trágico. Aquí, el "fondo" abisal es el del cáliz, símbolo de la transustanciación del hombre culpable, que participa del misterio divino con la limpidez de su corazón. Dijimos anteriormente que, en oposición a la tragedia, la lírica hebbeliana anhela hondamente la "cercanía de Dios". En efecto, pocos meses después de terminar *Judith*, Hebbel escribió la poesía *An meine Seele* (A mi alma), donde la idea del ocaso abisal se transforma, en un sentido positivo, en bienaventurada certidumbre de que Dios permite al hombre acercarse a la esencialidad divina del mundo:

³⁰) Sobre el problema del "fondo" o "abismo" en Hebbel y Schelling véase la extensa documentación en Wolfgang Liepe, *Hebbel und Schelling, o. c.*, págs. 159 ss. Para Hebbel, la realidad preontológica del "abismo" constituye, con la filosofía absoluta del romanticismo, en última instancia la expresión del abismo interior del hombre mismo, del yo: "El fondo del yo se extiende hacia el abismo del universo. Caótico es también el abismo del yo, al igual que lo fue aquél, en su origen" (*ibid.*, pág. 160). En Munich, Hebbel había vivido intensamente el horror de este abismo a través de su "enfermedad mortal", una profunda desesperación, como a menudo lo expresó en sus cartas dirigidas a Elise Lensing.

³¹) Benno von Wiese, *Die Religion Büchners und Hebbels*; en *Hebbel-Jahrbuch* 1959, Heide in Holstein, 1959, pág. 24. Aquí, Benno von Wiese apenas alude al problema hebbeliano del abismo. En principio, la tristeza de Dios se refiere a ambas situaciones citadas por von Wiese; véase, en cambio, Wolfgang Liepe, *o. c.* en nuestra nota anterior.

El Poeta y su Mundo

Dann ergreift es Dich, wie ein Arm,
Und Du fühlst es mit süßer Angst,
Daß es still Dich hinunterzieht,
In den Urgrund des Seins, zu Gott.

Entonces, como un brazo te toma,
Y con dulce temor sientes
Que, sereno, te conduce hacia abajo,
Al fondo primigenio del ser, hacia Dios.

Y en la poesía *Leben* (La vida), el poeta expresa:

Was sich lange ihm verhehlte,
Wird ihm dann auf einmal klar:
Daß, was ihn im Abgrund quälte,
Eben nur sein Leben war.

Lo que largo tiempo le permaneció velado,
De repente se le vuelve claridad:
lo que le atormentaba en abismo,
Sólo era su vida.

“Ha desaparecido el temor al abismo; sólo habla aún desde el abismo la dulce voz de Dios, quien se abre al yo. Hombre y Dios descansan en bienaventurado abrazo”³²). Es ésta también la situación de nuestra poesía, en la que se cumple la unión mística del hombre con el supremo poder del “mundo”, unión esencialmente distinta, empero, del gnosticismo místico de la Edad Media. En la mística, el hombre celebraba la “cercanía de Dios” mediante la *Versenkung*, el ensimismamiento subjetivo, mientras el idealista Hebbel la intuye en la penetración mutua del yo subjetivo con Dios, cuya morada es el “fondo del cáliz”, el abismo de un principio objetivo purificador que rige al mundo. En el mismo año 1843, Hebbel había interpretado esta concepción universalista en los versos finales de su poema cosmogónico y paramítico *Das abgeschiedene Kind an seine Mutter* (El niño difunto a su madre), con las siguientes palabras:

... Wenn wir zurück in ihn, den Urgrund, treten
Und wieder werden, was wir einst schon waren,
Den Tropfen gleich, die, in sich abgeschlossen,
Doch in der Welle rollen, in der klaren,
So rund für sich, als ganz mit ihr verflossen.

... Cuando nuevamente entramos a él, al fondo primigenio,
Y volvemos a ser lo que antaño fuimos,
Igualando a las gotas que, encerradas en sí mismas,
Sin embargo corren en la ola cristalina,
Redondas en sí, mas también totalmente unidas con ella.

³²) Wolfgang Liepe, *Hebbel und Schelling*, o. c., pág. 170.

Precisamente estos versos se sirven de una terminología que corresponde hasta en sus detalles a la de nuestra tercera estrofa. Reflexiva en *Das abgeschiedene Kind...* y lírico-imaginativa en *Ich und Du*, esta terminología transcribe una concepción idéntica del mundo, que otorga plena validez a las categorías éticas y estéticas del pensamiento idealista de los primeros decenios del siglo XIX.

En nuestra poesía queda en pie el antagonismo entre el yo y el mundo, entre fatalidad existencial y el cosmos de la esencialidad divina. Mas el destino mortal del hombre no es superado por una supuesta autorrealización del espíritu humano, sino que recibe su transfiguración en lo divino cósmico, en su retorno al abismo de Dios. Aunque esta solución de la problemática humana no es clásica ni moderna, sino romántica, anticipa importantes características de una visión contemporánea de la vida. Porque en la lírica hebbeliana, la presencia de lo cósmico metafísico ya no excluye la plena conciencia de la individualidad humana, tanto en un sentido espiritual como existencial. Precisamente el hecho de reconocer en su obra la existencia de un mundo en que desempeña un papel primordial la realidad de ser hombre, sitúa al poeta entre dos épocas y otorga a su *realismo cósmico* una extraña actualidad.

Mas también en otro sentido, Hebbel adquiere, en el centenario de su muerte, una destacada importancia como solitario precursor de las letras actuales. A pesar del profundo arraigo del mundo hebbeliano en la tradición idealista, que aspira a abarcar toda la amplitud cósmica de la misteriosa congruencia entre la realidad física y la verdad metafísica, la estructura de nuestra poesía evidencia una sorprendente modernidad configurativa que anticipa el problema central de la literatura de nuestra época. Perteneciente a una "época tardía" de las letras, la lírica de Hebbel no obstante lleva en sí los gérmenes de una "época temprana", de una nueva y decisiva orientación, que en la literatura de nuestros días ha cobrado plena actualidad. El análisis de las dos primeras estrofas de *Ich und Du* ha evidenciado hasta qué grado Hebbel había anulado los límites entre la intimidad del yo y la realidad concreta y espiritual del mundo mediante la unificación de ambos en una esencialidad superior. Las antítesis entre sueño y vigilia, noche y día, vida y muerte han "perdido su relación con el mundo objetivo de la realidad empírica, espacial y temporal"³³), transformándose en

³³) Wilhelm Emrich, *Die Literaturrevolution und die moderne Gesellschaft*, en la revista *Akzente* 2, Munich, abril 1956, pág. 179.

cifras del dolor y de la felicidad humanas, y en “imágenes de extremas experiencias subjetivas”³⁴), “de modo que los estados anímicos subjetivos y la realidad objetiva se confunden en una unidad completamente inseparable”³⁵). Y en la tercera estrofa, visión cósmico-teosófica de contornos decididamente subjetivistas, “el mundo de los objetos pierde su relación con la realidad empírica, espacial y temporal, y se trueca en jeroglífico enigmático de la propia intimidad, que en sus modos de expresión ya no se refiere a sí mismo”³⁶).

Lo que hemos puntualizado aquí con palabras de Wilhelm Emrich, respecto a la conciencia creadora de la literatura actual, vale también para el texto de la poesía que analizamos: “Las barreras entre sujeto y objeto comienzan a caer. El extremo extrañamiento de ambos conduce a su extrema identidad”³⁷). Aunque los fenómenos y objetos de las tres estrofas constituyen elementos integrantes de la realidad concreta (sueño, noche, muerte; azucenas, gotas, el fondo de un cáliz), son imágenes de un mundo objetivo inmensamente alejado del mundo natural en que vivimos. Espacio y tiempo pierden su sentido, los planos de lo real y lo anímico se confunden, y el amor individual adquiere las dimensiones éticas de un principio que rige al mundo y que restablece la “extrema identidad” de todo en uno. El yo lírico ya no se expresa en forma inmediata ni mediante la vivencia de una realidad fenomenal autónoma, sino que la subordina a la idea e intimiza, como esencialidad inherente a su propia individualidad, su sustancia objetiva y su contenido arquetípico. En ello, Hebbel se distingue esencialmente de Goethe. Y sólo así, la protoimagen del amor individual pudo destruir, en Hebbel, las vallas del egocentrismo antropológico e intuir el fondo primigenio que une a todo. Desaparece el antagonismo entre hombre y mujer, entre espíritu y naturaleza, y entre las cosas, el hombre y Dios —hoy se diría el extrañamiento, *die Entfremdung*—, y en la extrema densidad vivencial y expresiva del lenguaje poético se logra superar, una vez más, la desintegración del mundo. En esta posición dialéctica estriba la modernidad de nuestros versos, como también de gran parte de la lírica hebbeliana.

Por cierto, las estrofas de *Ich und Du* son, en primera instancia, una poesía de amor. Significaría hacer violencia a Hebbel, si negára-

³⁴) *Ibid.*, pág. 182.

³⁵) *Ibid.*, pág. 181.

³⁶) *Ibid.*, pág. 179: por supuesto, “enigmático” a primera vista.

³⁷) *Ibid.*, pág. 179.

mos este carácter de sus versos. Precisamente en Copenhague, donde se originó la poesía transcrita, su amor a Elise Lensing no estaba todavía oscurecido por la sombra de la duda y de los acontecimientos posteriores³⁸). Mas al interpretarla en el contexto de la conciencia histórico-espiritual de los primeros decenios del siglo XIX, muy familiar a Hebbel, y en su íntima relación con la obra completa del poeta, tampoco podemos pasar por alto que este amor entre dos seres toma su verdadero sentido mediante la sublimación ético cósmica; que en esta poesía Hebbel ha intuido la presencia de un mundo muy de acuerdo con lo que había escrito a Elise pocos años antes de escribir sus versos:³⁹)

“Mas toda *poesía es revelación*; en el corazón del poeta, toda la humanidad baila su ronda de bienaventuranzas y sufrimientos, y cada una de sus poesías es un evangelio, en que se expresa algo *profundísimo*, lo que atañe a una *existencia* o a uno de sus *estados*... En la *lírica*, la situación no es, de ninguna manera, diferente; el entusiasmo de la hora no es, con su contenido, el deficiente producto crecido en el invernáculo, de impresiones exteriores precedentes; trae al genio la llave del *cosmos*; ahora puede entrar a donde él quiere”.

Y algunos meses antes, Hebbel había anotado en su *Diario*⁴⁰): “El arte es el único medio, por el cual se me abren el mundo, la vida y la naturaleza”. Este “mundo” concebido en la lírica de Hebbel, desde Munich, Copenhague y París (1837—1844), en toda su trascendencia idealista, profundamente arraigada en el pensamiento neoplatónico y romántico, sin embargo, anticipa importantes características de las letras actuales. Mundo, vida y naturaleza: en la triple escisión de la realidad humana se verifica, al mismo tiempo, la posibilidad de una estructuración armónica de la suprema realidad antropológica, que Hebbel sólo pudo intuir y representar como poeta en su producción artística, la única capaz de restituir también la unidad perdida entre Dios y el hombre. Como uno de los últimos poetas del siglo XIX, Hebbel reclamó el derecho y el deber de conciliar la tradicional conciencia de lo divino con la moderna autoconciencia del hombre, solucionando así el dramático conflicto entre libertad humana y necesidad objetiva por el amor, que destruye el mal y resuelve la culpa frente a la “idea”, en inocencia original. Con ello, la palabra “pantragismo”,

³⁸) En mayo de 1846, Hebbel se casó con Christine Enghaus, actriz del Hofburgtheater, de Viena.

³⁹) Carta dirigida a Elise Lensing desde Munich, con fecha 14 de marzo 1837.

⁴⁰) Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, tomo I, núm. 186, del 31 de diciembre de 1836.

El Poeta y su Mundo

introducida en la crítica literaria por Arno Scheunert ⁴¹⁾, ha perdido su validez a lo menos para *uno* de los géneros poéticos de la obra hebbeliana: para aquella lírica que representa la autoliberación de la fatalidad de un temperamento dramático, y a la que igualmente pertenece la poesía que hemos analizado.

ALFREDO DORNHEIM

Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza

⁴¹⁾ Véase Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*; en *Beiträge zur Ästhetik*, tomo VIII, Hamburgo y Leipzig, 1903. Sobre el pantragismo de Hebbel compárese también Juan Probst, *o. c.*, págs. 11 ss., especialmente las págs. 14 y 24.

Friedrich Hebbel

Zehn Gedichte

Abendgefühl

Friedlich bekämpfen
Nacht sich und Tag.
Wie das zu dämpfen,
Wie das zu lösen vermag!

Der mich bedrückte,
Schläfst du schon, Schmerz?
Was mich beglückte,
Sage, was war's doch, mein Herz?

Freude, wie Kummer,
Fühl' ich, zerrann,
Aber den Schlummer
Führten sie leise heran.

Und im Entschweben,
Immer empor,
Kommt mir das Leben
Ganz, wie ein Schlummerlied vor.

Nachtlied

Quellende, schwellende Nacht,
Voll von Lichtern und Sternen:
In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht!

Herz in der Brust wird beengt,
Steigendes, neigendes Leben,
Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
Wie dem Kinde die Amme,
Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Friedrich Hebbel

Diez Poemas

Sentimiento de la tarde

Apacible combate
de la noche con el día.
¡Cómo suavizarse puede
o concluir!

Dolor que me oprimías,
¿duermes ahora?
Y aquella dicha,
habla, corazón, ¿qué era?

Disgustos y alegrías
perdieron su presencia
y el sueño
causaron suavemente.

Y en vuelo
siempre ascendente,
siento mi vida
cual canción de cuna.

Canción nocturna

Noche de luces y de estrellas
que túrgida manas,
¡habla!, ¿qué cosa en lejanía
eterna ha despertado?

El corazón oprímese en el pecho,
se yergue y baja una existencia
que gigantesca siento
y va desalojando la que es mía.

Entonces, sueño, suave te aproximas
como nodriza al pequeñuelo,
y en torno a la llama bien escasa
dibujas protectora aureola.

Friedrich Hebbel

Unsere Zeit

Es ist die Zeit des stummen Weltgerichts;
In Wasserfluten nicht und nicht in Flammen:
Die Form der Welt bricht in sich selbst zusammen,
Und dämmernd tritt die neue aus dem Nichts.

Der Dichter zeigt im Spiegel des Gedichts,
Wie Tag und Nacht im Morgenrot verschwammen,
Doch wird er nicht beschwören, nicht verdammen,
Der keusche Priester am Altar des Lichts.

Er soll mit reiner Hand des Lebens pflegen,
Und, wie er für des Frühlings erste Blüte
Ein Auge hat, und sie mit Liebe bricht:

So darf er auch des Herbstes letzten Segen
Nicht überseh'n, und die zu spät erglühte
Nicht kalt verschmähen, wenn den Kranz er flicht.

Kleist

Er war ein Dichter und ein Mann, wie Einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörtem Unglück, glaub'ich, keiner.

Er stieg empor, die Welt ward klein und kleiner,
Und auf der Höhe, die wir nicht durch Schleichen,
Die wir nur fliegend, oder nie erreichen,
Ward über ihm der Äther immer reiner.

Doch, als er nun die Welt nicht mehr erblickte,
Da hatte sie ihn längst nicht mehr gesehen
Und frech ihm selbst das Dasein abgesprochen!

Nun muß' er darben, wie er einst erstickte,
Ihm blieb nichts übrig, als zurück zu gehen,
Doch lieber hat er seine Form zerbrochen.

Diez Poemas

.Nuestro tiempo

Mudo juicio final es nuestro tiempo,
con diluvio no adviene ni con llamas.
Desplómase la forma de este mundo
y alborea la nueva de la nada.

Refleja con sus versos el poeta
el día con la noche en alba unidos,
y, casto monje ante el altar de luz,
no oficiará conjuro ni condena.

Con mano limpia cuidará la vida,
y cual con el amor percibe y corta
la flor primera de la primavera,

la bendición postrera del otoño
no olvidará, y a la que tarde ardió
sin frío repudio en su corona incluye.

Kleist

Fue un poeta y también un hombre
a los más encumbrados semejante,
su fuerza pocos pueden igualarle,
y ninguno en desgracias inauditas.

Subió y el mundo resultó pequeño,
y en la cumbre negada al temeroso
que se conquista con el vuelo, o nunca,
supo de un éter cada vez más puro.

Y cuando al mundo ya no divisaba,
tampoco lo miraba más el mundo
y le negó insolente la existencia.

Ahora indigente, otrora ahogado,
retroceder podía solamente.
Mas prefirió quebrar la propia forma.

Sie seh'n sich nicht wieder

Von dunkelnden Wogen
Hinunter gezogen,
Zwei schimmernde Schwäne, sie schiffen daher,
Die Winde, sie schwellen
Allmählich die Wellen,
Die Nebel, sie senken sich finster und schwer.

Die Schwäne, sie meiden
Einander und leiden,
Nun tun sie es nicht mehr, sie können die Glut
Nicht länger verschließen,
Sie wollen genießen,
Verhüllt von den Nebeln, gewiegt von der Flut.

Sie schmeicheln, sie kosen,
Sie trotzen dem Tosen
Der Wellen, die Zweie in Eines verschränkt,
Wie die sich auch bäumen,
Sie glühen und träumen,
In Liebe und Wonne zum Sterben versenkt.

Nach innigem Gatten
Ein süßes Ermatten,
Da trennt sie die Woge, bevor sie's gedacht.
Laßt ruh'n das Gefieder!
Ihr seht euch nicht wieder,
Der Tag ist vorüber, es dämmert die Nacht.

Diez Poemas

No volverán a verse

Por ondas oscuras
abajo atraídos,
dos cisnes brillantes navegan,
dilatan los vientos
las olas de a poco,
la niebla se inclina pesada y sombría.

Los cisnes se evitan
y sufren,
no obstante, no pueden el fuego
guardar por más tiempo,
el goce reclaman,
la niebla los cubre, los mece la ola.

Se halagan y miman,
enfrentan el ruido
del agua que a dos en un ser entrejunta,
por más que combatan
se queman y sueñan
hundidos en goce amoroso y en muerte.

Tras tiernos amores
la dulce fatiga,
sin previos adioses las olas los llevan.
¡Dejad reposar el plumaje!
¡Decíos adiós para siempre,
llegó el fin del día, la sombra aparece!

Friedrich Hebbel

Vollendung

Von einer Wunderblume laßt mich träumen!
Der Tag verschwendet seine reichsten Strahlen,
In aller Farben Glut sie auszumalen;
Die Nacht versucht, mit Perlen sie zu säumen.

Bald wird das Leben in ihr überschäumen,
Und brennend, die Gestirne zu bezahlen,
Verströmt sie aus der Kelche Opferschalen
Den flammenheißen Duft nach allen Räumen.

Doch, daß einmal das Schönste sich vollende,
Verschließt der Himmel seine durst'gen Lippen
Vor ihrem Opfer, und es senkt sich wieder.

Wie sie den Duft in jede Ferne sende,
Nicht Mond, noch Sonne, nicht ein Stern darf nippen,
Er wird zu Tau und sinkt auf sie hernieder.

Das Heiligste

Wenn Zwei sich in einander still versenken,
Nicht durch ein schnödes Feuer aufgewiegelt,
Nein, keusch in Liebe, die die Unschuld spiegelt,
Und schamhaft zitternd, während sie sich tränken;

Dann müssen beide Welten sich verschränken,
Dann wird die Tiefe der Natur entriegelt,
Und aus dem Schöpfungsborn, im Ich entsiegelt,
Springt eine Welle, die die Sterne lenken.

Was in dem Geist des Mannes, ungestaltet,
Und in der Brust des Weibes, kaum empfunden,
Als Schönstes dämmerte, das muß sich mischen;

Gott aber tut, die eben sich entfaltet,
Die lichten Bilder seiner jüngsten Stunden
Hinzu, die unverkörpernten und frischen.

Diez Poemas

Perfección

¡Soñar con flor maravillosa quiero!
Rayos riquísimos derrama el día
en cuadro de ardoroso colorido.
Trata la noche en perlas de encuadrarla.

Rebosará muy pronto en ella vida
y ardiendo por pagar a las estrellas
esparce de la taza de la ofrenda
llameante aroma en todos los rincones.

Para que lo más bello se consume
el cielo aprieta sus sedientos labios
ante su ofrenda, y otra vez se inclina.

Tal como envía lejos su perfume
beber no lo podrán el sol o las estrellas,
y cual rocío cae sobre ella.

Lo más sagrado

Cuando dos en silencio se sumergen
no por indigno fuego sublevados,
su casto amor espeja la inocencia
y tiemblan de pudor al impregnarse.

Entonces ambos mundos se confunden,
Naturaleza muestra el hondo enigma,
y abre el Yo la fuente creadora,
y olas brotan que los astros guían.

Lo informe en el espíritu del hombre
y lo que por mujer sentido apenas
bellísimo alboreó, unirse debe.

Empero añade Dios los claros cuadros,
los frescos e incorpóreos, revelados
ahora entre sus horas más recientes.

Friedrich Hebbel

Sommerbild

Ich sah des Sommers letzte Rose steh'n,
Sie war, als ob sie bluten könne, rot;
Da sprach ich schauernd im Vorübergeh'n:
So weit im Leben, ist zu nah' am Tod!

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
Nur leise strich ein weißer Schmetterling;
Doch, ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
Bewegte, sie empfand es und verging.

Herbstbild

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als atmete man kaum,
Und dennoch fallen raschelnd, fern und nah',
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dies ist die Lese, die sie selber hält,
Denn heute lös't sich von den Zweigen nur,
Was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

Diez Poemas

Imagen del verano

A la última rosa del estío
la vi como con sangre, enrojecida,
y estremecido hablé mientras pasaba:
¡vida en exceso es inminente muerte!

Ningún soplo en la cálida jornada,
leve batir de blanca mariposa,
y aunque el aire sus alas rozó apenas,
sintió su roce y se desvaneció.

Cuadro otoñal

¡Este es un día de otoño cual ninguno!
Un aire en calma y apenas se respira,
y caen, empero, con ruido por doquiera
de cualquier árbol los frutos más hermosos.

¡Que nadie estorbe la fiesta de Natura!
Ésta es la cosecha que le pertenece,
porque hoy sólo se desprende de las ramas
aquello que toca el sol con dulce rayo.

Gebet

Die du über die Sterne weg
Mit der geleerten Schale
Aufschwebst, um sie am ew'gen Born
Eilig wieder zu füllen:
Einmal schwenke sie noch, o Glück,
Einmal, lächelnde Göttin!
Sieh, ein einziger Tropfen hängt
Noch verloren am Rande,
Und der einzige Tropfen genügt,
Eine himmlische Seele,
Die hier unten in Schmerz erstarrt,
Wieder in Wonne zu lösen.
Ach! sie weint dir süßeren Dank
Als die Anderen alle,
Die du glücklich und reich gemacht;
Laß ihn fallen, den Tropfen!

Diez Poemas

Oración

Tú que allende los astros
te elevas con la copa vacía
para llenarla otra vez rápidamente
en manantial perenne,
¡vuélcala una vez más, oh suerte,
oh diosa sonriente, una vez más!
Mira, una sola gota perdida
pende todavía del borde,
y es harta esa gota
para en éxtasis disolver
a un alma celestial
aquí abajo, de dolor petrificada.
¡Ah! más dulce agradecimiento
que las otras todas, llora,
a quienes dichas y riquezas otorgaste.
¡Deja que caiga, esa gota!

Versión castellana:

Rodolfo E. Modern

A PROPÓSITO DE ESTAS TRADUCCIONES

Los poemas elegidos, que aquí se vierten al español, pertenecen a la lírica más acabada de Hebbel. Por derecho propio pueden integrar, con muchos otros del autor, cualquier antología de la mejor poesía alemana. Aunque los temas son los permanentes en la exposición lírica (la naturaleza, la noche, la reflexión sobre la vida, el pasaje de las estaciones, el amor, la misión del poeta, el genio destruido por el medio que lo rodea, etc.), el tratamiento personalísimo a través de la intimidad del poeta transforma las vivencias líricas en expresiones poéticas dramáticamente expuestas, en cuadros conciliadores de netas oposiciones, en sordas armonías que proyectan mundos cerrados y completos.

La plena conciencia que el autor tenía de su excelencia (carta desde Nápoles del 26 de julio de 1845 al editor Campe), se confirma cada vez en la expresión que excluye toda imagen innecesaria o meramente lujosa y sólo elige, con la intuición del gran artista, aquella que es la justa, la única. La belleza de esta poesía, seca, descarnada, bien masculina tantas veces, no obra cual impacto deslumbrador, sino en atenta lectura de recreación. De este modo va irguiéndose un universo alimentado por ese “fuego subterráneo”, según fórmula que el mismo Hebbel aplicaba a la lírica de Goethe, que arde desde la profundidad del ser poético y trasciende en las formas eternas, siempre cambiantes, de la vida.

Los problemas de la transcripción a un idioma de índole tan distinta del original son, en rigor, insolubles, y sólo pueden ser soslayados. El criterio del traductor ha sido el respeto, dentro de lo que las leyes de la prosodia española toleran, al texto original, cuyas imágenes, nunca caprichosas, funden de un modo exclusivo tono y sentimiento, forma y pensar. Los sonetos, los poemas de versos endecasílabos, y otros como “Nunca volverán a verse” (*Sie seh'n sich nicht wieder*) reproducen el ritmo prosódico de la versión alemana, facilitado por la familiaridad del español con esas formas, el endecasílabo en especial. En otros casos ha existido la intención de dar, en aras a la fidelidad textual, un ritmo que no repugne la naturaleza del idioma en que se traduce. De todas maneras, si a través de las versiones presentes pudiera haberse retenido alguna parte de la visión poética del original hebbeliano, el traductor se sentiría satisfecho.

RODOLFO E. MODERN
Universidad Nacional de La Plata

Fuentes y Datos Cronológicos*

1) *Sentimiento de la tarde (Abendgefühl)* - Munich, 17 de octubre de 1838 - En A ("*Gedichte von Friedrich Hebbel*, Hamburg, bei Hoffmann und Campe, 1842. H. G. Voigt's Buchdruckerey. Dem Andenken meines Freundes Emil Rousseau!"). (*Poesías de Friedrich Hebbel*, Hamburgo, ed. Hoffmann y Campe, 1842. Imprenta de H. G. Voigt. A la memoria de mi amigo Emil Rousseau), p. 159.

En C (*Gedichte von Friedrich Hebbel*. Gesamt-Ausgabe, stark vermehrt und verbessert. Stuttgart und Augsburg. J. G. Cotta'scher Verlag. 1857. "Dem ersten Dichter der Gegenwart Ludwig Uhland in unwandelbarer Verehrung"). (*Poesías de Friedrich Hebbel*. Edición completa, muy aumentada y corregida. Stuttgart y Augsburg. Editorial J. G. Cotta, 1857. Al primer poeta del presente, Ludwig Uhland, con invariable admiración), p. 156.

En carta a Charlotte Rousseau, Munich, 14 de noviembre de 1838: "El recuerdo de mi Emilio, que sin cesar colma totalmente muchas de mis horas, ha despertado recientemente un par de poemas en mi alma. Son los primeros, pero por cierto no los únicos. Éste, surgido durante un paseo visionario en el crepúsculo —me animo a decirlo— me ha tranquilizado en cierto modo". (Epistolario: "*Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen*. Herausgegeben von F. Bamberg. Zwei Bände"). (*Correspondencia de Friedrich Hebbel con amigos y contemporáneos ilustres*. Publicada por F. Bamberg. Dos tomos). (T. I., p. 150).

2) *Canción nocturna (Nachtlied)* - Heidelberg, 6 de mayo de 1836. - En revista *Morgenblatt*, del 8 de diciembre de 1836, Nº 294, con su firma. - En A (*ut supra*), p. 160. En C (*ut supra*), p. 3. - En los *Diarios*, con fecha 4 de agosto de 1836, la siguiente anotación: "Que el cielo estrellado pueda dilatar el pecho humano, no lo entiendo; en mí disuelve el sentimiento de la personalidad, no puedo concebir que la naturaleza se tome empeño en mantener la fragilidad de mi mísero Yo" (*Diarios, ut supra*). (T. 1, p. 27). - En la correspondencia, con el título: *Sobre la composición de R. Schumann*, con fecha 10 de mayo de 1853: "Siempre he amado este poema y lo he conservado con amor hasta el día de hoy, pero sólo por su música, que me volvió por entero al crepúsculo nocturno de Heidelberg, donde surgió, llegué al reconocimiento que el poeta, a pesar de sus ricos presentimientos de la naturaleza y de sus momentos anímicos, sólo gana sus contornos exteriores, y que la vida debe ser añadida por las artes afines. Reciba Ud. mi gratitud más cálida por la fiesta de la resurrección de una época pretérita, de la que pude participar gracias a Ud.". (*Correspondencia, ut supra*). (T. 1, p. 410).

3) *Nuestro tiempo (Unsere Zeit)* - Hamburgo, 4 de noviembre de 1841 - En cuaderno en octavo, contiene: *Ocho sonetos* de Friedrich Hebbel, con la observación: "De la colección de mis poesías que aparecerán próximamente editadas por Hoffmann y Campe, en Hamburgo. Es el primero de la serie bajo el título: *El poeta y el tiempo (Der Dichter und die Zeit)* - En A (ver *ut supra*), p. 229 - En C (ver *ut supra*), p. 322.

* Según las indicaciones en el tomo W VII de la edición histórico-crítica.

Friedrich Hebbel — Diez Poemas

4) *Kleist* - Hamburgo, 6 de septiembre de 1841 - En los sonetos del cuaderno en octavo, bajo el N° 7 - En A (*ut supra*), p. 235, con fecha 1840.

5) *No volverán a verse (Sie seh'n sich nicht wieder)* - Hamburgo, 24 de septiembre de 1841 - En A (*ut supra*), p. 189 - En C (*ut supra*), p. 133.

6) *Perfección (Vollendung)* - Hamburgo, primavera de 1842 - En A (*ut supra*), p. 314 - Comparar con nota en *Diarios*: "Nos parecemos a la maravilla, que en el Viejo Mundo abre sus flores solamente de noche, porque luego amanece en el Nuevo, que es su patria (Jean Paul). Esta imagen podría utilizarse de otra manera. ¡Qué prodigioso que la vida de ensueño de esta flor prevalece sobre la real, que no sea nuestro sol, pese a que no es el de América, quien la abre, sino nuestra noche fría y grave!" (*Friedrich Hebbels Tagebücher*. Herausgegeben von F. Bamberg. Zwei Bände) (*Diarios de Fr. Hebbel*. Publicados por F. Bamberg. Dos tomos). (T. 1, p. 36).

7) *Lo más sagrado (Das Heiligste)*. - Hamburgo, primavera de 1842. - En A (*ut supra*), p. 245. - En C (*ut supra*), p. 334.

8) *Imagen del verano (Sommerbild)* - París, 31 de agosto de 1844. - Pequeño cuaderno en octavo, con fecha. - En la carta a Elise Lensing del 6 de febrero de 1845, bajo el título de *Neue Gedichte (Nuevos poemas)*. - En cuaderno grande en octavo, Viena, el 11 de enero de 1858. - En *Das Vaterland*, N° 180, del martes 26 de noviembre de 1844, p. 717, bajo *Poesías de viaje* de Fr. Hebbel. - En B (*ut supra*), con el título *Sommerlied* (Canción de verano), p. 21. - En C (*ut supra*), p. 163. - Comp. en *Diarios*, de abril o mayo de 1844: "Una flor, de un rojo tan oscuro, que uno piensa que debería sangrar al pinchazo de un alfiler" (T. 2, p. 87). En *Diarios*, de agosto de 1844: "Una rosa, tan madura, que una mariposa que alza sus alas, la deshoja". (T. 2, p. 106).

9) *Cuadro otoñal (Herbstbild)*. - Viena, octubre de 1852. - En tarjeta con fecha, manuscrito. - En tomo en cuarto, p. 32. - En C (*ut supra*), p. 168.

10) *Oración (Gebet)* - Copenhague, 6 de febrero de 1843. - Cuaderno grande en octavo, sin fecha - *Das Vaterland*, N° 156, del martes 4 de julio de 1843, sin título. - En B (*Neue Gedichte* von Friedrich Hebbel, Leipzig, Verlag von J. J. Weber, 1848. Druck F. A. Brockhaus, Leipzig). (*Nuevas poesías* de Friedrich Hebbel, Leipzig, Ed. de J. J. Weber, 1848. Imprenta F. A. Brockhaus, Leipzig), p. 39 - C (*ut supra*), p. 254. - En carta a Elise Lensing, Copenhague, 5 de febrero de 1843: "¡Ay, te contentas tan fácilmente, que la felicidad, cuando ya ha derramado su medida sobre otros, puede hacerte siempre feliz con la gota que quedó suspendida! También yo soy fácil de contentar, Dios es testigo". (*Correspondencia, ut supra*) (T. 1, p. 120). En otra carta a la misma, del 20 de marzo del mismo año: "Has caracterizado los poemas del modo más admirable y a cada uno le atribuiste su lugar más adecuado. Y ¿seguramente has adivinado que en la "Oración" pensé solamente en ti?". (*Correspondencia, ut supra*, t. 1, p. 131).

R. E. M.

La “Tragedia en Sicilia” de Hebbel y la Tradición Dramática*

Hebbel es uno de los escasos poetas del siglo XIX en cuya teoría y creación los géneros literarios tradicionales y sus legalidades formales poseen un carácter obligatorio, categóricamente normativo. Tiene Hebbel “el inquebrantable convencimiento de que las verdaderas formas artísticas son tan necesarias, sagradas e invariables como las formas de la naturaleza”¹). Es verdad que la relación entre estética y producción artística en la historia de la literatura en general y en Hebbel en particular, es discrepante, con frecuencia quebrantada y susceptible de falsas interpretaciones. Pero de todos modos, queda en este caso como válido para la poética de la creación, el hecho de que la composición poética, para Hebbel, significa el cumplimiento de una condición formal *a priori*, totalmente determinada. Éste es el caso, por ejemplo, cuando él escribe comedias, tragedias y novelas cortas. La situación es del todo diferente sólo en una obra: el *Trauerspiel in Sizilien* (Tragedia en Sicilia)²). Hebbel se ve aquí en una condición excepcional, única en su producción: la obra es calificada de tragicomedia, pero el autor se da cuenta de que, hasta la fecha, no existe ninguna poética de este género a la que hubiese podido recurrir. De este modo, al final del *Sendschreiben an Röttscher* (Misiva a Röttscher) pide expresamente a este crítico “una teoría del género” al que pudiera pertenecer su pieza y cree “que aquí hay algo que dará que hacer a los filósofos del arte”.

Precisamente, por su elevada consideración a la exigencia formal inherente a los géneros, Hebbel es consciente de lo arriesgado de su

* El catedrático de la Universidad de California (Berkeley, Cal.), Dr. Karl S. Guthke, estudia en este trabajo (publicado primero en *Hebbel-Jahrbuch*, 1957) la estructura de una obra prácticamente desconocida para los lectores de habla castellana. No obstante esta circunstancia, hemos aceptado gustosamente su generoso ofrecimiento de colaboración, porque el distinguido historiador literario, conocido también por sus enjundiosos trabajos sobre Gerhart Hauptmann, aplica en esta nota un método sumamente interesante para la investigación de todo un género: la tragicomedia. Cabe señalar que publicó una obra fundamental sobre este género literario: *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1961. Ahí, la *Tragedia en Sicilia* fue tratada dentro de una conexión más amplia y con enfoque cambiado.

1) Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke* (obras completas), ed. por R. M. Werner, Berlín, 1901 ss., W., VIII, 418.

2) W. II, 73—122, el *Sendschreiben an Röttscher*, ibíd., 378—80. De sus citas no se darán más indicaciones.

empresa, pues en rigor, la concepción clasicista de la poesía rechaza la tragicomedia como género impuro. "En esto... he osado ir al extremo", escribe a Emil Pallese (Br. IV, 40). Llama al drama híbrido un *unicum* (Br. IV, 61), "una pieza rara" (Tgb. 3705, 3874), "un producto singularísimo" (Br. IV, 12) que es único en la literatura alemana (Br. IV, 65), aún más difícil de comprender que *Der Diamant* (El diamante), al que el público ha juzgado muy equivocadamente (Br. IV, 44). Con claridad hace recordar la prescripción clasicista, cuando en el *Sendschreiben*, después del bosquejo de una teoría del género, dice en seguida, de manera restrictiva que, naturalmente, el género en cuestión no es nada puro. Se comprende que la actitud de Hebbel respecto de su obra es en lo esencial escéptica, en razón de la indeterminación de la índole del género, que caracteriza este drama más extraño de su producción. No obstante ello, considera que el *Trauerspiel in Sizilien* tiene "como un *unicum*, su propia ley, por muy osado que resulte" (Br. V, 55). Y tal cosa ha tratado de ofrecer, por lo menos a grandes rasgos, en 1851, en el prólogo a la edición separata de la tragicomedia, en el *Sendschreiben an Rötcher*. Dado que estos argumentos de Hebbel representan la única teoría positiva de la tragicomedia en el período postclasicista, que excede las generalidades más elementales u ocasionales *aperçus* y, teniendo en cuenta que estas argumentaciones son expuestas en una forma casi apodíctica, comprensible de suya, de ello resulta que la crítica, a veces, ha medido con las normas dadas por Hebbel los dramas posteriores, considerados como tragicomedias. Con esta transferencia de criterios, sin un previo examen de su validez, resulta evidente el peligro del juicio erróneo. Sin embargo, es curioso, por otra parte, que se haya cuestionado sin rodeos, el hecho de que Hebbel haya realizado la idea formal del género de la tragicomedia, sin indicar los puntos de vista en razón de los cuales pudiese ser emitido un juicio semejante. Estas opiniones encontradas adolecen de igual defecto: carencia de una poética del género tragicómico, que sea competente, o falta de perspectiva sobre las formas fenoménicas de este género, que se han dado en la literatura universal³⁾. De ello resulta, pues, un objetivo. Las siguientes con-

³⁾ Primeras referencias en Allardyce Nicoll, *The Theory of Drama*, New York, s. a., págs. 235-43; H. C. Lancaster, *The French Tragicomedy, Its Origin and Development from 1552 to 1628*, tesis doct., Baltimore, 1907; F. H. Ristine, *English Tragicomedy*, tesis doct., New York, 1910 (hasta aprox. 1700); Hanna Corbach, "Tragikomödie", en el *Reallexikon*, IV, 93-102. Estos trabajos tienen una dirección preponderantemente histórica y toman por base el concepto de tragicomedia entonces dominante (hoy superado). Por tanto, pasan por alto el problema de la estética del género. Este problema lo trato en mi artículo en *Germanisch-Romanische Monatschrift*, VIII (1957), cuad. 4.

sideraciones tienen la intención de investigar en su obligatoriedad estético-genérica, el concepto formal de la tragicomedia, debido a Hebbel, tal como se presenta en el *Trauerspiel in Sizilien*, es decir, se trata de aclarar si el tipo de drama que Hebbel califica en su teoría de tragicomedia, y que transforma en poesía en la obra aludida, corresponde efectivamente a la forma típica de este género tal como se ha desarrollado desde Shakespeare en la literatura europea. Esto resulta tanto más deseable cuanto que el *Trauerspiel in Sizilien*, dentro de la investigación sobre Hebbel, ha quedado incorporado, con pocas dudas, entre las comedias⁴⁾, aunque Hebbel a este género mixto, en cuanto forma artística con legalidad propia, expresamente lo ha diferenciado de sus comedias y esto —a la inversa— contra la concepción coetánea, que consideraba la obra como tragedia⁵⁾. Se muestra pues, una inseguridad general respecto a la índole del género a que pueda pertenecer la pieza mencionada.

Si por el contrario se intenta comprender el *Trauerspiel* como tragicomedia, sea justificándola como cumplimiento de esta norma genérica, sea en caso de incumplimiento, reconociendo sus defectos, se llega al problema del género: ¿qué concepto de tragicomedia se debe poner por base? Las concepciones de la tragicomedia desarrolladas históricamente (como por ejemplo, en el sentido de una obra teatral con círculo de personas socialmente mezclado, o con acción seria y desenlace feliz, o con mezcla arbitraria de escenas cómicas y trágicas) ya no podían naturalmente bastar para una composición poética del siglo XIX, dado que las opiniones correspondientes a la tragedia y comedia ya no eran obligadas. Como la poética científica contemporánea, por ejemplo, la teoría de la tragedia, ya no está fundada sobre el tema de una acción principesca o estatal (*Haupt- und Staatsaktion*), sino sobre el fenómeno de lo trágico, como la estética del fenómeno de la canción (*Lied*) depende del fenómeno de lo melódico (*Liedhaftes*), así también la teoría de la tragicomedia tendrá que dirigirse al fenómeno de lo tragicómico. Bajo este término hay que comprender, ante todo, la insoluble simultaneidad de lo trágico y de lo cómico. Hebbel lo ha descrito

⁴⁾ Paul Heims, *Die Entwicklung des Komischen bei Hebbel*, tesis doct., Leipzig, 1913; Horst Opper, *Komik und Humor im Schaffensgefüge Friedrich Hebbels*, tesis doct., Bonn, 1935; Ernst Altherr, *Komik und Humor bei Friedrich Hebbel, Wege zur Dichtung*, Frauenfeld u. Leipzig, 1935. En "Hebbels Tragikomödie *Das Trauerspiel in Sizilien*" (*Gedenkschrift für F. J. Schneider*, Halle, 1956, págs. 254—64). Opper da una penetrante interpretación que, sin embargo, no se realiza desde el punto de vista de la vinculación con el género, sino bajo el aspecto de la destrucción de lo trágico y, en consecuencia, con el presente trabajo no tiene punto de contacto ni en el planteo de la cuestión ni en los resultados.

⁵⁾ *Br.* IV, 61 s.

así: “Uno pudiera ponerse rígido de espanto, pero al mismo tiempo los músculos de la risa se mueven involuntariamente. Uno quisiera librarse mediante una carcajada de toda la impresión pavorosa, pero antes de que lo logremos, un escalofrío nos invade nuevamente”. Este pasaje es importante para la historia de la tragicomedia, pues muestra que las categorías de contenido y de estructura, que hasta ese entonces eran decisivas en la teoría de la tragicomedia, han perdido su validez para la fundamentación de la forma artística. Hebbel parece desarrollar la poética del género a partir del fenómeno de lo tragicómico, de manera que el procedimiento fenomenológico sería lo aconsejable. Pero el efecto que sobre la conciencia produce la simultaneidad de lo trágico y de lo cómico, con su carácter complejo y unitario, manifiestamente no ofrece en sí ningún criterio objetivo. A partir de la vivencia psíquica de lo tragicómico, uno se ve referido a aquellas cualidades formales en la obra que se han presentado a la conciencia, es decir, determinados elementos dramáticos en los cuales se concreta la concepción tragicómica del poeta y se objetiva el fenómeno de lo tragicómico. Una ojeada histórica sobre la tragicomedia mostraría que hay tales formas de contextura de la tragicomedia, que en la historia de este género se manifiestan como constantes morfológicas⁶⁾. Desde el punto de vista científico-literario, son las que constituyen la esencia del género tragicómico, y este “círculo de posibilidades formales” concebible en la historia del género —no una teoría arbitraria y subjetiva de la tragicomedia— es capaz de dar el criterio estético acerca del género, con el cual un drama clasificado como tragicomedia puede ser adjudicado o negado a esta última.

Si con este modo de plantear el problema volvemos ahora a Hebbel, lo primero que nos llama la atención es el hecho de que él, durante su vida, haya tenido una marcada afinidad por el fenómeno de lo tragicómico. Allana el camino de esta adhesión la convicción de Hebbel de que la tragedia y la comedia, en lo que a contenido respecta, están en estrecha relación, dado que su objeto pertenece al mismo campo: “Siempre es el hombre, en su conflicto con los eternos poderes, —concíbase a éstos como se plazca—, quien plantea el drama en ambas formas (tragedia y comedia) y la completa diferenciación está en el arte del desenlace”⁷⁾. Ambos géneros “brotaron de una misma raíz”

⁶⁾ Cfr. para estas formas de contextura Guthke, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, VIII, cuad. 4. Sólo las que se pueden aplicar a Hebbel serán mencionadas en lo que sigue. Pero también para una argumentación en detalle y ejemplos, se remite al artículo mencionado.

⁷⁾ W. XII, 110. La correspondencia de esta opinión con la estética del idealismo alemán es indicada por Altherr, págs. 57 ss.

(W. X, 367); ambos representan "las condiciones fundamentales dentro de las que nace y perece toda existencia aislada", pero desde puntos de vista diferentes (*Br.* II, 272). Sin embargo, en la práctica dramática Hebbel va mucho más allá de su teoría, borrando la distinción del desenlace que él considera determinante del género (es decir, que la tragedia reconcilia el dualismo del mundo o le da pleno sentido, como tránsito hacia una fase más elevada de lo histórico; la comedia, empero, permite que este dualismo subsista). Esto ocurre sobre todo en *Der Rubin* (El rubí) y en *María Magdalena*. La proximidad temática fundamental de estas formas artísticas contrarias, pone a Hebbel ante el dilema de vacilar si un argumento gana más con un tratamiento cómico o con uno trágico (*Tgb.* 3474, 4085). No obstante ello, trata al menos de acotar estos géneros desde el punto de vista estético-genérico, partiendo de principios estructurales⁸⁾. Pero después resulta paradójico que Hebbel descubra en la comedia el lado trágico: es cómico ver cómo los hombres en las "circunstancias primordiales horrorosas", danzando arriba del abismo, corren tras la "hueca apariencia" de la nulidad del mundo. "Por eso la comedia tiene también un lado trágico". "Éste es casi más terrible que la tragedia [para él] que lo descubre en medio de las variadas muecas y arabescos que lo disimulan". (*Br.* II, 273). En consecuencia con ello, califica también a la comedia *Der Diamant* (El diamante) como "más amarga en sustancia" que una tragedia (*Br.* VIII, 47).

También en lo formal es válido este estrecho parentesco entre lo cómico y lo trágico. Horst Oppel ha señalado cómo en Hebbel determinados modos estructurales de la comedia no son propios de este género, sino concebidos, sea en contraposición a la tragedia, sea como el perfeccionamiento de legalidades formales de la misma⁹⁾. En definitiva, Hebbel concibe el *humor* —que juega un rol importante en su pensamiento artístico-teorético, y en especial en su teoría del género— como mezcla de cualidades de efectos cómicos y trágicos. Lo que engendra el humor es, según él, una "enfermedad mortal", "el sentimiento de la completa contradicción en todas las cosas", "la máxima miseria dentro de un solo pecho" (*Br.* I, 191). Muy lejos de ser una pura alegría liberada, el humor, en el significado que le da Hebbel —semejante al esclarecimiento filosóficamente profundo de este concepto debido a Harald Höffding— alcanza, desde un sentimiento vital enraizado en lo trágico, las profundidades trágicas de la existencia. El humor es "dualismo experimentado". De ahí que muestre "el ideal

⁸⁾ *Tgb.* Nº 2393, W. VI, 358.

⁹⁾ Oppel, *Komik und Humor*, págs. 84—97.

mismo en la vana lucha por su realización. Pero cuando el arte positivo trata de sobrevolar el abismo que separa lo real de lo posible, el humor, como el arte negativo, se precipita en este abismo, y en esto hay tanta desesperación, pero no tanto consuelo, como en lo más conmovedor de lo trágico” (W. X, 417). Análogamente, la poesía humorística, “junto con lo ridículo y grotesco, debe llevar a la intuición de lo horripilante y espectral y, de este modo, provocar aquella postrera sensación mixta que nos producen hombre y mundo en su totalidad” (Br. I, 167). Con estas ideas acerca de la modalidad tragicómica de la vida, por lo demás compartidas con Schopenhauer, Heinrich Heine y otros, volvemos pues, sobre la fundamentación fenomenológica de la tragicomedia como forma literaria: “la sensación mixta” (en el sentido de la estética de Thomas Abbt y Moses Mendelssohn) es fundamental para este género. Pero este carácter tragicómico, este humor como modo de concepción humana, que en definitiva se puede hacer valer en todas las especies poéticas, queda indeterminado en cuanto a su índole genérica. Por tal motivo se tendrá que volver a los elementos de contextura morfológica, en su carácter de objetivaciones estructurales del modo de concepción tragicómico y a la vez, causas del tipo de efecto mixto. ¿Qué formas de contextura tragicómica se expresan en el *Trauerspiel in Sizilien* de Hebbel?

Por cierto que las opiniones de Hebbel sobre la comicidad y el humorismo anuncian ya que la *comedia* es un género mixto; se ha hablado de la amarga y sombría cómica hebbeliana y se le ha negado rotundamente la capacidad para lo cómico¹⁰). Es verdad también que, rigurosamente hablando, no queda entre la tragedia y comedia, en la *teoría* estético-literaria de Hebbel, ningún lugar para la tragicomedia como realización formal independiente, pues no hay en absoluto un tercer “desenlace” junto a los que Hebbel señala como determinantes del género: el dejar subsistir (*Bestehenlassen*) y la superación de las antinomias de la existencia. Sin embargo, Hebbel reclama para el drama tragicómico una autonomía estético-genérica. Y precisamente, su teoría de las leyes configurativas de este tipo de drama no es tan simple como por lo general se la ha caracterizado en la literatura, más bien resulta tan compleja como la práctica. En ella van mezclados diversos motivos de pensamiento. Lo sugiere ya el relato de Hebbel acerca del suceso que escuchó en Nápoles y que sirvió de base a su composición poética: “Una muchacha huye de la casa de su padre para unirse con su amante por medio de un religioso cuyo favor ha sido previamente ganado, eludiendo así un matrimonio que se le quiere

¹⁰) Oppel, *ibíd.*, p. 89, con ulteriores indicaciones bibliográficas.

imponer por la fuerza. La joven llega demasiado temprano al lugar determinado para el encuentro y cae en las manos de dos gendarmes que, primero, le roban las joyas que lleva consigo y luego, la asesinan. Cuando concurre el amante, se arrojan sobre él, lo manchan con sangre y lo llevan ante el podestá acusándolo de homicidio. Naturalmente que se les da crédito a su acusación, y donde no hay pruebas las reemplaza su juramento. Pero un campesino que con frutos robados ha huido de ellos, refugiándose en un árbol, y ha presenciado todo lo ocurrido, los sigue y los desenmascara" (*Sendschreiben*). Como lo hace suponer este bosquejo, el *Trauerspiel in Sizilien*, en su origen, fue pensado como tragedia. Fue luego Félix Bamberg quien, con motivo de habersele enviado el plan de la obra, propuso el título de tragicomedia. Hebbel pues, ha tenido delante la carta de Bamberg, cuando en la canícula de 1850 adaptó especialmente la pieza para una tragicomedia. Y a pesar del escrúpulo del autor de que al público le faltaría comprensión para una forma poética tan difícil, aparece la obra en 1851 con el subtítulo de tragicomedia¹¹). Una génesis así, poco consecuente, puede explicar la yuxtaposición de no menos de tres motivos de pensamiento en la poética hebbeliana del género relativa al drama tragicómico.

La primera categoría determinante del género que surge en su reflexión estética es "la *mezcla* singular de *elementos contrapuestos*" (*Br. V*, 54). En otro lugar, Hebbel determina con más aproximación las partes constitutivas: como "elemento fundamental y atenuante", es introducido el humor, "el que mezcla de tal modo lo terrible con lo extravagante, que tanto uno como el otro producen sólo un efecto moderado" (*Br. III*, 348). Luego habla del fermento caótico de "elementos barrocos y terribles" (*Br. III*, 353), en donde "barroco", de acuerdo con el uso idiomático difundido en la época, significa extravagante, fantástico y cómico. Con esta característica de la tragicomedia como mezcla de motivos de acción serios y alegres, Hebbel se halla pues, en una larga tradición de la teoría crítica que, por ejemplo, defiende Lope de Vega en *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, que no es ajena a la estética del siglo XVIII en Alemania y que fue aprovechada conscientemente en la producción dramática, desde autores tan diferentes como Christian Félix Weisse y los dramáticos del *Sturm und Drang* hasta los naturalistas, bajo la referencia de la fiel observancia de la naturaleza en retratos de vida semejantes. Pero de la mera yuxtaposición de lo trágico y lo cómico no resulta todavía la tragicomedia, en el sentido dado por la estética del género fundada en

¹¹) Para la génesis *cf.*, en especial, *Tgb.* N° 3877; *Br. IV*, 35, 40 s., 244, *V*, 54.

el fenómeno de lo tragicómico. Pues dicha estética exige la *simultaneidad* de lo trágico y de lo cómico en cada elemento de la contextura del drama y el efecto correlativo en la conciencia del espectador. Pero justamente tal exigencia defiende Hebbel, como teórico, cuando observa en el *Sendschreiben* que “cada verso, desde el primero hasta el último”, habla, “en tono y sensación”, contra la concepción de la pieza como tragedia y a favor de su comprensión como tragicomedia. Esta opinión pues, apunta hacia un concepto de la tragicomedia como configuración de la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, en cada particularidad constituyente del drama. También parece confirmar esto la observación de que el *Trauerspiel in Sizilien* es “un únicum que flota medianero entre lo trágico y lo cómico” (*Br.* IV, 61). Aunque esta formulación trae a la memoria la defensa de la tragicomedia hecha por Guarini, quien en los escritos en apoyo de su pieza pastoral *Il Pastor Fido*, atribuye al drama tragicómico la esfera de motivos y formas neutrales, que se encuentra entre lo trágico y lo cómico, y a la que pueden recurrir con igual derecho estos principales géneros dramáticos, no obstante ello, pues, Hebbel mienta una simultaneidad de lo auténticamente trágico y lo auténticamente cómico. Es decir, él se representa de tal modo la índole especial de este ensamblaje de elementos heterogéneos, que de personajes cómicos provienen efectos trágicos: con su discrepancia entre el Ser (lo cómico) y el efecto (lo trágico) no encuadran tales personajes en ninguno de los géneros puros. Con cierta consecuencia lógica, son atribuidos pues, al drama mixto (*Sendschreiben*). En este sentido, Hebbel observa que el poeta dramático puede “utilizar, aun en sentido negativo, las grandes fuerzas históricas que ya no están facultadas para actuar... por ejemplo, los personajes de mayor categoría, en sí y entre sí, son cómicos, pero para otros, trágicos, cual poderes del destino¹²). Hace recordar la idea de una similar contextura tragicómica, cuando de *Matteo* se dice que en él hay “humor enajenado que, a través de medios cómicos, alcanza el máximo efecto trágico” (*Tgb.* 2241).

Si aplicamos estas categorías configurativas al *Trauerspiel*, tanto el “podestá” Gregorio como los soldados Ambrosio y Bartolino serían fi-

12) *Tgb.* N° 4050. Hebbel habla en este pasaje de un *tratamiento paródico*. Es curioso que en el *Sendschreiben*, él conciba esta clase de unión de lo trágico con lo cómico, como la forma de contextura adecuada a la tragicomedia, pero al mismo tiempo sostiene que la tragicomedia no tendría que ser rebajada a la parodia, como ocurre a menudo. La cita de la anotación del Diario (*Tgb.* N° 4050), está en contradicción con esto, porque la forma de contextura en cuestión se reclama para la parodia. Para la parodia como medio formal de la sátira, véase pág. 113 s. de este trabajo.

guras cómicas: El anciano estrafalario que ha llegado al poder sin que éste le pueda ser útil, el miserable *miles gloriosus* y el torpe crédulo. En Anselmo, Angiolina y Sebastiano, ellos producen sin duda un efecto trágico, aun cuando su modo de obrar debe comprenderse todavía como cómico. Exteriorización de carácter cómico y efecto trágico son, por tanto, idénticos en la unidad de las personas y en parte también llegan simultáneamente a distinguirse en la acción a través de la coordinación en el espacio, de manera tal que, como tipo de efecto estético, se establece la simultaneidad de ambos extremos, requerida por la tragicomedia y prevista por Hebbel¹³), por ejemplo, cuando los soldados asesinan por motivos ridículos o cuando el "podestá", precisamente por su cómica extravagancia, hunde en la desgracia a Anselmo.

El elemento estructural de la tragicomedia, encontrado por Hebbel, distribuye, sin embargo, lo trágico y lo cómico en diversos portadores de acción, a fin de alcanzar un efecto tragicómico. Algunas figuras son cómicas, otras trágicas. "Lo tragicómico" sólo resulta cuando dichas figuras son colocadas en expresa y recíproca tensión, en la medida en que se las vincula entre sí en los sucesos dramáticos. Aquí nos encontramos con un tipo formal de tragicomedia, único en la historia del género. Si se pregunta por su legitimidad, no se desconocerá por una parte el hecho de que Hebbel supere notablemente la hasta entonces preponderante y determinante mezcla arbitraria de lo trágico y lo cómico en la teoría y práctica de la tragicomedia, estableciendo entre lo serio y lo alegre una firme conexión causal. Pero la forma artística de la tragicomedia, tal como se ha desarrollado con sorprendente uniformidad en la literatura universal antes y después de Hebbel, exige más que la insoluble conexión causal, más que figuras dramáticas, trágicas y cómicas, relacionadas por la acción: reclama personajes tragicómicos, es decir, tales, que aparezcan a la vez como trágicos y cómicos. Este objetivo es alcanzado por modos de configuración bien determinables. Ejemplos de lo tragicómico encarnado en personajes dramáticos, son: Alceste en el *Misántropo* de Molière, Malvolio en *Twelfth Night* (La duodécima noche) de Shakespeare, Kollege Crampton (en *El Colega Crampton*) y los hombres en *Die Ratten* (*Las ratas*), de Hauptmann, Herbort en *Große Szene* (Gran Escena) de Schnitzler; también habría que incluir entre estas figuras al mayor Tellheim de Lessing¹⁴). En todos estos personajes que aparecen como cómicos, se revela a la vez, precisamente por medio de un modo de

13) Cfr. "... dado que es un producto-límite que necesaria y obligadamente tiene que tocar los extremos por ambos lados" (W. XI, 399).

14) H. Corbach, l. c.

aparición cómica, la raíz trágica de su existencia. Lo trágico los hace cómicos, lo cómico, trágicos. En cambio, los personajes cómicos de Hebbel en el *Trauerspiel in Sizilien*, de ninguna manera pueden ser concebidos a partir de esta forma configurativa, pues en absoluto son susceptibles de lo trágico. Aunque efectos trágicos provengan de Ambrosio, Bartolino y el "podestá", les falta la valía humana que pudiera ser destruida trágicamente y que, por principio, es el presupuesto de lo trágico. Si bien a ellos, como a los soldados que son castigados, les sobreviene un duro destino, no se disloca por eso un mundo sustancialmente valioso, como ocurre en la tragedia, y para el espectador no resulta el efecto correlativo de la simpatía con las víctimas de lo trágico¹⁵). Los personajes cómicos de Hebbel son sólo cómicos, no trágicos, y a lo sumo, abominables como el mismo Hebbel hizo notar alguna vez (*Br.* III, 347). Por otra parte, es evidente que las figuras "trágicas", Sebastiano, Angiolina y hasta en cierto grado Anselmo, carecen de comicidad. Si bien Hebbel está en camino de la tragicomedia como forma artístico-literaria, sin embargo no ha alcanzado totalmente la meta. Por cierto que él configura la doble perspectiva que caracteriza a toda auténtica tragicomedia, pero ésta no se dirige al mismo objeto del mundo poético, es decir, a la persona en su ser, en el cual ella se manifiesta trágica o cómicamente, sino que una vez apunta a la persona, pero luego al resultado de su efecto en otras. Además, lo cómico sería fácil de eliminar si se pintase a Gregorio sólo como tirano y a los soldados como instrumentos de un régimen estatal corrupto, que obedecen ciegamente. En cambio, en el tipo formal de la tragicomedia, legítima e históricamente comprobado, tal división es inconcebible, dado que lo cómico representa sólo el reverso de lo trágico, en lo que respecta a la misma persona. La mezcla de lo serio y de lo alegre en Hebbel es por cierto compacta, pero sin llegar al grado de necesidad de la recíproca identidad de los "elementos".

Si de acuerdo con esto la tragicomedia no es realizada hasta las últimas consecuencias en sus caracteres, ¿podrían acaso *los sucesos* ser tragicómicos y como tal, estrato portador de estructura y determinante del género? De hecho se encuentran en la teoría de Hebbel formas de contextura tragicómica que son referidas, no primariamente a los

¹⁵) Como medida se tiene que poner por base en este caso, naturalmente, el más amplio concepto de lo cómico y lo trágico. Lo mejor será atenerse aquí a las amplias y a la vez precisas fórmulas de Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1951 (2ª edic.), p. 188, 197. Las categorías de efecto estético debidas a Lessing, tienen que ser empleadas con mayor precaución, según las reservas que pone Wolfgang Schadewaldt en "*Furcht und Mitleid?*", en *Deutsche Vierteljahrschrift* XXX (1956), 137-40.

personajes actuantes, sino a los sucesos dramáticos. Estas formas componen otra serie de pensamientos en el intento de Hebbel de asegurarse de lo tragicómico. Por de pronto, ya en el transcurso de la acción viene a la memoria un tipo estructural de la tragicomedia que es familiar al historiador de este género. Cuando los acontecimientos, hacia el final, van alcanzando el punto crítico de la seriedad peligrosa, y de pronto el ladrón de frutos baja del árbol y esclarece todo, ello hace recordar el tipo de tragicomedia que estaba de moda en la literatura europea desde el siglo XVI hasta el XX, en la que —como por ejemplo en el *Filastro* de Beaumont y Fletcher— una situación seria conduce al desenlace a través de un inesperado truco dramático. Pero evidentemente esta ley estructural interesa menos a Hebbel, ya que de por sí no sugiere todavía la simultaneidad de la risa y el temor. Antes bien: "Cuando los servidores de la justicia se transforman en asesinos y el criminal que, temblando se ha escondido de ellos, resulta ser su acusador, ello es tan terrible como barroco, pero también tan barroco como terrible", así se dice en el *Sendschreiben*. Esta frase que, sin duda alguna, puede aplicarse al *Trauerspiel in Sizilien*, formula una forma de contextura tragicómica referida a los sucesos que podría ser caracterizada como una "inversión" (*Umkehrung*)¹⁶). Pero la cuestión es la siguiente: ¿Representa efectivamente Hebbel a esta total alteración (*Verkehrtheit*) moral como una alteración tragicómica? Para que el mundo de los valores morales sea objeto de lo tragicómico —de acuerdo con lo que enseña la historia de la tragicomedia europea desde Shakespeare hasta Samuel Beckett— tienen que cumplirse dos presupuestos configurativos: en primer lugar, la escala de valores morales tiene que ser invertida para que las *dramatis personae* consideren lo malo como bueno y lo bueno como malo. En segundo lugar, en este trastrocamiento deben estar en juego valores de la naturaleza humana. Mientras hombres en el fondo irreprochables tomen cómicamente lo positivo por lo negativo, se descubrirá de golpe el trágico peligro a que está expuesta esta naturaleza humana, por quedar inconscientemente a merced de un caos moral, que prueba ser la confusión cómica. Lo cómico será al mismo tiempo considerado trágicamente como ausencia de toda conciencia del orden moral. Un ejemplo, entre muchos, lo constituye la tragicomedia de Hauptmann, *Der Rote Hahn* (El gallo rojo = El incendio). Cuando allí la señora Wolff, elogiando a Schmarowski, el beato polizón, lo pone por modelo y con aparente razón, de

¹⁶) Para esta "inversión" *cfr.* también *Br.* III, 347—348. Altherr designa con razón a la inversión como la forma fundamental de la comedia hebbeliana. Pero con esto, él mienta algo diferente: desenmascaramiento cómico de un individuo que se presenta con injustificada pretensión de valer.

lógica perfecta, pondera a Grabow, el estafador de seguros, como diestro ciudadano, justamente por su hábil y feliz engaño, entonces reside algo trágico exactamente en la comicidad de la confusión de valores. Pues, este trastrocamiento de lo moral, en sí ya susceptible de lo trágico, es efectuado por una mujer que, como lo reconoce unánimemente la investigación, es de una "bondad animal" (Paul Fechter): su naturaleza humana positiva es trágicamente amenazada por la menguante conciencia de valores; pero esto sólo resulta patente a través de la comicidad del trastrocamiento de valores¹⁷).

Por el contrario, en Hebbel los personajes obran siempre con la clara conciencia de la depravación de sus acciones; así actúan los soldados y el "podestá". Bien y mal quedan claramente separados. Sin embargo Hebbel, también en esta forma de contextura, se encuentra otra vez en camino de la tragicomedia. Él concibe la "inversión" en la categoría de la atmósfera moral como posible estructura de lo tragicómico. Pero de hecho ella es trasladada a la forma de la paradoja y de la ironía; esto es evidente cuando el ladrón llega a ser acusador en nombre de la justicia, o cuando los custodios de esta última se presentan como asesinos. Ya la primera línea, con su auto-ironía, introduce este tono ("¿Y ahora qué?, punta de espada de la justicia").

Pero hay todavía en Hebbel un último estrato dentro de su pensamiento acerca de lo tragicómico: la tragicomedia se da, según su opinión, allí "donde un destino trágico aparece en forma no-trágica¹⁸), donde existe por un lado, el hombre que lucha y sucumbe, por otro, en cambio, donde está presente no el poder justificado y moral, sino un lodazal de condiciones corruptas, que devora miles de víctimas, sin ser digno de ninguna" (*Sendschreiben*)¹⁹). El *Trauerspiel in Sizilien* no expresa totalmente esta concepción de lo trágico, pues Angiolina no es un hombre luchador. Pero surge la pregunta: ¿Hebbel no ha encontrado aquí, en la teoría, una ley válida para la estructura de la tragicomedia? La historia de este género muestra en efecto que una forma de contextura, que ha llegado a ser sumamente fructífera, está fundada en el desequilibrio entre el personaje central y el mundo circundante,

¹⁷) Otros ejemplos: *Troilus and Cressida* de Shakespeare, *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Cfr. Guthke, l. c.

¹⁸) En *Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers* (Respuesta a un politiquillo estético) habla Hebbel, de un modo similar, de lo terrible de la materia y de lo barroco de la forma (W. XI, 400).

¹⁹) Cfr. Br. IV, 350: "El hecho de que ella [Agnes Bernauer] perezca, porque (como sucede en las obras de Törring y Meyr) empleados subalternos por deseo de venganza o capricho, traspasan precisas órdenes de su señor, lo comparte con muchos miles y reduce, en circunstancia especial, la tragedia en tragicomedia".

y esto de modo tal, que la conducta de una personalidad susceptible de lo trágico y muy significativa desde el punto de vista humano, se encuentra en un ambiente, que no tolera una actitud así, dirigida a lo fatal y, por ende, decisiva de la existencia humana, presentándola a la luz de lo cómico²⁰). Al cumplimiento de esta forma de contextura, conforme a reglas del estilo, en primer lugar, se opone en Hebbel la circunstancia de que el *Trauerspiel* no es drama de personajes (Kayser) ni Angiolina es figura central, aunque la teoría hebbeliana lo indique. La comparación no es por tanto precisa. Luego, se ve que Hebbel ha comprendido el esquema, pero que, partiendo de un punto de vista posible para la tragicomedia, ha seguido un camino propio en la elaboración. Angiolina y Sebastiano no son grandes e imperiosos personajes trágicos que pudieran cargar sobre sí una culpa trágica, sino sólo positivamente humanos, pero demasiado débiles, hasta lo ridículo. En cambio, su mundo circundante, la insignificancia humana, que se considera soberana, puede ser calificada como cómica (también en la comprensión hebbeliana del vocablo). Pero es evidente que la oposición de ambas partes se reduce a lo moral y a lo inmoral; aquello termina triste, esto se vuelve reidero. Lo último amenaza alejarse desde lo cómico en dirección a la burla. Lo primero está privado de lo trágico, no apunta "hacia la amplitud del común destino humano"²¹). De ahí que ambos grupos de personajes no aparezcan al mismo tiempo en luz trágica y cómica, dado que ellos mismos, aun sin lo trágico y cómico puros, no logran hacerse aparecer unos a otros como dudosos. Falta la síntesis tragicómica. Hay a lo sumo una zona intermedia neutral, que no linda con los extremos de lo trágico y de lo cómico, como el mismo Hebbel lo exige (W. XI, 399). Lo que llena este espacio intermedio es una yuxtaposición de lo serio y alegre, cinismo y grotesco, sensibilidad y bufonada (Bartolino). Sólo raras veces estos matices se unen en un todo, para lograr un efecto estético mixto.

Bajo una triple referencia, a saber, configuración del carácter, forma de contextura de la inversión en la atmósfera moral y relación hombre-ambiente, se ha aproximado Hebbel a las formas de contextura tragicómica, que se han mostrado como válidas en la historia del género. También su intento de partir del fenómeno de lo tragicómico,

²⁰) Corbach (*Reallexikon*, IV, 93 s) y Viktor Klemperer (*Komik und Tragikomik bei Molière*, en *Neuere Sprachen*, XXX (1922), 327 ss.) tratan de ver en ello, equivocadamente, la única forma posible de la tragicomedia. Cfr. Guthke, l. c.

²¹) Oppel, *Gedenkschrift für Schneider*, p. 261. Con respecto al alejamiento de la pura comicidad, cfr., la equiparación hebbeliana de lo cómico y "Verspottung des Seins" (burla del ser) (W. VII, 420).

lo coloca sobre el camino recto. Pero se detiene a mitad de camino. El comienzo, el esquema, está presente por doquier, pero luego resulta una agudización de los contornos, típica de Hebbel, que priva al elemento de estructura tragicómica de su opalina ambigüedad tragicómica; los contrastes se hacen más significativos; el carácter se desdobra en ser cómico y efecto trágico (para otros), lo antimoral es llamado como tal por su nombre y caracterizado como extravío; la oposición de portadores de acción, susceptible de lo tragicómico, resulta más inequívoca y chata. Con diferenciaciones más nítidas se renuncia a la irisada ambivalencia de la tragicomedia, a su melancolía sonriente y profundidad alegre.

Si de acuerdo con lo dicho, el *Trauerspiel* puede ser considerado como tragicomedia sólo en los comienzos morfológicos, que aún se dejan descubrir, pero no en el pleno sentido de la estética del género, ¿a qué forma literaria pertenece entonces? Los contrastes más nítidos y una precisión más inequívoca, hacen pensar en las formas fundamentales que configuran la *sátira*. Por ésta entendemos un modo de concepción, al que le es esencial "una actitud disconforme con lo representado" ²²). En el sentido más estricto de la palabra, la sátira pinta caracteres y situaciones reprochables, ridiculizándolos, con el deseo de mejorarlos, por cierto. Así, Schiller, en *Naive und sentimentalische Dichtung* (Poesía ingenua y poesía sentimental) puede establecer esta fórmula: "La sátira tiene por objeto el conflicto entre la realidad y el ideal". Sus medios formales son la paradoja, la parodia, la ironía y la "inversión", es decir, aquellos que encontramos en el análisis formal. También desde el punto de vista del contenido, vale la calificación de sátira. Hebbel mismo acentúa la importancia del motivo de la injusticia social en el régimen policial absolutista y de los "extremos de la cuestión de la propiedad" (*Sendschreiben*; Br. IV, 7 s.). Y el hecho de que esta sátira resulte de la conciencia de valores y normas positivos, exigibles para la misma, se hace evidente, cuando Hebbel, en relación con el *Trauerspiel*, se considera como el verdugo de una sociedad corrupta (Br. IV, 40 s). Objeto de la acusación no es por cierto la sociedad en el sentido superficial de la palabra, sino "el estado actual del mundo", que Hebbel en el *Trauerspiel* se había propuesto representarlo "con la más firme perseverancia" en el "objetivo de su vida" (Br. IV, 7 s). Pero esta situación del mundo debió ser intuita "en su relación con la idea, es decir, en este caso, con el centro moral del organismo del mundo, que todo lo condiciona" (W. XI, 404 s). Para esta finalidad, Hebbel

²²) Wiegand, "Satire" en *Reallexikon*, III, 137. Para lo siguiente, *cfr. l. c.* 137-46.

en el *Trauerspiel* elige el medio principal de la sátira (que ya en sí se ajusta a la oposición de idea y realidad): ridiculizar al despreciado y hacer sufrir al justo. De este modo, los representantes de la injusticia en el mundo están, con amarga burla, ridiculizados; y Angiolina y Sebastiano personifican la humanidad sufriente.

Cuando Hebbel, después de más de un decenio, echa una mirada retrospectiva sobre su trabajo, confirma él mismo nuestra sospecha de que en su "tragicomedia" se encuentra una sátira. "De aquí [de la representación de la "miseria en general"] se llega más bien a la completa disolución de la tragedia, es decir, a la sátira, que al mundo moral súbitamente echa en cara sus agudas contradicciones, y... no repara en la misma forma trágica... o hace caso omiso de ella. Una sátira así, pues, es muy probable que pueda aparecer como comedia, y un ensayo como mi *Trauerspiel in Sizilien* ... encuentra en ella su justificación, de otro modo totalmente imposible de lograr" (*Br.* VII, 293).

A pesar de todos los intentos, no resulta de ello una tragicomedia. La sátira es para Hebbel la forma más adecuada de la "mezcla" de lo serio y lo cómico. Para ella desarrolla los esquemas de contexturas tragicómicas, y él mismo reconoce que lograr el objetivo de provocar una "sensación mixta" tragicómica (o humorística) "es tan difícil, que es muy probable... que no se logre la solución" (*Br.* I, 167). El *Andreas*, del cual se dice esto, quedó inconcluso. En el caso del *Trauerspiel in Sizilien*, esta comedia se le transformó, entre manos, en sátira.

KARL S. GUTHKE

Universidad de California, Berkeley, Cal.

(Trad. Federico M. Saller)

La Problemática del 'Hombre-Cosa' en Hebbel

“Hay en el drama motivos, motivos primigenios que son en relación a los demás, lo que en el organismo las fuerzas siderales y telúricas son a las químicas y fisiológicas; ellos lo condicionan y determinan todo, pero sólo en última instancia”.¹⁾ Así anotó Hebbel en época relativamente tardía de su vida. Ya había creado la mayoría de sus recios personajes dramáticos y por otra parte, su pensamiento reboante de múltiples atisbos surgidos de una cosmovisión inmutable en su protoconcepción metafísica, había plasmado el mundo policromo que después de su desaparición se revelaría en sus *Diarios* y cartas. Evidentemente, en Hebbel los “motivos primigenios” pueden explicarse de varios modos, pero no creemos apartarnos de las intenciones del poeta si consideramos como uno de ellos el problema inherente a toda existencia humana por cuanto se refiere a sus relaciones con los demás. En efecto, cuando se estudia detenidamente la producción hebbeliana, sus dramas en primer término, luego sus poemas y cuentos, y como imprescindible factor dilucidador, sus diarios y cartas, se percibe con creciente sorpresa la existencia de una problemática fundamental que cual veta subterránea se ramifica en la base de los más distintos planteos. Incluso parece apta para arrojar luz sobre cuestiones de difícil solución. Esta problemática en su expresión más concreta se manifiesta siempre allí donde el valor intrínseco del ser humano se ve rebajado por el tratamiento insensible e incomprensivo de que le hace objeto otra persona o, también, el “mundo” con que se topa y dentro del cual se mueve. En una palabra, cuando el hombre se convierte para sus semejantes en “cosa” utilizada y utilizable con desmedro de la plenitud de sus fuerzas congénitas y de su dignidad natural. Wolfgang Liepe circunscribió esta situación del siguiente modo: “... el problema central de la tragedia hebbeliana es un problema moral. Es el pecado co-

1) *Tgb.* IV, N° 5784.

metido contra el derecho consagrado de la persona por antonomasia”²⁾. Resulta, empero, que este pecado, para adquirir semejante importancia en el drama, debió necesariamente estar enraizado en toda la disposición vivencial-creadora del poeta para quien —según sus propias afirmaciones— la producción dramática no fue sino su posibilidad de existir conscientemente, su “proceso de exhalación”³⁾. De ahí que para nuestra temática se encuentre un caudal enorme de observaciones en los apuntes y epístolas de Hebbel. A veces en completa correspondencia con sus manifestaciones dramáticas, líricas y épicas, a veces, aclarando con oportunas “explicaciones” del pensador “razonante”, la reacción, intuitivamente concebida, de los personajes actuantes.

En muchos aspectos, Hebbel preveía desarrollos de tiempos posteriores y su insistencia en los peligros resultantes de la transformación de la persona en cosa, puede parecernos hoy un fanal encendido para precavernos contra amenazas muy reales. En verdad, sus premoniciones en este sentido cuadran perfectamente en una evolución vislumbrada ya por los poetas del siglo XVIII y fustigada con sorna y desesperación por los autores de nuestra centuria. El *Sturm und Drang* dieciochesco, siguiendo en parte las consignas rousseauianas, había insistido en la necesaria recuperación del hombre en la totalidad de sus fuerzas. Añoraba al hombre que no sólo era “sabio en la cátedra, piadoso cuando usaba la estola y hombre cuando manejaba la pluma...⁴⁾. En otras palabras, se aspiraba a reemplazar al hombre ‘en función de’ por el ser humano en uso equilibrado de todas sus facultades congénitas. El joven Werther, en rigor, se estrelló contra un mundo que, según sentía él, sólo utilizaba su intelecto⁵⁾. En *Die Räuber* (Los bandidos), Schiller hizo decir a su tiránico personaje, Francisco: “El hacha ¿puede preguntar al verdugo: por qué corto hacia este lado y no hacia aquél?” (IV, 2). Pregunta que se hace a un viejo servidor, usado como “cosa”, como “hacha”, y expresión de la sempiterna problemática subsistente entre amo y siervo. Posteriormente, a causa de la industrialización, de

2) Wolfgang Liepe, *Zum Problem der Schuld bei Hebbel*, en *Hebbel-Jahrbuch* 1958, pág. 13. En numerosos trabajos sobre Hebbel se encuentran referencias al tema estudiado en estas carillas, pero generalmente no van más allá de la observación marginal. No he podido ver la tesis de Gisela Bischke, *Die Problematik des Rachemotivs im Drama Friedrich Hebbels*, que según información de la autora (en *Germanistik*, año III, cuaderno 1, 1962, pág. 123) trata como segundo punto importante el dualismo “entre los hombres. De este dualismo resulta el motivo principal de todos los actos de venganza humanos: la degradación del hombre a cosa”.

3) *Br.* V, pág. 24. Carta del 31/7/52.

4) Johann Gottfried Herder en el poema *Der Mensch* (El hombre).

5) Véase sobre todo, la carta de Werther del 9 de mayo (segundo libro).

excesos políticos, económicos, etc., por un lado, y por otro, como consecuencia de una actitud pronunciadamente individualista cuya etapa final es el casi absoluto aislamiento del individuo, la transformación del hombre en cosa utilizable y nada más que esto se ha reflejado con tonos de subida alarma en las letras modernas. La preocupación fundamental de Hebbel se ventila en *Nora*, de Ibsen, da su cuño inconfundible a la *Rose Bernd*, de Hauptmann, provoca la desesperada reacción de Anna Christie en la obra homónima de O'Neill y se refleja, ya no como problema individual sino de masas, en *Gas*, de Georg Kaiser, donde los individuos no son nada más que ojos, brazos y piernas aprovechados en el proceso industrial⁶). No es de extrañar, pues, que un hombre tan sensible como Hebbel, tan atento a las transformaciones individuales y sociales, perceptibles ya en su momento, haya insistido en una temática de candente actualidad en un futuro relativamente cercano. Pero, de acuerdo con su visión de la existencia, no se detuvo meramente en señalar aspectos de orden psicológico y económico-social, sino que los vio como síntomas de una problemática más honda y más escondida según hizo con todas las cuestiones vitales que abordaba, resultándole imposible su simple comprobación sin plantearlas en su proyección metafísica. En este sentido, su pregunta por el hombre convertido en cosa adquiere una trascendencia como no la reflejan las obras mencionadas.

En Hebbel la preocupación surge, como prácticamente todos sus problemas fundamentales, de la experiencia propia, en especial, la denodada lucha por afirmarse en el mundo y superar a la vez las fuerzas demoníacas albergadas en su fuero íntimo. Aun cuando la interpretación de la obra de arte, no debe basarse exclusivamente en las experiencias y meditaciones de su autor —hecho que para Hebbel se ha destacado con buenas y sobradas razones—⁷) no cabe tampoco separar por completo dos procesos espirituales que, según muchas afirmaciones de Hebbel, se originan en íntima simbiosis para fecundarse mutuamente. Hay un nexo dentro de la personalidad, un juego entre la fantasía intuitiva y la expresión razonada, lo subconsciente y lo consciente, que hace esfumarse las fronteras erigidas entre el poeta por una parte y el hombre y pensador por otra. Esto vale en especial —y es lógico que así sea— para los llamados “motivos primigenios”.

⁶) Véase para ello sobre todo el IV^o acto de *Gas I*.

⁷) El primer paso en esta dirección —revolucionario en su momento— fue dado por Klaus Ziegler en *Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels* (Tesis doctoral, Gotinga, 1938).

La vinculación entre vivencia apremiante y manifestación poética resalta, con matices dialécticos muy característicos de Hebbel, en una anotación de su diario ⁸⁾. En primer término, el poeta copia un poema suyo compuesto el 31 de diciembre de 1836 que reza así:

Höchstes Gebot

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, daß, wie auch verborgen,
Darin für irgend einen Morgen
Der Keim zu allem Höchsten schwillt!

Hab' Achtung vor dem Menschenbild,
Und denke, daß, wie tief er stecke,
Ein Hauch des Lebens, der ihn wecke,
Vielleicht aus Deiner Seele quillt!

Hab' Achtung vor dem Menschenbild!
Die Ewigkeit hat eine Stunde,
Wo jegliches Dir eine Wunde,
Und, wenn nicht die, ein Sehnen stillt.

Mandamiento máximo

¡Respetar a la imagen humana
y pensar: en ella, si bien escondido,
brotará para algún día de mañana
el germen de todo lo más sublime!

¡Respetar a la imagen humana
y pensar: este germen oculto en lo hondo
vital aliento podrá despertarlo,
producto acaso del alma tuya!

¡Respetar a la imagen humana!
Una hora habrá en la eternidad
en que cada imagen te cure una herida,
y si no fuera ésta, una nostalgia.

Luego, Hebbel observó que había anotado este poema porque “hizo época en lo moral. Es la norma que me habrá de guiar. Pero ¿qué sentido tiene llamarse uno a sí mismo pecador si no deja de pecar? y éste es mi caso...”. A continuación da algunos ejemplos de cómo reacciona ante las personas que lo rodean, cómo “ataca su inviolabilidad”. Se trata, pues, —y los ejemplos podrían multiplicarse— de un problema sentido en carne propia, el cual se reduce a la dificultad casi insalvable de vivir según su propia ley sin desmedro de los derechos ajenos. Hebbel percibe claramente la necesidad imperiosa de semejante conducta moral. Pero la dura realidad, la experiencia cotidiana, parecen anular por completo la transformación de su teoría ideal en hechos concretos. El problema lacerante para Hebbel se origina justamente, en la aparente imposibilidad de concertar sus “máximas kantianas” ⁹⁾ con situaciones reales observadas tanto en el mundo circundante como en su fuero íntimo. Quien escribe: “Rebajar un hombre a mero medio:

⁸⁾ *Tgb.* I, N° 576. Anotación del 7 de enero de 1837.

⁹⁾ Wolfgang Wittkowski, en *Der junge Hebbel*, Tesis doctoral, Francfort/M. 1955, pág. 187, con referencia a *Respetar a la imagen humana* y al apunte de diario N° 1611. *Cfr.* el aserto de Kant en *Crítica de la razón práctica*: “En toda la creación puede usarse como mero medio toda cosa que se quiera y sobre la cual se tenga poder; sólo el hombre y con él toda criatura racional, es en sí misma finalidad”.

el peor de los pecados" ¹⁰), debe darse cuenta de que "un amigo es siempre, en un aspecto u otro, una muleta" ¹¹); y "el egoísta halla en cada cual una cosa que puede serle útil" ¹²). Igual tenor pesimista resuena en la observación de que "el amor y la amistad de la mayoría de los hombres, consisten en *llenar* su vacío con un contenido ajeno" ¹³). Ya en 1836 escribe a Elise Lensing con respecto a la correspondencia entre Goethe y Bettina von Arnim: "Es el horrible espectáculo de cómo un ser humano devora al otro, sintiendo él mismo repugnancia, si no hacia el alimento por lo menos hacia el acto de comer" ¹⁴). Esta referencia a los hombres capaces de devorarse mutuamente, es tan plástica como típica de Hebbel. Aparentemente, nació de sus experiencias personales. Emil Kuh afirmó en su biografía de Hebbel que éste "fue decididamente un caníbal, una fiera del cerebro" ¹⁵), y el poeta aplica a sí mismo el primer término, por ejemplo, cuando escribe: "Alguien como yo tiene sus propias condiciones de vida; no puede llevar una existencia esquemática, tiene que extender las manos hacia arriba y hacia abajo, y así, es cierto, llega a menudo a ser caníbal" ¹⁶). Excelente definición del egoísmo destructor que se sirve de los demás en aras de su misión. Efectivamente, el capítulo de su vida, intitulado "Hebbel y Elise Lensing", abarca esta problemática. Pero sus cartas y apuntaciones en el diario, nos convierten también en testigos de un combate a brazo partido para deslindar los derechos personales y los ajenos de acuerdo con su concepción ética. Hebbel vive muy concretamente el problema del amor que amenaza con transformarse en carga asfixiadora, este presunto amor fustigado posteriormente por Gide y Rilke ¹⁷) como máxima expresión del egoísmo. Al percibir esta ambivalencia de la conducta cariñosa, Hebbel se rebela contra la hipocresía escondida, siempre en acecho, para convertirlo en posesión de los demás. Satíricamente la caracterizó en su referencia a la mujer casada para la cual el hombre

10) *Tgb.* I, Nº 1611.

11) *Br.* I, pág. 108.

12) *Tgb.* II, Nº 2008.

13) *Tgb.* II, Nº 2027.

14) *Br.* I, pág. 133.

15) Por no estar a nuestro alcance la biografía de Kuh hemos tomado la cita de Heinrich Bulhaupt, *Hebbel*, en *Dramaturgie des Schauspiels*, Oldenburg/Leipzig, 1890, tomo III, pág. 103.

16) *Br.* II, pág. 89.

17) *Cfr.* André Gide, *Le Retour de l'enfant prodigue*, (1907) y su versión alemana por R. M. Rilke, así como *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los cuadernos de Malte Laurids Brigge, 1910).

era como “el ramillete de flores regado por la niña”¹⁸). Fruto de experiencias propias parece ser, también, un pasaje del cuento *Barbier Zitterlein* (El barbero Zitterlein) donde el autor habla de hombres parecidos a las plantas parásitas que sólo pueden vivir cuando “hunden cada fibra de su alma en la primera criatura con que se topan por casualidad, ya sea un amigo, una mujer amada, una madre o lo que fuera. Ellos son felices y dulces, pero en recompensa, esa criatura tiene que darse íntegramente a ellos”.

En otro orden de cosas, pero con las mismas consecuencias funestas atentan contra la personalidad del poeta y del hombre las opiniones equivocadas sobre su arte y sus intenciones, el juicio esquematizado, originado tanto en el amor malentendido como en la indiferencia o el odio. Semejante forma de opinar “no se fija como su obligación [estudiar] los rendimientos y el actuar disperso de una individualidad, sino que, con temeridad culpable, pretende reducir a una fórmula de catequismo su núcleo más íntimo y cerrado”¹⁹). Para el blanco de tales juicios es difícil evitar los efectos nocivos capaces de producir su degeneración moral y espiritual. “Como los otros lo contemplan y lo que piensan de él: he aquí la atmósfera en que vive el hombre y el mejor puede asfixiarse en el ambiente peor”²⁰). Amarga observación de un joven que día a día se defiende contra el miedo de sucumbir en un mundo hostil, incapaz de comprender sus aspiraciones. En medio de innumerables humillaciones —no importa si verdaderas o imaginarias— Hebbel no cesa en la afirmación del valor propio que se atribuye no tanto como individuo sino como portador de una misión. En la gran rendición de cuentas con Amalie Schoppe, quien le había facilitado la oportunidad de abandonar su pueblo nativo y comenzar sus estudios humanísticos, el poeta de *Judith* le enrostra entre otros reproches (seguramente en gran parte merecidos) que ella, en determinado momento, “inventó una nueva forma de tratamiento, usada es cierto desde hacía tiempo, entre altos funcionarios y subalternos, pero que nunca se estiló entre particulares civilizados; mezquinándome el simple pro-

¹⁸) *Br.* III, pág. 205. Toda esta carta del 6 de febrero de 1845, dirigida a Elise, fue escrita para explicar su posición con respecto al matrimonio a que ella le quería obligar. Al mismo tiempo explica su concepto del amor que “es absolutamente egoísta”.

¹⁹) *Br.* II, pág. 63.

²⁰) *Tgb.* I, N.º 1505. *Cfr.* la afirmación de Julia en la pieza homónima (acto I, escena 4): “Es el destino del hombre que se lo venera y adora, aborrece y odia por cualidades que sin poseerlas, se las prestan los demás”.

nombre personal me trató como una 'cosa'; que se comuniqué al señor Hebbel..."²¹⁾.

Sin duda alguna, las experiencias intervinieron poderosamente en la formación del concepto del hombre abrigado por Hebbel, el que, a su vez, contribuye a explicar las reacciones de sus personajes. En los primeros poemas de juventud, el hombre es ensalzado con un entusiasmo algo libresco, enraizado en las convicciones del idealismo alemán, y en especial, en la poesía de Schiller. Así exclama: "¡Hombre! ¡oh nombre excelso, delicia del cielo!"²²⁾. Otra vez lo festeja como "insigne obra maestra del cielo"²³⁾ o también se refiere a la "obra maestra de la naturaleza"²⁴⁾. Pero ante sus propias experiencias, el hombre se le convierte en criatura sumamente cuestionable. Lejos de ser una obra maestra del cielo, ya no hay vinculación entre él y lo divino. "¿Qué es el hombre? Es el puente podrido entre la naturaleza y Dios"²⁵⁾. Y en la desesperación de su soledad e indigencia pregunta: "¡Dios mío! ¿por qué son tan malos tus hombres?"²⁶⁾. Estas decepciones llegan a un punto tal que Hebbel, en 1846, anota en su diario que la única invectiva capaz de encerrar todas las negaciones a la vez, es "hombre" porque "indica... que [en determinado individuo], fuera de la circunstancia de pertenecer también al género humano, no se le puede encontrar absolutamente nada humano, y en general, nada que lo distinga de la nada"²⁷⁾. Formar parte de la humanidad tal como ésta se manifiesta concretamente, equivale a pertenecer a un todo muy cuestionable. Anticipando interesantes comprobaciones de la psicología de las masas, Hebbel observa que "la sociedad humana considerada como conjunto... es exactamente tan mala como el peor de sus individuos. Sus leyes e instituciones son lo que el asesinato, el robo y el homicidio por parte del individuo. ¡Horrible, pero cierto!"²⁸⁾. Estas exclamaciones

21) *Br.* II, pág. 65.

22) *W.* VII, pág. 21, poema del 1/4/1830.

23) *Ibidem*, pág. 39.

24) En *Hebbel zwischen G. H. Schubert und L. Feuerbach (Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, tomo XXVI, cuaderno IV (1952), págs. 447 ss.) W. Liepe ha señalado las influencias recibidas por el joven Hebbel de la filosofía romántica (Schubert) y de Feuerbach. Advierte (pág. 472) que Hebbel en el cuento temprano *Die einsamen Kinder* (Los niños solitarios) habla de la "obra maestra de la naturaleza" de acuerdo con los conceptos de Schubert en su época tardía.

25) En el tercero de los poemas reunidos bajo el título *Lebens-Momente* (Momentos de la vida).

26) *Tgb.* II, N° 1985.

27) *Tgb.* III, N° 3685.

28) *Tgb.* II, N° 2040.

constituyen, acaso, el punto más bajo a que ha llegado Hebbel con su indagación en el carácter del hombre y del mundo, para desde allí luchar por una visión más positiva cuyos logros pertenecerían a una evolución futura, mas cuyos fundamentos existirían de acuerdo con su confianza en la realidad metafísica de los valores. Ya en años respectivamente tempranos, el poeta escribe a Elise: “Todo cuanto yo estimaba en los hombres, se va esfumando cada vez más en lo nebuloso”, para continuar, diciendo: “. . . el individuo está enraizado únicamente en la sensación de la dignidad de la humanidad. . .”²⁹). Extraña contradicción que acaso halle su explicación por las siguientes palabras: “. . . la amistad y el amor son egoístas, pero sólo sobre los escalones más bajos. Únicamente cuando el hombre abraza toda la humanidad como hizo anteriormente con el individuo seleccionado, habrá cerrado el círculo que le ha sido prescripto. Todo esto se contiene en mi poema: *Mandamiento máximo*”³⁰). Hebbel ve, pues, la posibilidad de una superación del amor egoísta mediante la reintegración del individuo en la comunidad humana, proceso que algún día se efectuará por más que tarde en concretarse. Si bien es cierto que “la creación” es un “desconsolador desintegrarse de lo incomprensible en criaturas miserables y mezquinas”³¹), no es menos seguro que la unidad perdida es recuperable. Esto no impide que Hebbel, quien se ve condenado a percibir “en el fondo de la tierra los cadáveres en descomposición”³²), se niegue a embellecer situaciones negativas, anticipando soluciones aún inexistentes. Semejante procedimiento que muchas veces le fue sugerido por la opinión y crítica de sus contemporáneos, encerraría para él la peor de las hipocresías. Su carácter recio, su sentido de la verdad, su honestidad espiritual, lo obligan a exponer con ojo clínico los males donde los encuentra y quizá no sea exagerado afirmar que el mal fundamental lo descubre en la disposición humana de convertirse en “caníbal”, tomando el vocablo en su sentido figurado, pero no por esto menos funesto, y de transgredir la frontera detrás de la cual comienzan los derechos del semejante. Cada intento en este sentido implica ya la concepción —generalmente inconsciente— del hombre como “cosa” utilizable. Esto debido también al hecho de que “se agarra al momento”, mientras “la vida es permanecer dentro de lo adecuado. Una parte de la vida es *orilla* (Dios y naturaleza), otra (hombre y humanidad) es *río caudaloso*. ¿Dónde y

²⁹) *Br.* I, pág. 161.

³⁰) *Br.* I, pág. 166.

³¹) *Br.* II, pág. 232.

³²) *Tgb.* II, N^o 2656.

cómo se reflejan, se dan de beber y se compenetran mutuamente?"³³). En la concepción hebbeliana, el individuo, la parte, manifiesta necesidades de progreso implícitas al Todo y, sin embargo, se estrella contra el mundo porque se excede, ya que actúa sin poder librarse de sus debilidades humanas, sus imperfecciones. Pero, en vez de interpretar esta situación como la de un nihilismo pronunciado³⁴) o de un "pantragismo" insoluble³⁵) haríamos bien en estudiar más detenidamente el rol que Hebbel asigna al hombre del futuro, quien en largo proceso de evolución sería capaz de descubrir su verdadera individualidad inconfundible, colocándose a partir de esta firmeza íntima en lugar del semejante para así ayudarle. En este sentido Hebbel es individualista, puede hablar de una "chusma espiritual"³⁶), condenar los ciegos movimientos de masa, en especial los desmanes cometidos durante la Revolución del 48, criticar "la cara vacía como papel secante" del estudiante que vive enfrente de su casa³⁷) y anotar, con referencia al escritor Görres: "Hay hombres que son como los odres de éolo: cualquier viento los empuja porque halla un agujero en su pecho"³⁸). O, como se lamenta en un epigrama, titulado *Originalität* (Originalidad):

Si se distinguieran los hombres en el fuero íntimo como en el rostro,
se disolvería la vida en el juego más encantador.
Pero en todos se pinta en forma igual el mundo
y la locura, apenas, si originales los hace.

Para el observador filosófico hay, escondido detrás de estas existencias vacías, un valor individual destinado a completar, con su matiz peculiar, la armonía del Todo, tal como la prevén los últimos renglones de *Mandamiento máximo*.

El problema se plantearía, pues, del siguiente modo: el hombre ha perdido su dignidad, se ha convertido en "cosa", porque la sociedad, o alguno de sus miembros, lo han reducido a tal estado. Pero esto sólo ha podido suceder porque el ser humano, a su vez, no sabe contraponer a estas tentativas, una verdadera fuerza individual, manifestada no tan-

³³) Br. I, pág. 140.

³⁴) A esta conclusión ha llegado Ziegler en el trabajo citado y en otros posteriores.

³⁵) El término se usa a partir de la publicación de Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*, Leipzig, 1930, (1ª ed. 1903).

³⁶) Br. I, pág. 128.

³⁷) *Ibidem*.

³⁸) Tgb. III, Nº 5168.

to en el actuar intempestivo como en el “permanecer” que paciente-mente busca su adecuación dentro del universo.

El crítico literario preguntará naturalmente: ¿hasta qué punto se traduce esta problemática en las obras del poeta? En una u otra forma pervade toda la producción hebbeliana, ya sea como dificultad individual, ya sea como planteo social percibido en el acontecer histórico de proyecciones sempiternas. Algunas veces, como en el caso de *Herodes und Mariamne* (Herodes y Mariene) y de *Gyges und sein Ring* (Gyges y su anillo), el propio Hebbel insistió, acaso demasiado, en la construcción histórica, diciendo justamente del “hombre - cosa” que se trataba de situaciones superadas con el advenimiento de épocas más civilizadas y de concepciones más refinadas³⁹). Sobre este plano puede interpretarse, por ejemplo, la introducción del “hombre - reloj” en *Herodes y Mariene*, es decir, del esclavo obligado a contar su pulso para dar la hora. ¿Un mero representante del mundo pagano destruido con el advenimiento del cristianismo? ¡Difícilmente! Hebbel, quien fustigaba los procesos de industrialización que convertían al hombre vivo en simple “mano de trabajo”⁴⁰), tenía la costumbre de exponer bajo el manto encubridor de los tiempos pasados, problemas muy reales de su edad y de momentos venideros. Por lo demás, cada caso individual fue para él, síntoma de una enfermedad originada en la realidad ontológica y ética del hombre en general. Aun cuando el advenimiento de una nueva época ha enriquecido el pensamiento humano con concepciones e ideas valiosísimas, esto no implica aún el hecho de que tales ideas ya hayan hallado su plena realización en la conducta concreta de los hombres.

Ya en su primer drama, *Judith*, Hebbel explica el fracaso ulterior de su protagonista por el hecho de que ella se sienta rebajada en su dignidad de mujer y ser humano, por la forma en que Holofernes la somete y posee. También la referencia a la mujer que se suicida, porque Holofernes, su ídolo de fuerza varonil, la rechaza riéndose de ella, introduce un motivo secundario que apunta hacia la misma dirección. Holofernes es presentado como el egocéntrico por antonomasia, para

³⁹) Cfr. por ejemplo, *Br.* V, pág. 306, con referencia a *Gyges*: “No es fácil remontarse a partir del mundo moderno, a una concepción según la cual la mujer fue mera cosa”. O también la referencia a Helena de Troya, *Tgh.* II, Nº 2973.

Véase también W. Liepe, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1958, pág. 31: “En ‘Herodes y Mariene’ no presenciamos en absoluto el problema especial de una época, por más que el poeta en forma episódica aluda a ello, sino la tragedia, posible en todos los tiempos, del desprecio de la dignidad congénita al individuo”.

⁴⁰) Cfr. *Br.* VII, pág. 198, el pasaje citado por Rosa Pastalosky en este boletín, pág. 224.

quien todo el mundo se convierte en "cosa" sujeta a su voluntad. Pero en la medida en que atenta contra la naturaleza de los demás, él mismo está degenerando, colocándose fuera de la creación. Es muy sintomático que el gran general reniegue por completo de la relación entre hijo y madre, o sea la vinculación más íntima en el orden natural. Por un lado, Hebbel concibió este dominio absoluto del gran individuo como necesario dentro del proceso evolutivo de la humanidad. "Los pueblos, por cuanto pueblos, en un comienzo no ofrecen grandes rendimientos sino que sólo producen grandes individuos" ⁴¹⁾. Pero también estaba convencido de que el gran individuo no debía olvidarse del respeto debido a sus semejantes. En el esbozo para un drama dedicado a Napoleón, se lee: "Fue el error máximo de Napoleón el que viera a los hombres sólo como masas y no como individuos" ⁴²⁾. Lo significativo es que ya en *Judith* se demuestre claramente el carácter contagioso de procedimientos olvidados del valor humano. Originase una reacción en cadena, pues la persona que convierte en "cosa" a los demás, pierde, ella misma, su ubicación natural y adecuada en el mundo, mientras sus víctimas, empujadas por el odio, la vergüenza, la desesperación, sucumben a un proceso de degeneración difícilmente reparable. "El nexo secreto que vincula a todos" ⁴³⁾ salta a luz en el análisis de esas influencias recíprocas.

También en *Genoveva*, el segundo drama del poeta, nuestra temática está como quien dice en la base del acontecer. Golo, el protagonista verdadero, quien apetece la posesión de Genoveva, la esposa de su amo, sufre un pronunciado proceso de decadencia moral ante el hecho de que Genoveva prefiera cualquier sufrimiento a la traición del amor conyugal. En el caso de Golo se trata, evidentemente, de la transformación en odio de un amor apasionado, fenómeno nada desconocido para la psicología. Él destruye lo que no puede tener. En este embate de un instinto sexual indomable, la mujer amada se le convierte en un "algo", una "cosa", que quiere poseer a toda costa. En realidad, Golo con sus siniestras maquinaciones de tinte medieval, no exterioriza sino en forma violenta, situaciones que día tras día se producen, en proporción aparentemente reducida, entre los seres humanos, en este caso, entre hombre y mujer, sin que se vean con claridad sus funestas consecuencias. Pero a la larga, la destrucción, ya sea de valores exteriores, ya sea de valores interiores, espirituales, es exactamente la misma. En

41) *Tgb.* III, N° 5013.

42) *W.* V, pág. 51.

43) *Tgb.* III, N° 4547.

esta conexión, cabe señalar que Hebbel contemplaba los acontecimientos políticos de su momento con enorme interés, reduciéndolos siempre a sus raíces espirituales. Así pudo escribir después del atentado cometido contra Guillermo I: “Los terremotos, las inundaciones y los volcanes que escupen fuego, para mí no son nada en comparación con semejantes erupciones del cerebro humano. Aun cuando las últimas no tienen que ver nada en absoluto con la razón —por más que haya conciencia de las acciones— debe haber una relación entre ambos [fenómenos] y yo no consigo conciliar la paz conmigo mismo y con la naturaleza humana en general hasta que no logre de alguna manera reducirlos a su base moral”⁴⁴).

En *María Magdalena* esta base moral de las relaciones humanas destruidas en su raíz, tiene proyección social, con su referencia a un ambiente en que se asfixia la vida por la sumisión a normas tomadas de un esquema de la existencia y no de las necesidades inherentes a la naturaleza humana. Kurt May ha señalado muy acertadamente que en esta tragedia la catástrofe se debe en primer término a la dependencia del individuo, de un mundo del “man”, o sea un mundo en que impera la opinión de los demás en su carácter anónimo⁴⁵). En casa del humilde y honrado carpintero, el maestro Antonio, los principios dictados desde afuera dominan hasta un punto tal que Clara, la hija en estado de gravidez, se suicida para salvar la vida de su progenitor. Una tragedia producida por la forma en que un ambiente —en este caso el burgués— se ha vuelto todopoderoso. Estamos ante la existencia de un engranaje social que ya no ofrece lugar para quienes, por uno u otro motivo, no “funcionan” de acuerdo con sus cánones. Todos dependen —en menor o mayor grado— de la opinión ajena⁴⁶) y para defender su propia posición convierten en “cosa” a los demás. Así procede el maestro Antonio, hombre no exento de bondad, con sus dos hijos. La estima de sus semejantes ha llegado a ser para él un valor absoluto y con ella subsiste o se desmorona su existencia moral. La

⁴⁴) Br. VII, pág. 60.

⁴⁵) Kurt May, *Hebbels “Maria Magdalene”*, en *Form und Bedeutung*, Stuttgart, Klett, 1957, págs. 273 ss. May trae muchas observaciones interesantes para nuestro tema. En especial afirma que “Hebbel reconoció desde temprano que estaba comenzando la edad de la masa” (pág. 290). Véase, entre otras referencias de Hebbel, *Tgb.* III, N° 3316, y Br. VII, pág. 165. En su obra sobre *La tragedia alemana* (véase nota 57) Benno von Wiese habla de “la tragedia de lo social y la coacción asesina ejercida por ello” (pág. XVII).

⁴⁶) Como lo han demostrado para nuestra época Riesman, Glazer y Denney en su famoso libro *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, 1950.

catástrofe exterior es provocada por el repugnante seductor de la niña, Leonardo, quien se aprovechó de ella para luego deshacerse de Clara cuando se da cuenta de que no tendrá dinero sonante y contante como dote. Pero él, a su vez, forma parte del extenso grupo de individuos amenazados e inseguros en su existencia material. Entonces, para imponerse, recurre a los medios más abominables (¡piénsese en la forma como se deshace de su competidor!). En rigor, *María Magdalena* nos permite echar un vistazo a un mundo exteriormente ordenado e interiormente caldo de cultivo para tragedias humanas. En esta obra dirigida contra tradiciones petrificadas, Hebbel fustigó a su propia edad, como "época de transición" hacia nuevas formas de vida. No opinaba, empero, que el núcleo de la cuestión se resolvería mediante cambios políticos exteriores. Según escribió con referencia a Arnold Ruge, quien junto con Karl Marx editó en 1843 los *Deutsch-französische Jahrbücher* (Anales alemán-franceses): "El otro día le dije: el mundo que Ud. está construyendo, tarde o temprano, se desarticulará otra vez en dos partidos, el de los cazados y el de los cazadores" ⁴⁷). Con otras palabras, el de los "objetos" ⁴⁸) y el de los "sujetos". La verdadera mejoría en las relaciones humanas debería lograrse pues, con medios no exclusivamente materialistas.

Naturalmente, no dejaba de percibir el carácter polifacético del problema. En este sentido es significativa su observación de que en *María Magdalena* en cierta medida todos tienen razón. Esta razón a menudo se explicaría por factores económicos. La inseguridad material, la pobreza, ocupan en esta conexión un lugar preponderante. En uno de sus cuentos más dramáticos *Die Kuh* (La vaca) Hebbel pintó las consecuencias hondamente trágicas que puede producir en el carácter, la indigencia. En este caso, la experiencia propia guiaba, sin duda alguna, su intuición. Es el cuento sucinto de un hombre quien con grandes sacrificios ha economizado durante largos años para poder comprar una vaca. Al fin, ha llegado el gran día, pero cuando sale de la casa para recibir al animal esperado con impaciencia, su hijito sin comprender qué es lo que hace, quema uno tras otro los billetes de dinero olvidados sobre la mesa. Cuando el hombre retorna, se está haciendo cenizas el último billete. Enloquecido por la desesperación, el infeliz mata al niño en un arrebató de ira ciega. El cuento termina con la

⁴⁷) *Br.* III, pág. 73. Véase también la anotación relativa al *pauperismo* y a sus posibles consecuencias violentas (*T'gb.* II, N^o 2747) que termina con las palabras: "No deseo que sobrevengan semejantes situaciones, pero me parecen muy posibles".

⁴⁸) En el apunte de diario N^o 2107 Hebbel anota: "*Gegen-Stand* (objeto)" como "opuesto (*entgegen stehend*) al yo".

destrucción completa de hombres y cosas. Lo que interesa aquí es la sustitución de valores: una vaca vale más que un niño. Diríase que el valor de la cosa hace olvidar el valor humano. En la epopeya *Mutter und Kind* (Madre e hijo), en cambio, el amor maternal es más fuerte que la seguridad material. Los padres que en un momento de apuros se habían visto en la necesidad de vender al primer hijo que tendrían, ante su viva presencia, prefieren cualquier sacrificio antes que tener que renunciar a su vástago. Un caso muy especial se plantea en la comedia *Der Diamant* (El diamante). Hebbel tenía gran preferencia por esta obra suya la cual, sin embargo, no pudo conquistar realmente el teatro. En ella, la construcción interesante y el simbolismo filosófico se han desarrollado en desmedro del efecto escénico y del placer estético. El núcleo de la acción gira alrededor de un objeto ávidamente deseado por muchos hombres: una piedra preciosa. Para apoderarse del diamante, Benjamín, un judío, se lo traga con la esperanza de que así no se lo podrán quitar. Pero con esta acción se convierte en "cosa" para los demás quienes, para posesionarse del diamante, forjan funestos proyectos para matarlo. Él es, ya no un individuo de valor propio, sino el estuche de una piedra preciosa⁴⁹). Como se trata de una comedia, el final es satisfactorio para todos, mientras el simbolismo de la pieza refleja claramente la ideología hebbeliana. Benjamín se había expuesto al peligro máximo para el ser humano, el de convertirse en "cosa" debido a su acción. En rigor, pueden distinguirse dos situaciones distintas: 1) El hombre se ve rebajado a "cosa" por sus semejantes; 2) el hombre procede en una forma tal que pierde su carácter humano y llega a ser "cosa", generalmente sin sospecharlo él mismo. Por más que *Der Moloch* (El moloc) haya quedado fragmento, las escenas escritas de este drama y los proyectos para su conclusión permiten ver que Hieram, quien inicia a los germanos en el culto del dios Moloc sin creer en él, al final se convierte en víctima justamente de este dios, a quien había tratado como una "cosa", un factor necesario dentro de sus cálculos de poder político. El mito forjado por él, se independiza en un proceso concebido por Hebbel no para afirmar la creencia en un ídolo devorador, sino para hacer vislumbrar principios espirituales más escondidos que operan con implacable lógica. Detrás del ídolo se yergue la divinidad verdadera, aún no vislumbrada, y el hombre cuyos pensamientos son meramente intelectual-materialistas, sucumbe a sus secretos designios para los cuales las "épocas de transición" hacia una

⁴⁹) Véase el detenido estudio de K. H. Schulz-Streeck, *Friedrich Hebbels Der Diamant als metaphysische Komödie*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1957, págs. 25-58.

concepción más purificada, tienen su necesidad aunque fuera necesidad momentánea.

También en *Die Nibelungen* (Los Nibelungos) se alude al ser humano que a consecuencia de sus procedimientos se convierte en "cosa". Aquí, como en otros casos, Hebbel demuestra el carácter equivocado de un punto de partida. Luego, las consecuencias se encadenan en funesto acontecer, alimentadas por los errores de todos los personajes que, cada uno a su manera, reaccionan con debilidades típicamente humanas las cuales, todas juntas, producen la catástrofe. En el engranaje vivo del drama, reflejo de la vida misma, no se manifiesta por cierto, la evolución de una sola idea, ni siquiera el embate dialéctico de dos enfoques distintos, sino que todo el desencuentro primordial está como insertado en un tejido de sinfín de hilos. En *Los Nibelungos*, Sigfrido desde un comienzo se ha puesto fuera de lo humano al conseguir en forma maravillosa la invulnerabilidad adquirida por medio del baño en la sangre del dragón. Hagen expresa claramente que con este acto Sigfrido se ha convertido en "cosa". "Contra él no esgrimo la daga, pues sería como acometer contra el metal y la piedra"⁵⁰). Posteriormente, lo compara con un dragón "y a los dragones hay que matarlos"⁵¹). Nos llevaría demasiado lejos analizar detenidamente las relaciones entre Sigfrido y Brunhilda. Pero, indudablemente hay en la actitud de Sigfrido desprecio hacia Brunhilda; la usa como objeto de canje para obtener la mano de Krimhilda. Brunhilda, a su vez, aspira a la posesión de Sigfrido con voluntad apasionada, que evoca la voluntad ciega y destructora, analizada filosóficamente por Schopenhauer⁵²). En este mundo de los Nibelungos se ha pecado contra la condición humana, ya sea rebajándola, ya sea apropiándose de fuerzas extrahumanas⁵³). Y la naturaleza violentada exige su venganza. "¡Quién lo hubiera pensado! Y sin embargo, era de suponer. ¡Oh naturaleza, tres

⁵⁰) *Der gehörnte Siegfried* (Sigfrido, el de la piel córnea), 1ª escena.

⁵¹) *Siegfrieds Tod* (La muerte de Sigfrido), acto V, escena 9.

⁵²) En carta del 29 de marzo de 1857 (*Br.* VI, págs. 12 s.) Hebbel se refiere a su lectura tardía de Schopenhauer, señalando que en muchos aspectos hay contactos entre ellos "con la diferencia de que él, como filósofo, convierte en portadores del mundo a ideas que yo como poeta, no sin titubear, he convertido en portadores de individuos particulares".

⁵³) Elise Dosenheimer señaló en *Das zentrale Problem in der Tragödie Hebbels*, Halle, 1925 (trabajo que lamentablemente no he podido consultar) el parentesco entre la Brunhilda de Hebbel y la Nora de Ibsen. Ziegler, *l. c.*, pág. 163 niega la existencia de una culpa ética "contra la libertad y dignidad de su personalidad íntima".

veces sagrada!”⁵⁴) exclama Sigfrido. El triste resultado: la destrucción de la paz. “La paz que totalmente se retiró de aquí”⁵⁵). “En la casa, rencores y discrepancias, afuera, la vergüenza”⁵⁶). Como saldo: la muerte y la destrucción.

Parécenos que estas referencias —en rigor, escuetas— ya permiten ver la multiplicidad y a la vez unidad de nuestro “motivo primigenio”. Donde resalta, empero, con más fuerza es en las relaciones entre los sexos, entre hombre y mujer. Esta problemática adquiere sus contornos más nítidos en la tragedia *Herodes und Mariamne* (Herodes y Mariene). En su prefacio a la obra, Röttscher, el contemporáneo de Hebbel, se refirió ya a la “degradación en medio, de Mariene” y “a la violación del sagrario más íntimo de su libre dignidad humana”⁵⁷). En lo sucesivo la crítica nunca se ha olvidado de este hecho aun cuando, a veces, lo ha reducido a la comprobación de sucesos pertenecientes al pasado y superados por el mero advenimiento del cristianismo, anunciado por la llegada de los Reyes Magos al final de la pieza⁵⁸). El argumento, ampliamente conocido y tratado también por Calderón en *El mayor monstruo, los celos*, proviene del historiador judío Josephus Flavius. Herodes, el tetrarca, cuando tiene que alejarse de su esposa Mariene, teme por su amor. Por eso decide que en el caso de no volver él, ella habrá de ser matada. Para Hebbel el problema lo ofrecía en parte, la degeneración de un gobernante de dones descomunales, quien llega a transformarse en el monstruo conocido por las Sagradas Escrituras. Con referencia a la figura de Herodes, tal como la veía él, el poeta apuntó: “Nos horrorizamos ante la cadena demoníaca que se está forjando, pero tenemos que aceptarla eslabón por eslabón”⁵⁹). Herodes sucumbe moralmente en un proceso de indiscutible lógica, en cuyo comienzo está su conducta equivocada para con los demás y en especial para con

⁵⁴) *La muerte de Sigfrido*, acto II, escena 8.

⁵⁵) *La muerte de Sigfrido*, acto IV, escena 8.

⁵⁶) *Kriemhilds Rache* (La venganza de Krimhilda), acto I, escena 2.

⁵⁷) Citamos según Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg, Hoffmann u. Campe, 3ª ed., 1955, pág. 720. Von Wiese habla (pág. 626) de “este problema moral de tratar a un hombre como cosa y con ello rebajar la idea de lo divino representada en la naturaleza humana”.

⁵⁸) Oskar Walzel, por ejemplo, en su meritoria obra *Friedrich Hebbel und seine Dramen* (Leipzig/Berlín, Teubner, 3ª ed. 1927) subraya aún el aspecto histórico del problema.

⁵⁹) En su reseña del *Ludovico* de Massinger en la adaptación alemana de Deinhardstein. (*Ludovico. Eine Tragödie in fünf Akten von Massinger*, publ. en *Wiener Lloyd*, 1848).

la persona a que más ama (o quizá sólo ama) su propia mujer, Mariene. Tal como otros hombres quieren posesionarse de un diamante, Herodes, no muy seguro de sí mismo en una difícil situación política, pretende adueñarse del alma de Mariene. Le exige la promesa de unirse con él en la muerte, poniendo a prueba no sólo el amor de Mariene, como uno entre muchos, sino el amor en su esencia, tal como él lo concibe en sus fantasías egoístas de posesión absoluta. Mariene se niega con las conocidas palabras: "Esto se puede hacer mas no sufrir" (acto I, escena 3), dilucidando claramente la dignidad de la persona que decide con plena libertad. Justamente en el acto más espontáneo que es el amor —y Mariene en su fuero íntimo está dispuesta a no sobrevivir a Herodes— toda coacción destruye los valores existentes. Pero Herodes no comprende semejante concepción, como tampoco sabe interpretar las dificultades invencibles de Mariene para explicar aquello que más sagrado le resulta. La trata como "cosa" (ella misma y otros personajes usan este término) ⁶⁰) para perderla por completo y labrar su propia perdición. Según lo explica el epigrama:

Si el otro ha llegado a ser cosa para ti, pronto te convertirás
tú mismo en cosa
y por el precio más excelso, compras el bien más bajo ⁶¹).

En una anotación de años posteriores, Hebbel afirmó que colocar una cosa en la más directa oposición a su finalidad, equivale a destruirla, "aun cuando esta cosa fuera un ejército" ⁶²). Herodes desconoce la finalidad tanto del amor como don libremente dispensado como de la criatura humana llamada a realizarse dentro de sus posibilidades. El resultado es funesto e irreversible. Para nada le sirve a Herodes su desesperada exclamación: "¿Por qué será que el hombre sólo puede matar y no resucitar a los hombres? Debería poder hacer ambas cosas o ninguna" (acto III, escena 6). Acaso la peor consecuencia se da en el segundo proceso de degeneración de que nos hace testigos la obra: la de Mariene, hecho que —según señala Kurt May—⁶³) no ha sido

⁶⁰) En un proyecto de Hebbel, *Honorio*, la princesa bizantina, se suicida al darse cuenta de que fue tratada como mera "cosa" por quien la pretendía. W. V, pág. 304. En rigor, toda esta problemática exigiría un estudio mucho más detenido.

⁶¹) *Ist Dir der Andre erst Sache...* Tgb. II, N° 2530, W. VII, pág. 185.

⁶²) Tgb. IV, N° 6330.

⁶³) Kurt May, *Hebbels "Herodes und Mariamne"*, en *Form und Bedeutung*, pág. 308. Cfr. también pág. 311: "Hebbel vislumbró una edad en que los hombres sólo se sentirían como si fueran cosas de las cuales se dispone, protestando contra ello de antemano...".

captado por la mayoría de los intérpretes. Ziegler, por su parte, comprueba que Mariene “siempre de nuevo contradice la idea que presuntamente ha de encarnar”⁶⁴). Evidentemente, al comienzo de la pieza, Mariene nos es presentada como figura noble y mujer amante. Si Hebbel la hace degenerar ello no obedece sino a su finalidad de representar la vida tal como es con las implacables consecuencias originadas en la conducta errónea de los hombres. En un apunte de diario se halla nucleada, a nuestro modo de ver, toda la problemática fundamental que hace crisis en las relaciones entre Herodes y Mariene. “Una persona se conduce vilmente contigo; procede tú noblemente con ella, de otro modo no sólo te habrá perjudicado, sino que te habrá convertido en su igual”⁶⁵). La verdadera tragedia de Mariene se inicia cuando ella trama y ejecuta su venganza equivalente al suicidio y destructora para el hombre cuyos procedimientos equivocados han violentado la pureza de su amor. Pero esto no significa que Hebbel niegue la posibilidad del amor en esta tierra⁶⁶), sino que muestra los peligros mortales a que está expuesto mientras los hombres actúan impulsados por sus apetitos y anhelos sin purificar, descuidando en su egoísmo el nexo enigmático entre todas las criaturas. Una vez, Hebbel se refirió a esta situación con una imagen muy plástica, hablando de dos hombres en una encrucijada, quienes por un presunto amor “se arrancan los brazos, uno al otro”⁶⁷). Evidentemente, debido a una falsa visión de la realidad metafísica expresada en un epigrama que reza así: “Uno quiere matar al otro, / pero mata ¡ay! a sí mismo / (porque cree ser el otro)”⁶⁸). Es decir, quien actúa no debe concebirse como “otro hombre distinto” que nada sufriría del golpe asestado al semejante, sino que cualquier transgresión cometida para con el prójimo, hiere al mismo tiempo, a quien la lleva a cabo. Entre los proyectos anotados por Hebbel para su posible elaboración, figura un pequeño fragmento titu-

⁶⁴) L. c., pág. 78.

⁶⁵) Tgb. III, N° 4918. W. Liepe, l. c., *Hebbel-Jahrbuch*, 1958, pág. 19, distingue claramente entre la cosmovisión de los personajes y la del poeta al decir que “allí donde los héroes trágicos en el ocaso niegan de acuerdo con su carácter el sentido de la vida, la tragedia como todo hace resaltar por sobre lo trágicamente negativo, lo éticamente positivo mediante el símbolo concreto”.

⁶⁶) Cfr. Ziegler, *Das deutsche Drama der Neuzeit in Deutsche Philologie im Aufriß*, 2ª ed., tomo II, col. 2214: “El fracaso real de este principio ideal (el amor en “Genoveva” y “Herodes y Mariene”) desenmascara en ambos casos por un lado, lo valedero en cuanto a sentido y valor, como algo radicalmente irreal, y por otro lado, lo real como algo radicalmente carente de sentido y opuesto al valor”.

⁶⁷) Tgb. III, N° 5095.

⁶⁸) Tgb. III, N° 3355.

lado *Büßender Mörder* (Asesino penitente) en donde se expone la siguiente idea. Un hombre primitivo asesina a un poeta para reconocer más tarde, cuando ya ha adquirido cierta cultura, que apagó "una antorcha" destinada "a favorecerle con sus rayos". Luego Hebbel agrega que la misma situación puede darse sobre un nivel más bajo, entre un bandido y un pintor⁶⁹). Como se ve, le interesaba demostrar con ejemplos concretos el enigmático nexo vislumbrado por él.

También en *Gyges und sein Ring* (Gyges y su anillo), se toca la problemática del "hombre-cosa" con sus más funestas derivaciones. Pero en rigor, Kandaules y Rhodope proceden de manera distinta y con más íntima comprensión de la fatalidad. La expiación tiene contornos de trágica inexorabilidad, pero no le falta el matiz positivo. Kandaules convirtió en "cosa" a su propia mujer, permitiendo a su favorito que viera a Rhodope bajo la protección del milagroso anillo que hace invisible. Mas ella, según la tradición severa de su país natal, no debe ser vista por ningún hombre fuera de su padre y su esposo. Kandaules ha cometido una culpa que sólo puede ser redimida con la muerte. Este inevitable final de la tragedia con referencia al cual dijo Hebbel: "Lo máximo que logra [el drama] es la satisfacción conseguida para la idea mediante el ocaso del individuo". Pero esta satisfacción puede ser imperfecta o perfecta. Es imperfecta "cuando el individuo sucumbe porfiado y ensañado en sí mismo"; y perfecta "cuando el individuo obtiene, él mismo, una comprensión más purificada de su relación para con el Todo y se retira en paz"⁷⁰). En *Gyges y su anillo* la perfección se ha logrado gracias a esta comprensión imprescindible para el progreso de la humanidad. Kandaules reconoce que ha atentado contra la dignidad de la persona, que sus intentos de abolir tradiciones carentes en sí de valor, equivalen a la lesión del respeto⁷¹) hacia el prójimo. Hebbel toca aquí el tema fundamental de la concepción de los valores por parte del hombre. No se trata, como a veces se ha pensado, de una relativación de los valores, sino únicamente de la validez temporal y no eterna que corresponde a sus manifestaciones terrestres y pasajeras. Aun cuando éstas, por un tiempo determinado, tienen importancia como exponentes de un valor eterno, no es posible equiparar el valor establecido en el transcurso histórico con el valor absoluto. De ahí que Hebbel reconozca el valor temporal de la tradición, percibiendo también el peligro que implica destruirla antes de tiempo. El indi-

⁶⁹) W. VIII, 373 (apunte del 1º de enero de 1847).

⁷⁰) En el trabajo teórico *Mein Wort über das Drama* (Mi palabra sobre el drama).

⁷¹) Hebbel usa la palabra *Pietät* con la acepción de *pietas* latina.

viduo que arremete contra la mera costumbre, tiene razón con respecto al reino eterno de los valores del cual tarde o temprano habrá de tenerse una noción más espiritual, pero se equivoca siempre y cuando lesiona los derechos de los demás, destruyendo un valor ficticio sin poder ofrecer otro nuevo y genuino para la humanidad como conjunto. Interesa destacar que también en este caso, Hebbel trató de poner en práctica el mensaje encargado a sus personajes. Relata, por ejemplo, que recibió la visita de un anciano maestro de escuela rural cuyas convicciones religiosas no compartía, pero que por todos los tesoros del mundo no hubiera querido destruir su fe ⁷²). A Emil Kuh, cuyas relaciones con su madre estaban amenazadas, escribió: “Una advertencia mía muy seria: no termine demasiado rápidamente con los hombres y las cosas y no olvide que el máximo derecho (y he defendido su derecho de Ud. ante su madre) puede trocarse en el mayor de los crímenes por la forma de proceder” ⁷³).

Gyges y su anillo trae, fuera de los aspectos señalados, otra contribución importantísima para nuestro tema, con el motivo del anillo que hace invisible a su portador. Stolte señaló su actualidad al decir que el símbolo del anillo “es el principio del control absoluto... Con él puede anularse la autoafirmación (*Eigenständigkeit*) de los individuos, degradándose a los hombres a meros objetos de una voluntad ajena” ⁷⁴), en una palabra, estamos ante el principio del totalitarismo irrespetuoso de la vida íntima de las personas.

Hebbel era demasiado realista como para pensar que la conducta equivocada de los hombres entre sí podría cambiar de la noche a la mañana, imponiéndose de un momento a otro los valores absolutos. Según escribió en 1848: “Temo que la ley moral durante algún tiempo tendrá que hablar todavía por boca de un moloc” ⁷⁵). “Nosotros, los hombres... no somos capaces de arrancar del cielo un astro”, exclama el duque Ernesto en *Agnes Bernauer* (acto V, escena 10). Observa que

⁷²) *Tgb.* III, N° 4416.

⁷³) *Br.* V, pág. 312. *Cfr.* *Tgb.* III, N° 3851, *Br.* IV, pág. 102.

⁷⁴) Heinz Stolte, *Hebbels “Gyges und sein Ring” im Lichte historischer Erfahrungen*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1959, pág. 73.

Véase *ibidem*, págs. 75 ss. el trabajo de Helmut Kreuzer, *Friedrich Hebbels “Gyges und sein Ring”*. Según Kreuzer (pág. 90): “La mujer (Rhodope) que fue tratada... como mero objeto por los hombres, usa a éstos —inversión llena de trágica ironía— como ciegos instrumentos de la expiación”. De ahí que le atribuya también a Rhodope la culpa moral de “haber usado al semejante como medio engañándolo”.

⁷⁵) *Br.* IV, pág. 103.

“debemos atribuir valor a lo que en sí carece de valor” (ibídem). Esto puede implicar procedimientos imposibles de armonizar con el respeto hacia el individuo. Agnes Bernauer, una mujer tan bella como noble de carácter, es sacrificada porque su mera existencia como esposa burguesa del pretendiente al trono de Baviera, pondría en peligro la paz y el bienestar de todo un pueblo.

De acuerdo con el tema principal de este drama, se ha querido ver en él la defensa, por parte de Hebbel, de los derechos del estado considerados como superiores a los de los individuos ⁷⁶). Efectivamente, este planteo existe y Hebbel parece afirmar que un amor tan acendrado, tan verdadero como el que vincula al príncipe Albrecht con Agnes, fracasa ante la imposibilidad de realizarse y perdurar en esta tierra. Pero la mirada más escudriñadora descubrirá que, para Hebbel, este amor ha lesionado el orden pasajero establecido por los hombres y necesario en su momento, mientras el orden divino no se ve afectado por la completa entrega recíproca de los amantes. Al contrario, cuando Agnes prefiere la muerte antes que herir en lo vivo a su esposo y cuando Albrecht, después de su muerte, se resigna por el bien de la comunidad, ambos demuestran que el primer amor ha encendido en sus almas otro superior. Ya no se habla de posesión y bienestar personal, sino sólo de lo que sucede al otro y a la humanidad. Con ello Hebbel ha afirmado un valor indestructible, ha señalado el camino del amor desinteresado.

También mediante las imágenes empleadas, Hebbel parece subrayar semejante interpretación. El duque Ernesto habla de los astros, o sea los ideales que no pueden concretarse en esta tierra. En cambio, Agnes confiesa que la imagen ideal que tiene de Albrecht y que en determinado momento parecía empañada, es para ella un “astro brillantísimo”. Al abandonar su constelación cae a tierra y se apaga a sus pies. Pero se trata de una desilusión pasajera e injustificada. La realidad es otra: en un mutuo “dar y tomar”, los amantes se han fusionado en un todo, como el cuerpo y el alma, y ya no hay posibilidad de separarlos interiormente. Por otra parte, Agnes es comparada a una piedra preciosa. El conde Preising, quien le trae la condena a muerte, le pregunta: “Y si hubiera una piedra preciosa, más valiosa que todas cuan-

⁷⁶) Véase Anni Meetz, *Friedrich Hebbel*, Stuttgart, Metzler, 1962, pág. 70 s.

Entre los trabajos más recientes interesa en especial, el de Helmut Kreuzer, *Agnes Bernauer als Hebbels "moderne Antigone"*, en *Hebbel - Jahrbuch*, 1961, págs. 36-70. Una interpretación muy convincente ofrece Paul Gerhard Klusmann, *Hebbel - Agnes Bernauer en Das deutsche Drama*, ed. por Benno von Wiese, Düsseldorf, 1958, tomo II, págs. 141-156.

tas resplandecen en las coronas de los reyes y descansan en las profundidades de las montañas, pero que justamente por ello, inflamaría en su derredor las más violentas pasiones incitando a buenos y malos a cometer robos, asesinatos y homicidios ¿no sería permitido que la única persona no enceguecida por sus rayos, la tomara con mano firme, arrojándola al mar para impedir el ocaso de todos?” (Acto V, escena 2). Con esta pregunta Hebbel no quiere insinuar que la piedra preciosa en sí carezca de valor, sino que los hombres aún no están en condiciones de apreciarla, ya que se dejan seducir por los apetitos no dominados de su fuero íntimo. En el prólogo al *Diamante*, un objeto mucho menos puro que la piedra preciosa, imagen de Agnes, Hebbel había señalado que el espíritu primigenio pretendía generar en el poeta su imagen, la perla. Ésta, al resaltar “en la temporalidad, cura cualquier ruptura de la época, ya por el mero hecho de conocer aquello que la separa del ser eterno”. Concebida así, la obra poética tiene la misión de hacer vislumbrar los valores; hay que preguntarle, según dijo Hebbel una vez: “¿Produce la *salud*, es decir, el estado moral purificado...?”⁷⁷). Si pensamos en la época en que le tocaba vivir a Hebbel, viéndola como preparadora de situaciones actuales, debemos comprender que no le interesaba recetar calmantes para el momento, lo que comúnmente se llama “soluciones”, sino que consideraba su deber diagnosticar la enfermedad en toda su extensión, con sus diversos síntomas, tal como trataba de hacerlos visibles en su obra.

¿Será posible encontrar algún día la solución? Expresándose con gran cautela, Hebbel anotó: “No sería del todo imposible que la purificación del individuo tuviera también alguna importancia para el Todo”⁷⁸). El procedimiento adecuado lo delinea en *Der Rubin* (El rubí), cuyo tema le interesaba tanto que lo trató dos veces, en un cuento y en un drama. Assad, el protagonista, redime a la princesa hechizada y encerrada en un gran rubí, porque en un momento de sumo peligro arroja lejos de sí la joya infinitamente apreciada por él. Pero al renunciar así a la persona amada como “cosa” (la piedra preciosa), encuentra a la persona verdadera (la princesa). En rigor, Assad no está del todo contento con su acción y nunca se la perdonará por cuanto, según confiesa al final de la comedia, ha actuado impulsado por la envidia; no quería que el rubí perteneciera a otra persona. Pero la princesa Fátima, su futura mujer, exclama: “Nunca se lo perdonará y sin embargo, me ha redimido con su acción...” (Acto III, escena 6).

⁷⁷) *Br.* III, pág. 25.

⁷⁸) *Tgb.* II, N.º 3043.

El análisis detenido del texto demuestra que en este caso el argumento y el simbolismo detrás de él, no han encontrado su perfecta armonización. Pero la idea se destaca con toda claridad: las “cosas” se convierten en nuestra efectiva posesión cuando les devolvemos su naturaleza congénita, aviniéndonos a desprendernos de ellas, o sea, renunciar a nuestros presuntos derechos. Como ulterior consecuencia, el pobre hijo de un pescador gobernará en el futuro a millones de hombres, porque sabe sentir y pensar al unísono de ellos (Acto III, escena 7). Esta participación simpática en el destino de los demás promete la reconciliación entre la parte y el Todo. Hebbel dio acaso su más perfecta formulación a esa posibilidad lejana en el apunte de diario, titulado *Märchen* (Cuento de hadas) que reza así: “Un muchacho pinta un hermoso jardín con una muchacha adentro; de pronto se abre la puerta esbozada en el papel (cuando está dibujado el picaporte⁷⁹), los árboles susurran, los manantiales saltan, la muchacha va a su encuentro y le dice: Nos has redimido; nuestra redención se hizo posible cuando cobramos vida en tu fuero íntimo exactamente como éramos” y Hebbel agrega: “De esta manera debería redimirse todo el pasado, dándole otra vez vida”⁸⁰). Mas no creemos que este cuento constituya un mero modelo para procedimientos poéticos. Su problemática es más honda, corresponde a un temprano propósito del poeta, el de “sentirse desnudo con el desnudo”⁸¹).

ILSE M. de BRUGGER
Universidad Nacional de La Plata

⁷⁹) Sería de preguntar de dónde sacó Hebbel este motivo típico de la narrativa china que Hermann Hesse hizo suyo en *Kurzgefaßter Lebenslauf* (Breve curriculum vitae, 1924).

⁸⁰) *Tgb.* II, N° 2660.

⁸¹) *Br.* I, pág. 161.

La Superación del Nihilismo en el Concepto Trágico de Hebbel*

1. INTRODUCCIÓN.

La obra literaria de Federico Hebbel y su concepto del mundo han sido interpretados varias veces y con diversos resultados. Según la orientación del intérprete y su época, Hebbel ha sido considerado nihilista ¹⁾ o como místico religioso ²⁾; como doctrinario, cuyos dramas son nada más que construcciones de problemas ideológicos ³⁾ o como verdadero poeta ⁴⁾; como filósofo sistemático o como una personalidad para quien la vida, el pensamiento y la obra poética no tienen relaciones entre sí ⁵⁾. Estos resultados contradictorios manifiestan que Hebbel, el hombre y su obra, nos sitúan frente a nuestros auténticos problemas.

No cabe duda de que la obra literaria es lo esencial, el origen y el objeto de cada interpretación. En Hebbel, sin embargo, no puede omitirse el examen de las meditaciones redactadas en sus diarios, cartas y ensayos. Su obra, tanto teórica como poética, forma una unidad como las manifestaciones de un individuo que se siente provocado por las situaciones de su época. Hebbel busca la unidad más allá de las diso-

* El autor de esta nota, a la sazón profesor de la Universidad de Chile en Santiago, nos envió su colaboración a fines de 1962, con la advertencia de que se trataba de la versión castellana de su artículo *Hebbels tragische Sicht als Überwindung des Nihilismus* (en *Hebbel-Jahrbuch*, 1959, págs. 103—133). El Dr. Schulz-Streeck pertenece a la generación más reciente de los estudiosos de Hebbel y su trabajo, presentado en versión española algo modificada y abreviada, discute uno de los aspectos más importantes para la comprensión de Hebbel, hombre y poeta.

1) K. Ziegler, *Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels*, Neue Forschung, tomo 32, Berlín, 1938.

2) B. von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburgo, 1952.

3) A. Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik, Friedrich Hebbels*, Beiträge zur Ästhetik, tomo 8, Hamburgo/Leipzig, 1903.

4) O. Walzel, *Hebbelprobleme*, Leipzig, 1909.

Idem, *Friedrich Hebbel und seine Dramen*, Leipzig/Berlín, 1919.

5) P. Michelsen, *Friedrich Hebbels Tagebücher*, tesis doctoral (escrita a máquina), Gotinga, 1951.

nancias que reconoce en su tiempo, se empeña en superar la situación problemática de su edad en su obra teórica y trata de configurarla en su poesía.

Hebbel produjo su obra a mediados del siglo XIX. Las perturbaciones y los cambios de este lapso se desprenden magníficamente de las denominaciones dadas al comienzo y al fin de esta centuria: la época de Goethe a comienzos del siglo XIX que termina en la edad de la técnica. Al comienzo de este siglo, el poeta Goethe personifica la unidad de todas las potencias espirituales por variadas que sean; mientras que a fin de siglo, la técnica representa el resultado de los esfuerzos del hombre en las ciencias; éstos comenzaron en la época del renacimiento; tenían el ideal de reconocer a Dios por medio de la naturaleza, pero se desarrollaron restringidos por el mundo material, con el fin de dominar y explotar las fuerzas de la naturaleza consideradas sólo como fuerzas materiales y calculables, sometidas a la razón del hombre.

Como resultado de este desarrollo presenciamos el progreso irresistible de la técnica exteriorizado en los métodos de producción y distribución; y al mismo tiempo experimentamos la pérdida de las relaciones entre los hombres. Las comunidades de los individuos, las profesiones, los pueblos y las naciones se desconectan cada vez más entre sí, aunque parezca indispensable más que nunca intensificar sus relaciones en el enlace de la economía moderna. En el proceso de la secularización e individualización desde el Renacimiento se separó en las ideologías el mundo físico del mundo metafísico. Se perdió así el mundo de los valores éticos que obliga a los individuos que habían creído en él, y en consecuencia, llegamos a la desmembración de las comunidades humanas.

2. LA SITUACIÓN PERSONAL DE HEBBEL.

Esta desarticulación del mundo de los valores éticos y religiosos y en consecuencia la desmembración de las comunidades humanas, produce la soledad del individuo que se manifiesta en el desamparo metafísico y en el aislamiento social. Esta situación existencial ya hace sufrir a Hebbel más que a sus contemporáneos. Su vida es la vida de un hombre solitario. No hay comunidad de ninguna índole a la cual Hebbel pertenezca o que pueda sostenerle, que facilite y limite su actividad y le anime con simpatía y resonancia. Por más que sus esbozos autobiográficos, sus quejas y sus enojos en los diarios y cartas desdibujen a veces los perfiles de las circunstancias y de las personas, tanto más se evidencia que el factor decisivo lo constituye el individuo, su carácter y su mentalidad frente a las cosas, que nunca son esencia-

les. Sin embargo, la realidad exterior contribuye a la formación de la personalidad.

Observamos con profunda conmoción su desamparo en todas las etapas de su vida. La miseria que sufren sus padres, quienes a pesar de la labor y del esfuerzo se ven reducidos al proletariado, no permite experimentar a Hebbel la protección de la comunidad fundamental y más natural, la del hogar. Por lo tanto, patria, nación, tradición espiritual, no pueden surtir efecto.

Como secretario del baile Mohr del distrito, Hebbel se encuentra en posición superior a sus compañeros, tiene oportunidad de aprovechar su biblioteca y ponerse en contacto con la vida espiritual, pero al mismo tiempo sufre la ausencia de la simpatía personal de Mohr, de tal manera que no puede menos que recordar a este hombre con gran rencor durante toda su vida.

Cuando Amalie Schoppe le ayuda a complementar sus estudios secundarios en Hamburgo, se muestra superior a sus compañeros por su edad, su madurez y su talento; pero al mismo tiempo le atormenta la manera en que las limosnas le son entregadas con admoniciones tutelares. En esta situación no puede incorporarse libre y armoniosamente a la comunidad.

No obstante, es una personalidad que necesita la comunicación con otras personas. Busca la amistad de sus compañeros de colegio y esta ansia de hogar, cariño, simpatía y confianza le lleva a sus relaciones con Elise Lensing. Esta vinculación echa sus sombras sobre toda su vida y sobrecarga de escrúpulos la estimación del hombre Hebbel, porque en este conflicto entre la obligación moral hacia esta mujer que le dio todo y su necesidad de satisfacer su vocación de poeta, su conducta nunca puede encontrarse con un consentimiento sin reservas.

En sus años de estudios y viajes se siente agobiado por sus relaciones con Elise, los niños que tiene con ella, las preocupaciones por la pura existencia y el futuro. Nuevamente tiene que mantenerse alejado de la sociedad y de las reuniones por falta de los imprescindibles medios de subsistencia.

En Viena, al fin, halla una sociedad que lo estima, lo inspira, le facilita discusiones. El alemán del norte que vive en Viena: ¡otra vez un contraste! Sin embargo, se queda en la ciudad imperial, aunque tenga que padecer diferencias personales, artísticas, ideológicas y políticas. Seguramente, la tradición activa de la cultura y del teatro le atrae, aunque sus dramas queden excluidos del teatro por mucho tiempo, y diferencias desagradables con Laube, el director artístico del

Teatro Nacional, le amarguen la existencia. Aquí en Viena hay vida cultural y espiritual, hay teatros, y aquí contrae matrimonio con la actriz del Teatro Nacional, Christine Enghaus, que le brinda el cariño y amparo, junto con el ambiente humano, artístico y cultural de que carecía antes. Pero, a pesar de eso sufre aún dificultades y desacuerdos, sigue excluido de la comunidad que el hombre necesita —fuera de su matrimonio que le proporciona el amparo humano— en el círculo de amigos, grupos profesionales o políticos y en la nación.

Sufre en su vida la ausencia de todo lo que hace experimentar visual y realmente lo sobreindividual en la comunidad. Esta experiencia fundamental de la falta de comunicación la comparte con el individuo de nuestros días.

En esta situación personal, la meditación constituye la única posibilidad de experimentar lo sobreindividual. Sólo la cultura adquirida lo pone en contacto con la tradición intelectual que no ha cobrado vida en el ambiente de su procedencia. Por medio de sus diarios, cartas, ensayos y críticas puede discutir, combatir otras opiniones y provocar la crítica de sus ideas; y al defenderse o encontrar aprobación, puede cerciorarse de la verdad de su concepto.

En consecuencia, la teoría y la poesía son las dos formas obligadas de su obra, resultando necesariamente de la situación de su época, las circunstancias de su vida y su carácter.

3. EL CONCEPTO DEL MUNDO TRÁGICO.

a) *El dualismo.*

Todas las formas en que Hebbel se expresa ponen en evidencia la pérdida de una fe asegurada en un sentido del Ser y de la existencia, expresan el reconocimiento de que al hombre le está negada la cognición más allá de las disonancias y antinomias de este mundo. Esta ansiedad aumenta hasta el exceso durante su permanencia en Munich. Es emocionante su expresión en la carta del 11 de abril de 1837 a Elise Lensing: "... primero, tu última pregunta me hizo reír sinceramente —no te sientas ofendida, te lo ruego— ¿cuál era la enfermedad mortal que padecimos yo y Gr. en H.? Hija mía, hay *una sola* muerte y *una única* enfermedad mortal y no tienen nombre; pero es la misma a causa de la cual el Fausto de Goethe vendió su alma al diablo, la que capacitó e inspiró a Goethe para escribir su Doctor Fausto; es la que hace nacer el *humor* y estrangula a la *humanidad*, (es decir, estos raros individuos en quienes un poquito de lo humano echa hojas y

flores); es lo que hace hervir y helar la sangre al mismo tiempo; es la sensación de la contradicción completa en todas las cosas; es —para decirlo en una palabra— la enfermedad que tú nunca comprenderás, sólo porque... pudiste preguntar por ella. No sé si hay remedio para esta enfermedad; pero sé que el doctor (ya sea que se halle por encima de las estrellas o en el centro de mi personalidad) para curarme tendría que curar antes a todo este mundo, entonces mi curación se operaría de inmediato. Es la confluencia de la *extrema* miseria en un solo pecho; es la sensación de que los seres humanos sepan tanto de los dolores, pero tan poco del dolor; es el ansia desesperanzada de la redención y por eso, tormento sin fin”⁶).

A pesar de toda la desesperación causada por el reconocimiento de que el mundo constituye un desgarramiento absoluto y que le es completamente imposible al hombre reconocer un sentido en el Ser y en la existencia, Hebbel no se deja caer en el nihilismo. Las palabras “humanidad”, “doctor”, “ansias de redención”, indican claramente su anhelo por ver una unidad y un sentido más allá de las disonancias de la existencia y manifiestan su voluntad de no renunciar a este anhelo de creer, aun cuando no pueda creer. Esta carta del 11 de abril de 1837 no expresa un sentimiento momentáneo, ni es causada por sus experiencias exteriores, ni basta tampoco explicarla con el *byronismo* que tenía influencia en toda la literatura europea de esta época, ni es aceptable tildar su deseo por la unidad y un sentido del Ser como resto del romanticismo. Este reconocimiento de la disonancia y de la incomprendibilidad de la existencia y al mismo tiempo, el ansia y la voluntad de reconocer el sentido y la unidad en el Ser forman el principio de la cosmovisión hebbeliana. En la polaridad de esta idea se basa toda su obra. Aunque en la primavera del año 1838, con la idea de una totalidad superior a las disonancias y antinomias⁷), se abre para Hebbel un nuevo sentido de la existencia, el dualismo sigue siendo su concepto fundamental.

b) *El individuo — la culpa existencial.*

“Toda la vida es la lucha de lo individual con el universo”⁸). Para la experiencia humana el dualismo se manifiesta en la separación imperante entre el “individuo”, el “yo” —concepto que puede abarcar tanto la persona concreta y empírica como la idea del hombre— y el “mundo”, el “universo”, el “Todo”, la “Totalidad”, la “idea”, lo “divino”.

⁶) *Br.* I, 191.

⁷) *Tgb.* I, Nos. 988, 998, 14/2 y 2/3/1838.

⁸) *Tgb.* II, N° 2129, sept. de 1840.

Pero la parte, lo aislado, no tiene derecho a una existencia permanente; se produce así la desmesura de la parte. Ésta es la verdadera culpa. “Esta culpa es primordial, inseparable de la idea del hombre y apenas notada en su conciencia, y está establecida con la vida misma... no depende de la dirección de la voluntad humana, acompaña a todas las acciones humanas, ya fueran buenas o malas, podemos traspasar la medida en una dirección como en la otra”⁹⁾. Resulta, pues, que la “vida como individuación no sabe guardar la medida” —y lo aislado no puede guardar la medida ante el Todo— “no crea la culpa por casualidad, sino que la incluye y condiciona necesaria y esencialmente”⁹⁾.

De esta manera se origina el “proceso de la vida” como “la situación dudosa... en la cual el individuo emancipado del nexo primordial se encuentra enfrente del Todo y sigue formando parte de él, a pesar de su libertad inexplicable”⁹⁾. Esta paradoja es la realidad primigenia de nuestra vida. No le queda al hombre más que aceptar esta realidad, no es posible explicarla o revelarla. Esta paradoja sigue siendo un “misterio”⁹⁾. En este modo de ver la existencia, el Todo tiene la preponderancia; pero al mismo tiempo tenemos otra antinomia: el aislamiento, la individuación, constituye la culpa como desmesura y sacrilegio; al mismo tiempo, este aislamiento del individuo es, sin embargo, su misión necesaria para el universo: “la suprema ley de la vida para... los individuos es la ley de mantenerse”¹⁰⁾ en su calidad de “miembros del orden moral del mundo, como mónadas, en las cuales la suprema idea quiere manifestarse misteriosamente”¹¹⁾. “El único camino a la deidad está dado por las acciones del individuo. Cada individuo, por su fuerza más destacada y su talento sobresaliente, guarda la relación con lo eterno y sólo en la medida que perfeccione este talento y desarrolle su fuerza se acerca a su Creador y se pone en relación con Él”¹²⁾.

De esta manera, la existencia humana está condicionada por la polaridad del universo con el individuo. En ella el hombre se halla aislado y al mismo tiempo formando parte del Todo, incurre en culpa por el único hecho de existir y encuentra su destino en la necesaria actuación a favor del Todo. La existencia humana se realiza sólo como existencia trágica.

⁹⁾ W. XI, 3 ss. *Mein Wort über das Drama*. (Mi palabra sobre el drama).

¹⁰⁾ *Tgb.* II, N^o 2335, abril/mayo de 1841.

¹¹⁾ W. IX, 27.

¹²⁾ *Tgb.* I, N^o 1211, junio/julio de 1838.

c) *Lo universal, Dios.*

Esta paradoja trágica puede soportarse sólo sabiendo que el aislamiento es necesario, el individuo tiene que existir por sí mismo, y toma conciencia al mismo tiempo de una totalidad más allá del dualismo: “No es pecado, es la condición de la vida, que el hombre use sus fuerzas; fuerza contra fuerza; en Dios está la reconciliación”¹³). En este sentido puede adivinarse una necesidad que supere la culpa de la individuación¹⁴): “El hombre es la continuación del acto creador, una creación en eterno devenir, nunca terminada, que impide la perfección final del mundo, su petrificación y endurecimiento. . . . Donde nos es dado el conocimiento, allí la naturaleza necesita nuestra cooperación”¹⁵).

Aunque el individuo tenga su plena tarea en el Todo que puede cumplir sólo en su existencia como individuo, “el más sagrado deber del hombre consiste en tratar de desprenderse de sí mismo, porque sólo de esta manera llegará a la percepción del propio ser y al sentimiento de su propia dignidad”¹⁶). Medios para alcanzar este fin son la acción ética y el amor¹⁷). Con todo esto un contraste insoluble domina la situación humana, y en el tormento de esta disonancia de la existencia individual, le queda un solo camino al ser humano: “Si el hombre comprende su relación individual frente al universo en su necesidad, ha completado su formación y en rigor, ha dejado de existir como individuo; porque el concepto de la necesidad, la capacidad de abrirse paso hasta él y el poder de perseverar en él, es lo universal en lo individual, apaga cada egoísmo injustificado, libera el espíritu de la muerte, anticipándola en lo esencial”¹⁸).

Más allá del reconocimiento de la necesidad y la implacabilidad de las disonancias se halla la esperanza: “El resultado final de la Creación es el horror del aislamiento, podría de nuevo abandonar a Dios, pero no lo deseará”¹⁹).

Estas conclusiones añaden una nueva idea al conflicto entre el individuo y el universo, concepto siempre presente e inalterable en Hebbel. Ésta es la idea de la evolución y la anulación de la disonancia. Pero, si al principio existe la unidad de la cual el individuo se separa

13) *Br.* I, 331, 18/10/1838.

14) *Br.* II, 363, 17/12/1843.

15) *Tgb.* I, N° 1364, 28/11/1838.

16) *Tgb.* I, N° 1510, 24/2/1839.

17) *Tgb.* II, N° 3063, 11/3/1844; *Tgb.* II, N° 2137, 21/9/1840.

18) *Tgb.* III, N° 4274, 18/9/1847.

19) *Tgb.* IV, N° 5307, 21/7/1854.

para que al término de una larga evolución la unidad sea restablecida, se plantea el siguiente problema: si la individuación fuera necesaria, ¿por qué el individuo tendrá que ser culpable? Y Hebbel expone: “Aun cuando la ruptura se cierre ¿por qué tuvo que producirse esta ruptura? Nunca he encontrado una respuesta, y nadie que busque seriamente la encontrará”²⁰). No hay más seguridad que la idea: “el Todo parece basado en un solo proceso: el del enajenamiento completo hasta el odio y del volver en sí mismo por el amor, porque éste es el único camino para llegar a la fruición de sí mismo”²¹).

d) *El concepto del mundo e influencias.*

Con esta incomprendibilidad de la existencia y del ser le falta al individuo el amparo que le da una fe en un Dios personal, le falta también la seguridad de un dogma; pero no es un concepto materialista. La incapacidad del hombre de revelar hasta el fondo el misterio de la existencia no resulta en la negación del misterio ni en una restricción absoluta a este mundo material.

El concepto del mundo de Hebbel gana su fuerza vital de la polaridad entre el individuo y lo absoluto. El individuo tiene su necesidad, pero a lo absoluto le corresponde el valor superior, el valor supremo.

Estas ideas pasan por toda la vida de Hebbel²²). Siempre lucha entre la duda y la fe, a veces negando un sentido en el mundo, a veces confiando en la Divina Providencia. Quien intente precisar el concepto del mundo de Hebbel, no puede más que contornear el campo general de sus ideas. Es imposible construir un sistema²³). Hebbel se opone a la intención de que se lo contemple como pensador sistemático²⁴). Todo lo que puede comprobarse es lo siguiente: Hebbel está estremecido ante la experiencia del dualismo, ante las disonancias de la polaridad del ser. Lucha por conservar la fe en la unidad irreconocible para el hombre, y sabe que al individuo se le plantea el deber de abrirse paso luchando por el reconocimiento de la unidad que existe más allá de las disonancias y entonces aceptará su destino como una necesidad, dando un sí a la trágica existencia humana.

Las manifestaciones e ideas de Hebbel tienen mucho en común con otros conceptos. Encontramos en ellas, por ejemplo, la idea trá-

20) W. XI, 32.

21) *Tgb.* III, N° 3466, abril de 1845.

22) Véanse las fechas de los pasajes citados.

23) A Scheunert, *l. c.*, intenta hacerlo.

24) *Br.* IV, 200, 4/3/1850; *Tgb.* I, N° 1348, 26/12/1838; *Br.* V, 45, 15/9/1852; *Br.* IV, 282, 39.

gica de los germanos, el dogma cristiano de la separación absoluta entre Dios y el mundo, de la fragilidad del hombre y del mundo, de Dios escondido e incomprensible; la fe abrigada por el misticismo de que Dios nos necesita; el concepto de Kant de que al hombre le está negado el conocimiento de Dios, la libertad y la inmortalidad, y que nosotros, sin embargo, tenemos que vivir en religiosidad y cumplir con nuestro deber. Grande era la influencia que tenían las ideas de Hegel, Schelling y Solger; siempre se ha subrayado la importancia de la filosofía absoluta para Hebbel. Pero acaso sea menester darse cuenta de que a un hombre que participa en la vida intelectual le es imposible escapar a la tradición y al ambiente, y al mismo tiempo tenemos que comprender que una personalidad productiva no puede adoptar conceptos e ideas sin darles alguna forma específica e individual sobre la base de su propia experiencia y modalidad, y expresarlos como vivencias y meditaciones personales.

A pesar de las coincidencias en cuanto a expresiones singulares, el concepto fundamental de Hebbel se destaca esencialmente de la filosofía absoluta.

Las ideas de Hebbel se basan en la convicción de que la existencia humana se halla en antinomias insolubles, es imposible para el individuo reconocer el sentido en el Ser, el individuo tiene que sufrir y esta convicción le hace estremecer hasta la desesperación. Hegel, al contrario, tiene el conocimiento de la necesidad, está seguro de la finalidad de la existencia, cree en la actividad razonable de la idea; lo divino existe en el individuo, hecho que a éste le da la libertad de decidirse. Este concepto infunde a Hegel la serenidad suficiente para afirmar que la "historia universal no [es] el fundamento de la felicidad" ²⁵). Para Hebbel, en cambio, el sentido de la historia no se manifiesta en un progreso lógico y natural, en la evolución hacia un ideal como la interpreta Hegel; para el dramaturgo, la historia en su desarrollo hacia nuevas formas no es más que una manifestación de la vida. Rechaza "las construcciones intelectuales de Herder y Hegel relativas al llamado proceso histórico universal" ²⁶). A veces admite que las filosofías de Hegel y Schelling le eran incomprensibles ²⁷). También del filósofo Solger, se separa en lo esencial. Este filósofo tuvo importancia fundamental para Hebbel ²⁸), quien estudió la filosofía de

²⁵) Hegel, *Philosophie der Geschichte*, Reclam, pág. 62.

²⁶) *Tgb.* III, N° 3914, 20/1/1847; *Tgb.* I, N° 842; *Tgb.* III, N° 3943, etc.

²⁷) *Br.* IV, 282; *Br.* V, 45.

²⁸) *Br.* V, 327, 23/7/1856; *Br.* I, 191, 11/4/1837; *Br.* II, 16, 9/12/1839.

Solger en febrero y marzo de 1838 ²⁹⁾ y llegó a la idea de un elemento común, divino, dando un sentido al Ser, más allá del dualismo implacable de la existencia.

Así, el autor de *Judith* pudo encontrar en la filosofía absoluta la confirmación de su idea de unidad y sentido en el universo. Su sentido de la vida, sin embargo, se diferencia esencialmente de estas filosofías. No puede Hebbel contemplar, como lo hacen los filósofos idealistas, al hombre y a su vida en este mundo, desde la tranquilidad de la idea, pues le faltaba la seguridad y serenidad que dan una ideología y un dogma.

La carencia de fe, no sólo en una religión revelada, sino también en una ideología seglar y el concepto de la situación del hombre en la polaridad radical entre el individuo y el universo, anticipan la filosofía del existencialismo. Le une a esta corriente, la experiencia de la situación fundamental del ser humano que tiene que luchar y sufrir y está sometido a la casualidad, cae inevitablemente en la culpa, se siente amenazado por la soledad y el desamparo, debe morir, sin lograr seguridad y protección ni en la naturaleza ni en la sociedad humana; sufre una y mil veces la experiencia de su existencia limitada, fracasa en sus acciones, en sus pensamientos, en su vida; busca constantemente un sentido en su existencia y en el Ser, persigue siempre la redención... y siempre se encuentra frente al hecho de que al hombre le está negada la seguridad. Ésta es la experiencia de la situación en que también nosotros nos encontramos. Como los poetas modernos (Sartre, Camus, Kafka) Hebbel afrontó el nihilismo. En los cuentos de su juventud, Hebbel se expresó en el mismo estilo del realismo duro de Hemingway y de las *short stories*. Pero Hebbel no queda limitado dentro de este concepto ni de estas formas. Superó el nihilismo tratando de adivinar una unidad y un poder que diera sentido a estas disonancias de la existencia, reconociendo además que es necesario aceptar el destino humano. Por eso sus dramas —por medio del conocimiento de la dependencia del individuo de su época y su posición social, con la nitidez de la representación psicológica—, tienen una valoración conscientemente ética, representan los sucesos de manera real e individual, tienen valor simbólico para todos y se elevan al plano metafísico. Sólo si tenemos presente esta voluntad de Hebbel para superar las disonancias y la incomprendibilidad de la existencia, podemos penetrar su meditación y su poesía.

²⁹⁾ *Tgb.* I, Nos. 988 y 998, 14/2 y 2/3/1838; *Tgb.* I, Nos. 1011, 1012, 1018, 1761.

4. LA TEORÍA DE LA TRAGEDIA.

a) *El problema del arte.*

Para Hebbel el poeta tiene la misión de concebir y representar la unidad más allá de las disonancias. “Sólo donde hay un problema... donde la vida en sus desgarramientos viene a vuestro encuentro y, al mismo tiempo, se manifiesta en vuestro espíritu, —pues ambas cosas deben coincidir, o sea ese momento de la idea en que ésta recupera su unidad perdida—, ¡allá agarradle! En el arte el mundo se reúne en la totalidad”³⁰). “En la esencia del arte se halla el poder de aplacar la añoranza innata del hombre, y aun quemarla hasta la raíz, por eso el artista no puede quedar detenido en el contraste entre sí mismo y el mundo, porque no ve nada del mundo si no lo ve en su totalidad”³¹).

Encontramos también en la producción poética un dualismo que debe llegar a una unidad, el dualismo entre lo consciente y lo inconsciente; la concepción es inconsciente, el desarrollo queda en poder del poeta. Requiere el conocimiento de las leyes artísticas para lograr lo máximo³²). Hay una ley que domina todo el arte, la ley de ajustar el contenido inagotable de la vida en el círculo limitado del arte. Esta modelación se logra sólo por “nítidos y claros perfiles”, otorgando en el drama “a uno o algunos de los caracteres principales una conciencia de sí mismo y del mundo que excede con mucho la medida de lo real”³³). Esta modificación tiene algo de “ficticio” y constituye una violencia. Pero sólo de esta manera se logra la solución del “problema” creado por la “materia” mediante la “forma”³⁴). Esta “forma” para Hebbel no es algo superficial que se cumple con ciertas palabras, la rima, el verso y la composición. “La esencia de la forma se manifiesta en la relación armónica entre lo individual expresado y lo universal supuesto”³⁵). En la obra de arte se refleja lo universal en lo especial, lo divino en lo humano; de esta manera las disonancias de la existencia se reducen a la unidad del Ser. Esta idea se expresa en la sentencia de Hebbel: “Sólo de la forma perfecta sale la liberación”³⁶).

³⁰) W. XI, 46 ss., *Prefacio a María Magdalena*; *Tgb.* I, N° 575; *Tgb.* II, Nos. 2242, 2486; *Tgb.* III, Nos. 3892, 4328, 4428, 4908, 4421; *Tgb.* IV, N° 6222; *Br.* II, 246; *Br.* III, 24.

³¹) *Br.* IV, 184, 25/7/1858.

³²) *Br.* V, 48, 15/9/1852.

³³) W. XI, 7, *Mi palabra sobre el drama.*

³⁴) *Tgb.* I, N° 1395, 6/12/1838; *Br.* II, 16, 9/11/1839.

³⁵) *Tgb.* I, N° 1761, octubre de 1839.

³⁶) *Tgb.* I, N° 1018, marzo de 1838; *Tgb.* II, N° 1953, marzo de 1840.

Aunque mediante la "forma" la obra de arte conserve y levante en una síntesis la antinomia entre lo finito y lo infinito y se presente como una composición redondeada y terminada, la obra de arte queda como cosa infinita. El poeta no da una solución definitiva a un "problema de la vida", sólo brinda "un símbolo de la existencia" ³⁷). No es posible explicar y analizar racionalmente sino sólo configurar en un símbolo la vida como compenetración de lo general y lo individual y la presentación artística de un acaecer como suceso real, con significación simbólica válida para todos los individuos y su existencia y como reflejo de la tensión entre individuo y universo, y sólo así todo el acontecer logra su sentido metafísico. "El arte es superior a la filosofía analizadora, es la meta y la cumbre de la filosofía, es la filosofía realizada" ³⁸).

Hebbel rechaza la poesía cuando ella no es más que filosofía especulativa, así como la poesía que se restringe al mundo visible, según las usanzas del positivismo y materialismo, o sea el naturalismo, porque en este caso sólo brinda la superficie del acontecer. En su poesía, Hebbel representa la realidad clara y distintamente, pone al individuo dentro de las conexiones de la sociedad y su época, da motivaciones psicológicas, no se amedrenta ante lo terrible, y con todo revela lo universal en lo especial. Con tal motivo se sirve de los mismos medios, especialmente en sus cuentos, los que se usan en la prosa moderna, vale decir, de la representación objetiva en la cual el narrador no aparece; se relata sólo lo que los personajes hacen, dicen, ven, oyen, piensan; *erlebte Rede* (Flujo de conciencia); metáforas sin imágenes visibles ³⁹) y que por eso llevan al lector u oyente de lo concreto al sentimiento, y a través del pensamiento basado en el sentimiento hacia lo racional y más allá de ello, hacia lo irracional ⁴⁰).

En Hebbel, la experiencia, la reflexión y la configuración se compenetran entre sí, pero ya se advierten las limitaciones. Un exceso tendría por consecuencia la descomposición de la imagen y la idea, el detenerse en lo superficial y en vez de la tragicidad, el abismarse en los horrores del acontecer, o también una solución de carácter intelectual; el contentarse con el mero argumento o también, el descuido del argumento en aras de la meditación. Todos éstos son peligros que se han manifestado en la literatura desde la época de Hebbel.

³⁷) W. XI, 45 ss., *Prefacio a María Magdalena*.

³⁸) W. XI, 56.

³⁹) K. Schulz-Streeck, *Das Komische und die Komödie im Weltbild und im Schaffen Friedrich Hebbels*, tesis doctoral, Marburg, 1956, págs. 38 y 43.

⁴⁰) Es la misma forma en que algunos poetas modernos, por ejemplo, Musil, Bloch, etc., componen sus imágenes.

b) *El conflicto del individuo con lo absoluto y la historia.*

En el concepto del mundo de Hebbel la existencia humana se realiza sólo como existencia trágica. Por eso, para él, la tragedia es la forma más adecuada, es “la cúspide de todo el arte”⁴¹⁾. La tragedia requiere la tensión entre lo individual y lo absoluto; pero se realiza sólo en la reunión de los contrastes en una unidad. Sin esta síntesis se presentaría nada más que un suceso horrible o triste que oprime al hombre y no lo libera.

El drama tiene la suprema tarea del arte que consiste en representar la existencia en su desdoblamiento y revelar el tránsito a la unidad. En este sentido el drama representa el proceso de la vida en sí, o sea la situación del individuo en el insoluble conflicto con el universo. El individuo debe actuar y por medio de la “acción”, a través de la afirmación de su propia voluntad, se contrapone al universo. Éste se opone a la acción del individuo con el “acontecimiento”, con algo que resiste a la intención individual y tiende a restablecer un equilibrio⁴²⁾. Esta situación es eternamente invariable en la naturaleza y en el destino del hombre; en ella se realiza el conflicto siempre presente entre el individuo y el universo. Puede verse este conflicto desde varios puntos de vista. Si se cree en la bondad y perfección del universo, el aislamiento del individuo constituye una culpa, consciente y premeditada, y su aniquilamiento sería la justa compensación. Si se cree que las acciones humanas son determinadas por Dios, no existirá culpa, porque el hombre debe cumplir la voluntad suprema. Si sólo se tiene presente, por el contrario, el derecho del individuo y se juzga todo lo que pasa con medidas basadas únicamente en la razón humana, nada quedaría al hombre más que el dolor, la desesperación o la insurrección. Ni la fe que hace absoluto lo ultraterrenal, ni la fe absoluta en lo terrenal, dejan margen para la tragicidad. Lo trágico sólo es posible si al hombre le dejan la libertad de decisión. “El arte trágico nada tiene que ver con una desgracia contra la cual nada pudo hacer la voluntad”⁴³⁾.

Si la culpa, según Hebbel, es inherente a la vida misma como culpa existencial, debe haber un sentido por debajo de esta culpa y del sufrimiento del hombre. El concepto del dualismo abarcó este sentido en la idea de la evolución. En la vida humana, esta evolución se presenta en la historia. No es para Hebbel, como lo era para Hegel,

⁴¹⁾ W. XI, 46.

⁴²⁾ W. XI, 3 ss.

⁴³⁾ W. XI, 290, 1849.

el continuo progreso de la idea hacia la auto-realización de sí misma, sino que es sólo movimiento, desarrollo y con ello, es vida ⁴⁴). Encontramos en el concepto del mundo de Hebbel la idea de que la Creación se desarrolla a través de formas siempre nuevas de la individuación hacia la unidad final ⁴⁵). En la vida humana la historia constituye para Hebbel el símbolo de la unidad y del sentido escondido detrás del acontecer y de la tragicidad.

Hay también otro motivo que induce a Hebbel a servirse de la historia como símbolo de la unidad en sus dramas. “El arte como la suprema historiografía... no puede presentar los más grandiosos e importantes procesos de la vida..., sin hacer visibles al mismo tiempo... las crisis decisivas de la historia que los provocan y condicionan” ⁴⁶). Esta presentación de la historia no tiene valor en sí, pues debe interpretarse simbólicamente, como “un vehículo para corporizar los conceptos y las ideas” del poeta ⁴⁷). Porque éste no puede dar ninguna otra cosa más que “a sí mismo, su proceso individual de la existencia”, “no puede dar otra cosa y no necesita darla, porque si vive verdaderamente, si no se esconde miserable y obstinadamente en su pobre individualidad, sino que hace pasar por su mente los elementos invisibles que fluyen en todos los tiempos, preparando nuevas formas y figuras, puede seguir con toda confianza al impulso de su espíritu y puede estar seguro de que expresa junto con sus necesidades, las necesidades del mundo y a través de sus fantasías, las imágenes del futuro” ⁴⁸). Así, el drama cumple la misión de “motivar más profundamente el proceso de la historia universal que se desarrolla en nuestros días y contribuye a terminarlo” ⁴⁹). Todas las épocas representadas por Hebbel constituyen siempre un símbolo de su propia época, que él reconoce como un “estado de transición” lleno de “fluctuaciones y perturbaciones” ⁵⁰).

En los períodos de transición, Hebbel percibe el conflicto entre el individuo y el universo siempre presente en la existencia humana, en forma más intensiva. En este estado de cosas se produce el encuentro entre el dualismo y la evolución. El concepto del dualismo y la convicción de vivir en una época de transición dominan el pensamiento

⁴⁴) *Tgb.* III, N° 3914, 20/1/1847.

⁴⁵) *Tgb.* III, N° 4039; *Tgb.* II, N° 3040.

⁴⁶) *W.* XI, 3 ss.

⁴⁷) *W.* XI, 9.

⁴⁸) *Ibidem.*

⁴⁹) *W.* XI, 46 ss.

⁵⁰) *Ibidem.*

de Hebbel en el mismo grado; y estas dos ideas le inducen a servirse de la historia como medio para simbolizar sus experiencias fundamentales.

c) *Lo ético.*

Esta interpretación de la historia comienza a modificarse en el año 1848. En este año, Hebbel tomó parte activa en la Revolución, hasta que se retiró repugnado por la conducta egoísta de los revolucionarios. Sus experiencias desilusionantes y la decepción sufrida en este período, le hacen perder su fe en la historia como símbolo de la necesidad y esperanza en un nuevo estado del mundo. El cambio experimentado se evidencia en los dramas de este período. En la tragedia *Herodes y Mariene* que Hebbel escribió antes y durante el primer tiempo de la Revolución, predomina la impresión general de la esperanza en lo nuevo. En *Agnes Bernauer*, terminada en 1851, el poeta ha superado las experiencias de la Revolución y expresa el valor de la tradición en su verdadero sentido, vale decir, una tradición que es consciente de su responsabilidad⁵¹). *El rubí*, escrito en 1849, es decir, en el tiempo que media entre las dos tragedias indicadas, no da una idea definida en pro de lo nuevo ni de lo antiguo. Tanto lo antiguo como lo nuevo tienen su derecho y corren peligro; lo nuevo después de poco tiempo se ha transformado en algo antiguo, que se manifiesta petrificado, despótico, enemigo de lo vital. La historia no engendra progreso, sólo cambio y en consecuencia, ha perdido la función de dar sentido a la existencia. Posiblemente haya sido esta pérdida del sentido de la historia, la causa por la cual Hebbel no terminó el drama *Demetrius*.

Esta pérdida aumenta la importancia del concepto ético hebbeliano, que si bien no se discute en los ensayos sobre la teoría del drama, se encuentra a menudo en sus diarios e influye poderosamente en la configuración de sus dramas.

Hebbel expresa la importancia central de lo ético, en la sentencia: "El hombre de este siglo no pretende instituciones inauditas como se lo reprochan, sino que sólo quiere un fundamento mejor para las ya existentes; desea que se basen sólo en la moral y en la necesidad, siendo ambos conceptos idénticos"⁵²). Ya en el proyecto de su primera tragedia se manifiesta lo ético como fundamento de su cosmovisión: "La deidad misma, cuando influye directamente en un individuo para lograr sus grandes finalidades, permitiéndose con ello una intervención arbitraria en el engranaje del mundo (si ponemos el caso

⁵¹) F. Sengle, *Das deutsche Geschichtsdrama*, Stuttgart, 1952, pág. 167.

⁵²) W. XI, 46 ss.

tenemos que tolerar las expresiones correspondientes), no puede proteger su instrumento contra el aplastamiento por la misma rueda detenida o desviada momentáneamente por el individuo. Éste parece el más noble motivo trágico contenido en la historia de la Doncella de Orléans. Una tragedia que reflejara tal idea surtiría una gran impresión, porque permitiría contemplar el orden eterno de la naturaleza que ni siquiera la deidad puede perturbar sin tener que expiarlo”⁵³). En el personaje Judith (1840) a través del cual Hebbel exterioriza este conflicto, tales manifestaciones encuentran su sentido ético. Judith “es un personaje trágico porque su acción significa al unísono, deber y culpa, algo que tiene que hacer y al mismo tiempo no debe hacer. La humanidad necesita esta acción; Dios, el Señor del universo, la exige. Ante el orden de la naturaleza, empero, esta acción es un crimen; Dios, el juez del universo, debe castigarla...”. Ya en su primer drama, el poeta lanzó “la dialéctica dramática en la Idea misma” (*Tgb.* 2864). “La Idea se divide aquí en Dios y naturaleza. En Dios se contradicen el Señor del universo y el Juez del universo... Judith... como la Doncella de Schiller y la Judith de la Biblia, cree que un asesinato no es un crimen si Dios lo exige. Después del acto ha cambiado de opinión. Su sentido original de los valores se impuso... se halla... frente a su verdadera culpa, por encima de la cual pasa Juana de Arco engañándose con la ideología más vieja [del idealismo cristiano]. Judith pone a prueba el sentido del valor que, según Hebbel, sólo corresponde al verdadero orden de los valores”⁵⁴).

En su primera comedia *El diamante* (1841), lo ético aparece simbolizado en la jerarquía de los personajes y en el éxito de las acciones; el bueno recibe su recompensa y el hombre que actúa consciente de la tragicidad de lo humano, logra su fin.

En el drama *María Magdalena* (1844) se advierte una nueva idea de la sociedad humana; el secretario reconoce que podríamos cambiar la sociedad si nos independizáramos de la gente inferior y obedeciéramos con nuestra comprensión y ayuda a la voz de nuestro corazón y no a los convencionalismos; sólo así podríamos cambiar la sociedad en una comunidad basada en la humanidad que constituye su verdadero fundamento⁵⁵). *La tragedia en Sicilia* y *Julia*, con la realización negativa la una y positiva, la otra, nos llaman al servicio del prójimo, a la humanidad.

⁵³) *Tgb.* I, N° 1011, 6/3/1838.

⁵⁴) W. Witkowski, *Das Tragische in Hebbels "Judith"*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1956, pág. 24 s.

⁵⁵) *Tgb.* II, N° 2926, 8/12/1843.

La Superación del Nihilismo en el Concepto Trágico de Hebbel

Herodes y Mariene (1848) no encuentran la esencia del amor. En el mundo terreno no puede realizarse nada incondicional y absoluto; a pesar de eso, el postulado del amor y de la humanidad constituyen el sentido y el deber de la existencia humana.

En la tragedia *Agnes Bernauer* (1851), el viejo duque no puede escapar a la culpa, pero carga con ella conscientemente en aras de la comunidad, dándose perfecta cuenta de las limitaciones de la naturaleza del hombre y de todas las valoraciones humanas: “tenemos que acuñar cosas que en sí no tienen valor y atribuirles un valor”; sabe que cumple con exigencias derivadas de la necesidad y, sin embargo, se transforma en culpable y tiene que expiar su culpa.

En la comedia *El rubí* (1849), Assad es llamado a ocupar el trono a causa de su humanitarismo. *Demetrius*, el último fragmento de Hebbel, tiene como problema central la responsabilidad humana en la acción política, donde el hombre puro y noble se estrella contra las intrigas.

En este concepto y su presentación se expresa un idealismo realista, o sea un realismo idealista, consciente de la fragilidad humana y que, sin embargo, contra todos los problemas conserva intacta la obligación ética de reconocer las antinomias de la existencia y de actuar a pesar de todo, de soportar sus tensiones y ayudar al prójimo, vale decir, conocer su situación como un ser humano y actuar humanamente.

Es característico de Hebbel no discutir nunca lo ético, a pesar de sus numerosas y detenidas manifestaciones teóricas sobre el drama en general, y acerca de sus propios dramas; para él, lo ético se entiende por sí mismo, como lo expresa en las primeras frases de su *Prefacio a María Magdalena*: “El drama como la cúspide de todo el arte, tiene la misión de hacer visible el estado del mundo y del individuo correspondiente a su época, en su relación con la *Idea*, es decir, *con el centro moral que lo condiciona todo*, cuya existencia debemos suponer en el organismo del universo aunque fuera únicamente por su auto-conservación”. Una creación resultante de un concepto tan fundamentalmente ético, no puede interpretarse como una construcción sin corazón; una personalidad para quien lo ético asume tanta importancia, no puede considerarse nihilista.

d) *La reconciliación.*

La tragedia exige la reconciliación; en esto reside el misterio de su forma por medio de la cual provoca la liberación en las esferas estética, ética y metafísica.

El aniquilamiento del individuo ubicado fuera del Todo a causa de su acción, sólo se siente como un hecho trágico cuando el aniquilamiento se basa en una circunstancia fatal, simbolizada en el acontecer fáctico del drama. “Desde un principio lo trágico debe presentarse condicionado por la necesidad, como cosa dada, al igual que la muerte, inherente a la vida y absolutamente inevitable”⁵⁶). De esta manera, el personaje no aparece como un individuo cualquiera, sino que se le da un contenido simbólico. Si “llegamos al punto donde, por un lado, ya no se nos exige la pobre compasión por el destino individual de una persona escogida por el poeta arbitrariamente, porque ese destino se ha transformado... en el sino común de todos los hombres”, y por otro lado, “se nos presenta junto con el resultado de la lucha también la *necesidad* de alcanzarlo sólo por este camino y por ningún otro”⁵⁷), entonces se llega a la conciliación, “pero nunca puede pensarse en [lograr] la reconciliación en este mundo”⁵⁸). De acuerdo con lo expuesto comprendemos que los sucesos individuales representados tienen valor simbólico y que en la escena pueden presentarse sólo las cosas y acontecimientos de este mundo dominado por antinomias y disonancias. Por eso, “la reconciliación... siempre va más allá del círculo del drama especial”⁵⁹). La reconciliación puede ser solamente la reconciliación de la idea, la reconciliación del individuo es imposible. Con asombro e ironía exclama Hebbel: “¡[Quién pensaría] que lo trágico sería posible en el círculo de la reconciliación individual!”⁶⁰). Sin embargo, debe vislumbrarse la reconciliación en el desenlace y justamente este factor adicional, pero necesario para la perfección del drama, lo encuentra Hebbel ubicando los sucesos dentro de la historia. Y cuando la historia ya no tiene para el poeta este valor simbólico, su drama pasa a ser un fragmento.

Lo contradictorio de esta vida, la imposibilidad humana de llegar al conocimiento, la preeminencia incondicional del Todo y el problema insoluble del dualismo se aúnan en su afirmación: “El drama como lo construyo yo, no *termina* de ninguna manera con la disonancia, pues disuelve por sí misma la forma dualista del ser tan pronto como ésta se presenta con extrema agudeza... Pero es cierto que deja sin disolver una disonancia, a saber, la disonancia original..., aceptando la

⁵⁶) W. XI, 46 ss.

⁵⁷) *Ibidem*.

⁵⁸) *Tgb.* II, N° 1958, 3/4/1840.

⁵⁹) *Tgb.* II, N° 3168, 25/6/1844.

⁶⁰) *Tgb.* II, N° 2634, 5/2/1843; N° 2664, 6/3/1843; *Tgb.* III, N° 3892, 10/1/1847.

individuación... como... un hecho inmediatamente dado. De ahí que no *anule* la culpa, pero sí deja *sin revelar* su causa íntima. Pero éste es el aspecto donde el drama se pierde con el misterio del mundo en la mismísima noche”⁶¹).

El problema de la reconciliación es algo inquietante para Hebbel, no sólo en la teoría filosófica y estética, sino también como preocupación personal del poeta. Así lo demuestra la siguiente afirmación: “No sé si estoy equivocado, pero me parece un pecado contra el Espíritu Santo de la verdad, cuando el poeta trata de instilar en su obra una reconciliación con la situación humana y las circunstancias universales en general, hallándose él todavía lejos de tal reconciliación”⁶²).

La cavilosidad atormentada, la veracidad intelectual y el sentido de la misión del poeta, no excluyen empero, la necesidad en el ser humano de tener una fe firme, de buscar una reconciliación más allá de los contrastes de esta vida; de otra manera no podría soportar su existencia. Hebbel, también, llega a su “reconciliación particular”, pero “... me daría vergüenza imponer como reconciliación general mi reconciliación particular al mundo objetivo que represento... porque está basada en la resignación, y yo, como individuo, tengo derecho a resignarme, pero no puedo hacerlo para la humanidad con sus derechos e intereses eternos”⁶³).

La reconciliación, de esta manera, se ve amenazada durante toda la vida de Hebbel y a cada momento es “el resultado de un conflicto... nunca el extenso fundamento de una existencia no perturbada”⁶⁴).

e) *Relaciones con el clasicismo, el romanticismo y el naturalismo.*

En el concepto hebbeliano de la “reconciliación” residen las diferencias frente al clasicismo, el romanticismo y el naturalismo.

En la época de Goethe, para hombres y poetas, la “reconciliación” era el símbolo de la armonía entre lo divino y el ser humano. Si bien será cierto que la “reconciliación particular” pueda remontarse al ejemplo de Goethe y su conocimiento de que la vida humana sólo puede vivirse en la limitación y renuncia, Hebbel expresa claramente la diferencia: “La semejanza entre Goethe y yo... reside en el hecho de que Goethe *representó* la belleza anterior a la disonancia, la belleza

61) W. XI, 3 ss.

62) *Tgb.* III, Nº 4150, 19/4/1847.

63) *Br.* IV, 69, 11/12/1847.

64) *Tgb.* II, Nº 3257, octubre de 1844.

onírica que no sabe nada, ni quiere saber nada de los poderes y elementos rebeldes de la vida. Yo, en cambio, *trato de representar* la hermosura que acogió *la disonancia*, siendo capaz de vencer todos los factores rebeldes. Desde este punto de vista se resuelve todo aquello que pueda en mis obras parecer oscuro y extraño a un hombre cualquiera. Por difícil que sea llegar a este punto de vista, siendo más difícil aún corresponderle, es el único valedero”⁶⁵). Hebbel comprende que Goethe y su época tuvieron aún viva fe en el sentido del ser, fe que fue objeto de sus luchas. Aun cuando en Schiller se presenta en forma más pronunciada la fragilidad humana, su héroe se hace sublime en el ocaso al reconocer la ley moral glorificada por su muerte.

En las teorías y configuraciones románticas hay un ansia mucho más intensa de llegar a la unidad y a la armonía. En la definición de la tragicidad dada por Hegel no cabe la idea de la evolución expuesta en su filosofía de la historia. En la tragicidad, la idea se despoja de su carácter unilateral, manifestado en el mundo real de los fenómenos debido a su dispersión en las diferentes fuerzas morales, y permite que resalte triunfante lo verdadero, lo óptimo y lo sustancial. La reconciliación reside en la victoria de la verdadera idea moral. Hebbel, por el contrario, jamás sintió, expresó o representó esta seguridad y tranquilidad en la armonía, en la idea.

En los románticos, Federico y Augusto Guillermo Schlegel, Schelling, Adam Müller y Zacharias Werner, el momento religioso resalta de tal manera que el drama llega a ser un “drama de gracia”, en donde la “reconciliación” se concibe como “momento de la ascensión”⁶⁶).

El drama del naturalismo no sabe nada de la “reconciliación” pues permanece ajeno al tema de lo absoluto.

De esta manera, Hebbel con su concepto de lo trágico, marca el tránsito de una época a la otra. Conmovido profundamente por la experiencia de las disonancias y la incapacidad humana de descubrir el sentido y la totalidad en los opuestos y paradojas de la existencia, no se pierde, sin embargo, en el nihilismo, sino que apela a su voluntad para vislumbrar una unidad y un sentido en el ser. Con esto ha superado el nihilismo.

La experiencia del desgarramiento de la existencia humana y la voluntad de llegar a una reconciliación en la totalidad le permiten a Hebbel por última vez escribir la tragedia de alto estilo.

⁶⁵) Br. IV, 43, 23/6/1847.

⁶⁶) R. Ulshöfer, *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*, NDF, Berlín, 1935.

5. LAS TRAGEDIAS.

En Hebbel, el concepto del mundo y el concepto del arte crecen a partir de dos raíces: de su experiencia metafísica fundamental, o sea el ansia de reconocer en una totalidad más allá de la experiencia del dualismo y creer en ella; y de su convicción de vivir en una época de transición. Ambas vivencias inducen a Hebbel a cultivar el drama histórico. De las dos esferas de su experiencia surgieron los problemas en su carácter individual e histórico.

Lo individual en este sentido abarca una esfera amplísima. Encierra al individuo como fenómeno psicológico y Hebbel tiene conciencia de haberle dado una fundamentación psicológicamente exacta; se muestra así contemporáneo de la época realista. Considera al individuo como representante de una época y de una nación definidas, correspondiendo con ello a las exigencias de la historiografía científica. Presenta la vida instintiva de sus personajes en su carácter de hombres y mujeres, anticipándose al psicoanálisis. Exhibe al individuo como criatura socialmente limitada, como lo hace su contemporáneo Karl Marx, pero sin caer en la utopía materialista. Siempre es exponente de lo humano-universal, de la humanidad, que practica o viola. Así preserva Hebbel la herencia de la Ilustración y del idealismo alemán y apunta, al mismo tiempo, hacia el peligro de lo inhumano y el postulado de la humanidad característicos de nuestra época. Sus personajes abarcan todo el desarrollo de la conciencia humana, desde el hombre atado por el mito, hasta el ser humano consciente de su tragicidad, e incluso aquel que perdió su fe. En todos sus dramas, sean cuales fueran sus ambientes históricos o sociales, el hombre se halla en conflicto con el Todo; sufre y siente su situación-límite y lucha por la verdad, errando entre apariencia y esencia; se debate entre el esfuerzo por la realización de los valores ideales en este mundo y la frustración de este esfuerzo; se siente abandonado por la falta de comprensión y comunicación entre los hombres; experimenta orfandad metafísica por la carencia de un sentido en la existencia y la imposibilidad de realizar lo absoluto. Los interrogantes de la casualidad, de la culpa y la muerte, son expresión de la invariable situación humana, más exigente y problemática aún en nuestros tiempos después de la pérdida de la fe cristiana, del fracaso de las ideologías idealistas, del esteticismo y de las utopías materialistas con que los hombres trataban de sustituir la religión revelada. Por encima de la fragilidad y el desasosiego siempre se eleva Hebbel por su voluntad de lograr una solución ética y por la demostración del postulado moral de que el

hombre debe abandonar los prejuicios de ideologías y convenciones, debe reconocer y aceptar voluntariamente la situación humana, vale decir, hacerse individuo, superar la restricción de la individuación en el amor y la caridad, dedicarse al espíritu de la humanidad con altruismo, transformando de esta manera las relaciones superficiales de la sociedad por la obligación al prójimo en una comunidad, y por último, aceptar la necesidad de su existencia y su destrucción como unidad independiente, abrazando la fe en lo absoluto, en el Todo.

El otro aspecto del mundo de Hebbel tiene también un carácter complejo. La historia constituye la atmósfera temporal en que las acciones del drama se desarrollan. Siempre presenta épocas de transición. En éstas, el conflicto fundamental entre el individuo y el Todo se intensifica porque las formas antiguas que dieron amparo y seguridad se hacen dudosas y se quiebran. Estos períodos históricos simbolizan a la vez la época de Hebbel, la situación humana dentro de su propio tiempo, “el proceso de la historia universal que se desarrolla en nuestros días”; estas etapas permiten comprender mejor los problemas e inquietudes de la época, porque en estos períodos de transición se advierte que un estado releva al otro. La historia sirve como medio para presentar la fe en “nuevas formas de la humanidad” que afloran en estos tiempos.

Así estudiada, la obra de Hebbel es a la vez “crítica de ideologías”⁶⁷⁾ y a través de la historia indica el camino futuro. Con la misma intención, en los años siguientes, Ibsen, Hauptmann, Wedekind, Strindberg, Sudermann, Shaw, escriben sus dramas. Cuando desde 1848, Hebbel pierde la fe en la historia como expresión de lo divino, no puede ya simbolizar la reconciliación por medio del desarrollo histórico. Con más intensidad se advierte su postulado de ser hombre y actuar humanamente.

Cada drama de Hebbel forma una unidad armónica, de estructura rigurosa. La “forma” representa la síntesis entre lo individual y lo absoluto y se expresa en la idea y en la acción del drama. La exactitud de la “forma” es necesaria para sujetar en la unidad las fuerzas divergentes. Los acontecimientos representados cobran sentido en tres esferas: como sucesos reales, como acontecimientos simbólicos para la situación humana común, como representaciones de la polaridad entre el individuo y el universo por la cual reciben su orientación metafísica. En las obras poéticas de Hebbel, experiencia, pensamiento y configu-

⁶⁷⁾ K. Ziegler, *Friedrich Hebbel und die Krise des deutschen Geistes*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1949/50.

ración todavía se compenentran y forman una totalidad. Un paso más en uno de estos tres dominios quebraría la "forma", imposibilitando la tragedia de alto estilo.

CONCLUSIÓN.

La obra de Hebbel admite varias interpretaciones y se presenta en varios planos. Viviendo en medio del siglo XIX, Hebbel abarca todas las tendencias, a la vez que participa de la evolución de su época que conduce de la fe en el sentido del Ser al interrogante por el sentido de la existencia. Su tragedia *Judith* puede contemplarse como símbolo de su posición entre Schiller y Freud, entre el idealismo y el psicoanálisis, e incluso en un sentido más amplio, entre la Biblia y el nihilismo. Hebbel se halla a mitad de camino y aunque haya perdido la fe asegurada en una religión revelada, no se pierde en el nihilismo. En su concepto del mundo, el individuo tiene el mismo derecho que el universo, pero al mismo tiempo, Hebbel concede la superioridad al Todo. Por eso logra forzar en una síntesis —será la última vez durante largo tiempo— las fuerzas contrastantes y divergentes de su época en la tragedia de alto estilo.

Sus meditaciones expuestas en ensayos, cartas y diarios presentan el esfuerzo por llegar al concepto de la unidad como la tarea que da sentido a la existencia humana. Las tragedias, en cambio, son representaciones de la existencia real y por eso pueden manifestar nada más que el proceso dualístico, simbolizando el mismo derecho del yo y del Todo mediante la insistencia en la razón que corresponde por igual a los personajes. El drama que da forma a la vida no abarca la reconciliación, sin embargo, se alude a ella encuadrando la acción en el proceso histórico. Desde 1848, Hebbel ya no puede recurrir a esta ideología histórica, pasa a expresar en sus dramas la idea que ya se encontraba antes en toda su obra dramática, es decir, la idea de humanidad alta y pura —aunque fracase en este mundo— y el postulado ético como un sentido supremo más allá de todo lo que sucede en la tierra.

Hebbel es poeta de visión intuitiva, y no es constructor de máquinas para representar teorías ideológicas. No se recluye en teorías filosóficas y estéticas, ni se escuda en la tranquilidad de la idea, ni se evade de los problemas cayendo en placeres faltos de obligación, sino que crea su obra, basándola en la realidad de su existencia y de la existencia humana en general, busca y crea también en situaciones donde le falta fe y no puede llegar a reconocer un sentido por medio del intelecto.

Karl-Heinz Schulz-Streeck

Para ver la poesía y la meditación de Hebbel como una unidad —y deben formar una unidad porque en ambas formas se expresa el mismo individuo— sólo hemos de tener presente que el dualismo constituye su concepto fundamental, teniendo conciencia el poeta de existir como parte y miembro del Todo, aun cuando la parte nunca puede prestar declaración sobre el Todo⁶⁸). De ahí, sus expresiones “el Todo”, “el Universo”, “la Idea”, “lo Absoluto”, “la Deidad”, dejan indiferente a aquel que está seguro de Dios y del sentido de la existencia porque se siente amparado por una religión revelada y la gracia del Dios personal; lo mismo rige para el racionalista que se limita a este mundo, para quien nada existe fuera de la realidad y la materia concebible y calculable. Pero, para el hombre que experimenta las disonancias de este mundo y anhela la unidad más allá del desgarramiento, para éste las palabras y personajes de Hebbel son cifras, símbolos de la realidad más alta y extensa que podemos sólo imaginar, pero nunca captar con nuestros sentidos y nuestra razón.

KARL-HEINZ SCHULZ-STREECK

Universidad de Chile

⁶⁸) *Tgb.* II, N° 2398, 19/12/1841.

Friedrich Hebbel

La Vaca

En la sala muy baja y algo humosa —porque la casa carecía, según costumbre pueblerina, de chimenea— el campesino Andreas estaba sentado a la vieja mesa de roble heredada de su abuelo. Hacía acaso por novena vez el recuento de un montoncillo de billetes de táleres. Como tenía la pipa en la boca, podía saberse que era domingo ya que en ningún otro día, su carácter estricto, medrosamente escrupuloso, le hubiera permitido el modesto despilfarro de tiempo y dinero que implica el consumo del tabaco. Pero la pipa no estaba ardiendo y tampoco la había encendido, aun cuando la vela de sebo que servía para ello, desde hacía tiempo estaba llameando. En su derredor jugaba su hijito, un alegre niño morocho que tendría entre dos años y medio y tres años; ora subía al banco donde estaba su padre, ora cazaba y hostigaba al grave gallo de la casa que entraba y salía por la puerta entreabierta. — A éste —murmuró Andreas, levantando con visible satisfacción uno de los billetes— a éste lo recibí por una carretada de arena que llevé al maestro albañil Niklas a la ciudad, ese día que llovían cántaros; lo reconozco por la rotura. ¡Qué hombre bueno! debería haberle dado de vuelta una moneda de diez peniques, pero me la dejó porque yo estaba todo empapado. ¡Es cierto, no tomé una copa de caña como él quería! . . . Estotro —continuó diciendo— me costó más que ninguno, es el de la gran mancha de tinta. ¡Quien pretende llevarle al farmacéutico todo un comedero lleno de manzanilla, tiene que doblar muchas veces la espalda y después de una jornada de trabajo, es tarea penosa no sólo para los haraganes! . . . El billete roto y pegado —empezó a decir después de una pausa— me hace enojar cada vez que lo miro, nunca salgo del disgusto. Deberían haber sido uno y medio aun cuando no lo habíamos estipulado directamente de antemano. ¡Tres estéreos de leña! Además, me di un hachazo en la pierna por demasiado afanoso, pues quería que la gente tuviera la leña en el sótano antes del chaparrón. ¡Y me hacen tamaño descuento! ¡Y esto que la mujer lleva arcos de oro y el niño no sabe si quiere o no comer su pancito sin manteca! . . . ¿Está mugiendo ya? — Se levantó de un salto y se asomó presuroso a la ventana. — No hay nada —dijo volviendo a la mesa— ¡fue en el establo del vecino! ¡Pues bien, mañana escucharán la respuesta desde mi establo! Sí, hijo mío —y al decirlo dio palmaditas en la mejilla del niño y le alcanzó una pluma coloreada

que había dejado caer el gallo— todavía hoy, nuestros dos asnos tendrán compañía. ¡Al fin, tu padre lo ha logrado, la vaca ya está camino de la casa! Cuando llegues a ser grande ¡tú tendrás que obtener el caballo! ¿Me escuchas? — El niño movió la cabeza en señal de sí, como si comprendiera lo que, sin embargo, no podía comprender. Andreas volvió a sentarse a la mesa. — Es cierto —comenzó a decir, echando mano de un billete de diez táleres— si la buena suerte no me hubiera favorecido, habría tenido que esperar todavía un buen rato. ¡Ja, ja! Esta fue una pesca que valía la pena aun cuando el pescado no se podía comer. ¡Ojalá la casualidad me llevara muchas veces como esa noche, al lugar donde un hombre quiere ahogarse, para hacerme pescar el premio de salvamento! ¡A quienquiera que sea yo lo traigo a la orilla, pues nadie puede resistirse más de lo que hizo el tejedor de lienzos, quien por poco me hubiera hecho bajar consigo al fondo del estanque! Siento todavía sus garras en mi brazo izquierdo y él estaba en serio, pues ¡a los tres días se cortó el cuello! Pero gente como yo ¡qué es lo que no va a lograr cuando sabe asegurado un premio de diez táleres! Mas ¡cuánto tardan, ya está anocheciendo! ¡No me imagino que el molinero habrá convidado a Geesche con cerveza y pan! Entonces, su ganancia sería mayor de lo que creía y a pesar de toda mi cautela, me habría engañado. Voy a salir de la casa. — Andreas se levantó y tomó la primera chupada de la pipa. — ¡Ah sí —exclamó— no estás prendida y yo tengo la idea de que estoy fumando desde hace media hora! Pues, no te habré llenado de balde. — Tomó de la mesa un viejo y desgastado papel de diario en que habían estado envueltos los billetes. — Ahora no lo necesito más —dijo al encenderlo en la vela— ¡todavía hoy el dinero saldrá de la casa porque el molinero vendrá sin duda personalmente, yo en su lugar lo haría también! — Encendió la pipa y arrojó la hoja en el piso. El niño había observado con los ojos brillantes el repentino llamear del papel, exclamó: ¡Ah! y recogió la hoja. — ¡No te quemes!— dijo Andreas y salió de la casa. Había oscurecido por completo y la niebla humeante que durante el día había encubierto el sol, encubría ahora las estrellas. — ¿Pero dónde quedará? —murmuró rezongando Andreas mientras se apoyaba malhumorado en la jamba de la puerta— ¡Ya falta poco para que me impacientel! ¿Puede ser que haya empezado a regatear de nuevo? ¡Buen éxito! ¡Yo me quitaré el sombrero ante quien logre rebajar en diez peniques el trato concluido por mí! Podría ir a su encuentro, pero ella está con el muchacho del arado y aquí está también el niño. ¡Pues, podría acostarlo! — Andreas volvió a entrar a la casa. — ¡Satanás!— exclamó y por un instante se quedó parado en el umbral de la pieza,

con la boca muy abierta y con los ojos que casi saltaban de las órbitas. El niño estaba arrodillado sobre el banco al cual había subido y radiante de alegría estaba quemando en la vela el último billete de dinero; la hoja de diario llameante lo había divertido infinitamente, pero el placer no había durado mucho y para repetirlo hizo todo cuanto había visto hacer a su padre, a quien había observado con mirada atenta y llena de curiosidad. — ¡Ay! — exclamó el niño al rato, pues el último de los papeles agarrados le quemaba los dedos. — ¡Más! — agregó y miró hacia la puerta donde vio a Andreas casi petrificado. Esta palabrita despertó al hombre paralizado. — ¿Más, engendro del diablo? — exclamó y se abalanzó sobre su hijito; incapaz de dominarse lo tomó de los cabellos y lo arrojó iracundo contra la pared como si fuera una serpiente venenosa cuya mordedura acababa de sentir. — ¡Más! — dijo luego — ¡mucho más todavía! — y arrancó de la repisa de la estufa la sogá con que había pensado atar a la vaca, porque un vistazo rápido y asustado hacia la pared le había revelado que el niño yacía en el piso, silencioso y sin vida, con el cráneo roto y los sesos desparramados. Dio un paso hacia adelante, pero era como si se le quebrantaran las piernas y tanteó con las manos el aire vacío para encontrar un objeto del cual asirse; en este instante se hizo oír a poca distancia de su casa el muy esperado mugido claro y preciso. Al parecer le dio fuerzas para tomar una decisión rápida. Exclamó: — ¡Buenas noches, Andreas! — y con la sogá en manos corrió presuroso al zaguán. Aquí había una escalera que conducía al desván desde donde a mediodía ya había tirado, previsor como era, una porción de paja para echarla a la vaca. Subió la escalera con tanta prisa que se le cavó el sombrero, el cual, según costumbre paisana, usaba en casa al igual que en el agro. Desapareció por la escotilla y al poco tiempo crujió el maderamen del techo. Casi en el mismo momento hubo un ruido delante de la puerta. — Pero, Andreas, ¿te dormiste? — llamó una voz femenina — ¡si nunca lo haces antes de haber comido la papilla! ¡Entra pronto, Juan, y despiértalo! — Juan, un muchacho alto, crecido al modo de las hierbas sobre el estercolero, y flaco como un hueso, hizo como le encargaron, mientras Geesche tenía la vaca. En seguida, volvió a salir y tartamudeó: — Pero, doña, doña... — sin poder decir nada más. — ¿Qué hay, qué sucede? — exclamó Geesche asustada por su palidez mortal y el castañeteo de sus dientes y entró velozmente a la casa. Juan tomó la luz, diciendo: — El campesino no está —, luego alumbró en dirección a la estufa donde yacía el niño. Con un grito súbito la madre cayó desmayada. Entonces, Juan perdió por completo la presencia de ánimo, — ¿Campesino, dónde está, dónde queda? — repitió gritando unas cien

Friedrich Hebbel

veces y recorrió toda la casa como un loco con la luz en la mano. Cuando volvió de la cocina donde había mirado en el horno alumbrado por la vela, tropezó al pie de la escalera con el sombrero de Andreas que había caído allí. —¿Se ha escondido arriba, patrón?— gritó Juan— ¡entonces baje que hemos llegado!— Como no hubo respuesta subió él mismo. Cuando introdujo la cabeza en la escotilla y, subiendo a otro peldaño de la escalera, hizo seguir el cuello y los hombros, dio con una resistencia proveniente de algo que en un primer momento pareció empujarlo hacia atrás para luego hendirse y separarse. Sudó sangre y agua, se sintió afiebrado y sin saber que lo hacía, subió más aún. Entonces, tuvo la sensación de que un hombre muy pesado se sentaba cabalgando sobre su nuca, y en los lados izquierdo y derecho de su pecho se hicieron visibles, cual dos púas de horca, dos piernas tiasas en las que reconoció las anchas hebillas de bronce relucientes de los zapatos de su patrón. Una de ellas empujó la luz en su mano, haciéndola caer. Él dio un alarido inarticulado, luego cayó hacia atrás, rodó por el suelo y se rompió el pescuezo. La luz no se apagó sin antes encender el montón de paja suelta y dentro de pocos minutos la casa ardió en llamas. No ha sido posible averiguar si Geesche, mientras todo esto sucedía, no había despertado aún de su desmayo, ahogándose carente de energía en la habitación que velozmente se llenaba de humo y vapor espeso, o si ella, en su desesperación por el fin horrible de su hijito, había desdeñado salvarse. Únicamente se sabe con seguridad que de ella, al igual que de Andreas, Juan y el niño, sólo sacaron de la casa los esqueletos encogidos, y que la vaca, siguiendo al desdichado instinto congénito de estos pobres animales, corrió hacia el fuego y se quemó también.

(Trad. Ilse M. de Brugger)

EL CUENTO "LA VACA"

Nada se sabe todavía de la incisiva prosa hebbeliana en los países de habla castellana. Con la versión española de *Die Kuh* (La vaca) deseamos ofrecer una pequeña prueba de este campo de la producción del poeta que también, dentro de la historia de la narrativa, tiene su importancia. En su *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart* (Historia de la novela corta alemana desde Goethe hasta la actualidad, Wiesbaden, 1960) señala Johannes Klein que los más tempranos "cuentos cortos" alemanes son las llamadas "novelas cortas" de Hebbel, según demostró H. A. Ebing en una tesis doctoral del año 1936 dedicada a *Die deutsche Kurzgeschichte* (El cuento corto alemán). Aun cuando Hebbel no supo precisar el género literario a que pertenecían sus cuentos, les dedicó no pocos esfuerzos y reflexiones. El 18 de enero de 1849 anotó, por ejemplo, en su diario: "Hoy concluí el cuento: La vaca. ¡Por pequeño que sea, lo he rumiado desde mi última estada en Hamburgo! (1843)".

Evidentemente, su producción épica no tiene la trascendencia que corresponde a sus dramas. Pero al espigar sus relatos encontramos algunas creaciones que, tanto en su forma como en su fondo, parecen de gran interés literario. A semejanza de Heinrich von Kleist, poeta calurosamente admirado por Hebbel, éste último despliega un arte narrativo que en todo momento revela su disposición primigenia hacia la dramática. Todo tiende hacia adelante, hacia el final enfocado desde el principio. Con un estilo enormemente denso se comunican los hechos dignos de saberse, sin pausa, sin intervalo alguno. En este aspecto llama la atención que, por ejemplo, en *La vaca* no hay ningún párrafo, ningún aparte. El ritmo acelerado del narrar se refleja también en la disposición tipográfica. Si hubiera alguna interrupción, la catástrofe no se desencadenaría. Las afirmaciones, las exclamaciones, las acciones de ciego apresuramiento se siguen una a la otra cual golpes de hacha, inexorables en su consecuencia lógica; un torbellino de motivos entrelazados que desembocan en la fatalidad más completa.

Johannes Klein afirma (*l. c.*, pág. 21) con referencia a este cuento que "la pasión conjura un poder elemental que, a su vez, produce la catástrofe". Según opinión del nombrado crítico "Hebbel ha simbolizado en este cuento gran parte del tormento de su propia vida... ha expresado un peligro que Goethe, en la segunda parte de su "Fausto", corporizó en la figura de la Preocupación. Es la amenaza representada por la nada".

El cuento "La vaca"

En efecto, los horrores pintados en este cuento dan margen a semejante interpretación. Pero creemos que una conclusión enraizada meramente en la nada, no agota todas las posibilidades sugeridas por el relato. Necesitaríamos hacer un análisis bien detallado para destacar los diferentes hilos psicológicos —ninguno de los cuales es superfluo— que hacen a la complejidad del cuadro fatal. Con la técnica del incipiente realismo, el autor conjura una situación que, en su fondo, penetra hacia el insoluble enigma de la existencia del mal, presentado por él en todos sus dramas. A primera vista, parece faltar el simbolismo alusivo al fondo metafísico. Sin embargo, se yergue detrás de la sobria descripción que, al abordar un tema reducido a un pequeño círculo de la vida, cuyas implicaciones sociales son evidentes, comprende un acontecer de proyecciones universales. El desconocimiento de los valores por parte del campesino, o mejor dicho, su "fijación" en un aparente valor, puramente material, su dejarse llevar por sus propias finalidades y sólo por ellas, han de terminar en la catástrofe. Una pasión desmesurada, una falsa imagen-guía de la vida nutrida a escondidas durante años de tranquilidad, trabajo honrado y bonhomía, se precipitan cual elemento destructor para devorarlo todo en implacable incendio. Hebbel nunca quiso mostrar a su tiempo situaciones placenteras, pero falsas; sintió la obligación de señalar heridas encubiertas y justamente su pregunta por el mal en el mundo, atentatorio contra los designios de la idea divina, le permitió ver las causas escondidas de conflictos fatales. Causas que para él residen en disposiciones humanas no dominadas ni controladas y que pueden ser tan destructoras en un mundo modesto y aquejado por la pobreza, como en las altas esferas contempladas por la historia.

Visto así, el cuento *La vaca* es la ilustración de un cataclismo cuyas raíces ocultas deben conocerse para que la humanidad no se pierda en sus remolinos. El valor positivo que pueda corresponder a semejante "cuento negro" fue precisado por el joven Kafka cuando, justamente después de haber leído "de un tirón" los diarios de Hebbel, escribió en carta del 27 de enero de 1904: "Si el libro que leemos, no nos despierta con un puñetazo en la cabeza ¿para qué leemos ese libro?... Un libro tiene que ser un hacha para el mar congelado en nuestro fuero íntimo". Por lo demás, no sería tarea imposible señalar afinidades entre el cuento *La vaca* y la narrativa kafkiana.

I. B.

II.

El Hombre y el Poeta Frente al Mundo

Hebbel y el Teatro Vienés de su Época*

Diez años antes de hacerse cargo de la dirección del *Burgtheater* (Teatro del castillo) Heinrich Laube acuñó el siguiente dicho: "El arte dramático es el centro de la vida vienesa, el orgullo, el ansia y el placer de los vieneses. Para el arte dramático Austria es el país de los cuentos de hadas. Si el teatro no hubiera sido inventado hasta este momento, los vieneses lo inventarían". Tal fue la impresión que el carácter artístico de la ciudad del Danubio había producido en este hombre nativo de Silesia, y cualquier persona llegada de afuera debía sucumbir a idéntica visión. Todas las otras ciudades alemanas, desde Hamburgo hasta Munich, y desde Danzig hasta Mannheim y Weimar, habían contribuido al crecimiento del teatro nacional alemán. Pero a fuerza de sus condiciones raciales, autóctonas e históricas, Viena había llegado a ser la ciudad del teatro por antonomasia, el modelo representativo en cuestiones de teatro para toda la nación. En forma más intensa que en otros lugares, centurias enteras habían plasmado aquí a la escena alemana y a través de siglos se había constituido también en este lugar, como en ninguna otra parte del mundo, un público dispuesto, en sus más amplias capas, a compartir el destino de su teatro, íntimamente vinculado a él. Y no era ni más ni menos que un *Pandaemonium germanicum* de las posibilidades teatrales el que se desplegaba ante los vieneses con una policromía a menudo contradictoria, pero las más de las veces, susceptible de la integración de los elementos dispares.

Fuera del teatro popular vienes que había surgido de los profundos de un mito teatral de rancia tradición y se había nutrido de

* Este trabajo del Vice-presidente del Instituto Internacional de Teatro y catedrático de la Universidad de Viena, es una versión castellana algo abreviada de su publicación *Hebbel und das Wiener Theater seiner Zeit*, Viena, 1943. El profesor Dr. Kindermann, autor de numerosas obras, excepcionalmente documentadas, sobre temas literarios y de teatro, entre ellas su más reciente *Theatergeschichte Europas* (Historia del teatro europeo, hasta el momento han aparecido cuatro tomos), puso a nuestra disposición el mencionado trabajo agotado desde hace tiempo. Creemos que con su "renacimiento" en lengua española ofrecerá informaciones valiosísimas a quienes se interesan por las relaciones no sólo entre Hebbel y el teatro vienes, sino también entre la obra dramática de un poeta y su realización concreta en las tablas.

los elementos vitales del barroco, recibiendo su título de nobleza en la alta escuela de Raimund¹⁾; y fuera del brillante mundo de la ópera, que gozaba de siempre renovados favores de la corte, Viena poseía el *Burgtheater*. Desde su fundación por el emperador José II se había convertido en el teatro nacional de los alemanes hacia el cual todos los coliseos de la nación dirigían sus miradas esperanzadas y asombradas. Pues, a partir de los elementos pronunciadamente mímicos, se estaba desarrollando aquí por primera vez, ese arte de conjunto típicamente alemán que desde entonces se ha considerado en todas las épocas de apogeo de la historia del teatro germano, como el ideal propiamente dicho de la actuación de conjunto en escena. Frente a todos los rasgos exageradamente individualistas, se pone en práctica una forma común del estilo de representación que corresponde más a nuestro modo de ser. En un comienzo este teatro nacional de Viena tuvo que competir aún con otros propósitos parecidos en Hamburgo y Gotha, en Mannheim, Weimar y Berlín. Pero la situación cambió desde el primer tercio del siglo XIX, cuando el genial Schreyvogel²⁾ supo aunar en un todo los diversos rasgos positivos de los anteriores intentos de convertir el *Burgtheater* en teatro nacional. Al mismo tiempo lograba reunir en Viena a los mejores actores de Alemania y concertaba sus formas de actuación de un modo tal que se fundieron en un solo acorde, y porfiando además todos los obstáculos erigidos por la censura de la era de Metternich y en medio de las fruslerías surgidas en el momento, creaba un repertorio de obras clásicas que agrupaba alrededor de todos los logros magistrales de Lessing, Goethe y Schiller, la producción entera de Shakespeare y la de los clásicos españoles y franceses, es decir, un repertorio de la literatura universal desde el punto de vista alemán, tal como la había concebido Goethe. Desde ese entonces, el *Burgtheater* se había colocado, en forma indiscutible, en el frente de todos los teatros alemanes, afianzando también la fama universal de que gozaría en adelante este coliseo. ¡Cuál no es el agradecimiento que la nación alemana debe a Schreyvogel por el solo hecho de haber allanado a Grillparzer el camino hacia el gran teatro! Pues con ello conquistó para el *Burgtheater*, también a partir del factor histriónico, una flamante forma expresiva que seguía influyendo hasta muy adelantada

1) Ferdinand Raimund (1790—1836). Actor y autor dramático que dignificó el teatro popular vienés con sus piezas de rasgos barrocos y románticos, los cuales hasta hoy día siguen representándose con marcado éxito en los escenarios de habla alemana. — (Nota de la Red.).

2) Joseph Schreyvogel (1768—1832). Fue también autor de una versión alemana de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, representada en el *Burgtheater* el 4 de junio de 1816. — (Nota de la Red.).

ya la era de Hebbel. Tratábase de un estilo que vinculaba la elevada exigencia clásica con la musicalidad y profunda sensibilidad anímica imperantes en Viena, e igualmente con la capacidad de explicar lo más hondo con sencillez, sin patetismo ni exageración. La obra constructiva de Schreyvogel seguía defendiéndose como fundamento del *Burgtheater* por más que entre sus numerosos sucesores hubiera chapuceros o verdaderos directores. Justamente, esta base colocada por Schreyvogel es la que Hebbel llega a conocer todavía, admirándola sin ambages aun cuando en esos momentos la responsabilidad ya está vinculada a otros nombres. Pues, los nombres de directores del *Burgtheater* que oye mencionar Hebbel cuando llega a Viena, son, por de pronto, los de Deinhardstein y Holbein. Deinhardstein, anteriormente profesor de literatura en el Theresianum ³⁾ de Viena, fue el sucesor inmediato de Schreyvogel. Reconoció, es cierto, la obligación que le imponía la magna herencia de Schreyvogel, pero no estuvo, en modo alguno, a la altura de ésta. Sin embargo, debemos acreditar a este seco profesor de literatura dos méritos muy interesantes para nosotros, con miras a las relaciones entre Hebbel y el teatro vienés de su época. Por entre los pocos talentos destacados que Deinhardstein contrató para el *Burgtheater* se hallaba, fuera del famoso Laroche, también la heroína juvenil, Christine Enghaus de Braunschweig, la posterior esposa de Hebbel. Ella debutó como Doncella de Orléans, María Estuardo y Griseldis (en el drama homónimo de Halm ⁴⁾). Se conquistó en seguida las simpatías del público y de la crítica gracias a su voz melodiosa, su arte de recitar, arrebatador y espiritualizado a la vez, su noble forma de actuar y su estatura imponente.

En segundo lugar, este mismo Deinhardstein, quien al abandonar la dirección del teatro había sido designado censor, se cuenta entre los primeros que en Viena reconocieron el verdadero valor de Hebbel. Débense a él los primeros estímulos que llegaron al poeta desde los círculos teatrales, animándole a permanecer en Viena, así como las siempre renovadas —si bien por el momento vanas— sugerencias en pro de la representación de las piezas de Hebbel en el *Burgtheater*.

Holbein, el sucesor de Deinhardstein, un anciano versátil, capaz de hacer todo, pero nada como debía hacerse, supo en el mejor de los

³⁾ Colegio vienés fundado bajo el reinado de María Teresa para jóvenes aristócratas. — (Nota de la Red.).

⁴⁾ Friedrich Halm, seudónimo de Eligius Franz Josef Freiherr v. Münch-Billinghausen (1806—1871). Autor del *Burgtheater* quien, en su momento, fue muy aclamado por el público. Con *Griseldis* obtuvo su primer gran éxito europeo. — (Nota de la Red.).

casos, conservar la herencia de Schreyvogel, pero no acrecentarla. Ante el destino que se le había impuesto, a saber, el de maniobrar el mejor teatro de Alemania a través de la crisis de 1848, Holbein no supo reaccionar o mejor dicho, demostró ser un muñeco de los funcionarios de la corte, en especial su superior reaccionario, el conde Dietrichstein. La situación imperante aun después de la Revolución acabada y del anuncio de la libertad de prensa, fue descripta inmejorablemente por el propio Hebbel en un informe para el diario *Allgemeine Zeitung*. “El público conocía desde hacía tiempo —así escribe— el largo trecho que separa al mundo y a las tablas ‘que representan el mundo’ [Schiller]. Sin embargo, nadie se hubiera imaginado la magnitud de esta distancia: se esperaba e incluso se reclamaba ver el ‘Tell’ o por lo menos el ‘Carlos’⁵⁾ en versión no mutilada; la gente se asombraba cuando, mirando los carteles, se daba cuenta de que la invitaban a presenciar un inocuo idilio de artistas y optó por no asistir... En esos momentos estuvieron hartos de semejante burla y postularon que en los lugares donde uno prefiere reunirse a causa de los excelentes actores, al fin y al cabo se hiciera justicia a la cultura también en lo que a la elección de dramas respecta”.

Hay que agregar que Holbein, apoyándose en el excesivo cariño de los vieneses justamente por sus actores envejecidos, dejó de sustituir a tiempo a los comediantes más viejos por jóvenes talentosos, de modo que Gutzkow⁶⁾ pudo dar a la estampa el siguiente epigrama mordaz:

Carlos und Romeo spielen hier silberlockige Greise,
Und bei Juliens Kuß wackeln die Zähne im Mund.

Aquí, ancianos de los rizos plateados representan a Carlos y a Romeo,
y cuando besa Julieta se le mueven los dientes de la boca.

¡He aquí el *Burgtheater* que conoció Hebbel cuando llegó a Viena! Pero a pesar de todos estos síntomas de estancamiento, el poeta sucumbió por completo y casi a partir del primer día de su estada en Viena, a los hechizos del *Burgtheater* y a todos los encantos de la vida de teatro en la ciudad imperial. Pues los tres mundos, el del teatro popular, el de la ópera y el del *Burgtheater* no existían comunicados

⁵⁾ Se trata de *Guillermo Tell* y de *Don Carlos*, de Schiller. — (Nota de la Red.).

⁶⁾ Karl Gutzkow (1811–1878). Literato tendencioso y dramaturgo, vinculado estrechamente al movimiento de la “Joven Alemania”. Se impuso, fuera de sus novelas, con sus obras de teatro. Los contactos entre él y Hebbel fueron esporádicos debido a las hondas diferencias de sus concepciones del mundo y del arte. — (Nota de la Red.).

entre sí. Al contrario, volvía a suscitarse entre ellos un juego de fuerzas tendiente al roce y complemento fructíferos, y al estímulo y fomento mutuos. Hebbel, en seguida, se siente atraído con magia poderosa por este campo de tensión.

Ya en los primeros días escribe a Elise Lensing con referencia a Deinhardstein: "Me recibió con suma amistad, diciéndome que mis piezas le parecen no sólo absolutamente dramáticas, sino también teatrales en grado máximo. No sólo 'María Magdalena' sino también 'Genoveva' deberían surtir desde el escenario los más grandes efectos". Sin embargo, opina de inmediato, después de un encuentro completamente infructuoso con el primer intendente, el conde Dietrichstein: "No creo que aquí haya para mí perspectiva alguna". Hay que agregar, en pocas palabras, el testimonio conmovedor del encuentro de dos grandes poetas, nada afines el uno con el otro, ya que uno partía del factor musical y el otro del factor plástico, uno estructuraba su drama desde el *mimo*, mientras el otro lo construía a partir del *logos*; sin embargo, en las esencias y en lo más elevado, sus aspiraciones eran muy parecidas. "Visité a Grillparzer, y me gustó..." así escribe Hebbel. Crece cada vez más su esperanza de que en la ciudad teatral por antonomasia comenzará, al fin, su gran ascenso. Seis semanas después de su llegada a Viena le escribe a Elise lleno de ansiosas aspiraciones: "Es increíble cómo aquí en Viena se interesan ahora por mis tragedias... ¡Ojalá dieran una sola pieza!... Con ella echaría yo raíces para todas las demás".

Sin embargo, dos meses más tarde, en carta dirigida a Hettner, el historiador literario de Heidelberg, Hebbel trata de borrar las huellas al escribir: "Acaso Ud. se sorprenderá de que yo pretenda quedarme fijamente en Viena por un tiempo más largo. No es sólo porque me resulte agradable la estada, ni mucho menos porque me atraiga el teatro, sino porque he entablado aquí unas relaciones que posiblemente serán decisivas para toda mi vida".

Pero en realidad, Christine Enghaus, la mujer amada, ¿no significó ella también el mundo del teatro vienés, el mundo atractivo del *Burgtheater*? El camino de Hebbel hacia ella, su conocimiento del corazón y de la naturaleza de Christine ¿no habían partido también desde el *Burgtheater* y su noble arte? Poseemos el relato poco menos que dramático de Hebbel sobre este encuentro: "Cuando... una noche fui al Burgtheater o mejor dicho, cuando unos conocidos tuvieron que llevarme a la fuerza debido a mi antipatía hacia el "escenario real" y su repertorio, vi a la señorita Christine Enghaus como Grimhilda en 'Der

Nibelungenhort' (El tesoro de los Nibelungos) de Raupach⁷⁾. Nunca tuve una impresión parecida y eso que ya había visto mucho... Este crecimiento de lo demoníaco en una virgen al comienzo tan tierna que temblaba como un lirio, estos paulatinos atisbos de todo un infierno y al final su horrible irrupción en el juramento de venganza, todo esto fue una de las más excelsas conquistas imaginables del arte histriónico y el público lo celebró también con júbilo tan intenso que a veces, el aplauso duró cinco minutos. La diferencia con la actuación de la Rachel⁸⁾ consistió en la suave motivación y las transiciones realistas; este arte no cayó repentinamente de las nubes ni salió saltando de la tierra, sino que se efectuó ante la vista del espectador, se fue incrementando en forma apenas perceptible y justamente por ello se impuso todopoderosamente. Entre las actrices alemanas, ella me hizo recordar únicamente a la señora Schröder, pero en su caso se asociaba al irresistible poder trágico de esta mujer y a su magnífica voz, la riquísima nobleza de su figura y la fina plasticidad de su configuración. Me sentí arrebatado y ya no pensé en marcharme de Viena tan pronto como lo había planeado en un principio. Al contrario, intenté conocer a la gran artista y lo logré con gran facilidad dado que ella se había entusiasmado —hacía mucho tiempo ya— con la 'Judith', deseando ansiosamente poder desempeñar alguna vez este papel. La simpatía se hizo mutua, en marzo de 1846 contrajimos matrimonio, y con tan noble mujer obtuve mi dicha máxima”.

A Elise Lensing Hebbel había dirigido las siguientes palabras: “Por lo demás el Hofburgtheater es excelente; ya fui dos veces y quedé sorprendido ante la preparación artística de los actores”. Hebbel expresaba con toda sinceridad el primero de los elogios, que mantendría durante toda su vida con respecto al *Burgtheater*. En todas las modificaciones futuras a que verá sometido su destino, el poeta dramático y hombre de teatro seguirá considerando el *Burgtheater* como el teatro de máxima autoridad de la nación y aun en los apuntes de diario y pasajes de cartas de mayor amargura se evidencia siempre una sola ansia, la de ver representada cada una de sus obras en esta escena de las más auténticas realizaciones. Más de una vez, Hebbel y su esposa estaban por abandonar Viena... y siempre de nuevo se alza ante ellos el *Burgtheater* con su poder atractivo y no les permite irse. A pesar de

7) Ernst Raupach (1784—1852). Escritor prodigioso que compuso un extraordinario número de piezas de teatro, a veces escritas directamente para los actores de su tiempo. — (Nota de la Red.).

8) Rachel, famosa actriz francesa (1820—1858). Véanse las referencias entusiasmadas a esta actriz, en *Tgb.* II, N° 2939 — (Nota de la Red.).

todos los contrastes, la áspera índole nórdica del poeta logró su máxima evolución en este clima temperamental de la ciudad imperial con su soltura apasionada, que en un primer momento le había resultado muy extraña. Pero ante todo, la producción de Hebbel se fue adaptando cada vez más a las exigencias de la escena gracias a la altura del arte teatral de Viena. Desde entonces, Christine Enghaus y su arte mímico constituyeron la meta, el límite y la consumación de sus maduras protagonistas femeninas. A partir de su personalidad y de su gesto representativo esbozó todas sus grandes mujeres hasta llegar a las que pueblan *Los Nibelungos*.

Además, el arte cultivado en el *Burgtheater* en su totalidad y, en rigor, todo el juego de fuerzas teatrales de Viena, dieron a la dramática de Hebbel, con insistencia aumentada de pieza en pieza, miles de estímulos relativos al efectismo teatral y al contacto con la escena.

Desde temprano, Hebbel pregunta por la diferencia esencial entre “dramático” y “teatral”. Tanto es así que sus primeras obras se originan directamente en contraste con la teatralidad de Schiller y sus sucesores, y mucho más aún en oposición a los numerosos dramaturgos teatrales y efectistas de la época. Antes de haber terminado una sola obra dramática, Hebbel afirmó: “Los dramas que pienso escribir, los dispondré intencionadamente y desde un primer momento en forma tal que en absoluto será posible llevarlos al escenario, porque lo cierto es que no me atrae compartir laureles con Töpfer y Albiní” (celebridades muy representadas en esos momentos). Posteriormente, al delimitar su posición frente a Gutzkow, quien había equiparado “dramático” y “teatral”, Hebbel defiende con energía su punto de vista, diciendo: “Como si no hubiera diferencia alguna entre ‘Brust’ y ‘Schnürbrust’”⁹⁾.

Pero al poco tiempo de terminada la tragedia *Judith*, el poeta, por primera vez, se siente inseguro. Su orgulloso rechazo del teatro se transforma en la pregunta de si él realmente estaría a su altura. Cuando la señora Stich-Crelinger, actriz berlinesa, le invita a hacerle llegar cuanto antes el libreto de *Judith*, porque se tendría la intención de representar el drama en un futuro cercano, Hebbel apunta con timidez: “Si me sintiera más a la altura de las exigencias del teatro, el asunto me daría mayor alegría. Tengo la noción de que mi pieza es imposible de representar”.

Resulta, empero, que ya en *María Magdalena* la situación ha cambiado de modo fundamental. Hebbel, es cierto, sólo se va confesando

⁹⁾ Juego de palabras inimitable en castellano. “Brust” = “pecho”, “Schnürbrust” = “corpiño”. — (Nota de la Red.).

paulatinamente que pretende dar un paso hacia el teatro y ansía lograr la representación de la pieza. Pero ya en esos momentos se le escapa en una de las cartas íntimas dirigidas a Elise Lensing, la confesión que implica al mismo tiempo una exigencia: "En *María Magdalena* he ido al encuentro del teatro hasta la mitad de camino; ahora, que el estimado teatro avance también hasta la mitad de camino sin pedir que la diestra y la siniestra se aúnen en un río". Mas en esos tiempos anteriores a su estada en Viena, el teatro alemán se hallaba todavía muy lejos de colmar tales aspiraciones, imposibilitado como estaba de comprender los postulados hebbelianos tendientes a un teatro monumental y de reconocer ni remotamente las finalidades teatrales para las cuales Hebbel quiso educar a la escena alemana. Gran parte de la tragedia vivida por el poeta en sus relaciones con el teatro vienés, proviene justamente de este "no reconocer aún". Se agrega además el hecho de que el teatro vienés siempre continúa originándose en el mismo mientras Hebbel parte de la idea, el *logos*.

Todo esto no excluye que también para el futuro siga siendo valdera la imagen usada por Hebbel para explicar la posición de su tragedia *María Magdalena* frente a lo teatral. Ambas partes, Hebbel y el teatro, debían encontrarse a mitad de camino para alcanzar las innovaciones comunes a ambos. Pero Hebbel se equivocó al pensar que ya en la fase parisiense de la concepción de *María Magdalena* había llegado a la "mitad" con respecto a su acercamiento a los principios y funciones vitales del teatro. Seguía siendo en demasía un drama surgido exclusivamente de la idea para que la escena de esa época fácilmente hubiera podido darle cuerpo. ¡Sólo en Viena logra el importante factor que le faltaba para que el verbo dramático encontrara su corporización! Este paulatino proceso de relajamiento no se origina únicamente en el trato continuo con una gran actriz sino que, en dialéctica típicamente hebbeliana, este fenómeno de autodomínio se va efectuando en la discusión crítica, casi cotidiana, de siempre nuevas funciones teatrales. Anteriormente, Hebbel fue —y bien lo sabía— un espectador malo y muy esporádico. En Viena, en cambio, se convierte por momentos en huésped casi diario del teatro. Pero, como no es uno de esos espíritus eternamente aferrados al día de hoy, sino que pertenece al grupo de quienes albergan en su pecho el futuro de lo permanentemente valadero, el poeta intuye en estas formas vitales de la escena, fuera de los valores dignos de ser incorporados a su propia dramática, también aquello que debería modificarse sustancialmente. Ante su mirada visionaria surge al mismo tiempo, la imagen de un nuevo teatro realista-monumental hacia el cual debería guiar a la escena alemana

por medio de su obra futura. Quien estudia el cambio y el desarrollo habidos en las acotaciones de Hebbel, una por una, reconoce claramente este mutuo y cada vez más pronunciado intercambio, esta irrupción de valederos elementos surgidos de la experiencia teatral por un lado, y por otro, la rebelión contra trasnochados convencionalismos escénicos junto con la percepción de metas futuras, completamente revolucionarias, a saber, un arte de representación psicológico, escenas populares pletóricas de dinamismo ideal, la configuración simbólica del espacio y la íntima conexión entre palabra y ritmo motor.

En rigor, cada dramaturgo, sirviéndose de sus indicaciones escénicas, es su primer "régisseur" visionario. A menudo, la reforma teatral, por cuanto parte del poeta dramático, está íntimamente vinculada a las acotaciones directas y —lo que es más importante aún en el caso de Hebbel— las indirectas. Lo cierto es que Hebbel fue también uno de los más enérgicos reformadores de la expresión vital del teatro en el siglo XIX, justamente a partir de la intensa vivencia que le deparó el escenario vienés. Desde las formas de representación epigónicas condujo al teatro, nuevamente, hacia proyectos monumentales que ya no tenían carácter estático sino dinámico y estaban en conexión con los nuevos conocimientos psicológicos, socialmente diferenciados, de la centuria.

No hace falta afirmar que estas ideas reformadoras de Hebbel, destinadas a penetrar en nuevos dominios del mundo representativo teatral, no facilitaron —para decir lo menos— la aceptación de su propia obra en el teatro contemporáneo, y en especial en el de Viena. Allí se agregaron, además, escrúpulos políticos, religiosos y morales, fuera de los innumerables obstáculos promovidos por la censura imperial. A veces, las desilusiones hacen creer a Hebbel que el abismo entre él y este teatro de la estrechez cortesana es infranqueable. "Fluye un océano entre el teatro tal como es y el poeta que convierte el arte en portador de ideas reformadoras, y sólo quien hace tal cosa, es poeta verdadero. Entre yo y el Hofburgtheater de Viena, este océano es doble", así se queja en 1846 a Charlotte Rousseau. Efectivamente, a pesar de sus numerosos esfuerzos en este sentido, Holbein se anima a introducir a Hebbel en el *Burgtheater* sólo después de la Revolución del 48.

Entonces sí, la *María Magdalena* con que en mayo de 1848 se da el primer paso, constituye un éxito duradero. Con alegría y justificada conciencia de sí mismo precisa el poeta en su diario este gran momento, tan largamente ansiado por él: "Anoche, el real e imperial Hofburgtheater representó en forma no abreviada ni cambiada mi 'María Magdalena'. La pieza puso a prueba la cultura del público vienés y no

obstante, cosechó un aplauso completamente unánime... Es cierto que también la representación fue incomparable..." A consecuencia de las ovaciones delirantes, Hebbel tiene que salir a escena en medio de los actores. Aun cuando parte de la crítica se siente todavía extrañada y sorprendida por todas las innovaciones que ofrece la obra, Hebbel ha salido airoso para la "élite" de actores y público. A él mismo, esta representación le ha enseñado mucho para su futura obra. En carta dirigida a Röttscher¹⁰⁾ escribe: "El estreno de la obra, a que asistí, me resultó instructivo en muchos aspectos. Nunca permitiré que los virtuosos tomen ingerencia en mi arte, pero si puedo servir a sus intereses sin sacrificar los más elevados de los míos, tengo que hacerlo y me he convencido de que estos casos existen".

Con escasos intervalos se siguen una tras otra nueve representaciones, y en todas, la concurrencia es numerosa. Una alianza parecía establecerse entre el dramaturgo del futuro y el mejor teatro alemán, una alianza pletórica de posibilidades insospechadas para ambas partes, por cuanto sus consecuencias implicaban la iniciación de un nuevo estilo teatral. De ahí que Hebbel, en medio del nuevo trabajo, *Herodes y Mariene*, pueda escribir, lleno de confianza, a un amigo: "Si Ud. agrega a todo esto el hecho de que yo ahora, tan pronto como quiera, puedo hacer representar todo cuanto escribo, en el Hofburgtheater local con la intervención de los actores indiscutidamente más destacados de Alemania y que el papel principal (el de Mariene) no sólo está escrito para mi mujer sino que *es* mi mujer, entonces Ud. comprenderá que yo personalmente, pese al terremoto general, no estoy del todo mal".

Efectivamente, pareció corroborar esta esperanza el éxito inmenso de la tragedia *Judith*, representada por primera vez en febrero de 1849. El auditorio siguió la función con atención tensa y la representación de Judith por la esposa de Hebbel —"cada posición fue un cuadro antiguo" apuntó en su diario— así como la corporización demoníaca de Holofernes por el actor Löwe conquistaron para la obra tormentosas aclamaciones del público. En la misma temporada tuvieron que representarse dieciocho funciones más.

Pese al éxito de *Judith*, se produjo, todavía bajo la dirección de Holbein, la tragedia de que justamente las primeras obras originadas en estrecha vinculación con la experiencia del teatro vienés: *Herodes und Mariamne* (Herodes y Mariene) y *Der Rubin* (El rubí) fueran recibidas con suma frialdad. La pieza *Herodes y Mariene* fue estrenada en medio de las transformaciones políticas, hostiles a todo recogimien-

¹⁰⁾ Para Röttscher, véase págs. 189 ss. de este tomo. — (Nota de la Red.).

to, y su motivación y arquitectura resultaron extrañas a los vieneses. El arte mímico, a su vez, fracasó ante la necesidad de que las fuerzas anímicas divergentes se encadenaran entre sí y ante la grave obligación de dar transparencia a lo mímico y a través de ello hacer resplandecer el logos. *El rubí* corrió la misma suerte que anteriormente *Weh dem, der lügt* (¡Guay de quien miente!) de Grillparzer: las expectativas del público y su satisfacción por parte del poeta y del teatro no coincidieron en absoluto. Los vieneses entendían bajo comedia una alegre pieza a lo Bauernfeld ¹¹⁾, llena de disimuladas alusiones políticas o una drástica comedia popular o también un cuento de hadas con hechizos tal como lo ofrecía, con muchas modificaciones, el teatro popular vienés. De ahí que entendieran mal el fondo de cuento de hadas en la pieza de Hebbel al par que la interpretación más honda del símil.

Holbein no había preparado como correspondía la representación del *Rubí*, y en esos momentos todas las actividades del *Burgtheater* se hallaron medio paralizadas y perjudicadas bajo su dirección carente de iniciativa. Desde hacía tiempo una reorganización se había hecho necesaria. Se mencionaron muchos nombres para el cargo de futuro director, entre ellos el de Hebbel. Pero bajo la estrella del liberalismo en cierne, la corte se decidió a favor de Heinrich Laube ¹²⁾. Con este nombramiento las relaciones de Hebbel con el teatro vienés entraron en su fase definitiva y más crítica. Pues en la tribuna acogedora que era la fascinante ciudad de Viena, se enfrentaron en las personas de Laube y Hebbel no sólo el hombre nativo de Silesia y el de Holstein, el vástago de burgueses y el hijo de un albañil, sino también los representantes de dos concepciones del mundo diametralmente opuestas y de dos formas de vida esencialmente distintas. De sus concepciones del mundo y formas de vida surgió, empero, su idea totalmente discrepante del sentido y finalidad correspondientes al mundo del teatro.

Es cierto, ambos compartieron el punto de vista de que el teatro debía estar al servicio de lo viviente, pero Hebbel pensaba en lo eternamente vivo y Laube en lo que vivía para el día. Laube, con su fe en el progreso, perseguía la sensación de mañana ante la cual se esfumaba todo cuanto había existido hasta el momento, y Hebbel estructuraba su teatro de la idea, aprovechando la herencia secular también

¹¹⁾ Eduard von Bauernfeld (1802—1890). Autor que —según Kindermann— fue representado unas 1.200 veces en el *Burgtheater*. Su fuerte fueron las piezas de salón. — (Nota de la Red.).

¹²⁾ Heinrich Laube (1806—1884). Posteriormente, fue director del teatro de Leipzig y del *Stadttheater* (Teatro municipal) de Viena, fundado por él. Tuvo una amplia actuación como autor dramático, novelista, crítico, etc. — (Nota de la Red.).

en lo relativo a su corporización en el teatro. Justamente por ello, su teatro estaba destinado a llegar a épocas nuevas a través de toda la atomización materialista. Ante la inequívoca aspereza nórdica y dominadora de Hebbel, Laube, el hombre liberal cuya naturaleza estaba condicionada por la modalidad del Este, se sentía perplejo y, por lo tanto, adoptaba una actitud fatalmente negativa. Su optimismo con miras al fin y su lema liberal del “tanto una cosa como la otra” nunca lo capacitaron para comprender la necesaria inexorabilidad surgida de la tragicidad germánica que motivaba el rigor de Hebbel en cuestiones dramáticas y teatrales. Así se explica ya su primera duda después de una representación en Leipzig de *María Magdalena*: “Nos retiramos como de una ejecución. ¿Es ésta la finalidad del arte dramático? ¿Es ésta la misión del teatro?”.

En comparación con sus precursores demasiado teóricos, Laube tuvo el mérito de enfocar otra vez las tareas inmediatas que el teatro impone a su director. “Hoy en día —dice, resumiendo sus experiencias— un teatro ya no puede dirigirse desde la oficina, sino que el trabajo más importante de la dirección ha de realizarse en el escenario. A este sistema debo las tres cuartas partes de mis éxitos”. Pero a veces, esta concepción justificada, y aun necesaria, indujo a Laube a convertirse en un mero “régisseur” de efectos que sacrifica sin consideración alguna a ese efecto del momento, el significado más hondo y con ello el valor simbólico de la realización teatral. De ahí la ininterrumpida serie de sus juicios equivocados sobre Hebbel; de ahí su opinión incomprensiva sobre *Genoveva* que había representado, cediendo a las múltiples insistencias de los amigos del poeta: “¡Espíritu, espíritu, pero ninguna configuración! Sin embargo, el arte no vive sólo del espíritu, sino que requiere para su espiritualización un cuerpo bien articulado”. También el principio de escenificación de Laube partía, por de pronto, de lo exterior pese a todos sus esfuerzos dedicados al verbo. Hebbel comprende bien a Laube, en sus cualidades positivas y negativas, cuando un día apunta en su diario: “He encontrado ahora la clave de su naturaleza: ¡el director de teatro explota al poeta!”.

Pero en rigor de verdad, Hebbel demuestra verdadera paciencia angelical en su lucha casi novelesca y siempre infructuosa con Laube para lograr la inclusión de sus dramas noveles en la cartelera del *Burgtheater*. Seguramente, adoptó esta actitud también a causa de su esposa. Sin embargo, Laube hace extensiva su antipatía a Christine Enghaus de modo que se agregan a las disputas por el programa, sinnúmero de discusiones por la distribución de papeles y en una emergencia especialmente crítica, el matrimonio Hebbel hasta amenaza con renunciar

y trasladarse a Weimar, donde el teatro y la corte están dispuestos a recibirlos con honores.

Al poco tiempo de hacerse cargo Laube, hubo un episodio desagradable con motivo de una adaptación de *Julio César*. Holbein había confiado a Hebbel el arreglo de este drama shakespeariano para la escena. Pero no obstante el hecho de que al llegar Laube el trabajo ya había sido presentado a la dirección, aquél escenificó esa tragedia de estado según su propia adaptación. Fue una escenificación de la cual Hebbel, muy a pesar suyo, aprendió mucho para las escenas populares de sus dramas posteriores, en especial *Los Nibelungos*. La verdad es que a partir de ese momento el poeta se dedicó a menudo justamente al estudio de las representaciones de Shakespeare. Éstas y Shakespeare visto por Laube, así como las escenificaciones de Grillparzer realizadas por aquél, lo estimularon a adquirir nuevos conceptos que habrían de dar sus frutos en las indicaciones escénicas de sus obras posteriores.

María Magdalena fue sacada del programa por Laube y *Judith* se representó sólo una o dos veces cada año. “Los teatros, y en especial el de aquí, se han cerrado otra vez para mí”. Entonces, Hebbel hace una tentativa con su *Genoveva*. La presenta a Laube en una versión abreviada para el teatro y con un epílogo destinado a mitigar la originariamente “incisiva disonancia” del final. Laube pretende que está realmente dispuesto a representar el drama, el cual es devuelto al poeta para que introduzca nuevos cambios y cortes. Hebbel corresponde también a estos deseos renunciando casi a sus propios principios... hasta que, al final, interviene como *Deus ex machina* la autoridad suprema del teatro, prohibiendo la representación pese a todas las atormentadoras gestiones anteriores.

Después, Hebbel repite sus intentos con *María Magdalena*, y esta vez hace un rodeo táctico a través del teatro de Munich. Le escribe a Dingelstedt ¹³⁾, quien se muestra mucho más comprensivo con su obra y patrocina el estreno absoluto de más de un drama hebbeliano: “Nuestras maniobras de Munich han dado magníficos resultados aquí en Viena. Es un deseo general ver representada a ‘Agnes Bernauer’ y mucho antes de mi llegada la dirección del Hofburgtheater imperial y real pidió a mi mujer que yo le envíe inmediatamente después del estreno de Munich la pieza en la forma aceptada allí”. Pero otra vez, Laube se escuda detrás de la censura y hace que la autoridad superior rechace,

¹³⁾ Franz von Dingelstedt (1814–1881). En ese entonces director del teatro de Munich, luego del teatro de Weimar y finalmente, del *Burgtheater*. Se destacó también como poeta lírico. — (Nota de la Red.).

por razones dinásticas, la versión aprobada por el rey de Baviera para la representación anterior en Munich. En recompensa, se volvió a desenterrar a *Genoveva*. Paulatinamente, Hebbel se va encolerizando. Cuando quiere hacer un “resumen de su situación” a uno de sus amigos, opina: “Desde entonces ha cambiado poco y sólo ha empeorado, ya que la quinta parte de la Joven Alemania¹⁴⁾ que supo arrastrarse con su servilismo hasta el cargo de director del Burgtheater, ha logrado cerrarme este escenario mediante el uso de los recursos más viles”. Casi indefenso frente a esas interminables intrigas, él se desahoga en carta dirigida a Dingelstedt: “Todo esto me resulta enigmático y sólo hay una cosa que sé con certeza: antes que yo, representará sus obras en el Burgtheater el último alumno de tercer año¹⁵⁾ de todos los colegios imperiales-reales”.

Pero, para sorpresa de Hebbel, se permite la representación de *Genoveva*, y se la ensaya con Löwe en el papel del conde del Rin y con la esposa del poeta como protagonista. Mas eso sí, en una adaptación muy arreglada a propósito, que incluye un completo cambio de título. La protagonista y la pieza debían llamarse *Magelona* para no evocar a la Santa. Hebbel puede enviar a Gutzkow la siguiente información: “Como primera obra mía desde hace tres años, se presentó aquí, el viernes pasado, mi ‘Genoveva’ bajo el nombre de ‘Magelona’ (porque los santos de la Iglesia no pueden aparecer en el Burgtheater por más que puedan hacerlo en el ‘Theater an der Wien’ donde Genoveva de Raupach una vez por año hace su reverencia). Como la pieza estaba infinitamente abreviada y arreglada, me sorprendió más aún el aplauso persistente y brillante, pues me llamaron a escena después de cada acto y dos veces al final y la simpatía fue aumentando en las representaciones siguientes (este domingo se dará la cuarta) ya que al deleite en el detalle se fue agregando en cierto modo la comprensión del todo”. Justamente esta comprensión del conjunto, antes que de los

¹⁴⁾ Referencia burlona a Laube y en especial al hecho de que la Dieta alemana de 1835 prohibiera la impresión y propagación de los escritos existentes y por escribir “de la escuela literaria conocida bajo el nombre de La Joven Alemania a la cual pertenecen particularmente Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludwig Wienbarg, Theodor Mundt y Heinrich Laube”. Las relaciones entre La Joven Alemania y Hebbel fueron más bien tirantes, aun cuando este último, durante su primera estada en París, tuvo algunos encuentros agradables con Heine quien le expresó su admiración por *Judith*. — (Nota de la Red.).

¹⁵⁾ “Tertianer” en alemán puede referirse a años distintos, según sea un colegio alemán o uno austríaco. Además, debe tomarse en cuenta que los niños ingresaban en el colegio a los 9 ó 10 años, de modo que se trataría, término medio, de un joven de 12 a 13 años. — (Nota de la Red.).

detalles, fue la que más interesó a Hebbel con miras a su concepción ideal del teatro.

La crítica vienesa, es cierto, aún no ha aprendido mucho. En un número memorable de la *Theaterzeitung* (Revista de teatro) de Bäuerle se dice de esta representación de *Magelona-Genoveva*: "Hebbel se ha arruinado por las lisonjas... Nadie querrá negar que en Hebbel haya algunos rasgos geniales; pero el hecho de que alguien tenga varias plumas no implica aún la posesión de dos alas para poder elevarse por encima de nosotros, pobres cultivadores de papas... Estos experimentos con las pasiones deben reservarse al aula donde se dicta psicología".

No obstante, Hebbel abriga la esperanza de que finalmente, a consecuencia de este éxito por parte del público, sus obras de madurez, en especial *Agnes Bernauer*, serán aceptadas. Pero se engaña una vez más. *Miguel Ángel* se presenta a los vieneses por una puertita lateral y *Gyges und sein Ring* (Gyges y su anillo) es rechazado con la correspondiente indignación de los círculos más amplios y en primer término de los actores del *Burgtheater*. Como Laube se atreve también a tildar de no apta para el teatro la primera parte de la trilogía *Die Nibelungen* (Los Nibelungos), Hebbel debe buscar otra salida ya que, de lo contrario, correría peligro de no volver a hallar el puente hacia el escenario, los actores y el público. "En Viena no representan mis piezas porque no lo quiere la Joven Alemania y en otras partes no lo hacen porque Viena no ha sido predecesora y porque se concluye de este hecho que mis piezas 'no se prestan para el teatro'".

En su indignación por el hecho de que Laube aparentemente ni siquiera respete a este máximo argumento del arte alemán, Hebbel se dirige allí donde una vez ya se habían salvado la poesía y el teatro de Alemania: a Weimar. En son de porfía hace el siguiente anuncio a una sociedad literaria vienesa: "Es que no se trata de mí, sino del cantar de los cantares de la nación germana; se trata del más poderoso de todos los cantos dedicados a la fuerza y lealtad alemanas. Si en un momento en que el carácter gálico y el espíritu francés nos desafían burlonamente a una lucha a muerte, este canto no debe hacerse oír aún en el primer coliseo alemán, entonces debe intentar de ser escuchado en un lugar más modesto".

Conmueve observar cómo busca penosamente una patria teatral el gran poeta deseoso de intervenir, en la hora de emergencia, en el destino de la nación, mediante su obra puesta en escena. Pero el público vienes conoce este problema y está del lado de Hebbel. En 1861, éste puede referir a Klaus Groth, lleno de orgullo, que en el día de su cum-

pleaños ha recibido “un pergamino cubierto con centenares de firmas” por medio del cual “la élite de la ciudad imperial” lo invita a que por lo menos lea públicamente sus *Nibelungos*.

Logróse, empero, el estreno en Weimar de la trilogía de *Los Nibelungos*. En la última parte intervino la señora Hebbel como actriz visitante. Toda la nación aguzó el oído. Anteriormente, hubo todavía, es cierto, un grave conflicto por la licencia de Christine concedida por el Emperador en persona, de modo que algunos funcionarios subalternos enfurecidos, amenazaron a la señora Hebbel con la jubilación.

Pero en esos momentos, Hebbel ya se sintió seguro. El triunfo de Weimar y el ofrecimiento de esa corte para trasladarse allí definitivamente, con su familia, le permiten al fin preparar un golpe fuerte, es decir, este extenso *memorándum* dirigido a Laube que nada deja en suspenso en cuanto a franqueza en reproches y motivaciones, presentándole un ultimátum.

También de otros lados, parece que a Laube le llueven recriminaciones torrenciales, y éste, movido por el fuego graneado, halla finalmente el camino de la reflexión. “Dicen que es segura la noticia de la representación en el Burgtheater y mi amigo La Roche, el “régisseur”, me afirma que puedo contar con ella. Éste sería el golpe dado en el gran tambor esperado por todos y sin el cual nadie se mueve. Ni siquiera estoy enojado con esa gente, pues las decisiones se toman en Viena”. Así leemos en una carta dirigida a su editor, Campe. Efectivamente, en el *Burgtheater*, se inician los ensayos de la segunda parte de *Los Nibelungos* con la señora Hebbel en el papel de Brunhilda y la actriz Wolter como Krimhilda.

Y ahora sucede algo inusitado en Hebbel: asiste armoniosamente junto con Laube a cada uno de los ensayos dirigidos por Anschütz. Tiene que conceder que esta vez Laube —al fin— dedica esfuerzos a la escenificación, y que los cambios propuestos por él contribuyen verdaderamente y en grado sumo al efecto teatral de la obra de modo que puede aprobarlos de todo corazón. “La representación de Viena será superior a todas las demás. El elenco es excelente, los actores trabajan con gran ahinco y también la buena voluntad de la dirección es manifiesta”. Así escribe jubilosamente Hebbel a su editor. La primera representación, el 19 de febrero de 1863, se convirtió en un triunfo sin par, una brillante justificación de Hebbel ante todas las instancias de la censura y la crítica con sus griterías y en especial, ante todas las dudas relativas a la escenificación que abrigaba Laube. Al fin, este último había llegado a comprender el principio de escenificación hebbe-

liana, en el sentido de cerciorarse del detalle a partir del todo. El público no se cansó de aclamar al poeta quien, sin embargo, no salió a escena. En todas las repeticiones de la pieza el teatro estaba colmado de gente. "Resulta que hemos conquistado al público y a la corte: entonces parece lícito creer en el éxito", así reza un apunte en el diario, testimonio de profunda felicidad. A pesar de la aspereza nórdica de Hebbel que él defendía junto con su individualidad y a pesar de la índole típicamente vienesa del *Burgtheater*, ambos mundos se fueron extendiendo hacia su encuentro final. Sólo entonces se logró en el coliseo representativo la meta que Hebbel se propusiera en su epigrama *Deutsche Bühnenreform* (Reforma de la escena alemana):

In das Bett des Prokrustes hinein sich pressen, ist wenig,
Reformator ist nur, wer's zu dehnen versteht.

Poco significa encajarse en el lecho de Procrustes,
sólo es reformador quien lo sabe ensanchar.

Posteriormente volvieron a insinuarse dudas respecto a la sinceridad de Laube ya que él, después de haber insistido en la negación, se procuró algunos respaldos. Pero no obstante, lo logrado pocos meses antes de la muerte de Hebbel fue un símbolo del encuentro final de estos dos hombres destacados y hasta entonces separados como el fuego y el agua. Uno, el brillante práctico del teatro que transformaba todas las energías dramáticas en representación mímica según los requerimientos de la escena. Otro, el dramaturgo que mucho más allá de su propia vida, estableció los nuevos horizontes para el teatro venidero de los alemanes.

El práctico de teatro, aun cuando no lo confesaba, debió conceder que el porvenir de la escena nacional pertenecía a quien sustituyó al acostumbrado estilo representativo estático, acuñado desde fuera, por el postulado de elaborar el estilo dinámico enardecido desde dentro y que pese a todo su carácter monumental, permitía, en el momento de su realización, vislumbrar también aquello que está en eterno devenir:

Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt;
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampf,
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert;
Aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entstrebt.

Heinz Kindermann

Toma al hombre, oh trágico, en esa hora sublime
cuando lo despide la tierra porque es presa de los astros;
cuando la ley que lo sustenta, tras poderoso combate,
cede a la ley superior que gobierna los mundos;
pero acierta el punto en que ambos discuten y disputan aún
así será cual mariposa que deja, alada, la crisálida ¹⁶⁾.

En nuestro caso no se trataba de un estilo monumental del arte escénico con miras al desenvolvimiento en el sentido apolíneo de Winckelmann, sino de un estilo monumental dionisiaco que conduce hacia la apasionada libertad de compromiso de un Nietzsche.

En junio de 1863 *Los Nibelungos* de Hebbel fueron elegidos para la velada solemne con motivo de la inauguración del *Reichstag*. Este hecho nos parece un símbolo reconfortante de la importancia de Hebbel, sólo vislumbrada en esos momentos y pronta a revelarse en un día futuro. Tras todos los episodios intermedios, dolorosos y trágicos, surgidos de una tensión penosa y, sin embargo, fructífera, se había dado de este modo un caso ideal: la obra de arte originada en milenaria herencia había sido llamada a colaborar en la misión de formar un pueblo e intervenir en un momento histórico estelar gracias a la armonía imperante entre sus impulsos poéticos y teatrales.

HEINZ KINDERMANN

Universidad de Viena

(Trad. Ilse M. de Brugger)

¹⁶⁾ Este poema de Hebbel lleva el título: *An den Tragiker*. (Para el poeta trágico). — (Nota de la Red.).

Hebbel y Klara Mundt*

La carta dirigida por Klara Mundt al poeta Friedrich Hebbel —que publicamos a continuación por primera vez— proviene de la extensa colección de cartas aprovechada sólo en parte por Félix Bamberg. Ésta perteneció al profesor Dr. Dietrich Kralik, quien me la entregó para que la examinara.

Para comprender la misiva se necesitan algunas explicaciones. Alrededor de 1849 Hebbel entró en relaciones con el escritor Theodor Mundt, de quien en un comienzo nada quería saber desde el punto de vista literario, y Mundt le pidió que colaborara en su revista *Der Freihafen* (El puerto franco). Pero sus esfuerzos por lograr una representación de *María Magdalena* en Berlín, por de pronto no tuvieron resultado hasta que el crítico H. Theodor Rötcher se interesó por la pieza, y después de haber preparado la comprensión del drama en su aspecto literario, consiguió, el 27 de abril de 1848, su primera representación en Berlín, aunque fuera sólo en el *Königstädtisches Theater* (Teatro real-municipal). Pero ya antes, cuando estaba en Berlín, Hebbel conoció personalmente a Rötcher, a quien apreciaba desde hacía tiempo. En carta dirigida a Bamberg, el 1º de abril de 1847, se expresó sobre él en forma sumamente favorable. No dio, empero, resultado alguno su pregunta sobre la posibilidad de organizar una *tournee* para su esposa en Berlín; sólo en 1851 logró este propósito. Hebbel tuvo, pues, interés por tres asuntos. 1) La representación en Berlín de sus obras, en especial *María Magdalena*; 2) sus relaciones literarias con Th.

* Constituye un gran honor y una satisfacción para nosotros publicar este trabajo original que el profesor Dr. Enzinger, catedrático de la Universidad de Viena, nos envió especialmente para nuestro tomo-homenaje a Hebbel. Es fruto directo de sus pacientes trabajos de investigación orientados en primer término hacia poetas del siglo XIX, en especial uno de los más destacados prosistas de lengua alemana, Adalbert Stifter, acerca de cuya obra y persona giran muchos trabajos del profesor Enzinger, celebrado como uno de los mejores conocedores de este poeta. Creemos que, fuera del valor documental que tiene la nota transcrita a continuación, los hechos a que hace referencia facilitan al lector de habla castellana una vívida imagen de las situaciones a menudo difíciles que Hebbel tuvo que afrontar en medio de un ambiente poco comprensivo y empeñado en discutir nimiedades donde él aspiraba a escalar cúspides con su arte.

Mundt y Rötcher y 3) una *tournée* de su esposa en Berlín. A mediados de noviembre de 1849 Hebbel se hizo cargo de la redacción del folletín de la *Österreichische Reichszeitung* (Diario austríaco del Imperio), de reciente fundación, e invitó a Mundt y a su esposa Klara para que colaboraran. Ambos aceptaron y le hicieron llegar colaboraciones que, es cierto, no siempre satisficieron el gusto de Hebbel. El 20 de noviembre de 1849 Klara Mundt le envió su primer *Feuilleton-brief* (Carta folletinesca) y el 13 de diciembre Th. Mundt le ofreció sus *Denkwürdigkeiten der Matadore* (Hechos memorables de los matadores) que efectivamente, en 1850, se publicaron en la *Österreichische Reichszeitung*. En el interín Klara Mundt escribió a Hebbel la carta que reproducimos a continuación. Probablemente, la conservamos sólo en copia; no me ha sido posible examinar la autenticidad de la letra.

Klara Mundt an Hebbel **

Mit bestem Gruß, verehrter Herr und Freund, schicke ich Ihnen heute einen Feuilleton Brief, einen ganzen Artikel über den „Genius und die Gesellschaft“. Ich bin deshalb so ausführlich gewesen, um Ihnen die Nichtigkeit dieses von Rötcher in den Himmel erhobenen Stückes zu beweisen, und einmal darzulegen, welcher Art die Stücke sein müßen, welche Gnade finden sollen vor den Augen des famosen Lese-Comité's. Dieses Lese-Comité, dessen Seele Rötcher ist, ist ein wahrer Verderb unserer Bühne, — es ist die Guillotine der Aristocraten im Reiche der Poesie, und dieses Lese-Comité will Alles niedersäbeln, was nicht Schuster und Schneider und Reimflicker ist, sondern selbst - [S. 2] ständig sein will! — Sie verehren Rötcher, und ich gebe Ihnen mein Wort darauf, daß, solange dieses Lese-Comité, dessen Seele Rötcher ist, besteht, Ihre Dramen hier nicht zur Auf-führung kommen; wenn sie sich nämlich nicht in eine schöne Frau verwandeln können, mit lodernden Augen, und lodernden Lippen, oder wenn Sie nicht herkommen, und pompöse Diners geben, und allerhand Braten und dgl. in die Küche des professorlichen Feinschmeckers und Libertins schicken! Das ist Rötcher! Ein ekelhafter Anblick, ein Libertin, der zugleich Philister ist, ein Don Juan mit grauen Haaren und einem Professor's Zopf! Jedes Lächeln einer Schauspielerin besticht Herrn Rötcher, und sobald Jemand sich genug überwinden kann, ihm zu schmeicheln und demüthiglichst um seinen Rath zu bitten, ist er gewonnen! Wollen Sie das? Können Sie das? — Einen Geist wie den Ihren kann Rötcher nicht verstehen und wenn er an Ihre¹⁾ [S. 3] Dramen den Maßstab seiner Kritik an-

** Por razones técnicas se transcriben como “mm” y “nn” las grafías “m̄” y “n̄” del original.

1) Pág. 2, en el margen izquierdo: Ich habe nicht mehr Zeit, da schon die Poststunde gekommen, meinen Artikel durchzulesen! Bitte also zu verzeihen, wenn hier und da Flüchtigkeitsfehler sind! (Como ya es hora de despachar la correspondencia, no me queda tiempo para releer mi artículo. Le pido pues, perdón si en algunas partes hay descuidos).

Hebbel y Klara Mundt

legt, werden dieselben allemal zu groß sein, und deshalb vor ihm verworfen werden, weil sie nicht hineinpassen in seine Chablone!

Ich kann heute nicht so ausführlich schreiben, wie ich es wünschte, und mir vorbehalte! Ich bin ganz abgeschrieben und abgearbeitet! — Von Mundt nur noch dies! Sie könnten sich sicher darauf verlassen, daß er Ihnen diesen Monat die Matadore schickt, aber acht Tage müßten Sie ihm freundlichst und gütigst noch Zeit lassen, in *acht Tagen* aber würde er Ihnen spätestens genug Manuscript senden, um den Druck sofort beginnen zu können. Er schickt Ihnen seine innigsten Grüße und wird mit seiner Manuscriptsendung Ihnen ausführlich schreiben!

Und damit Lebewohl und die herzlichsten Grüße

von

Berlin, den 1/2/50

Klara Mundt²⁾

2) [Hoja inserta con la misma letra, sin fecha y sin firma] que reza así: Meinen besten Glückwunsch, verehrter Freund, zu dem großen und gerechten Erfolg der Maria Magdalena. Das Publikum zeigte sich einmal wieder als ein intelligentes und verständiges, das wohl das Edlere zu würdigen weiß, wenn man es ihm nur bieten will. Die Schauspieler wurden gerufen nach dem 2ten und 3ten Act, es ward sehr viel applaudirt, kurz man kann sagen, es hat sehr gefallen und es ist nicht die Schuld des Stückes oder des Publicums, daß es nicht sofort wieder gegeben wird. Der „Genius etc.“ fiel durch und ward nichts desto weniger mehrere Tage hintereinander gegeben. María Magdalena ist Freitag mit glänzendem Beifall gegeben und bis Donnerstag noch nicht wieder angesetzt. Das sind diese Ungerechtigkeiten, unter denen die Autoren, die zu stolz sind um auf irgend eine Art zu bestechen, hier unterworfen sind. Übrigens wird Mundt dazu thun, daß sie [gestr.] die Maria Magdalena nicht, wie Rötcher und die Birch es möchten bei Seite geschoben wird. Diese guten Leute fürchten vor Ihrem Stücke für den „Genius“ und „Mazarin“.

(¡Mis felicitaciones, estimado amigo, por el éxito, grande y merecido de María Magdalena! El público volvió a demostrar su inteligencia, comprensión y capacidad de apreciar cosas más nobles siempre que se esté dispuesto a ofrecérselas. Los actores fueron llamados a escena después de los actos segundo y tercero, hubo muchos aplausos, en una palabra se puede afirmar que gustó mucho y que no es culpa de la pieza o del público que no se haya vuelto a representar en seguida. El “Genius, etc.” fue un fracaso y sin embargo, fue representado varios días seguidos. María Magdalena fue estrenada el viernes con un éxito brillante; sin embargo, hasta el jueves no ha sido anunciada nuevamente. Éstas son las injusticias a las cuales están sometidos aquí los autores demasiado orgullosos para recurrir a alguna forma de soborno. Por lo demás, Mundt hará lo suyo para que ella [palabra tachada] la María Magdalena no sea arrinconada según las intenciones de Rötcher y la Birch. A esas buenas gentes la presencia de su obra, les hace temer por [el destino] del “Genio” y de “Mazarin”).

Moriz Enzinger

Carta de Klara Mundt dirigida a Hebbel.

Con mis más atentos saludos, envío hoy a Ud., estimado señor y amigo, una carta folletinesca, todo un artículo sobre el "Genio y la sociedad". Me he explayado tanto para demostrarle la insignificancia de esta pieza puesta en las nubes por Rötcher, y para exponer siquiera una vez de qué índole deben ser las obras aptas para granjearse las simpatías del dichoso Comité de lectores [jurado]. Este Comité de lectores, cuya alma es Rötcher, es la verdadera ruina de nuestra escena, la guillotina de los aristócratas en el reino de la poesía, y ¡este Comité de lectores se propone derribar a sablazos a todos cuantos no son ni zapateros, ni sastres, ni remendones de rimas sino que quieren ser independientes! Ud. aprecia a Rötcher y yo le doy mi palabra de que, mientras exista este Comité de lectores cuya alma es Rötcher, sus dramas no se representarán aquí. ¡Por lo menos si no pueden convertirse en una mujer hermosa, de ojos y labios llameantes o si Ud. no viene acá para dar unos banquetes pomposos y enviar varias clases de asados, etc., a la cocina de este profesor gastrónomo y libertino! ¡He aquí a Rötcher! ¡Un espectáculo repugnante, un libertino que es, a la vez, filisteo, un Don Juan de los cabellos canos y la trenza de un profesor! ¡El señor Rötcher es sobornado por cualquier sonrisa de una actriz y cada cual se granjea sus simpatías tan pronto como hace un esfuerzo suficiente por adularle y pedirle lo más humildemente su consejo! ¿Quiere Ud. hacerlo? ¿Puede hacerlo? — Rötcher no puede comprender un espíritu como el suyo y cuando somete los dramas de Ud. a las normas de su crítica, éstos serán, en todo caso, demasiado grandes y por lo tanto ¡los rechazará por no amoldarse a su esquema!

¡Hoy no puedo explayarme tanto como querría y me lo reservo para otro momento! ¡Estoy toda deshecha de tanto escribir y trabajar! Sólo agregó [este encargo] de Mundt. Ud. puede estar seguro de que este mes le enviaré los *Matadores*, pero con su amabilísima bondad le tendrá que dar todavía ocho días, dentro de *ocho días* a más tardar le mandará un manuscrito, lo suficientemente largo para poder comenzar en seguida con la impresión. Le hace llegar sus más cordiales saludos y junto con el envío del manuscrito le escribiré extensamente.

Y con ello, adiós y los más sinceros saludos

de

Berlín, 1/2/50.

Klara Mundt

En esta carta Klara Mundt pretende insinuar una serie de calumnias. Ella intenta obstaculizar las relaciones entre Hebbel y Rötcher, quien apoyó y protegió a Charlotte Birch-Pfeiffer, actriz y prodigiosa autora de piezas teatrales, cuyo *Mazarin* fue representado en esos momentos. Hizo otro tanto con los trabajos dramáticos de Elisa Schmidt, como por ejemplo, el *Genio y la sociedad*, una pieza basada en el destino de Lord Byron. La señora Mundt escribió pues, una nota sobre esta última representación y Hebbel, quien al parecer no se dio cuenta de esas intrigas, la publicó en la *Österreichische Reichszeitung*. Este

hecho, lógicamente tuvo que crearle una situación difícil ante Rötcher quien, en el Comité de lectores del teatro berlinés, había recomendado la representación de la obra. Además, Klara Mundt no deja de formular sospechas respecto a la vida privada de Rötcher e incluso afirma que éste no puede comprender en absoluto a Hebbel, a pesar de que el último colaboraba en *Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur* (Anales de arte dramático y literatura) de Rötcher. No será del todo sincero lo que dice Mundt en su carta del 11 de febrero de 1850³⁾: “La próxima semana nos está esperando un gran placer: el de ver su “María Magdalena” en el Teatro Real. Después de la función le informaremos en seguida y con todo detalle sobre su realización”. Luego, sigue diciendo con malicia: “El artículo sobre el Genio y la sociedad, en el folletín de la *Reichszeitung*, ha surtido buen efecto en Rötcher; en el acto, se avino a llamar la atención sobre la pieza de Ud. en el Diario de Spener, para hacer siquiera una vez una cosa sensata. Es cierto que no lo hizo en forma suficiente y comprensiva, pero sí con buena intención. La pieza tiene, sin duda, un efecto destructor, pero en todo caso es la destrucción por parte del genio donde también las piedras revoloteantes de lava fecundan por toda la eternidad”. De este modo mezcló el elogio con la reprimenda, ocultando bajo flores las espinas.

Sólo quince meses más tarde, en 1851, durante su estada en Berlín, Hebbel conoció personalmente a Rötcher. Entonces apuntó en su diario⁴⁾: “Rötcher: culto en lo más íntimo, amable a carta cabal. Yo no debería haber publicado en la “*Reichszeitung*” el artículo sobre la obra de Schmidt⁵⁾. La Mundt lo había simplemente calumniado; de ello me convencí sin que él lo mencionara con una sola palabra. Pero ¡cómo iba a saber yo que esa mujer⁶⁾ también escribe piezas teatrales!”. Lamentablemente, no ha sido posible hasta el momento dar con la colección de 1850 de *Österreichische Reichszeitung*, donde se imprimieron el artículo de Klara Mundt y también los *Matadores*, de Th. Mundt. De ahí que parezca importante el hallazgo de la carta de Klara Mundt, ya que se presta para aclarar algunos detalles. El supuesto de Schnyder⁷⁾ de que se habría tratado de un artículo de la

3) Bamberg, Félix, *F. Hebbels Briefwechsel*, Berlín 1892, tomo 2, pág. 358.

4) *Tgb.* III. No. 4930, julio de 1851.

5) *Der Genius und die Gesellschaft*.

6) Klara Mundt.

7) Schnyder, Walter, *Hebbel und Rötcher*, Hebbel-Forschungen 10, Berlín/Leipzig 1923, pág. 29 s.

propia Klara Mundt, es corroborado por esta carta. Lo cierto es que a partir de esos momentos el juicio de Hebbel sobre Mundt adquirió un matiz algo severo⁸⁾: “Mundt y esposa: al comienzo *comme il faut*, pero incapaces de tolerar nuestras relaciones con Rötcher, a quien odian porque a él, como miembro del Comité de lectores, no le gustaron las piezas de la mujer⁹⁾. *Ella*: como escritora una Schoppe¹⁰⁾ en potencia, sólo infinitamente más convencida de su propio valor; las manos más enormes que yo haya visto jamás en una dama. *Él*: de pies a cabeza diplomático en lo relativo a sus propios intereses”. Luego, siguen algunas observaciones que arrojan luz sobre el doble juego de Mundt y finalmente, el resumen: “y la culpa de todo esto la tuvo la circunstancia de que yo no abandonara a Rötcher”. Por lo tanto, debe referirse, sin duda alguna, a Mundt un dicho tardío en los diarios:¹¹⁾ “Cuando se está casado con la crítica, constituye un buen negocio escribir novelas”. Por lo demás, Hebbel intentó en adelante mantener relaciones intrascendentales tanto con Rötcher como con Mundt.

A todas luces el episodio permite formarse una idea sobre la actividad periodística de Hebbel, de la cual podrían decirse muchas cosas todavía.

En cuanto a Mundt, no tuvo muy buenas intenciones hacia Hebbel ni en tiempos posteriores. Así lo demuestra el párrafo —aparentemente descuidado hasta ahora— de una carta del 8 de julio de 1863:¹²⁾ “Esta mañana Hebbel me visitó sorpresivamente; está aquí de paso hacia Hamburgo, donde lo está esperando su esposa, y lamentó infinitamente no haberte encontrado. Rebosa inalterada seguridad respecto a sí mismo y su alta misión, y al mismo tiempo la confianza verdaderamente envidiable con que dispone de su persona (*mit der er sich besitzt*), parecen ser para él un continuo manantial de buen humor. Tiene razón si opina así de sí mismo, siendo a su juicio un gigante que está pasando por encima de nada más que enanos. Su talento no es lo bastante poderoso y la época es lo suficientemente mala como para oponerle nada más que egoísmo y arrogancia de la personalidad: *nota bene*,

8) *Tgb.* III. 398. No. 4921, julio de 1851.

9) Klara Mundt.

10) Amalie Schoppe (1791–1858), escritora en Hamburgo que había patrocinado a Hebbel; una mujer arrogante y emborronadora de cuartillas.

11) *Tgb.* IV, 138, N° 5709, del 1° de abril de 1859.

12) Theodor Mundt en carta dirigida a su esposa, en *Erinnerungsblätter aus dem Leben Luise Mühlbachs*. Gesammelt und herausgegeben von ihrer Tochter Thea Ebersberger, Leipzig 1902, pág. 300.

Hebbel y Klara Mundt

esto rige para quien lo encuentra de su agrado. Por otro lado, ya no parece valer la pena representar papel alguno ante nuestros contemporáneos tan lamentablemente venidos a menos. Ir a América y dedicarse a una industria lucrativa ¡ésa será al fin y al cabo la solución!”.

MORIZ ENZINGER

Universidad de Viena

(Trad. Ilse M. de Brugger)

Ideología Psicoanalítica en los Diarios y en la Correspondencia de Hebbel

El concepto que la historia de la literatura alemana se ha formado de Friedrich Hebbel, se puede resumir para los setenta y cinco años posteriores a su muerte del siguiente modo: Existe una conformidad entre el carácter y la obra del poeta que raras veces se encuentra en la historia de la literatura, su personalidad es de sorprendente unidad, entre su teoría sobre el drama y sus propias creaciones no hay discrepancias; es uno de los últimos representantes del idealismo alemán en el siglo XIX.

Con esta tradición rompió la obra de Klaus Ziegler: *Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels* (Hombre y mundo en la tragedia de F. H.). Ziegler rechaza las interpretaciones que el poeta dio de sus propias obras y descubre el desacuerdo entre el creador y el pensador. Al mismo tiempo niega la sobrevivencia del idealismo alemán en la obra de Hebbel y afirma que la vivencia fundamental del poeta fue el *principium individuationis*, la absoluta soledad del individuo en un mundo carente de sentido¹). Desde entonces se discuten en la literatura sobre Hebbel tanto las discrepancias entre el hombre y su obra, como las más profundas entre el teórico y el creador. En un trabajo brillante sobre *Lo paradójico como estructura fundamental del pensamiento de Hebbel*, parte Peter Michelsen del escepticismo profundo que experimenta el pensador Hebbel cuando toma una posición, convencido de que sus construcciones no tienen un valor absoluto y saltando a menudo a la contradicción de lo recién afirmado. Existen para él en cada caso al menos dos posibilidades de emitir un juicio. El hecho de que se elija una, no significa que la otra sea eliminada, es sólo "tapada". La verdad absoluta no está ni en la afirmación ni en la negación, sino en la polaridad de las dos ideas, en este dualismo que resulta ser el principio del universo²). De este modo se disuelve

1) Klaus Ziegler, *Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels*, 1938.

2) Peter Michelsen, *Das Paradox als Grundstruktur Hebbelschen Denkens*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1952, págs. 9-44.

por completo la "unidad de la personalidad" de Hebbel. Surge, en cambio, la imagen de un Sísifo en el sentido de Camus que no cree en una verdad absoluta, pero, sin embargo, la busca.

Si examinamos en nuestro trabajo la ideología psicológica predominante en los diarios y en la correspondencia de Hebbel, que lo hace aparecer como un precursor del psicoanálisis, mejor dicho, como víctima de traumas que su inteligencia aguda trata de analizar, sabemos que se trata, en el caso de esta posición psicoanalítica, de uno de sus experimentos espirituales que si bien no llegan a revelarle la verdad absoluta, al menos, le muestran un aspecto importante de la vida que se refleja en la mente inquieta del experimentador.

Es extraño que Hebbel haya sido considerado tanto tiempo como un poeta demasiado intelectual, demasiado consciente, que seguía en todas sus creaciones un programa preconcebido con una idea central, origen de la acción y de los personajes que resultan ser muñecos, manejados por los hilos del juego dialéctico. Un examen de la psicología manifestada en sus diarios revela que el inconsciente fue una de sus preocupaciones fundamentales. Wolfgang Liepe ha demostrado en una serie de trabajos, que Hebbel debe su interés por los aspectos ocultos de la psicología humana a Gotthilf Heinrich Schubert, filósofo del romanticismo y discípulo de Schelling, cuyas obras *Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens* (Vislumbres de una historia general de la vida), *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Aspectos de la faz nocturna de las ciencias naturales) y *Symbolik des Traums* (Simbolismo del sueño) le impresionaron profundamente³). Schubert, cuya influencia se nota también en la obra de E. T. A. Hoffmann y Kleist, fue uno de los precursores notables del psicoanálisis en la época del romanticismo. Se entiende, y Liepe lo confirma, que las ideas de Hebbel relativas a los problemas tratados en las obras de Schubert, son transformaciones originales de las teorías del filósofo romántico. En un trabajo meritorio, publicado en el *Hebbel-Jahrbuch 1960*, se ocupa Kurt Esselsbrügge en la importancia de la noción del inconsciente en los diarios y la correspondencia de Hebbel, sin llegar a considerar su acercamiento a la ideología del psicoanálisis⁴).

³) W. Liepe, *Hebbel zwischen G. H. Schubert und L. Feuerbach*, en *Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit. wissenschaft und Geistesgeschichte*, 1952, cuad. 4; *Der Schlüssel zum Weltbild Hebbels: G. H. Schubert*, en *Monatshefte*, Wisconsin, 1951; *Hebbel und Schelling*, en *Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung*, Chicago, 1951.

⁴) Kurt Esselsbrügge, *Zur Psychologie des Unbewußten in Hebbels Tagebüchern und Briefen*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1960, págs. 117-142.

Según la opinión de Hebbel, documentada en sus diarios, es evidente que lo que se forma en el interior del artista, se produce por tendencias inconscientes. En una anotación del 17 de septiembre del año 1847 (Nº 4272) pregunta Hebbel: “¿En qué consiste lo ingenuo en el arte? ¿Es realmente un estado de insensibilidad absoluta en el cual el artista no sabe nada de sí mismo, nada de su propia actividad? No puede ser, porque si no siente e intuye: “este rasgo es significativo, este pensamiento hermoso”, ¿cómo llegaría a representar a aquél y a retener a éste? La respuesta más sencilla es la siguiente: inconscientemente crea el artista todo lo que se refiere al argumento de su obra, en el caso del poeta dramático, por ejemplo, los personajes, las situaciones, a veces toda la acción en el sentido anecdótico, porque todo eso surge, espontáneamente y sin preaviso, de su imaginación. Todo el resto se produce necesariamente dentro del dominio de la conciencia”⁵⁾. Este apunte corresponde exactamente a la teoría psicoanalítica sobre la creación artística que se describe como compuesta de dos fases: “La aparición de las ideas formadas por ‘algo’... y la elaboración de dichas ideas. Las primeras, ya se llamen inspiración, intuición, gracia divina, penetran en el artista y parecen independientes de cualquier acto voluntario. La segunda fase consiste en el trabajo, a veces trabajo duro, para desarrollar el material recibido de las fuerzas inconscientes; la experiencia, el tacto y la técnica son necesarios en esta fase”⁶⁾. En una carta a Sigmund Englaender explica Hebbel que el acto creador del artista pertenece a los procesos vitales, “que difieren de los procesos intelectuales por el hecho de que es imposible reducirlos a distintos factores”. La imaginación del artista es el órgano que agota las profundidades del mundo inaccesibles a las otras facultades espirituales⁷⁾.

El artista que obedece a sus impulsos inconscientes, inventando el argumento de su obra, es como un niño que juega. Según una anotación del 30 de junio de 1846 (Nº 3623) la humanidad tiene en el arte dramático la única posibilidad de “librarse del peso de la vida y de suspender el torpe rigor que vale sólo para el momento, por medio de un juego ingenioso que es la expresión del tiempo mismo”⁸⁾. Freud dice en su ensayo *La relación entre el poeta y el ensueño*: “El escritor hace lo mismo que el niño que juega; crea un mundo fantástico que toma muy en serio, es decir, al cual dota de una gran cantidad de

5) *Tgb.* III, 269.

6) Edmund Bergler, *Psicoanálisis del escritor*, Ed. Psique, 1954, pág. 17.

7) *Br.* VII, 342.

8) *Tgb.* III, 83.

afecto". La teoría del instinto del juego como tendencia innata del artista, es también el fundamento de la estética de Schiller. Pero el psicoanálisis afirma: "Los impulsos de las fantasías son deseos insatisfechos; cada fantasía independiente significa el cumplimiento de un deseo y mejora la realidad insatisfactoria. Los deseos que impelen el ensueño son de carácter erótico o ambicioso". El placer obtenido con una obra de arte es definido por Freud como "placer previo"⁹⁾. Hebbel se acerca a esta definición en una carta a Charlotte Rousseau, diciendo: "La actividad artística que juega con los problemas para hacerlos caer en el olvido, es, sin duda, un autoengaño. Pero es finalmente el mejor autoengaño, más duradero que otros y mejor que el placer mismo"¹⁰⁾. Más tarde, cuando estudiemos los deseos específicos que aparecen como los impulsos inconscientes de la actividad creadora de Hebbel, se confirmará que, en su caso, no se trata de un juego artístico productor de un "placer desinteresado", sino que anticipa la definición psicoanalítica. Por el momento nos limitaremos a agregar unas observaciones generales sobre el origen "turbio" de los motivos artísticos: "No es lo bueno, sino sólo lo malo lo que despierta el genio" (nota 914, del 22 de octubre de 1837)¹¹⁾. "Somos capaces del espanto y del presentimiento; el poeta tiene, por lo tanto, el derecho de servirse de tales motivos que surgen de estas regiones turbias" (nota 1055, del 24 de marzo de 1838)¹²⁾. "Toda la poesía de nuestra época es sometida a la alternativa de ser negra, pero auténtica, o abigarrada, pero falsa" (borrador de una carta a Wienbarg del 22 de noviembre de 1842, nota 2619)¹³⁾. Es evidente que la actividad creadora a la cual se refieren estas observaciones se nutre de un fondo de fantasías que la poesía clásica desconoce. Según lo hace el psicoanálisis más tarde, compara Hebbel la fase de la inspiración o intuición artísticas con el ensueño. Con fecha 2 de diciembre de 1858, escribe a la princesa Wittgenstein en Weimar, quien le había preguntado por su plan para la segunda parte de la trilogía *Los Nibelungos*: "He de confesarle que no tengo ningún plan y que nunca tengo uno, tampoco en el caso de Demetrio. Para mí es la concepción de un drama literalmente lo mismo que la caza para el cazador; no me preparo, como tampoco lo hago para un ensueño, no comprendo cómo podría hacerlo. Veo personajes, más o menos precisos, en la penumbra de mi fantasía

⁹⁾ Freud, *Gesammelte Schriften*, tomo X, 5.

¹⁰⁾ *Br.* II, 168; 6.

¹¹⁾ *Tgb.* I, 198.

¹²⁾ *Tgb.* I, 229.

¹³⁾ *Tgb.* II, 210.

o de la historia, y me interesa retenerlos como un pintor con su lápiz de dibujo; una cabeza tras otra resalta y el resto llega en el momento dado”¹⁴). Varias veces habla de la creación poética como de un proceso “entre ensueño y sonambulismo”¹⁵).

Dada la importancia que tiene el estado semiconsciente o inconsciente para su trabajo literario, parece interesante examinar la colección de ensueños propios y de personas de su círculo íntimo, que Hebbel refiere en sus diarios y correspondencia. Encontramos imágenes de sorprendente fuerza simbólica. En noviembre del año 1840 se hallaba en Hamburgo, en una situación angustiosa. Elise Lensing había dado a luz a su primer hijo, la vio luchar con la muerte durante once días y desgraciadamente carecía de recursos. Anota con fecha 2 de diciembre el siguiente sueño, en su diario: “Estaba sumergido en un pantano, desnudo y muerto de frío. Pasaba gente burlándose de mí y escupiéndome. Me agradaba. Pero vinieron otros que me tendieron la mano y trataron de sacarme. Eso me irritó, me incliné hacia atrás y resistí. ¡Basta! fue mi último pensamiento que se confundió con la idea de Dios”¹⁶). No se podría inventar un símbolo más impresionante de la confesión que contiene uno de los últimos apuntes de su diario: “¡No quisiera prescindir de la bendición que contiene la maldición de los enemigos!”¹⁷). Toda una serie de sueños se agrupa alrededor del personaje de Napoleón, símbolo de su ambición. “La otra noche vi en sueños a Napoleón. Pasó al lado mío, sombrío y pálido, montado a caballo, en una tarde tormentosa de otoño”¹⁸). En otra oportunidad es testigo de su abdicación¹⁹). Y otro sueño, algo malicioso, le degrada a camarero de su héroe²⁰). Más tarde hablaremos de sus pesadillas de fondo sexual. Aquí citaremos sólo el siguiente (Viena, 11 de enero de 1860, nota 5783)²¹). “Pasaba a una especie de casilla de baño y sentí una angustia sofocante cuando la vi. Me acordé de que en esta casilla estaba enterrada una muchacha cuyo asesinato había presenciado. Lo sorprendente es que haya soñado realmente una noche la historia de su asesinato y que la haya olvidado completamente antes de

14) *Br.* VI, 215/6.

15) por ejemplo, *Br.* V, 164 y 298.

16) *Tgb.* II, 79/80, N° 2199.

17) *Tgb.* IV, 352, N° 6319.

18) *Tgb.* I, 227, N° 1040.

19) *Tgb.* I, 297, N° 1374.

20) *Tgb.* I, 230, N° 1056.

21) *Tgb.* IV, 159.

despertarme". Entre los sueños que relata de sus familiares y amigos, hay que mencionar sobre todo uno que su mujer Christine tuvo el 3 de junio de 1847 y que le parece sublime y horrible, al mismo tiempo: "Uno de sus colegas del Teatro Nacional de Viena le muestra en una sala alta y con techo abovedado un espejo en el cual puede ver toda su vida. Se ve primero como moza de tierna edad, bañada de luz rosada, de contornos tan vagos que se reconoce sólo después de ver cambiar su cara tres o cuatro veces. Luego aparece sin la luz rosada, siempre más pálida, hasta que exclama angustiada: ¡Ahora vendrá mi esqueleto... no quiero verlo! El espejo estaba, al principio, empañado y turbio, después se hizo más y más claro, reflejando las caras siempre más nítidamente"²²). Las observaciones que sobre los sueños se encuentran en los diarios de Hebbel, son tan sagaces y anticipan tanto de la interpretación de los sueños por el psicoanálisis que parece raro que hasta ahora no hayan sido objeto de estudio de la ciencia de la literatura y de la psicología moderna. Hebbel reconoce claramente que existe una diferencia profunda entre el ensueño en su forma auténtica y el ensueño reelaborado después del despertar: "Las experiencias obtenidas por el sueño no pasan nunca en su forma original a la conciencia, porque no caben en la conciencia o porque se mezclan después del despertar con elementos extraños al contenido auténtico al que modifican enteramente"²³). El psicoanálisis llama a este proceso "La elaboración secundaria". En otro pasaje habla Hebbel de la necesidad de la "asociación libre" para la interpretación del sueño. "Si un hombre se decidiera a anotar todos sus sueños, sin excepciones, sin reservas, lo más fiel y detalladamente, agregando un comentario que debería contener todo lo que podría agregar de recuerdos de su vida y de sus lecturas y que fuera útil para explicarlos, haría un gran regalo a la humanidad"²⁴). Afirma el carácter simbólico de los sueños: "La muchacha más linda puede ser seducida en el sueño por el hombre más sucio. Tal vez ve, entonces, en sueños que el prado florido se transforma debajo de ella en un pantano"²⁵). Pero en los diarios de Hebbel se encuentran también observaciones sobre el sueño que anticipan la psicología individual de Adler, demostrando que el camino que el hombre se propone emprender en la vida es imaginado por él en sueños: "Los antiguos querían predecir, sobre la base de los sueños, lo que pasaría al hombre. Era un error. Es mucho más probable que se pueda pro-

²²) *Tgb.* III, 240, N° 4188.

²³) *Tgb.* I, 225, N° 1038.

²⁴) *Tgb.* I, 226/7, N° 1039.

²⁵) *Tgb.* II, 380, N° 3044.

nosticar lo que va a hacer, de acuerdo con sus sueños”²⁶). Otras notas se refieren a una especie de su conciencia colectiva en el sentido de Jung: “El sueño es la mejor prueba de que no estamos tan encerrados en nuestra piel como nos parece”²⁷). “El sueño es el cordón umbilical entre el individuo y el universo”²⁸). Y se tocan otros puntos como la ambivalencia de los sentimientos en el sueño (“Dios [dice] a los que sueñan: ¡Que se amen los que se odiaron!”²⁹), los recuerdos de la jornada pasada, en los sueños (*Tagesreste*)³⁰), etc.

Muchas veces vivimos, según Hebbel, en el sueño lo que habríamos podido hacer en cierta situación de nuestra vida: “El sueño borra a menudo toda una línea de nuestra vida, nos hace volver al pasado y nos transforma en los hombres que fuimos cuando nos hubiera podido pasar lo que nos hace creer el sueño”³¹). Justamente en este sentido se acerca el sueño a la obra de arte. Goethe representa, por ejemplo, en su *Werther* cómo su amor a Charlotte Buff habría podido terminar. Dice el psicoanalista Theodor Reik: “Como en el sueño, el arte creador es un medio de presentar como realidad las posibilidades del carácter o del destino que permanecían ocultas. Lo que pudo ser el destino del artista se convierte entonces en el destino de uno de sus personajes, ya sea feliz o desdichado”³²).

La unidad del yo se disuelve en el sueño. Hebbel se refiere en uno de los apuntes de su diario de Munich al desdoblamiento de la personalidad³³) que tiene tanta importancia en la obra de E. T. A. Hoffmann, uno de sus autores predilectos. Como el artista sabe más que el hombre común de su “sombra”, es natural que sus fantasías y recuerdos se mezclen con sentimientos de culpa. Sus sueños y sus creaciones artísticas lo demuestran. Hebbel dice: “La mala conciencia del hombre ha inventado la tragedia”³⁴).

Así se revela el sufrimiento como una de las raíces más hondas de la creación artística, de acuerdo con la teoría de Otto Rank³⁵).

26) *Tgb.* III, 353, N° 4702.

27) *Tgb.* II, 380, N° 3045.

28) *Tgb.* III, 393, N° 4889.

29) *Tgb.* III, 110, N° 3716.

30) *Tgb.* III, 163, N° 3895.

31) *Tgb.* I, 154, N° 695.

32) Bergler, *l. c.*, pág. 26.

33) *Tgb.* I, 292, N° 1355.

34) *Tgb.* IV, 117, N° 5611.

35) Otto Rank, *Der Künstler*, 1908.

Hebbel la confirma con la frase famosa: “Somos tan pequeños como nuestra felicidad y tan grandes como nuestro dolor”³⁶). También confirma otra observación de Rank referente a la “desvergonzada” tendencia del artista a revelarse, a su exhibicionismo narcisista. Dice en una anotación de su diario de Copenhague: “Alguien se enfurece contra cada clase de espejos: todo lo que pertenece a mi imagen reflejada por ellos, desgastan estos vidrios malditos; sólo porque nos miramos en el espejo, porque tenemos que mirarnos en el agua, en el vidrio, en el ojo del prójimo, envejecemos”³⁷).

Hasta ahora hemos hablado de observaciones generales de Hebbel: que el artista sigue a impulsos inconscientes cuando inventa el argumento de su obra; que la creación artística se asemeja al juego infantil y al ensueño; que el malestar, el sufrimiento, los sentimientos de culpa son raíces de sus fantasías. Ahora se trata de penetrar en la esfera más íntima de su personalidad, en su subconsciencia personal. ¿Qué carácter tienen sus fantasías subconscientes? Hebbel mismo contesta la pregunta, diciendo en una de sus cartas: “No hay caso, mi Musa es sedienta de sangre”³⁸). Ya Michelsen ha hecho constar en su trabajo sobre *Lo paradójico como estructura fundamental del pensamiento de Hebbel*, su tendencia al sadismo que, según él, deriva de su nihilismo (en realidad no se puede deducir una cosa de la otra, existe un paralelismo entre ellas)³⁹). Los diarios y la correspondencia de Hebbel contienen tantos ejemplos de fantasías crueles, historias de crímenes, etc., que no existe la menor duda respecto del tipo instintivo a que pertenece. Una de las primeras anotaciones de su diario de Hamburgo (28 de marzo de 1835, N^o 10) dice: “El goce sensual existe sólo en la aspiración hacia la satisfacción y en la matanza”⁴⁰). Lo que Hebbel llama la “aspiración hacia la satisfacción” es lo mismo que el “placer previo” del cual Freud, en el ensayo arriba citado dice: “Todo el placer estético que obtenemos con las obras de autores dotados de fantasía (y que los autores obtienen escribiéndolas) es del mismo tipo que el placer previo y el verdadero goce de la literatura viene del alivio de la tensión producida en nuestra mente. Quizás, mucho de lo que origina este resultado, consiste en que el autor nos coloca en una situación en la cual podemos disfrutar de nuestros ensueños sin reproche ni vergüenza”. Aunque hoy nos parezca exagerado lo que se dice sobre

³⁶) *Br.* I, 142.

³⁷) *Tgb.* II, 238, N^o 2659.

³⁸) *Br.* II, 111.

³⁹) *Hebbel-Jahrbuch*, 1952, pág. 21.

⁴⁰) *Tgb.* I, 5; 3.

el verdadero goce de la literatura, y pongamos en duda que los deseos reprimidos sean las principales o únicas fuerzas que provocan las fantasías del artista, admitiremos que éstos influyen en la creación. En consecuencia, lo observado por Hebbel con respecto a la aspiración hacia la satisfacción, está relacionado con una de las raíces de su futura obra. Pero el otro elemento de su tesis es todavía más importante: agrega que aparte del “placer previo” existe sólo una forma del verdadero goce sensual, la matanza. Quince años más tarde, en su diario de Viena se refiere a la nota del año 1835, cuando dice —en forma más moderada— que la sensualidad anhela raras veces la belleza pura, “porque el goce sensual contiene un cierto elemento de instinto destructor”⁴¹). En sus años de juventud existe una verdadera fijación de sus fantasías a temas sádicos. La intensidad de estas fuerzas destructoras en su interior debe haberlo asustado. Ciertas notas de sus primeros diarios lo hacen entrever, por ejemplo: “¡Encontrar que uno es parecido, en sus ideas, sus particularidades y hasta en su exterior a un famoso criminal!!!”⁴²). Con el andar del tiempo reconoce que justamente la creación artística es un antídoto contra los instintos anormales y criminales: “El que Shakespeare haya creado asesinos lo salvó de ser, él mismo, asesino. Y si eso parece exagerado, tratándose de una potencia tan extraordinaria, puede muy bien imaginarse a un poeta de personalidad desintegrada: la vida elemental, en otros hombres ordenada y equilibrada, que en el artista en cambio, es desenfrenada y ansía su estabilización, debería estallar inmediatamente en hechos, ya que las creaciones artísticas se ahogan en sí mismas o en el instante de originarse”⁴³).

Michelsen afirma que en un diccionario del lenguaje de Hebbel la palabra “sangre” resultaría ser la más frecuente y llama la atención sobre el fragmento de una comedia *Zu irgend einer Zeit* (A cualquier tiempo) donde la fantasía de Hebbel comete verdaderos excesos de crueldad⁴⁴).

Vale la pena examinarlo brevemente. Se trata de una “tragedia del porvenir” según una nota del diario de París⁴⁵). Es interesante que la visión del futuro según Hebbel no difiera mucho de la idea que Huxley desarrolla en *Brave New World*. Hebbel no está tan lejos de la actua-

41) *Tgb.* III, 358, N° 4707.

42) *Tgb.* I, 176, N° 789.

43) *Tgb.* II, 419, N° 3174.

44) *Hebbel-Jahrbuch*, 1952, pág. 38.

45) *Tgb.* II, 328, N° 2924.

lidad como muchos creen. El pasaje sobre Shakespeare que acabamos de citar, coincide con la confesión de uno de los más discutidos dramaturgos actuales, Tennessee Williams: "Mi trabajo fue para mí siempre una especie de psicoterapia" ⁴⁶). Volviendo al fragmento de la comedia, Hebbel está de acuerdo con Huxley en el sentido de que el sistema político de los tiempos venideros será el estado totalitario (el comunismo, según Hebbel). No habrá más individuos, habrá sólo la humanidad, mejor dicho: la masa uniforme sin diferenciación. El principio de la igualdad tiene absoluta validez: "La idea del comunismo auténtico excluye toda clase de propiedad, también la espiritual. Si esta idea se realizara, sería sólo la humanidad la que todavía pintaría, escribiría o compondría música; ningún individuo debe aparecer como autor, y quien lo hace será un criminal" ⁴⁷). Lo único que valdrá en este estado totalitario del porvenir será el cálculo frío, habrá sólo una "moral" utilitaria que justifica los peores crímenes. Bajo este pretexto se incluyen las fantasías sádicas señaladas por Michelsen: Como el aumento de la población crea problemas para la comunidad, se realizará una noche de San Bartolomé, una matanza decretada por el estado. Pero eso no es suficiente: Durante cierto tiempo no será permitido dar niños a luz. En ese caso la madre tendrá que matar a la criatura o morir ella misma ⁴⁸).

Es evidente que el impulso sádico no es el motivo principal de este proyecto literario. En primer lugar, la comedia es una reacción al individualismo pronunciado de Hebbel. Como es la costumbre de este espíritu dualista, salta de un punto de vista a otro, directamente opuesto: "El individuo no es nada, la especie lo es todo... esto vale tanto para el género humano, una de las especies zoológicas que pueblan la tierra, como para las otras", así se podría formular, más o menos, la tesis de la comedia. Pero existe un paralelismo entre esta doctrina totalitaria y el instinto de destrucción, la fantasía se desahoga, aprovechando la oportunidad, en imágenes crueles.

Los diarios abundan en pasajes que podrían servir de célula germinal de novelas policiales: "Quien quiere matar a un hombre debe tratar de sacar un veneno de él mismo (incluso de su cuerpo, como se ha probado, según dicen, en el medioevo)" ⁴⁹). "Una mujer es casada

⁴⁶) *Selbstinterview* 1957, citado en Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, 1957, pág. 90.

⁴⁷) *W. V.*, págs. 122-126.

⁴⁸) *Ibidem.*

⁴⁹) *Tgb.* II, 68, N^o 2144.

con un hombre que comete los crímenes más horribles o los planea al menos, obligándola a la complicidad. Se vuelve loca y lo traiciona en su demencia de manera que lo defiende, diciendo: Esto no lo ha hecho, no fue él, cómo podría haberlo hecho, etc.”⁵⁰). En una anotación del diario de Viena se habla del crimen como desahogo psíquico, como liberación de impulsos negativos: “Alguien se ha librado por medio de un crimen de su propensión al pecado, por medio de una acción positivamente mala, del estado de abandono interior, preñado de maldad e infamia y ha llegado, por el desencadenamiento del diablo interior, por una sola vez, a un punto que hace imposible una recaída”⁵¹). Esta nota parece explicar otra que se encuentra en el diario de Munich: “Un gran crimen como base de una vida divina. Novela”⁵²). Y al parentesco entre el artista y el criminal se refieren las palabras: “El hecho de que Platón excluya a los artistas de su República, comprueba que cree en criminales natos”⁵³).

Todas estas confesiones denotan una tensión psíquica terrible. No hay dudas de que estas perturbaciones del instinto no son innatas, sino adquiridas. ¿Cómo se explican?

Hay que volver a los primeros años del poeta. En sus diarios habla repetidamente de su juventud malograda: “Conozco muy bien el origen de mi desgracia: es mi talento poético, demasiado grande, para que pueda suprimirlo, demasiado pequeño, para que recompense el cuidado de desarrollarlo. Pero tengo que añadir que sólo las desgracias de mi vida tienen la culpa de mis malas relaciones con mi talento. Lo sé demasiado bien: las manijas, las palancas para ponerlo en movimiento están rotas, nunca podré revelar mi riqueza interior. Sólo el que está en la misma situación podrá sentir lo que esto significa. Es verdad, por Dios, es verdad, lo sé mejor que nada. Yo estoy en la situación de un hombre que ha perdido una pierna; sentado o recostado cree que puede caminar perfectamente y se siente capaz de llegar a cualquier destino; pero si se levanta, resulta que es inválido y un objeto de burla para los otros. Insisto: el sol luce al hombre una sola vez, en su niñez y su primera juventud. Si se calienta entonces, no será nunca más frío del todo y lo que vive en él echará flores y dará frutos, sana y salvamente. Tieck se refiere a esta verdad cuando dice por algún lugar: Sólo quien fue niño, se hace hombre; temblé cuando lo leí

⁵⁰) *Tgb.* II, 329, N^o 2930.

⁵¹) *Tgb.* III, 190, N^o 3946.

⁵²) *Tgb.* I, 260, N^o 1236.

⁵³) *Tgb.* I, 266, N^o 1273.

por primera vez, porque en este momento supe el nombre del espectro que me roba mi vida. ¡Cuán sombría y vacía fue mi niñez! Mi padre me odiaba, para decir la verdad, y yo no pude quererlo. Él fue un esclavo de su matrimonio, atado con cadenas de hierro a la pobreza, a la miseria, incapaz de progresar, a pesar de todos sus esfuerzos, a pesar de su empeño desesperado. Pero odiaba también la alegría. Cardos y espinas impedían el camino a su corazón de modo que la alegría no pudo pasar. No la pudo ver tampoco sobre las caras de sus hijos, una sonrisa alegre que levanta el pecho le pareció frívola, como una burla dirigida contra él mismo, la inclinación a jugar fue ligereza para él, incapacidad y aversión contra el rudo trabajo manual, corrupción innata y pecado. Nos llamaba a mí y a mi hermano “sus lobos”; nuestras ganas de comer le quitaban el apetito y raras veces podíamos comer un pedazo de pan sin tener que escuchar que no lo merecíamos. Sin embargo, mi padre era un hombre muy bueno, leal y bien intencionado (si no nunca habría escrito todo eso sobre él); pero la pobreza había reemplazado a su alma. No hay salud sin felicidad y el hombre no puede prescindir de la salud”⁵⁴).

Antes de referirnos a las relaciones entre hijo y padre, tenemos que ocuparnos de la madre del poeta. La nota 1295 de su diario de Munich, escrita dos días después de su muerte es su último adiós dirigido a ella: “Era una buena mujer cuyas buenas y menos buenas cualidades forman parte de mi propio ser; de ella tengo mi genio colérico, mi temperamento efervescente, pero también el don de perdonar y olvidar rápido todo, lo importante como lo insignificante. No me entendió nunca, dado su nivel intelectual y el grado de sus experiencias del mundo, pero tenía una idea intuitiva de mi personalidad, porque fue siempre ella la que me defendió fervientemente contra la hostilidad de mi padre que me consideró (con razón desde su punto de vista) como un ser malogrado, incapaz y de malas intenciones. ¡Cuántas veces prefirió soportar un tratamiento duro de su parte que fue la consecuencia inevitable de su intervención, en vez de abandonarme!”⁵⁵).

A pesar de esta confesión parece que las relaciones con su madre fueron también perjudicadas por la pobreza, cuya sombra cubrió su niñez. En su diario de Roma anota: “Un niño es enfermo y sufre de sed vehemente, desea un vaso de limonada y ruega a su madre dárselo. Pero después entra la enfermedad en una fase nueva, y el niño no puede ver la limonada ni mucho menos tomarla y la madre

⁵⁴) *Tgb.* I, 279/80, N° 1303.

⁵⁵) *Tgb.* I, 270, N° 1705.

está tan irritada que maltrata casi al niño. Quien cuenta esta historia sin comentario, despertaría la indignación de nuestras señoras sentimentales y ¡cómo ofendería a los críticos que negarían todos los sentimientos cariñosos de esta madre, si dijera: Se equivocan ustedes, estimadas señoras, fue una madre ejemplar! Probablemente una u otra reflexionaría sobre la historia, si agregara que aquella madre gastó para el enfermo su último centavo y no guardó dinero para comprar pan al niño sano cuando volvió al mediodía siguiente de la escuela. Desde luego, no inventé la historia para probar la necesidad de un comentario, sino que la viví en mi niñez”⁵⁶). Es evidente que esta historia se refiere a las depresiones del niño por deseos reprimidos en el período de su lactancia. A un deseo escondido de venganza por esta desilusión pueden aludir notas como la siguiente: “Una madre da a luz, pero su niño muere poco después y la pena mata a la madre, así que fue el ángel de la muerte que salió de su seno”⁵⁷). Sin embargo, la impaciencia y el desengaño se mezclan pronto con sentimientos de culpa. El egoísmo del niño que exige de la madre un sacrificio sin reserva, es reconocido como injusto: “Una criatura y su madre, ¿hay semejantes extremos de egoísmo ilimitado y desprendimiento igualmente ilimitado?”⁵⁸). Mientras que la madre vive no deja de reprocharse su comportamiento frente a ella: “¡Cuántas veces la he herido por mis maneras ásperas!”⁵⁹). Varias veces ella le presenta una cuenta en el sueño⁶⁰). Ya en sus primeros años traslada la agresión de la madre hacia el padre. Si dice en su diario de Viena: “Los hijos empiezan muchas veces sólo entonces a querer a sus padres cuando han dejado de respetar a sus madres”⁶¹), este momento no se dio nunca en su vida. No es casualidad que varias anotaciones del diario y uno de los fragmentos dramáticos de su primera época se refieran al parricidio. Aunque el drama fatalista del período postromántico influya en el fragmento *El parricidio* del año 1832, no se trata sólo de reminiscencias literarias, si Fernando, después de matar a su padre, dice: “No es mi padre... ¡es el seductor de mi madre!”⁶²). En la balada *Padre e hijo* aparece el parricidio como maldición que pesa sobre una familia: El abuelo incita al nieto a incendiar la casa del hijo, éste quiere matarlo,

⁵⁶) *Tgb.* III, 11, N° 3312.

⁵⁷) *Tgb.* II, 98, N° 2277.

⁵⁸) *Tgb.* III, 194, N° 3952.

⁵⁹) *Br.* I, 153.

⁶⁰) por ejemplo, *Br.* I, 216.

⁶¹) *Tgb.* III, 85, N° 3636.

⁶²) *W.* V, 34.

pero en el lugar que elige instintivamente para el crimen del parricidio, mató el abuelo, hace mucho tiempo, a su propio padre en presencia de su hijo, que sólo en este momento se acuerda del delito atroz. El nieto ha seguido a los dos y la situación es exactamente la misma que antaño. Pero la gracia divina ilumina esta vez el corazón del hijo, ya decidido al parricidio, así que perdona a su padre.⁶³). La balada muestra simbólicamente el vencimiento de la agresión inconsciente, dirigida hacia el padre. En sus recuerdos conscientes trata el poeta, al mismo tiempo, de entender al padre y de perdonarlo. Cuando habla en una carta a Sigmund Englaender de la tragedia social, dice: “Conozco el abismo terrible que usted me revela y sé qué cantidad enorme de miseria humana esconde. No lo veo tampoco a vista de pájaro, porque si mis padres no se encontraban en el fondo de este abismo, trepaban al menos en su borde, teniéndose agarrados con uñas sangrientas”⁶⁴). Pero aunque la agresión pierda así su objeto directo, los recuerdos fatales sobreviven. Todavía cinco años antes de su muerte recuerda en una carta del 18 de marzo de 1858, que su cumpleaños se festejó en su juventud de modo que no recibió este día ninguna paliza de parte de su padre⁶⁵). Y lo que le quedó fue una aversión contra el matrimonio. ¿Cómo puede existir un compañerismo entre dos seres que se tienen agarrados al borde del abismo de miseria con uñas sangrientas? ¿Cómo puede el hombre entender a la mujer o la mujer al hombre? Hebbel dio a sus amigos la impresión de ser un “león rubio y rudo”⁶⁶), él habla de sí mismo como de un “ogro”⁶⁷). Sus relaciones con Elise Lensing fueron un martirio para los dos. En las notas de sus diarios y en su correspondencia confiesa “haberla torturado de manera satánica”⁶⁸). Dice en su carta del 3 de setiembre de 1840: “Quisiera estar de rodillas todo el día ante ti y pedirte perdón, porque te maltraté tantas veces, porque te herí en lo más profundo y te insulté indignamente. Hay muchas veces una confusión tan terrible en el fondo de mi ser, que mi otro yo anda perdido, apocado y angustiado entre esos ríos caóticos de sangre y pasión que se confunden. Mi boca obedece entonces a fuerzas demoníacas que se han apoderado de mí y mi alma se refugia en lo más íntimo de mi corazón como un niño que,

⁶³) W. VI, 427/8.

⁶⁴) Br. VII, 293.

⁶⁵) Br. VI, 119.

⁶⁶) Br. VIII, 89.

⁶⁷) Br. II, 89.

⁶⁸) Tgb. II, 60, Nº 2098.

mudo de susto y de lágrimas, sólo puede juntar las manos”⁶⁹). La lucha entre los sexos es un tema central de su obra, vehemente y pasional en *Judith* y *Genoveva*, sublimándose en *Herodes und Mariamne* y *Gyges und sein Ring* y traspuesto finalmente a la esfera mítica en *Die Nibelungen*.

No hay reconciliación para el dualismo entre hombre y mujer en la obra del poeta, como tampoco la hay para los otros dualismos, entre individuo y sociedad, etc. “El dualismo se impone en todas nuestras opiniones y pensamientos, en cada momento de nuestra existencia, es nuestra idea más profunda y última. No tenemos aparte de él ninguna idea fundamental. Podemos imaginarnos cómo contrastan vida y muerte, enfermedad y salud, tiempo y eternidad, pero no podemos representarnos lo que existe de común, de principio de reconciliación detrás de estos contrastes”⁷⁰).

Pero si Hebbel no supera sus perturbaciones afectivas, ni tampoco el dualismo de su pensamiento que les corresponde en el nivel intelectual, llega, al menos, a una sublimación, de acuerdo con un apunte de su diario de Viena: “De vuelta de mi viaje, tengo noticia por medio de Englaender de un ensayo raro, aparecido en la revista *Die Grenzboten* que me coloca en un lugar muy elevado, encima de Kleist, pero me pronostica que me voy a volver loco... Eso no pasará nunca, yo tengo una especie de anillo de hierro en la cabeza y he experimentado en enfermedades peligrosísimas que las fantasías más excéntricas de la fiebre no han podido sofocar mi conciencia... Desde luego, este juicio no es del todo insensato, revela cierta intuición del proceso creador en el artista y se equivoca sólo en el sentido de que no se da cuenta de la fuerza libertadora del don representativo. Lo he dicho muchas veces y lo repito: La representación mata lo representado, primero en el autor que supera lo que le atormentó hasta entonces, pero en segundo lugar también en su público”⁷¹).

WERNER HOFFMANN

Universidad del Salvador

Buenos Aires

⁶⁹) *Tgb.* II, 61/62, N° 2099.

⁷⁰) *Tgb.* II, 79, N° 2197.

⁷¹) *Tgb.* III, 254/55, N° 4222.

Hebbel en Inglaterra

Comentarios que sugieren las cartas de Hebbel desde Inglaterra

Detrás del inmenso telón de la vida que recorrió Hebbel en su obra múltiple y profunda, se agita siempre la humanidad cálida del poeta. Jamás se oculta; hurgando en la leyenda, buscando en la historia o en la dolorosa narración de hechos del devenir diario, Hebbel está presente, lo sentimos cerca del hombre de todos los tiempos en cuya naturaleza quiere penetrar poseído por una necesidad de comunicación. Acuciado por esta permanente necesidad de cercanía, escribe un voluminoso *Diario íntimo*, así como su epistolario no menos profuso.

En el año 1862, Friedrich Hebbel se halla en Inglaterra y desde Londres dirige su correspondencia con regularidad a su esposa Christine, en Viena. ¿Qué es lo que más atrae la atención del autor de *Los Nibelungos* en la Inglaterra de *Los tiempos difíciles* de Dickens? El espectáculo de la bullente ciudad londinense no le entusiasma, por el contrario, se siente ajeno y solo frente al mismo. En carta fechada el 8 de junio, dice:

“Desde que me encontré frente al Banco de Londres, donde se cruzan cientos de coches, sé lo que siente un sordo-mudo”.

La naturaleza despierta sus emociones, pero pocas palabras le bastan para referirse a ella, ni siquiera la describe, sólo nos transmite su sensación frente al paisaje:

“... Regresé a Londres en ferrocarril. El día era claro y apacible, y no olvidaré jamás la vista desde el gran puente sobre el río Támesis”.

Pero el río con su impresión inolvidable deja lugar de inmediato a la brusca asociación de ideas que un cartel con el nombre *King Street* produce en su mente:

“Y recuerdo que Sigmund Englaender vive allí —acota— encuentro en seguida la casa y golpeo, pues, en Inglaterra se golpea como se toca el timbre en Alemania”.

Si se sintió ausente frente a las cosas de la ciudad desconocida y la naturaleza sólo logró conmoverlo a medias, la proximidad del amigo, en cambio, a quien después mencionará especialmente en su diario,¹⁾ promueve su entusiasmo hasta la exaltación. Abunda en detalles minuciosos y no ahorra palabras para explicar cómo llegó a su encuentro. Todo cobra interés inusitado para el poeta a partir del momento en que se encamina hacia la casa de Englaender, y dedica el resto de la carta al relato del feliz hallazgo:

“Desde luego que nos quedamos juntos todo el día, para hacer justicia al pasado y volví a encontrar en él a ese hombre de 1846, a aquel profundo y genial poeta-intérprete, al que el tormentoso año político sacara violentamente de su rumbo y lo diera vuelta en el vacío”.

Agrega más abajo:

“Almorcé con él y pasamos la tarde en un local público; ¡por fin, después de tantos años, una conversación sensata!”.

Corroborando la importancia vital que para Hebbel tenía la comunicación humana, por encima de todos los atractivos que los viajes podrían ofrecerle, dice a Christine:

“Tú sabes que sin gente a mi alrededor soy lo que es un dedo separado de su cuerpo correspondiente, y sabrás valorar esa tarde”.

En la siguiente carta, fechada 10 de junio, se dispone a hablar de Londres accediendo al pedido de su esposa. Advertimos nuevamente que ni los objetos ni los lugares captan intensamente la atención del viajero, pues cuando su mirada se posa en ellos, sólo le sirven como punto de partida en su incursión dentro del alma de los pueblos. Veamos cómo descubre el carácter del pueblo inglés y cuánto le impresiona la reciedumbre moral del mismo:

“... ¿Y Londres? me preguntarás... Cara esposa, ya he visto aquí muchísimas cosas, pero aún no descubrí la capa mágica de Fausto, de lo contrario, ya la hubiera comprado para traerte de inmediato. No puedo describirlo como no podría describir el arco iris o las Cataratas del Rin. No es que me sienta cohibido, no, mi naturaleza es proclive a las grandes dimensiones y las multiplicaciones no me impresionan mucho. Y al fin todo se multiplica. Pues, las impresiones son demasiado numerosas, un objeto desplaza al otro, la pluma duda y la mano es manca. Es el clima moral el que huella más profunda ha dejado en mi espíritu. Ese clima

1) Hebbel, *Tgb.* N° 6085, 23/2/1863 (reproducción de carta dirigida a Englaender).

Hebbel en Inglaterra

que como el clima físico afecta a cada aliento y mantiene la libre expresión del pueblo dentro de los límites de un severo código de honor; en una palabra, el respeto que tiene de sí mismo. Ello se descubre de mil maneras distintas. En la forma en que el inglés se dicta la ley a sí mismo, de esa manera él es el encargado de velar por su cumplimiento; ambas cosas deben coincidir o nada se ha logrado. A propósito, me encuentro aquí como entre parientes: ingleses y alemanes se asemejan más de lo que hubiera podido suponer nunca”.

En carta posterior que data del 14 de junio menciona brevemente su visita al Parlamento Británico y vuelve a manifestarse admirado por ese pueblo que sabe legislarse:

“También visité ya el Parlamento y hay esperanzas de que pueda asistir a una sesión. El orgulloso edificio es completamente digno de la majestad del pueblo, a la que representa, y se impone al espíritu en forma muy distinta a nuestro Castillo Imperial”.

Si el “clima moral” que advierte en la vida de Londres logra impresionar su espíritu, el impacto adquiere mayores proporciones, cuando esa misma fuerza le es revelada por la historia de ese pueblo con quien ya se siente hermanado. En la misma carta del 10 de junio narra la visita que hiciera a Richmond y Southampton-House:

“El domingo estuve con Marschall en Richmond y Southampton-House, donde vivió y murió Cromwell. Ante el retrato de Jacobo I, mi amigo contó una preciosa historia que no debe perderse: el rey, aún príncipe, sufre el fuerte castigo de la varita, grita con fuerza lo que produce la desesperación de una dama de la corte que se acerca precipitadamente y reconviene duramente al preceptor. Éste contesta tranquilamente: ¡Yo he curtido la espalda de su majestad, si usted desea besarlo más abajo, no me opondré! y deja a un lado la varita”.

El vigor espiritual del gobernante y su capacidad de amar y sufrir intensamente, dándolo todo en un acto de renunciamiento total en pro de las grandes causas o en el olvido de sí mismo por el consagramiento al deber, entusiasmaron a Hebbel e inspiraron sus grandes dramas históricos. Hebbel no encontró la fortaleza moral de las *espaldas curtidas* en los dirigentes de los movimientos políticos de su patria; quizás por ello no lograron interesarlo activamente y permaneció al margen de las agitadas discusiones de *La Joven Alemania*. Sus ideales iban más lejos. Quería la unidad alemana asentada sobre los sólidos cimientos morales de gobernantes fuertes, desprovistos de mezquinos fines personales. En 1861 escribía Hebbel en su Diario: “Busco la raíz moral del mundo”. La búsqueda de esa raíz moral desentrañada en el sacrificio de la

propia vida es la idea que vibra en su hondo drama bíblico *Judith*, la hermosa mujer hebrea que mancilló su cuerpo sin mácula y vendió su orgullo para salvar a su pueblo. Pero no conforme Hebbel con el relato de los hechos, se interna en el alma de Judith y descubre en dónde linda el sentimiento del deber con la conciencia del pecado. Horrificada de sí misma, dice:

“¡Dios de mis padres, protégeme contra mí misma; que no me vea obligada a adorar lo que aborrezco! Es un hombre”²⁾.

No obstante, el pensamiento de su pueblo, sus sufrimientos, el hambre, el asedio, las persecuciones, logran en parte reconciliarla consigo misma, agrega: “Lo había olvidado todo para pensar sólo en mí”. Pero no es sólo Judith el personaje super-humano; son también Holofernes, Sigfrido y otros, aunque probablemente, la obra que mejor expresa la idea de Hebbel con respecto a la inmolación personal en pro de la comunidad, es su drama *Agnes Bernauer*, cuya fuente principal sería según Juan Probst, el ideal político del año 48 y la unidad alemana³⁾. Cuando Albrecht, único hijo del duque Ernst se casa con Agnes, la bella hija del barbero, lo hace en nombre de su felicidad personal, indiferente a las sangrientas consecuencias de un trono vacante. Al invocar ante el canciller sus derechos de hombre, éste le responde:

“Sois un príncipe, habéis de reinar sobre millones que, para vosotros deben verter hoy su sudor, derramar mañana su sangre y exhalar pasado mañana su vida. ¿Queréis todo esto completamente de balde?”⁴⁾.

Desfilan por la obra de Hebbel numerosos personajes de talla gigantesca, que ante el cumplimiento del deber no vacilan y frente al peligro se agigantan. La fuerza interior, la superioridad moral, son atributos que el dramaturgo alemán buscó empeñosamente en la historia de todos los tiempos. De ahí su entusiasmo ante la anécdota referente a la educación del rey británico y sus palabras: “Una preciosa historia que no debe perderse”.

De inmediato, y a renglón seguido, Hebbel pasa a relatar su visita al Palacio de Cristal y lo hace con viva admiración:

“Ayer... estuvimos en el Palacio de Cristal. Realmente parece haber sido trasladado aquí de un cuento de hadas oriental. Un amontonamiento impresionante de gente. Un viaje en ferrocarril costaba un chelín y un

2) Hebbel, *Judith*, traducción de Ricardo Baeza, Buenos Aires, Emecé editores, 1944 (acto IV).

3) Juan Probst, *Friedrich Hebbel y sus dramas*, Univ. de Bs. As., Facultad de Fil. y Letras, Inst. de Estudios Germánicos, 1944, pág. 52.

4) *Ibidem*, pág. 53.

Hebbel en Inglaterra

brazo o pierna, pues era Pentecostés y Pentecostés en Londres. A la ida tuve a una joven lady sentada en la falda, pero sólo contaba seis años de edad. Lo más milagroso que vi fue un órgano colosal, lo suficientemente grande como para servir en la catedral de San Esteban, en el que pronto se tocó: “*llevamos una vida libre*”, etc., impresionante para mí: el órgano, como ciertos actores, no tiene intermedio; sólo puede apagarse. Lo más extraño: los monstruos de la edad primitiva de la tierra, vertidos en bronce y sumergidos en las aguas de una laguna del parque. Horribles figuras que, sin embargo, en su tiempo fueron lo máximo que el planeta pudo producir...”.

El Palacio de Cristal diseñado por Sir Joseph Paxton en 1851 e inaugurado con la gran exposición internacional de ese año, fue una de las grandes inspiraciones del Príncipe Alberto. El palacio y la exposición materializaban, según palabras de Lytton Strachey, el deber, la solidez de la vida moral y doméstica y la consolidación de la industria en la era victoriana ⁵⁾. El príncipe Alberto, en la necesidad de afirmar su posición de príncipe extranjero en la Inglaterra nacionalista, había querido realizar en el palacio de ensueño que Hebbel describe, una exposición sin precedentes. Debía ser como nos dice Lytton Strachey, un monumento nacional erigido a las bendiciones supremas de la civilización: paz, progreso y prosperidad.

Una de las guías londinenses de turismo que contiene una descripción detallada del palacio de cristal, hace hincapié justamente en las cosas que más llamaron la atención de Hebbel; nos dice: “En el crucero central se halla la gran orquesta, que en ocasión de los grandes festivales musicales, acomodan un coro de cinco mil personas. El órgano tiene 4.384 tubos”. A renglón seguido leemos en la guía: “Los numerosos patios, que ilustran la arquitectura de todas las edades y países valen la pena de ser inspeccionados. Pero la mayoría de los visitantes hallan un atractivo superior en los jardines bien cuidados que cubren 200 acres de extensión”. De inmediato la guía describe el gran lago en el parque: “En la parte más baja de los campos, se encuentra un gran lago para botes, cerca del cual se ven algunas reproducciones fantásticas y fascinantes de animales ante-diluvianos en tamaño natural ⁶⁾”.

En la carta siguiente desde Londres, fechada el 12 de junio, Hebbel narra su visita a la famosa torre británica. El lugar despierta, naturalmente, en su espíritu imágenes del pasado histórico y veamos cuán cálida es la evocación de las mismas, pues si bien buscó el autor de *Judith*, la superioridad del héroe en anales y leyendas, no por ello

⁵⁾ Lytton Strachey, *Queen Victoria*, London, Chatto & Windus.

⁶⁾ *London Illustrated Books*, London, Ward, Lock & Co., 1913, pág. 256.

estuvo lejos de la debilidad y de la pequeñez humana. Dice en su diario en el año 1854:

“Para mí la historia es aquella cosa del individuo que nadie puede interpretar por mí” y agrega: “Debe verse al individuo en su personalidad total”⁷⁾. Leemos en la mencionada carta:

“Voy a hojear en el gran libro ilustrado de la historia de Inglaterra. Ayer estuvimos en el Tower. ¡Qué impresión para mí! ¡Aquí la oscura escalera que ascendían los traidores de la nación y que da al Támesis; allí la llamada torre sangrienta, en la cual hizo estrangular Ricardo a los hijos de Eduardo; la cárcel en la que Juana Gray meditaba sobre sus errores, el bloque en que apoyó su joven cabeza, la terrible hacha con que le fue separada del tronco! Una lápida en el patio identifica el lugar en el que, en un día de mayo, expiró Ana Bolena; en cambio no vi las armas de Ricardo III de las que Gabillon dedujo que el demonio jorobado tenía que haber sido de gran estatura, pues allí no existen y él debe de haber entendido mal”.

De inmediato, cambia el tono histórico de la carta, se hace más íntimo y confidencial y dice a Christine:

“... Y ¿qué opinas de la tontería de haber probado también la última almohada de Juana Gray? Cuando se lo conté a Englaender esta mañana, no le extrañó en absoluto, él también lo había hecho”.

La circunstancia que Hebbel califica de tontería, nos permite comprender su anhelo vital de proximidad humana, a través de la propia experiencia. ¿Cuál no sería, entonces, su impresión al encontrarse en la Abadía de Westminster en contacto con las tumbas de las queridas figuras del gran pasado inglés histórico y literario? Con palabras sencillas, se limita en carta del 14 de junio a relatar su visita a la Abadía:

“El día anterior [12 de junio] había estado en la Abadía de Westminster, anduve entre ilustres estatuas y sobre polvo santo, pues se tienen las tumbas bajo los pies. Por esa razón estuve parado sobre la tumba del recientemente fallecido Mac Auley [Macaulay] sin haberlo notado. Pero sucede con estas impresiones lo mismo que con aquéllas de sonido y color: no pueden recibirse más que en forma directa y personal”.

La referencia a la tumba de Shakespeare, que sigue a continuación, nos recuerda la gran inclinación de Hebbel por el gran isabelino:

“Pero a Shakespeare no lo debieran haber puesto allí —dice— eclipsa a los poetas como Napoleón eclipsa a los generales. Me conmovió la inscripción sobre su tumba; son los primeros versos que en mi vida había leído de él, aquellos que están en la enciclopedia que poseía el baile Mohr en Dithmarschen”.

⁷⁾ Hebbel, *Tgb.*, IV, N^o 5312, 26/7/1854.

Hebbel en Inglaterra

Todo lo vinculado con Shakespeare toma la atención preferente del viajero. En carta del 18 de junio vuelve a nombrar al gran poeta:

“En el Museo Británico, vi el único manuscrito de Shakespeare que aún existe; su firma bajo un instrumento público. Suficientemente característico de este mundo: *Lear*, *Hamlet*, etc., todo destruido y disperso, pero el contrato de venta aún existe”.

Las sugerencias del poeta nos recuerdan que la investigación de los manuscritos shakespearianos se hallaba aún en su etapa incipiente en Inglaterra. Por otra parte, su gran inclinación hacia el autor de *Hamlet* nos retrotrae a los críticos alemanes de los siglos XVIII y principios del XIX, a quienes cupo la gloria de sacar a luz la riqueza dramática de *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*, etc., con anterioridad a los críticos ingleses. La minuciosa crítica de Coleridge⁸⁾ se inspiró en las observaciones de Lessing, en la vigorosa defensa que Herder hiciera de Shakespeare en oposición a la crítica neo-clásica y fundamentalmente, en los estudios de los dramas de Shakespeare realizados por los hermanos August Wilhelm y Friedrich Schlegel.

Una carta completamente distinta a las anteriores, es la fechada en Londres el 14 de junio en la que refiere su visita a la famosa exposición internacional realizada en Londres en 1862, de características y proporciones similares a la exposición de 1851:

“Ayer visité por fin la Exposición; la había postergado tantas veces para satisfacer primero a la ciudad. Y bien, el príncipe de este mundo se pavonea allí en todo su esplendor. Pero sus maravillas no son para mí a pesar de que hasta para los reumáticos y paralíticos parecen tener tanta atracción que se hacen llevar por todas partes en pequeños coches de mano y subir y bajar por las escaleras”.

Este hecho llamó tanto la atención de Hebbel que en su Diario insertó algunas observaciones con respecto a los inválidos conducidos en coches especiales a través de la exposición⁹⁾.

“A mí no me impresiona —continúa diciendo en su carta— si los muebles, mesas, sofás, etc. aumentan en elegancia. Por el contrario, me disgusta el hecho de que la artesanía se acerque al arte verdadero al punto peligroso de que pueda ser confundida con él; ya en París en 1844 tuve una sensación similar, es como cuando veo un mono, que me repugna tanto más, cuanto más se asemeja al hombre”.

8) Coleridge, *Shakespearean Criticism*, London, J. M. Dent & Sons, 1960.

9) Hebbel, *Tgb.*, IV, N° 6020, 26/11/1862.

El gusto estético que Hebbel pone de manifiesto en su desagrado por la decoración victoriana es coincidente con otras observaciones atinentes a las exposiciones del 51 y del 62. R. H. Mottram¹⁰⁾ en su contribución a la historia de la Inglaterra victoriana, refiere los esfuerzos realizados por William Morris y todo el grupo pre-rafaelista por recargar de belleza visual los objetos de la vida diaria. Al respecto dice Mottram que este esfuerzo se hizo evidente en las dos exposiciones de 1851 y 1862 a través de “una orgía confusa de restauración arcaica y de parodia naturalista...”. Por su parte A. E. Richardson¹¹⁾ en el capítulo titulado *Decoración y mobiliario* expresa conceptos similares y agrega que el ideal victoriano consistía en imbricar el arte con la industria, es decir, procuraba aplicar el arte a los objetos comunes de uso diario, tal como lo deseara William Morris.

La aversión experimentada por Hebbel hacia la exageración y el derroche de artesanía que observara en los objetos de la exposición, se vincula con su observación de que el pueblo inglés carece de vena poética. En un fragmento de su Diario íntimo de fines del mismo año, leemos: “La grandeza de los poetas ingleses descansa en el hecho de que cada uno de los individuos de la nación, carece completamente de vena poética, luego la disposición poética propia a todos los pueblos se derramó por completo en las excepciones”¹²⁾. Las últimas palabras del fragmento acusan, sin ninguna duda, su ferviente admiración por Shakespeare.

La sección correspondiente a cuadros de la exposición, tuvo acogida favorable en el espíritu de Hebbel, especialmente los cuadros de Hogarth y Reynolds, los dos grandes retratistas de la pintura inglesa. Dice continuando su paseo por la exposición:

“Por ello sólo me interesó la exposición de cuadros y en particular la sección inglesa, pues es raro que un buen cuadro inglés llegue al Continente. Lo mejor que aquí se produce pasa de inmediato a colecciones privadas de la aristocracia y rara vez vuelve a aparecer. Los viejos ingleses se destacan en el retrato y su Reynolds tiene con derecho, su estatua en el Westminster. Las piezas tan características de Hogarth en forma de grabado que antaño se encontraban en todas las casas de Alemania y de las cuales también “El hijo pródigo” decoraba la habitación de mis padres me causaron gran placer. Será por la frescura que los caracteriza o por reminiscencias de mi niñez”.

10) R. H. Mottram, *Early Victorian England*, edit. por G. M. Young, Oxford, University Press, 1934, t. I, pág. 222 y sig.

11) A. E. Richardson, *Decoration and Furniture, Early Victorian England*, edit. por G. M. Young, Oxford, University Press, 1934, t. II, pág. 234 y sig.

12) Hebbel, *Tgb.*, IV, N° 6008, junio 1862.

Hebbel en Inglaterra

Pocas líneas le bastan a Hebbel para exponer su pensamiento claro, coherente y profundo con respecto al desarrollo industrial y a la mecanización:

“Me conformaría con el desarrollo de las máquinas si estuviéramos seguros que las mismas alivian la dura lucha del pobre por la vida. Pero mucho me temo que se le quite el trabajo para entregarlo a la muerte por el hambre. Mas debe haber millones de personas para cultivar la tierra, forjar el acero, etc., cuyos cerebros no comenzarán a germinar ideas más geniales, porque sus brazos pueden descansar”.

Mottram, refiriéndose a las dos exposiciones internacionales, nos dice que las mismas fueron la fiesta de “la fe en el progreso, en la producción y en la maquinaria”. Pero, en el mismo párrafo y desarrollando la misma idea, nos dice que en 1865 estaban alejándose tanto de aquella fe, que la estatua del príncipe Alberto con el catálogo de la exposición en la mano, constituía “el memorial de una edad que había caído en el olvido y casi en el desprecio”.

Hebbel no participó nunca de esa fe ni albergó entusiasmo por los adelantos de la industrialización, por el contrario, coincidente con los economistas del siglo y adelantándose en muchos años a los cultores del naturalismo, advirtió que el avance y el engrandecimiento estaban engendrando el retroceso y la miseria para aquellos que colocaban su esfuerzo al servicio del progreso. Debemos destacar, no obstante, que el pensamiento hebbeliano mantiene tal autenticidad que lo diferencia y aísla de manera fundamental de todos los teorizadores sociales, con quienes Hebbel no se identificó a pesar de sus coincidencias casuales. Se identifica en cambio, individualmente, con el hombre que sufre; no le interesa la masa humana como conglomerado; busca al individuo en su esencia y lo halla, como lo hará Hauptmann años más tarde, en el tejedor oprimido por el telar y desplazado por la máquina. No comparte la idea del desarrollo material o la liberación fatal del hombre arrollado por el desenvolvimiento de la historia.

Las soluciones del historicismo del siglo XIX que terminaban atomizando al hombre en el estado, tenían que constituir para los historiadores del alma humana, la muerte de la vida. En sus últimos años Hebbel ya no adhiere a las teorizaciones intelectuales imperantes en la época, postuladoras de un proceso lógico en el desarrollo de la historia. Supo sentir la vida en el hombre de su tiempo y con la misma cálida percepción, dirige su mirada a los seres y cosas de épocas preteritas.

Movido por el mismo sentimiento de conmiseración hacia los menesterosos, escribe la carta siguiente que data del 18 de junio. Comienza expresando su agradecimiento hacia Englaender, de quien dice:

“... me acompaña todo el día sacrificándose prácticamente por mí... Dado que conoce Inglaterra como pocos, veo a su lado cosas que de otra manera se me escaparían. Es increíble la valla que separa la riqueza de la pobreza. A pocos pasos de las grandes avenidas brillantes, que parecen dedicadas exclusivamente a los muy ricos, reina en las callejuelas contiguas la más absoluta miseria, y por cierto no a escondidas... como en otras partes, sino a plena luz. Vi ayer en el barrio judío a un hombre más o menos bien vestido, que negociaba un par de zapatitos viejos sin suela”.

Después de abandonar Londres, Hebbel pasa a París y desde allí reanuda su correspondencia con Christine. La visión de la riqueza londinense junto a la miseria, perdura en su espíritu y cuando vuelve a referirse a ella desde Francia, lo hace fustigando duramente la injusticia y el egoísmo de la gran metrópoli industrial. La mera observación ha dejado paso a la censura y a la acusación, a pesar de que no deja de afirmar que personalmente ha pasado magníficos días en Inglaterra. Dice, hablando del gran país: “Inglaterra pretende ser el pueblo más rico y cada inglés, el más rico”. (23 de junio de 1862).

Indignación, rebeldía y amargura trasunta su sátira cuando alude a la veneración del inglés enriquecido hacia el poder del dinero. “El pobre no debe existir” —dice— y agrega más abajo: “Si no puede satisfacer sus exigencias, ¡que perezca! El cementerio de Dios es grande”. Señala luego que la abolición de la esclavitud constituyó una gran ventaja para los señores, quienes por este camino se liberaban de las últimas obligaciones para con el esclavo, “después de haberle exprimido el alma y el cuerpo”.

Para comprender el valor de estas observaciones, será necesario dirigir una mirada a la Inglaterra que en 1862, se hallaba ya en el florecimiento de sus prósperas manufacturas. La revolución industrial había cumplido todas sus etapas; transformó a los alegres moradores de *La villa abandonada* de Goldsmith en esclavos fabriles al tiempo que los pequeños talleres domésticos eran reemplazados por las grandes empresas manufactureras. El trabajo en las fábricas se reglamentaba por convenios unilaterales, que el obrero debía acatar ciegamente si no quería verse brutalmente despedido de su ocupación¹³).

¹³) Elie Halévy, *A History of the English People in the 19th. Century*, London, Ernest Ben Lt., 1949.

No hay duda de que la época corresponde a *Los tiempos difíciles* dickensianos. Sofocados los movimientos obreros de 1848, pronto la *Carta del Pueblo*, conquista obrera de Inglaterra, pasaría a ser letra muerta ¹⁴). Por su parte, triunfante la burguesía y afirmada en nuevas bases por la creciente concentración de la riqueza monopolizada, deja pocas esperanzas a los hombres de trabajo desunidos, sin organización y sin horizontes inmediatos. Faltan todavía algunos años para que el poderoso movimiento trade-unionista albergue en su seno a todas las fuerzas dispersas que aún luchan en diferentes partidos bajo los resabios del socialismo utópico de Owen. Cabe aclarar, no obstante, que según Sidney Webb ¹⁵), las grandes uniones obreras se van ya perfilando en la historia inglesa, pero se necesitará todavía, como afirma Dolléans, algún tiempo de aprendizaje para cimentar y consolidar esas organizaciones en un gran movimiento ¹⁶).

Pero imaginemos al viajero que como Hebbel pasea por las calles de Londres y nada sabe de *la unión consolidada de los mecánicos* que en 1861 agrupa más de 20 mil miembros ¹⁷); que nada conoce del *crecimiento de las uniones nacionales* y sólo tiene ante sí una visión de la pobreza cotidiana junto a la suntuosidad y a la abundancia. Los términos de su carta “una valla separa a la pobreza de la riqueza”, ofrecen una extraordinaria coincidencia con el relato que hace el obrero Esteban Blackpool en la obra ya citada de Dickens *Hard Times*, publicada pocos años antes. Dice Esteban al rico fabricante de corazón endurecido: “... estamos en un lodazal. Vea la ciudad rica como es, y vea a la gente que ha venido aquí a tejer, a cardar, a trabajar a destajo sin poder nunca procurarse el menor solaz, desde la cuna al sepulcro. Vea cómo y en dónde vivimos...”. “Y vea ahora las fábricas que funcionan, sin dar nunca un paso, como no sea hacia la muerte”.

Si recordamos, como ya dijéramos, que Hebbel se identificó con el hombre desolado frente al dolor y a la necesidad y no auguró soluciones en los movimientos políticos de su época, ¡cuán comprensible resulta la coincidencia con el gran novelista del siglo pasado! En *Oliver Twist*, otra de las novelas de Dickens, publicada con anterioridad, el autor inglés describe un barrio de negocios pobrísimo en donde se exhiben harapos para la venta y en cuyos escaparates podríamos ubicar al “viejo par de zapatitos sin suela” que menciona Hebbel. En dicho

14) Dolléans, *Historia de los movimientos obreros*, Bs. Aires, Eudeba, 1960, t. I.

15) Sidney Webb y Beatrice Potter, *The History of Tradeunionism*, London, Longmans Green, 1920.

16) Dolléans, *loc. cit.*, pág. 110.

17) *Ibidem*, pág. 106.

capítulo leemos: “Allí el ropavejero, el zapatero ambulante y el trapero exponen sus mercancías... una gran cantidad de hierro viejo, huesos y montones de pedazos de géneros gastados de lana e hilo se oxidan y pudren en los mugrientos sótanos”.

Impresionado por la situación social, tal como la siente palpitar en los rostros, en los carteles, en puertas y ventanas, Hebbel continúa paseando su mirada por la ciudad industrial y dice, en carta del 18 de junio, todavía en Inglaterra:

“Muchas veces dije en Alemania, al hablar sobre la división del trabajo: la aguja podrá ser mejor si en su confección intervienen tres personas. Pero ¿qué sucede con aquella persona que durante toda su vida se ocupa de tornear las cabezas de alfiler o de afilar su punta? He aquí un cartel que pegado en las ventanas de las fábricas contesta mi pregunta. —Se buscan cien manos para camisas, etc.— se lee a cada rato. Manos, no muchachas, mujeres u hombres. Grandiosa abstracción, pero terrible a la vez, y ¿cuánto nos distanciamos todavía, de esta manera, de los antiguos romanos que alimentaban a sus murenas con esclavos, pues veían en ellos nada más que carne ambulante?”.

“En Londres no se buscan obreros, sino manos”, vuelve a decir Hebbel en su Diario, en la misma fecha ¹⁸). Hebbel veía a Inglaterra en ese peligroso momento en el cual, como afirma Halèvy ¹⁹) empeoraba la condición moral de los trabajadores por la desaparición de los vínculos personales. El taller del artesano, la pequeña industria, van siendo devorados paulatinamente por la transformación progresiva del capital individualista en las sociedades de capitales anónimos e irresponsables. Proudhon había advertido los peligros de la monopolización en 1852 y en la década siguiente, escritores y economistas se preguntan angustiados cómo detener el avance de las poderosas asociaciones financieras en las cuales muere el individuo, se aniquila su alma, porque sólo interesan sus manos ²⁰).

Es necesario volver a insistir, no obstante, que la preocupación de Hebbel se emparenta fácilmente con la inquietud social de Dickens, pero no resiste en cambio, la comparación con los problemas de la misma índole expresados por los numerosos economistas y pensadores del siglo XIX. Hebbel inicia la poderosa corriente del teatro realista con su obra *María Magdalena*, en la cual vibra una infinita piedad hacia el personaje oprimido, arrastrado y finalmente destruido por los prejuicios y convencionalismos de la época. Es siempre la misma con-

18) Hebbel, *Tgb.*, IV, N^o 6032, junio 1862.

19) Elie Halèvy, *loc. cit.*

20) *Ibidem.*

Hebbel en Inglaterra

miseración que anida en la obra de Hebbel hacia el hombre considerado un universo en sí mismo; compasión para el individuo que espera y requiere soluciones individuales, las que no derivarán de las tendencias o agrupaciones políticas del siglo.

La impersonalización de los trabajadores en las grandes empresas anónimas, también halla expresión en las palabras de la obrera Raquel (*Hard Times*), al dirigirse a la esposa del fabricante:

“Ustedes no nos conocen, no se preocupan por nosotros ni se creen de la misma especie”.

Y más abajo pregunta:

“¿No puede un obrero tener un alma y una voluntad propias?”. Parecería que el mismo trabajador comenzara a dudar de la existencia de ambas.

En la misma carta del 18 de junio, interpolando sus observaciones sociales, Hebbel refiere con agudeza algunas actividades de las congregaciones religiosas en las calles londinenses:

“Hay aquí una sociedad de misiones fundada para convertir a los paganos nacidos en Londres y siempre halla un número de personas que en vida aún no han oído hablar de Dios. Y al lado personas que diariamente podrían arrojar por la ventana mil libras sin sentirlo”.

Y más abajo agrega:

“Y a la vez la serena celebración dominical y todo ese aparato religioso. El otro día vi pasearse por las calles a un hombre con una pizarra negra sobre el pecho. ¿Y qué rezaba la misma?: “Tanto amó Dios al mundo que dio por él a Su propio hijo...”. Alguna asociación piadosa alquila al sujeto por jornadas”.

Desde las primeras palabras del párrafo, advertimos el disgusto del poeta hacia ese intento de conversión de almas, al tiempo que se apia da de esos seres que nunca oyeron hablar de Dios porque los poderosos que “podrían arrojar mil libras por la ventana sin sentirlo”, pasan a su lado sin ocuparse de ellos. Expresa abiertamente su repudio por las celebraciones religiosas a las que califica de “aparatosas” y como si ello fuera poco, no ve en el individuo con la pizarra sobre el pecho, a un simple creyente, sino a uno de los tantos mercenarios de la fe. El escepticismo de esa actitud burlona y al mismo tiempo rígida, no tiene origen necesariamente en la complejidad del alma de Hebbel, que no pudo hallar respuesta a los interrogantes metafísicos en las religiones tradicionales. Pero sí, se origina en la sinceridad para consigo mismo

que el gran dramaturgo evidenció en todas sus creaciones y en la seriedad con que abordó los problemas de la vida espiritual del hombre. En la misma época, George Elliot, la novelista inglesa, expresaba idéntico repudio hacia la aparatosidad religiosa sin contenido real, en obras que estaban inspiradas, sin embargo, en el hondo espíritu religioso de la gran autora del siglo pasado²¹). El afán de propaganda religiosa, por otra parte, constituyó una característica bastante peculiar de la vida británica. Bástenos recordar en tal sentido la labor desarrollada por los salvacionistas y la abundante literatura satírica a la cual aquéllos proporcionaban el material para su temática; y aunque bastante posterior, no podemos dejar de mencionar a *La Comandante Bárbara* de G. B. Shaw, pues su ironía abarca un largo período de la vida inglesa, de hondas tradiciones arraigadas.

A renglón seguido, Hebbel continúa fustigando con sus observaciones, la hipocresía y el engaño derivados de intereses bastardos y mezquinos:

“A propósito, también aquí sabe ingeniárselas Tartufo. Hay en estos lugares posaderos piadosos que ofrecen a sus huéspedes un vaso de vino, pero le niegan terminantemente el siguiente. Mas, si el sediento transeúnte no es testarudo puede recibir cuanto desea: sólo tiene que salir por una puerta y entrar por la otra”.

No olvidemos que tales situaciones se producen siempre cuando se imponen restricciones exageradas que el individuo debe cumplir sin consultar a su conciencia. El auge del puritanismo en Inglaterra había llegado, en ciertos casos, a prohibiciones extremas emanadas de rigurosos decretos de gobierno.

En su carta posterior desde París, a la que ya hiciéramos alusión, se refiere con más acritud al culto dominical londinense. Considera que el puritanismo “es la forma más repugnante de alimentar a la conciencia y a la moral”, y agrega que la predilección puritana “tiene sus raíces en el pueblo, ya que no sería posible mantenerla por la fuerza”. Hebbel, que trató de profundizar en los misterios de la vida, no toleró actitudes híbridas en materia religiosa. Hurgador de grandeza en el alma de los pueblos, anatematizó la pequeñez, y su encono ante la mentira, el boato y la apariencia no reconoció atenuantes.

En síntesis, la lectura de las cartas enviadas por Hebbel desde Inglaterra, en orden cronológico, nos permite advertir una graduación de sensaciones que van desde la reverencia del poeta ante el “clima

²¹) George Elliot, *Adam Bede*, 1859; *Silas Marner*, 1861; *Félix Holt*, 1866.

Hebbel en Inglaterra

moral” que observa en las calles de Londres, en sus instituciones y en su pueblo, hasta la dolorosa impresión que le produce la “valla que separa la riqueza de la pobreza” en el país de las grandes realizaciones industriales.

No estamos frente a impresiones contradictorias. La contradicción está dada por la vida en sí, por esa vida múltiple y cambiante que Hebbel quiso penetrar hasta sus últimas esencias.

ROSA PASTALOSKY

Universidad Nacional de la Plata

*(Traducción de las cartas de Hebbel:
Herbert Wolfgang Jung)*

III.

Miscelánea

Vida y Obra de Friedrich Hebbel*

Fechas y Experiencias

1813

13 de marzo: Christian Friedrich Hebbel nace en Wesselburen (Ducado de Holstein). Su padre: el albañil Klaus Friedrich Hebbel (1787—1827). Su madre: Antje Margarete Schubert (1787—1838), hija de un artesano de Wesselburen.

[Mi padre fue] un esclavo del matrimonio, atado a la pobreza, la indigencia desnuda, con férreas cadenas, incapaz de dar un paso adelante, a pesar de todos los esfuerzos, a pesar de su empeño ilimitado. Pero odiaba también la alegría. Los obstáculos, cual zarzas y espinas, le habían cerrado el corazón para ella, y no pudo soportarla tampoco sobre el rostro de sus hijos... A mi hermano y a mí nos llamaba sus lobos, nuestro apetito desalojaba el suyo... Sin embargo, mi padre... fue un hombre de buen corazón, fiel, bien intencionado, pero la miseria había ocupado el lugar de su alma...

Diario N^o 1323, 22 de noviembre de 1838.

[Mi madre] fue una buena mujer, cuyas buenas y menos buenas cualidades forman —así me parece— parte de mi ser. Con ella tengo en común, mi genio colérico, mi temperamento efervescente y la misma capacidad de volver a perdonar y a olvidar rápidamente y sin más, todas las ofensas, ya sean grandes, ya sean pequeñas. Aunque no me comprendió nunca, ni pudo hacerlo, dado el nivel de su espíritu y experiencias, debe haber tenido siempre una idea de mi ser interior...

Diario N^o 1295, 18 de septiembre de 1838.

* Para la confección del cuadro cronológico nos hemos basado en:

Detlef Cölln, *Zeittafel zu Hebbels Leben und seinen Werken*, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1956, págs. 121 ss.

Willibald Klinke, *Zeittafel*, en *Friedrich Hebbel*, Manesse Verlag (1945).

En la traducción de los pasajes tomados de la obra, la correspondencia y los diarios del poeta, colaboraron *Velia J. Bianco, Nelly B. de Etcheverry y María Luisa Punte*.

1817

Hebbel entra en la *Klippschule* (escuela preparatoria para la primaria) de la “señorita Susana”.

A los cuatro años fui llevado a una escuela preparatoria. La dirigía una solterona, de nombre Susana, alta y con desarrollo masculino, de amable mirada azul, que resplandecía como luz en su rostro gris pálido. A nosotros, los niños, nos habían colocado en la espaciosa sala que servía de aula y que era bastante oscura, como árboles en hilera junto a las paredes, los niños en una parte y las niñas en otra. La mesa de Susana, cargada de libros escolares, emplazada en el medio, y ella sentada atrás en una antigua butaca que infundía respeto, con su pipa blanca de barro en la boca y una taza de té por delante...

De: *Mi infancia.*

1819

Hebbel concurre a la escuela primaria como alumno del maestro Franz Christian Dethlefsen. Su padre tiene que vender la casa heredada del suegro.

Wesselburen llegó a tener su escuela elemental, y en ella fue elegido como maestro un hombre, cuyo nombre no puedo dejar de anotar sin un sentimiento de la más profunda gratitud, porque él, a pesar de su modesta posición, ejerció en mi desarrollo una inmensa influencia. Se llamó Franz Christian Dethlefsen...

De: *Mi infancia.*

Más o menos al mismo tiempo en que yo cambiaba la húmeda sala de Susana, por la escuela elemental recién erigida, clara y amable, mi padre debía abandonar su pequeña casa y ocupar un departamento en alquiler... Nos despedimos con emoción, pero sin dolor, de los cuartos en los cuales habíamos nacido.

Todo lo que eso significó, sólo lo supe más tarde, pero por cierto bastante pronto; hasta entonces, había sido sin saberlo yo mismo un pequeño aristócrata, y eso había acabado...

De: *Mi infancia.*

1827

18 de noviembre: Muere el padre de Hebbel.

1828

Por intermedio de Dethlefsen, Hebbel recibe “comida y vivienda” en casa del baile Mohr, donde trabaja primero como mozo de recados y luego (a partir de 1829) como escribiénte.

Yo permanecí tiempo suficiente en el país [en Dithmarschen], para dejarme penetrar de todos sus elementos, y la historia está allí todavía viviente: el pasado habla ya desde la boca de la nodriza al niño, y también al padre le gusta tomar a su hijo sobre sus rodillas y contarle acerca de los golpes que han recibido los daneses. Yo solamente pude dedicarme a los estudios a partir de los veintidós años... Colaboraba con un empleado del baile [Mohr] de mi lugar natal, en sus extensas actividades. Luego llegué a ser su secretario y tuve así tempranamente la oportunidad de echar una mirada para informarme acerca de la multiplicidad de los hechos y acciones humanas. Por supuesto, yo no sabía estimarlo en aquel tiempo y tampoco comprendí cómo podría tener para mí consecuencias ventajosas. Me sentí desgraciado en el más alto grado...

Carta dirigida a Arnold Ruge, 15 de septiembre de 1852.

Algunos amigos donaron a mi casa, precisamente en este día [su 50º aniversario] dos cuadros: el cuadro de la pequeña iglesia de Dithmarschen, en la cual hace medio siglo fui bautizado, y el cuadro de la casa “magnífica” en la cual yo pasé como escribiénte los siete años más largos de mi vida... bajo condiciones sumamente desagradables; inmediatamente resurgió vivo el pasado, con todos sus cambiantes estados de temor y esperanza, de coraje y desesperación. ¡En cambio con qué claridad se destacó el presente!...

Carta dirigida a Sofía, Gran Duquesa de Sajonia, en Weimar, 22 de marzo de 1863.

1829/30

Los primeros poemas y cuentos de Hebbel aparecen, casi todos anónimos, en el *Mensajero* local.

1831

Amalie Schoppe (1791–1858) escritora y editora de *Neue Pariser Modeblätter* (Nuevas hojas de la moda parisiense), publica algunos poemas de Hebbel en su revista.

1834

Amalie Schoppe trata de reunir fondos entre sus amistades a fin de que Hebbel pueda prepararse en Hamburgo para cursar estudios universitarios.

¡Oh esta mujer! [Amalie Schoppe]. La peor maldición es tener obligaciones con otros, cuando no existe la más alta armonía entre el corazón y el espíritu, cuando no precede un momento divino que garantiza una eterna relación. Yo quiero... hacer justicia a ella, no quiero olvidar nunca que ella me abrió la puerta de la vida y que yo, a pesar de todo lo que en mí pueda haber, sin su ayuda hubiese sucumbido en mi Dithmarschen...

Diario N^o 1701, 16 de octubre de 1839.

La mayor de las desgracias sucede al hombre, cuando éste a través de sus fuerzas espirituales y talento está en relación con lo más sublime, y por su posición en la vida, está enlazado con lo más bajo. Aun cuando poco a poco logre por expansión del espíritu, hacer saltar sus cadenas, habrá perdido el puro goce de la existencia, y en su carácter se desarrollará un factor acre, amargo, hecho que otros debieran ver como una enfermedad y no como un pecado. A pesar de su orgullo congénito y enraizado un hombre tal, durante su desarrollo, se ve obligado a permitir a cualquier persona deseosa de hacerlo, que lo abrume con obligaciones...

Carta-memorial para Amalie Schoppe, 25 de mayo de 1840.

1835

14 de febrero: Hebbel se traslada a Hamburgo.

23 de marzo: Inicia su diario, cuya última anotación data del 25 de octubre de 1863.

Se aloja durante un tiempo en casa del carpintero de barcos, Ziese, donde conoce a la hijastra de éste, Elise Lensing (1804—1854).

Comienzo este cuaderno no sólo para hacer un favor a mi futuro biógrafo... (sino) que ha de ser un libro de apuntes de mi alma y debe conservar fielmente los sonidos que me hace intuir mi corazón para mi edificación en los tiempos venideros. (Pues) el hombre se distingue del instrumento que en eterno círculo hace volver los tonos, si bien en las combinaciones más extrañas; el sentimiento que suena

Vida y Obra de Friedrich Hebbel

en su pecho para luego callarse, se ha silenciado para siempre. En el mundo psíquico, el mismo rayo de sol nunca produce, como hace en el mundo físico, idénticas flores...

Diario N° 1, 23 de marzo de 1835.

Además, visito a menudo a una señorita que vive en la vecindad, una muchacha noble y excelente, a quien estimo y venero... ¡El corazón o, para que no me interpretes mal, la vida necesita tales puntos de contacto!...

*Carta dirigida a H. A. Th. Schacht,
18 de septiembre de 1835.*

La simpatía que me demuestras activamente y en muchas formas, me conmueve en lo más hondo. ¡Ojalá te la pudiera recompensar mejor! Pero no es posible. Lo que tú llamas mi enfermedad es, a la vez, la fuente de mi vida más elevada... Nunca he tenido mucho interés por aquello que los hombres llaman felicidad y lo estoy perdiendo cada vez más. En cambio, hay algunas horas que derraman sobre mí una desbordante riqueza de plenitud interior; entonces se me soluciona algún enigma, tengo noción de mi propia persona con su dignidad y fuerza, reconozco que mis máximos dolores no son sino las contracciones del parto de mis máximos deleites...

Carta dirigida a Elise Lensing, 12 de mayo de 1837.

A Elise, y sólo a ella, debo lo que soy. Viví con su dinero en Heidelberg y Munich, así como anteriormente y ahora en Hamburgo. Ella ha aguantado todos mis caprichos y me cuidó durante mi enfermedad con angelical abnegación. Diario N° 1700, 15 de octubre de 1839.

1836/37

3 de abril: Hebbel llega a Heidelberg en cuya Universidad sigue cursos como oyente.

Amistad con Emil Rousseau.

12 de septiembre: Hebbel se marcha a pie a Munich.

*Comienzan sus relaciones con Beppi Schwarz, cuya casa paterna, donde se aloja a partir de septiembre de 1837, le familiariza con un típico ambiente pequeño-burgués, pintado luego en *María Magdalena*.*

Me gusta tan poco la vida en este lugar que si viera alguna salida, abandonaría los estudios; los obstáculos exteriores son casi insuperables... y también tengo que luchar con los interiores. Las ciencias requieren en muchos aspectos un peón que empuja el carro; el hombre sólo se presta para esto en aquellos años en que todavía no es nada...

*Carta dirigida a Elise Lensing, desde Heidelberg,
3 de mayo de 1836.*

Cuando llegué a Munich, tuve inmediatamente delante del portón de la ciudad la ocasión de comprar un par de botas que necesitaba con urgencia. Lo tomé por una señal feliz y no me engañé. Es cierto que he perdido muchas cosas en Munich, pero también eran muchas las que poseía aquí...

Diario N° 1528, 10 de marzo de 1839.

Nada me atormenta tanto como mi futuro cercano. Desde que estoy en Munich (algo más de dos meses) no he almorzado ni siquiera cinco veces un plato caliente, para que el dinero me alcanzara el mayor tiempo posible; continuamente me he tenido que arreglar con pan...

*Carta dirigida a Elise Lensing,
29 de noviembre de 1836.*

Creo haber hecho en este último año una importante experiencia sobre mí mismo y es que me resulta absolutamente imposible escribir algo que no se ligue verdaderamente, en lo más íntimo, con mi vida espiritual... El arte es el único medio por el cual penetran en mí, mundo, vida y naturaleza; yo no tengo en esta hora sería nada que pedir ni implorar en mis rezos, sólo que no me resulte imposible manifestar, por un destino demasiado cruel, las fuerzas que para el arte yo presumo en mi pecho...

Diario N° 548, 31 de diciembre de 1836.

En la base de María Magdalena... hay un acontecimiento presenciado personalmente por mí en Munich cuando vivía en casa de un carpintero cuyo primer nombre incluso era Antonio. Vi cómo se oscureció toda esa honorable casa burguesa cuando los gendarmes se llevaron al hijo atolondrado y me sentí hondamente conmovido al comprobar cómo la hija que me atendía, respiró con alivio tan pronto como hice gracias con ella según acostumbrara hacerlo...

*Carta a Sigmund Englaender,
23 de febrero de 1863.*

1838

3 de septiembre: Muerte de su madre.

2 de octubre: Muerte de Emil Rousseau.

Mi madre, con la cual yo ligué los más hermosos sueños de mi futuro, ya no existe. Yo callo sobre mis sentimientos. Lo que me aflige en lo más profundo, es la circunstancia de que ella debió marcharse para siempre justamente ahora cuando yo tengo un derecho de esperar algo de la vida. Algunos años más tarde ella hubiese podido —me puedo permitir decirlo— experimentar no sólo la miseria sino también algunas cosas buenas de este mundo...

*Carta dirigida al comerciante Hansen,
16 de septiembre de 1838.*

¡Lo que la vida hace del hombre! En mi niñez y juventud yo no podía cerrar un ojo por el pesar, cuando mi madre tenía el más leve malestar. Ahora ella ha muerto; mi más querido amigo le ha sucedido a ella en un tiempo terriblemente breve, y yo duermo tan bien como siempre. ¿He retrocedido yo en mi carácter? Yo diría sí, si me obligaran, pero no lo creo. Estoy solamente insensible. ¡Ojalá me refrescara una sola vez, un soplo bien fresco! En mi alma está el otoño y él es todavía soportable, pues se siente aún el perecer. Pero, ¡qué hacer si llegara el invierno!...

*Carta dirigida a Elise Lensing,
30 de octubre de 1838.*

1839

Hebbel vuelve a Hamburgo. Se enferma gravemente.

2 de octubre: Inicia su trabajo en *Judith*.

*Ayer comencé mi tragedia *Judith* y escribí algunas escenas que me gustaban. Hoy seguí escribiendo y otra vez tuve suerte. La vida, la situación y el carácter resaltan... frescos y poderosos. ¡Dios mío, si esto fuera posible! ¡Cuán feliz me sentiría! De la poesía depende mi yo; si ella es un error yo lo soy también...*

Diario N° 1677, 3 de octubre de 1839.

*En *Judith* pinto la acción de una mujer; por lo tanto, el contraste más marcado, este querer y no poder, este hacer que, sin embargo, no es actuar...*

Diario N° 1802, 24 de noviembre de 1839.

1840

27 de enero: Termina Judith.

6 de julio: Estreno de la obra en Berlín.

13 de septiembre: Comienza a trabajar en Genoveva.

5 de noviembre: Elise Lensing da a luz a su hijo, Max Hebbel.

He comenzado el trabajo en Genoveva porque leí la obra de Tieck que no me convence. Las primeras escenas están bastante logradas. Pero probablemente no será un drama para el teatro...

Diario N° 2122, 13 de septiembre de 1840.

¡Qué día! ¡No permita Dios que tenga que vivir otro parecido! Hoy, el 5 de noviembre de 1840, un día jueves... nació mi hijo. Pero ¡cuánto sufrió la pobre madre!...

Diario N° 2184, 5 de noviembre de 1840.

El muchacho es mi vivo retrato: la nariz, la mandíbula, los ojos, todo lo tiene como yo, incluso los largos cabellos rubios; él es extraordinariamente fuerte y alto y todos sus movimientos denotan vigor. ¡Oh, es una hermosa sensación ser padre con tal de que uno no tuviera que pagarlo tan caro!...

Diario N° 2185, 7 de noviembre de 1840.

1841

1º de marzo: Termina Genoveva.

29 de noviembre: Pone punto final a la comedia *Der Diamant* (El Diamante).

*En un diamante veo representadas
con alegría fantástica
la huera apariencia de terrestre vida
y toda la vanidad del mundo...*

De: Prólogo a El Diamante

1842

Julio: Aparece la primera colección de sus *Gedichte* (Poemas).

Octubre: Se publica Genoveva.

12 de noviembre: Hebbel viaja a Copenhague para presentarse ante el rey Christian VIII con miras a obtener una cátedra de estética en la Universidad de Kiel.

13 de diciembre: Primera audiencia.

Desde ya agradezco al viaje por lo menos esto: aprendo a contemplar nuevamente mundo y hombres con una mirada distinta y a compensar la ruptura entre ellos y yo, que en los últimos tiempos estaba extendiéndose cada vez más, de modo que yo exijo de ellos algo menos, de mí algo más...

*Carta de Copenhague a Elise Lensing,
14 de enero de 1843.*

Él [el rey]. Su Judith no puede ser representada. He hablado de ello con el director del teatro. No puede ser... Yo. Ruego perdón a vuestra majestad, pero este aserto ha sido refutado desde hace mucho por los hechos; Judith fue representada en Berlín y Hamburgo. Él. Pero hay cosas horribles en la obra. Yo. Vuestra majestad quiere decir que contiene cosas fuertes, desacostumbradas, cosas que en el sentido convencional se llaman indecentes. Él. Sí, así es. Yo. Éstas fueron suprimidas en la representación. Él. ¡Ya lo ve! fueron suprimidas, pero yo como lector no podía saberlo. Yo. Claro que no. Él. ¡Entonces, serán dos cosas escribir un drama para leer y otro para representar! Yo. En el fondo no es así, pero en tiempos como los nuestros, es cierto... Hubo una pausa y para adelantarme al consabido ademán de despedida, hice una reverencia y me retiré...

*Carta dirigida a Elise Lensing,
13 de diciembre de 1842.*

1843

2 de enero: Segunda audiencia a fin de solicitar una beca para viajar.

10 de marzo: Empieza la composición de María Magdalena.

4 de abril: Se le concede una beca por el término de dos años. Después vuelve a Hamburgo.

8 de septiembre: Viaja a París.

2 de octubre: Muere su hijito Max.

4 de diciembre: Termina María Magdalena.

París no es una ciudad sino un mundo, por lo menos no hay lugar donde uno pueda reunir a la vez tantas cosas de este mundo; alcanza justamente para hacer desesperar a un hombre que quiere captarlo todo para aprovecharlo...

Diario N° 2933, 10 de diciembre de 1843.

Max, mi dulce y sonriente hijo angelical... ha muerto... ¡Oh Dios, oh Dios! Tú colocaste a este ángel delante de mi puerta y él me sonrió diciendo: ¿Me quieres? No moví la cabeza en señal de sí, pero él vino lo mismo porque pensaba: "Mírame bien, y entonces ya te quedarás conmigo y no querrás renunciar a mí". Pero raras veces, yo tuve otro pensamiento que no fuera éste: ¿Cómo voy a alimentarlo? Y en mi descorazonamiento poco viril me mostraba opaco e indiferente hacia la suerte que se movía a mi derredor y que yo sólo debía abrazar para tener un tesoro duradero por siempre. Entonces, Dios volvió a llamarlo, mas él no se fue gustosamente porque tenía una madre que, para reemplazar al padre, le era dos veces madre. ¡Ahora ya no sirven lamentos, dolores y lágrimas!...

Diario N° 2805, 24 de octubre de 1843.

Hoy terminé mi cuarto drama "¡una tragedia burguesa!". Al escribir este poema tuve unas experiencias extrañas. Fue necesario producir el efecto mediante el simple cuadro de una vida y evitar todos los aspectos laterales del pensamiento y de la reflexión, ya que no cuadran con los caracteres representados. Pero esto es más difícil de lo que se supone cuando uno tiene la costumbre de referir continuamente todos los fenómenos y figuras que crea, a las ideas representadas por ellos y en general al Todo y a la profundidad de la vida y del mundo... Pretendí regenerar la tragedia burguesa y mostrar que una tragicidad aniquiladora puede darse también en el círculo más limitado siempre que se sepa derivarla de los elementos adecuados y pertenecientes a este mismo círculo...

Diario N° 2910, 4 de diciembre de 1843.

1844

14 de mayo: Nace el hijo de él y de Elise, Ernst (a quien nunca conocerá).

Septiembre: Se publica María Magdalena.

3 de octubre: Llega a Roma.

Todo el viaje lo hice con el estado de ánimo de un niño. Me sentí como si viviera un cuento de hadas. ¡Veintidós años en Dithmarschen sin moverme y ahora, no obstante, camino de Roma! Estas ideas susurraban continuamente en mi cabeza. Así pasé volando por Lyon y Marseille, y así llegué a Roma...

Carta dirigida a Elise, 21 de octubre de 1844.

...Hace ya largo tiempo que estoy en Italia, de modo que difícilmente podré quedarme otro tanto, y sin embargo no hay casi nada en este diario sobre el país y su población, según se me han presentado. Yo no puedo hacer nada para lo cual no me impela el entusiasmo o... un corazón lleno y conmovido. Resulta que las artes plásticas no son para mí lo que fueron para los otros, por ejemplo para Goethe... Tampoco el lado antiguo de la ciudad de Roma tiene atractivo para mí. Roma solamente como totalidad significa algo para mí y la más alta poesía que yo de esto llevaré conmigo será el pensamiento de haber estado. Pero lo que me impresiona inmensamente, y eternamente me impresionará, es la naturaleza divina que rodea esta tumba del pasado, en la que nosotros nos arrastramos como gusanos para escarbar las proporciones de nuestra pequeñez...

Diario N° 3318, 20 de febrero de 1845

1845

19 de junio hasta 18 de octubre: Estada en Nápoles.

Tras innumerables altibajos en sus relaciones mutuas Hebbel comunica definitivamente a Elise Lensing que le es imposible convertir en matrimonio legalizado su "matrimonio de conciencia".

Comienza los trabajos en *Moloch* (El Moloc).

11 a 29 de octubre: Segunda estancia en Roma.

4 de noviembre: Arriba a Viena.

¡Dios mío, por qué había de ser toda mi vida semejante sucesión de situaciones impuras y enredadas de modo que el resultado es un hombre en quien con el andar del tiempo todas las cosas se ponen al revés!...

Carta dirigida a Elise Lensing,
Roma, 31 de enero de 1845.

No comprendo bien tu proyecto de ir a Dresde, porque en todo caso debería precederle nuestro matrimonio y no percibo cómo puedes pensar en la mera posibilidad. Fuera de las infinitas cosas que deberían tomarse en cuenta, ello es completamente imposible sin dinero, sin seguridades para el futuro... Haré por ti y el niño cuanto me será posible. Esto no requiere palabra alguna porque es un deber sagrado... Te amo como un hermano a su hermana y a tu niño como un padre a su hijo...

Carta a Elise Lensing, Nápoles,
25 de julio de 1845.

Pienso colocar la piedra fundamental para un drama completamente nuevo como hasta ahora no ha existido, con un solo poema grande (El Moloc), cuyo protagonista ya no es este individuo o aquél, sino la propia humanidad, y cuyo marco no encierra anécdotas ni sucesos aislados sino toda la historia...

*Carta dirigida a Charlotte Rousseau,
29 de marzo de 1844.*

1846

26 de mayo: Se casa con Christine Enghaus.

12 de septiembre: Hebbel inicia la redacción de *Ein Trauerspiel in Sizilien* (Una tragedia en Sicilia).

27 de diciembre: Nace el primer hijo Emil (Ariel) de Hebbel y Christine.

En la segunda mitad de mi vida el cielo me ha recompensado con la mayor generosidad —lo debo reconocer agradecido— por lo sufrido en la primera y lo ha hecho, ante todo, con la mujer a la cual me hizo encontrar cuando yo estaba más próximo a la tumba que al lecho nupcial, pues volvía de Italia como una sombra. En el barco la gente apostaba si me quedaría aún un año o sólo medio de vida...

Carta dirigida a Klaus Groth, 1º de mayo de 1859.

1847

9 de enero: El poeta termina la tragicomedia *Una tragedia en Sicilia*.

14 de febrero: Muere Emil Hebbel.

23 de febrero: Empieza a trabajar en *Herodes und Mariamne* (Herodes y Mariene).

12 de mayo: Muere Ernst Hebbel en Hamburgo.

15 de mayo: Se publica *El Diamante*.

29 de mayo: Llega de visita Elise Lensing, invitada muy especialmente por Christine, con quien la unirá una verdadera amistad.

23 de octubre: El poeta pone punto final a *Julia*, una tragedia comenzada en Roma.

25 de diciembre: Nace Christine (Titi), la hija de Hebbel y Christine

Es indecible lo que se sufre cuando uno repentinamente, sin preparación ni transición, se ve empujado hacia el límite extremo de la humanidad; pero considero mi deber ahorrar mis fuerzas vitales... ¡Descansa en paz, agraciada criatura! diste alegría a tus padres y tú mismo gozaste de alegrías en la medida en que el sueño de tu vida estaba abierto para ellas, no sufriste mucho y seguramente, volveremos a encontrarnos contigo de una u otra manera...

Diario N° 3980, 18 de febrero de 1847.

¡Qué posesión angustiosa es la de un hijo amado! Hasta ahora mi nena no está ni enferma, ni sana. Cada grito que lanza, me asusta y no descanso ni de día ni de noche. Gustosamente pago este tributo con tal de que se le salve la vida. Pero, si el destino es otra vez cruel conmigo, mi decisión está tomada. No quiero a un quinto hijo...

Diario N° 4352, 18 de enero de 1848.

1848

13 de marzo: Revolución en Viena.

8 de mayo: Estreno de *María Magdalena*, en el *Burgtheater* de Viena.

26 de mayo – 8 de junio: Hebbel integra una comisión que viaja a Innsbruck para solicitar al Emperador su retorno a Viena.

27 de agosto: Elise Lensing vuelve a Hamburgo y lleva consigo a Karl, el hijo de Christine, a quien Hebbel había adoptado.

14 de noviembre: *Herodes y Mariene* está terminada.

Los rozamientos entre el pueblo y las tropas... fueron aumentando paulatinamente, pero... no llegaron en modo alguno a un grado que hubiera hecho esperar lo que sucedió a las tres. Resulta que a esta hora... se dio una salva que hizo caer a un hombre muy cerca de mí. Entonces sí, hubo un violento tumulto; la gente se dispersó por toda la ciudad, todas las calles se llenaron y hubo otras escenas sangrientas en varios lugares... los soldados acudieron en masa, se transportaron cañones, y se cerraron los portones. Como vivo en un suburbio y un rumor rápidamente propagado me contaba entre los muertos, volví por un momento para ver a los míos, pero al retornar no me permitieron entrar otra vez al centro. También afuera hubo bastante que hacer, la excitación fue casi mayor que en el centro y se comunicó

a las capas más bajas: incendiarios, bandidos y pilladores se hicieron presentes al caer la noche ... sobre todo en Gumpendorf y Fünfhaus se produjeron escenas horribles...

De los informes enviados por Hebbel al Diario General de Augsburgo, publicación del 19 de marzo de 1848.

Mientras tanto me he ocupado mucho de la política. Entre otras cosas, hice un viaje al Tirol para ver al Emperador de Austria, entregándole la primera petición de Viena, la capital del Imperio, que llevaba 100.000 firmas. En esa oportunidad hice unas experiencias maravillosas que no serán estériles ni siquiera para mi arte...

*Carta dirigida a Eduard Janinski,
14 de agosto de 1848.*

1849

1º de febrero: Estreno de Judith en el Burgtheater.

1º de abril: Hebbel empieza a trabajar en Der Rubin (El Rubí).

19 de abril: Estreno de Herodes y Mariene en el Burgtheater.

15 de noviembre: Hebbel acepta el cargo de redactor del folletín de Österreichische Reichszeitung (Diario Austríaco del Imperio).

21 de noviembre: Estreno de El Rubí en el Burgtheater.

Diciembre: Se publica el cuento Schnock.

Se representó Herodes y Mariene. La actuación fue excelente, la escenificación brillante, la aceptación fría en grado sumo. Evidentemente, el público no supo captar la composición... El elemento perturbador residía para la masa de los espectadores en el segundo factor del drama, el histórico, cuya necesidad no comprendieron dada la gran indiferencia de la mayoría hacia toda motivación más honda. En casa, mi hijita estaba enferma de varicela, pero esto no obstante mi pobre mujer tuvo que actuar sin recibir el menor agradecimiento por su maravilloso trabajo. Para mí como hombre, una velada atormentadora y pletórica de penas...

Diario N° 4581, 19 de abril de 1849.

El pequeño libro [Schnock] que ahora pongo en manos del lector, contiene un cuadro holandés. Quien no es capaz de olvidar a Rafael y a Miguel Ángel mientras se halla delante de un Teniers y Douw, ¡que lo tire en seguida contra la pared! Porque sólo pretende deleitar y nada más...

De: Prefacio a Schnock.

1850

Enero: Se publica *Herodes y Mariene*.

15 de marzo: Hebbel renuncia a su cargo como redactor del mencionado diario.

Octubre: Aparecen *Una tragedia en Sicilia* y *El Rubí*.

18 de diciembre: Hebbel termina la pieza *Miguel Ángel*.

¡Otra vez ha llegado el fin de año! En general no sucedió nada: Alemania yace desgarrada y desmembrada como siempre y también el estado de cosas en Europa sigue siendo el mismo... Yo estoy ahora más tranquilo que en los últimos años; sé que ha vuelto el invierno, pero sé también que el individuo no puede llamar a la primavera para que retorne. En consecuencia dejo mi arado en el establo y hago lo que puede hacerse detrás de la estufa...

Diario N^o 4774, 31 de diciembre de 1850.

1851

Abril: Se publica *Julia*.

22 de septiembre: Empiezan los trabajos en *Agnes Bernauer* y concluyen el 24 de diciembre.

Desde hacía muchísimo tiempo se me había ocurrido la idea de representar una vez también a la belleza en su aspecto trágico que, por su propio ser, condiciona la ruina y "Agnes Bernauer" se presta magníficamente para ello...

Diario N^o 4941, 30 de septiembre de 1851.

Sólo hoy, el día de Nochebuena, puedo decir: "Agnes Bernauer" está terminada... Pero con todo, ha sido bastante rápido: no es poca cosa terminar en tres meses semejante pieza. Me he sentido infinitamente bien durante el trabajo, y otra vez se me ha confirmado un hecho experimentado ya muchas veces por mí, a saber, que en el arte el niño enseña al padre y al maestro la obra. Nunca he entendido tan claramente como ahora la relación en que se halla el individuo frente al estado y éste es un gran beneficio...

Diario N^o 4982, 24 de diciembre de 1851.

1852

25 de marzo: Estreno de *Agnes Bernauer* en Munich.

Agnes Bernauer fue presentada allí [en Munich] con un éxito discreto que en Weimar se hizo pronunciado y en Stuttgart, hace poco, tempestuoso; la verdad es que encuentra muchos amigos...

Diario N^o 5047, 31 de diciembre de 1852.

1853

Diciembre: Hebbel comienza a componer *Gyges und sein Ring*. (Gyges y su anillo) cuyo primer acto está terminado el 14 de diciembre.

Con esta pieza [*Gyges y su anillo*] hice una experiencia extraña. En mis otros trabajos tuve siempre conciencia de que existía un cierto fondo de ideas... que... debía considerarse como una sierra que remata el paisaje. Esta vez no hubo nada de eso; únicamente me sentí atraído por la anécdota que algo modificada —así me parecía— se prestaría lo más bien para la forma trágica. Y ahora, una vez terminada la obra, surge de pronto, para sorpresa mía, cual isla en medio del océano, la idea de la moral (Sitte) que lo condiciona y lo ata todo. Confieso que apenas si puedo comprenderlo, pero el hecho afirma cada vez más mi convicción —abrigada, es cierto, desde hace mucho— que el artista, cuando un argumento se adueña poderosamente de él, no tiene que preocuparse en modo alguno de su fondo, sino que éste se agrega solo, con la única condición de que lo lleve en su alma...

Carta a Friedrich v. Uechtritz,
14 de diciembre de 1854.

1854

20 de enero: *Genoveva* es estrenada en el *Burgtheater* en presencia del Emperador.

Octubre: Se publica *Agnes Bernauer*.

14 de noviembre: Terminación de *Gyges y su anillo*.

18 de noviembre: Elise Lensing muere en Hamburgo.

Vida y Obra de Friedrich Hebbel

Elise no existe más; falleció el 18 de noviembre de 1854... ¡Qué vida enredada (la de ella), cuán hondamente entrelazada con la mía y sin embargo, contra la voluntad de la naturaleza y sin verdadera vinculación íntima!...

Diario N° 5363, 31 de diciembre de 1854.

1855

14 de agosto: Hebbel compra una casa en Gmunden-Orth.

*Octubre: Inicia el trabajo en *Die Nibelungen* (Los Nibelungos) cuyo primer acto termina el 22 de noviembre.*

*Trabajos publicados en este año: *Erzählungen und Novellen* (Cuentos y novelas cortas), *Michel Angelo* (Miguel Ángel) y *Gyges y su anillo*.*

Pasamos la primera noche en casa propia y dormimos bien, a pesar de la estrechez y falta de lugar. Como están todavía los ancianos que me la han vendido, disponemos de una sola piecita... (pero) podemos considerarla como un refugio nada más para los días de lluvia, porque nuestro jardín es grande... Esta mañana pensé cuán feliz habría sido mi pobre padre si alguna vez hubiera podido obtener semejante propiedad reducida y modesta...

Diario N° 5389, 21 de agosto de 1855.

1856

*Empieza la composición de la epopeya *Mutter und Kind* (Madre e Hijo) y sigue trabajando en *Los Nibelungos*.*

No estoy escribiendo una novela, sino que la obra de la cual le hablé, será una pequeña epopeya en hexámetros. Ya están terminados cuatro cantos y el último se originó en el Prater, mientras por la mañana estaba recogiendo violetas; siempre cuando estuvo listo el ramillete que en primavera suelo llevar con regularidad a mi mujer, retuve también en la memoria unos cincuenta hasta sesenta versos. Si el recuerdo no me engaña vergonzosamente (pues, sólo en otoño me animaré a releerlos...) debe reflejarse en estos versos algo del aroma y brillo que me rodeaban...

*Carta dirigida a Friedrich von Uechtritz,
23 de julio de 1856.*

1857

18 de febrero: Pone punto final a *Siegfrieds Tod* (La muerte de Sigfrido).

Septiembre: Aparecen *Gedichte. Gesamtausgabe* (Poemas. Edición completa).

Proyecto de *Demetrius*.

Viaja a Alemania visitando a Schopenhauer y Mörike.

El invierno pasado trabajé realmente mucho. Una tragedia, una epopeya y la edición completa, totalmente revisada, de mis Poemas. Para algunos de mis hermanos en Apolo, esto sería poco, pero para mí es un máximo que por cierto no superaré y difícilmente lo lograré otra vez...

*Carta dirigida a Karl Werner,
16 de julio de 1857.*

Demetrius es mi idea dramática más vieja que había proyectado ya a los diecisiete años; el jubileo de Schiller me ofreció un motivo natural para retomarla finalmente con toda seriedad...

*Carta dirigida a Moritz Kolbenheyer,
24 de marzo de 1859.*

(Jordán) y yo fuimos juntos a visitar a Schopenhauer... Este tiene fama de rudo e inaccesible igual que yo. Me lo advirtieron ya en Berlín... pero por experiencia propia sabía demasiado bien qué clase de chusma hace correr semejantes rumores como para hacerme desanimar... Encontré a un anciano caballero sumamente jovial; él opinaba que se lo debía comparar a un hombre que en el teatro ha perdido su tiempo detrás de las bambalinas y ahora, al levantarse el telón, se escapa temeroso y avergonzado. Comienza la comedia de mi fama —continuó diciendo— y esta cabeza gris ¿qué tiene que ver con ella? Si yo viviera en Francfort, sin duda, nos haríamos amigos...

Carta a Christine Hebbel, 6 de mayo de 1857.

1858

Viaja a Weimar donde se representa *Genoveva*.

Contactos amistosos con Liszt y la princesa Wittgenstein.

(Ayer) a las cinco de la tarde fui... al teatro para asistir al ensayo general. Liszt concurreció también con sus damas [la princesa

Vida y Obra de Friedrich Hebbel

Carolina Saym-Wittgenstein y su hija, la princesa Marie] al palco del intendente donde estaba yo. Como ellas trajeron rosas frescas se hizo soportable ese aire agradable que conoces por experiencia...

*Carta a Christine Hebbel,
Weimar, 24 de junio de 1858.*

Anoche hubo una gran tertulia en la Altenburg [castillo de la princesa Saym-Wittgenstein]. Liszt tocó el piano, lo cual según dicen, hace muy raras veces. Rapsodias gitanas con las que me electrizó también a mí. En el piano es un héroe; detrás de él en vestimenta nacional polaco-rusa con media diadema y borlas de oro, la joven princesa que le volvía las hojas, pasándole de vez en cuando la mano por la larga cabellera muy desgredada con el calor de su ejecución. ¡Un sueño fantástico!...

*Carta dirigida a Christine Hebbel,
26 de junio de 1858.*

1859

Ataques de "reumatismo".

26 de octubre: Termina el primer acto de Kriemhilds Rache (La venganza de Krimhilda).

Aparece Madre e Hijo.

Esta tarde terminé el primer acto de La venganza de Krimhilda. ¡Efectivamente, llegaremos a tener una trilogía! Creo que no me ha salido mal el siniestro cuadro de familia con que se inicia la tragedia. En general, es extraño que en este inmenso argumento todo provenga de los motivos más humanos siempre que no se descuiden las grandes medidas del todo...

Diario N° 5754, 26 de octubre de 1859.

1860

22 de marzo: Están terminados Los Nibelungos.

Noviembre: Pasando por Munich y Stuttgart llega a París.

El Rey de Baviera otorga a Hebbel la "Orden de Maximiliano pro ciencia y arte".

Desde mi primera estada en París tengo contados dieciséis años más. Esta gran cámara oscura ya no me atrae como antes y no tengo aquí ninguna finalidad a perseguir, ni puedo tenerla...

*Carta dirigida a Christine Hebbel,
París, 14 de noviembre de 1860.*

Del muchacho que en los calurosos días de verano del año 1837 bebió su cerveza en el Jardín Inglés junto a la Torre China, me consta que si él hubiese visto con los ojos de su espíritu al señor doctor Hebbel con la Orden de Maximiliano, no habría pensado, sin duda, en la identidad con su propia honorable persona, sino que, a lo sumo, hubiera dicho rezongando que la semejanza era extraordinaria. Así es la vida: ora trae menos de lo que el hombre podía esperar y ora más; a mí me ha traído más...

*Carta dirigida a Franz Dingelstedt,
19 de diciembre de 1860.*

1861

31 de enero: Se estrenan en Weimar las dos primeras partes de la trilogía *Los Nibelungos*.

18 de abril: Estreno de *Miguel Ángel* en el *Burgtheater* de Viena.

16 y 18 de mayo: Representación de la trilogía *Los Nibelungos* en Weimar.

La escenificación justamente de esta obra [Miguel Ángel] me interesa sumamente... ya que predica aquello que más falta hace a nuestra época aturdida que se devora a sí misma: el respeto (Pietät)...

Carta al barón Ziegésar, 16 de octubre de 1852.

1862

Marzo: Publicación de *Los Nibelungos*.

Mayo y junio: Viaja a Inglaterra para visitar la Exposición.

Agosto: Hebbel es huésped del Gran Duque de Sajonia-Weimar en el castillo Wilhelmsthal cerca de Eisenach.

El poeta de nuestra inmortal epopeya de los Nibelungos, por la cual nos envidian todos los pueblos de la tierra, tiene el derecho de ser escuchado y posiblemente he logrado condensar y aumentar su voz, como en un tubo acústico, al encerrarla en la forma más estrecha y más reducida del drama...

*Carta a la Sociedad "Hesperus",
24 de marzo de 1861.*

Puede comparárseme a un relojero que ha limpiado de telas de araña y de polvo el excelente engranaje de un reloj antiguo...

*Carta dirigida a Friedrich v. Uechtritz,
3 de julio de 1861.*

Vida y Obra de Friedrich Hebbel

La sociedad se compone... exclusivamente de príncipes y princesas. Anoche, por ejemplo, estuvo sentado a mi derecha el hermano del rey de Holanda, a mi izquierda el Gran Duque y en frente, estuvieron sus altezas, las dos esposas de ellos, porque resulta que me tratan del todo como huésped. Cuando salimos de paseo estoy siempre en el coche con los príncipes. En esas oportunidades recuerdo generalmente que hace unos treinta años en la obra tuve que alcanzar a mi padre los ladrillos y resuenan en mis oídos sus habituales refunfuños: "¡Este muchacho no sirve absolutamente para nada!" Entonces me regocijo en mi fuero íntimo del contraste...

*Carta de Wilhelmsthal, dirigida a Christine Hebbel,
23 de agosto de 1862.*

1863

19 de febrero: Estreno de la primera y segunda parte de Los Nibelungos en el Burgtheater de Viena.

16 de marzo: Hebbel cae enfermo para ya no recuperar la salud.

18 de marzo: Con motivo de cumplir los cincuenta años es nombrado "Bibliotecario privado de Weimar".

7 de noviembre: Hebbel recibe el "Premio Schiller".

13 de diciembre: Hebbel muere a las 5.40 horas.

Por lo demás he decidido deshacerme de la pesadilla de los cincuenta años y obligar con arrojo al tiempo fugaz para que acaso me permita terminar aún algunas obras perdurables. Tengo todavía proyectos y materias para siglos enteros y ¡ojalá! no tenga que cantar ya con Johann Christian Günther:

*Juventud, valor y deleite se esfuman,
y mientras yo soy más prudente
en el uso de mis fuerzas
¡como un sueño han pasado!*

Verso éste que siempre me ha conmovido hondamente; el pobre lo escribió en su lecho de muerte...

*Carta dirigida a Christine Hebbel,
21 de junio de 1863.*

[Hebbel citó de memoria la poesía del poeta del barroco, cambiando algunas palabras].

Ahora se me ha recordado con gran insistencia la vieja palabra: "¡Llegará la noche en que nadie podrá obrar!" (San Juan, 9, 4)...

*Carta dirigida a Adolph Schöll,
2 de octubre de 1863.*

La Sociedad-Hebbel

Sus objetivos y logros

Entre los actuales estudiosos de Hebbel hay muchos nombres ilustres. Con preferencia se trata de catedráticos en universidades alemanas y otras altas casas de estudio del orbe, hasta llegar al lejano Japón. Pero también existe un centro donde, fuera de la labor exclusivamente erudita, se cultiva el recuerdo vivo del poeta y hombre: la *Hebbel-Gesellschaft* (Sociedad-Hebbel) con sede en la ciudad natal del poeta, Wesselburen, allá en Dithmarschen, una de las partes más nórdicas de Alemania. A través de los años se ha ido afianzando el trabajo de personas provenientes de muy diversas capas sociales y unidas por el mismo afán: el de servir a la obra de un gran hombre del espíritu, estudiándola y dándola a conocer en forma sugestiva a círculos más amplios en Alemania y también en el extranjero. En estos momentos, el Secretario de la Institución, Rector Ludwig Koopmann, está organizando, por ejemplo, en el Museo de Hebbel, en Wesselburen, una Sección dedicada a "Hebbel en la literatura universal" y, según nos escribe el señor Koopmann: "esta biblioteca que ya es muy numerosa, ha de servir a la investigación, es decir, enviamos en préstamo libros a todas partes".

Desde el año 1939 la Sociedad tiene su propio órgano, el *Hebbel-Jahrbuch* (Anales dedicados a Hebbel), en cuyas páginas se han publicado y siguen publicándose valiosos trabajos de investigación junto con notas de interés más bien general. A la fundación de la Sociedad, su paulatino crecimiento, sus logros y dificultades, se refirió en el *Hebbel-Jahrbuch* (años 1956, 1957 y 1958) el Rector Detlef Cölln, quien durante largos años fue el meritorio secretario de la Sociedad-Hebbel y se destacó como excelente conocedor y amigo de la obra del poeta. Bajo el nombre de *Hebbel-Gemeinde* (Comunidad-Hebbel) se fundó el 5 de diciembre de 1925, la entidad que desde 1941, se llama Sociedad-Hebbel. Los primeros fundadores fueron personajes del lugar: el jefe del distrito Norderdithmarschen, educadores y artesanos, hombres todos que se dedicaron con entusiasmo a la tarea de ganar nuevos amigos para Hebbel y su mundo espiritual, y de cuidar y ampliar el Museo local inaugurado ya en 1911. A veces, los medios para lograr los objetivos anhelados, se consiguieron sólo con grandes dificultades, pero no obstante, la obra fue creciendo. Con el andar de los años se fueron incorporando los más destacados estudiosos del poeta, cuya palabra autorizada se hizo oír en las reuniones anuales, y dio carácter de valiosa contribución a los trabajos publicados en los *Hebbel-Jahrbücher*. Se dictaron numerosas conferencias sobre Hebbel en diversas partes de Alemania y de Austria donde se estrechó el contacto con los descendientes de Hebbel. La promisoriosa empresa de establecer filiales de la Sociedad en otras ciudades, fue obstaculizada por la segunda guerra mundial y sus consecuencias. Funciones teatrales, organizadas en Wesselburen y otras ciudades, con la cooperación del teatro de

Hamburgo y también mediante la actuación de grupos de aficionados, contribuyeron al conocimiento espontáneo y vivo del gran dramaturgo. Detlef Cölln menciona, fuera de varias representaciones de *María Magdalena* y una de *Miguel Ángel*, una función en que después de una conferencia del profesor Fricke, se presentaron escenas seleccionadas de *Agnes Bernauer*. Pero, a pesar de la buena aceptación por parte de la prensa y del público, Detlef Cölln no se sintió del todo satisfecho. “Me prometí a mí mismo que nunca jamás tendría la idea de presentar, en forma teatral, escenas aisladas de un gran drama, sacadas de la obra íntegra”.

Al terminar la guerra, pareció perdida la enorme labor realizada durante tantos años con paciencia y ahinco. Mas los abnegados amigos de Hebbel no se dieron por vencidos, sino que comenzaron otra vez en medio de condiciones de vida sumamente precarias. El 18 de marzo de 1947 la Sociedad-Hebbel fue fundada nuevamente, y en el año 1952 —otra fecha importante— fue posible trasladar el Museo-Hebbel a la antigua *Kirchvogtei*, o sea la casa donde Hebbel, en su juventud, trabajó bajo las órdenes del baile Mohr. (Véanse las informaciones dadas por el director del Museo, Ludwig Koopmann, *Hebbel-Jahrbuch*, 1958, págs. 138—142). Desde 1949 en adelante —tras una interrupción de seis años— se está publicando otra vez el *Hebbel-Jahrbuch* que “con el andar del tiempo se ha ido transformando atento a la finalidad de servir a la *investigación* sobre Hebbel; pero con miras a las diferentes capas a que pertenecen los miembros de la Sociedad-Hebbel, no puede perseguir exclusivamente este fin digno de esfuerzo. La Sociedad-Hebbel cuenta entre sus miembros a investigadores de Hebbel de primera fila y a gran cantidad de conocedores del poeta procedentes de círculos académicos, por ejemplo, profesores de todas las categorías, sacerdotes y un número sorprendente de médicos, pero también hay leales adeptos de Hebbel desprovistos de tiempo e inclinación para el estudio abstracto”, así escribe Detlef Cölln (*I. c.*, 1958, pág. 127). Cuando él se retiró en 1959 como director del *Jahrbuch* y secretario de la Sociedad, su puesto fue ocupado por el director del Museo, Ludwig Koopmann. El actual presidente es el profesor Dr. Heinz Stolte, de la Universidad de Hamburgo. Nosotros, en la lejana Argentina, nos consideramos felices por haber podido contar con la comprensiva ayuda del rector Koopmann y deseamos a él y a la Sociedad-Hebbel que pueda seguir adelante con su labor fructífera, adquiriendo amigos cada vez más entusiastas para su causa inspirada en una verdadera inquietud espiritual.

I. B.

Friedrich Hebbel

a la Luz de la Investigación

ANNI MEETZ, *Friedrich Hebbel*, Realienbücher für Germanisten, Abteilung Literaturgeschichte, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962.

En estos momentos hay en Alemania grandes y ambiciosas empresas destinadas en primer término a satisfacer las necesidades de la investigación literaria. Entre ellas cobra especial interés para el germanista, la colección auspiciada por la editorial Metzler. En la forma de atractivos libros de bolsillo, se ofrecen publicaciones relativas a todos los campos de la germanística para facilitar de este modo una primera y a la vez seria información sobre métodos, aspectos lingüísticos, temas de preceptiva, manuscritos, bibliografías y autores y épocas pertenecientes a la historia de la literatura. Entre los primeros tomos se halla felizmente también una publicación destinada a Friedrich Hebbel. De acuerdo con los propósitos de la colección, este libro proporciona sinfín de datos relativos a la vida y obra del poeta, incluyendo también sus relaciones con destacados hombres de letras de la época, que nos son presentados, a su vez, con algunas referencias de gran utilidad. Para cada fase, para cada obra, para cada problema de más envergadura planteado por la investigación se anota además, la bibliografía pertinente. Esta publicación, que estuvo a cargo de la profesora de la Universidad de Kiel, Dra. Anni Meetz, trae en concentrada síntesis, todos los datos que en su totalidad sólo eran accesibles al estudioso tras laboriosa búsqueda. Además de este aparato histórico-científico Anni Meetz da una excelente introducción a la vida y obra del poeta, que permite apreciar su interés vivo y a la vez sólidamente fundamentado por el gran dramaturgo. Justamente en el caso de Hebbel, poeta y pensador hondo, cuya obra ha dado margen a acaloradas discusiones entre los más destacados investigadores, constituye un verdadero galardón para la autora poder decir que logró su propósito, dentro de las características de la colección, en forma satisfactoria y sugestiva.

Anni Meetz dedicó un primer capítulo a las ediciones, el segundo y más extenso a la vida y las obras de Hebbel para tratar en el tercero y último capítulo: *La historia, el estado actual y los objetivos de la investigación hebbeliana*. A continuación reproducimos en síntesis los puntos principales de su exposición porque nos parecen de especial interés para los estudiosos de lengua castellana. Al discípulo y amigo de Hebbel, Emil Kuh se debe la primera biografía de Hebbel (1877) y la edición de sus obras completas (1865/67). Con las ediciones de las cartas (1890/92) y los Diarios (1885/87), realizadas por Félix Bamberg, amigo de Hebbel desde su primera estada en París, se despertó el interés de los investigadores literarios quienes vislumbraron, ante este extenso material, la importancia de Hebbel como poeta y pensador. De ahí que se estudiaran en primer término las relaciones

Reseñas

entre la obra poética, la filosofía y la teoría dramática de Hebbel y se indagara con detención en las influencias ejercidas por Hegel, Schelling y posteriormente, Schopenhauer. Por entre una serie de trabajos orientados en este sentido, se destacó el extenso ensayo de Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels* (El pantragismo como sistema de la cosmovisión y estética de F. H., 1903), convirtiéndose el concepto de “pantragismo” en “palabra clave para la comprensión de Hebbel”.

En su tesis doctoral Franz Zinkernagel responsabilizó un escrito temprano de Bamberg, de los procedimientos demasiado unilaterales de la investigación empeñada en interpretar las obras poéticas a partir de la filosofía. Pero el citado autor tomó, él mismo, como fundamento de su estudio de las tragedias hebbelianas, las manifestaciones estético-filosóficas del poeta. Según informaciones de Kuh, Hebbel había estudiado en Copenhague la *Estética* de Hegel mientras en Munich había asistido a las clases de Schelling. El propio Hebbel negó, empero, la existencia de influencias directas, afirmando que desde los “veintidós años no había recibido ni una sola idea realmente nueva”. Zinkernagel llamó la atención sobre otro aserto hebbeliano en el cual el poeta se refería a la participación de “cada individuo aventajado” en “el contenido universal del pensar humano”. Entonces fue imponiéndose en la investigación hebbeliana el concepto de que ideas iguales pueden asomar en cerebros distintos debido al soplo enigmático del espíritu universal. Lo hicieron suyo estudiosos de la talla de un Heinrich Meyer Benfey y un Oskar Walzel. El último expresó aún en la tercera edición (1927) de su libro dedicado a Hebbel y sus dramas (*F. H. und seine Dramen*) su sorpresa por el hecho de que “el espíritu humano” se hubiera “manifestado a través de Hebbel justamente en las formas de pensar de Hegel”. Estando las cosas en este punto, la imagen que alrededor de 1910 se tuvo de Hebbel, estaba íntimamente vinculada con la tendencia general a insistir en los nexos espirituales de la obra de arte, señalándose la armonía existente en el drama hebbeliano entre la configuración poética y la fundamentación filosófico-estética. Para esta concepción Hebbel había escrito un tipo de tragedia en el cual el protagonista sucumbe en la lucha surgida de su oposición al universo, preludiando con su sacrificio, el advenimiento de una época mejor.

En 1925, Elise Dosenheimer estudió como problema central de la dramática hebbeliana “el proceso entablado entre los sexos”, como lo había denominado el propio poeta (*Das zentrale Problem in der Tragödie Friedrich Hebbels*). Un año antes, Paul Bornstein había publicado dos libros ampliamente documentados y destinados otra vez a arrojar luz sobre la personalidad de Hebbel (*Friedrich Hebbels Persönlichkeit* y *Der junge Hebbel*). Pero aun cuando el autor se propuso analizar los comienzos de la poesía hebbeliana, los hechos decisivos se conocieron sólo mucho más tarde gracias a las investigaciones de Wolfgang Liepe.

Un cambio trascendental en el enfoque de la obra literaria se operó con la publicación de la tesis doctoral de Klaus Ziegler, *Mensch und Welt in der Tragödie Friedrich Hebbels* (Hombre y mundo en la tragedia de F. H., 1938). El autor postuló la comprensión e interpretación del drama hebbeliano a partir de las obras mismas sin recurrir a las afirmaciones teóricas del autor, las que —según Ziegler— obedecerían a criterios ajenos a la creación. Al insistir en el papel preponderante de la obra poética, Ziegler abrió el camino para la interpretación de los diversos

Friedrich Hebbel a la Luz de la Investigación

dramas de Hebbel mediante los nuevos métodos desarrollados mientras tanto. Por otra parte, Ziegler presentó a Hebbel como poeta cuya vivencia fundamental era "la soledad absoluta del yo en medio de la carencia de sentido e inseguridad propias de la existencia". Con estas ideas puso la base para la concepción expuesta por Benno von Wiese en *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (La tragedia alemana desde Lessing hasta Hebbel, 1ª edición 1948). Para von Wiese la obra de Hebbel se yergue al final de un "proceso de secularización de los contenidos cristiano-teológicos en el siglo XIX"; proceso que por lo demás "se desarrolla en especial en la tragedia". Pero a diferencia de Ziegler, Wiese incluyó en su exposición las manifestaciones teóricas de Hebbel, tratando de "liberarlas de una interpretación petrificada". En vez de ver al poeta encaminado hacia un nihilismo acentuado, prefirió concebirlo bajo "ese aspecto doble: disolución y conservación a la vez", según afirmó en su trabajo *Die Religion Büchners und Hebbels* (La religión de Büchner y de Hebbel, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1959, pág. 29).

La referencia al "proceso de secularización" dio nueva vida al problema de las relaciones entre Hebbel y Hegel. (Creemos que Anni Meetz al hacer esta afirmación debería haber hecho alguna referencia a los resultados ofrecidos por Benno von Wiese en *La tragedia alemana desde Lessing hasta Hebbel*). Wolfgang Liepe aportó un eslabón importantísimo para conocer la evolución del pensamiento filosófico de Hebbel, al demostrar que sus primeras poesías acusan la indiscutible influencia del filósofo romántico G. H. Schubert y de Ludwig Feuerbach (con la primera versión de sus *Ideas sobre la muerte y la inmortalidad*). Liepe expuso el resultado de sus estudios por primera vez en 1950, en una conferencia dictada en la *Modern Language Association* de Nueva York. Luego publicó varios estudios relativos a este tema.

Mientras tanto se hicieron oír algunas voces críticas con respecto al "proceso de secularización". Kurt May señaló en dos trabajos sobre *Genoveva* y *Herodes y Mariene*, respectivamente, que esta concepción era fruto de una interpretación originada en el pensar moderno, y Liepe, en *Zum Problem der Schuld bei Hebbel* (Sobre el problema de la culpa en Hebbel, en *Hebbel-Jahrbuch*, 1958) no aceptó la inclusión de Hebbel en una evolución dirigida hacia el nihilismo. Contra el supuesto nihilismo de Hebbel se dirigió también Karl-Heinz Schulz-Streeck en *Hebbels tragische Sicht als Überwindung des Nihilismus* (La visión trágica de Hebbel como superación del nihilismo, 1959). (Véase este trabajo, pág. 139 de esta publicación).

Por otra parte, Liepe criticó también la posición de Joachim Müller en *Das Weltbild Friedrich Hebbels* (La imagen del mundo de F. H., 1955), pues este autor pretendió establecer una afinidad entre las ideas hebbelianas y el materialismo dialéctico.

Contra la tesis de que con Hebbel como poeta trágico se habría cerrado un ciclo iniciado con el drama lessingiano, se dirigió Karl S. Guthke en *Hebbel, Hauptmann und die "Dialektik in der Idee"* (Hebbel, Hauptmann y la "dialéctica en la idea", en *Hebbel-Jahrbuch*, 1961). Para Guthke hay una vinculación entre el teatro de Hebbel y el de Hauptmann a partir de la teoría del drama. Para fundamentar su tesis Guthke se refiere en especial a la obra tardía de Hauptmann, su tetralogía de los *Atridas*.

Reseñas

Con referencia a las corrientes literarias, Hebbel ha sido considerado generalmente como representante del realismo burgués. Fritz Martini, en cambio, lo caracterizó en *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus* (La literatura alemana en la edad del realismo burgués, 1962), como un gran solitario quien se habría criado en "la admiración del ideal clásico-romántico de la poesía" para evolucionar luego en consonancia con las peculiaridades del siglo XIX, siendo imposible concebir su obra sin la vivencia que le deparó la Revolución de 1848. Kurt May, a su vez, ve a Hebbel "como hombre en el punto de transición de las edades, cuya actitud es interpretativa y amonestadora". (*Form und Bedeutung*, Forma y significado, 1957).

La profesora Meetz concluye sus exposiciones con la afirmación de que no existen aún las necesarias condiciones previas para dar nueva vida a la investigación de Hebbel. Hasta el momento, ésta cuenta con numerosos estudios sobre temas particulares, mientras faltan las grandes monografías basadas en la plenitud del material recopilado. No poseemos ninguna biografía científica de Hebbel. La excelente edición histórico-crítica de R. M. Werner (1901-1907 y 1911-1920) está completamente agotada, al igual que la mayoría de las obras importantes sobre Hebbel. Sería un *desiderátum* la renovación de la edición histórico-crítica con inclusión del material descubierto en el interín, la edición de una bibliografía exacta y completa y la publicación de una monografía que abarque los resultados aportados por los investigadores.

Evidentemente, la propia Dra. Meetz está trabajando en forma muy activa para llenar, aunque fuera por el momento, algunas de las lagunas más sensibles. Según noticias que nos hizo llegar directamente, está por publicarse un tomo de cien cartas escritas por Hebbel o dirigidas a él que fueron "descubiertas" por ella. Además, preparó una edición abreviada de los *Diarios*, también agotados desde hace tiempo. Esperemos, pues, que la afanosa investigadora y otros estudiosos de Hebbel logren ofrecernos las ediciones y publicaciones imprescindibles para permitir nuevas incursiones y descubrimientos en el mundo poético de un hombre y pensador cuyas manifestaciones son de candente actualidad para nuestra época.

Neue Hebbel-Briefe, edit. por ANNI MEETZ, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1963.

Todavía antes de terminarse la impresión del presente boletín, acaba de llegarnos el libro anunciado por la profesora Meetz, que se publica como primer tomo de la serie *Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte* (Estudios de Kiel para la historia de la literatura alemana) editada por el profesor Dr. Erich Trunz, quien en breve prólogo expone los motivos y finalidades de la publicación. Constituye para nosotros una verdadera satisfacción el poder referirnos aún a esta sugestiva publicación llamada a despertar el interés de los comprensivos amigos de Hebbel (entre quienes incluimos también a los estudiosos del gran poeta). Estamos en presencia de una obra que satisface plenamente las exigencias que pueden hacerse a un moderno trabajo de edición, ejecutada como está con minuciosidad filológica y amplio conocimiento de vinculaciones y relaciones vitales. El tomo, generosamente ilustrado (¡Magnífica oportunidad para el grafólogo de estudiar la letra de Hebbel, de su esposa e hijal) ofrece "documentos relativos a la vida y producción de Hebbel" (pág. 7), conservados en el Instituto de Ciencias Literarias de la Uni-

Friedrich Hebbel a la Luz de la Investigación

versidad de Kiel y en la *Landesbibliothek* de Schleswig Holstein, en Kiel. Trátase casi exclusivamente de textos publicados por primera vez. La editora agrupó en la primera sección: *Cartas de familia*, y en la segunda: *Correspondencia con representantes de las letras y el teatro*. En la primera parte se obtiene una visión más amplia de Hebbel como esposo y padre de familia, de sus espontáneas reacciones para con los seres que le eran más queridos. El hombre a menudo huraño, de difícil carácter, nos habla en estas epístolas con una inmediatez cariñosa, no exenta de matices humorísticos, que parece apta para arrojar nuevas luces sobre su imagen, la de un ser exteriormente retraído e interiormente anhelante de contactos íntimos. Un gran hallazgo para la investigación lo constituyen también las cartas de Christine, hasta el momento desconocidas, las cuales nos permiten adentrarnos en la psicología de una gran actriz que no se había olvidado de su misión femenina como compañera de un espíritu inquieto, torturado y a menudo en discrepancia con los poderosos del mundo de las letras.

En la segunda parte del libro se transcriben una serie de cartas, esbozos, etc., que ilustran momentos importantes, con pocas excepciones pertenecientes a los últimos doce años de la vida del poeta. En un caso (pág. 190 s.) se transcribe también una carta considerada anteriormente como dirigida a Dingelstedt, mientras que el destinatario sería Marshall. Justamente son de interés especial las cartas que Dingelstedt y Marshall enviaron a Hebbel, ya que permiten ver con más claridad las relaciones de éste, con la corte y el público de Weimar y las razones porque Hebbel y Christine prefirieron no trasladarse a la ciudad consagrada por los nombres de Goethe y Schiller. Marshall, fuera de actuar como intermediario entre la corte y el poeta, tiene también el mérito de haber traducido al inglés una nota de Hebbel sobre la novela alemana contemporánea (*Der deutsche Roman und Friedrich Spielhagen*) que posiblemente fue publicada en una revista inglesa. Según las palabras de Hebbel, Marshall tuvo que dar al artículo “una nueva boca” (pág. 175). A este Marshall, secretario de la Gran Duquesa de Sajonia-Weimar, se refiere Hebbel también en sus cartas desde Londres, dirigidas a Christine (véase pág. 215 de este Boletín), pero según la edición de R. M. Werner escribe allí su nombre a la manera alemana con sch.

La posición de Hebbel frente a la novela de sus tiempos no carece de interés, y cabe transcribir una observación suya con referencia al arte “actual”, aserto que efectivamente conserva para nosotros su “actualidad”. En la citada nota, el poeta escribe: “No importa si se representa a Shakespeare o Sófocles, a Goethe o Schiller: tan pronto como hay un tumulto callejero, todos —sin eximir a Aristóteles y a Lessing— se apresuran a pararse delante de la puerta, y quien narra del mejor modo las cosas que han sucedido, encuentra el mayor número de oyentes. Pero una vez satisfecha su curiosidad, todos retornan hacia Shakespeare, Sófocles, Goethe y Schiller, y el hombre del día, rico en anécdotas, que creía haber ahuyentado a los últimos, porque la gente se agrupaba tan ansiosamente en su derredor, queda abandonado a sí mismo y se ve vergonzosamente desilusionado... Al fin y al cabo, perciben que... tenían que vérselas no con la peculiaridad, sino con la caricatura y sienten nostalgia de lo eternamente válido, lo puramente humano”. (Pág. 180).

Como se ve por estas pocas referencias, el tomo de “Nuevas Cartas” está lleno de hallazgos interesantes. Hay que mencionar en especial la forma inteligente y

Reseñas

atractiva con que la editora ha sabido dar a cada documento su fondo histórico-vivencial mediante un texto que vincula las cartas, notas, esbozos, etc., facilitando los datos imprescindibles para su comprensión. Detrás de estas explicaciones fluidamente redactadas se esconde un caudal de conocimientos respecto a Hebbel, su vida y el ambiente en que le tocaba actuar. Sólo una labor de paciente investigación filológica puede crear la base para este tipo de informaciones, multiplicadas aún por las notas ulteriores y la nómina de libros pertenecientes a Hebbel y Christine; el fichaje exacto de estos títulos fue realizado por la bibliotecaria diplomada, señora Renata Buck. Aun cuando, por motivos explicados por la profesora Meetz, no disponemos de la nómina completa de la biblioteca de Hebbel, la presente lista nos facilita una serie de indicaciones valiosas.

En resumen, esta publicación brinda un material muy ilustrativo para el conocimiento y la investigación de Hebbel, quien, él mismo, con sus cartas y diarios, había creado una fuente casi inagotable de sugerencias llamadas a corroborar su convicción de que en él, el poeta iba en tan íntima unión con el hombre que la vida no podía sino supeditarse a la creación.

* * *

ALBRECHT, HELLMUTH, F. G., *Tendencias en la literatura alemana desde el naturalismo hasta nuestros días*, Instituto de Lenguas Vivas, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 1954 - 1958. Tomo I: *Del naturalismo al neorromanticismo*; tomo II: *El neorromanticismo* (la lírica y el drama); tomo III: *El neorromanticismo* (La narrativa. La "Heimatkunst"). 413, 459 y 427 págs. *

Constituye un hecho muy lamentable en nuestro medio el que a menudo las publicaciones universitarias pasen poco menos que desapercibidas no sólo para el público en general, sino también para los alumnos de nuestras altas casas de estudio e incluso para los mismos colegas. Una de estas obras que merecerían, por cierto, ser conocidas por círculos mucho más vastos, es la extensa historia de la literatura alemana moderna que debemos al profesor de la Universidad de Tucumán y director del Instituto de Lenguas vivas, Dr. Hellmuth Albrecht. Esta publicación, cuyo cuarto tomo, dedicado al "expresionismo", está en preparación, llena una laguna de información muy sensible. Frente a la enorme complejidad que caracteriza a la literatura alemana desde las postrimerías del siglo XIX, el autor ha emprendido, en aras del intercambio cultural entre Alemania y los países de habla española, una tarea de exigencias realmente formidables que implican fuera de un profundo conocimiento de la materia, una labor realizada con admirable paciencia, un incansable amor al detalle por insignificante que parezca, y la dedicación de incontables horas al trabajo de exposición, selección y traducción. Los tres tomos publicados hasta ahora logran facilitar una muy completa visión de las corrientes que tratan y cuyas idiosincrasias se reflejan plástica y concretamente en la profusión de ejemplos ofrecidos al lector (poemas enteros, transcriptos también en el texto original, trozos de obras dramáticas y narrativas, etc., muchos de los cuales fueron vertidos por primera vez

*) Incluimos esta reseña en nuestro tomo de homenaje a Hebbel. En rigor, estaba destinada, hace tiempo ya, a otra publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, donde no apareció por una omisión de imprenta.

Reseñas

al castellano con la colaboración del profesor Manuel Serrano Pérez). Otro recurso feliz lo constituyen las numerosas ilustraciones destinadas a aclarar el hecho literario y mostrar sus vinculaciones con otras expresiones de la época. Para todo ello, Albrecht se inspiró evidentemente en un gran modelo: la famosa obra de Albert Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, en especial los dos primeros tomos de 1911 y 1925, respectivamente¹). Pero como es mucho más vasto el lapso que se ha propuesto tratar y como además se ha visto ante la necesidad de acercarse a la mentalidad latina los hechos de una literatura ajena y a veces de difícil acceso, sus soluciones son personales y dan su cuño individual a las *Tendencias*.

En el aspecto técnico cabe mencionar las muy útiles notas al final de cada tomo que están destinadas, en primer término, a ofrecer las biografías sucintas de los autores más destacados que se mencionan en el texto, junto con una bibliografía fundamental. Un índice de obras, otro de autores y finalmente un índice general ayudan a orientarse en el *mare magnum* que se extiende a la vista del lector. El índice general, sobre todo, permite ver la ilación de temas y constituye de este modo una guía prácticamente imprescindible. Acaso sería posible aumentar su utilidad mediante la inclusión de los números de página no sólo para capítulos enteros sino también para los temas principales.

El profesor Albrecht quien, según sus propias palabras, intenta ofrecer una "guía de conocimiento" y "entregar, por primera vez, al lector de habla española una visión panorámica, mas no superficial de la literatura alemana moderna", trata de conjurar una vida literaria polifacética sobre el fondo político-social de una época perturbada en la cual abundan las discusiones de índole vital y estética y las innovaciones fecundas y menos fecundas. Con miras a esta situación el autor nos ofrece sinnúmero de datos ilustrativos y nos familiariza con los hechos de una compleja situación literaria, cuya faz es prácticamente desconocida fuera de Alemania. Justamente en ello reside uno de los valores fundamentales de la obra de Albrecht: ella crea un ambiente, ofrece una visión extensa y de múltiples sugerencias donde hallan su lugar correspondiente numerosos autores —importantes dentro de la constelación histórico-literaria— que en su gran mayoría se desconocen en el extranjero, a veces no tanto por carecer de valores como por culpa de selecciones casuales que, mediante la traducción, favorecen a algunos autores y se olvidan de otros. En este sentido tiene también un significado especial el que Albrecht haya dedicado gran parte del tercer tomo a la "Heimatkunst" (término traducido por él como "nacionalismo literario"; acaso sería preferible hablar de una "literatura regional" o una "literatura del terruño"). Pues las fuerzas enraizadas en la tradición e idiosincrasia de las diferentes regiones alemanas, que ya se evidenciaron en los comienzos de la tradición literaria, han constituido aún en nuestra centuria un venero de feliz inspiración como se observa incluso en obras de Hauptmann, Mann, Hesse, Hofmannsthal, George, Rilke, Kafka, Zuckmayer y otros. Por otro lado, la

¹) Mientras tanto, apareció en forma modificada el "viejo Soergel": Albert Soergel — Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit. Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, August Bagel, 1961/1963, 2 vols. Esta nueva publicación incluye a generaciones que Soergel ya no conoció, y como es natural, trae modificaciones de contenido y enfoque, correspondientes a la visión e interpretación de los fenómenos literarios por parte de Hohoff.

Reseñas

tendencia hacia una literatura universal, generalizada en todas las literaturas modernas, ha producido una multiplicidad abrumadora de fenómenos en cuya conformación confluyen tradiciones literarias nacionales y estímulos de muy diversa procedencia internacional. Muchas veces, Albrecht relaciona muy acertadamente esos hechos aislados, indicándoles su exacto lugar dentro del desarrollo general y aportando de este modo un valioso material para la apreciación de vinculaciones literarias de muy diversa índole. A menudo ofrece indicaciones breves, pero enjundiosas para caracterizar todo un género literario, moviéndose con notable facilidad y dominio de los hechos hacia atrás y hacia adelante, dentro de la literatura y fuera de ella, dentro del mundo alemán y fuera de él.

Lógicamente, las numerosas inquietudes convertidas en expresión literaria no se acomodan sin dificultades bajo los términos de “naturalismo”, “neorromanticismo”, “expresionismo”, etc., y ante la complejidad de las letras modernas cualquier enfoque encierra sus propios peligros. En el caso del estudio que parte de las “tendencias”, el ambiente social y cultural y el desarrollo de determinadas formas literarias se llevan la palma mientras el “encasillamiento”, no siempre evitable, amenaza con destruir la visión de conjunto justamente con respecto a las más destacadas figuras, ya que los autores de primera fila, raras veces o nunca, se mantienen dentro de los límites de una corriente o escuela. De ahí que lógicamente la producción de un Gerhart Hauptmann, un Thomas Mann, un Hermann Hesse, un Hugo von Hofmannsthal, un Rainer María Rilke, un Franz Kafka y otros, corra el peligro de ser resumida —sobre todo en la concepción del lector— bajo términos que a lo sumo pueden aplicarse (con gran cautela) a una que otra de sus obras. Pero éste es un problema que conoce el autor y su falta de solución enteramente satisfactoria no puede achacarse al profesor Albrecht, ya que semejante solución no existe como es dable ver en todas aquellas obras que comparten su punto de partida. Albrecht quiere esbozar “tendencias” en toda su plenitud y facilita al lector un material extensísimo para que lo aproveche y se vea también en condiciones de apreciar a las figuras descollantes no sólo a partir de su obra individual, sometida a desarrollos que no siempre corren paralelas con la evolución de un ambiente literario, sino también como partícipes de un acontecer estético y cultural sobre cuya fecundidad pronunciará la última palabra la posteridad, pero que, en cuanto “fenómeno”, debe ser tomado en cuenta por el historiador literario.

ILSE M. de BRUGGER

BIBLIOGRAFÍA GERMANÍSTICA DE HABLA CASTELLANA Y PORTUGUESA

Desde el 1º hasta el 7 de octubre de 1962 se celebró en Valparaíso de Chile bajo los auspicios de la Universidad de Chile y el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República Federal de Alemania, el primer Congreso Germanístico de Chile. En la sesión de clausura, se formuló, entre otras mociones, la que se transcribe a continuación:

“1) Créase una COMISIÓN BIBLIOGRÁFICA INTERNACIONAL con el fin de recopilar el material bibliográfico publicado en Chile, la Argentina y otros países sudamericanos referente a traducciones de obras alemanas. Por de pronto, se constituye la Comisión de Literatura que periódicamente publicará la nómina de obras literarias y de libros, revistas y trabajos sobre temas germanísticos editados en Sudamérica y España.

Presidente de esta Comisión será el Jefe del Departamento de Alemán del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en Valparaíso. Integrarán la Comisión, además, la profesora Dra. Ilse M. de Brugger (Universidad Nacional de La Plata) y el profesor Dr. Alfredo Dornheim (Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza), que en colaboración con el presidente establecerán las bases y el reglamento de esta Comisión con el fin de poner en práctica las finalidades específicas de información y divulgación bibliográficas”.

Desde el 15 al 18 de mayo pp., los nombrados profesores se reunieron en la ciudad de Mendoza, especialmente invitados por la Universidad Nacional de Cuyo, y elaboraron una ficha standard para coordinar los trabajos de recopilación. Para poder llevar a cabo su proyecto necesitan la colaboración de todos cuantos se interesan por la literatura alemana. A guisa de ejemplo se transcriben a continuación los renglones del formulario previsto, y se invita a alumnos universitarios, profesores y amigos de las letras alemanas, a hacer llegar al Instituto de Literatura Alemana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, calle 6, N° 775, La Plata, República Argentina, cualquier información bibliográfica relativa a temas germanísticos. Solicitamos en especial la ayuda de personas radicadas en otros países sudamericanos. Cualquier dato será altamente apreciado. Para coordinar mejor el trabajo sería de desear que todos aquellos que están dispuestos a colaborar en forma definitiva, nos hicieran llegar su nombre y dirección, especificando cuáles son los autores, tópicos, épocas, etc., a cuya bibliografía se proponen contribuir o si quieren reunir los datos bibliográficos accesibles dentro de determinado país. En caso de que así lo desearan, se les enviarán también los formularios hechos en mimeógrafo.

BIBLIOGRAFÍA GERMANÍSTICA
DE HABLA CASTELLANA Y PORTUGUESA

Sección (1):

Apellido y nombre del autor (2):

Título:

Título del original alemán:

Traductor:

En revista u obra de varios autores:

Prólogo, prefacio, epílogo, apéndice:
(subraye lo que corresponda)

Edición (1ª, 2ª, etc., reimpresión):

Lugar y año:

Editorial:

Observaciones (3):

(1) Para ser llenado por Secretaría central.

(2) Si fuera necesario indique también el nombre del editor.

(3) Si se trata de un libro de ensayos, indique los títulos de los mismos o cualquier otra observación de interés al respecto.

(ENVIAR POR DUPLICADO)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. JOSÉ PECO

Vicepresidente

Dr. CONSTANTINO BRANDARIZ

Secretario General

Lic. CÉSAR A. DUMM

Guardasellos

Dr. JOSÉ D. MÉNDEZ

DECANOS: Dr. Enrique M. Barba, Ing. Agr. Néstor E. Camugli, Dr. Roberto Ciafardo, Dr. Santiago Fassi, Dr. Germán Fernández, Dr. Sebastián Guarrera, Dr. Humberto Giovambattista, Cont. Ricardo L. Rosso, DELEGADOS DE LOS PROFESORES: Ing. Luis A. Bonet, Dr. José A. Cattogio, Dr. Edilberto Fernández Ithurrat, Dr. Bartolomé A. Fiorini, Prof. José María Lunazzi, Ing. Agr. Julio A. Mulvany, Dr. Ricardo Rodríguez. DELEGADOS DE LOS GRADUADOS: Dr. Néstor Bacigalupo, Dr. Raúl Cafrune, Ing. Rafael R. De Luca, Dr. César M. García Puente, Ing. Agr. Julio César Ocampo, Dr. Epifanio Rozados, Prof. José María Chinchurreta. DELEGADOS DE LOS ESTUDIANTES: Sr. José A. Castorina, Sr. Alberto Cisneros Salas, Sr. Federico Dávalos, Sr. Juan A. Di Uardo, Sr. Guillermo Fernández, Sr. Manuel Levin, Sr. Jorge Alfredo Crespi, Sr. Eduardo Raphael, Sr. Oscar O. Tonelli.

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Decano

Dr. ENRIQUE M. BARBA

Vicedecano

Prof. RICARDO NASSIF

Secretario

Prof. HÉCTOR V. CODINO

CONSEJO ACADÉMICO

CONSEJEROS DE LOS PROFESORES: Dra. Ilse M. de Brugger, Prof. Carlos F. García, Prof. Ricardo Nassif, Prof. Zulema Quiroga, Dr. Luis M. Ravagnan, Prof. Juan A. Sidoti. CONSEJEROS DE LOS GRADUADOS: Prof. Aída Manciola, Dra. Elsa Valdovinos. CONSEJEROS DE LOS ESTUDIANTES: Srtas. Isabel Folegotto, Alcira Greco, Sres. Mario Quiroga Ferrando, Ricardo Soler.

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: *Dr. Raúl H. Castagnino*

Secretario Técnico: *Prof. Delia A. M. de Zaccardi*

INSTITUTO DE LITERATURA IBEROAMERICANA: Director: *Prof. Juan Carlos Ghiano.*

INSTITUTO DE LITERATURAS EXTRANJERAS: Director: *Dra. Ilse M. de Brugger.*

INSTITUTO DE LITERATURA ALEMANA: Director ad honorem: *Dra. Ilse M. de Brugger.*

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: *Prof. Carlos Heras*

Secretario Técnico: *Prof. María Amalia Duarte*

INSTITUTO DE HISTORIA AMERICANA: Director: *Dr. Enrique M. Barba.*

INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA: Director: *Prof. Carlos Heras.*

INSTITUTO DE HISTORIA ANTIGUA (Clásica y Oriental): Director ad honorem: *Dr. Abraham Rosenvasser.*

INSTITUTO DE GEOGRAFÍA: Director: *Prof. Juan A. Sidoti.*

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: *Prof. Clemente Hernando Balmori*

Secretario Técnico: *Prof. Virgilio Olivera Giménez*

INSTITUTO DE FILOLOGÍA: Director: *Prof. Clemente Hernando Balmori.*

INSTITUTO DE LENGUAS CLÁSICAS: Director:

INSTITUTO DE LENGUAS MODERNAS: Director: *Prof. Elsa T. de Pucciarelli.*

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: *Prof. Emilio Estiú*

Secretario Técnico: *Prof. Armando Delucchi*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA: Director: *Prof. Emilio Estiú.*

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Y DEL PENSAMIENTO ARGENTINO: Director: *Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.*

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: *Prof. Ricardo Nassif*

Secretario Técnico: *Prof. Marta C. de Galaburri*

INSTITUTO DE PEDAGOGÍA: Director: *Prof. Ricardo Nassif.*

INSTITUTO DE EDUCACIÓN FÍSICA: Director: *Prof. Alejandro J. Amavet.*

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: *Dra. Fernanda Monasterio*

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA: Director: *Dra. Fernanda Monasterio.*

Esta obra se terminó de imprimir
el 30 de agosto de 1963,
en los talleres de Imprenta "Mercur",
Rioja 674, Buenos Aires.

