

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**FRANK WEDEKIND : SU VIDA Y SU OBRA
ANÁLISIS DE DOS OBRAS DRAMÁTICAS
ERDGEIST Y DIE BUCHSE DER PANDORA
(EL ESPÍRITU DE LA TIERRA Y LA CAJA DE PANDORA)**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
ALEMANAS**

PRESENTA:

BREUER FRIEDRICH, DORIS

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	<i>Página</i>
I INTRODUCCION	1
II TRASFONDO HISTORICO Y SOCIAL DE 1800 A 1930	3
III LA SITUACION DEL TEATRO EN ALEMANIA	6
IV VIDA Y OBRA DE FRANK WEDEKIND	9
V ANALISIS DE LAS OBRAS	
<u>ERDGEIST Y DIE BÜCHSE DER PANDORA</u>	21
VI CONCLUSION	29
VII APENDICE	32
BIBLIOGRAFIA	33

NOTA: Las traducciones al español de las obras consultadas en alemán fueron hechas por mí. La responsabilidad de eventuales inexactitudes es completamente mía.

I

INTRODUCCION

En la obra de Frank Wedekind se halla una variedad de temas tal, que no es fácil examinar en toda su complejidad en un trabajo de esta naturaleza, por lo tanto, este estudio no pretende ser un análisis total de su obra. Mi investigación la enfoca principalmente a dos aspectos: la lucha del ser natural contra el materialismo y la pérdida de la individualidad. Para ello he dividido mi trabajo en varias secciones.

La primera se refiere al cambio en las ideas y valores culturales en Alemania en relación con la sociedad entre 1850 y 1930, a fin de mostrar el fondo histórico sobre el cual se desarrolla la obra de Frank Wedekind.

En la segunda, intento mostrar la situación del teatro en el tiempo de Wedekind para destacar el enorme contraste entre lo que era el teatro para la sociedad y de lo que podía llegar a ser el teatro según nuestro autor.

En la tercera parte presento los puntos relevantes de la vida del autor para dar a conocer sus circunstancias más significativas, tanto por el medio en que él se desarrolló, como por la influencia de su vida personal en su obra literaria.

Finalmente, en la última parte me propongo analizar las obras Erdgeist (El espíritu de la tierra) y Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora), en las que el autor intenta mostrar a la mujer natural a través de un personaje: Lulú, una mujer joven, bella y sensual que simplemente sigue sus instintos. En ella Wedekind expresa su preocupación por lo que considera la pérdida de la individualidad del ser humano en un mundo abiertamente materialista.

Trato además de comprobar la validez de la valerosa lucha del autor, que duró toda su vida, en contra de una moral falsa y la masificación del ser humano, como también su preocupación por el derecho de cada individuo de poder vivir y realizarse, según su forma de ser. Para realizar el presente análisis me he basado en ensayos de diferentes autores, principalmente en Gerhard Hay y Manfred Hahn, compiladores de las obras dramáticas y los diarios de Frank Wedekind, así como también en Frank Trommler, entre otros.

Al encontrarme con la vida y la obra de Wedekind y sus preocupaciones principales arriba mencionadas, acerté que en nuestra sociedad actual es posible encontrar todavía el mismo espíritu antiliberal y la moral restringida de la época de Wedekind.

Son principalmente Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) y Arthur Schnitzler (1862-1932), dos escritores que surgen del movimiento *Jung Wien*, y Frank Wedekind, quienes dan al teatro alemán de la última década del siglo XIX una renovada vitalidad.

Recordemos que al teatro acudía principalmente la alta burguesía para verse los unos a los otros y divertirse con la obra que veían. Ellos eran, y lo sabían, el termómetro del innegable ascenso de la Nación, en términos de economía y de refinamiento, aunque el repertorio teatral de la época se componía casi exclusivamente de óperas y comedias de salón importadas de Francia.

Hacia el año de 1880, comienza a surgir una nueva inquietud y un cuestionamiento, una búsqueda de conceptos estéticos que acaban por cambiar las representaciones del arte dramático en forma radical. Este cambio –muy conocido– no es exclusivo de Alemania. Es un movimiento en muchos países europeos, y tiene sus expresiones en las obras de autores como Ibsen, Strindberg, Zolá, Tolstoi, Maeterlinck y Chechov.

El nuevo movimiento surge como una rebelión que ataca las acostumbradas estructuras ejemplares de la burguesía y sus normas morales que considera muy cerrada. Son principalmente los conceptos relacionados con los instintos naturales del hombre y entre ellos, necesariamente el más reprimido y cerrado de todos, su sexualidad. Por lo tanto el movimiento nuevo exige del público no sólo una participación pasiva como espectador, sino más bien una participación que incluya sus emociones, pensamientos, sentimientos, y necesidades; su finalidad va mucho más allá de brindar únicamente una diversión pasajera.

Como es de suponer aparecen en escena obras que provocan al público burgués, acostumbrado a una obra teatral que no cuestionara sus hábitos. Pero las presentaciones del "teatro nuevo" no se reducen a la exposición de un cuestionamiento a través de las disertaciones filosóficas de sus personajes; su mensaje social o moral no se dirige sólo a la mente, su expresión se da a través de la vista y el oído; por medio de la pantomima, el baile, elementos del circo y del cabaret, a la vez que de una escenografía distinta que enriquece las presentaciones, se plantea también este cuestionamiento.

Posteriormente Frank Wedekind escribe un estilo de teatro que más tarde fue nombrado por críticos literarios posteriores el *CIRCUS MUNDI*, donde se unen los elementos antes mencionados. El acaba con la imagen heroica de los personajes y los lleva hasta lo grotesco. Despierta en el espectador miedo y dolor.

Para algunos críticos Wedekind fue un autor pornográfico, por la manera como atacó las concepciones morales de sus contemporáneos, que él consideraba falsas. Esto es sin duda uno de sus propósitos generales, pero su obra muestra la lucha intensa del ser natural contra el materialismo, la crítica severa a una literatura altamente intelectual, alejada de la vida real. Su lucha en este sentido es contra la pérdida de la individualidad, contra la idea del hombre que ha dejado de ser único y es sustituible por cualquier otro, como una consecuencia de este materialismo que no reconoce valores morales y que mide todo con la vara del éxito material, que es al mismo tiempo éxito social y la llave que entonces, como ahora, abre las puertas de la sociedad. Aquel que no alcanza ese éxito es automáticamente rechazado.

En el teatro de Wedekind no hay lugar para las ilusiones, él conoce la vida e intenta demostrar el fracaso de lo vital-natural en un mundo materialista que conduce al hombre a la enajenación y al aislamiento. Sin embargo no deja de ser optimista ya que, a pesar de los fracasos, sigue luchando por sus ideas dentro de una sociedad que, en general, es claramente hostil a ellas.

La obra de Wedekind es fundamental para los movimientos literarios posteriores: para el expresionismo, el teatro épico de Brecht y el teatro absurdo.

II

TRASFONDO HISTORICO Y SOCIAL DE 1800 a 1930

Alrededor de 1800 comenzó la Revolución Industrial en Inglaterra para llegar después a Alemania, donde tuvo su gran auge en 1850. Como consecuencia trajo no sólo un cambio económico sino también uno social.¹

Las grandes fábricas necesitaban trabajadores y emplearon a hombres, mujeres y niños en cantidades antes desconocidas. La población rural empezó a dejar el campo en busca de nuevas fuentes de ingreso. Pero como no existían todavía ni leyes sociales ni leyes de trabajo, los campesinos fueron explotados por los dueños de las fábricas, que se enriquecieron con la mano de obra barata. Así, los trabajadores que en el campo sufrían hambre, empobrecieron todavía más y no encontraron ninguna posibilidad de salir de su miseria. No tenían tiempo de educarse, porque trabajaban jornadas de 14 horas o más, inclusive las mujeres y los niños. Esta situación inhumana llamó la atención a varios contemporáneos, que denunciaron el trato injusto a los trabajadores. Entre ellos descuellan en Alemania Carlos Marx, Federico Engels y Fernando Lasalle. En sus panfletos y libros se usan por primera vez las expresiones: *proletariado industrial y capitalista*.²

El proletariado industrial se ha llamado también la cuarta clase social o los desposeídos. Los capitalistas en contraste son los poseedores, los explotadores.

Más tarde, con la ayuda de las nuevas doctrinas sociales, los trabajadores empezaron a unirse en sindicatos. Desde 1891 existe en Alemania un partido social demócrata, que se ha ocupado en mejorar las condiciones del proletariado. Entre sus logros está el seguro social, la jubilación, pago justo y jornadas más cortas, además de la educación al alcance de los trabajadores.

Los capitalistas, que pertenecían tanto a la aristocracia como a la burguesía, lograron acumular grandes riquezas. La estricta división que existió antes entre nobleza y burguesía comenzó a disminuir por dos razones principales: la burguesía muy adinerada trató de aliarse en matrimonio con personas de la nobleza para alcanzar así un status social más elevado. La nobleza admitió la entrada de la burguesía porque el dinero de éstos últimos facilitaba la tolerancia entre las clases antes estrictamente separadas. La corte (se vive la época del Guillerimismo) y la aristocracia tenían todavía un lugar privilegiado, por eso su estilo de vida es copiado por los burgueses ricos lo que a veces lleva a atrocidades de mal gusto. Lo más importante era ser miembro de una buena familia. Este fenómeno fue nombrado feudalización de la burguesía.³

La burguesía fue accediendo poco a poco a la cultura se interesaba en eventos de teatro y ópera, actividades que un siglo atrás habían estado todavía reservada a la nobleza. Muchos burgueses ricos se convirtieron en mecenas del arte. Los miembros de la alta burguesía estaban convencidos de que vivían en el

¹ vid. Peter ALTER, *Grundriss der Geschichte* pág. 113

² vid. *idem* pág. 138

³ vid. *idem*, pág. 200

mejor mundo posible de todos los tiempos. Su situación financiera era excelente y estable. Se tenía confianza en las autoridades y el gobierno monárquico. Muchos altos puestos en el gobierno fueron ocupados por miembros de la burguesía. Se permitió un determinado liberalismo y tolerancia, frente a las peticiones del proletariado ya que no ponían en peligro la posición privilegiada de la clase dominante. El desarrollo de la ciencia y la técnica fue sorprendente y parecía prometer un futuro cómodo y tranquilo. Cada uno conocía su lugar y sus obligaciones frente a la sociedad. La moral y las buenas costumbres eran firmes y además aprobadas por las generaciones anteriores. Hasta se tenía la ilusión de que con el tiempo el progreso acabaría automáticamente con los problemas sociales de las clases inferiores.

Stefan Zweig dice en su libro Die Welt von Gestern, que no fue un siglo de pasiones. El mundo de la burguesía era moderado, sólido, tradicional y ordenado. Por eso tampoco existía el éxtasis. Se tenía miedo de conocer la vida hasta el fondo y en toda su multiplicidad. Se evitaron los experimentos o se ocultaban los que llegaron a realizarse, porque ponían en peligro la seguridad y la moral. El sistema escolar promovía la educación de jóvenes con un espíritu adaptado a las reglas tradicionales de la sociedad. Los caracteres rebeldes así como las críticas eran mal vistos, la juventud era educada para ser obediente y respetuosa frente a las autoridades. Se tendía a frenar el entusiasmo y la madurez temprana. La burguesía en general trató de proteger a los jóvenes de las corrientes revolucionarias del modernismo y de alejarlos del peligro de una nueva libertad que empezaba a sacudir las rígidas reglas morales. La moral de los adultos era la típica moral de la época victoriana, que exigía mentiras y disimulos para guardar las apariencias. La demostración abierta de los sentimientos se calificaba como comportamiento vulgar, especialmente en las relaciones amorosas. La sexualidad era un tema totalmente tabú entre la clase social alta. «Sie beschränkte ihre Moral darauf, dem jungen Menschen zwar nicht zu verbieten, seine *VITAE SEXUALIS* auszuüben, aber sie forderte, daß er diese peinliche Angelegenheit in irgendeiner unauffälligen Weise erledigte.»⁴

Se imaginaban que así la juventud podría olvidarse de su sexualidad. Según la teoría de Sigmund Freud (1856-1939) se sabe que si los impulsos sexuales son reprimidos, pueden brotar sin control en cualquier momento o causar neurosis u otros desórdenes mentales o físicos.

En la literatura de esta época difícilmente se encuentran temas sexuales. Ni las inquietudes de los adolescentes al despertar la sexualidad, ni los problemas en la vida íntima de los adultos están tratados abiertamente en la producción literaria anterior a 1900.

La vida del hombre y la de la mujer se distinguen de tal manera que era casi imposible que los diferentes sexos tuvieran comunicación o se comprendieran mutuamente. El compañerismo entre hombre y mujer, tan común en nuestra época, era desconocido. La joven mujer soltera de la alta sociedad parecía una

⁴ *vid.* Stefan ZWEIG, "Eros matutino" en Die Welt von Gestern pág. 88
trad. "Limitaba su moral, en el sentido de no prohibir directamente a los jóvenes que ejercieran su *vitae sexualis*, pero exigía que este asunto penoso se llevara a cabo secretamente."

pieza de museo, encerrada en la casa de sus padres como en una vitrina, inalcanzable hasta el día de su boda, para pasar a vivir después en la "prisión" de su propia casa, dependiendo totalmente de su marido. La vida exterior no estaba a su alcance. Se hallaba imposibilitada para mantenerse sola porque su educación era limitada y superficial. Llegaba al encuentro con el otro sexo sin experiencia alguna, era ingenua y fácil de engañar. Al hombre le correspondía el privilegio de formarla a su gusto y así la hacía más dependiente y al mismo tiempo limitada para toda la vida. Los hombres maduros se buscaban esposas jóvenes, de preferencia sin ego propio para poder moldearlas a su gusto y tomarse la libertad de ignorarlas cuando les conviniera. Ejemplos literarios son: Effi Briest de Theodor Fontane, Nora o La casa de las muñecas de Frederik Ibsen.

Las mujeres de la clase social baja se convertían con frecuencia en objetos explotados por el hombre de clase alta. Este las usaba para satisfacer sus instintos sexuales y después abandonarlas. Así, las jóvenes terminaban muchas veces como prostitutas. La pérdida de la virginidad o un hijo ilegítimo, las descalificaba para siempre ante la sociedad moralista. Para una mujer "caída" resultaba casi imposible casarse.

Además, el goce de la sexualidad estaba prohibido para las mujeres, quienes no podían demostrar el placer que sentían ni siquiera con su marido. La exhibición del cuerpo desnudo era un tabú absoluto. Ni en la vida íntima del matrimonio existía la libertad de verse sin ropa; nada más las prostitutas podían mostrarse desnudas. Por la misma razón los hombres perdían fácilmente la cabeza cuando lograban ver el tobillo de una mujer.

Con tanta prohibición, la atmósfera social estaba tan cargada de erotismo que tanto hombres como mujeres lo tenían siempre presente y se fijaban constantemente en el otro sexo.

III

LA SITUACION DEL TEATRO EN ALEMANIA

La tendencia principal de la literatura del siglo XIX. representa la búsqueda de la realidad.

Entre 1880 y 1920, existen en Europa aproximadamente tres corrientes literarias casi al mismo tiempo, que se manifiestan también en obras dramáticas: El naturalismo, el impresionismo y el neorromanticismo.

El naturalismo contiene las ideas principales de la época: el pensamiento científico y el socialismo. Johannes Schlaf, junto con Oscar Jerschke escriben Traumulus y Büsch, piezas de naturalismo consecuente, igual que Arno Holz (1863- 1929) uno de los teóricos más destacados de la época. Representan la realidad con absoluto convencimiento y exponen principalmente la problemática de la era industrial. Los autores más importantes de este movimiento son: Gerhart Hauptmann, Hans Habe, Otto E. Hartleben, Michael G. Conrad, Julius Hart, Arno Holz y Johannes Schlaf. Tratan de descubrir la causa de la pobreza y del trato inhumano de la población rural y del proletariado industrial, para despertar una nueva conciencia social. Quieren revolucionar al mundo con la demostración de la miseria y la desgracia y así promover un nuevo orden social.

El naturalismo trajo para el teatro la liberación de la pompa y afectación y ayudó a educar al artista en un arte más natural, el cual ya no aparece con diferentes máscaras, sino que tiene que convertirse prácticamente en el personaje que representa. Pero la fidelidad casi perfecta hacia la vida real encierra el peligro de excluir la fantasía, un defecto que fue criticado severamente por los defensores del teatro impresionista, el cual fue influido por las ideas del simbolismo francés y del psicoanálisis (Sigmund Freud).

El teatro impresionista regresa otra vez a las representaciones del subconsciente, de metafísica y religión. Surgió primero en Francia. Sus representantes más destacados fueron: Detlev Liliencron, Max Dauthenidey, Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Peter Althenberg y Peter Hille.

El movimiento del neorromanticismo, también llamado *fin de siècle* trata sobre todo de temas idealistas y poéticos, que incluyen la naturaleza, la metafísica y la mítica. Pone más énfasis en la belleza que en la realidad de la vida. Hugo von Hofmannsthal es el escritor más representativo de este último movimiento. Regresan al escenario el milagro y el sueño, temas rechazados por el naturalismo. Su lenguaje también se distingue del que utilizan los naturalistas. Se trata una vez más de un lenguaje artístico, selecto y culto. El movimiento neorromántico se propagó desde Viena a Alemania. Sus autores más destacados fueron Eduard Stucken (1865-1936), Henry von Heiseler (1857- 1982) y Ernst Hardt (1867-1974). Además Karl Gustav Vollmoeller (1887- 1984). Su obra de teatro Das Mirakel (El milagro) fue puesta en escena por Max Reinhardt (1873-1943), de 1905 a 1920 director del *Deutsches Theater* en Berlín, donde con gran éxito puso en escena también, obras de Wedekind.

También Stefan Zweig (1881-1942) en sus dos dramas Tercetes y Das Haus am Meer (La casa a orillas del mar) es un escritor del estilo neorromántico. En Alemania fue Frank Wedekind quien dio nuevos impulsos al teatro rechazando el *Weltbild* de los naturalistas y neorrománticos, aunque no se puede negar que su obra muestra rasgos de estas corrientes; como por ejemplo en Erdgeist (Espíritu de la tierra) -naturalismo y en König Nicolo (Rey Nicolo) - neorromanticismo.

Wedekind revolucionó el teatro de su época con su fuerza crítica y su temperamento. Atacó la burguesía establecida. En sus obras apareció por primera vez la caricatura del burgués que más tarde durante el movimiento del expresionismo se utilizó frecuentemente. Además, Wedekind presenta el ser atípico; a hombres y mujeres que viven fuera de las leyes morales de la sociedad, seres que intentan seguir sus instintos y por eso se convierten en seres solitarios, no aceptados por la sociedad. El teatro de Wedekind abre el camino para la obra de Carl Sternheim Aus dem bürgerlichen Heldenleben (De la vida heroica de un burgués), una serie de comedias llenas de burla sádica y cínica. Como Wedekind no se une al movimiento del naturalismo ni al expresionismo, Ana Lisa Vivían ha denominado a cierto grupo de escritores, como Vitalistas, entre los cuales se encuentra Wedekind. Los Vitalistas quieren que el hombre vuelva al sentimiento libre de egoísmo y de principios causales. Estos autores vieron en una vida natural, en la que el hombre vive sus instintos sexuales libremente, la base para una nueva vida humana. Esperaban entender el mundo a través del acto de amor y pensaban que era posible alcanzar la armonía, si los hombres fueran capaces de seguir sus instintos innatos.⁵

Ella también dice que Wedekind da el paso decisivo a partir del individuo hombre al tipo hombre. En el Espíritu de la Tierra se contraponen el instinto sexual de la mujer con el poder del hombre. F. Wedekind es, según A. L. Vivían, el precursor del expresionismo.⁶

El movimiento del expresionismo surgió alrededor de 1910 y se mantuvo hasta 1924 paralelamente con el naturalismo, el neorromanticismo y el impresionismo. En lugar de presentar personajes individuales, salen en las obras dramáticas del expresionismo personajes tipo, como el padre, la madre, el hijo o el mendigo. Se opone contra el mundo tradicional de los antepasados con su moral falsa y orden aparente. Trata de mostrar un mundo nuevo en que, el espíritu y el amor fraternal dan nuevos valores al ser humano. Apoya al activismo político, favorece el comunismo, incluye también el misticismo y, con él, el descubrimiento del alma.

La expresión repetitiva "Oh, Mensch" (O, hombre) da su nombre al movimiento. Los precursores más famosos del movimiento son: Johannes Sorge (1892-1916), Reinhard Goering (1887-1916) y Walter Hasenclever (1890-1940). Todos los expresionistas son pacifistas y por esto están en contra de la Primera Guerra Mundial. Ernst Toller (1893-1939), Friedrich Wolf (1888-1953), Karl Kraus (1874-1936 Viena), Max Brod (1884- 1996 Praga) fueron los dramaturgos más destacados del expresionismo. Un lugar intermedio ocupan los dramas de

⁵ vid. Ana Lisa VIVÍAN, Das Drama des Expressionismus, págs. 17-18.

⁶ vid. *idem*, pág. 26

Heinrich Lautensack (1881-1919), de Hermann Essig (1878-1918) y Else Lasker-Schüler (1896-1954). Estos autores proponen una nueva imagen del hombre, donde no se le califica ni como malo ni como bueno, sino que se le confronta con una realidad hostil (Lautensack) o sobrepasa la realidad (Essig) o forma el centro de la realidad (Else Lasker-Schüler y Carl Sternheim).

El movimiento del expresionismo dura poco tiempo. En 1922 Bertolt Brecht se distancia con su obra Baal directamente de la corriente. La obra de Brecht tiene rasgos de cada uno de estos movimientos pero no se puede incorporar directamente a ninguno de ellos.

IV

VIDA Y OBRA DE FRANK WEDEKIND

Frank Wedekind nació el 24 de julio 1864 en Hannover. Su padre, médico, había trabajado diez años al servicio del sultán de Turquía (1837- 47). En 1847 regresó a Alemania y entró como diputado al parlamento de Frankfurt. En 1849 viajó a San Francisco donde, después de obtener la nacionalidad norteamericana, se quedó durante quince años. A los 46 años se casó con una actriz de origen alemán, y en 1864 regresó a Alemania, donde nació su segundo hijo, Frank. En 1872, su padre compró el castillo Lenzburg en la región de Aargau, Suiza. Allí pasó Frank su niñez y su juventud como el segundo de seis hermanos. El padre eligió el exilio en Suiza para salir del imperio prusiano. Estaba en contra del gobierno y lo demostró abiertamente, escribiendo numerosos ensayos en favor de sus ideales republicanos y de una Alemania libre, unida y democrática. Así, Frank Wedekind vivió desde niño en un ambiente donde el imperio guillermista y la monarquía en general eran criticados. Su madre, una mujer valiente, independiente y muy creativa es la contraparte del padre analítico y rígido. Este último se siente imposibilitado en el exilio para influir directamente en la política de su patria, lo que afecta su estado de ánimo a tal grado que se convierte en una persona amarga y dura. Por esta razón la vida familiar se torna cada vez más difícil, así como la comprensión entre padre e hijo. Esta situación marca profundamente al joven Frank, quien después de una niñez feliz, sufre el cambio. En sus diarios lamenta mucho las complicaciones que finalmente llegan a una ruptura total. Desde su niñez hasta la adolescencia, Frank Wedekind pasa su vida en armonía con la naturaleza. En su obra dramática Frühlingserwachen (El despertar de la primavera), la utiliza como metáfora para el despertar de la sexualidad y la búsqueda del sentido de la vida en los adolescentes.

En mayo de 1879 el joven Frank entra a la secundaria de Aarau, donde siente por primera vez el conflicto entre la vida natural sin demasiadas obligaciones de sus primeros quince años y la vida estrictamente reglamentada del colegio, típica del sistema escolar de la época.

Su éxito en las materias humanísticas: lenguas, historia y religión demuestran sus preocupaciones y su talento. Allí inicia sus primeros intentos de creación literaria. Escribe poemas, así como obras épicas y dramáticas. A los trece años produce su primera obra dramática, Dr. F. Wedekind y Eine Szene aus dem Orient (Una escena del oriente) y después Die Verzweifelten (Los desesperados). En 1828 escribe Das Gastmahl bei Sokrates (El banquete en la casa de Socrates).

Con sus amigos del colegio funda una sociedad secreta de literatos *SENATUS POETICUS* donde discuten sus propias obras, en las que presentan temas filosóficos tanto como prácticos, en suma, todo lo que conmueve y preocupa a los jóvenes. En Frühlings Erwachen se puede concebir el espíritu de esta asociación tanto como el ambiente hostil y antidemocrático que existía entonces en los colegios. Wedekind escribe canciones satíricas *Santa Simplicitas*

en contra del espíritu tradicional y limitado del sistema escolar. El y sus compañeros quieren vivir más libremente, conocer la vida en todas sus facetas. Desde joven, desarrolla Wedekind una teoría sobre el comportamiento humano en el capitalismo. En agosto de 1881, a los 17 años, Wedekind escribe a su amigo Adolf Vögtlin sus ideas acerca de la motivación del hombre; él está convencido, de que el hombre no hace nada sin pensar en la recompensa adecuada, sea ésta material o espiritual y que el ser humano no conoce otro amor que el egoísmo.⁷

Además, al observar con espíritu crítico a la sociedad, entiende que no se puede culpar al ser humano por su egoísmo, sino que se debe aceptar éste como algo innato en el hombre, por lo que tampoco es válido criticar al prójimo. «Laßt euch den Schafspelz ausklopfen, und überall kommen die gleichen egoistischen Wölfe heraus! Nun wage mir noch einer, einen Stein zu werfen auf seinen armen Bruder, der unvollkommener als er auf die Welt gekommen ist...»⁸.

En su obra de teatro Der Marquis von Keith Wedekind expresa a través del personaje principal, que inclusive el supuesto amor hacia Dios es egoísmo. El escritor llama al amor y a la amistad formas sublimes de egoísmo. En su obra Frühlings Erwachen dice Melchior: «...es gibt keine Liebel- Alles Eigennutz, alles Egoismus!»⁹ Frank Wedekind se rebela también contra la maldad del mundo y esta rebelión pesimista lo lleva a una rebelión moral en contra de Dios. En una carta a Vögtlin, Wedekind se nombra ateo, influenciado también profundamente por la filosofía de Nietzsche, del cual fue gran admirador. La melancolía, sentimiento muy común en la época, hace buscar a los compañeros de Wedekind diferentes formas de protesta en contra de la sociedad insensible. Una forma es el suicidio (Moritz Stiefel en Frühlings Erwachen se suicida) y en contraste con esto presenta la orgía de los sentidos. En toda la obra de Wedekind se encuentra la fusión entre el desprecio total del mundo y la búsqueda del amor. El deseo de morir está mezclado con el deseo de alcanzar la satisfacción total en el acto amoroso.

El hombre encubierto, que aparece al final de Frühlings Erwachen trata de convencer al joven Melchior a favor de la vida, sea ésta como sea, difícil o placentera y en contra del suicidio. Dice: «Ich gebe dir Gelegenheit, deinen Horizont zu erweitern. Ich mache dich ausnahmslos mit allem bekannt, was die Welt Interessantes bietet.»¹⁰

La poesía de Wedekind cambia de canciones tiernas y sensibles sobre el amor, en Galathea por ejemplo, a la desesperanza y el cinismo en la Buholika. Allí se refleja el estado de ánimo de Wedekind, quien toda su vida se balancea entre la espiritualidad analítica y el instinto sexual, la tensión entre lo natural y lo

⁷ vid. Frank WEDEKIND, Dramen I, pág. 29

⁸ vid. *idem*, pág. 30

trad. «Déjen que les sacuda las pieles de oveja y en todos lados aparecerán los mismos lobos egoístas! Y quiero ver al que se atreva a tirar una piedra contra su pobre hermano, que llegó menos perfecto a este mundo...»

⁹ vid. Frank WEDEKIND, Frühlings Erwachen pág. 34

trad. «No hay amor... Todo es interés personal, todo egoísmo!»

¹⁰ vid. Frank WEDEKIND, Frühlings Erwachen pág. 68

trad. «Te doy la oportunidad de ampliar tus conocimientos. Te pongo incondicionalmente en contacto con todo lo interesante, que ofrece el mundo.»

espiritual. Para no idealizar el amor, como es muy común en la sociedad burguesa de su época, Wedekind propone al sexo como la ley que rige el amor. Según él, el amor es una pelea entre dos fuerzas. Su obra Lulú expone esta teoría.

En su ensayo Aufklärung (Ilustración, 1910) divide a la humanidad en dos grupos. Unos son los idealistas; ellos menosprecian el deseo carnal; los otros, entre ellos él, defienden los deseos sexuales como algo sumamente auténtico y verdadero.

Wedekind escribe primero sin experiencia propia en el campo del amor. Solamente ha leído mucho sobre el tema. Su gran ídolo es Heinrich Heine. Gran parte de su obra lírica demuestra la influencia. Wedekind admira en Heine su ironía, sensualidad, pesimismo y objetividad.

Además, escritores como Christoph M. Wieland, Gottfried A. Bürger, y el Fausto de Johann Wolfgang von Goethe lo involucran en un análisis infinito. Friedrich Schiller, el escritor favorito de su padre, es su gran ejemplo en el género dramático, igual que Georg Büchner. También la lectura de los grandes filósofos, como Platón, Friedrich Nietzsche, y escritores como Hermann Bahr, Feodor M. Dostoievski, Henrik Ibsen y Björn Björnson le ayudaron a formar su propio *Weltbild*.

Después de terminar el bachillerato, Wedekind se va a vivir a Munich a partir de mayo de 1884, con el fin de estudiar leyes. La vida cultural de la ciudad lo fascina y en vez de dedicar su tiempo a los estudios, visita todos los museos, asiste a numerosos conciertos; su compositor favorito es Mozart, y va 84 veces al teatro. En noviembre de 1885 se dedica a la literatura y no a las leyes, una decisión que lleva al rompimiento total de la relación entre padre e hijo. Para ganarse la vida, trabaja como jefe de publicidad en la empresa Maggi en Suiza. Sus intentos de ser reconocido como escritor fracasan, todas sus obras son rechazadas. El 11 de octubre de 1888 muere inesperadamente su padre. Wedekind hereda mucho dinero, interrumpe definitivamente sus estudios y se va a Berlín, donde llega a conocer a los naturalistas más destacados de su época, además de otros artistas. Pero Wedekind extraña el ambiente cultural de Munich y regresa a esta ciudad en 1891, donde escribe Kinder und Narren (Niños y bufones), Frühlings Erwachen y Fritz Schwierling.

En diciembre de 1891 se va a París, donde radica hasta 1895. Allí tiene experiencias muy importantes para el desarrollo de su *Weltanschauung* particular. Trata de llegar a fondo en el conocimiento sobre el sexo opuesto y de encontrar, en relaciones múltiples, en la mayor parte de los casos con prostitutas, la esencia de la vida verdadera. Escribe en sus diarios sobre sus experiencias con gran detalle y aunque parece no encontrar lo que tan ansiosamente busca, no cabe duda de que el bohemio disfruta de la vida y de mujeres, por vez primera, con plena libertad.

En general se puede decir que, desde 1884 hasta 1891, Wedekind se concentra en dos problemas básicos; en primer lugar trata de encontrar el sentido de la vida y, en segundo, reflexiona sobre la función y las influencias del arte en la sociedad.

La ideología de Wedekind tiene sus raíces en una niñez feliz. Más tarde, con el despertar de sus instintos sexuales durante la adolescencia, su vida se hace muy conflictiva por la presencia de tantos tabúes en el campo de la sexualidad y el descubrimiento de la doble moral del mundo que lo rodea. Desde entonces lucha contra la falsedad. Sus ideales están en un marcado contraste con los de la burguesía de su época. En su obra Hidalla dice Wedekind:

"La próxima lucha de liberación de la humanidad estará dirigida contra el feudalismo del amor. El temor que tiene el ser humano ante sus propios sentimientos pertenece a la época de la alquimia y de los procesos contra las brujas, una superstición de miles de años, proveniente de las épocas de la más profunda barbarie, mantiene a la razón en el destierro. En esta superstición se basan sin embargo las tres formas bárbaras de vida de las que he hablado: la prostituta, expulsada de la sociedad humana como un animal salvaje; la solterona, condenada a la mutilación corporal y espiritual, a la que se ha privado con engaño de toda vida amorosa; y la virginidad de la mujer joven, mantenida con el objeto de un casamiento lo más ventajoso posible. Yo tenía la esperanza de encender el orgullo de la mujer y conquistarla como compañera de lucha. Confiaba en que las mujeres que alcanzaran este conocimiento, mostrarían un entusiasmo frenético por mi reino de la belleza."¹¹

No quiere seguir las tradiciones de las generaciones pasadas sin cuestionarse su validez. No le interesa una vida tranquila y equilibrada, sino la libertad de escoger su propio estilo, de llegar al centro de la existencia humana, de vivir el éxtasis.

Su visión sobre el teatro se distancia cada vez más de las ideas del naturalismo. Alrededor de 1885, Munich y Berlín son los centros del naturalismo. Especialmente después del encuentro con Gerhart Hauptmann, percibe Wedekind la diferencia entre las ideas del naturalismo y su propia ideología. En su drama Kinder und Narren se opone directamente a las tendencias del naturalismo. Dice: "Der Realismus hat dich den Menschen vergessen lassen.kehr zur Natur zurück."¹² Wedekind ataca al naturalismo porque, según él, su doctrina ve al hombre nada más como un producto de su herencia y de su medio ambiente, un objeto pasivo de la historia, sin posibilidad de cambio. También le molesta la copia exagerada de la vida miserable del ser humano, lograda, según Wedekind, por una manía de meterse exclusivamente en lo miserable y enfermizo. El ideal poético de Wedekind era el siguiente: "Der Realist lebt, um zu dichten. Der echte Poet dichtet, weil er lebt, weil er liebt, weil er sich seines Daseins freut. Der echte Poet ist ja der vollkommenste Mensch unter der Sonne."¹³ También critica al expresionismo por su falta de humor.

Frank Wedekind quiere dar al teatro una vida plena, a veces llevarlo hasta el extremo para encontrar un sentido. Para contrastar con el naturalismo trata de

¹¹ vid. Frank WEDEKIND, Lulu, el espíritu de la tierra, pág. 15

¹² vid. Frank WEDEKIND, Dramen I, pág. 38

trad. "El realismo te hizo olvidar al ser humano, vuelve a la naturaleza."

¹³ vid. Frank WEDEKIND, Dramen I, pág. 39

trad. "El realista vive para escribir poesía y literatura. El poeta puro escribe porque vive, porque ama, porque goza de la vida... el poeta auténtico es el hombre más perfecto bajo el sol."

hacer un juego exactamente calculado de ideas en unión con la acción dramática. No es el juego intelectual de algunos expresionistas, sino un teatro que tiene como ideales al teatro de Schiller, con personajes vitales, que representan la vida plena. A diferencia de Schiller y Shakespeare, no incluye el trasfondo histórico ni político. Analiza al ser humano, sus acciones, sus sentimientos, qué reacción produce su comportamiento en el otro ser.

Para la primavera de 1894 se había gastado toda su herencia. Ahora empieza una vez más la lucha por la sobrevivencia. Además tiene que vivir con la desilusión de no tener éxito con ninguna de sus creaciones. Su obra más importante, escrita en París, es Lulú. La primera parte fue terminada en 1895; se llama Erdgeist, (El espíritu de la tierra) la segunda parte lleva el nombre: Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora). Albert Langen, el editor del Simplicissimus, es el primero que publica Erdgeist. En 1895, 1897 y 1898 sale el drama por primera vez al escenario, en el Teatro Ibsen de Leipzig y en Munich, donde Wedekind actúa en su propia obra como el Dr. Schön.

Aunque su obra no tiene mucho éxito, ni entre los editores, ni entre el público, Wedekind no cambia su estilo. No está dispuesto a comprometerse para ganar dinero. Sigue atacando y provocando a la burguesía.

Bajo el pseudónimo de Hieronimus Jobs y otros, publica poemas sádicos políticos en la revista Simplicissimus, donde trabaja como periodista desde 1897 hasta 1899. Wedekind desenmascara, entre otras cosas, al nacionalismo alemán de los militares y diplomáticos como una excusa para hacer negocios. La censura del gobierno amenaza constantemente con la clausura de la revista, hecho que es una excelente publicidad para la misma. Es uno de los primeros escritores que descubren la estrecha conexión entre censura, policía y justicia, observadores de la doctrina del imperialismo. Wedekind no es político. Sus ataques contra la política del imperialismo no obedecen a razones políticas; su rebelión es de tipo moral.

El poema Im Heiligen Land (En Tierra Santa) publicado en la revista, es el motivo de una demanda oficial por el crimen de lesa majestad. Para evitar la cárcel, Wedekind se va al exilio en Suiza y después a París, donde escribe Der Kammersänger (El cantor de cámara) un drama sobre el fracaso. Al terminar esta obra, Wedekind regresa a Leipzig, donde es condenado a siete meses de cárcel, que forman la transición al nuevo siglo 1900. Tiene a la sazón treinta y cinco años de edad.

En marzo de 1900 sale de la cárcel. Se encuentra sin dinero y nadie se interesa por sus ocho obras escritas hasta este momento. Solamente dos de ellas han sido puestas en escena y no tuvieron éxito: Der Kammersänger y Der Marquis von Keith. Con ellas regresa Wedekind a su tema principal, el egoísmo. Los protagonistas luchan por sobrevivir; se trata sobre todo de una lucha por el dinero, considerado como lo más importante en sus vidas, lo que los obliga a dejar de lado la belleza, la sexualidad y la naturaleza. Todo se concentra en la lucha por una buena posición social.

En estos dramas se reconoce al mismo Wedekind antiburgués, quien descubre que en el mundo de sus compatriotas todo gira alrededor del dinero,

aunque lo traten de disimular. La fuerza vital-natural se tiene que someter a sus leyes. El que se opone es castigado, se le obliga a vivir arrinconado en los límites de la sociedad. La ideología del burgués común lleva al hombre a la perversión, lo convierte en un ser simplemente funcional, que reacciona mecánicamente, sin sentimientos. Wedekind admira por un lado, a la gente capitalista con éxito material, aunque, por el otro los menosprecie y ataque. El es producto de la burguesía y no se puede liberar totalmente de la influencia que ejerce su doctrina sobre su comportamiento y sus ideas. El mensaje de la obra Der Kammersänger queda muy claro. Demuestra la manipulación que ejerce la sociedad capitalista sobre el arte y la vida en general.

En su drama Der Marquis von Keith, Wedekind contrapone a von Keith y Scholz. Von Keith es el moralista. El dinero es lo más importante en su vida y Scholz es el que sabe vivir, el que trata de gozar la vida al máximo. Los dos fracasan. Es una obra de desilusión, de la vida sin sentido. Queda la pregunta: ¿Si la vida tuviera sentido, cuál sería éste sentido, dónde se encuentra? Aunque aparentemente no hay nuevas realidades, nuevos caminos en este drama escrito con mucha ironía y crítica, la obra ayuda al público a reconocerse, a descifrar los aspectos negativos del mundo capitalista. No es una crítica revolucionaria, sino un análisis antiburgués en contra de las tradiciones.

Lo más importante en los dramas de Wedekind es lo que él exigía a los artistas: tiempo, pasión e inteligencia. Wedekind quiere que actúen en contra de lo artificial en la literatura, porque según él, esto acaba con lo natural del ser humano.

Sus dramas no se basan únicamente en la palabra; el espectador los tiene que sentir en el escenario. Transmiten su mensaje a través de la actuación. Tiempo y espacio, música, baile, luz, el vestuario y los accesorios desempeñan un papel importante. Wedekind se opone a la propuesta de algunos directores que quieren exponer sus dramas al estilo del expresionismo. "Mich stellen sie dem Publikum als einen Autor dar, der darauf ausgeht, abstrakte Theorien auf die Bühne zu bringen, was meinen künstlerischen Absichten direkt widerspricht,"¹⁴ escribe Wedekind en 1916 al director Leopold Jeßner. Pero el literato tampoco puede evitar, y menos en sus obras tardías, desarrollar ideas abstractas.

En sus obras principales se repiten los caracteres de sus protagonistas. El hombre encapuchado tiene el mismo papel que Jack y el cónsul Kasimir, y el realista Melchior aparece como Keith, Schön o Gerardo. La psicología individual es secundaria; lo que importa es la problemática que presenta cada uno. Tampoco hablan el idioma del tipo que presentan. Brecht utiliza también esta técnica más tarde. Los personajes se distinguen según la función que desempeñan en la sociedad. También el escenario sirve para determinar su papel. Wedekind utiliza una variada repetición del tema central, obligando al espectador a confrontarse con él. Las cuatro escenas de Erdgeist demuestran las variaciones sobre un tema central. En Lulú dominan los diferentes hombres con el

¹⁴vid. Frank Wedekind, Draunen I, pág. 70

trad. "Me representan ante el público como un autor que quiere llevar ideas abstractas al escenario, y esto contradice directamente mis intenciones artísticas"

poder de su instinto sexual natural. El espectador sabe de antemano que a cada hombre le sucederá lo mismo. Por lo tanto los personajes tienen un papel secundario; lo importante es el tema principal visto desde diferentes ángulos. Con esta técnica, Wedekind da un paso hacia el teatro épico-analítico.

Wedekind hace resaltar lo típico de sus personajes y del tema, influido por la comedia del arte y por las piezas populares de Ferdinand Raimund y Johann Nestroy, donde los personajes, principalmente sacados del circo, no se pierden en diálogos sobre la vida espiritual sino demuestran la lucha diaria por la sobrevivencia en un mundo materialista, con normas morales que van en contra de la naturaleza humana.

Wedekind conoce por su propia experiencia la lucha diaria del individuo por sobrevivir en un mundo de competencia dura, y su tema favorito es la burla contra esta sociedad que trata de hundir a los seres que no se adaptan a sus normas morales. Es muchas veces una lucha de vida o muerte, que termina en un juicio moral histórico.

En general, el teatro de la época reacciona cada vez más sensiblemente al fenómeno que demuestra la sociedad: La imposibilidad de mantener buenas relaciones interpersonales. Muchas obras terminan con la destrucción de sus personajes principales, quienes no encuentran la solución para esta problemática como en la obra Woyzeck de Büchner, escrita en 1836.

Wedekind simplifica el problema interior reduciéndolo a una lucha por el dinero, como por ejemplo en su obra Der Marquis von Keith, donde entiende los conflictos internos como luchas fantásticas, irreales.

La fortaleza de Wedekind es su realismo, que reduce los conflictos a una disputa constante del Yo con el mundo. Su vitalidad y sus ataques aceleran la velocidad del drama, otro rasgo típico de los dramas de Wedekind. Con frecuencia se presentan situaciones catastróficas, que los personajes no utilizan para superarse, sino reaccionan como en un juego de naipes en el cual el hombre saca o no buenas cartas. Dice el Marquis von Keith : "Das Leben ist eine Rutschbahn."¹⁵

Además, el público puede notar que los personajes no tienen un desarrollo psicológico, no crecen, no maduran porque la intensa lucha por la vida no deja tiempo para reflexionar. Wedekind reconoce lo inútil de esa lucha, por lo que sus personajes son parecidos a Don Quijote, al mismo tiempo trágicos y cómicos.

Aquí Wedekind usa una técnica parecida a la de su gran ídolo Heine: convertir todo lo que se acerca a lo sentimental en ironía. Su *trotzdem* (a pesar de todo) hace sobrevivir a sus personajes, su ironía es fuerza y debilidad al mismo tiempo. Se pregunta a Lulú en el momento de encontrarse junto al cadáver de Goll sobre el sentido de la vida, y ella contesta: "Ich weiss es nicht."¹⁶ ¿Y si la vida realmente no tuviera ningún sentido? Esta pregunta queda sin contestación en la vida y la obra de Wedekind.

¹⁵.vid. Frank Wedekind, Dramen I, pág. 64
trad. "La vida es una resbaladilla."

¹⁶ vid. Frank Wedekind, Erdgeist, pág. 33
trad. "No lo sé"

Desde abril de 1901 hasta diciembre de 1902, Wedekind aparece todas las noches en el escenario del cabaret *Elf Scharfrichter* (Los once verdugos) en Munich, y hasta 1905 trabaja en el *Sieben Tantenmörder* (Siete asesinos de sus tías). Toca el laúd y canta sus propias *Bänkellieder* (coplas). Lo hace por diferentes razones, uno de ellas es para ganarse la vida y otra para provocar directamente a los ricos burgueses, que forman su público y que le aplauden frenéticamente aunque rechacen sus obras dramáticas. La burguesía y el enemigo de la burguesía se enfrentan. El, lleno de amargura, porque se da cuenta de que nada más como payaso tiene éxito; se burla cínicamente de la sociedad aparentemente moral.

Es la época de los primeros cabarets en Alemania, sucesores del *Chat Noir* y *Mirliton de París*. Con sus *Bänkellieder*, Wedekind se convierte en el primer *Chansonnier* alemán. En sus canciones, igual que en sus dramas, se encuentra lo tragicómico de la vida. El público tiene que descubrir el sentido detrás de la palabra y entre líneas.

Gran parte de su obra lírica, producto de los años 1880-90, fue directamente expuesta por él en los escenarios de los cabarets. Entre las más conocidas está esta canción:

BRIGITTE B.

Ein junges Mädchen kam nach Baden,
 Brigitte B. war sie genannt,
 Fand Stellung dort einem Laden,
 Wo sie gut angeschrieben stand.

Die Dame schon ein wenig älter,
 War dem Geschäfte zugetan,
 Der Herr ein höherer Angestellter
 Der königlichen Eisenbahn.

Die Dame sagt nun eines Tages,
 Wie man zur Nacht gegessen hat:
 Nimm dies Paket, mein Kind, und trag es
 Zu der Baronin vor der Stadt.

Auf diesem Wege traf Brigitte
 Jedoch ein Individium,
 Das hat an sie nur eine Bitte,
 Wenn nicht, dann bringe er sich um.

Brigitte völlig unerfahren,
 Gab sich ihm mehr aus Mitleid hin.
 Drauf ging er fort mit ihren Waren
 Und ließ sie in der Lage drin.

Sie konnt' es anfangs gar nicht fassen ,
 Dann lief sie heulend und gestand
 Daß sie sich hat verführen lassen,
 Was die Madam begreiflich fand

Daß aber dabei die Turnüre
 für die Baronin vor der Stadt
 Gestohlen worden sei, das schnüre
 das Herz ihr ab, sie hab' sie satt.

Brigitte warf sich vor ihr nieder,
 sie sei gewiß nicht mehr so dumm;
 den Abend aber schlief sie wieder
 Bei ihrem Individium.

Und als die Herrschaft dann um Pfingsten
 Ausflog mit dem Gesangverein,
 Lud sie ihn ohne die geringsten
 Bedenken abends zu sich ein.

Sofort ließ er sich alles zeigen,
 Den Schreibtisch und den Kassenschrank,
 Macht die Papiere sich zu eigen
 Und zollt ihr nicht mal mehr den Dank.

Brigitte, als sie nun gesehen
 Was ihr Geliebter angericht't
 Entwich auf unhörbaren Zehen
 Dem Ehepaar aus dem Gesicht.

Vorgestern hat man sie gefangen,
 Es läßt sich nicht erzählen wo;
 Dem Jüngling, der die Tat begangen
 Dem ging es gestern ebenso.¹⁷

¹⁷ *vid.* Frank Wedekind, *Gedichte und Chansons*, pág. 54.

* La traducción se encuentra en el apéndice

En drástico contraste con la lírica contemporánea, Wedekind no habla de detalles exquisitos ni de sentimientos sutiles, sino que simplemente presenta lo sucedido y lo describe sin piedad, fríamente y en la forma más objetiva posible. Se pueden proyectar además los mismos sucesos a la vida de cualquier persona. Otra vez los bienes materiales prevalecen sobre el ser humano, idea que queda demostrada con la utilización y el abuso de una persona ingenua por parte de un personaje astuto, sin valores morales. El público sensible siente escalofríos al confrontarse con una sociedad sin piedad, que destruye fácilmente la vida de un ser humano. Se percibe la soledad; pues no hay ni comunicación ni exclusividad. Los destinos se parecen entre sí, la humillación es intercambiable.

Lo que más impresiona en la lírica de Wedekind es el refrán que se repite en un tono aparentemente ligero (*Dideldum, didelda*), lo que da a los sucesos verdaderamente trágicos, el tono de una tragicomedia grotesca. Estas canciones se podrían subtítular con un *So ist das Leben* (Así es la vida), o *Trotzdem* (A pesar de todo).

La poesía de Wedekind muestra diferentes estilos y contenidos. En algunos de sus poemas existe una subjetividad dulce, melancólica y sentimental, mientras en otros se percibe una polémica agresiva. Galathea es una canción de amor, Ilse una canción popular; Waldleben (La vida en el bosque) un poema lleno de ironía y burla. No hay una línea fija, sino una variedad increíble de estilos y formas; pero algo tienen todos en común: el tema principal es sin duda la relación amorosa en todas sus facetas, un amor libre de sentimientos complicados; parece ser una alegoría de los sentidos, los placeres carnales y la sensualidad, escrita en un tono ligero y casi siempre con un toque de ironía.

König Nicolo (El Rey Nicolo), escrito en 1901, es la historia de un rey destronado que regresa de incógnito a su reino como bufón, y que no es reconocido por sus súbditos. Esta obra refleja el estado de ánimo de Wedekind y su lucha por recuperar su dignidad después del constante fracaso y el rechazo de su obra Der Marquis von Keith. Es una época en la cual se tiene que ganar la vida en los cabarets de Munich. La amargura y el cinismo que caracterizan esta obra aparecen desde entonces en algunas de sus obras tardías.

En su siguiente drama, Hidalla oder Sein und Haben (Hidalla o ser y tener), escrito en 1904, más tarde conocido bajo el nombre Karl Hetmann, der Zwergriese, (Karl Hetmann, el enano gigante) es la confesión del fracaso de una ideología que contrasta con el mundo materialista. La crítica parece reconocer en esta obra no nada más el fracaso de Wedekind sino la descripción de los conflictos del propio F. Nietzsche, uno de los personajes más admirados por Wedekind. Su fragmento de novela Mine- haha (1900-01) es una utopía de un ideal femenino tanto físico como sensual y erótico. Se puede comparar tal vez este tipo de mujer con un personaje altamente capacitado para tener éxito en el mundo del circo, donde la belleza física, el ritmo y la agilidad son los ideales más apreciados. Wedekind dice en el Marquis von Keith, que una mujer atractiva se distingue por las siguientes características: prudencia, salud, sensualidad y belleza. Está convencido de que si la sociedad tuviera mujeres gobernantes, el

mundo sería distinto. En la vida existiría armonía en vez de la lucha por el poder, característica muy marcada de las sociedades gobernadas por hombres.

Pero esto no quiere decir de ninguna manera que Wedekind estuviera a favor del movimiento feminista de su época. Por el contrario, lo critica como una lucha equivocada de las mujeres por demostrar la misma agresividad y el deseo de alcanzar el poder destructivo de los hombres. De continuar con esta lucha ellas abandonarían sus valores únicos, que las hacen distinguirse tan positivamente de los hombres.

En su obra Die Zensur (La censura) de 1907, Wedekind expone la ideología de un hombre de 43 años. Dice: "Die Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht, das ist das Ziel, dem ich mein Leben opfere, dem ich seit frühester Kindheit zustrebe".¹⁸

A partir de esta obra, ya no se trata de la lucha de los personajes en una sociedad con ideologías contradictorias, sino sus obras tardías Schloss Wetterstein (1910), Franziska (1912), Simson (1914) y Herakles (1917) contienen el conflicto entre lo animal y divino. Son dramas que presentan personajes fuertes con carácter y espíritu definido, pero que ya no son fieras sino héroes. Por esta razón Wedekind usa figuras de la mitología griega o personajes destacados del mundo contemporáneo, como Bismarck. Los héroes luchan por su autoliberación. Se parecen al Nuevo Hombre del expresionismo en su afán por lograr su misión de acuerdo con su ideología y en contra de todos los obstáculos.

Wedekind logra el éxito con estos dramas, porque el público se puede identificar con los héroes y admirar su esfuerzo.

Es notable el cambio de la temática en comparación con sus primeras obras. El joven Wedekind se había rebelado con todo su ser en contra de las opresiones de tipo moral y social de la sociedad burguesa de su época. A una edad más avanzada, Wedekind se preocupa por otros aspectos de la vida; el espíritu rebelde de su juventud se transforma en un espíritu siempre abierto para encontrar el sentido de la vida y denunciar todo lo que trata de impedir la libertad del hombre. Tal vez su matrimonio con Tilly Newes (1906), una actriz con mucho éxito, y el nacimiento de sus hijas, cambiaron la *Weltanschauung* del escritor; necesariamente su vida se estabiliza y, con el éxito de sus obras, se le reconoce finalmente en el mundo del teatro y entre los intelectuales. Se siente capaz de actuar como maestro de la verdadera moral. Publica ensayos y en entrevistas ahonda sobre sus teorías, lucha por la libertad de expresión en contra de la censura estatal. La Primera Guerra Mundial (1914-1918) lo hace callar, porque reconoce el peligro de hacer resaltar el heroísmo y el nacionalismo. No quiere que su teoría, mal interpretada por el gobierno, sea utilizada para apoyar las ideas bélicas de los gobernantes.

Puesto que Wedekind actuaba en muchos casos en sus propias obras, su persona y su obra se fusionan a los ojos de sus contemporáneos. Estos lo vieron como un ser que lucha constantemente en contra de la vida acomodada y

¹⁸ *vid.* Frank Wedekind, Dramen I, pág. 88

trad. "La unificación de santidad y belleza como símbolo de devoción creyente es la finalidad por la cual sacrifico mi vida, el objetivo que trato de alcanzar desde mi infancia."

materialista. Durante su actuación, se convierte con cuerpo y alma en el combatiente seguro de sí mismo y convencido de la verdad de su filosofía.

Frank Wedekind murió el 9 de marzo de 1918 a consecuencia de una operación.

V

ANÁLISIS DE LA OBRA

Erdgeist (el espíritu de la tierra)

Y

Die Büchse der Pandora (la caja de Pandora)

Caminando sobre Les Champs-Élysées en París (1892), mirando pasar las mujeres, le viene a Wedekind la idea de su personaje Lulú. En 1895 termina la primera versión de la obra Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora) en cinco actos, que no ha sido publicada todavía. Después escribe una segunda versión en dos partes, la segunda parte se llama Erdgeist (El espíritu de la tierra). En 1889 se pone en escena en una presentación privada de la asociación para literatura en Leipzig (Wedekind actúa como Dr. Schön), porque la censura ha puesto la obra en su lista negra. En 1895 Albert Langen publica Erdgeist en cuatro actos. En 1904 se presenta en un teatro de Nuremberg, el cual es clausurado un mes más tarde por la policía. Un año después, Karl Kraus la presenta por vez primera en un círculo privado en Viena, con Wedekind en el papel de Jack the Ripper y Tilly Newes como Lulú. Karl Kraus dice en la introducción que, la *Weltanschauung* y *Theateranschauung* de Wedekind son absolutamente congruentes. Lo llama también el dramaturgo más fascinante de Alemania.

La trama de la obra es la siguiente: La joven y sensual belleza Lulú es la amante del Dr. Schön. El, antes de su boda con una mujer joven de la alta sociedad, alcahuetea a Lulú con un médico rico, el Dr. Goll, quien sufre un ataque de apoplejía al encontrar a Lulú con el pintor Schwarz, su siguiente marido, en una situación comprometedor. Schwarz se corta la garganta cuando Schön le abre los ojos sobre el pasado de su esposa. Lulú obliga a Schön a casarse con ella, pero sigue teniendo relaciones extramatrimoniales. Durante una discusión, Lulú mata a su esposo con una pistola, que él tenía en su poder. Lulú es encarcelada, pero después de un año es puesta en libertad por la duquesa lesbiana Geschwitz. Lulú se retira con Alwa, el hijo del Dr. Schön a París, hasta donde la persiguen por las demandas de sus diferentes amantes. Finalmente pierde su fortuna y, para escapar de las persecuciones del traficante de mujeres Casti-Piani, huye a Londres. Allí vive de la prostitución en circunstancias muy primitivas, hasta que Jack, el asesino sádico, la apuñala.

En las primeras cuatro escenas de Erdgeist se puede ver el ascenso del poder del Eros, personificado en Lulú y la destrucción del hombre burgués, así como en las tres escenas de Die Büchse der Pandora el descenso de Lulú hasta su destrucción. Lulú es la figura central del drama. El destino de los demás personajes está íntimamente ligado a ella. Wedekind describe a Lulú: „Die Urgestalt des Weibes.“¹⁹ El instinto sexual es su sustancia más elemental y por

¹⁹ *vid.* Frank Wedekind, Erdgeist, pág 10
trad. "El arquetipo de la mujer."

eso ella tiene que seguir y vivirlo. En el drama, este instinto es llamado amor :
 "Die kann ohne Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist."²⁰

En Lulú se refleja también la *Egoismustheorie* de Wedekind. Lo único que busca en su vida es satisfacer sus instintos sexuales; nunca esconde este factor, sino que lo expresa abiertamente. Esta actitud, muchas veces provoca indigna a los demás personajes y también al espectador contemporáneo, efecto buscado conscientemente por Wedekind. Pero Lulú no quiere provocar, sino que su comportamiento es el de un ser natural, no deformado por la educación y una cultura refinada. Wedekind la llama: "Mein süßes Tier"--Schlange"²¹ y el prólogo asienta: "Du sollst natürlich sprechen und nicht unnatürlich...Die süße Unschuld"²² Pero su inocencia no es la de una niña como Wendla en *Frühlings Erwachen*, sino la de un ser natural, una serpiente, símbolo de vida y muerte. Lulú esta consciente del ritmo de la vida y la muerte, por eso queda aparentemente fría cuando se entera de la muerte de sus maridos. Dice Schwarz frente al difunto Goll: "Rührt sie denn dieser Moment gar nicht?"- Lulú: "Mich trifft es auch mal."²³

Para ella, amor y muerte están íntimamente ligados y la culminación del amor es la muerte de los amantes; no hay sucesión, los amantes se pertenecen para siempre. En este sentido *Jack the Ripper* es el único que posee a Lulú totalmente.

Los diferentes maridos de Lulú fracasan (se mueren) porque intentaron dominar la naturaleza. El Dr. Schön representate de lo intelectual, contraparte de Lulú, quien representa lo natural; se ve completamente derrotado por ella. Su relación significa la lucha del *logos* contra el *anima*. Schön es el único hombre de la obra a quien Lulú ama, "Der Einzige, den ich geliebt."²⁴

Pero también Schön usa a Lulú como si fuera una cosa, su propiedad. La casa siempre con alguien que supuestamente conviene a Lulú, sin tratar de comprender sus necesidades. Cada uno de sus hombres dan a Lulú un nombre distinto. Lulú: "Ich heiße nicht Nelli, ich heiße Lulu."- Schwarz: "Ich werde dich Eva nennen"²⁵ Todos creen que son sus dueños. No se dan cuenta de que la esclava los convierte en esclavos. Especialmente el Dr. Schön no se puede liberar de la relación con Lulú y ella lo sabe: "Sie wissen so gut wie ich, daß Sie zu schwach sind, um sich von mir loszureißen."²⁶

²⁰ vid. Frank Wedekind, *Die Buesstse der Pandora*, pág. 130

trad. "Ella no puede vivir sin amor, porque su vida es el amor."

²¹ vid. Frank Wedekind, *Erdgeist*, pág. 9

trad. "Mi dulce animal"--"vibora".

²² vid. *idem*, pág. 9 - 10

trad. "Debes hablar franca y no amaneradamente...La dulce inocencia."

²³ vid. Frank Wedekind, *Erdgeist*, pág. 31

trad. Goll: "¿No la conmueve este momento?"- Lulú: "Yo lo voy a sufrir también alguna vez."

²⁴ vid. *idem*, pág. 96

trad. "El único hombre a quien amé."

²⁵ vid. *idem*, pág. 28

trad. Lulú: "No me llamo Nelli, sino Lulú." Schwarz: "Yo te llamaré Eva."

²⁶ vid. *idem*, pág. 77

trad. "Usted sabe tan bien como yo, que no puede romper los lazos que nos unen."

El no quiere reconocer su dependencia, ni el juego sucio que está jugando tanto con Lulú como con su novia de la alta sociedad. Por su formación intelectual se siente superior a las dos mujeres, capaz de dominar la situación con su cinismo, pero Lulú, la mujer natural, adivina sus intenciones y logra que confiese. El se casa entonces con Lulú. Con esto, Wedekind demuestra su teoría, de que lo natural es más fuerte que lo intelectual, que no se puede vivir en contra de la naturaleza propia. Pero se trata también de una crítica social en una época en la cual la sociedad rechaza lo natural y reconoce nada más lo aparentemente culto.

El asunto central de la obra es la manifestación del amor en la sociedad burguesa de la época, donde el estatus social y el éxito material corrompen las relaciones hombre-mujer, a través de las diferentes relaciones que tiene Lulú. Ella no cambia ni trata de engañar: "Ich, mich verstellen!... Das hatte ich niemals nötig."²⁷

Cada hombre ve en ella una mujer diferente, según sus necesidades; nadie la conoce realmente. "Er sieht mich nicht... Er kennt mich gar nicht."²⁸

Lulú vive según su forma de ser; esto quiere decir que no sigue reglas dictadas por la sociedad, ni complicadas reflexiones internas dictadas por el intelecto, porque no recibió ninguna formación en este sentido, siempre obedece a sus instintos naturales, a su verdadera esencia. Los hombres tratan de impedirselo, pero esta característica es el atractivo especial de Lulú, lo que ellos buscan en ella.

Goll es impotente, la quiere dominar con el látigo. Con este instrumento en la mano enseña a bailar obscenamente a Lulú. Ella obedece, su naturaleza entiende el poder brutal y aparentemente cumple, pero cuando el amo no está, la fiera sigue viviendo sus instintos. Cuando Goll se entera que Lulú no es su propiedad exclusiva, se suicida.

Schwarz trata de proyectar sus inquietudes en Lulú, pidiéndole su opinión sobre cuestiones de comportamiento moral. -Schwarz: "Kannst du die Wahrheit sagen...?" - Lulú: "Ich weiß es nicht"²⁹

No entiende que Lulú no tiene moral, mientras que ella percibe con toda claridad que ningún hombre la conoce realmente. "Er kennt mich nicht, aber er liebt mich."³⁰

Ella sabe que nada más es un objeto para los hombres, por eso reacciona con frialdad en el momento de la muerte de sus maridos.

Únicamente su relación con Schön, el tema principal de Erdgeist, es diferente. Es el relato de una relación entre lo consciente, el intelecto, lo culto y lo natural no deformado, lo espontáneo, lo animal. Para Lulú, el Dr. Schön es el

²⁷ *vid.* Frank Wedekind, Erdgeist, pág. 29

trad. "Disimular, yo!... nunca sentí esta necesidad."

²⁸ *vid. idem*, págs. 44 - 45

trad. "El no me ve... No me conoce."

²⁹ *vid.* Frank Wedekind, Erdgeist, pág.33

trad. -Schwarz: "¿Puedes decir la verdad?" - Lulú: "No lo sé."

³⁰ *vid. idem*, pág. 46

trad. "No me conoce, pero me ama."

único hombre importante en su vida. Ella cumple sus deseos y lo ama. "Wenn ich einem Menschen auf dieser Welt angehöre, gehöre ich Ihnen."³¹

Lulú sabe también que Schön no se puede liberar de la relación con ella. El dice: "Wir werden einander nirgends treffen..." - Lulú: "Sie glauben doch selber nicht an das, was sie sagen."³²

Schön trata de romper la relación con Lulú cuando se quiere casar con una joven de la alta sociedad, no por amor sino por conveniencia. Lulú entabla una discusión con Schön y él reconoce por vez primera, que no puede actuar en contra de sus instintos y que las personas no son objetos que él puede utilizar a su gusto. Lulú: "Blicken sie sich einmal ins Gesicht.-Sie haben keine Spur von Gewissen....Sie tun was Sie wollen und Sie wissen so gut wie ich, daß Sie zu schwach sind, um sich von mir loszureißen." -Schön: "Sag' mir um Gottes Willen, was ich tun soll."³³

Die Büchse der Pandora por otra parte demuestra como desvanece la fuerza de Lulú poco a poco, hasta que es asesinada por Jack. En esta obra, Lulú ya no se relaciona con hombres cultos o por lo menos seudocultos, sino con personajes de los bajos fondos. Wedekind no deja duda, que también actúan con motivos egoístas y materialistas aunque en forma disfrazada.

En Die Büchse der Pandora aparece el materialismo abiertamente. Rodrigo Quast examina a las mujeres según su valor comercial. "Ich liebe an einer Frau das Praktische; welche Theorien sich die Weiber machen, ist mir vollkommen egal."³⁴

Casti-Piani, traficante de mujeres, trata a Lulú como una mercancía valiosa. Pero Lulú, aunque, después de escapar de la cárcel, está desesperada, no traiciona su propia forma de ser. Seguirá buscando hasta su fin la satisfacción de su naturaleza, un hombre parecido a ella. Termina ganándose la vida como prostituta barata, resignada porque nunca alcanzó su ideal. El capitalismo puro, que representado por los hombres en Die Büchse der Pandora, la derrotó. No puede luchar en contra de la explotación, porque desde temprana edad fue explotada sexual y comercialmente. La coquetería de Lulú se puede interpretar como venganza en contra de los hombres.

Su supuesto liberador, el Dr. Schön, la decepcionó y por eso Lulú lo destruye como a los demás.

Lulú está condenada a morir por diferentes razones, la primera, porque vive abiertamente la satisfacción de sus instintos sexuales y con eso es una constante amenaza para la sociedad burguesa. Tiene que ser destruida. Jack puede ser interpretado como el verdugo de la burguesía, aunque no tiene congruencia,

³¹ *vid. idem*, pág. 47

trad. "Si pertenezco a alguien en este mundo, ese alguien es usted."

³² *vid. idem*, pág. 44

trad. Schön: "No nos veremos en ninguna parte."- Lulú: "Usted mismo, no cree en lo que dice."

³³ *vid. idem*, pág. 77

trad. Lulú: "Observe su rostro. No tiene ni sombra de conciencia...Usted hace lo que se le antoja y sabe, igual que yo, que no tiene las fuerzas para romper conmigo."- Schön: "Dios mío, dime qué puedo hacer."

³⁴ *vid.* Frank Wedekind, Die Büchse der Pandora, pág. 21

trad. "Admiro en una mujer lo práctico; sus teorías me valen."

porque él mismo es un ser marginado. Sus desviaciones sexuales lo separan radicalmente de la sociedad.

La segunda razón es su fracaso en el mundo materialista. No se quiere prostituir, ni en el matrimonio ni vendiéndose abiertamente al mejor postor, como se lo ofrece Casti-Piani. «Ich kann nicht das Einzigste verkaufen, daß je mein eigen war.»³⁵ Al principio los encantos reales y activos de Lulú eran lo que dominaba a los hombres. En Die Büchse der Pandora su miseria excita los sentimientos. El mundo masculino toma su venganza, aunque hayan sido ellos los que provocaron la destrucción de Lulú al utilizar a la mujer como mercancía. Los únicos que realmente amaron a Lulú son Alwa y la Duquesa Geschwitz, porque los dos están con ella hasta su fin sin pedir nada a cambio. Tampoco tratan de cambiarla a su manera, sino que reconocen su carácter. Ella dice de Alwa: «Du bist der einzige Mann auf dieser Welt, der mich beschützt hat, ohne mich zu erniedrigen.»³⁶

La Duquesa, un ser marginado por ser lesbiana, muere al final de la obra por tratar de proteger a Lulú de Jack. Se sacrifica inútilmente, su amor por Lulú parece igualmente inútil, porque nunca fue correspondido. Sus últimas palabras son: «Lulu mein Engel... Ich bin dir nah in Ewigkeit.»³⁷

En las dos obras, Wedekind critica lo que él ve en la sociedad de su época, donde la prostitución es una de las bases más comunes, tanto en relaciones matrimoniales como extramatrimoniales. Schön dice varias veces: «Du hast eine halbe Million geheiratet...»³⁸

En su libro Das Drama des Expressionismus, Ana Lisa Viviani comenta que Lulú reúne en su persona, igual que sus dos modelos míticos, Helena y Pandora, lo sucio de la tierra y la hermosura del cielo. No trae la bendición de la naturaleza sino su crueldad, trae enfermedad y muerte.

Algunos críticos dicen que Wedekind creó en Lulú su propio sueño de mujer, pero con la muerte absurda de ella está demostrado que la fantasía no puede hacerse realidad, que el ser natural fracasa en este mundo. La Duquesa Geschwitz dice en el momento de su muerte: «Oh, verflucht.»³⁹ Con este comentario, expresado en el momento de la verdad, describe su vida.

Se puede decir también que Wedekind quiere demostrar que cada persona tiene derecho a ser auténtica, a tener la libertad de escoger su forma de vida, sin obedecer al pie de la letra una moral rígida, heredada de los antepasados, especialmente en el terreno de la sexualidad. Hasta el siglo XVIII, las aspiraciones del hombre estaban centradas en Dios. Con Schelling llega la antítesis, en el sentido de que el hombre es incompleto, si niega lo corporal, su

³⁵ *vid.* Frank Wedekind, Die Büchse der Pandora, pág. 69
trad. "No puedo vender lo único, que he poseído."

³⁶ *vid. idem*, pág. 89

trad. "Eres el único hombre en este mundo, que me ha protegido, sin humillarme."

³⁷ *vid.* Frank Wedekind, Die Büchse der Pandora, pág. 142

trad. ("Lulú, ángel mío... Para siempre estoy cerca de ti.")

³⁸ *vid.* Frank Welekind, Erdgeist, pág. 48

trad. "Te casaste con medio millón."

³⁹ *vid. idem*, pág. 142

trad. "maldición."

naturaleza. Empieza la controversia entre dos corrientes: ¿Qué es más importante, lo espiritual o lo natural?

El joven Heine, sensualista y helenista, defiende la corriente del hedonismo en contra de los espiritualistas y nazarenos de su época. Los escritores de la *Joven Alemania*, exigen la emancipación de la carne, una idea retomada por el joven Wedekind, quien proclama que la satisfacción de la sexualidad llevará al hombre a la felicidad y que su poder central es la *libido*. Declara que el cristianismo tiene una moral estrecha: es misantrópico y antinatural. Wedekind describe a su ser humano ideal de la manera siguiente:

·Biologisches Muster- und Prachtexemplar der Gattung Mensch, Rassegeschöpfe, Gesundheit atmend und von unverwüstlicher Konstitution, von großen, starken Instinkten, starkem Empfinden, sexuell bis in die Fingerspitzen, mit der Fähigkeit in hohem Maße glücklich zu sein, keinen Katzenjammer kennend...⁴⁰.

Tal vez en este texto se puedan encontrar algunas expresiones que actualmente, después del fascismo, molestan, si uno las entiende como expresiones racistas, pero yo veo allí simplemente la fascinación del autor por hombres y mujeres naturales, libres, no tan artificiales e inhibidos como los miembros de la clase social a la cual él mismo pertenecía, lo cual sin duda puede ser la razón de las diferentes controversias suscitadas a lo largo de su producción literaria.

Sus personajes parecen ser atletas del circo, o más bien la juventud deportista del siglo veinte. Wedekind lucha por una revolución sexual en el sentido de una liberación de la verdadera naturaleza del hombre, en contra de la negación de la libido.

Lo provocativo de su obra no se encuentra nada más en la crítica social, sino también en el estilo. Wedekind se opuso a un teatro de ilusiones románticas, un estilo usual y apreciado por el público anterior al surgimiento del naturalismo.

Aunque Wedekind tiene rasgos del expresionismo, no es expresionista. Usa la técnica de la comedia del salón, del cabaret, del circo; usa expresiones del circo como metáforas para personajes y sucesos, especialmente en el prólogo de *Erdgeist*, donde un domador anuncia una función de circo.

Sus figuras se mueven tanto en la clase alta como entre los *Lumpen*. Pero no copia fielmente el medio ambiente, sino lo transforma, lo lleva a lo grotesco, cínico. Wedekind conoce el gusto del público por las sensaciones morbosas. Aparentemente adapta su obra a este gusto, pero durante la función los espectadores se ven atrapados en una trama rápida llena de sorpresas. La enseñanza no es directa; el público tiene que analizar muchas opciones y contradicciones. El impacto viene después, cuando se reconocen estas opiniones.

Frank Wedekind fue el primer autor que renunció a las lamentaciones dramáticas por la pérdida del valor mercantil de la mujer (pérdida de la virginidad).

⁴⁰ *vid.* Otto Mann, "Der Naturalismus" en *Geschichte des Deutschen Dramas*, pág. 486

nat. "Extraordinario modelo de la raza humana, seres de estirpe, que aspiran salud y de constitución inquebrantable, de instintos grandes y fuertes, sensibilidad profunda, sensuales hasta la punta de los dedos, con la capacidad de vivir la felicidad intensamente y no perderse en lamentaciones..."

Karl Kraus es también de la opinión que la mujer no ha sido destinada por el Creador para servir al egoísmo de su propietario; considerando que mediante la libertad las mujeres pueden elevarse a una existencia superior.⁴¹

Es también el primer dramaturgo que hace resaltar lo que está por encima y por debajo del hombre. Los personajes se expresan en monólogos, aun cuando estén juntos en el escenario: un atleta habla de sus sueños futuros al mismo tiempo que el poeta Alwa se queja de que la literatura es demasiado artificial, ajena a la vida de los seres humanos naturales que no han perdido sus instintos elementales. Alwa representa a éstos en la obra a Wedekind. Algunos críticos atribuyen a Wedekind un animalismo inquebrantable, pero si se toma en cuenta lo que expresa en una de sus cartas, esta opinión no puede ser correcta. A los 17 años dice: "Ich liebe die rasende zügellose Leidenschaft, die Tumulte des Herzens über alles, vielleicht gerade darum, weil sie mir am meisten abgehen"⁴²

Los personajes de la obra hablan sin comunicarse; cada uno vive en su mundo sin posibilidad de acercarse al otro. El autor logra expresar lo más profundo de cada uno, al presentar personajes transparentes en frente al espectador, que, sin embargo no pueden comunicarse entre sí. Están demasiado ocupados con ellos mismos y no ven realmente al otro; se encuentran accidentalmente, pero no pueden establecer relaciones duraderas y satisfactorias. El autor tiene la capacidad de presentar el inútil esfuerzo que hacen para alcanzar la satisfacción de sus deseos como algo atroz y grotesco, que produce escalofríos.

Wedekind es un maestro en la creación de atmósferas de escalofrío emocional. Quiere que el público se escandalice, que salga de su letargo y tome posición. Pero el mismo Wedekind reconoce que este esfuerzo por encontrar un sentido definitivo en la vida, por encontrar la verdad, encontrar el amor, la libertad es inútil. Lo expresa a través de la Duquesa Geschwitz:

"Die Menschen kennen sich nicht, sie wissen nicht, wie sie sind. Nur wer selber kein Mensch ist, der kennt sie. Jedes Wort, das sie sagen ist unwahr, erlogen. Das wissen sie nicht, denn sie sind heute so und morgen so...Ich bin nicht Mensch...Ob es wohl einmal Menschen gegeben hat, die durch die Liebe glücklich geworden sind?"⁴³

En la obra tardía de Wedekind se encuentra también algo de esta resignación de no poder encontrar la manera de acomodarse en la vida burguesa, de siempre sentirse fuera de lo común, diferente de los demás, un rebelde que conoce la vida con sus altas y bajas. "Das Leben ist eine Rutschbahn"⁴⁴.

⁴¹ *vid.* Frank Wedekind, Prologo de Karl Kraus en Lulu, el espíritu de la tierra, págs. 5 - 15

⁴² *vid.* Frank Wedekind, Dramen I, pág. 32

trad. "Año sobre todo la pasión desencadenada y desenfrenada, los tumultos del corazón; tal vez porque es lo que más falta me hace."

⁴³ *vid.* Frank Wedekind, Die Büchse der Pandora, págs. 132 - 133

trad. "Los hombres no se conocen, no saben cómo son. Nada más el que no es ser humano, los conoce. Cada una de sus palabras es mentira. Ellos no lo saben, porque hoy son así y mañana diferentes...No soy humana. ¿Han existido alguna vez seres humanos que encontraron la felicidad a través del amor?"

⁴⁴ *vid.* Frank Wedekind, Dramen I pág. 64

trad. "La vida es una resbaladilla."

Como Wedekind actúa con gran éxito en numerosas puestas en escena de sus propias obras, su obra dramática y su personalidad forman una unidad para el público. En el escenario el actor representa también al rebelde, al luchador.

El personaje Herakles dice en el drama del mismo título: "So freud-und ruhmlos ist kein Kampf, wie der um schlichte Menschenwürde."⁴⁵

⁴⁵ *vid.* Frank Wedekind, Dramen 1, pág. 93

trad. "No hay batalla con tal ausencia de alegría y fama como la batalla por la dignidad humana."

VI

CONCLUSION

En el presente trabajo partimos del supuesto de que podemos encontrar sentidos válidos en las obras dramáticas Erdgeist y Die Büchse der Pandora de Frank Wedekind. Nuestro análisis se basó principalmente en la demostración de las tres teorías principales del autor a lo largo de su vida y obra: La *Egoismustheorie*; el derecho de cada ser humano a realizarse y la presentación de la mujer "natural", tal vez prototipo de la mujer ideal para Wedekind. Comenta Gerhard Hay respecto al personaje Lulú de Wedekind: "Ein Mann sucht die Frau, nicht die ihn versteht, sondern die er versteht."⁴⁶

La *Egoismustheorie* se puede encontrar a lo largo de toda la obra Erdgeist y Die Büchse der Pandora. Cada uno de los personajes actúa subjetivamente, a partir de su punto de vista. Según el principio de esta teoría, los personajes no se entienden el uno al otro sino nada más satisfacen, sus intereses y necesidades personales; son seres aparentemente sin sensibilidad, que sólo giran alrededor de su propio *Ego*. Pero el autor acepta esta actitud como algo natural en cada mujer u hombre, algo que todos debemos aceptar y saber del otro, sin por ello desilusionarnos. Dice además, que no tenemos derecho a criticar al otro, tenemos que respetar su personalidad diferente, dejarle la libertad de vivir según su forma de ser, que por ello, jamás será igual a la nuestra. Solamente en libertad podemos elevarnos a una existencia superior y satisfactoria. A través de los destinos de sus personajes Wedekind demuestra su profunda preocupación por el derecho del ser humano a realizarse, sin tener que adaptarse a normas morales generalizadas, que no toman en cuenta que cada individuo debe tener la libertad de buscar la respuesta a sus inquietudes y necesidades.

Como vimos en el presente trabajo, Wedekind y muchos de los escritores de su época lucharon intensamente por alcanzar una mayor libertad en el terreno de la sexualidad. Ellos tuvieron la ilusión de que se podía alcanzar el entendimiento pleno entre el hombre y la mujer, si ambos lograran descubrir sus instintos naturales y vivirlos sin prejuicios.

La desesperación que sufren hombres y mujeres, dentro de sociedades que tratan de destruir a todos aquellos que ponen en peligro las reglas establecidas, en un intento por seguir sus propios valores morales, es uno de los temas aún actuales en la literatura contemporánea, como por ejemplo en Heinrich Böll (1917-1985) Die verlorene Ehre der Katherina Blum (El honor perdido de Katherina Blum.)

Ingeborg Bachmann (1926-1973) presenta en su obra Undine geht (Undine se va) en el personaje de Undine también a una mujer natural que sigue sus instintos sexuales y trata de encontrar a un hombre similar. Ella posee una fuerza de atracción irresistible para los hombres, pero ningún hombre puede satisfacer su búsqueda del amor absoluto. Al final del cuento ella se resigna, porque nadie

⁴⁶ vid. Gerhard Hay, "Frank Wedekind" en Deutsche Dichter, tomo 6 pág. 338
trad. "Un hombre busca la mujer, no la que lo entienda, sino a la que él entienda."

puede comprender su desesperación. Undine se retira otra vez al agua, al silencio, destruida y explotada por los hombres en una sociedad materialista.

La obra lírica de I. Bachmann Anrufung des großen Bären (Invocación del oso mayor) es una celebración constante del amor absoluto y de la sensualidad. La obra tardía de I. Bachmann refleja en parte la resignación de no haber encontrado este amor absoluto. Comenta ella sobre las relaciones de la pareja: -Solange es diesen neuen Mann nicht gab, konnte man nur freundlich sein und gut zueinander...und es sollten die Frauen und Männer am besten Abstand halten..."⁴⁷

El teatro de Wedekind crea formas nuevas y da nueva vida a formas tradicionales, abre estructuras diferentes y utiliza técnicas de otros géneros como el cabaret y el circo. Usa animales como metáforas (Lulú, la serpiente; el público, la fiera). Invita al público a un teatro aparentemente ligero, que en el transcurso de la obra se convertirá en una pesadilla.

Para Wedekind, la sexualidad es el núcleo del deseo de vivir, la fuerza central del ser humano. Piensa que el mundo materialista aleja al hombre de esta fuerza natural y demuestra en sus obras, especialmente en Lulú, cómo la sociedad capitalista destruye al Eros. El instinto sexual, lo natural vive el fracaso total en un mundo manipulado por el dinero. La sociedad moralista, que condena la libertad sexual como algo inmoral, resulta profundamente corrupta y criminal; pero tiene mucha agilidad para guardar la apariencia, para esconder lo sucio detrás de una fachada de esplendor. Convierte algo natural y por eso puro, como el instinto sexual, en perverso y lo destruye con su falsa moral.

Wedekind ataca esta falsedad. Fue un luchador incansable en contra de la burguesía de su época, que quiere propagar sus ideales, buscando el equilibrio entre la realidad y lo ideal, entre el *logos* y *el anima*. Se parece a Don Quijote en su lucha incansable contra el mundo, en la cual fracasa una y otra vez. Su famoso *trotzdem* lo acompaña toda su vida.

La alineación, la disolución de las relaciones humanas y el individualismo, lo incomprendible de los mecanismos sociales, son la causa de que el individuo se enrede en un poder destructivo, al cual se puede nombrar también destino, y del que no se puede liberar. Este lo arrastra al abismo, como arrastró a Woyzek en la obra de Büchner con el mismo nombre. Es esta la lucha de un ser solitario y su fracaso consiguiente en contra de un mundo cada vez menos comprensible.

Otra característica de la obra dramática de Wedekind son sus personajes tipo. El actor es presentado según su función y por eso puede ser sustituido fácilmente por otro, como los esposos de Lulú, que la tratan como si fuera una mercancía. Con esta técnica Wedekind logra dos objetivos: la representación fiel de las relaciones humanas en la sociedad de su época y reafirmar la trama; no tiene la necesidad de analizar el carácter de cada persona.

La fuerza de Wedekind es su objetividad; el espectador no tiene tiempo de contemplar la situación, los hechos se desarrollan con una rapidez increíble; el autor lleva a su público de un estado de ánimo a otro. Los personajes viven en

⁴⁷ *vid.* Bernd Witte "Ingeborg Bachmann" en *Deutsche Dichter*, tomo 8 pág. 339

trad. "Mientras que no exista este nuevo hombre, solo se puede ser amable el uno con el otro, tratarse bien y lo mejor sería guardar distancia entre el hombre y la mujer, no tener contacto..."

constante acción sin avanzar realmente en su situación personal. Se convierten en héroes tragicómicos en su lucha sin sentido, reflejo de lo absurdo de la vida. Esta técnica se utilizó más tarde en el Teatro del Absurdo.

En sus obras tardías Wedekind ya no presenta la preocupación primordial de su juventud, la liberación del *Eros*, sino la lucha interna del ser entre lo natural y lo divino.

Wedekind reconoce a través de su personaje Casti-Piani en su obra Hidalla que la liberación sexual en sí no lleva a la felicidad, sino que esclaviza y atormenta.

Sus obras tardías también representan a personajes que luchan, aunque ya no por lo bello y lo natural del animal salvaje en contra de lo domesticado, sino al hombre que se supera en el sentido humanista. Para sus contemporáneos la personalidad de Wedekind se funde con su obra, por sus actuaciones en sus propias obras y en el cabaret. Una de las características más marcadas de su personalidad es su espíritu de lucha en contra de lo acomodado y falso. Pero también es significativa su lucha por la "simple" dignidad humana y por el reconocimiento en una sociedad sin comprensión para el *outsider*.

Es difícil imaginarse actualmente cuanto valor necesitó Wedekind para su lucha incansable. Brecht comenta: "Er gehört mit Tolstoi und Strindberg zu den grossen Erziehern des neuen Europa. Er sang gegen die Normen und Sitten der Zeit das Hohelied auf die Menschlichkeit."⁴⁸

⁴⁸ *vid.* HAY, Gerhard, "Wedekind" en Deutsche Dichter tomo 6. pág. 388.

trad. "Con Tolstoi y Strindberg, Wedekind forma parte de los grandes educadores de la nueva Europa. Canta en contra de los costumbres y normas de la época el Cantar de los Cantares, por la humanidad."

VII

APENDICE

BRIGITTE B.

Una jovencita llegó a Baden, se llamaba Brigitte B. Encontró trabajo en una tienda, donde mucho la apreciaban.

La señora, de edad madura, se dedicaba a la tienda; El señor era empleado con buena posición en el sistema ferroviario real.

Pero un día después de la cena dijo la señora:
Mi niña, toma este paquete y llévalo fuera de la ciudad a la Baronesa.

Durante este recorrido Brigitte se encontró con un individuo, Que nada más le pidió cierto favor, Si no, se mataría.

Brigitte totalmente inocente se ofreció por compasión. Después él se marchó con su paquete y le dejó tal situación.

Primero ella no comprendió, después corriendo fue a confesar: Que se dejó seducir, lo que la señora comprendió.

Pero que perdió la *turnüre* de la Baronesa del campo, Le partía el corazón y que ya se le había acabado la paciencia con ella.

Brigitte se tiró frente a ella y aseguró que ya no sería tan tonta. Pero esa misma noche se acostó otra vez con el tipo.

Y cuando los señores salen el día de Pentecostés con el coro, Ella lo invitó sin escrúpulos de noche a la casa.

Inmediatamente él hizo que le mostrará todo: el escritorio y la caja fuerte. Se llevó todos los papeles, sin siquiera darle las gracias.

Cuando Brigitte se dio cuenta del daño que causó su amante, desapareció de puntillas de la vista del matrimonio.

Anteayer la capturaron, no se puede decir en dónde. Al joven que cometió el abuso, ayer lo mismo le sucedió.

BIBLIOGRAFIA

ALTER, Peter, (comp.)

-Industrielle Revolution und Soziale Frage" en Grundrisse der Geschichte Neuzeit seit 1798, 2ª tomo, Edit. Ernst Klett G.m.b.H., Stuttgart, 1986. págs. 114-137.

FRISCHAUER, Paul,

-Die nackte Wirklichkeit des süßen Lebens oder die Demaskierung der bürgerlichen Gesellschaft" y -Frank Wedekind" en: Die Welt der Bühne als Bühne der Welt. págs.597-600 y págs.646-653. 2ª tomo: Das Theater Geschichte, Dichter und Dramen, Edit. Marion von Schröder, Hamburgo, 1967.

GRIMM, Gunter E. und MAX, Frank Rainer, (comps.)

-Frank Wedekind" de Gerhard Hay, págs.385-401 en 6º tomo e - Ingeborg Bachmann" de Bernd Witte, págs.339-349 en 8º tomo Deutsche Dichter Edit. Phillip Reclam jun., Stuttgart, 1990.

HAY, Gerhard, (comp.)

Frank Wedekind, Die Tagebücher, ein erotisches Leben, Edit. Athenaeum Frankfurt a.M., 1986. pág. 355.

MANN, Otto,

-Der Naturalismus" en Geschichte des deutschen Dramas , Edit. Alfred Kröner, Stuttgart , 1993. págs. 451-492.

MILLARES, A. Carlo,

Historia Universal de la Literatura, Edit. Esfinge, S. A. México 7, D.F, 1982. pág. 363.

MENNEMEIER, Franz Norbert,

-Frank Wedekind" en Handbuch des deutschen Dramas, comp. Walter Hink. Edit August Bagel, Düsseldorf, 1980. págs. 360-373.

PAZ, Octavio,

"Máscaras Mexicanas" en El Laberinto de la Soledad, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1986. págs. 32-35.

RAU, Manfred,

-Epoche-sozialgeschichtlicher Abriss" en Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte. págs.14-32, 8ª tomo: Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918. Edit. Rororo Gmbh, Reinbeck, Hamburgo, 1982.

RASCH, Wolf Dietrich, (comp. y selec.)

-Nachwort" en Frank Wedekind, Der verummte Herr, Briefe aus den Jahren 1881 - 1917, Edit. DTV Munich, 1967 págs. 234-241.

RICHBIELER, Henning, (comp)

-Cabaret" en Theaterlexikon, Edit. Ovell Füssli, Zürich-Schwäbisch Hall, 1983. págs. 244-245.

RÜHLE, Günther,

-Theater in unserer Zeit, Edit. Suhrkamp Taschenbuch , Frankfurt a. Main, 1976. pág.320.

RUPPEL, Karl, H., ZUR NEDDEN, Otto, C.A., (comps.)

-Geschichte des Schauspiels vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts" en Reclams Schauspielführer, Edit. Phillip Reclam jun., Stuttgart, 1973. pág. 541-561.

TROMMLER, Frank,

-Theatermoderne" en Deutsche Literatur, eine Sozialgeschichte; 8º tomo Jahrhundertwende vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918. Edit. Rororo Gmbh, Reinbeck, Hamburgo, 1982. págs. 205-222.

VIVIANI, Anna Lisa,

Das Drama des Expressionismus, Kommentare zu einer Epoche, Edit. Winkler, Munich, 1970. pág. 190.

WEDEKIND, Frank,

Dramen, obras en tres tomos, 1º tomo, comp. y introd. Manfred Hahn, Edit. Aufbau Berlin-Weimar, 1969. pág. 717.

WEDEKIND, Frank,

Frühlings Erwachen, eine Kindertragödie, Edit. Reclam, Stuttgart, 1979. pág. 267.

WEDEKIND, Frank,

Gedichte und Chansons, Edit. Goldmann , Munich, 1979. pág. 267.

WEDEKIND, Frank,

Prosa, Erzählungen, Aufsätze, Selbsterzeugnisse, Briefe, comp. e introd. Manfred Hahn, Edit. Aufbau Berlin- Weimar 1969. pág. 686.

WIESE von, Benno, (comp).

Deutsche Dichter der Moderne, ihr Leben und ihr Werk, Edit. Erich Schmidt, Berlin, 1975. "Frank Wedekind", págs. 51-69.