

01063  
1  
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GEORG BÜCHNER, INNOVADOR  
DEL TEATRO OCCIDENTAL

TESIS  
Que para obtener el grado  
de Maestro en Letras (Arte Dramático)  
Presenta la:  
Lic. Margot Aimée Y. E. Wagner y Mesa

Asesor:  
Dr. Carlos Solórzano  
Revisora: Mtra. Luisa Josefina Hernández

1996  
**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

GEORG BÜCHNER, INNOVADOR  
DEL TEATRO OCCIDENTAL

*A mis Fernandos:  
El maestro Wagner  
y el Inge*

*A Multi*

*A Kizia y Puff*

*Mi más profundo agradecimiento por sus  
valiosos consejos, su tiempo, su paciencia y  
su amistad a la maestra Luisa Josefina  
Hernández, al doctor Carlos Solórzano y al  
maestro José Luis Ibáñez.*

*Gracias*

*A José, a Katia y a Alinka por ser, estar  
y por todo.*

*A Margot y a Jorge por su ayuda de  
siempre.*

*A la maestra Cecilia Tercero y al doctor  
Gabriel Weisz.*

*A la doctora Paulette Dieterlen y a la  
maestra Emilia Rébora.*

*A los compañeros y amigos por su apoyo  
bibliográfico y moral.*

## Índice

<b>Prólogo</b> .....	8
<b>Capítulo I</b>	
Panorama general de la literatura alemana de 1700 a 1800 .....	11
<b>Capítulo II</b>	
Reseña biográfica y bibliográfica de Georg Büchner .....	24
<b>Capítulo III</b>	
La muerte de Danton .....	37
<b>Capítulo IV</b>	
Leonce y Lena .....	63
<b>Capítulo V</b>	
Woyzeck .....	82
<b>Conclusiones</b> .....	106
<b>Bibliografía consultada</b> .....	129

## Prólogo

El primer acercamiento que tuve con la obra de Georg Büchner fue a través de mi padre —Fernando Wagner—, quien en 1958 escenificó *La muerte de Danton*.

En ese entonces no capté el significado de esta tragedia pero sí me causó una fuerte impresión emocional. Cuando me enteré, nuevamente gracias a mi progenitor, que había sido escrita en 1835 no lo podía creer; era demasiado vital para ser una obra, de acuerdo a mi parecer de adolescente, "tan vieja". Mi padre entonces me habló de la vida de este joven alemán, por el cual sentía una gran admiración, de su rebeldía frente a la sociedad de su tiempo y fue este aspecto el que suscitó mi fascinación hacia Büchner.

Años más tarde, como estudiante del Departamento de Arte Dramático de nuestra Universidad, tuve la oportunidad de acercarme a la creación de Büchner ya no subjetivamente sino a través del análisis de su dramaturgia y la fascinación se acrecentó motivándome a investigar más sobre este autor tan importante para la dramaturgia moderna, pero acerca de quien, paradójicamente, no encontré ningún estudio profundo en español.

Al adentrarme en el mundo büchneriano reconocí el porqué el montaje de *La muerte de Danton* me había impresionado tanto a pesar de no haber entendido su significado: fueron la fuerza, la violencia y la pasión que desborda el texto y que resaltaba la producción las que me habían emocionado. Había presenciado, parafraseando a Büchner: "vida y no un chisme muerto":

La obra dramática de Georg Büchner, concebida entre los años 1835-1836, permaneció largo tiempo en el olvido; *La muerte de Danton* fue la



única impresa en vida del autor, *Leonce y Lena* lo fue en 1842 y *Woyzeck* fue transcrita por Karl Emil Frauzos en 1879. Pero no es sino hasta el inicio de nuestro siglo cuando el público tiene la oportunidad de verlas representadas.

Una vez "descubierto" Büchner las escenificaciones de su obra no se dejan esperar y con el paso del tiempo se hacen cada vez más constantes, no sólo en los países de habla alemana sino en el resto de Europa. En 1927 presenta Max Reinhardt su versión de *La muerte de Danton* en Nueva York; Orson Wells a su vez la monta, con gran éxito, en 1938.

De ahí en adelante se acrecienta el interés por la obra de Büchner; su vigencia y universalidad permiten encontrar nuevas formas de interpretación; inspiran a compositores como Nikolai Lopatnikov y Gottfried von Einem quienes acuden a *La muerte de Danton* para escribir, en 1933 y 1942, sus respectivas óperas. En 1925 Alban Berg escribe la ópera *Wozzeck* y un año después Manfred Gurlitt saca a la luz la suya. En México, José Ramón Enríquez lleva a cabo la versión operística de *Leonce y Lena* con la música original de Federico Ibarra. Adaptaciones de sus textos, 'collages', representaciones con marionetas e incluso ballets han surgido de la obra büchneriana. En la Universidad de Marburgo (Alemania) se creó la *Asociación Georg Büchner* que, desde hace aproximadamente una década, imprime año con año *El libro Anual de Georg Büchner* que recopila las investigaciones más recientes sobre este escritor, científico y político.

En nuestro país se estrenó, como ya lo mencioné, *La muerte de Danton* en 1958, en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección del maestro Fernando Wagner y con las actuaciones de Sergio Bustamante, Carlos Fernández, Juan José Gurrola, Pilar Pellicer y Leonor Llausás entre otros. Me atrevo a afirmar que fue ésta la primera vez que se presentó a Büchner en México ya que no encontré ningún dato anterior a esta escenificación.

En 1963 Héctor Mendoza dirige *Woyzeck* en la Casa del Lago con la participación de Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Manuel Ojeda y Marta Navarro en los papeles principales. El estreno de la versión operística Enríquez-Ibarra de *Leonce y Lena*, ya mencionada, bajo la dirección escénica de Luis de Tavira tiene lugar en el teatro Juan Ruiz de Alarcón en 1982 y es el resultado del *Taller Épico del Centro Universitario de Teatro*.

Ha sido la dramática historia del soldado Woyzeck la que más ha atraído la atención de directores y estudiantes de teatro en nuestro país; Luis de Tavira la monta, con estudiantes del CUT en 1974 y Alejandra Gutiérrez hace lo propio 12 años después; en la década de los noventa la presenta Rodolfo Obregón en Querétaro, por citar sólo algunos ejemplos.

Por último y para enfatizar aún más la trascendencia, universalidad y vigencia de los dramas de Büchner, quiero hacer mención de la representación de *Woyzeck* que se llevó a cabo, hace poco más de dos años, por la Handspring Puppet Company en África del Sur: el texto sirvió para resaltar la problemática racista y la postura radical del gobierno blanco en esa nación y el *apartheid*.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la obra dramática de este joven alemán para resaltar su universalidad, su vigencia y los elementos innovadores de su teatro que ejercieron influencia en el teatro occidental posterior.

El análisis de las obras se llevó a cabo siguiendo el curso de la acción dramática y confrontando los textos con las ideas expresadas por el dramaturgo en sus escritos no teatrales, en virtud de que no se puede separar la actividad política y privada de Büchner de su programa estético dentro de la literatura.

Excepción hecha de las tres obras teatrales de Büchner no encontré ningún otro texto suyo en español, lo cual me obligó a hacer las traducciones necesarias así como las de otras citas originalmente en alemán; con el fin de dar mayor fluidez a la lectura de este trabajo las incorporé directamente en español.

## Capítulo I

### Panorama general de la literatura alemana de 1700 a 1800

Para una mejor comprensión de la obra de Georg Büchner, objeto de este estudio, de su estética literaria, su rechazo de la visión idealista de los románticos, su admiración por Goethe y Lenz, es necesario hojear, aunque someramente, la historia de la dramaturgia alemana anterior a él.

La existencia de una literatura netamente alemana a principios del siglo XVII era casi nula; los poetas, dramaturgos y literatos, en su mayoría universitarios, se nutrían en los modelos franceses basados en la *Poética* de Boileau y en la filosofía cartesiana.

El primero en oponerse a esta copia acartonada del clasicismo francés fue Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) dramaturgo y crítico teatral, quien plasmó en la *Dramaturgia de Hamburgo* su ideal acerca de la obra dramática y de la formación de un auténtico teatro nacional.

Lessing, gran conocedor de Aristóteles, no se oponía en forma alguna a las reglas de la *Poética* sino a la interpretación que de éstas habían hecho los franceses:

[...] es cierto que son ellos quienes se jactan de la mayor obediencia a las reglas, pero son ellos también quienes dan a estas reglas una extensión tal, que casi no vale la pena el trabajo de presentarlas como reglas; o de lo contrario las guardan de una manera tan forzada, que por lo general ofende más verlas observadas así, en lugar de no observarlas en absoluto... Una cosa es hacer trampa con las reglas y otra observarlas. Los franceses hacen lo primero, lo último sólo lo entendían los antiguos.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gotthold E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. del inglés Marcela Ruiz Lugo, ms., p. 162.

Admirador del teatro isabelino y, en especial, de Shakespeare, prefería la estructura dramática de los ingleses a la estricta observancia de las unidades de los galos: "¡Por ahí debéis cortar! exclaman todos los críticos franceses en especial cuando hablan de las obras dramáticas de los ingleses. ¡Qué escándalo hacen de la regularidad, esa regularidad que se han hecho tan fácil a sí mismos!"<sup>2</sup>

En relación a la unidad de lugar, Lessing hacía notar la lógica de que el espectador siguiera al héroe en vez de que éste se viera forzado a estar en un sitio donde nada tenía que hacer.

Asimismo le molestaba la interpretación falsa que a la unidad de acción le habían dado los franceses:

La unidad de acción era la primera ley dramática de los antiguos, las unidades de tiempo y de lugar fueron meras consecuencias de la primera... Por el contrario, los franceses, que no encontraron encanto en la verdadera unidad de acción, consideraron las unidades de tiempo y de lugar no como consecuencias de la unidad de acción, sino como circunstancias absolutamente necesarias para el desenvolvimiento de una acción, a las que debían adaptar, por tanto, sus acciones más ricas y más complicadas con toda la severidad que se requiere en el uso de un coro que, no obstante, habían abolido totalmente. Sin embargo, cuando descubrieron cuán difícil, incluso cuán imposible era a veces esto, hicieron un compromiso con las reglas tiránicas contra las cuales no tuvieron el valor de rebelarse.<sup>3</sup>

En 1775, Lessing escribe el drama *Miss Sara Sampson*, considerado como la primera tragedia burguesa alemana. Efectivamente, el autor rechazaba la idea de que los héroes trágicos estuvieran reservados exclusivamente a la nobleza:

Los nombres de príncipes y héroes pueden dar pompa y majestad a una pieza, pero no contribuyen en nada a nuestra emoción. Los infortunios de aquéllos cuyas circunstancias se asemejan más a las nuestras, naturalmente tienen que penetrar con mayor profundidad en nuestros corazones y si compadecemos a los reyes, los compadecemos como seres humanos, no como reyes... Si bien su posición a menudo hace más importantes sus desgracias, no los hace más interesantes a ellos. Naciones

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 163.

enteras pueden estar involucradas en ellos, pero nuestra simpatía requiere un objeto individual y un Estado es una concepción demasiado abstracta para tocar nuestros sentimientos.<sup>4</sup>

Esta su primera tragedia, que muestra el engaño de que ha sido objeto una muchacha burguesa, es considerada más por su valor literario histórico que por el poético, lo mismo que su siguiente drama *Minna von Barnhelm* donde critica el sistema político después de la Guerra de los Siete Años.

La última obra de Lessing, *Natan el Sabio*, contiene una severa crítica a la intolerancia religiosa; el autor afirma, mediante la fábula de los anillos, la validez de las tres religiones: el cristianismo, el judaísmo y el mahometanismo.

Lessing había abierto el camino hacia el teatro nacional y junto con las ideas de Rousseau (1712-1778), quien pregonaba un retorno hacia la naturaleza —puesto que la ansiedad e infelicidad del hombre surgen a partir de las necesidades que la sociedad le ha impuesto— nutrirían uno de los movimientos más importantes en la historia de la literatura alemana: el "Sturm und Drang".

Para Rousseau, la sociedad de su tiempo necesariamente oponía a los hombres uno contra el otro frustrándolos al evitarles la adquisición del conocimiento de sí mismos y por ende su autonomía como seres humanos; lo cual impedía la felicidad y armonía sociales. Creía que la discordia y la confusión moral eran la consecuencia inevitable de la excesiva desigualdad de la riqueza y del volumen y la complejidad de la sociedad moderna.

La maldad no es inherente al hombre sino que se desarrolla a partir del ambiente social que no está de acuerdo con la naturaleza. El hombre no puede ser libre, feliz y vivir en paz con sus vecinos y consigo mismo, excepto en una comunidad lo bastante simple para serle inteligible y lo suficientemente pequeña para permitirle tomar parte en su gobierno.

A pesar de que Rousseau sólo describe una utopía, fue el primero y más elocuente de los grandes pensadores radicales que protestaban ante la corrupción de su sociedad.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41.

Nunca predicó la revolución puesto que no aprobaba la violencia; sin embargo su influencia fue revolucionaria ya que sintió apasionadamente la maldad de la sociedad, denunciándola.

Esta filosofía cayó como anillo al dedo al grupo de jóvenes rebeldes del "Sturm und Drang" que, a los gritos de "¡Piense menos y sienta más! ¡El corazón late antes de que la mente funcione! ¡El hombre que piensa es un animal degenerado!",<sup>5</sup> proponían un retorno a la esencia misma del ser humano, una liberación de las reglas, de la calca de los clásicos, de la sociedad enajenante y que, tomando a Shakespeare como su modelo, daban a la estructura dramática una forma abierta.

El concepto de "Sturm und Drang" (Tormenta e ímpetu) surgió a partir de una obra de Klinger (1752-1834) quien, basándose en un conflicto amoroso similar al de *Romeo y Julieta*, aplica como una única regla a su dramaturgia la ausencia de las mismas y como ley, lo incommensurable. El resultado fue, como era de esperarse, un "revoltijo" —*Wirwar*— título que ostentaba el drama en un principio y que luego fue sustituido por el de *Sturm und Drang*.

Klinger reconoce esta creación como un ímpetu juvenil pero al mismo tiempo confirma la necesidad de libertad dentro de un espíritu joven y rebelde, como lo hace saber en su prólogo al teatro, en 1786:

Lo que se halla en esta recopilación lo reconozco. Naturalmente se trata de una serie de cuadros provenientes de una fantasía juvenil, de un espíritu activo y determinado y que pertenecen al mundo de los sueños con los cuales parecen estar emparentados.

Pero quien no vea la luz en estas explosiones de un espíritu joven y despechado, no estará nunca en el caso de haber sentido algo semejante.

Hoy en día puedo reírme como el mejor de todo esto; pero también afirmo que todo hombre joven ha contemplado al mundo como poeta y soñador.

Durante la juventud se ve más arriba, más puro, más completo, naturalmente más revuelto, más salvaje, más exagerado. El mundo y sus habitantes se visten con los colores de nuestra fantasía y de nuestro credo. Y es por esto que es la época más bella de la vida.

<sup>5</sup> Georg Hense, *Spielplan, Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin, Propyläen Verlag, 1966, p. 342.

Hoy en día y a pesar de nuestra amarga experiencia y entendimiento, añoramos esta etapa, la más hermosa y poética de nuestra existencia sobre la tierra... ¡Si tan sólo fuera duradera!<sup>6</sup>

Este movimiento antiautoritario y opuesto al academicismo fue el primero en negar que, como lo afirma Hauser,<sup>7</sup> las facultades reflexivas racionales e intelectuales, la inteligencia artística y la capacidad crítica, tuvieran parte en la génesis de la obra de arte.

"¡Al diablo! ¿Acaso le pidió consejo la naturaleza a Aristóteles cuando engendró un genio?"<sup>8</sup> afirma J. M. R. Lenz (1751-1792) uno de los autores de esta época cuyos conceptos acerca de la dramaturgia ejercerán gran influencia en Büchner y cuya desdichada y absurda existencia, que encontrara su fin en una calle moscovita, le inspirará a escribir su breve novela *Lenz*.

Este poeta rechaza, al igual que nuestro autor, cualquier visión idealizada de una sociedad:

Todos mis esfuerzos van dirigidos a plasmar la realidad tal como es, no con la visión de las personas de esferas superiores quienes, con el propósito de tranquilizar sus conciencias y ganar el cielo, la interpretan a través de una imagen de cuidad y compasión.<sup>9</sup>

Sus esfuerzos dramáticos, pues, van dirigidos a la denuncia social y si presenta, como Lessing, a la muchacha burguesa violada por el caballero, también utiliza, a manera de advertencia, la situación contraria entre el burgués y la dama.

Haciendo a un lado, obviamente, las unidades aristotélicas, Lenz aprueba únicamente la de carácter, cuyas "cualidades y acciones mueven la gran maquinaria sin tener la necesidad de las divinidades en las nubes... La obra teatral consta de una serie de acciones que caen como relámpagos, una tras otra, sosteniéndose y levantándose".<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Siegfried Melchinger y Henning Rischbieter. *Welttheater, Bühnen, Autoren, Inszenierungen*. Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1962, pp. 263-264.

<sup>7</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Edit. Guadarrama, 1972, t. II. 420 pp. (Col. Punto Omega).

<sup>8</sup> Georg Hensel, *op. cit.*, p. 345.

<sup>9</sup> Siegfried Melchinger *et. al.*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>10</sup> Georg Hensel, *op. cit.*, p. 345.

Pero serán Goethe y Schiller, cuya amistad se tradujo en un enriquecedor intercambio de ideas, los pilares del teatro clásico alemán.

Rebeldes durante su juventud, plasmaron en su obra dramática héroes a su vez llenos de rebeldía: Fausto, Götz, Carlos Moor, Ferdinand y aún Don Carlos, luchan contra el orden establecido y por su libertad interior.

Poseído durante su juventud por el furor del Sturm und Drang, Goethe (1749-1832) declara: "La unidad de lugar me parece tan fastidiosa como una prisión, las unidades de tiempo y acción, agobiante cadenas de la imaginación"<sup>11</sup> y de este ímpetu surge la primera obra en la que se aparta de Aristóteles y se acerca a Shakespeare: *Götz von Berlichingen* cuyo fondo social se basa en la Reforma del siglo XVI en Alemania.

Sus siguientes tramas continúan con esta técnica: *Prometeo*, *Clavijo y Stella*, ésta última prohibida ya que en ella plantea el autor el derecho del hombre de amar a dos mujeres al mismo tiempo.

En 1774 conoce al duque Carlos Augusto de Weimar. Este encuentro no sólo será favorable para el escritor sino también para el desarrollo del teatro alemán: el duque asigna a Goethe la dirección del teatro de Weimar. En un principio Goethe se dedicó en cuerpo y alma a esta tarea pero, al darse cuenta de lo mucho que lo absorbía, a partir de 1797 tomó exclusivamente la dirección artística; la presencia, dos años después, de Schiller en Weimar y el trabajo coordinado de ambos poetas, no sólo enriqueció el repertorio sino que convirtió a Weimar en modelo teatral.

Si bien Goethe se nutrió, al igual que sus amados renacentistas ingleses y los "despreciados" franceses, de la mitología clásica, será una figura legendaria alemana la que inspirará una de sus más grandes tragedias; la historia del Dr. Johann Fausten aparecida en 1578. Y si Lessing luchaba por la creación de una auténtica literatura alemana, es natural que esta figura también le apasionara. Desgraciadamente su tragedia con este tema se extravió y se conservan únicamente fragmentos reelaborados, a partir del recuerdo y a petición del hermano de Lessings por F. F. Engels.

En pleno auge del Sturm und Drang, Klinger publica la novela *Vida*,

<sup>11</sup> Johann W. Goethe, *Werke*, Berlin, Ludwig Geiger, 1893, III Band, p. 263.



*hechos y viaje al infierno de Fausto* donde se acusa al "héroe" de destruir, en aras de la ambición, a su familia; tanto su mujer como sus hijos pequeños se ven obligados a convertirse en litosneros, su hijo mayor en ladrón y su hija en prostituta; al final, el diablo despedaza el cuerpo de este pecador amoral esparciendo sus restos por el campo y llevándose su alma al infierno.

Infinidad de versiones surgen de esta figura fascinante: Lenz escribe un diálogo, parodiando *Las ranas* de Aristófanes, entre Fausto y Baco; en Inglaterra ya había inspirado a Marlowe; sirve de tema al teatro guiñol y es, a través de éste, como entabla su primer contacto con el niño Goethe.

De 1772 a 1775 trabaja Goethe en lo que será la primera versión de esta tragedia, el *Urfaust*; durante su viaje por Italia retoma el tema publicando en 1790 *Fausto, un fragmento*; a instancias de Schiller continúa la obra, que es representada en una exhibición privada en 1819. En 1831 concluye Goethe, por fin, el *Fausto II* con la siguiente aclaración:

Ya que esta concepción es tan vieja y dado que he pensado en ella desde hace 50 años, el material se me ha acumulado, de tal manera que la selección y los cortes se han convertido en una difícil operación. La idea de la segunda parte es tan vieja como lo digo. Pero el hecho de que hasta ahora lo escriba es para bien de la obra, puesto que las cosas son ahora mucho más claras para mí. Me sucede lo que a aquél que en su juventud atesoró muchas monedas de cobre y plata y que, durante el transcurso de su vida las fue cambiando provechosamente de tal forma que al final ve su tesoro juvenil convertido en piezas de oro.<sup>12</sup>

Ya hemos anotado con insistencia la rebeldía de estos autores, la mayoría de las veces a través de la pluma; en el caso de Friedrich Schiller (1759-1805), esta rebeldía lo lleva, en su juventud, a la desobediencia al Duque Karl Eugene, con tal de acercarse a la magia del teatro. Durante su estancia en la escuela militar lee, en secreto, el *Götz von Berlichingen* y los escritos de Rousseau. Su actitud antiautoritaria lo lleva a escribir, subrepticamente, los primeros esbozos de *Los bandidos*, cuya lectura comparte con sus compañeros en un bosque cercano. Una vez terminados sus estudios y como médico del regimiento de Stuttgart, finaliza

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. XXIII

este drama lleno de exaltación, de rebeldía y de amor. El éxito de *Los bandidos* fue estrepitoso; el público, entre el cual se encontraba en secreto el joven Friedrich, reaccionó apasionadamente convirtiéndose en una masa próxima al paroxismo. Naturalmente uno de los pocos a quienes les desagradó el drama fue el Sr. duque, quien prohibió terminantemente al autor continuar con sus aventuras literarias; a pesar de ello, Schiller terminó su siguiente obra *Fiesco* y posteriormente abandonó la milicia. No es de extrañar, pues, que su siguiente "tragedia burguesa", *Intriga y amor*, se dirija contra las arbitrariedades del autoritarismo, tomando como fondo el viejo tema del amor imposible; la obra tiene lugar en Alemania y los personajes son fácilmente identificados por el público, lo cual induce al espectador a compenetrarse en el drama y con ello la denuncia social se acrecienta.

Schiller escribió, también, una serie de observaciones teóricas relacionadas con la estética teatral; en ellas, al igual que Lessing, se aparta de las fórmulas francesas y se acerca al realismo al exigir en escena al hombre de carne y hueso.

Con su última tragedia, *Guillermo Tell*, exalta el espíritu revolucionario y la lucha por la libertad en la figura del héroe suizo.

Con estas obras ya queda definitivamente borrada la influencia francesa. Una sucesión, semejante a la isabelina, de escenas cortas y cambiantes, sentará las bases de la estructura dramática de esta época en Alemania.

Con el Sturm und Drang, la literatura dramática se hace totalmente burguesa, a pesar de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con los burgueses. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad son tan auténticos y sinceros como su actitud opuesta a la Ilustración.

Y aunque estos jóvenes son simplemente un grupo poco unido de ilusos enajenados y de locos ingenuos, están enraizados profundamente en la burguesía.<sup>13</sup>

Por lo tanto, este periodo y su desarrollo hacia el romanticismo, estará sustentado por la burguesía, abriendo un nuevo camino dentro de la literatura universal.

<sup>13</sup> Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 285.

Basados en la fuerza de la irracionalidad y, por lo tanto, en un criterio subjetivo donde el artista creador se encuentra en la cima más alta, los integrantes del Sturm und Drang darán la pauta a los hermanos Schlegel para lanzar su manifiesto romántico en la revista *Athenaeum* (1798-1800).

Los románticos se inspiran tanto en el pasado como en un futuro utópico. Rechazan el presente ensombrecido por la invasión napoleónica y se evaden hacia países lejanos, hacia el mundo anímico, hacia el folklore germánico con sus cuentos, mitos y leyendas en los cuales las historias subjetivas de amor y muerte exaltan al individuo y sus hazañas lo elevan a la categoría de héroe.

Como fundadores del movimiento romántico, además de los mencionados hermanos Schlegel, citaremos al poeta Novalis, a Ludwig Tieck, Zacharias Werner y Heinrich von Kleist.

Federico Schlegel (1772-1829) es el filósofo del romanticismo y si bien su incursión en la dramaturgia, con la tragedia *Alarcos*, resultó fallida, en cambio sustentó las bases de este movimiento:

La poesía romántica es una poesía que aspira a lo universal... La poesía romántica lo abarca todo, con tal de que sea poético, desde los sistemas gigantescos del arte, que a su vez contienen otros sistemas, hasta el suspiro y la canción que el niño-poeta aspira con hálito sencillo. Las ideas son pensamientos divinos, infinitos, libres y siempre moviéndose en sí mismos...

El arte y las obras no hacen al artista sino el sentido, el entusiasmo y el impulso.

[...]

La ironía es la forma de la paradoja. Paradoja es todo aquello que a la vez es bueno y grande. Ingenio es sociabilidad lógica.

El ingenio es la expresión de un espíritu convencional...

No malbarates tu fe y tu amor en el mundo político, ofrenda tu interioridad en el mundo divino del arte y de la ciencia, ante el fuego sagrado de la educación eterna...<sup>14</sup>

Los Schlegel continuaron con la veneración shakesperiana y se dedicaron a la traducción de sus obras, traducciones que concluyó Ludwig

<sup>14</sup> Federico Schlegel, *Fragments*, trad. Emilio Uranga. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1958, pp. 12, 41, 42, 58 y 65.

Tieck (1773-1853), auténtico dramaturgo romántico, que tomó sus temas de cuentos populares.

Tieck define, a decir de Marcel Brion,<sup>15</sup> su visión cosmogónica en estos versos:

Noche de encanto iluminada por la luna  
que tiene cautivo a nuestro espíritu  
ese mundo de los cuentos, rico en maravillas,  
que se eleva en su antiguo esplendor.<sup>16</sup>

Tieck se sumerge en la fantasía de los cuentos y en el mundo onírico de tal forma que le es difícil establecer dónde comienza o termina la realidad. "Todo lo que nos rodea no es verdadero sino hasta cierto punto",<sup>17</sup> exclama el poeta de *Barba azul*, *El gato con botas* y *Kaiser Octavianus*, quien sienta las bases de la visión onírica de los románticos, mientras que su contemporáneo Zacharias Werner (1768-1823) bebe sus temas de las fuentes de la historia y de la religión.

Si para Tieck el mundo de los sueños se halla pleno de fantasía, para Heinrich von Kleist (1777-1811) éste es el estado en que el hombre adquiere "una conciencia infinita",<sup>18</sup> es el momento en que sus personajes muestran su otro yo, esa temible carga que todos llevamos dentro y que la civilización nos ha hecho esconder; "en lugar de constituir un estado de aberración el sonambulismo es la hora de la mayor revelación, de la perfecta iluminación",<sup>19</sup> dice Kleist, y nos acerca así a lo que será el moderno drama psicológico. Su mundo onírico, típicamente romántico, se refleja en los siguientes versos:

Vengo... no sé de dónde,  
soy... no sé qué,  
voy... no sé hacia dónde  
¡Me extraña sentir tanta alegría!<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Marcel Brion, *La Alemania romántica*, trad. del francés María Luz Melcón. Barcelona, Barral, 1973.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Siegfried Melchinger *et al.*, *op. cit.*, p. 275.

Con el nuevo siglo, tres grandes autores alemanes, Grabbe, Heibel y Büchner, se adelantaron a su época renovando la dramaturgia y llevándola a la apertura total.

Volker Klotz en su estudio *Forma cerrada y abierta del drama*<sup>21</sup> define las bases de la dramática abierta:

La acción del drama abierto no es unitaria ni linealmente cerrada. Muchos lazos de acción corren paralelamente careciendo mayor o menormente de continuidad. Se puede hablar, por tanto, de una dispersión de los acontecimientos.

El tiempo no tiene límites y su uso es elástico. Esta libertad y su consiguiente campo de expansión lo convierten en una fuerza activa dentro de los sucesos.

La dispersión de los acontecimientos reclama la multiplicidad de espacios; el espacio participa activamente en el drama: lo caracteriza. De tal forma que la situación por la que atraviesa el personaje estará reflejada dentro del espacio en que se mueve.

El drama abierto al querer mostrar al mundo, se ve precisado a recurrir a fragmentos del mismo, dentro de los cuales trata de reflejar la totalidad.

Los personajes pertenecen a cualquier tipo de clase social y, en la mayoría de los casos, se trata de hombres 'incompletos' que momentáneamente presentan rasgos de una personalidad completa: niños, enfermos, alcohólicos, etc. que hallan, precisamente en esta mutilación, la causa de su destino.

A pesar de la multitud de personajes con que cuenta la obra, el héroe no tiene ningún confidente verdadero, ni se enfrenta personalmente con un adversario, su antagonista no es otro ser humano sino el mundo entero.

El drama cerrado presenta una parte como el todo mientras que el abierto presenta el todo en partes.<sup>22</sup>

Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) quien declaró: "He nacido para lo mismo que Shakespeare. ¡Para escribir dramas!"<sup>23</sup> introduce,

<sup>21</sup> Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München, Carl Hanser Verlag, 1960, pp. 115, 141 y 155.

<sup>22</sup> Georg Hensel, *op. cit.*, p. 275.

<sup>23</sup> Christian Dietrich Grabbe, *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Siegbert, Mohr Verlag, 1964, p. 5.

amén de más de cincuenta personajes, verdaderas escenas de masas en su obra *Napoleón, o los cien días* donde, al contrario de lo que nos sugiere el título, no es Napoleón el protagonista sino las masas.

Los dos más grandes rebeldes del orden cristiano, el uno dentro del terreno erótico y el otro en el del saber, se unen en una de las obras más bellas de este autor: *Don Juan y Fausto* y en boca de este último Grabbe resume su visión del mundo y del proceso histórico:

De la nada crea Dios. Nosotros, en cambio, creamos a partir de ruinas.  
¡Tenemos que despedazarnos antes de saber qué somos y cuánto sabemos!

[...] ¿Valen los hechos memorables menos que la Historia Universal?  
¡Misericordia sobre nosotros! ¡La historia nunca ha mejorado a la humanidad!<sup>24</sup>

“Tengo la intención de regenerar la tragedia burguesa para así demostrar que dentro de un círculo cerrado sí puede tener lugar una estrujante tragedia”<sup>25</sup> escribió Friedrich Hebbel (1813-1863) en relación a su drama *María Magdalena*, obra que efectivamente muestra el hundimiento de toda una familia pequeño-burguesa encerrada en su moralidad y preceptos sociales.

Dice Hebbel: “La historia debe ser para el poeta un vehículo donde materializar sus opiniones e ideas y no el proceso contrario, el poeta como un ángel resucitador de la historia”.<sup>26</sup>

No dejan de llamar la atención las figuras femeninas de este dramaturgo: desde la Judith asesina del hombre a quien ama y que se ve obligada a rechazar el papel de salvadora de su pueblo y solicitar su propia muerte, en caso de encontrarse preñada de Holofernes, hasta Marianne quien es capaz de seguir voluntariamente a Herodes a la muerte, siempre y cuando no se vea forzada por éste. Marianne se rebela contra la actitud de su esposo que la posee como objeto o artículo exclusivo.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>25</sup> Georg Hensel, *op. cit.*, p. 509.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 503.

Dos años después de la muerte Büchner y Grabbe, Hebbel confrontó sus obras: "Grabbe y Büchner... el uno posee el desgarramiento de la creación, el otro la fuerza".<sup>27</sup>

De Lessing a Hebbel, cien años de desarrollo teatral plenos de rebeldía, de búsqueda; años y autores que llevaron a conquistar para Alemania un puesto dentro del drama europeo con la creación de un teatro indiscutiblemente nacional.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 517.

## Capítulo II

### Reseña biográfica y bibliográfica de Georg Büchner

La noche anterior a la derrota napoleónica en Leipzig, el 17 de octubre de 1813, nace en Goddelau, Darmstadt, el hijo mayor del doctor Ernst Büchner y de su esposa Caroline: Georg.

Tres años después la familia se traslada a Darmstadt donde el pequeño Georg, bajo la tutela materna y después en una institución privada, realiza sus primeros estudios.

La madre le inculcará el amor por la literatura y las canciones populares; el padre, por la investigación científica.

Finaliza la educación media superior como uno de los alumnos más distinguidos de su escuela, habiendo demostrado gran interés por las ciencias naturales. El laboratorio y museo anatómico que su padre ha instalado atrae enormemente al joven, quien hasta ahora no ha manifestado ninguna inclinación especial hacia las letras fuera de algunos poemas dedicados a los padres.

A pesar de tratarse de una personalidad dócil, la simiente del rebelde e inconforme está en él; la aburrida tarea de pasar en limpio y con excelente caligrafía las notas tomadas en clase, lo llevan a escribir con grandes letras de molde en uno de sus cuadernos: "¡Lo vivo! ¡De qué sirve todo este 'chisme' muerto!"<sup>1</sup> y con el fin de vivificar sus apuntes escolares les entremezcla canciones.

En septiembre de 1830 y como parte de la ceremonia de fin de curso del "Gymnasium" sostiene un discurso en defensa del suicidio de Catón de Utica.

<sup>1</sup> Johann Ernst, *Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Germany, Rowohlt, 1958, p. 23.



Desde nuestro punto de vista cristiano es Catón un criminal, desde el suyo propio un héroe...

¡Es realmente extraño el atreverse a criticar a un viejo romano con las bases del catecismo!... Si Catón no era un cristiano no podemos utilizar una mentalidad cristiana para juzgarlo. Solamente podemos verlo como lo que era, un romano y un estoico.

Catón fue uno de los hombres más limpios de la historia... En su gran espíritu anidaban grandes conceptos: Patria, honor y libertad...

Con el triunfo de César en Thapsus perdió Catón la esperanza. Acompañado de unos cuantos amigos se dirigió a Utica donde trató de convencer a los ciudadanos a favor de la lucha libertaria; pero al ver que en sus almas anidaba el espíritu de la esclavitud, al salirse Roma del corazón, al no encontrar ya ningún asilo para la diosa de su vida, halló en la muerte la única salida para salvar su alma libre...

Roma no era digna de ser libre, pero la libertad en sí misma era tan valiosa que Catón vivió y murió por ella...

Catón fue el representante de la grandeza romana, el último de una generación de héroes, el más grande de su época. ¡Sus hechos fueron un monumento en el corazón de los nobles! ¡Su muerte, la piedra final del primer pensamiento de su vida, que triunfa sobre la muerte y se mantiene incólume a través del tiempo hasta la eternidad! Roma cayó, los siglos pasaron sobre sus restos y el nombre de Catón permanece y permanecerá junto a la virtud mientras florezca en el espíritu de los hombres el sentimiento de patria y libertad.<sup>2</sup>

Es curioso que ninguno de los presentes, maestros y padres de familia, advirtieran el alto contenido revolucionario de este discurso, en defensa del suicidio en aras de la libertad, a pesar del ambiente imperante: la revuelta francesa que provocara la huida de Carlos X había inflamado los corazones de algunos patriotas alemanes; en el sur de los Países Bajos una sublevación culminaba con la separación de Bélgica y Holanda estableciéndose, ésta última, como monarquía independiente; el levantamiento griego contra el dominio turco contribuía al desmoronamiento de la Santa Alianza; pero será la lucha del pueblo polaco contra la represión rusa, perdida después de dos meses de heroica resistencia, la que mayor influencia ejercerá entre los liberales alemanes.

<sup>2</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*. Wiesbaden, Insel Verlag, 1958, pp. 449, 451, 453 y 457.

A pesar de haberse sacudido el yugo francés, Alemania no había encontrado su unificación; dividida en 38 estados, con un parlamento privado de fuerza y bajo la presión del absolutismo encabezado por el conde Clemens von Metternich, con su principio de Tranquilidad y Orden, el descontento crecía mientras el sentimiento de Patria y Libertad, del Catón de Büchner, penetraba en algunos corazones. El 27 de mayo de 1832 ondeaban, en Hambach, las banderas alemana y polaca; era la reunión de más de cuarenta mil demócratas, liberales y aun republicanos alemanes que propugnaban por el renacimiento de una Alemania unida y libre.

Frente a estos acontecimientos, la prueba retórica de Büchner nos proporciona su punto de vista liberal que se acrecentará hasta convertirlo en un rebelde social.

Su interés por las Ciencias Naturales seguirá creciendo durante este periodo escolar al mismo tiempo que nace en él una nueva afición: su amor por la dramaturgia, en especial por Shakespeare.

De estos años conservamos las memorias de su amigo y compañero Ludwig Luck:

De nuestro círculo de amigos era quizá el más significativo Georg Büchner. Su carácter pasivo como de un espectador tranquilo podía trocarse en ardiente y entusiasta cuando hablaba con alguien que le infundiera un verdadero sentimiento vital.

Los hermanos Zimmermann nos habían contagiado su admiración por Shakespeare y los domingos por la tarde nos reuníamos en el bosque cercano para leer y comentar los textos del gran británico.<sup>3</sup>

A su vez Friedrich Zimmermann comenta:

Juntos cultivábamos nuestro espíritu mientras íbamos de paseo, las discusiones filosóficas eran las favoritas. Nos sumíamos en las lecturas de obras maestras. Büchner amaba a Shakespeare, a Homero, a Goethe y a toda la poesía popular.

Esquilo, Sófocles y los más importantes románticos fueron leídos cuidadosamente...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 553.

Este amor por Shakespeare y Goethe prevalecerá toda su vida: en cambio, por Schiller y algunos románticos no sentirá ninguna veneración. Büchner amaba la vida y luchaba por ella dentro del marco de la realidad y, por lo tanto, los poetas que idealizaban la existencia le parecían deshonrosos, como lo manifestara años después, en una carta a su familia:

[...] cuando me dicen que el poeta debe describir el mundo no como es sino como debiera ser entonces yo contesto que no puede hacerlo mejor que Dios, quien creó al mundo como debe ser.

En cuanto a los llamados idealistas creo que han creado marionetas con narices azul cielo, llenas de un Pathos afectado, pero nunca hombres de carne y hueso cuya tristeza o alegría me contagian, cuyas acciones me provocan horror o compasión.

En una palabra, admiro a Goethe o a Shakespeare, pero no a Schiller.<sup>5</sup>

Una vez concluidos sus estudios superiores se traslada a la ciudad de Estrasburgo para estudiar medicina. Es allí donde conoce al gran amor de su vida, Minna Jaegle.

Durante su estancia en dicha ciudad (1831-1833) pertenece a la Sociedad Estudiantil Eugenia, donde entabla amistad con Eugen Boeckel y Johann Wilhelm Baum y es a través del intercambio de correspondencia con dichos amigos como podemos acercarnos al pensamiento del joven dramaturgo.

En diciembre de 1831 pasa por Estrasburgo el general Ramorino, patriota polaco que luchara contra la opresión rusa; Büchner participa en la bienvenida que los estudiantes y el pueblo en general le brindan; la crónica de este encuentro se halla en una carta dirigida a la familia, cuyo final nos deja mucho en qué pensar: "...Ramorino asomó al balcón dando las gracias mientras se le vitoreaba. Y la comedia finalizó".<sup>6</sup> Esta última frase deja ver el escepticismo con que Büchner observa el devenir histórico; cuatro años después comentará: "La historia es un cuento".<sup>7</sup>

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>7</sup> *Idem.*

A raíz de la manifestación de Hambach surge una revuelta, el dos de abril de 1833, en Frankfurt; en ella participan muchos de los amigos de Büchner y estamos seguros que de haberse encontrado éste en su patria se hubiera contado entre los sublevados, como lo confirma en otra de sus cartas:

Lo único que puede ayudar en esta época es la violencia... se nos ha echado en cara, a nosotros los jóvenes, el uso de la violencia pero ¿no vivimos en una situación de constante violencia? El hecho de que hayamos nacido y crecido en calabozos nos hace olvidar que nos encontramos en un agujero, maniatados y amordazados.

¿A qué le llaman ustedes orden legal? ¿A una ley que convierte a los ciudadanos en horregos para tranquilidad de una minoría? ¡Esta ley salvaguardada por los militares y sus agentes es una continua violencia! ¡Yo lucharé contra ella con la boca, con las manos, donde quiera que me encuentre, donde pueda!...<sup>8</sup>

No se trata ya, como podemos constatar, de la crítica de un intelectual al orden establecido, sino del llamado de un anarquista que está dispuesto a enfrentar la violencia con violencia.

El descontento de la juventud alemana se acrecienta, surge el famoso movimiento de la Joven Alemania encabezado por intelectuales y estudiantes; a pesar de que nuestro autor no forma parte del mismo — como lo manifiesta en una de sus misivas— participa de sus ideales y lucha por la unificación y transformación de Alemania. El grito de Heinrich Heine "¡Izad la bandera negra roja y dorada!"<sup>9</sup> animaba el espíritu juvenil y promovía la rebelión.

En octubre de 1833 Büchner abandona su puesto de espectador en Estrasburgo para enfrentarse a la realidad política de su país en Gieszen, donde deberá continuar sus estudios. En esta ciudad, su amistad con el pastor Friedrich Ludwig Weidig lo lleva a la actividad política directa dentro de su patria. Weidig contaba con una imprenta donde se editaba una serie de panfletos subversivos; pero si los intelectuales liberales se dedicaban a propagar sus ideas dentro de los círculos universitarios,

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>9</sup> Wolfgang Vernohr, Friedrich Kabermann, *Brennpunkte Deutscher Geschichte. 1450-1850*. Germany, Athenäum, Kronberg/Taunus, 1978, p. 229.

Büchner pretendía llegar a las masas y a aquéllos cuya situación era la más miserable: el campesinado. Con esta intención escribe el *Hessische Landbote* (Mensajero agrícola de Hessen). Para disgusto del joven revolucionario sus escritos son salpicados con citas bíblicas por el pastor Weidig, quien opina que para llegar al pueblo hay que hacerlo a través de la única lectura que conoce: la *Biblia*.

En julio de 1834 se imprime el *Mensajero agrícola*, del cual solamente transcribiremos una parte con el fin de conocer otra faceta de nuestro autor: la de luchador social.

Después de una advertencia al lector acerca del uso y propagación del mensaje se lee, con grandes letras:

### ¡PAZ A LAS CABAÑAS! ¡GUERRA A LOS PALACIOS!

La vida del rico es un prolongado domingo, vive en bellas mansiones, usa vestidos elegantes, habla su propio idioma; el pueblo es para él estiércol en los sembradíos. El campesino va tras el arado; el rico va tras él, tras el arado, tras el buey; se lleva el grano y deja el desperdicio...

El pueblo es el rebaño, ellos son los pastores, los ordeñadores, los destazadores; se visten con la piel del campesino, el despojo de los pobres está en su casa, las lágrimas de las viudas y de los niños son la grasa que cubre sus rostros; ellos gobiernan libres mientras sumen al pueblo en la esclavitud...

La milicia recibe 914 820 gulden (unidad monetaria); a cambio de este dinero vuestros hijos vestirán un uniforme multicolor, se les dará un fusil o un tambor...

Por cada 900 000 gulden tendrán que servir vuestros hijos al tirano, jurarle fidelidad y hacer guardias en sus palacios. Con sus tambores opacarán vuestros gemidos, con sus macanas golpearán vuestras cabezas si os atrevéis a pensar que sois libres. Ellos son los asesinos legales que protegen a los criminales legales...

Las hijas del pueblo son sus criadas y prostitutas, los hijos del pueblo son lacayos y soldados...

El pueblo alemán es un tronco, vosotros sois las extremidades de ese tronco. Cuando el Señor o envíe la señal, a través de los hombres que liberan a los pueblos, entonces levantaos y todo el tronco se levantará con vosotros.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Georg Büchner, *op. cit.*, pp. 334, 337, 339 y 345.

De ninguna manera debemos pensar que se trata exclusivamente de un texto subversivo, Büchner lo apoya con una serie de datos estadísticos relacionados con los impuestos, las finanzas, etcétera.

Revolucionario radical, sostenía la necesidad de un cambio social que se generara en las masas, en aquéllos que padecían hambre y que, por lo tanto, resultaban los más afectados desde el punto de vista material:

La relación entre pobres y ricos es el único elemento revolucionario del mundo; el hambre sola puede ser la diosa de la libertad y un Moisés que nos enviara las Siete Plagas, un mesías. Cebad a los campesinos y la revolución enfermará de apoplejía.<sup>11</sup>

La libertad de pensamiento le era cara pero la miseria popular le calaba aún más hondo.

Su actividad política no se concretó a la politización del campesino; durante ese mismo año, en marzo, fundó la Sociedad de los Derechos del Hombre en Gieszen y un mes más tarde, en Darmstadt.

Infortunadamente el *Mensajero agrícola* no logró su objetivo: el miedo imperante frente a la gran represión llevó a la mayoría de los campesinos a denunciarlo; uno de los camaradas de Büchner fue detenido con 150 ejemplares y, peor aún, dentro del grupo hubo un delator. Ante el arresto de su compañero nuestro autor viajó a Frankfurt con el fin de prevenir a otros camaradas. ¡Justo a tiempo! Durante su ausencia la policía irrumpió en su alojamiento, pero no encontró nada que pudiera incriminarlo.

Al término del ciclo escolar Büchner regresa al hogar, donde el padre tiene buen cuidado de alejar al joven de toda actividad revolucionaria.

Durante su estancia en la casa paterna su estado anímico es terrible; comprende que su lucha ha sido inútil, que sus gritos de libertad no han hallado eco; muchos de sus amigos han sido arrestados y la lejanía de su prometida lo deprime aún más, como lo demuestra en su correspondencia con Minna:

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 396.

Mi espíritu está destrozado. Me es imposible trabajar; me domina un estado letárgico al grado de no tener claro ningún pensamiento. Todo se consume en mis adentros. ¿Si encontrara un camino hacia mi interior! ¡Pero no puedo gritar mi dolor, no puedo exclamar mi alegría, no encuentro la armonía espiritual! ¡Este estar mudo es mi maldición!<sup>12</sup>

Y precisamente bajo esta depresión concibe su primer drama: *La muerte de Danton*.

Su seguridad en la casa paterna corre peligro, la policía lo mantiene vigilado, dos de sus íntimos colaboradores han sido detenidos, él será el siguiente. ¡Debe huir! Necesita los medios económicos para hacerlo; la venta de su manuscrito deberá proporcionárselos; "Escribo bajo los efectos de la fiebre, pero esto no daña mi obra. ¡Al contrario! No me queda otra salida, no puedo descansar hasta haber enviado a Danton a la guillotina. ¡Necesito dinero, dinero!"<sup>13</sup>

A pesar de haber enviado su obra a la persona idónea, Karl Gutzkow, literato, redactor y miembro del grupo literario La Joven Alemania, el pago no llega a tiempo. El peligro se acrecienta y el 9 de marzo de 1835, sin dinero, cruza la frontera con Francia.

Exiliado, sin pasaporte y contando exclusivamente con la protección de amigos y maestros, Büchner, al igual que Catón de Utica, ha perdido toda esperanza de liberar a su pueblo.

Seguir en la lucha es un trabajo estéril que sólo lo llevaría a pudrirse en un calabozo, como le acontece a muchos de sus camaradas. El es capaz de morir en la batalla, pero morir sin que su muerte aporte nada a la libertad le es inconcebible.

Decepcionado, se aleja de la actividad revolucionaria y canaliza su agresividad a través de la literatura, no ya como un llamado a la lucha sino exclusivamente como la denuncia de una sociedad corrupta.

¡Si no es capaz de lograr un cambio por lo menos podrá mostrar una realidad!

Así como el pastor Weidig había corregido y aumentado el *Mensaje ro agrícola*, *La muerte de Danton* es censurada, cortada y su título cambiado por otro "más comercial": *Cuadros dramáticos de la época del Terror en Francia*.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 464.

A pesar de la indignación de Büchner la obra ya había sido impresa: un dramaturgo había nacido!

Durante el verano y otoño del mismo año, amén de su trabajo científico, traduce al alemán dos obras de Víctor Hugo: *Lucrecia Borgia* y *María Tudor*.

Se aparta brevemente del teatro y escribe una magistral novela corta, *Lenz*, basada, como ya hemos anotado, en un episodio de la vida del poeta J. M. R. Lenz. En ella logra, con gran realismo, llevar a cabo un retrato psicológico: el del poeta del *Sturm und Drang* J. M. R. Lenz, que había huido hacia Vogesendorf en busca del pastor Oberlin —uno de los más importantes teólogos de su tiempo— de quien esperaba ayuda espiritual.

Büchner no sólo conocía la obra de Lenz —gracias a una recopilación de Ludwig Tieck— sino que había leído el informe que, de la estancia de este desventurado en el pueblo, hiciera el pastor Oberlin. De tal suerte que este relato —crónica de un genio trastornado— está basado en un suceso real. No es de extrañar que nuestro autor sintiera una gran atracción por la figura de Lenz: Büchner encontró grandes similitudes entre las propuestas dramáticas de aquel autor con las suyas propias; su rebeldía era la de Lenz, y más aún, en sus horas oscuras había compartido las angustias de este poeta. Se ha dicho, y con justa razón, que *Los Soldados* de Lenz son un antecedente del *Woyzeck* de Büchner.

Desde el inicio de esta novela corta encontramos una descripción realista de la naturaleza, que se conjuga con la angustia del protagonista:

Hacía un frío húmedo; el agua manaba de los riscos y saltaba sobre el camino. Las ramas de los pinos colgaban pesadas en el aire húmedo. El cielo poblado de nubes grises, todo denso... Y luego la neblina se vaporizaba pesada y húmeda a través de los matorrales, tan inerte, tan vasta.

Él continuaba su marcha, indiferente, nada impedía su camino, a veces cuesta arriba, otras cuesta abajo. Cansancio no sentía, sólo le incomodaba no poder caminar de cabeza.

Al principio sentía una opresión en el pecho, cuando las rocas se ajuntaban así, brincando; cuando el bosque gris se sacudía bajo él, cuando la neblina se tragaba las formas, cuando desenvolvía los poderosos miembros; algo se oprímía en él, buscaba algo, algo como sueños perdidos,



pero no encontró nada. Todo parecía tan pequeño, tan cercano, tan mojado; hubiera querido sentar a la tierra tras la estufa.<sup>14</sup>

Lenz continúa su búsqueda, cargado de miedo, de angustia, de fantasmas, sin hallar la respuesta, sin que Dios le envíe una señal:

[...] prorumpió en hondos lamentos, las lágrimas brotaban de sus ojos, hablaba con voz entrecortada ¡Si, ya no soporto más!; ¿Me va usted a rechazar? sólo usted posee el camino hacia Dios. Yo estoy aniquilado. Yo estoy caído, maldito en la eternidad, soy el judío errante.<sup>15</sup>

Intenta suicidarse, su estado mental se agrava al grado de tener que ser trasladado, por la fuerza, a Estrasburgo donde: "Parecía cuerdo, hablaba con la gente. Hacía todo lo que los demás hacían; pero un espantoso vacío lo cubría, ya no sentía ningún miedo, ningún anhelo, su existencia le era una carga necesaria. Y así siguió viviendo".<sup>16</sup>

Un concurso promovido por la Editorial Colta, en 1836, para premiar la mejor comedia alemana lo lleva a escribir *Leonce y Lena*. Desafortunadamente el libreto no llega a tiempo a la editorial y por lo tanto no participa en el certamen.

Pocos meses antes de su muerte, durante el invierno de 1836, aparece el fragmento *Woyzeck*. Y estas tres obras formarán el legado dramático de Georg Büchner.

El borrador de una nueva obra, posiblemente basada en la vida de Aretino y algunos otros apuntes fueron recogidos por su prometida.

Años más tarde, en 1877, en respuesta a la petición de Karl Emil Franzos quien solicita este material, Minna Jaegle escribe:

[...] no me siento moralmente comprometida a dar a la luz los escritos del señor Büchner; en parte porque algunos sólo a mí me conciernen y los restantes son apuntes y notas sin terminar. El recuerdo de Georg Büchner me es tan valioso que no me atrevería a suministrarle a la crítica un trabajo inacabado.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 597-598.

Todo este material se encuentra perdido; a la muerte de la señorita Jaegle se trató de recuperar en vano; no había en su casa ni un sólo apunte de Büchner.

Hemos tratado de presentar una visión general de las actividades y sentimientos de este joven alemán; más ésta no sería completa si eludimos su actividad científica.

Como ya indicamos Büchner, como buen primogénito, había estudiado medicina al igual que su padre.

Después de la interrupción en sus estudios, a causa de la lucha política en Gieszen, los reanuda en Estrasburgo. Su espíritu inquieto lo lleva a dirigir sus esfuerzos hacia la investigación; luego de un arduo trabajo de laboratorio concluye la *Investigación sobre el sistema nervioso de los barbos* (pez común en Estrasburgo). Dicho estudio, presentado en forma de tres conferencias a los miembros de la Asociación del Museo de Historia Natural de Estrasburgo, le vale la aceptación a este organismo así como la publicación del trabajo.

Dada la complejidad y el interés exclusivamente científico de esta exploración, nos concretaremos a transcribir únicamente el párrafo final: "La naturaleza es grande y rica, no porque a cada instante sutjan caprichosamente nuevos órganos para nuevos dispositivos, sino porque produce las más altas y puras formas a través de los planes más sencillos".<sup>18</sup>

La posibilidad de convertirse en catedrático de la Universidad de Zurich, donde se hallan varios exiliados alemanes, lo entusiasma; envía la solicitud y presenta, a manera de examen de ingreso, una nueva disertación sobre *Los nervios craneanos de los peces*.

El 1 de octubre de 1836 Büchner se encuentra en Suiza y un nuevo horizonte parece abrirse ante él.

Tres meses después, Minna Jaegle recibirá la última carta de su amado, que aparentemente sufre una gripe, cuando en realidad se trata de una fatal disentería:

Mi querida niña: Estás preocupada, hasta quieres enfermar de miedo; creo que casi mueres. Pero yo no tengo deseos de morir y me encuentro sano como nunca. Creo que el miedo a los cuidados me han alivia-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 350.

do; en Estrasburgo hubiera sido muy agradable, me quedaría en cama catorce días enteros, en la calle St. Guillaume No. 66, subiendo la escalera hacia la izquierda, en el pequeño cuarto con el tapete verde. ¿Hubiera llamado en vano?... ¿Vienes pronto? Mi paciencia juvenil se acaba, voy a encanecer, necesito fortalecerme en tu dicha interior, en tu celestial ingenuidad, en tu graciosa frivolidad y en todas tus malas cualidades, niña mala ¡Addio, piccola mia!<sup>19</sup>

¡Junto al ansia de vida del principio de esta carta, parece la despedida un presagio del cercano final! Efectivamente, el domingo 19 de febrero de 1837 la amada cerrará los párpados del joven científico, poeta y rebelde.

En una carta dirigida a Eugene Boeckel, Mimma narra las últimas horas de nuestro dramaturgo:

¡Estimado amigo!

Seguramente no me negará usted el consuelo que es para mí el escribirle a un fiel amigo de mi amado Georg.

Significa para mí un desahogo el poder narrarle sus últimos momentos, desconocidos para usted...

El viernes a las 11:00 A.M. llegué a Zurich. No pude verlo enseguida, tuve que esperar la llegada del Dr. Schönlein entre 12:00 y 1:00.

Me informaron que al enfermo no le haría ningún daño mi visita, en virtud de que no me reconocería; pero que a mí sí me dañaría el ver su rostro transfigurado... El doctor me introdujo a la habitación, todavía en la puerta me advirtió "Domínese Ud. pues no la reconocerá". "Me reconocerá" contesté yo. ¡Y me reconoció! Sintió mi presencia y le proporcioné tranquilidad.

Dulcemente se murió en un sueño.

Yo sellé sus párpados con un beso el domingo 19 de febrero a las tres y media. El dolor de los padres no tiene límites.

Sobre mi existencia ha caído un crespón. Pido al Cielo que me deje vivir hasta que mi anciano padre muera. Me despido de Ud. Su amigo lo era también mío.<sup>20</sup>

El 21 de febrero es enterrado en Zurich, en el Panteón del Huerto,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 587-588.

su lápida contiene los dos últimos versos del poema que le dedicará Georg Herwegh, en 1841:

En la tumba hunde el canto sin terminar,  
El más bello verso lleva consigo hacia allí.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 596.

## Capítulo III

### La muerte de Danton

Estudié la historia de la revolución, me sentí aniquilado frente al espantoso fatalismo de la historia. Siento que en la naturaleza humana existe una terrible semejanza, en las relaciones de los hombres una inevitable violencia.

El hombre no es más que espuma en la ola, su grandeza una vil casualidad, el señorío del genio un juego de muñecas, una lucha risible contra una ley de acero...<sup>1</sup>

Escribe Georg Büchner desde Gieszen en 1833. Poco tiempo después tendrá que abandonar la ciudad y refugiarse en la casa paterna de Darmstadt donde, bajo la presión de su inminente arresto, concibe su primera creación dramática, impregnada desde el principio hasta el fin de ese "fatalismo histórico" que inutiliza todos los actos del ser humano: "...ni remotamente puedo pensar en un cambio político. Desde hace medio año me convencí de que no hay nada que hacer y que aquél que se sacrifique es un loco que vende su pellejo",<sup>2</sup> afirma Büchner en una carta dirigida a su hermano, frases que parecen estar totalmente divorciadas del autor del *Mensajero de Hessen*; sin embargo, debemos tomar en cuenta el estado anímico por el cual atraviesa el joven revolucionario y en este sentido Danton y Georg participan del mismo escepticismo, de manera que Büchner materializa su crisis en la figura de Danton: ambos habían luchado por un cambio radical dentro de su sociedad y ambos habían arribado al mismo callejón sin salida, al "reconocimiento" del fatalismo histórico. De ahí que el dramaturgo seleccio-

<sup>1</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*, p. 374.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 396.

nara como protagonista de su obra a Georges Danton, el líder de la Revolución francesa, copartícipe de la Toma de la Bastilla y cuya "persuasión, fuerza de carácter y violencia en el discurso lo convirtieron en el gran orador de las tribunas populares";<sup>3</sup> sin embargo, no eligió su época de grandeza y empuje revolucionarios sino aquéllos sus últimos días cuando toda su energía se había transformado en agotamiento, en repulsión.

Es así como *La muerte de Danton* viene a ser la primera obra dramática que pinta la decadencia y la negación para actuar de su personaje principal, dentro de un marco que se apega estrictamente a la realidad histórica.

[...] he permanecido fiel a la historia y he dotado a los hombres de la revolución con sus atributos: son sangrientos, libertinos, corruptos, enérgicos y cínicos. Observo mi drama como un mural histórico que tiene que igualarse al original.<sup>4</sup>

Büchner *muestra y observa* su primer drama y, a pesar de la identificación y simpatía que siente por el protagonista, no lo absuelve; se concreta a mostrarnos friamente, con la visión del científico que es, la controversia entre Danton y Robespierre y el proceso revolucionario francés durante ese periodo. Este punto de partida significa otra innovación dentro de la dramaturgia del siglo XIX.

¿Se trata de una obra revolucionaria o antirrevolucionaria? Es la pregunta que muchos críticos han formulado y cuyas respuestas fundamentando una u otra tesis son totalmente válidas.

No debemos olvidar que Büchner escribe su drama después de que el pueblo francés ha sufrido las derrotas de Napoleón y se encuentra nuevamente bajo el dominio de los Borbones, de manera que si en su estudio sobre la Revolución francesa notamos desencanto, éste no es exclusivamente el resultado de la crisis personal del autor sino que se basa también en los hechos históricos.

Büchner, quien propugnaba por un cambio social radical, no podía aceptar una revolución con la cual, si bien se habían logrado ciertas

<sup>3</sup> Encyclopaedia Britannica. Chicago-London-Toronto, William Benton Publisher, 1958, vol. VII, p. 41.

<sup>4</sup> George Büchner, *Werke und Briefe*, p. 394.

mejoras, los objetivos fundamentales de igualdad, legalidad y fraternidad no se habían alcanzado; posición que podemos avalar citando nuevamente una de sus cartas escritas, antes del periodo depresivo, desde Estrasburgo: "El juego político me enloquece. El pobre pueblo jala pacientemente las carretas mientras los condes y los liberales actúan su comedia de simios".<sup>5</sup> Y refiriéndonos al *Mensajero agrícola de Hessen*:

El pueblo irritado se levantó. Aplastó a los traidores y despedazó a los intermediarios del rey. De la sangre de los tiranos brotó la joven libertad y su voz hizo temblar los troncos mientras el pueblo gritaba su júbilo.

Los franceses vendieron su joven libertad en aras de la fama que Napoleón les ofrecía y lo nombraron emperador. Pero el todopoderoso emperador dejó congelar las tropas en Rusia y subió a los Borbones nuevamente al trono, para que Francia se convirtiera a la idolatría de los reyes por herencia.

Pasado el periodo de castigo los valientes de julio de 1830 provocaron la huida de Carlos X, pero nuevamente se volvió la liberada Francia hacia una descolorida corona atándose a las correas del hipócrita de Luis Felipe.<sup>6</sup>

Karl Viëtor señala con justa razón que:

Si Büchner hubiera tenido la intención de que su drama fuera un culto a la revolución o una propaganda revolucionaria hubiese escogido un episodio más apropiado.

A partir de este tema es imposible señalar la obra de Büchner como una pieza tendenciosa. Solamente esto es lo correcto: Büchner es en su pensamiento y en su voluntad un revolucionario... no es un soñador... Pinta la revolución de tal forma que no encontramos un sólo resplandor de magia en ella.<sup>7</sup>

Büchner muestra y observa las figuras de los revolucionarios y si bien lo identificamos con la figura de Danton también podemos afirmar que muchas veces el sentir de Robespierre es el suyo, así como otras lo es el del pueblo. De tal forma que, al presentar los distintos

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>7</sup> Karl Viëtor, *George Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*. Bern-Switzerland, A. Francke A. G. Verlag, 1949, pp. 100-101.

puntos de vista de cada una de las facciones, establece un proceso dialéctico de discusión dentro del marco del espíritu revolucionario.

Asimismo el título *La muerte de Danton* anticipa, aún para aquéllos que desconocen este momento histórico, el final; el espectador sabe desde el primer momento cuál será la suerte del personaje y por lo tanto su interés variará del *équé?* al *écómo?*

Los marcados contrastes, no sólo de escena a escena sino también dentro de las mismas, nos llevan a admirar esta "pintura revolucionaria" como un fresco hecho a base de claroscuros; frivolidad y escepticismo, compañía y soledad, alegría y tristeza, virtud y corrupción, cinismo e ingenuidad.

### Acto primero

Se abre el telón y en un ambiente aparentemente festivo encontramos a Danton junto con su mujer como espectadores de un juego de naipes. Esta actitud de observador marca, desde el comienzo, su aislamiento: "ya no está dentro del juego" y su primera frase, dicha con frivolidad y doble sentido, se hilará con la siguiente llena de escepticismo:

DANTON. —Mira aquella dama, con qué gracia mezcla los naipes! En verdad dicen que al marido siempre le enseña el *coeur* y a los demás el *carreau*.

...Sabemos muy poco el uno del otro. Somos unos paquidermos; nos tendemos las manos, pero es un esfuerzo vano, sólo alcanzamos a frotarnos el cuero mutuamente; estamos muy solos.

...Nuestros sentidos son muy toscos. ¿Conocernos? Deberíamos levantarnos la tapa de los sesos y arancarnos mutuamente los pensamientos.<sup>8</sup>

Esta desconfianza de Danton hacia el verdadero conocimiento de los demás que lo lleva, indiscutiblemente, hacia la soledad, es el reflejo

<sup>8</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *Teatro completo*, trad. del alemán Alfredo Cahán. Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 9. (Col. Lenguaje de Teatro Universal, 85.)



de las sensaciones que Büchner experimentara durante esos oscuros días de desazón espiritual: "Estoy solo como en la tumba, mis amigos me abandonan, nos gritamos mutuamente a los oídos como sordos. Quisiera que fuéramos mudos, así podríamos mirarnos solamente".<sup>9</sup>

—"¡Perdió!"— exclama la dama y, amén de profetizar la suerte de los dantonistas, rompe la sensación de soledad que la conversación de Danton había dejado; nuevamente adquiere la escena su tono frívolo, de juego de azar, de ese juego impredecible que es la vida y, más aún, el juego revolucionario.

Con la entrada de los dos diputados, Desmoulin y Philippeau, se entabla, por primera vez, la discusión política que Danton, nuevamente como espectador, escucha con fatiga aceptando —hé aquí la gran diferencia con Büchner— haber participado en el movimiento revolucionario, impulsado exclusivamente por el resentimiento:—"Me repugnaba la gente. Nunca pude ver a esos catones vanidosos sin sentir deseos de pegarles un puntapié. Así es mi naturaleza".<sup>10</sup>

A pesar de que no podemos tomar al pie de la letra esta afirmación como único resorte que moviera a Danton hacia la lucha, sino como el producto de su desencanto, encontramos en ella el error que llevará al personaje hacia su inminente caída.

Que la lucha no ha logrado sus objetivos es algo de lo cual Danton está consciente cuando, antes de salir de escena, profetiza su propio destino—"...la estatua de la libertad no está fundida todavía; el horno arde, todos podemos quemarnos aún los dedos"—.<sup>11</sup>

La Ley es la propiedad de una clase rica e instruida que se ha apoderado del poder por su propia fuerza...

Las hijas del pueblo son sus criadas y prostitutas, los hijos del pueblo son sus lacayos y soldados.<sup>12</sup>

Con estas palabras del *Mensajero agrícola de Hessen* intenta despertar Büchner a sus compatriotas dormidos y ahora, en la segunda escena

<sup>9</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 378.

<sup>10</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.* p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>12</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 339.

de la obra, las plasma como realidad de un pueblo que sí despertó y se lanzó a la lucha revolucionaria:

MUJER. —¡Tú Judas! ¿Tendrías un par de calzones para ponerte si los caballeros no se quitasen los suyos delante de tu hija?...

SIMÓN. —¡Ay, Lucrecia! ¡Denme un cuchillo, romanos, denme un cuchillo!...

PRIMER CIUDADANO. —¡Sí, un cuchillo, pero no para la pobre puta! ¿Qué hizo ella? ¡Nada! Su hambre prostituye y pide limosna, no ella. ¡Un puñal para la gente que compra la carne de nuestras mujeres y de nuestras hijas! ¡Ay de quienes fornican con las hijas del pueblo!... ¡Mueran los que saben leer y escribir!

SEGUNDO CIUDADANO. —¡Mueran los que van de viaje!<sup>13</sup>

El cambio escénico no sólo es violento sino que muestra la otra cara de la moneda, utilizando un tono que va de lo trágico a lo grotesco.

Con la aparición de Robespierre quedan configuradas las tres posiciones que mueven al drama: los partidarios de Danton, el pueblo y Robespierre. Las palabras con las cuales se introduce este último, concuerdan con el sentir del autor:

ROBESPIERRE. —¡En nombre de la ley!

PRIMER CIUDADANO. —¿Qué es la ley?

ROBESPIERRE. —La voluntad del pueblo!<sup>14</sup>

De *El Mensajero agrícola de Hessen*: "Nadie hereda de otro un título o un derecho. La máxima autoridad se encuentra en la voluntad de todos o en la mayoría. Esta voluntad es la ley..."<sup>15</sup>

Las palabras de Robespierre lo identifican inmediatamente como el antagonista de Danton; mas no exclusivamente como el opositor político sino también caracterológico: lo que en Danton es pasividad, duda, frivolidad, hastío y náusea, es en Robespierre la verdad absoluta, la virtud, el ímpetu y la demagogia.

Viëtor señala con justeza que "...el abstracto idealismo virtuoso de Robespierre es, para el siquiatra de nuestros días, un ético y sublimado

<sup>13</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>15</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 340.

sadismo".<sup>16</sup> Partiendo de esta observación entendemos, a pesar de que muchas veces las ideas de Robespierre y Büchner coincidan, la antipatía que el personaje provoca. Su discurso en el Club de los Jacobinos pertenece, casi en su totalidad, al que dictara históricamente y lo caracteriza, inmegablemente, como el Mesías del Terror.

La violencia política de esta escena nos lleva al clímax de la acción y aún cuando Danton jamás es mencionado en ella sabemos que él es el blanco de todas las acusaciones.

Baja la tensión para mostrarnos a Lacroix y a Legendre quienes preven su final: "El pueblo es un minotauro; reclama cada semana su porción de cadáveres y si no se la dan devorará a los decenviros".<sup>17</sup>

Entretanto Danton se encuentra escuchando la confesión erótica de Marion. Büchner se convierte en poeta lírico para brindarnos una escena plena de sensualidad, de hechizo, de divinización de Eros; escena en la que palpamos por primera vez el amor a la vida que es capaz de sentir Danton.

Si su esposa, a quien definitivamente ama, le proporciona la dulce tranquilidad de la muerte: "¡Dulce tumba, tus labios son campanas que doblan a muerte, tu voz es mi responso, tu pecho mi sepultura y tu corazón mi ataúd!...",<sup>18</sup> Marion despierta en él todas las sensaciones que antes creíamos dormidas: "Quisiera ser parte del éter para bañarte en mi flujo, para romperme en cada onda contra tu bello cuerpo".<sup>19</sup>

Marion no es la prostituta desamparada, pecadora o arrepentida; es la materialización de la sensualidad, de quien ha roto la barrera de la moralidad burguesa y liberado las fuerzas irracionales de Eros que la arrastran sin que nada ni nadie la pueda controlar:

Mi naturaleza era así; ¿podía evitarse?... Yo soy siempre la misma, un anhelo, un ansia ininterrumpida de tomar, un ardor, un torrente. Mi madre murió de pena; la gente me señala con el dedo. Al fin y al cabo es igual que uno juegue con cuerpos, con estampas de Cristo, flores o juguetes de niños; es la misma sensación; el que más disfruta más reza.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 128.

<sup>17</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 21.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22.

Marion es inalcanzable: "Danton.- ¿Por qué no puedo absorber toda tu belleza ni abarcarla por entero?"<sup>21</sup> -ya que sólo obedece a las leyes de la naturaleza, no conoce el bien ni el mal y por lo tanto es el único ser realmente libre dentro de esta trama en que todos luchan o han luchado por alcanzar la libertad.

Para R. Grimm.

De entre los poetas alemanes Büchner, el amante rebelde, plantea en *La muerte de Danton* la cuarta raíz que motivó la revolución.

A mí me parece que, independientemente, en su drama podría uno hablar de la necesidad de una revolución sexual.<sup>22</sup>

La irrupción de Lacroix con las modistillas nos vuelve de golpe a la realidad; las observaciones obscenas del primero y el coqueteo superficial de las segundas plantean el polo opuesto de la acción anterior.

Lacroix abandona su tono grosero para prevenir a Danton: "...El pueblo yace en la miseria material y esto es una palanca terrible. El ánfora de la sangre no debe llenarse más; de lo contrario, resultará un farol para el Comité de Salud Pública. Necesita una carga, una cabeza pesada."<sup>23</sup>

Lacroix, al igual que Büchner, identifica la miseria como el motor que mueve a las masas; años después, en 1836, el autor comentará: "...y la masa sólo se mueve a base de dos palancas: miseria material y fanatismo religioso. Cualquier partido que sepa manipularlas vencerá. Nuestro tiempo necesita pan y hierro y después un crucifijo o algo parecido".<sup>24</sup> Y ¿no encarna Robespierre la figura del enviado de la virtud?, él provocará al pueblo que lo sigue con fanatismo: "Voces. —¡Escuchen al Aristides! ¡Escuchen al insobornable! —¡Escuchen al Mesías enviado para elegir y para juzgar!"<sup>25</sup>

La contestación de Danton "...la Revolución es como Saturno, devora a sus propios hijos",<sup>26</sup> alude al dios mitológico que se alimentaba de

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Reinhold Grimm, "Coeur und Carreau", en *Büchner Sonderband*. Berlin, Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, 1979, Band I/II, p. 309. (Text Kritik.)

<sup>23</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 412.

<sup>25</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> *ibid.*, p. 25.

sus descendientes con tal de conservar el poder, pero que es vencido por el menor de ellos, Zeus, quien lo obliga a devolver a sus hermanos devorados. Con esta metáfora Danton establece el transcurso de la Revolución, que también aniquilará a St. Just y a Robespierre para, posteriormente, otorgarles a todos los que en ella participaron su lugar dentro de la historia.

“Pero no se atreverán... ¡Mi nombre! ¡El pueblo!”<sup>27</sup> exclama Danton queriendo convencerse a sí mismo aunque sabe muy bien que su figura de revolucionario pertenece al pasado, a un pasado que no puede ni quiere revivir: “...el pueblo es como un niño, debe romper todo para ver qué esconde adentro”. Su papel de actor principal ha terminado para dar paso al espectador pasivo:

LACROIX. —Debemos actuar.

DANTON. —Ya veremos.

LACROIX. —Lo veremos cuando estemos perdidos.<sup>28</sup>

Danton se queda a solas con Marion pero el reconocimiento de su situación lo trastorna y “sus labios se han enfriado”.<sup>29</sup>

Partiendo de dos bases éticas opuestas enfrenta Büchner a los dos líderes, llevándonos nuevamente al análisis dialéctico; ambos plantean sus puntos de vista y si Robespierre ve en el vicio el fin de la Revolución, lo cual es una verdad innegable, Danton ve en el Terror —en el cual participara en el otoño de 1792 ante la inminente contra-revolución— la destrucción de la misma como consecuencia de los asesinatos que llevarían al país al despotismo; otra verdad innegable.

“...el que deja una revolución a medio hacer cava su propia fosa”,<sup>30</sup> clama Robespierre y nos recuerda la última frase de Danton en la escena primera “...la estatua de la libertad no está fundida todavía; el horno arde, todos podemos quemarnos aún los dedos”.<sup>31</sup>

A partir de estas afirmaciones surgen las preguntas: ¿Quién determina el fin de una revolución? ¿Cuándo sabemos que sus objetivos han

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 12.

sido alcanzados? Así como Danton desconoce los antónimos vicio-virtud y proclama la libertad de acción de acuerdo a la naturaleza de los hombres, Büchner, como buen revolucionario, filósofo y científico, desconoce el término de una revolución, ya que éste, en última instancia, resulta subjetivo y antirrevolucionario. La historia de los hombres, en su constante evolución, plantea nuevas necesidades y metas de acuerdo a la naturaleza de los seres humanos.

El realismo aplastante de Danton arranca la máscara de Robespierre y el fanatismo de éste último mueve a Danton a la acción; de tal forma que a partir de esta conversación aparecen en ambos personajes reacciones opuestas que llevan al uno a la situación anterior del otro: en Robespierre surgirá la duda y en Danton el deseo de lucha.

A pesar de que ahora sí está convencido de su inminente caída, Danton logra un triunfo moral en contra de su antagonista, ¡ha logrado resquebrajar al incommovible!

Robespierre queda solo y su primera reacción es de furia: "¡Anda! ¡Anda! quiere frenar los caballos de la Revolución frente al burdel, como haría un cochero con sus jamelgos amaestrados". Luego sobreviene el recelo: "Dirán que su figura gigantesca proyectaba una sombra demasiado grande sobre mí y que por eso lo hice apartarse del sol". Finalmente, las palabras de Danton—"¿No oyes nunca una voz interior que, muy secretamente, te dice de vez en cuando: ¡mientes! ¡mientes!?"— dan en el blanco deseado al provocar, ahora en Robespierre, la duda:

¡Mis conceptos! ¡Siempre lo mismo! ¿Por qué no puedo deshacerme de esta idea? ...La noche ronca sobre la tierra y se revuelca en un sueño desordenado. Ideas, deseos, apenas intuidos, confusos e informes, que se esconderán temerosos de la luz del día, ahora cobran forma y vestidura y penetran sigilosamente en la silenciosa casa del sueño... El pecado está en la idea. El porqué el pensamiento se convierte en acción y el cuerpo lo imita, es cuestión de azar.<sup>32</sup>

A través de este monólogo Robespierre pierde su personalidad de super-hombre para dejar brotar al ser humano que duda, sufre y se

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

cuestiona. En su interior anida, al igual que en Danton y como dice Büchner, esa fuerza que nos lleva a mentir, robar y matar.

La entrada de St. Just lo saca bruscamente de sus reflexiones para enfrentarlo con la realidad y mostrarnos otra débil faceta de su ser; durante el diálogo entre ambos es St. Just no sólo quien toma la iniciativa sino también quien está dispuesto a continuar en sus propósitos aún sin la anuencia de Robespierre: "St. Just. —¿Timbearás todavía? Actuaremos sin ti. Estamos resueltos".<sup>33</sup>

Ya no es Robespierre quien maneja la situación; ahora los papeles se han invertido. En este sentido la frase de Danton del segundo acto: "Nosotros no hicimos la Revolución, ella nos hizo a nosotros",<sup>34</sup> le atañe también al Mesías del Terror que ha perdido toda libertad de acción y se encuentra a merced del "fatalismo histórico".

Conforme St. Just fundamenta sus puntos de vista la perspectiva de acabar con los partidarios de Danton cobra nuevamente fuerza en Robespierre; además, aunque la idea de ejecutar a Camille Desmoulins, su único amigo durante la época estudiantil, lo conmueve, basta la lectura del artículo que éste ha escrito en su contra para que vuelva a ser el Mesías del Terror: "¡Fuera con ellos! ¡Rápido! ¡Sólo los muertos no vuelven!"<sup>35</sup> Frase concluyente que habrá de tornarse en su contra; los muertos volverán: meses después, durante un discurso, lo interrumpirán las voces de "¡Es la sangre de Danton la que te ahoga!"<sup>36</sup> y será llevado rumbo a la guillotina. Así, en este acto, sus últimas palabras le confieren un marco patético cuando al tratar de evadir su responsabilidad, de huir de sí mismo, se enfrenta a la más absoluta soledad.

### Acto segundo

Al abandonar el escenario, después del altercado con Robespierre, Danton aparentemente ha cambiado de actitud; sin embargo, al levantarse el telón del segundo acto vuelve al pesimismo, al aburrimiento, al

<sup>33</sup> *ibid.*, p. 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>36</sup> *Encyclopaedia Britannica*, vol. XIX, p. 357.

abandono existencial, y si antes le habíamos escuchado decir "¡No debemos perder un solo instante, tenemos que hacernos ver!"<sup>37</sup> ahora estas palabras se encuentran en boca de Desmoulin:

DESMOULINS. —Promo Danton. ¡No tenemos tiempo que perder!

DANTON. —Pero el tiempo nos pierde a nosotros...

La frase "eres un santo difunto" que Lacroix utilizara con el fin de despertar a Danton, ha surtido el efecto contrario: "Me llamaste un santo difunto. Tenías más razón de la que tú creías... Soy una reliquia y a las reliquias... se les arroja a la calle, estabas en lo cierto";<sup>39</sup> luego añade, de acuerdo con la fórmula que Büchner sustenta para hallar la verdad decisiva del elemento fatalista que marca los sucesos de la Revolución y el destino de sus líderes "—Nosotros no hicimos la Revolución ella nos hizo a nosotros—",<sup>40</sup> para concluir con una visión totalmente pesimista en la cual no se vislumbra ninguna salida puesto que la falla se encuentra en la base misma del ser humano, en su creación: "Se cometió un error al crearnos; nos falta algo. No sabría qué nombre darle, pero no nos lo arrancaremos mutuamente de los intestinos... la vida no vale la pena, el trabajo que uno se toma en conservarla".<sup>41</sup>

En esta escena Danton —la creación— y Büchner —el creador— concuerdan nuevamente en su sentir y pensar:

DANTON. —"Sí, es verdad, todo acabó por aburrirme: ¡Pasearme siempre con el mismo traje, arrugar la frente siempre de la misma manera! ¡Es tan lastimoso! Y si fuera posible prefiero ser guillotinado a mandar guillotinar".<sup>42</sup>

BÜCHNER: "Toda la existencia consiste en intentos de distraer este terrible aburrimiento. El morir es lo único nuevo que puede a uno sucederle. Mis ojos se acostumbraron a la sangre, sin embargo no soy ningún cuchillo de guillotina".<sup>43</sup>

<sup>37</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 28.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 374.



Si en el Danton que inicia la obra encontramos los rasgos de un ser agotado, hastiado, en cuya existencia se manifiesta un gran vacío, el del segundo acto muestra ya una actitud nihilista frente a la vida.

En la segunda escena, en un paseo público, nos encontramos con toda una escala social: ciudadanos comunes, caballeros y damas, soldados, prostitutas y un pordiosero, expresan, en tono grotesco y a manera de una serie de rápidas tomas cinematográficas, su hueca filosofía existencial.

Si, como anotamos en la Introducción, con Lessing se inicia un cambio revolucionario dentro de la estructura dramática tradicional que será reafirmado y superado por los poetas del Sturm und Drang, con Büchner es llevado a sus últimas consecuencias, al rebelarse nuestro autor contra todas las reglas de la dramaturgia. En este sentido la definición de lo que es *La muerte de Danton*, la hallamos en el diálogo del 2o. Caballero: —"¿Ha visto usted la nueva obra? ¡Una Torre de Babel! Una confusión de arcos, escaleritas y pasillos, y todo levantado con increíble rapidez. Uno siente náuseas a cada paso. ¡Una cabeza absurda! ...Pero vaya usted al teatro, se lo aconsejo".<sup>44</sup>

Seguidamente Büchner expresa, ahora por boca de Desmoulins, su posición frente a la obra artística y, como lo ha hecho repetidas veces, su repulsión por las figuras idealizadas y por aquellos autores que transforman la realidad en lugar de hacerla patente:

DESMOULINS. —...Si uno toma un pequeño sentimiento, una frase, un concepto, y les pone jubón y calzones, les hace manos y pies, les pintarrajea la cara y los martiriza a lo largo de tres actos hasta que terminan casándose o suicidándose, ¡un ideal! Si uno desafina una ópera que reproduce los altibajos del ánimo humano, así como un recipiente de barro lleno de agua reproduce el canto del ruiseñor lay, el arte! Saquen a la gente del teatro y pónganla en la calle, ¡la realidad deplorable! Se olvidan de Dios por sus malos copistas. No oyen ni ven nada de la creación; la que ardiente, rumorosa y brillante renace a cada instante a su alrededor. Van al teatro, leen versos y novelas, imitan las muecas de los protagonistas y dicen de la criatura de Dios: ¡qué ordinaria!<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

Durante la ausencia momentánea de Danton, el diálogo entre Lucile y Desmoulins pone de manifiesto, al igual que en la escena 1a. del acto I, la incomunicación entre la pareja; sin embargo, ésta se salva a través del amor; Lucile no comprende las palabras de su amado pero es capaz de escucharlo siempre con devoción. Por lo tanto, podemos afirmar que el divorcio intelectual no conlleva, necesariamente, al emocional. Al recordar el gran amor de Georg y Minna y tomando en cuenta que la educación de esta muchacha, hija de un pastor protestante, no era superior a la normal de una joven de su época, criada para ser una buena esposa y madre, podemos aventurarnos a apuntar que ella no poseía el nivel intelectual de Büchner y muchas veces no comprendía su gran genio; lo cual de ningún modo los separaba; ella fue siempre la dulce confidente que le proporcionaba alegría y paz espiritual. De ahí que tanto Lucile como Julie sean un reflejo de Minna, la fiel compañera.

La intimidad de los amantes, Camille y Lucile, se rompe con la noticia de la orden de detención en contra de Danton y éste confirma nuevamente su agotamiento: "No soy insolente, pero estoy cansado;..."<sup>46</sup> y su anhelo de estar solo y pasear.

Lucile, como ser sensitivo que es, presiente la muerte de Camille Desmoulins; para alejar de su mente esta idea, canta; pero el canto habla de separación y una sensación de muerte y soledad la invaden y la obligan a huir de esa habitación donde parece que velan a un muerto.

Büchner utiliza los espacios cerrados como símbolos de sepultura, de calabozo, de opresión, en los cuales los personajes se encuentran aprisionados: en una habitación oscura se enfrenta Robespierre a su yo interno; la conciencia de Danton le grita durante la noche en un cuarto cerrado y la vida de Lucile quedará vacía cuando por la puerta salga Camille; sin olvidar todas las escenas que tienen lugar en la cárcel, donde los personajes dejan aflorar sus más íntimos pensamientos. En los espacios abiertos, en cambio, transcurre la historia, la vida, lo murdano.

Al igual que Lucile, Danton ha huido de la habitación para encontrarse solo con su memoria, esa memoria a la cual quiere liquidar; él ya es un muerto, pero es necesario asesinar los recuerdos y en este senti-

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 39.

do la sepultura le ofrece mayor seguridad, si es que en ella logra deshacerse de su conciencia; no se trata de huir de Robespierre sino de esa memoria que es su verdadera enemiga. Para patentizarlo con mayor violencia Büchner nos lleva, durante la noche, a casa de Danton quien sonámbulo adquiere —como las figuras de Kleist— un estado de gran lucidez de conciencia, donde afloran los horrores de la matanza que llevara a cabo en septiembre: “Entonces, ¿ésto no se acabará nunca? ¿No se consumirá la luz ni se apagarán los ruidos? ¿Nunca será oscuridad y silencio a fin de que no oigamos ni veamos mutuamente nuestros pecados abominables? ¡Septiembre!”<sup>47</sup>

La presencia de su esposa le trae la calma y el diálogo entre ambos se convierte en un monólogo de Danton en el cual las palabras de Julie vienen a ser parte del mismo; apoya el texto de su esposo como si las dos mentes fueran una sola.

Nuevamente Danton expresa, casi textualmente, el sentir de Büchner en la carta del “fatalismo histórico” que escribiera a Minna.

DANTON. “¿Quién pronunció ese “debe ser”...? ¿Quién? Es lo que dentro de nosotros fornicar, miente, roba y asesina. ¡Somos muñecos movidos de un hilo por poderes desconocidos; nosotros mismos no somos nada, nada!”<sup>48</sup>

BÜCHNER: El “debe ser” es una de las palabras malditas con que ha sido bautizado el hombre. ¿Qué es aquéllo que dentro de nosotros nos lleva a mentir, asesinar y robar?

...El hombre no es más que espuma en la ola, su grandeza una vil casualidad, el señorío del genio un juego de muñecos, una lucha risible contra una ley de acero...<sup>49</sup>

Y así como la presencia de Julie tranquiliza a Danton, la de Minna tranquilizaría al autor:

JULIE. —¿Completamente tranquilo, mi corazón?

DANTON. —¡Sí Julie; ven, acostémonos!<sup>50</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>49</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 374.

<sup>50</sup> Georg Büchner, “La muerte de Danton”, en *op. cit.*, p. 42.

Büchner continúa en la misma carta: "No quiero seguir con este pensamiento. ¡Si pudiera apoyar en tu pecho este frío y destrozado corazón!"<sup>51</sup>

Durante este segundo acto abandonará Danton, por primera vez, su papel de espectador y se enfrentará a los hechos, mas no al presente sino al pasado. A un paso de la muerte Danton se verá encarado a sus acciones, a las proezas que lo convirtieran en héroe y que ahora le pesan demasiado y todo ¿para qué? si a final de cuentas no somos dueños de nuestro destino, si el libre albedrío no existe y Danton sólo conseguirá su libertad a través de la muerte. Ya tranquilo, se dispone a dormir abandonando esas paredes que antes le gritaron sus horrores; mientras afuera, en la calle, las figuras grotescas y burdas de los ciudadanos se aprestan a arrestarlo en nombre de la libertad, en otro acto inútil puesto que a pesar de "...todos los agujeros que (han) hecho en cuerpos ajenos, no se ha remendado ninguno de (sus) calzones".<sup>52</sup> Así Büchner nos presenta el enfrentamiento entre la conciencia individual de un intelectual y la "inconsciencia" colectiva de una clase sin cultura ni pan; luego pasa a las opiniones personales; de éstas, al sentido general de una masa que ha sido manipulada y, finalmente, a la "conciencia revolucionaria": en la sala de la Convención Nacional se discute el destino, ya marcado, de los dantonistas. La mayoría de los diputados no está de acuerdo con el arresto de Danton, mas no por tratarse de éste sino por temor a su propia suerte; la intervención de Robespierre, con su total dominio de la oratoria, lleva a la Asamblea hacia la meta que se ha propuesto. Enseguida toma la palabra Saint Just quien, acudiendo a la mitología compara a la Revolución con las hijas de Pélías que despedazan a los hombres para rejuvenecerlos; todo lo contrario de la comparación que con Saturno hiciera Danton.

Saint Just dicta su discurso, con gran maestría, basándolo en el pensamiento de Rousseau que lleva a sus últimas consecuencias, haciendo gala de un frío razonamiento lógico y convenciendo así a la Asamblea. Finaliza el acto en un ambiente de "fervor patriótico" a los acordes de la Marsellesa.

<sup>51</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 374.

<sup>52</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 43.

### Acto tercero

Haciendo a un lado el curso de la acción, Büchner introduce a cuatro personajes históricos —cuya actitud humanitaria en pro del exilio de Luis XVI les había costado la libertad— para iniciar una discusión teológica. A través de un razonamiento lógico demuestra Payne la inexistencia divina llegando a la conclusión de que “sólo la razón puede probar a Dios, el sentimiento se opone a ello”;<sup>53</sup> sin embargo, podríamos invertir este enunciado y seguiría siendo válido. La introducción de esta escena no trata de sentar, en forma tajante, las bases del ateísmo sino de llevar al público hacia la meditación sobre esta idea.

Para Büchner un Dios que permite a sus criaturas el sufrimiento es la prueba más palpable de su inexistencia: “¿Por qué sufro? He aquí la roca del ateísmo”.<sup>54</sup> Posteriormente, en su novela *Lenz*, reafirmará esta idea: cuando al protagonista enfermo se le ofrece el consuelo de la religión, éste exclama: “Pero yo, si yo fuera omnipotente, viera usted, si yo fuera así, no soportaría el sufrimiento, yo salvaría, salvaría”.<sup>55</sup>

Esta tesis va directamente en contra de las religiones cristianas que afirman la existencia de un Dios todopoderoso y todo bondad; es natural que un rebelde como Büchner repudiara la “conformidad cristiana” y la subjetiva justicia en un más allá. “No me agrada el Cristianismo, me es demasiado suave, amansa”<sup>56</sup> comentó en cierta ocasión el autor; más tarde, en su lecho de muerte, parece reconciliarse con el punto de vista cristiano al expresar: “No padecemos lo suficiente; a través del dolor nos acercamos a Dios”.<sup>57</sup>

La entrada de Danton y sus compañeros interrumpe la discusión teológica. Mientras todas las miradas se centran en ellos, las opiniones en torno a los recién llegados se diversifican. Büchner continúa con la visión imparcial de sus personajes:

MERCIER. —Esa dogma con alas de paloma! Es el genio malo de la Revolución. Se atrevió con su madre, pero ésta fue más fuerte que él.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>55</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 109.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 580.

PAYNE. —Su vida y su muerte son desgracias igualmente grandes.

MERCIER. —La sangre del veintidós te ahoga.

UN PRESO. —El poder del pueblo y el poder de la razón son uno sólo.<sup>58</sup>

La figura de Desmoulins, en cambio, cuenta con simpatía. Cuando uno de los presos se burla de él; “Ya ves procurador general de los faroles, tus mejoras a la iluminación pública no dieron más claridad a Francia”, otro lo defiende, suscitando la compasión general: “¡Déjalo! Estos son los labios que pronunciaron la palabra ‘misericordia’. (Abraza a Desmoulins y varios presos imitan su ejemplo)”.<sup>59</sup>

Camille Desmoulins, el amigo y secretario de Danton, contrasta con el resto de los revolucionarios. Büchner lo pinta como un hombre sensible, marido fiel y revolucionario moderado cuya contrapartida será St. Just con su fría actitud de pureza patriótica y calculada retórica terrorista.

Si Robespierre hace gala de su conducta virtuosa e intachable y St. Just escuda sus acciones bajo el quehacer revolucionario, el siguiente diálogo, entre Fouquier y Hermann, muestra la podredumbre existente en los Tribunales Revolucionarios y la necesidad, dada la fuerza de Danton, de acudir a medios ilícitos para lograr su muerte. Como si se tratara de personajes maquiavélicos ambos funcionarios “organizan el teatro” que será el juicio de los dantonistas.

Entre tanto Danton se enfrenta ya no con su conciencia, como en el acto anterior, sino con la realidad de sus acciones; el personaje que más adelante confirmará su ateísmo pide, ahora, perdón a Dios y a los hombres: “...Hace justo un año que creé al Tribunal Revolucionario. Pido a Dios y a los hombres que me perdonen por eso. Quise prevenir nuevos asesinatos como el de septiembre...”<sup>60</sup>

En el Tribunal Revolucionario —la farsa dentro del teatro— Danton se defiende como un “ser vivo”, como el revolucionario que fue, con toda su energía; pero si antes lo habíamos visto como “espectador” ahora su papel de “actor” resulta vano, la escena ya está escrita y Danton es un títere; mas no movido de un hilo por poderes desconocidos sino por la mano de sus enemigos políticos. Dada la reacción que en el

<sup>58</sup> Georg Büchner, “La muerte de Danton”, en *op. cit.*, p. 51.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 53.

"público" provoca su discurso, el Presidente del Tribunal Revolucionario, uno de los "autores" de esta farsa la da por finalizada.

Danton está consciente de que sus gritos no serán escuchados; a pesar de ello su defensa es brillante y la lleva a cabo no para salvar su vida sino su honor revolucionario: "Ahora conocen a Danton... Unas horas más y expirará en brazos de la fama".<sup>61</sup>

En la cárcel, dos presos y un carcelero inician un diálogo cuyo doble sentido se irá desarrollando hacia un doble juego, mientras Dillon planea, inocentemente, la salvación de Danton, su interlocutor, el típico traidor cobarde, Laffotte, con sus grotescos apartes, le sigue la corriente para beneficio propio; su figura semeja al hermano menor de Fouquier y Hermann.

Las redes contra la defensa de Danton se siguen tejiendo con gran prisa; sus enemigos temen la reacción popular. Los miembros del Comité de Salud Pública son retratados por el autor sin piedad: fríos, corruptos, deshonestos. Paso a paso "la inevitable violencia que existe en las relaciones de los hombres" sigue su curso.

En estas escenas de conspiración en contra del protagonista, sus acusadores parecen poseer no sólo los vicios de Danton, sino también una falta total de escrúpulos y de ética revolucionaria, relegando al virtuoso Robespierre a un segundo término:

BARÈRE. —¿Qué dice Robespierre?

ST. JUST. —Hace como si tuviera algo que decir".<sup>62</sup>

Robespierre, en su papel de líder, va cuesta abajo; no cuenta ya ni con el apoyo ni con el respeto de sus aliados: oportunistas como Barère quien primero lo llamara "un pigmeo que nunca debería ser colocado en un pedestal"<sup>63</sup> para luego pasarse a su bando —a pesar de la tutoría que ejercía en una hija del duque de Orleans— y posteriormente, convertirse en agente secreto de Napoleón I y finalizar sus días como pensionado de Luis Felipe. Si los datos anteriores no fueran históricos este personaje parecería el villano de un melodrama. Mediante un corto

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>63</sup> Encyclopaedia Britannica, vol. III, p. 108.

monólogo, Büchner lo retrata fielmente como el ser que ha perdido la noción de las fronteras entre el bien y el mal:

BARÈRE. —¿Y yo? Cuando los septembrinos irrumpieron en las cárceles, un preso tomó mi cuchillo, se mezcló entre los asesinos y lo hundió en el pecho de un sacerdote. ¡Así se salvó! ¿Quién puede criticarle? Si me abro paso entre los asesinos o me siento en el Comité de Salud Pública, si tomo una cuchilla de la guillotina o un cortaplumas, ¿qué más da? Es el mismo caso, sólo que en circunstancias más complicadas; los fundamentos son los mismos. Y si pudo asesinar a uno, pudo matar también a dos, a tres y aún más. ¿Dónde termina esto? ¿Forman dos un montón, o tres, o cuatro...? ¿Cuántos entonces? ¡Ven mi conciencia; ven mi palomita, toma, toma tu comida! Pero, ¿fui un preso yo también? Fui un sospechoso, lo que es más o menos lo mismo. Mi muerte era segura.<sup>64</sup>

Tanto Collot, el introductor del Terror en Lyon, como Billaud, quien después fuera juzgado por su crueldad, son pinados en su justa dimensión.

¡Y éstos son los hombres de los cuales se ha rodeado el virtuoso! No es de extrañarse que después fueran ellos los que lo acusaran no sólo de moderado sino también, como lo hiciera Billaud, de dantonista; el victimario se convertirá en víctima, la fatalidad histórica seguirá su curso!

Ante la proximidad de su fin, los condenados se sumergen en reflexiones. Tanto Danton como Desmoulins participan de la misma sensación de impotencia frente a una muerte mecánica que escondida e inexorable se aproxima, sin ofrecer la posibilidad de enfrentarse cara a cara con ella;

DESMOULINS. —¡Si lo violase siquiera a uno, si luchando y peleando le arrancase su presa de las entrañas ardientes!

[...]

DANTON. —¡Ojalá fuera una lucha en la que se confundieran brazos y dientes! Pero tengo la sensación de haber caído entre las ruedas de un molino, donde la fría fuerza física me retuerce y arranca lenta-

<sup>64</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 61.



mente, sistemáticamente los miembros. ¡Morir de un modo tan mecánico!<sup>65</sup>

Danton acierta; efectivamente ha caído en las ruedas del molino del Comité de Salud Pública cuyo frío girar acabará también con sus propios miembros. La tranquilidad que Dios le puede proporcionar está fuera de contexto, él es ateo y conseguirá la paz en la nada, en esa "nada que se suicidó" —según sus propias palabras— que se negó a sí misma y que por lo tanto no ofrece tampoco ninguna salida.

Danton el nihilista, el pesimista, el ateo, es ya un muerto; sólo le resta "vivir su propia muerte"; sin embargo, la imagen de la amada, de la "dulce tumba" que es Julie lo lleva a rebelarse contra su destino y si momentos antes aseverara "todos estamos sepultados en vida y enterrados como reyes en ataúdes triples o cuádruples; bajo el cielo, en nuestra casa, en nuestros trajes y en nuestras camisas",<sup>66</sup> ahora grita "No puedo morir, no, no puedo perecer. Tenemos que gritar; debería arrancar de mis miembros cada gota de vida, una a una..."<sup>67</sup> ¡Frente a la muerte Danton se debate en sus propias contradicciones!

Entretanto el "libreto" de la "escenificación" del juicio se da por terminado, la denuncia de la conspiración pondrá el punto final. El "telón" para el último acto del juicio puede abrirse, pero sólo durante unos cuantos minutos ya que la fuerza de Danton puede destrozar la "obra". Sus últimas frases, antes de ser desalojado con violencia de la sala: "¡Ustedes quieren pan, y ellos les arrojan cabezas! ¡Ustedes tienen sed y ellos les dan a lamer sangre en los peldaños de la guillotina!"<sup>68</sup> aciertan en el blanco popular, como lo patentizan las voces de la muchedumbre en la siguiente escena: "¡Sí, es verdad; nos dan cabezas en vez de pan y sangre en vez de vino! La guillotina es un mal molino, y Sansón un mal panadero; ¡queremos pan, pan!"<sup>69</sup>

La masa anónima, sin conciencia propia, y por lo tanto voluble, ese niño que es el pueblo iniciará la última escena a los gritos de "¡Abajo

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>69</sup> *Idem.*

los decenviros! ¡Viva Danton!"<sup>70</sup> para finalizar el acto al clamor de "¡Abajo Danton! ¡Mueran los traidores!"<sup>71</sup>

Este cambio operado en la masa ya había sido visualizado por Lacroix durante la quinta escena del primer acto:

DANTON. —...el pueblo es como un niño, que debe romper todo para ver qué se esconde dentro.

LACROIX. —Además, Danton, dice Robespierre que somos viciosos o sea que gozamos; y el pueblo es virtuoso, o sea que no disfruta, porque el trabajo emboia sus órganos de goce; no se emborracha porque no tiene dinero; no va a los burdeles, porque apesta a queso y a arenque, y las chicas huyen de ese olor como de la fiebre.<sup>72</sup>

Un acto más llega a su fin e igual que los anteriores, termina en contra del protagonista: en el primero es su antagonista político, Robespierre, quien lanza el primer "yo acuso"; en el segundo, son los diputados de la Convención Nacional y en el tercero, es el pueblo en masa quien le ha retirado su apoyo. El círculo de sus contrarios se va ampliando cada vez más, de lo particular a lo general.

#### Acto cuarto

Dos escenas que se contraponen y que por lo tanto crean un ambiente de contraste ante un hecho similar, abren el cuarto acto. En oposición a la ofrenda de Julie quien junto con un rizo envía a Danton no un último adiós sino un próximo hasta luego, nos encontramos con la actitud de Dumas quien se ufana de que en breve la guillotina lo separará de su esposa.

En la conserjería reina, entre tanto, un ambiente mezcla de ironía y tristeza; mientras en el diálogo de Lacroix y el bromista Héroult se manifiesta un humor negro, en el de Desmoulins y Danton, la nostalgia. La cercanía del fin ha modificado la conducta de Danton y, a pesar de que aún conserva huellas de escepticismo, ahora, mientras vela tiernamente el sueño de Camille, lo invade una dulce melancolía. La pesa-

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 25.

dilla de Desmoulins rompe la magia de este momento; Danton recobra su tono escéptico y burlón que se liga con el pasaje grotesco de los carretoneros para cambiar, bruscamente, a la tierna locura de Lucile quien, al igual que la Ofelia de Shakespeare, ha traspasado, a través del dolor, las barreras de la razón. La huida de Lucile en pos del significado de la palabra "morir" abre paso a una escena doble: mientras Camille fija sus sentimientos en su esposa, Danton, una vez que Julie le ha confirmado su compañía en la muerte, vuelve a ser el mismo; la ternura ha desaparecido en él para dar paso, por un instante, al político —"Dejo todo en una horrible confusión. Nadie sabe gobernar"—<sup>73</sup> y liga esta afirmación con otra llena de cinismo —¡Quizá las cosas marcharan todavía si dejara mis amigas a Robespierre y mis pantorrillas a Couthon"—<sup>74</sup>

Camille, entre tanto, aislado mentalmente de los demás, reflexiona acerca de la discrepancia existente dentro del ser humano que, al verse desentusascado, no es ni más ni menos que un tonto, un tonto que es a la vez ángel y bribón, estúpido y genio ya que, refiriéndonos nuevamente a las cartas de Büchner, "Nadie puede dominar el ser un tonto o un delincuente; porque en iguales circunstancias todos seríamos iguales y las circunstancias están fuera de nuestro alcance".<sup>75</sup> Los hombres, pues, deben actuar tal como son y quitarse las máscaras que la sociedad les hace utilizar.

A continuación los condenados hilvanan una tras otra una serie de preguntas acerca de su destino y su relación con el resto de la creación para rematar con la aplastante aseveración de Danton: "El mundo es el caos. La nada es el Dios universal por engendrar".<sup>76</sup> El anuncio del guardián reúne a los amigos en un acto de amor; antes de abandonar definitivamente la prisión se dan un último abrazo, acción que se enlaza con otro acto de amor cuando vemos a Julie dispuesta a terminar con su existencia para vivir —morir— su amor. Al igual que la Julieta shakesperiana sigue voluntaria y dulcemente al ser amado y la muerte que Danton anhelara al recibir la ofrenda de Julie es la que ésta experimenta:

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 377.

<sup>76</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, pp. 73-74.

DANTON. —No iré solo... ¡Gracias Julie! Pero hubiera querido morir de otra manera, sin fatiga, sin trabajo, así como cae una estrella, como expira un sonido, matarme a besos con mis propios labios, como se sepulta un rayo de luz en las aguas lípidas. Las estrellas están sembradas en la noche como lágrimas brillantes; debe haber una pena en los ojos de quienes se despretenden.<sup>77</sup>

JULIE. —...No quisiera hacerlo esperar ni un sólo minuto. (Saca un frasquito) Ven, amado sacerdote cuyo amén nos hace acostar. (Se coloca junto a la ventana) ¡Es tan grato despedirse! Sólo me falta cerrar la puerta detrás de mí. (Bebe)

Me gustaría permanecer siempre en esta posición... Ya se puso el sol; los rasgos de la tierra eran muy duros bajo su luz, pero su rostro es tranquilo y sereno como el de una moribunda... Con qué belleza ilumina la luz del crepúsculo su frente y sus mejillas... Se torna cada vez más pálida; va a la deriva del torrente eterno como un cadáver. Me voy despacio. No la beso, para que ni halo ni suspiro alguno la despierten de su sueño... ¡Duerme, duerme! (Muere).<sup>78</sup>

La magia de este sacrificio la rompe abruptamente la multitud que espera el "circo sin pan" y cuyos gritos se mezclan con la desesperación de Desmoullins, las bromas de Héroult, la misericordia de Philippeau y la última frase de Danton que, nuevamente, nos remite al amor: "¿Puedes impedir que nuestras cabezas se besen en el fondo de la canasta?"<sup>79</sup>

En la soledad más absoluta Lucile vaga por las calles buscando el significado de la palabra morir; halla la respuesta mas no el remedio y continúa en su búsqueda.

Frente a la Plaza de la Revolución dos verdugos, para quienes la muerte forma parte de su cotidiano quehacer, cantan mientras limpian la guillotina; al pie de ésta llega Lucile y en un momento de gran lucidez encuentra, por fin, la respuesta que la guiará hacia Camille y hacia la libertad: "¡Viva el Rey!"<sup>80</sup> exclama y al momento es aprehendida "¡En nombre de la República!"<sup>81</sup>

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>81</sup> *Idem.*

A través de este análisis hemos tratado de estudiar simultáneamente la trama, los caracteres y la estructura de *La muerte de Danton*.

Büchner, como lo señalamos, parte de hechos históricos para dar cuerpo y espíritu a los personajes que se vieron envueltos en la Revolución francesa. No intenta, repetimos, adoctrinar por medio de la historia sino que hace surgir una serie de caracteres que fueron arrastrados por ella.

Una misma situación nos es presentada una y otra vez a través de distintos personajes y cada uno de ellos le otorga su propia visión o la tiñe con su sentir; así los contrastes se acentúan, se muestra una cara de la moneda para inmediatamente mostrarnos la otra. No se trata de seguir paso a paso el desarrollo de la fábula hacia un clímax, sino de penetrar en el mundo de las sensaciones, en la profundidad o en la superficialidad, según el caso, del alma humana que no actúa de acuerdo a un patrón preestablecido sino a base de impulsos que son, en última instancia, los que mueven la obra unidos a las circunstancias externas que se hallan fuera del control humano.

De esta forma, si en el primer acto nos encontramos a Danton y Robespierre como antagonistas bien definidos, durante el desarrollo de la obra vemos cómo este antagonismo deja de ser una posición particular de cada uno de ellos para irse complicando, a través del devenir histórico, con fuerzas externas, de manera que en un momento dado el destino de Danton ya no se halla en manos de Robespierre sino de toda una maquinaria imposible de controlar.

A base de breves cuadros que se enlazan y contraponen, que dan la sensación de llevar hacia un clímax para romperlo abruptamente, muestra Büchner no sólo su visión de este suceso memorable, sino la de todos aquellos que en él participaron.

Si iniciamos este capítulo refiriéndonos a la visión fatalista de Büchner quisiéramos darle fin exponiendo su visión acerca del amor. Hemos hecho hincapié en el apego histórico del autor; sin embargo, sus personajes femeninos se apartan de la historia para dar paso a otro tema que se mezcla en forma inseparable con el de la Revolución: el amor y sacrificio de dos mujeres que proporcionan un rayo de esperanza a la tragedia.

El personaje de la esposa de Danton, Julie —el apelativo nos hace pensar en la Julieta de Shakespeare— cuyo nombre real era el de Louise

y quien, después de algunos años de viudez, contrajo nuevas nupcias, pertenece, por lo tanto, totalmente a Büchner. El la crea, así como a Lucile, a imagen y semejanza de su amada Minna.

Lucile muere, efectivamente, bajo la guillotina pero no a raíz de un acto voluntario, sino de una denuncia de Lafflote.

Bellas y tiernas ambas son víctimas inocentes de la Revolución, en la cual toman parte exclusivamente como esposas de sus líderes. Aisladas del resto de los personajes son arrastradas por los acontecimientos, pero a diferencia de los demás tienen la libertad de elegir su destino; y a través de esta elección demuestra Büchner, como acertadamente señala Grimm que "el amor es lo único que realmente le queda al hombre... a la humanidad le queda la Revolución".<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 322.

## Capítulo IV

### Leonce y Lena

...Me llaman sarcástico. Es cierto, lo soy. Me río con frecuencia. Me burlo, pero no de cómo es un hombre, sino que me río de los hombres por ser eso, hombres; lo que nadie puede remediar; y de este modo me burlo de mí mismo y comparto el destino de los demás. La gente lo llama mofa, no soportan que uno asuma el papel de bufón y los tutee; ellos son desdeñosos, sarcásticos y altaneros porque buscan la locura fuera de sí...<sup>1</sup>

escribe Büchner a su familia desde Gieszen en febrero de 1834; un mes después le confiará a su amada: "...Nous ferons un peu de romantique pour nous tenir à la hauteur du siècle; ..."<sup>2</sup>

Esta mezcla de burla y sentimiento romántico dará como resultado una sensación de melancolía que, aunada al fatalismo de nuestro autor, impregnará su segunda creación dramática: *Leonce y Lena*.

Büchner elige para "estar con el siglo" la obra de un autor romántico: *Ponce de León*, de su compatriota Clemens Brentano (1778-1842) y en ella se inspira para crear su farsa.

Es curioso que ambos autores, Büchner y Brentano, hayan escrito sus obras con el fin de participar en un concurso dramático y que a los dos les haya sido negado el triunfo.

La fábula que utiliza Brentano nos traslada, como en el caso de muchas obras románticas, a un cuento que tiene lugar en el extranjero, en este caso España: después de un largo periodo de ausencia retorna

<sup>1</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*. Wiesbaden, Insel Verlag, 1958, pp. 377-378.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 383.

a Sevilla, de incógnito, don Sarmiento, con el fin de promover el destino de sus hijos: Félix, Isidora y Melanie.

Don Sarmiento, escondido bajo un disfraz, solamente revela su identidad al sastre Valerio —padre de Valeria— y, durante una mascarada, convence a su hijo Félix de raptar a la joven Lucilla de quien se ha enamorado y llevarla a la finca donde se encuentran sus hermanas.

Entre tanto, el amigo íntimo de Félix, Ponce de León, quien antes hiciera la ronda a Valeria, ahora se encuentra profundamente enamorado de la imagen que ha visto en el medallón de una dama enmascarada, sin saber que el rostro pertenece a quien lo porta: Isidora; ésta a su vez, se ha enamorado de Ponce al que conoce exclusivamente a través de los relatos de su hermano.

Sarmiento insta a Ponce de León y a su amigo Aguilar a visitar su propiedad donde ha preparado todo para el encuentro de los enamorados. Como un dios, Sarmiento descubre a los enamorados y une a las parejas: Félix y Lucilla, Ponce e Isidora, Aguilar y Melanie, Valeria y Porporino y hasta él mismo encuentra una esposa, de tal suerte que la obra finaliza con cinco bodas.

Büchner se basa abiertamente y sin reservas en este argumento, como lo demuestra el hecho de haber otorgado a su héroe el nombre de Leonce, amén de diseñarlo con los rasgos caracterológicos con que lo creara Brentano. Ponce de León es la representación del héroe romántico; melancólico, nostálgico y soñador: "es un ser maravilloso e inconstante, que entretiene a todo mundo mientras él siempre se aburre, bromista y consternado, duro y bienhechor, parece siempre un enamorado, tiene a todas las mujeres aferradas a él mientras las hostiga con frialdad".<sup>3</sup> dice acerca de él su amante y no amada Valeria a quien Büchner traduce en Rosetta; mientras Isidora asumirá el papel de Lena y Porporino —una especie de Arlequín— halla en Valerio su gemelo.

El desconocimiento de las parejas bajo un disfraz y cuyos hilos son manipulados por Dn. Sarmiento lleva, en Brentano, hacia un encuentro feliz; Büchner, en cambio utiliza el "fatalismo" para reunir a aquellos que pretendían huir el uno del otro.

<sup>3</sup> Clemens Brentano, *Ponce de León*. Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1982, p. 28. (Universal Bibliothek, 8 542)



El juego de palabras en Brentano, que va desde la repetición, pasando por el doble sentido, hasta el distanciamiento, atrae a Büchner quien, como veremos, realiza también este juego verbal que llena la obra de ritmo, música y poesía:

PONCE DE LEÓN. —Te amo porque me has disfrazado tan bien.

VALERIA. —Yo te disfrazo porque te amo.<sup>4</sup>

ROSETTA. —¿Entonces me quieres por aburrimiento?

LEONCE. —No, me aburo porque te quiero.<sup>5</sup>

Por otra parte, la comedia *Fantasio* de Alfredo de Musset (1810-1857) proporciona a nuestro poeta la trama del matrimonio forzado por razones de Estado y por lo tanto, no deseado; sin embargo, el desarrollo de la misma tomará en Musset un camino diferente al desembocar en el rompimiento de dicho compromiso y en una guerra.

El personaje de *Fantasio*, un joven burgués, se halla también íntimamente ligado en su carácter con el del príncipe Leonce: melancolía y alegría, ternura y bufonada y un ocio refinado en el que ambos giran y giran dentro de un círculo cerrado:

FANTASIO. —¡Y bien! ¿Dónde quieres que vaya? Mira esta vieja ciudad ahumada; no hay aquí ninguna plaza, calle o callejón donde no haya rodado treinta veces, no hay pavimento donde no haya arrastrado estos tacones usados... No sabría dar un paso sin caminar sobre mis pasos de ayer; ¡y bien! Mi querido amigo, esta ciudad no es nada junto a mis sesos. Todos sus rincones me son conocidos cien veces más; todas las calles, todos los agujeros de mi imaginación son cien veces más cansados; he paseado aquí más de cien veces mis sentidos, en este seso maltratado, ¡yo su único habitante! Me he embriagado aquí en todos sus cabarets; he viajado aquí como un rey absoluto en una carroza dorada; he caminado aquí como un buen burgués en una mula pacífica, y no me atrevo a entrar aquí como un ladrón, con una linterna sorda en la mano.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>5</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *Teatro completo*, trad. L. Nilus y E. Bulygin. Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, p. 87. (Col. Losange de Teatro Universal, 85)

<sup>6</sup> Alfred de Musset, *Les caprices de Marianne & Fantasio*. México, Ediciones Quetzal, 1952, p. 85.

LEONCE. —...Mi vida me bosteza en plena cara como una página en blanco que debo llenar; pero no se me ocurre ni una sola letra. Mi cabeza es un salón de baile vacío; unas cuantas rosas marchitas y cintas arrugadas en el suelo, violines rotos en un rincón, las últimas parejas se han quitado los antifaces y se contemplan con ojos muertos de cansancio. Me doy vuelta como un guante veinticuatro veces por un día. Oh, me conozco sé lo que pensaré y soñaré dentro de un cuarto de hora, dentro de ocho días, dentro de un año. Señor, ¿qué falta habré cometido que me hace repetir tantas veces mi lección como si fuera una criatura?...<sup>7</sup>

Pero no sólo le sirven de modelos *Fantasio* y *Ponce de León*; Büchner alimenta a Leonce también con la melancolía del *Werther* de Goethe y con los deseos del Jacques de *Como gustéis*.

La influencia de Shakespeare es, como lo hemos visto, directa; el juego de equivocaciones, los disfraces, la huida y la mecánica del desenlace nos remiten a las comedias del célebre isabelino. Consciente de ello Büchner utiliza como epígrafe las palabras de Jacques en *Como gustéis*:

Oh that I were a fool!  
I am ambitious for a motley coat<sup>8</sup>

Valerio, asimismo, parte de las figuras de los criados y bufones shakesperianos que encuentran sus raíces en los "zanni" de la *Commedia dell'Arte*. En este caso Valerio es una mezcla del pícaro Brighella con el desvergonzado y perezoso Arlequín.

Dos puntos de vista opuestos, el idealista contra el materialista, son plasmados por Büchner en el prefacio, en boca de Alfieri y Gozzi respectivamente:

"¿E la Fama?"  
"¿E la Fame?"<sup>9</sup>

Aparentemente este prefacio no guarda relación alguna con el contenido de la comedia; sin embargo, no debemos olvidar la posición de Büchner frente al idealismo literario y su necesidad de plasmar dentro

<sup>7</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 79.

de las letras una realidad en vez de transfigurarla. Por lo tanto, esta confrontación de opiniones nos lleva al contraste existente entre las dos figuras masculinas; Leonce el soñador y Valerio el materialista; dentro del escenario se establece también esta oposición, el ambiente mágico de los eventos es roto, en momentos, por la cruda realidad.

### Acto primero

Se abre el telón y nos encontramos a Leonce descansando de no hacer nada: "Reina un ocio terrible"<sup>10</sup> afirma el príncipe mientras formula una serie de preguntas que quedan en el aire y es él mismo quien da las respuestas, que también quedan en el aire; de manera que va encerrándose en el círculo vicioso del aburrimiento del cual no es capaz de salir, mientras el Mayordomo de la Corte se limita a escucharlo y a otorgarle, como el títere que es, siempre la razón.

El hastío que embargara a Danton es el que ahora padece Leonce; aunque el primero ha abandonado la lucha revolucionaria y su aburrimiento obedece a la falta de ideales; mientras el segundo pretende tener ideales pero en realidad es un príncipe ocioso, un parásito social que considera que, como para él, el aburrimiento es parte de la naturaleza humana sin tomar en cuenta que la clase trabajadora —en este caso el campesinado— no puede darse ese "lujo".

LEONCE. —...¡Qué no llegan a hacer los hombres por aburrimiento! Estudian por aburrimiento, rezan por aburrimiento, se emborran, se casan y multiplican por aburrimiento y finalmente, se mueren de puro aburrimiento.<sup>11</sup>

DANTON. —...Qué aburrido es esto de ponerse la camisa encima de los calzones, acostarse cada noche, levantarse cada mañana y poner siempre un pie delante del otro; y sin perspectivas de que cambie alguna vez. Es muy triste; ya lo hicieron millones antes; y otros millones harán lo mismo después; y que además estemos formados por dos partes que hacen lo mismo, por lo que todo sucede dos veces... Es muy triste.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en p. 32.

El viejo tema del hombre que se escuda tras una máscara que es la que lo motiva a actuar ya que bajo ella se esconde el estúpido ser humano —tesis sostenida también en *La muerte de Danton*— nos es dado ahora a través de Leonce. El joven, el bello príncipe heredero lo tiene todo; pudiera, dentro de su melancolía, soñar con grandes hazañas, con su amada, en fin con "algo" como lo haría el héroe romántico; en cambio, su más ferviente deseo es "...iser una vez otra persona! ¡Sólo por un minuto!"<sup>13</sup> Ni un héroe ni un villano, enamorado o bufón, simplemente otra persona.

El problema fundamental de Leonce es el aburrimiento y en este sentido se aparta definitivamente del patrón del héroe romántico o del idealista. El ocio y la pasividad son sus Leitmotivs y, por lo tanto, nos encontramos, nuevamente como en Danton, con un ser imposibilitado hacia la acción. "Ojalá hubiera alguna cosa bajo el sol que todavía lograra hacerme correr"<sup>14</sup> suspira el desdichado príncipe al ver pasar a Valerio, quien se convertirá en su pareja inseparable.

La discrepancia del prefacio "Fama-Fame" es plasmada por ambos personajes:

LEONCE. —Desgraciado; parece adolecer hasta de ideales.

VALERIO. —¡Oh! Dios! Hace ya ocho días que corro tras una carne de vaca ideal sin poder encontrarla en ninguna parte de la realidad.<sup>15</sup>

Mientras Leonce es presa del hastío provocado por la ociosidad, Valerio es feliz —siempre y cuando tenga qué comer— haciendo nada y sería capaz de pasarse la vida cantando una misma frase aún a costa de perder la razón, en virtud de que la locura proporciona la libertad necesaria para imaginarse grande y satisface las necesidades básicas del hombre —"en el manicomio, se entiende"—.<sup>16</sup> En este sentido la locura de Valerio no esconde, como en los bufones de Shakespeare, una gran sabiduría sino que es producto de una evasión de la propia realidad; como lo manifestara el autor en una de sus tantas cartas: "¡Si tan sólo uno pudiera imaginarse que los agujeros de sus pantalones son venta-

<sup>13</sup> Büchner, Georg, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 82.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 84.

nas palaciegas, podría vivir como rey! Pero así sólo puede uno sentir un frío espantoso".<sup>17</sup>

La tirada de Valerio, en la cual expone su oficio, recuerda la mecánica de la Comedia dell'Arte y en ella Büchner hace un divertido juego verbal a base de contraposiciones.

VALERIO. —Señor, tengo la importante ocupación de permanecer ocioso; tengo la habilidad nada común de no hacer nada; poseo una extraordinaria tenacidad para la holgazanería. Ningún callo deshonra mis manos; el suelo no ha bebido aún una sola gota del sudor de mi frente; en el trabajo soy todavía virgen y, si no me costara tanto trabajo, me tomaría el trabajo de exponerle éstas mis virtudes con mayor amplitud.<sup>18</sup>

Esta confesión entusiasma, por primera vez, a Leonce y es así como el melancólico aburrido que no es capaz de afrontar la realidad se une con el pícaro ocioso que la evade conscientemente. Es la unión de dos parásitos sociales, aunque pertenezcan a distintos estratos.

Si un hombre honesto llegara a ser ministro sería, como están las cosas en Alemania, nada más un títere manejado por el muñeco soberano y este monigote real sería, a su vez, manipulado por un ayuda de cámara o un cochero, o su esposa, o su favorito, o un medio hermano, o todos al mismo tiempo."<sup>19</sup>

escribe Büchner en el *Mensajero agrícola de Hessen* y ahora se vale del teatro para presentarnos, en la siguiente escena, a un soberano títere, el Rey Pedro, que se define a sí mismo como "la substancia en sí";<sup>20</sup> un ser totalmente vacío y, por lo tanto, estúpido, que basa su personalidad en la apariencia y que —he ahí el sarcasmo büchneriano— necesita hacer un nudo en el pañuelo para acordarse de su pueblo.

El quehacer político pertenece al pasado del autor; ahora se burla pero su risa oculta la amargura del sarcasmo. En los nombres de los dos reinos de *Leonce* y *Lena*-Popó y Pipí- hace patente su posición ante

<sup>17</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 407.

<sup>18</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 84.

<sup>19</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 337.

<sup>20</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 85.

tantos pequeños estados alemanes. Brentano, su compatriota, sitúa la acción de *Ponce de León* en España; el francés Musset, hace aparecer su *Fantasio* en Alemania; Büchner, en cambio, inventa dos diminutos, infantiles reinos, cuyos nombres expresan su ínfima categoría.

Utilizando al igual que en *La muerte de Danton* las escenas contrastantes, después de la presentación sarcástica del fante que es el Rey Pedro introduce una escena de poético desamor: Leonce, tratando de huir de su monotonía existencial, prepara todo un escenario idílico para sostener un juego amoroso con su muñeca Rosetta; pero es inútil, no logra escabullirse, se sumerge aún más en el círculo vicioso del aburrimiento ya que es precisamente éste el que lo mueve a amar a Rosetta. Esta figura femenina, un juguete en manos del príncipe, está, a diferencia de los demás títeres de la obra, consciente de la manipulación de que es objeto, quisiera evadirla y si no lo logra es porque se encuentra presa del amor.

Para enfatizar aún más la existencia concéntrica de los personajes, Büchner se vale del quiasmo ofreciéndonos una escena plena de poesía melancólica:

ROSETTA. —¿Entonces me quieres por aburrimiento?

LEONCE. —No, me aburro porque te quiero. Pero quiero tanto mi aburrimiento como a ti misma. Los dos son tino...

[...]

ROSETTA. —¿Me amas Leonce?

LEONCE. —¿Y por qué no?

ROSETTA. —¿Para siempre?

LEONCE. —Es una larga palabra... ¡siempre! Si yo te amara cinco mil años y siete meses, ¿sería suficiente? Por supuesto, es mucho menos que siempre, pero de cualquier manera es un lapso nada despreciable, donde podemos tomarnos el tiempo para nuestros amores.

ROSETTA. —O donde el tiempo podrá tomarnos nuestros amores.

LEONCE. —O el amor nuestro tiempo ¡Baila Rosetta, baila, para que el tiempo corra al compás de tus bonitos pies!

ROSETTA. —Con más gusto irían mis pies por donde no existiera el tiempo.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 87-88.

Si Danton encuentra en el amor de Julie la dulce tranquilidad de la muerte, Leonce halla en Rosetta la paz del "dolce far niente":

DANTON. —...La gente dice que en las tumbas está el reposo y que tumba y calma son la misma cosa. Si esto es verdad, al descansar en tu regazo ya me encuentro bajo tierra. ¡Dulce tumba, tus labios son campanas que doblan a muerte, tu voz es mi responso, tu pecho mi sepultura y tu corazón mi ataúd...!<sup>22</sup>

LEONCE. —Sueño ante tus ojos como frente a manantiales enigmáticos y profundos; las caricias de tus labios me adormecen como un susurro de ondas. (La rodea con el brazo) Ven, amado aburrimiento, tus besos son un bostezo sensual, y tu andar un grácil hiaio.<sup>23</sup>

Leonce, causado ya de su papel de amante, decide abandonarlo mediante un pretexto romántico: "¡Oh, un amor moribundo es más hermoso que un amor naciente";<sup>24</sup> pero al contrario del héroe idealista que será consumido por este recuerdo amoroso, él, satisfecho, lo archiva: "Estoy contento de haberlo sepultado. Conservo el recuerdo".<sup>25</sup>

Leonce se enfrenta de nuevo al hastío mientras Rosetta, en contraste, al abandonar ese círculo vicioso en vez de libertad hallará soledad:

ROSETTA. —Soy una huerfanita  
Que teme su soledad.  
Ay, querida congoja,  
¿Por qué no me acompañas hasta mi hogar?<sup>26</sup>

Rosetta se aleja tristemente hacia el vacío que significa la ausencia de Leonce, mientras éste permanece en el mismo estado de ánimo puesto que nunca se ha enfrentado al amor sino simplemente al juego amoroso; de ahí su actitud egoísta ante la vida la cual sólo le proporciona un tedio espantoso que lo lleva, una vez, más, hacia la especulación. Y mientras Leonce filosofa Valerio come y bebe bajo la mesa. La escena va adquiriendo un gran ritmo al entablarse un duelo verbal entre el

<sup>22</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 9.

<sup>23</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 87.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 88.

príncipe y Valerio, duelo en el cual este último demuestra su agilidad mental al salir vencedor, mientras su contrincante, impotente, pretende agredirlo físicamente y cae. Con gran ironía enfrenta Büchner la picardía popular con el supuesto intelecto de una clase privilegiada que ha tenido acceso a la educación pero que, para poder dominar, necesita acudir a la violencia:

LEONCE. —Hombre, posees una insolencia sublime. Experimento cierta necesidad de entrar en contacto más íntimo con ella. Siento grandes deseos de darte azotes.

VALERIO. —Es una respuesta que golpea y una demostración concluyente.

LEONCE. —(Lo ataca) O tú eres una respuesta golpeada, porque te costará palos.

VALERIO. —(Se escapa, Leonce tropieza y cae) Y usted es un argumento sin demostrar, puesto que se cae sobre sus propias piernas; que, en rigor, deberían también ser probadas. Tiene pantorrillas sumamente inverosímiles y muslos problemáticos.<sup>27</sup>

Con la entrada del Consejo Real, Büchner introduce, nuevamente, a los títeres del rey marioneta en una escena grotesca, en la cual Leonce es notificado de su próxima boda con la princesa Lena. El joven rechaza este desposorio no sólo por la supuesta fealdad de Lena, a quien ha visto en sueños, sino también porque este matrimonio lo sumirá aún más en el tedio.

Büchner hace hincapié, una vez más y valiéndose de Valerio, en la comedia que es el Estado cuyas bases descansan en las apariencias; "el hábito hace al monje":

VALERIO. —Entonces usted será rey. Es una cosa divertida. Uno puede pasear en coche todo el día y hacer gastar a la gente los sombreros, tanto tienen que quitárselos; con hombres decentes uno puede modelar soldados decentes, de modo que todo sea completamente natural; de fracs negros y corbatas blancas uno puede sacar funcionarios públicos y, cuando uno se muere, todos los botones se vuelven azules y las cuerdas de las campanas se rompen como hilos de coser de tanto tocarlas. ¿No es entretenido?<sup>28</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 93.



Leonce, por primera vez, quiere hacer algo para evadir su compromiso; pero ni la ciencia, ni el heroísmo, ni la genialidad, ni los deberes sociales, ni siquiera el infierno atraen al joven, ya que se trata exclusivamente de conceptos; la solución es la huida hacia un mundo en el cual se mezclan la belleza de la naturaleza con el artificio de la magia: "Iremos a Italia"<sup>29</sup>

En la última escena de este primer acto Büchner presenta a la princesa Lena, cuando despierta bruscamente del letargo que ha sido hasta ahora su existencia, para enfrentarse a la realidad.

A diferencia de Leonce, Lena no sólo es capaz de amar sino que necesita realizarse plenamente dentro de este sentimiento y es, por lo tanto, el primer ser vivo de la obra. Leonce huye de sí mismo y de sus responsabilidades; Valerio es feliz mientras tenga comida; Rosetta es una pobre muñeca; el Rey y su Consejo, sólo títeres; Lena, en cambio, es un ser sensitivo que anhela, que sufre y que busca:

LENA. —¡Oh Dios! Yo podría amar, ¿por qué no? Uno va tan solo por el mundo buscando a tientas una mano que le dé apoyo, hasta que el sepulturero separa las manos y las cruza sobre el pecho. Pero, ¿por qué atraviesan con un clavo dos manos que no se buscan? ¿Qué falta cometió esta mano?<sup>30</sup>

Leonce ha rechazado esta unión por el tedio que le producirá, "...¡Cársese! Esto significa beberse una fuente entera. ¡Oh Shandy, viejo Shandy, quién pudiera regalarme tu reloj!";<sup>31</sup> Lena, en cambio, rechaza un futuro que le ha sido impuesto, donde el "maldito debe ser conque ha sido bautizado el hombre"<sup>32</sup> la mantiene prisionera:

LENA. —Pero, un hombre...  
...A quien no se ama. ¡Qué asco! Ves, me avergüenzo. Mañana estaré despojada de todo perfume y resplandor. ¿Soy entonces como la pobre fuente desamparada, que tiene que reflejar en su fondo tranquilo la imagen que se inclina sobre ella? Las flores abren y cierran

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>32</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 374.

sus cálices como quieten, al sol de la mañana y a la brisa nocturna.  
Entonces, ¿la hija de un rey es menos que una flor?<sup>33</sup>

Lena se encuentra en la misma situación de Elsbeth, el personaje femenino del *Fantasio* de Musset; personaje basado en la realidad histórica de ese momento en Francia: el matrimonio, eminentemente político, de la princesa Luisa, hija de Luis Felipe, con el rey de los belgas Leopoldo; unión que repugnaba a la joven princesa y en cuya defensa escribió Musset la obra.

Cae el telón del primer acto dejándonos la imagen de una muchacha inocente que no entiende el por qué de su desdicha.

### Acto segundo

Si para el primer acto utiliza Büchner el epígrafe de *Como gustéis*, para el segundo se vale de unos versos del poema *Los ciegos* del poeta y botánico alemán Adalbert von Chamisso (1781-1838)

Wie ist mir eine Stimme doch erklungen  
Im tiefsten Innern,  
Und hat mit einem Male mir verschlungen  
All, mein Erinnern.<sup>34</sup>  
(Cómo es que una voz me había sonado  
En mi ser más escondido,  
Y en un instante había devorado  
Todo recuerdo de lo vivido).

Versos que constituirán el Leitmotiv de Leonce haciéndolo resurgir de su crisis para introducirlo en un mundo nuevo; el mundo del amor.

En el campo, adonde han arribado después de su huida, Valerio y Leonce exteriorizan su respectiva imagen del mundo, con definiciones que se contraponen; mientras para el primero "el mundo es a fin de cuentas un edificio enormemente extenso"<sup>35</sup> para el segundo es "...un

<sup>33</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>35</sup> *Idem.*

estrecho cuarto de cristal",<sup>36</sup> donde el hombre no puede moverse y se ve reflejado; un cuarto que contiene la magia que él pretendía crear en aquél donde jugara al amor con Rosetta.

Si en el acto anterior Leonce escapa de una unión tediosa ahora afirma que su huida obedece a la búsqueda de un ideal femenino:

LEONCE. —...Tengo en mi mente el ideal de una doncella y es preciso que la busque. Es infinitamente hermosa e infinitamente estúpida. Su belleza es tan desamparada, tan conmovedora como una criatura recién nacida. Es un contraste delicioso; aquellos ojos sublimemente estúpidos, aquella boca divinamente ingenua, aquel perfil griego con nariz de oveja, esa muerte espiritual en un cuerpo sin espíritu.<sup>37</sup>

El sarcasmo de Büchmer se manifiesta ahora en esta descripción donde al mismo tiempo contrasta y une la belleza romántica con la estupidez. Leonce encontrará en Lena el amor, a pesar de que ella difiera del ideal femenino que él anhela.

El arribo de Leonce y Valerio a una frontera finaliza este diálogo para introducirnos nuevamente en la crítica mordaz a una sociedad decadente; la división de Alemania en múltiples estados irrisorios es descrita por Valerio; "Acabamos de atravesar una docena de ducados, media docena de principados y un par de reinos, todo en medio día y a todo correr...";<sup>38</sup> mientras con las figuras de los grotescos e imbéciles agentes aduanales Büchmer se mofa de las fuerzas represivas de su país a las cuales atacara duramente tanto en *El mensajero agrícola de Hessen*, como en su correspondencia. El luchador social que manifestara en 1833 "...Y esta ley salvaguardada con una ruda violencia militar y por la estúpida astucia de sus agentes... Yo pelearé en su contra con la boca, con las manos, donde sea..."<sup>39</sup> ha dado paso al crítico sarcástico que no ha claudicado en sus ideales a pesar de haber abandonado el campo de la lucha.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>39</sup> Georg Büchmer, *Werke und Briefe*, p. 369.

El diálogo grotesco de los agentes aduanales se rompe abruptamente con la aparición de Lena y la Institutriz quienes, al igual que Leonce y Valerio, emiten su opinión acerca del mundo al cual han salido y, otra vez, nos encontramos frente a opiniones opuestas:

INSTITUTRIZ. —¡Ay, el mundo es abominable!...

LENA. —¡Ah, el mundo es hermoso y amplio, infinitamente amplio!<sup>40</sup>

Si confrontamos estas visiones con las de Valerio y Leonce hallaremos que la única positiva es la de Lena quien, lejos del medio que la aprisionaba, goza plenamente de la libertad.

Frente a la posada, Valerio trata de inducir a Leonce hacia los placeres materiales de la vida; el príncipe ya no lo escucha, su actitud frente al mundo empieza a cambiar, deja a un lado el tedio para tratar de encontrarse a sí mismo, de bucear en el tiempo; de tal suerte que su fastidio vital se ha trocado en angustia existencial.

La visión barroca del Universo, que Büchner plasmara en la mencionada carta sobre el fatalismo, es ahora presentada, con cierta dosis de ironía mordaz, como un juego de naipes entre el Creador y Satanás:

VALERIO. —...Abajo la tierra y el agua son como una mesa sobre la cual se ha derramado el vino, y nosotros yacemos encima como naipes, con los cuales Dios y el Diablo juegan de aburrimiento una partida. Usted es un rey y yo una sota, sólo falta una dama, una hermosa dama con un corazón de alfajor en el pecho y la nariz hundida en un enorme tulipán...<sup>41</sup>

La última frase de Valerio da en el blanco con la entrada de la Institutriz y de la princesa Lena; y a partir de este encuentro el sino de Leonce cambiará, sus preguntas serán contestadas, se disipará su melancolía: Leonce habrá despertado al amor:

LEONCE. —...¡Gracias a Dios, empiezo a librarme de la melancolía! El aire ya no es diáfano y frío, la bóveda celeste desciende alrededor de mí ardiente y espesa y caen gruesas gotas...

<sup>40</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 100.

Muchas voces hablan sobre la faz de la tierra, y uno piensa que hablan de otras cosas, pero a ésta la he comprendido. Reposa sobre mí como el espíritu sobre las aguas antes que la luz se hiciera. ¡Qué fermemo en las profundidades, qué renacer en mí, cómo se derrama la voz por el espacio...<sup>42</sup>

Entretanto Lena ha encontrado la mano que buscaba, la triste imagen de Leonce se ha apoderado de su mente y una terrible idea la asalta; la misma que Büchner comunicara irónicamente a Minna nos es presentada ahora con melancolía: "...creo que hay hombres infelices —sin cura— sólo porque existen".<sup>43</sup>

Al igual que en *La muerte de Danton*, Büchner relaciona los espacios cerrados con la opresión: Lena necesita huir de las cuatro paredes de la posada y encontrarse con la naturaleza; mientras Leonce, afuera, abandona su mundo: "la estrecha caja de cristal", para salir a la vida.

La magia nocturna invade el escenario; este jardín nos remite al de Capuleto, donde Romeo escuchara los lamentos de Julieta. Amor, paz y muerte se confunden en esta escena de sonambulismo amoroso como aquél que experimentara Büchner lejos de Minna: "...Yo ardía, la fiebre me cubría de besos y me abrazaba como la amada. Las tinieblas ondeaban sobre mí, mi corazón se inflamaba en una inacabable nostalgia; las estrellas se abrían paso a través de la obscuridad, y manos y labios se inclinaban..."<sup>44</sup>

Lena "despierta" y huye; Leonce, extasiado, ha llegado al clímax de su existencia; ir más allá es imposible, debe morir después de este encuentro sublime; va a lanzarse al río cuando la voz disonante de Valerio lo detiene. Con un giro violento Büchner nos lanza de lo sublime a lo sarcástico y deja caer el telón.

### Acto tercero

Leonce, el "caballero enajenado" como lo califica Viëtor,<sup>45</sup> ha decidido casarse, su amor por Lena se extiende al resto del mundo; el príncipe

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>44</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 374.

<sup>45</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 162.

egoísta ha quedado en el pasado para dejar aflorar a un ser sensible: "Valerio, ¿sabes que aún el más insignificante de los hombres es tan grande, que la vida es demasiado corta para poder amarlo?"<sup>46</sup>

Y mientras Leonce disfruta su nuevo estado anímico, Valerio planea un desenlace feliz para los enamorados y, naturalmente, para sí mismo; dejará de ser el "pobre diablo Valerio" para convertirse, en un segundo y por orden real, en el "señor ministro de estado don Valerio de Vallevalerio"<sup>47</sup> y podrá enviar al diablo a todos los pobres diablos que a él se acerquen.

Amor y cinismo se mezclan disonantes y dan paso a lo grotesco: toda una gran farsa se ha escenificado para las bodas reales; los títeres con mando manejan al pueblo marioneta, a esos campesinos que, como lo manifestara Büchner en *El mensajero agrícola de Hessen*, deberían

[...] ir alguna vez a Darmstadt y ver cómo los grandes señores se divierten con su dinero; y después, relatarles a sus esposas e hijos hambrientos cómo su pan ha sido aprovechado por estómagos ajenos, contarles de los preciosos vestidos, teñidos con su sudor y de las graciosas cintas, cortadas por sus manos callosas; describirles las casas citadinas, construidas con los huesos del pueblo. Para luego volver, arrastrándose, a sus chozas ahumadas y agacharse sobre el campo pedregoso para que algún día sus hijos puedan también asistir cuando algún príncipe heredero y una princesa heredera quieran servir de ejemplo a otro príncipe heredero, y ver a través de las puertas de cristal el mantel sobre el cual comen los grandes señores y puedan oler las lámparas que se encienden con la grasa de los campesinos.<sup>48</sup>

Esos mismos campesinos que tuvieron a bien denunciar al autor reciben, en esta escena y como premio a su docilidad, el olor del banquete real.

Pero la farsa no puede esperar; su escenografía es de pacotilla y el tiempo la destruye; la actuación del rey se viene abajo y él es incapaz de improvisar un texto; su palabra real ha sido empeñada lo cual, a fin de cuentas, no tiene ninguna importancia ya que "Su majestad tenga a

<sup>46</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 105.

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 339.

bien consolarse con el ejemplo de otras majestades. Una palabra real es una cosa... una cosa... que no es nada".<sup>49</sup>

El sarcasmo del autor se mezcla con la amargura del luchador social que, como tal, fracasara en su patria.

A través de un gran ventanal que permite "la más estricta vigilancia de todo el reino",<sup>50</sup> se divisan las figuras enmascaradas de Leonce y Lena, Valerio y la Instituiriz que hacen su entrada al salón. "¿Quiénes son ustedes?"<sup>51</sup> pregunta perplejo el rey; "¿Soy éste? ¿O este otro? ¿O aquél?"<sup>52</sup> pregunta a su vez Valerio, mientras se quita un antifaz tras otro.

Durante el transcurso del cuarto acto de *La muerte de Danton*, Desmoulin siente la necesidad de "...Arrancarnos las máscaras y entonces veríamos, como en un salón de espejos, en todas partes, nada más que una viejísima, indestructible cabeza de borrego, ni más ni menos";<sup>53</sup> pero *La muerte de Danton* es una tragedia y *Leonce y Lena*, una farsa; de tal suerte que Valerio no puede y no quiere llegar al autoconocimiento, descubrirse como una "cabeza de borrego" y, por lo tanto, suplica a los asistentes: "dar vuelta a los espejos y esconder un poco sus botones relucientes y no mirarme de manera que yo tenga que ver mi imagen reflejada en sus ojos..."<sup>54</sup> ya que, después de todo, nunca llegará a saber quién es realmente.

Leonce y Lena retornan al mundo de las marionetas, del cual habían huído, como muñecos mecánicos, "de una fabricación tan perfecta que difícilmente podrían distinguirse de otros seres humanos..."<sup>55</sup> Büchner juega irónicamente con la ambigüedad del ser humano: el hombre autómatas-el autómatas hombre, realidad-apariencia; con la seriedad de la existencia que a fin de cuentas es sólo una comedia. Bajo sus máscaras estos autómatas poseen, amén de una apariencia humana perfecta una moral intachable ya que

<sup>49</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 108.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", en *op. cit.*, p. 72.

<sup>54</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 109.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 110.

Son muy nobles, porque hablan en lenguaje académico. Son muy morales, porque se levantan a una hora fija, comen a una hora fija, y se acuestan a una hora fija; además gozan de buena digestión, lo que prueba que tienen la conciencia limpia. Poseen un sentido muy fino de la moral, tan es así que la dama no tiene palabras para expresar el concepto "bombachas", y para el caballero es completamente imposible subir las escaleras detrás de una señora o bajarlas delante de ella. Son muy educados, por que la dama canta todas las óperas nuevas y el caballero usa puños de camisa...<sup>56</sup>

La ceremonia nupcial se lleva a cabo, los novios se despojan de su antifaz y uno frente al otro, descubren su verdadera identidad. "...Y bellísimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia"<sup>57</sup> apunta Aristóteles en su *Poética* refiriéndose a la tragedia, y hé aquí que Büchner utiliza simultáneamente peripecia y reconocimiento: "¡Me han engañado!"<sup>58</sup> exclaman ambos personajes; "¡Caramba, Lena, creo que ésta fue la fuga del paraíso!"<sup>59</sup> continúa Leonce; el ideal y la realidad — "Fama e Fame" — se conjugan y el final sólo puede ser feliz mediante la evasión de los amantes a un mundo utópico, sin tiempo ni frío, donde puedan esconderse entre "rosas, violetas, naranjas y laureles",<sup>60</sup> sin un mañana, puesto que mañana marcharán los relojes, vendrá el invierno, el vacío, el aburrimiento, "mañana empezaremos de nuevo el juego desde el principio..."<sup>61</sup>

Fama y Fame, utopía y realidad, amor y soledad, se entremezclan, chocan entre sí, se contraponen en este juego dramático en el que se entretienen dos temas: la historia de Leonce y Lena y la crítica social.

A través de este análisis hemos corroborado que no se trata de un cuento romántico en el cual un destino bienhechor une a los amantes, ya que sobre ellos pesa, al igual que sobre Danton y Woyzeck, el fatalismo histórico que les coarta toda libertad; y esta esclavitud se encuentra íntimamente ligada a las relaciones del hombre con su medio. Leonce

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Aristóteles, "Poética", trad. de Juan García Baca, en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, núm. 5. México, INBA, 1962, p. 15.

<sup>58</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", en *op. cit.*, p. 111.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 112.



y Lena fueron libres cuando abandonaron esa sociedad y se lanzaron al mundo Rousseauiano, al campo, a la naturaleza; mas no fueron capaces de cortar definitivamente con su mundo y regresaron a la corte, a la sociedad. Su amor se halla predestinado al fracaso en cuanto abandonen el terreno utópico y "la comedia vuelva a empezar".

A partir de esta idea tenemos que visualizar la obra como eminentemente social. Y si consideramos a Leonce, utilizando las palabras de Viëtor, como

[...] un contemporáneo que se halla en la hora oscura entre la caída del idealismo y el surgimiento del realismo, del nuevo pensamiento; vocero de una juventud expuesta dentro de una época de inminente transición; un escéptico, complicado, psicópata vacilante;<sup>62</sup>

producto de una nobleza decadente, que manifiesta su inconformidad aliándose con un hombre muy por debajo de su esfera social; pero que, dada su educación enajenante se halla castrado, imposibilitado de actuar y por lo tanto retorna a su medio, a sus obligaciones reales, entonces nos encontramos frente a un sarcástico estudio sociológico.

Lena, producto de este mismo ambiente, decide abandonarlo y resulta no sólo, como Leonce, consecuencia de una sociedad sino también víctima de la misma.

Por lo anteriormente expuesto y en base a la insistencia de Büchner en pintarnos con sarcasmo la vida palaciega y sus mecanismos estúpidos y obsoletos, distanciándonos de la trama de los amantes, nos atrevemos a considerar a *Leonce* y *Lena* como una farsa subversiva.

<sup>62</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 117.

## Capítulo V

### Woyzeck

En los inicios del siglo XIX conmovió a la sociedad germana la tragedia de un soldado de origen eslavo perseguido por sus superiores prusianos: el caso Woyzeck. Johann Christian Woyzeck nace en Leipzig, en 1780. A los ocho años queda huérfano de madre y, cinco años más tarde, de padre. Entra de aprendiz de fabricante de pelucas primero con un señor Stein y, posteriormente, con el señor Knoblauch, padrastro de la que será su futura amante y víctima: Johanna Christiane Woost.

A los dieciocho años abandona su ciudad natal y se lanza en busca de fortuna; mas la suerte le es adversa y después de recorrer varias ciudades y empleos termina por enrolarse en el ejército holandés, donde inicia su accidentada carrera de soldado raso; del ejército holandés pasa al sueco; de ahí, a otro regimiento del cual deserta para volver con los suecos; pero después del Congreso de Viena el ejército sueco pasa a formar parte del prusiano, por lo cual Woyzeck se retira de las fuerzas armadas. Durante esta época vive una aventura amorosa con una muchacha con la cual tiene un hijo; sin embargo, su azarosa existencia, su falta de documentos y su precaria situación económica impiden este matrimonio. Decepcionado, sin trabajo y sin dinero retorna a Leipzig, donde en vano busca trabajo fijo. Su situación empeora; comete pequeños hurtos para sobrevivir; se da a la bebida con el consiguiente perjuicio de su salud mental; empieza a sufrir trastornos psíquicos: escucha voces, padece delirio de persecución y pesadillas, llega a asegurar que tanto Dios como el diablo se le han hecho presentes.

Reencuentra a Johanna Christiane, ahora viuda de Woost, y comienza a establecer relaciones con ella; la viuda acepta a Woyzeck como amante, siempre y cuando éste no se muestre en público con ella y, al

mismo tiempo, continúa su "amistad" con algunos soldados de la guardia de la ciudad. Los celos, fundamentados, de Woyzeck, lo llevan a golpearla en varias ocasiones y cuando la sorprende bailando con un soldado, a tirarla escaleras abajo. Una voz misteriosa le ordena "Apuñala a la Woost! ¡Dale, dale!" él se resiste y le responde "¡No lo haré!" Mas la voz insiste "¡Sí lo harás!"<sup>1</sup>

Compra una cuchilla rota y cuando casualmente encuentra a la viuda y se ofrece a acompañarla a su casa, es presa de los celos, la apuñala, tiene la intención de suicidarse pero, finalmente, se da a la fuga y poco después es arrestado.

Tres años dura el proceso de Woyzeck. El abogado defensor alega incapacidad mental y solicita un estudio médico, para el cual es llamado el doctor Clarus (Consejero del Servicio Civil del Reino Sajón, Caballero de Cuarta Clase del Zar de Rusia Wladimiro, profesor de la Clínica del Ministerio del Circuito, físico de la Universidad y de la Ciudad de Leipzig y médico del Hospital de Jacobo), de cuyo informe transcribiremos algunos párrafos que ilustran el carácter inflexible y dogmático de la época.:

### Prólogo

...El asesino Woyzeck espera en estos días, después de tres años de auscultación, el pago de sus acciones a manos del verdugo.

Sólo los estúpidos egoístas aguardarán la sentencia fría e irreflexivamente, o con brutal gusto por este tipo de espectáculos, los semihumanos. Pero el hombre ilustrado y sensitivo experimenta una gran compasión puesto que todavía ve en el delincuente al ciudadano, al compañero de una religión benéfica, de un gobierno blando y bendito; ...aquél que a lo largo de una vida disipada, irreflexiva, voluble, bajó del escalón del embrutecimiento moral a otro más profundo hasta llegar a la oscuridad de la sedición, de la cruda pasión, segando una vida humana, es ahora repudiado por la sociedad y perderá, a manos del hombre, su vida en el patíbulo.

Pero junto a la compasión que provoca la pena de muerte, con todo lo terrible que es, debe prevalecer la idea de la SANTIDAD INTACTA DE LAS LEYES que, al igual que los hombres, es factible de mejoras; pero que, mientras permanezca como protección de la Corona y de las cho-

<sup>1</sup> Hans Mayer, *Georg Büchner. Woyzeck Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, Ullstein Bücher, 1963, p. 57.

zas, debe medir como una báscula severa dónde hay que proteger y dónde hay que castigar; y aquéllos que le sirven como testigos o como peritos, en un esclarecimiento, deben responder con VERDAD y no movidos por sus sentimientos.

Hubo necesidad de llevar a cabo un esclarecimiento de este tipo en el proceso criminal de Woyzeck, ya que se dudaba de su capacidad mental y, por lo tanto, de su imputabilidad. Yo, como físico de esta ciudad, llevé a cabo esta investigación y no dudo en ningún momento que el resultado de la misma influyó decisivamente en el destino de Woyzeck.

Quieran todos aquéllos que acompañen en su muerte a este desdichado o que sean testigos de ella, aunar al sentimiento de compasión, que el delincuente merece como hombre, el del convencimiento de que la Ley para el Orden del Todo, debe ser respetada y que la justicia, que no lleva en vano la espada, es la servidora de Dios.

Quieran los maestros y predicadores y todos aquéllos que velan por el decoro de la educación, no olvidar nunca su alto puesto y que gracias a ellos se espera una mejor educación, en tiempos mejores, en los cuales la sabiduría de los gobiernos y de los legisladores permitirá suavizar los castigos, como el que se acaba de dictar.

Quiera la juventud, bajo la visión del sangrante delincuente o al pensar en él, apegarse a la verdad y tener conciencia de que la pereza, el juego, la bebida, son satisfacciones ilegítimas; que la lascivia y las malas compañías llevan poco a poco e insensiblemente al crimen y al patíbulo.

Quieran todos con férrea voluntad alejarse de estas terribles acciones: ¡Ser mejores para que todo sea mejor!<sup>2</sup>

Con estas frases finaliza el prólogo. A continuación transcribiremos una mínima parte del informe:

El 21 de junio de 1821, a las 10:30 de la noche, asesinó de siete puñaladas el peluquero Johann Christian Woyzeck, de 41 años de edad, a la viuda del cirujano Woost, Johanna Christianne Otto, de camino a su casa en el callejón Sand, con un puñal roto al cual había asegurado esa misma tarde un mango.

[...]

Después de que ya había sido inscrita la primera defensa (el 16 de agosto de 1821) el defensor se enteró, a través de unos volantes reparti-

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 76, 77, 78 y 79.

dos por la ciudad, de que Woyzeck había tenido periódicos accesos de locura y solicitó una investigación médica. (el 23 de agosto de 1821).

[...]

En las observaciones hechas al reo no se encuentra ningún indicio que confirme la existencia de un trastorno mental que anule el libre albedrío o la responsabilidad.

[...]

1) Acerca de la imagen exterior y de la salud física del acusado: Mirada, gesto, posición, andar y habla sin cambios, el color de la piel más pálido debido al encierro; respiración, temperatura y lengua completamente normales. Además el reo asegura que su sueño es tranquilo y que sus funciones fisiológicas son correctas.

[...]

2) Acerca de la salud mental:

A) Entendimiento.

No hallé ni discontinuidad, ni dispersión, ni falta de hilación en la expresión de su pensamiento.

[...]

No se encuentran en él huellas de una exaltación enfermiza, embotamiento o conceptos descabellados.

[...]

B) Estado anímico.

En relación a su estado anímico tampoco encontré huella alguna de excitación, nerviosismo, inquietud, apasionamiento, depresión o decaimiento; por lo tanto ningún indicio de estado mental enfermizo, de locura, demencia o melancolía en alguna de sus formas, grados o complicaciones. Por el contrario, observé un cambio favorable, en relación a mis primeras visitas; ya que la vida rutinaria de la prisión, el trato humano que se le ha dado dentro de la misma, la lectura de la *Biblia* y de otros escritos religiosos, la soledad, el recogimiento y la cercanía de la muerte —a cuyas puertas está— han sido influencias benéficas para él. Ahora se encuentra más abierto, confiado y parece sentir la necesidad de comunicarse.

El hombre indiferente, frío y áspero que antes había observado en él, ha desaparecido. Ha contado con el tiempo y el apremio para mirar seriamente en su interior, en el pasado y en el futuro. En él ha despertado el arrepentimiento y con él, el amor a la vida. Ya no le apena el afirmar que siente miedo a la muerte a manos del verdugo y que desearía un fallo más suave; todo su comportamiento demuestra que abriga cierta esperanza. Es por ello que ahora sus apariciones psicológicas sean su pensamiento más importante, puesto que sabe que de ellas depende

su destino. Durante el interrogatorio acerca de su estado físico él llevó, sin que se le solicitara, la conversación hacia su estado mental; en cada oportunidad que se le presentó volvía a abordar el tema. Cuando yo, de manera planeada me acerqué a éste, el principal tema de mi auscultación, expresó con gran profusión sus historias mostrando una gran ansiedad por explicarlo todo, por no pasar por alto nada referente al asunto.

Cuando se le preguntó por qué no había comentado nada de esto durante la primera auscultación y por qué había evadido las preguntas que nos guiaban hacia ese tema, contestó: que en ese tiempo se sentía desesperado, que no confiaba en los hombres y que creía que todos lo perseguían. Que le daba igual lo que sucediera. Que no sabía si le había dado pena. Que había pensado: "¡para qué lo hago escribir todo eso!" Que todavía no me había agradecido por todo el trabajo que yo me había tomado, que lo quería hacer, etcétera.

[...]

Dijo que en su juventud había sido sanguíneo, que sentía tensión en las venas y una punzada en el corazón y que este estado se aliviaba mediante sangrado nasal. Que entre otras cosas, en Estocolmo había sufrido durante más de una hora una hemorragia; que después se había sentido tan liviano que al salir a la calle le parecía como si no tocara el piso. Que desde hacía aproximadamente seis años experimentaba, a veces, una sensación de tensión cerca del corazón como si le fuera picada con una aguja, mas un dolor de contracción muscular al que proseguían palpitaciones, miedo y calor en la cabeza...

Acerca de las apariciones y de los fenómenos que con ellas se relacionan, expresó lo siguiente:

#### I. En lo general.

Que había creído en la significación de los sueños, que los había interpretado a su modo y que algunos habían coincidido. Que de los fantasmas en realidad no sentía miedo; que existen los espíritus puesto que son señales que Dios envía a los hombres y que les proporcionan cambios. Que muchas veces durante su vida le habían sucedido cosas extrañas, que no concordaban con la naturaleza y que no se podían explicar, por lo cual había llegado a la conclusión de que se trataba de señales de Dios, quien de esta forma se le había hecho presente; y que, de no ser así, no podía convencerse de que esto estaba en su imaginación.

Que había adquirido la costumbre, a veces a escondidas, otras cuando estaba solo, de hablar en voz alta consigo mismo.

Que como siempre le hacían bromas y que además algunos oficiales lo despreciaban gratuitamente y que, en virtud de que cada vez surgían

más problemas con su planeada boda, que entonces había sentido desconfianza, amargura y rencor hacia los hombres. Que se había esforzado en ser amable con la gente y que había sentido que todos le tomaban el pelo. Que esto lo había hecho sumamente sensible y que lo mínimo lo exaltaba. Que entonces todo el cuerpo le temblaba y podía controlarse. Pero que en otras ocasiones perdía el control, que la cólera le subía a la cabeza y se violentaba.

II. En lo particular,

Que desde sus andanzas había oído hablar de los masones y que éstos mediante artes secretas podían matar a un hombre con sólo un alfiler. Que no lo había creído, que tampoco lo creía ahora, pero que cavilaba mucho acerca de ello. Que un día soñó haber visto tres cabezas flameantes en el cielo, la de enmedio de mayor tamaño. Que relacionó estas tres cabezas con la Trinidad y la de enmedio con Cristo puesto que es el más importante; pero que después pensó que el número tres podía ser el número del misterio de los masones y que se le había hecho presente de esa manera y que se imaginó que el levantar tres dedos era la contraseña de los masones. Cuando le pedí que me hiciera esa señal se negó al principio y me aseguró que nunca se lo había dicho a nadie. Cuando le convencí tomó con su pulgar, índice y dedo de enmedio de su mano derecha las puntas de mis dedos y después levantó los tres dedos antes mencionados a una posición semejante a la del saludo militar. Que una vez en Stralsund, cuando hacía una guardia frente a una puerta, se le había ocurrido hacer esa señal al comandante para ver si era masón, que éste lo había mirado penetrantemente y después le había servido un vaso de vino y le había dicho: "¡Si uno sabe algo, debe decirlo!" Pero como él no sabía nada más se le metió en la cabeza que ahora sí le iba a pasar algo. Que después de algunos días el comandante los envió a hacer ejercicios al campo y dijo: "Si el tipo vomita sangre me lo reportas enseguida", y él pensó que se trataba de él. Esto lo violentó terriblemente y después de los ejercicios bajo un gran calor, se fue al campo y experimentó tres veces un temblor en el corazón, como si una botella con líquido hubiera sido sacudida, que después sintió un golpe en el cuello y escuchó un zumbido. Que esta sensación la asoció con su idea de que los masones podían dañar con artes secretas y pensó que la hora de la venganza había llegado. Que siempre pensaba en ello y rezaba: "¡Que no te hagan nada!"

[...]

Que había visto en el cielo tres rayas luminosas que luego desaparecieron y del otro lado del cielo una más, además escuchó campanas;

que como pensaba mucho en los masones... creyó que ésta era su señal...

...Que por este tiempo le zumbaban los oídos fuertemente, que parecía que la cabeza le hervía, como si le fuera a estallar...

Que un día, después de las diez de la noche, al entrar a su cuarto y después de haber cerrado la puerta, había escuchado la voz de una doncella que le dijo: "¡Oh ven!"...

Que en otra ocasión, en pleno día, cuando se encontraba terminando un trabajo, escuchó en el cuarto contiguo una voz que decía: "¿Qué hace ahora?" ...Y otra vez escuchó: "¡Sobre la colcha! ¡Sobre la colcha!" y "¡Sobre el plato!"...

Por otra parte asegura haber escuchado estas voces exclusivamente con el oído derecho...

Los trastornos corporales y mentales del reo, antes citados, no pueden ser considerados como una verdadera enfermedad mental; sino como un impulso ciego, instintivo y extraordinario que se podría calificar como furia oculta.

[...]

Dado que despecho, recelo, descontento, desconfianza, amargura, irritabilidad, brotes de furia, etcétera, son consecuencia de trastornos de presión sanguínea, hipocondría y hemorroides y en virtud de que estos padecimientos son muy comunes, como lo demuestra la experiencia médica, no pueden ser considerados como provocadores de instintos ciegos que conduzcan al crimen; miles de personas en el mismo desazón se apegan a la ley y a la moral.

[...]

Por lo anteriormente expuesto y en base a los motivos ya discutidos expongo que: Las apariciones y demás sucesos extraños acaecidos a Woyzeck deben ser observados como alucinaciones provocadas por trastornos de la circulación, por sus supersticiones y prejuicios; no existiendo ningún motivo para considerarlo —en el transcurso de su vida, antes, en el crimen o después de éste— como un trastorno mental.

[...]

Leipzig, el 28 de febrero de 1823.<sup>3</sup>

El 27 de agosto de 1824 se lleva a cabo la ejecución de J. C. Woyzeck; el pueblo se aglutina en la Plaza de Leipzig para poder ver este espectáculo y escuchar las últimas frases del condenado a muerte:

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 79, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 115, 116 y 117.



¡Padre, voy a tí! Sí, Padre Celestial, tú me llamas, hágase tu piadosa voluntad, gracias de corazón, gracias, alabanza y honor a ti, todo misericordia, que a pesar de todas mis culpas me miras con piedad y me haces merecedor de ser tuyo, gracias a ti, que después de tantos sufrimientos soportados secas las lágrimas que yo te lloré tantas veces.

¡Padre! ¡En tus manos encontrando mi alma!

¡Por ti vivo, por ti muero!

Tuyo soy muerto y vivo. ¡Amén!

¡Señor ayúdame! ¡Señor que todo salga bien!

Tanto la polémica médica que provocó a su alrededor Woyzeck como su ajusticiamiento público, suscitaron gran revuelo en la población que durante semanas seguía discutiendo el suceso; el predicador M. Gustav Krüger, al siguiente domingo, comentó el caso con estas palabras:

Si el predicador tiene el deber de llevar al púlpito los hechos y acontecimientos de su comunidad y comentarlos desde el punto de vista de la religión o establecer un juicio conforme a las enseñanzas de la Palabra de Dios, así tengo yo la obligación de hablar de un acontecimiento que, dada su importancia así como su rareza, llamó la atención de todos y suscitó la participación general.

[...]

Es poco común que la maldad de un hombre llegue a tal grado que la seguridad de una cercana muerte no lo lleve a reconocer sus pecados y arrepentirse de ellos; aún el más cruel e insensible de los delincuentes, ante la imagen del cadalso sufre una impresión benéfica; por lo cual podemos afirmar que en la mayoría de los casos, el pecador que es ejecutado es, también, un arrepentido; así fue aquél al que vimos morir; afligido por los pecados que su entendimiento le había aclarado, supo sufrir un castigo.

Podemos afirmar con certeza, si creemos en la existencia de una relación entre esta vida y la otra, que este hombre, cuya existencia consistió en una cadena de crueldades, que no tuvo la oportunidad de relacer el mal que había hecho y que hasta los últimos años de su existencia tuvo contacto con las enseñanzas del Cristianismo, no puede llegar de repente a la Mansión de la Paz y mirar la faz de Dios; sino que necesita pasar por una serie de pruebas y depuraciones para que su alma manchada pueda subir la escala hacia la plenitud...<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>5</sup> *ibid.*, pp. 142-143.

La cordura de Woyzeck seguía, aún después de su ejecución, en tela de juicio. El doctor C. M. Marc, médico de la ciudad de Bamberg, revocó el dictamen del doctor Clarus en un documento fechado el 27 de agosto de 1824, del cual se transcriben algunos párrafos:

No puede convencerme de que Woyzeck solamente haya estado predisuesto a una enfermedad; ino, se encontraba realmente enfermo!

El doctor Clarus habla de una PREDISPOSICIÓN al arrebato y a la congestión sanguínea, cuando en realidad persistía una fuerte congestión sanguínea; la continuidad convulsiva del corazón, la por momentos aparente inmovilidad del mismo, las palpitaciones, el miedo, la tensión de los vasos sanguíneos, el temblor corporal, el calor en la cabeza, los zumbidos y opresiones en la nuca, los zumbidos en los oídos, el abundante sangrado nasal que provoca alivio, etcétera. ¿No son síntomas propios del congestionamiento sanguíneo?

Más adelante el doctor Clarus habla de un estado anormal del sistema sanguíneo; pero lo que es ANORMAL ya no puede ser una PREDISPOSICIÓN.

[...]

Lo que fue en Woyzeck hasta el año de 1810 una predisposición enfermiza se transformó, a partir de entonces, en una VERDADERA ENFERMEDAD, puesto que hubo una transformación en su estado anímico. Si uno sigue el transcurso de su vida, con la sucesión de apariciones, mente en blanco, pesadillas, furor hacia los hombres, intranquilidad, congestión sanguínea, etcétera, podrá observar que, desde esa fecha, mente y cuerpo llevaban el mismo camino.

[...]

El doctor Clarus encuentra normales los extraños encuentros, sueños, etcétera, de Woyzeck y los explica a través de la misma naturaleza del objeto. En realidad este es el mismo caso de los dementes, que desde su punto de vista aparentan ser consecuentes; ya que si sus premisas fueran ciertas, todas sus consecuencias, por desquiciadas que parecieran, podrían ser observadas como fines consecuentes.

[...]

Por lo tanto, expongo mi convencimiento: Woyzeck estaba corporalmente enfermo y, seguramente, también mentalmente trastornado...<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 138, 139 y 140.

La polémica que surgió alrededor del caso Woyzeck llevó al *Periódico médico estatal* a publicar todos estos documentos. El padre de Büchner no sólo poseía todos los números de esta publicación sino que era colaborador de la misma. Por lo tanto, el joven dramaturgo tuvo acceso a toda esta información y pudo estudiarla tanto desde su punto de vista científico como desde el social, que a él le interesaba tanto.

Esta controversia fue olvidada, como era natural, con el paso del tiempo; pero Georg Büchner el científico, el rebelde, el dramaturgo, el filósofo, la inmortalizó en los últimos fragmentos que escribiera.

### Woyzeck

También poseo otra clase de burla, pero no es la del desprecio, sino la del odio.

El odio es tan permitido como el amor, y yo lo cultivo en gran medida contra aquellos que desprecian. Son un gran número los que poseen una ridícula superficialidad a la que llaman cultura o un "clásico" muerto al que llaman saber y que ofrecen a la gran masa, a sus hermanos, su egoísmo.

La aristocracia es el más ultrajante desprecio al Espíritu Santo en el hombre; contra ella dirijo mis armas: soberbia contra soberbia, burla contra burla.

Podrían ustedes preguntarle por mí al limpiabotas; mi soberbia y desprecio encuentra en los pobres de espíritu y en los iltrados su mejor fundamento. Por favor, pregúntele algún día... Tengo todavía la esperanza de haber dirigido más miradas piadosas a los oprinidos y dolidos que palabras amargas a los corazones fríos y distinguidos.<sup>7</sup>

Así continúa Büchner la carta con que abrimos el capítulo de *Leonce y Lena*. Dos años más tarde, desde Estrasburgo, comenta

...Regreso del mercado del Niño Jesús; por doquier montones de niños desarapados, friolentos, que con grandes ojos y caras tristes miraban las delicias de agua y harina, de papel dorado e inmundicia. La conciencia de que para la mayoría de los hombres hasta los más mezquinos placeres y alegrías son preciosidades inalcanzables, me llenó de amargura.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Georg Büchner. *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*. Wiesbaden, Insel Verlag, 1958, p. 378.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 408.

Y en esta su última aventura dramática, plasma Büchner su amargura e impotencia al reabrir un caso cerrado y olvidado; retratando con la comprensión del amor a los personajes populares y con el odio feroz de la caricatura a los "corazones fríos y distinguidos".

Desde la primera escena hallamos el marcado contraste, provocado por sentimientos opuestos, entre las figuras de el peluquero Woyzeck y el Capitán: mientras el primero rasura y escucha pacientemente al representante del ejército y por lo tanto supuestamente equilibrado, el diálogo nos descubre exactamente lo contrario, a un oficial angustiado frente a la eternidad, un hombre ocioso que no es capaz de llenar su tiempo puesto que carece de mundo interior y que es, al igual que los personajes palaciegos de *Leonce y Lena* un títere vacío y estúpido con la máscara de un hombre digno y moral; en cambio, la figura de Woyzeck es la de un pobre ser oprimido pero lleno de humanidad, consciente de su situación y paciente frente a ella: "...Lo que pasa es que nosotros somos miserables en este mundo y lo seremos en el de más allá. Creo que cuando lleguemos al cielo tendremos que ayudar a tronar".<sup>9</sup>

Toda esta primera escena muestra un juego contradictorio, un divorcio entre texto y realidad: el loco actúa como cuerdo, el supuestamente inteligente como estúpido, el aparentemente estúpido como un ser consciente, el virtuoso como hipócrita y el carente de virtud como un ser natural, ingenuo "que no percibe su grotesca situación, el hombre pobre con el cuchillo en el cuello del privilegiado".<sup>10</sup>

Ya en el *Mensajero agrícola de Hessen* había aseverado Büchner que "...los ricos hablan su propio lenguaje, hablan de estatutos que ustedes no entienden, de principios de los que ustedes nada saben, de criterios que ustedes no comprenden".<sup>11</sup>

Ahora escenifica estos conceptos: mientras el capitán habla de virtud y moral citando las palabras del capellán de la guarnición, Woyzeck replica con las de Cristo.

<sup>9</sup> Georg Büchner. "Woyzeck", en *Teatro completo*, trad. del alemán de Manfred Schönfeld, p. 118.

<sup>10</sup> Hans Ritscher, *Georg Büchner Woyzeck. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am main, 8 Auflage, Verlags Moritz Diesterweg, 1976, p. 17.

<sup>11</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 336.

CAPTÁN. —La moral... una palabra muy buena. Pero tú tienes un hijo sin bendecir por la Iglesia y, como dice en la guaración nuestro muy venerado capellán: "Sin la bendición de la Iglesia no es mio".  
WOYZECK. —Señor Capitán, Dios no se fijará menos en la pobre criatura porque no se haya dicho el amén antes de hacerla. El Señor dijo: "Dejad que los niños vengan a mí".<sup>12</sup>

El oficial continúa su perorata acerca de la virtud, de esa virtud de la que hace gala una clase privilegiada puesto que, citando un comentario del autor, "No es ningún arte ser un hombre virtuoso, si se come diariamente sopa, verdura y carne".<sup>13</sup> Mismo concepto que, dentro de su inocencia, maneja Woyzeck:

WOYZECK. —Sí, señor capitán, la virtud no la comprendo todavía del todo. Vea usted... la gente común, como nosotros, no tiene virtud, sólo tiene naturaleza; pero si yo fuera un señor y tuviera un sombrero y un reloj y un coche y pudiera hablar con elegancia, entonces claro que querría ser virtuoso. Debe ser algo espléndido eso de la virtud, señor capitán; ¡pero yo soy un pobre diablo!<sup>14</sup>

Al finalizar la escena queda en el público no sólo la certeza de la estupidez del capitán sino también la sensación de que es un neurótico, mientras Woyzeck se comporta serenamente. Pero el gusto del autor por los cambios bruscos lo lleva, en el siguiente diálogo con Andrés, a mostrarnos al Woyzeck auténtico, al alucinado —como aquél que lo inspiró— por su pavor hacia los francmasones; mas no se trata en este caso de que el personaje se haya despojado de una máscara que no tiene, sino de que en este momento se encuentra con un igual, con alguien que habla su mismo idioma, alguien a quien puede hacer partícipe de su miedo sin temor a la burla o al regaño.

Mientras el miserable Woyzeck corta varas en el campo y padece alucinaciones pasa, frente a la ventana de María, el Tambor Mayor ostentando su virilidad y galanura.

<sup>12</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 118.

<sup>13</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 463.

<sup>14</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 118.

MARGARITA. -¡Qué hombre, parece un árbol!

MARÍA. —Está plantado en sus dos pies como un león".<sup>15</sup>

Un árbol, un león, imágenes que son la voz de la naturaleza, del instinto, del sexo, que hablan por boca de las dos mujeres, puesto que como dijera el protagonista "...la gente común, como nosotros, no tiene virtud; sólo tiene naturaleza".<sup>16</sup> Mas no se trata de una total carencia de virtud sino de un comportamiento natural, sin la máscara que la sociedad impone. María se acepta tal cual es; "¡Ven hijito! ¡Que hable la gente! No eres más que un pobre hijo de puta que haces la alegría de tu madre con tu cara deshonesta".<sup>17</sup> Del instinto sexual pasa el personaje al amor maternal y canta una triste y tierna nana a su pequeño. María interrumpe su canto cuando por la ventana asoma un Woyzeck temeroso, que contrasta con la figura del Tambor Mayor. El brillo del uno y la oscuridad del otro se reflejan en el estado anímico de María que al quedar sola y ahora apesadumbrada, parece prever inconscientemente el futuro:

MARÍA. —¡Qué hombre!, tan alucinado... ¡Ni siquiera ha visto a su hijito!  
El día menos pensado se vuelve loco con esos pensamientos. ¿Por qué estás tan inquieto, hijito? ¿Tienes miedo? Cómo oscurece... una creería estar ciega. Si no, vería la luz del farol. ¡No aguanto más! ¡Me da escalofríos!<sup>18</sup>

Carpa, luces, gentío; un viejo canta y un niño toca el organillo:

En el mundo ya no hay razón, todos moriremos,  
Eso lo sabemos bien"<sup>19</sup>

La vida gira y niñez y senectud dan vueltas en su impredecible carrusel, mientras María —como Lena— ansía vivir en este mundo incomprendible pero bello.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>19</sup> *Idem.*

Woyzeck y María entran a la carpa, el teatro dentro del teatro, la representación grotesca de un mundo donde el hombre-bestia humaniza al animal y, a través de apariencias, le atribuye "todo ese chisme muerto al que llaman saber";<sup>20</sup> el mono es un soldado si lleva un sable o un barón si hace una reverencia; el caballo, astrónomo o los pajaritos, sabios. Sin sus máscaras los seres humanos quedan reducidos a bestias y mientras los animales son "naturaleza no idealizada"<sup>21</sup> el hombre ha sido domesticado, sojuzgado y tiene que esconder, en nombre de la virtud y la moral, todo lo que en él es naturaleza. El ambiente festivo contrasta con el contenido grotesco de la escena. Mientras María se divierte con el espectáculo el Tambor Mayor la acecha; en esta carpa de animales el león desea a la hembra.

El instinto aflora tanto en el Tambor Mayor como en María; él, "Pecho de toro y barba de león" ella, "un animal salvaje";<sup>22</sup> macho y hembra frente a frente; el mundo de las apariencias se disuelve por unos segundos para luego ser evocado por el Tambor Mayor: "¡Si me vieras el domingo de penacho y guantes blancos! ¡Caramba! El príncipe siempre me dice 'Eres todo un hombre!'"<sup>23</sup>

Esta escena nos remite nuevamente a lo que manifestara Büchner en el *Mensajero agrícola de Hessen*:

El soberano es la cabeza del erizo sanguinario... los ministros son sus dientes y sus empleados la cola..

Bajo medallas y bandas esconden sus abscesos y con costosas vestiduras cubren sus cauterizados cuerpos.

Las hijas del pueblo son sus criadas y prostitutas...<sup>24</sup>

Y como tales deben ser compradas; así lo hace el Tambor Mayor al enviar un par de aretes a María, quien, con su hijo en brazos, contempla el regalo y en su monólogo recuerda a la Margarita de el *Fausto* de Goethe, cuando halla las joyas que el sabio le dejara:

<sup>20</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 378

<sup>21</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 123.

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, pp. 338-339.

MARÍA. —Es oro, con toda seguridad. ¿Cómo me quedará en el baile?  
En el mundo nosotros sólo tenemos un rinconcito y un trocito de  
espejo; y, sin embargo, tengo una boca roja como las grandes seño-  
ras, con sus espejos de cuerpo entero y sus hermosos cortejantes,  
que les besan las manos. ¡Soy sólo una pobre mujer...!<sup>25</sup>  
MARGARITA. —...¡Si al menos fuesen míos los pendientes! Parezco otra.  
¿De qué me sirve ser joven y hermosa?, nadie hace caso de ello. Si  
me echan un piropo es por lástima. Todos van al oro y todo depen-  
de del oro. ¡Ay de nosotras, las pobres!<sup>26</sup>

La entrada de Woyzeck sorprende a María, mas él acepta su versión de haber encontrado los pendientes. Woyzeck no quiere problemas, quiere paz y tranquilidad dentro de su hogar. Con esta escena Büchner confirma la buena voluntad del protagonista, su abnegación al entregar todo su sueldo a María. Esta actitud de Woyzeck provoca un remordimiento momentáneo en María; remordimiento que luego desaparece para dar paso a la decisión que le será fatal.

María es un ser que vive fuera de la moral burguesa, que procede y piensa de otra forma, sin virtud —pero toda vida, auténtica y fuerte vida terrenal— así la creó Büchner. Manifestó su inocencia, la inocencia de la naturaleza... amó lo bueno de ella, ¡amó en ella a la humanidad!<sup>27</sup>

Entretanto Woyzeck sirve de conejillo de indias al Doctor, personaje caricatura de un maestro que tuvo el autor en la Universidad Ludoviciana en Gieszen, aunque también recuerda al doctor Clarus y, naturalmente, al Dottore de la Comedia Dell'Arte.

Así como el capitán le diera una cátedra acerca de la virtud, ahora el Doctor se la da acerca de la libertad, la cual, planteada por este personaje, consiste en poder contener la orina. El Doctor confunde las necesidades orgánicas con la libertad individual.

Esta escena se halla íntimamente ligada con la de la feria; al igual que el caballo que defeca en escena, Woyzeck es para el Doctor un ser

<sup>25</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 124.

<sup>26</sup> Johann W. Goethe, *Fausto-Werther*, 3a. ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1983, p. 123.

<sup>27</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 205.



humano animalizado, es aún "...naturaleza, naturaleza no idealizada"<sup>28</sup> como describiera a su rocín el dueño de la Feria; pero mientras éste disculpa a su caballo e insta al público a comportarse de acuerdo a la naturaleza: "¡Aprendan ustedes de ella! ¡Pregunten al médico, si no sufrirán grave daño! Se ha dicho: hombre, sé natural. Fuiste creado del polvo, de la Tierra, del lodo",<sup>29</sup> el Doctor maneja el mismo concepto a la inversa:

Uno tiene ganas por naturaleza! ¡Por naturaleza! ¡La naturaleza! ¿Acaso no está demostrado que el músculo constrictor vesicae es gobernado por la voluntad? ¡La naturaleza! El hombre es libre, Woyzeck, en el hombre la individualidad se transforma en libertad... ¡No poder contener la orina!<sup>30</sup>

El Doctor parlotea acerca de la libertad del individuo y, sin embargo, coarta la más elemental libertad de Woyzeck manteniéndolo a dieta de garbanzos con fines "científicos", y lo mira exclusivamente como un sujeto digno de estudio y nada más.

Así como en la realidad el doctor Clarus diagnosticara en Woyzeck una "amentia oculta" mas no un estado de demencia, en la obra el médico descubre con gran regocijo "la más bella aberratio mentalis partialis, de segundo grado, muy bellamente patentizada... Segundo grado, esto es: idea fija, siendo el estado general el de un cuerdo..."<sup>31</sup>

La cruel caricatura del Doctor patentiza el odio de Büchner, como científico e investigador, por todos aquéllos que hacen de una de las profesiones más nobles un comercio indigno para beneficio propio y no de la ciencia.

Pero Büchner no se contenta con odiar a estos personajes, necesita que ese odio se haga extensivo al público. En la siguiente escena une a los fantoches, Capitán y Doctor, en un diálogo absurdo donde cada uno hace gala de sus estúpidas fijaciones: el Capitán continúa su cantaleta acerca de la bondad y la virtud, mientras el Doctor lo mira, al igual que a Woyzeck, como un caso clínico interesante. Petulantes,

<sup>28</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 126.

huecos e inútiles, rivalizan en estupidez; además, sus alusiones al engaño de que es objeto Woyzeck por parte de su mujer, les otorga un nuevo rasgo negativo: la crueldad gratuita hacia un ser que es para ellos tan sólo un animal útil y divertido. Mientras el Capitán se regocija con la turbación de Woyzeck, el Doctor continúa su "labor científica" en él:

DOCTOR. —¡El pulso Woyzeck, el pulso! Breve, duro, saltón, irregular...  
Músculos faciales rígidos, tensos, a menudo se contraen. Porte excitado, tenso.  
[...]  
(corre tras él) ¡Magnífico! ¡Te aumento la paga Woyzeck!<sup>32</sup>

Y en contraste con este texto despiadado, Woyzeck lanza la patética súplica de un ser que ha perdido lo poco que tenía, la única razón de su existencia: "Señor Capitán, yo soy un pobre diablo... y no tengo otra cosa en el mundo".<sup>33</sup> El golpe recibido trastorna totalmente al ya de por sí alucinado Woyzeck:

Me voy. Todo es posible. ¡El hombre!... Todo es posible... tenemos buen tiempo hoy, señor capitán. Mire qué cielo tan hermoso, firme, gris; dan ganas de clavar un poste en él y colgarse, y eso sólo a causa de los tres puntitos suspensivos que hay entre "sí" y nuevamente "sí"... y "no". ¿Sí y no señor capitán? ¿El no tiene la culpa del sí, o el sí del no? Pensaré en eso.<sup>34</sup>

Woyzeck corre en busca de María, en busca de una prueba palpable de su engaño, más palpable aún que los aretes que lleva puestos.

Después de su aventura con el Tambor Mayor, María ya no siente absolutamente nada por Woyzeck, ni siquiera un poco de compasión o remordimiento; peor aún, ahora lo mira como a un enemigo, como a un ser despreciable al que puede desafiar: "¡Atrévete a tocarme Francisco! ¡Preferiría sentir un cuchillo en el cuerpo antes que tu mano sobre mí!"<sup>35</sup> grita a manera de premonición.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 130.

Es domingo, el sol brilla y la gente se divierte mientras Andrés y Woyzeck permanecen de guardia; el primero canta despreocupado una tonada cuya letra contribuye aún más al desasosiego de su compañero. Woyzeck quiere salir de la cárcel que es ahora su existencia, las paredes del cuartel lo aprisionan y tiene que huir; mas esta huida no lo liberará, por el contrario, su pobre vida se verá destrozada para siempre cuando, por la ventana de la posada, vea a su amada bailando con el Tambor Mayor. La escena no podría contener mayores contrastes: los mozos envalentonados por el vino, los cazadores que cantan y el ebrio que predica sobre una mesa mientras Woyzeck, en el centro de ese ambiente festivo pero ajeno a él, como una nota discordante, como un extraño, ve desplomarse su mundo interior mientras el exterior permanece inmutable frente a su tragedia.

"Dale, giremos"<sup>36</sup> dice María mientras baila con el Tambor Mayor; palabras que se clavan en la mente de Woyzeck e irán envenenándolo hasta la locura. "¡Dale, giremos!, ¡dale, giremos!" repite una y otra vez mientras la tierra, el viento, la naturaleza entera le gritan "¡Apuñala, apuñala a... la loba...!"<sup>37</sup> Todos mandan al pobre soldado: el Doctor, el Capitán, y ahora estas voces le dictan una orden y lo dejan sin posibilidad de elección. Woyzeck es manipulado por todos, hasta por su voz interior.

Es de noche, Woyzeck no puede conciliar el sueño, esas voces lo persiguen, lo acosan, y su amigo Andrés, su compañero, no lo escucha, no lo entiende y se dedica a dormir. Su soledad es patética, no cuenta absolutamente con nadie; solo, con su mundo destrozado, únicamente es capaz de repetir "¡Dale, giremos! ¡Dale, giremos!"<sup>38</sup>

A pesar de todas sus angustias Woyzeck se ve obligado a continuar con sus tareas cotidianas, servir de sujeto experimental al Doctor. Abruptamente Büchner pasa de la obsesión del "¡Dale, giremos!" al absurdo texto del médico:

DOCTOR. —Señores, estoy en el techo, como David cuando vio a Betsabé; pero yo no veo sino las bombachas de París del pensionado de

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>38</sup> *Idem.*

niñas, secándose en el jardín. Señores, nos planteamos el importante problema de la relación de sujeto a objeto. Si sólo tomamos una de las manifestaciones de la autoafirmación orgánica de lo divino, en un punto de mira tan alto, e investigamos su relación con el espacio, la Tierra y el sistema planetario; si yo, señores, arrojó este gato por la ventana: ¿cómo se comportará este ente de acuerdo con su propio instinto, frente al *centrum gravitationis*?<sup>39</sup>

Tanto el gato como Woyzeck tienen para el Doctor el mismo valor, a ambos los define como "bestias"; pero el gato muere, se defiende y logra escapar, mientras Woyzeck permanece callado, siendo ridiculizado, moviendo las orejas para que el Doctor pueda exclamar frente a su público: "Así son las etapas de evolución hacia el asno..."<sup>40</sup>

Volvemos a la obsesión de Woyzeck por la infidelidad de su mujer cuando, en la siguiente escena, con una actitud de franco masoquismo le pide a su compañero Andrés le repita las palabras del Tambor Mayor acerca de María. Aparentemente calmado Woyzeck se aleja diciendo: "Pero Andrés, te juro que era una muchacha única",<sup>41</sup> como si su muerte fuera ya un hecho consumado, y ya lo es en la mente de Woyzeck.

El Tambor Mayor pertenece a la especie de los traidores de su propia clase social. De origen humilde, ha subido de rango dentro de la milicia y ostenta su "grado" con brutalidad; con esa brutalidad que como Büchner denunciara en *El mensajero agrícola de Hessen*, está dirigida a "Acallar con sus tambores vuestros suspiros, destrozando con sus mazas vuestros cerebros si os atrevéis a pensar que sois hombres libres. Son los asesinos legales que protegen a los ladrones legales."<sup>42</sup>

No contento con haberle quitado la mujer a Woyzeck, el Tambor Mayor lo reta, lo insulta, lo humilla y termina por golpearlo haciendo gala de su brutal prepotencia frente al impotente.

Sangrante, por dentro y por fuera, Woyzeck se dirige a la tienda del judío; quiere comprar una pistola pero es demasiado cara; sólo puede adquirir el cuchillo que ha visto en sus pesadillas e irónicamente su sueño se convierte en realidad. El arma le es vendida sin ningún recelo,

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 133-134.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>42</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 337.

Woyzeck no parece un asesino sino un suicida y al comerciante le interesan más las monedas de ganancia que el salvar una vida.

En su habitación, con el pequeño en brazos, María hojea la *Biblia* mientras Carlos, el idiota, repite incoherentemente frases tomadas de cuentos populares. El choque de ambos textos crea un ambiente disonante dentro del cual María, atormentada, busca el consuelo en Dios, consciente de que está impedida para encontrarlo. La búsqueda espiritual se mezcla con el impulso sensual y con el dolor maternal en un círculo vicioso del cual la mujer no es capaz de salir; ante su impotencia sólo puede implorar: "Dios mío, dame sólo la fuerza suficiente para que pueda orar"<sup>43</sup>

Woyzeck ha tomado ya la determinación de asesinar a María y, comprendiendo que este acto terrible significa su propia muerte, hereda, muerto en vida, sus "tesoros" materiales al amigo Andrés; éste, como siempre, es incapaz de comprenderlo y sólo acierta a decir "Sí" mientras Woyzeck lee su propio epitafio:

WOYZECK. —(saca un papel) Federico Juan Francisco Woyzeck, guardia nacional, fusilero del 2o. regimiento, 2o. batallón, 4a. compañía nacido el 20 de julio. Anunciación de María... Hoy tengo 30 años, 7 meses y 12 días.<sup>44</sup>

Mientras el protagonista se prepara a cumplir con su destino final, en la calle, alrededor de María y la abuela, unas niñas corren, juegan, ríen, como quizá lo hiciera Woyzeck durante su niñez; vida y muerte, alegría y tristeza, candor y culpa se mezclan contrastantes. La abuela narra un cuento, un anticuento que viene a ser el símbolo de la existencia del soldado Woyzeck, de quien todo lo ha perdido y se halla en la más absoluta soledad:

Había una vez un niño pobre que no tenía padre ni madre. Todo estaba muerto, y no había nadie más en el mundo. Todo estaba muerto y entonces él fue y buscó día y noche. Y, porque en la Tierra no había nadie más, quiso ir al cielo, y la luna lo miraba con mucho cariño; y cuando finalmente llegó a la luna, ésta no era más que un pedazo de

<sup>43</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 136.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 137.

madera podrida. Y entonces fue al sol, y cuando llegó al sol, éste no era más que un girasol marchito. Y cuando llegó a las estrellas, éstas no eran más que pequeños mosquitos de oro que estaban prendidos como las urracas sobre las acacias. Y cuando quiso volver a la Tierra, la Tierra era un jarrón volcado. Y el niño estaba muy solo. Y entonces se sentó y se puso a llorar, y todavía sigue allí sentado y está muy solo.<sup>45</sup>

Ninguna salida, ninguna luz final, ninguna solución, sólo la desesperanzada soledad. "Y el niño estaba muy solo". Así es para Büchner la oscura canción de la vida. Su melodía prevalece durante todo el drama y aquí, mientras la trama se detiene por un instante, aparece, con su tristísima cantinela. "Lo que narra la anciana en forma de cuento es el mito de la sinrazón de la existencia, el engañado-desengañado".<sup>46</sup>

La voz del protagonista se escucha patética y profética "Nos vamos, María, ya es tiempo".<sup>47</sup> E inician la última caminata juntos, no como los amantes de antaño, ahora como dos extraños que han perdido el poder de la comunicación y que se debaten en sus recuerdo mientras un silencio pesado los envuelve:

MARÍA. —¿Qué dices?

WOYZECK. —Nada<sup>48</sup>

Sin saber qué decir y para romper el pesado silencio María acude al lugar común, "el tiempo", sin presentir que su observación decidirá a Woyzeck; naturaleza y estado anímico se identifican:

MARÍA. —¡Qué roja se alza la luna!

WOYZECK. —Como un hierro sangriero.<sup>49</sup>

Así como Danton ha muerto ya en espíritu antes de que la guillotina acabe con él, Woyzeck, al perder a María, ha dejado de existir y en su

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>46</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 208.

<sup>47</sup> Georg Büchner, "Woyzeck", en *op. cit.*, p. 138.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 139.

mente ella también ha muerto ya: escenas antes había comentado "Pero, Andrés, te juro que era una muchacha única".<sup>50</sup> Ahora, segundos antes de matarla, la visión de la luna roja es la imagen de su puñal ensangrentado. La muerte interior ya ha tenido lugar y ahora, poseído de una fuerza y un coraje que nunca antes había demostrado, apuñala una y otra vez al ser amado:

WOYZECK. —(La acuchilla) ¡Toma esto y esto! ¿No puedes morir? ¡Así! ¡Así!... Ah, todavía se mueve; ¿todavía no está? ¿Todavía no? Todavía...  
(Continúa apuñalándola)  
¿Estás muerta? ¡Muerta! ¡Muerta! (deja caer el cuchillo y sale corriendo)<sup>51</sup>

Woyzeck regresa como un extraño al que fuera su hogar, donde Carlos el idiota, juega con el niño. Su hijo lo rehuye y Carlos repite hasta el cansancio "Ese se cayó al agua"<sup>52</sup> frase inspirada en un canto infantil y que ahora causa un efecto impactante en el protagonista. El idiota y el niño se alejan dejando a Woyzeck aún más sólo. Ha perdido a su amada y ahora también a su hijo; al igual que el niño del cuento de la abuela, que pretendió regresar a la Tierra y se encontró con que ésta era un jarrón volcado, Woyzeck halla en su hogar un vacío tremendo que le grita su soledad.

Para aturdirse, Woyzeck busca la cercanía de la gente; acude a la posada donde viera a María bailar con el Tambor Mayor; ambiente externo y estado anímico del personaje chocan: "Bailen todos, déñle, giren! ¡Suden y apesten!"<sup>53</sup> grita y canta... y baila... y busca una prostituta, una mujer "caliente" como lo fuera la suya. Las palabras que dirige a Catita evocan las que, antes del asesinato, dijera a María:

WOYZECK. —¿Tienes frío María? Y sin embargo eras tan caliente. ¡Tienes labios calientes! ¡Aliento de puta caliente, muy caliente!<sup>54</sup>

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 139.

WOYZECK. —¡Eres caliente Catita! Y eso ¡Para qué? ¡Ya vendrá un día en que vas a estar fría Catita! Sé prudente.<sup>55</sup>

No se trata en forma alguna, mediante esta escena, de mostrar la frialdad de un asesino que después del crimen acude a divertirse, sino de hacer patente el estado de confusión mental del protagonista que pretende revivir la escena de María con el Tambor Mayor, comportarse como lo hiciera éste con su mujer, en el mismo sitio; buscar en Catita a la mujer perdida, sin encontrarla. Una mancha de sangre lo delata; aparece Carlos el idiota, nuevamente repitiendo una frase tomada de un cuento infantil: "Huelo, huelo carne humana"<sup>56</sup> y acertando en el blanco. Woyzeck, ante la mirada acusadora de los presentes, huye despavorido hacia el sitio donde cometiera el crimen.

En su último monólogo, Woyzeck es al mismo tiempo presa de la locura y del miedo; busca el cuchillo para lanzarlo al agua y se topa con el cuerpo de María; arroja el arma al estanque, pero cae demasiado cerca; entra en el agua tras el cuchillo y se interna cada vez más y más... después, el silencio, la noche oscura, la neblina, la gente que se acerca.

¿Muere ahogado Woyzeck? ¿Es aprehendido, juzgado y ejecutado? La muerte sorprendió al autor antes de concluir la obra. Si Büchner hubiera decidido seguir el curso real del caso Woyzeck, éste sería juzgado y ejecutado por una sociedad que lo había utilizado, menospreciado y llevado hasta la locura y el crimen; una sociedad que se deleitaría hablando de justicia, moral y virtud durante un juicio de Grand Guignol. En este caso, apunta Herman Von Dan "...la figura de Woyzeck sería más enfáticamente la del proletario atormentado; en el otro, (el del suicidio) la del hombre atormentado. Un drama de protesta revolucionaria o una especie de teatro universal".<sup>57</sup>

De todas formas la obra dejaría un final en puntos suspensivos, al igual que *La muerte de Danton* y *Leonce y Lena*. El hijo de Woyzeck y los hijos de todos los Woyzecks continuarán encerrados en el mismo círculo, guiados por ese fatalismo del cual ningún personaje Büchneriano puede escapar.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>57</sup> Hans Ritscher, *op. cit.*, p. 14.



Woyzeck es, pues, la figura de un hombre incomprendido dentro de su mísero estrato social, utilizado y menospreciado por la clase pudiente; producto de las circunstancias y enfermo mental que, incapaz de tomar venganza contra aquéllos que lo explotan y dañan, acaba con lo único que ama, de manera que el asesinato de María viene a ser una especie de suicidio.

El caso Woyzeck es dramatizado en un "Juicio hacia los jueces"<sup>58</sup> como lo señala Viëtor; pero Büchner no sólo culpa a la sociedad de este crimen sino que subraya la locura del personaje. Como científico, Büchner rechaza las conclusiones del doctor Clarus; años antes, en su estudio *Crítica a un artículo acerca del suicidio* Büchner había expresado que:

El suicida a causa de padecimientos físicos o psíquicos es, sencillamente, alguien que fallece por enfermedad.

[...]

Así como los padecimientos físicos son enfermedades corporales, los psíquicos son enfermedades mentales...

Por lo tanto, cuando una enfermedad mental empuja a un sujeto hacia la muerte, éste no es un suicida sino alguien que muere a causa de un mal espiritual.<sup>59</sup>

A pesar de que este artículo se refiere exclusivamente al suicidio, ilustra el sentir del autor en relación a los males mentales y su posición frente al crimen de Woyzeck, de

ese ser sin virtud puesto que no ha sido donado culturalmente; Woyzeck, un ser de la más pura naturaleza, solo, desarmado, desprotegido, a merced de las fuerzas llamadas fatalidad o destino; ese destino que es el amo de las marionetas que se presumen grandes y libres; un miserable, un pobre que sufre: he ahí un ser humano.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 199.

<sup>59</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 447.

<sup>60</sup> Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 212.

## Conclusiones

La obra literaria de Georg Büchner se ubica pues, dentro del periodo de transición del romanticismo al realismo; sin embargo, este último movimiento cobra fuerza hasta la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia de la industrialización en ciernes, de los movimientos políticos —principalmente la Revolución de febrero de 1848— y de los avances científicos; pero el clima para este rompimiento con el pensamiento idealista se deja sentir años atrás.

El movimiento literario *La joven Alemania* es el que irá a la vanguardia, en ese país, en la lucha contra los cánones de su tiempo. Radicales opositores del idealismo, rebeldes liberales entre los que se encontraban Heinrich Heine (1797-1856), Heinrich Laube (1806-1884), Ludolf Wienbarg (1802-1872) y Karl Gutzkow (1811-1878) fueron los iniciadores de lo que sería el teatro realista de habla alemana.

En 1834 Ludolf Wienbarg escribe *Las expediciones estéticas*, donde propone las guías literarias a seguir por *La joven Alemania*. En relación al teatro especifica que “El drama y la escena deben ser la autorrepresentación de la vida. La misión del teatro consiste en la provocación hacia el juicio y la toma de posición frente a la representación del proceso vital”.<sup>1</sup>

En 1834, mediante un decreto, se prohibió la impresión y venta de los escritos del movimiento conocido como *La joven Alemania*, cuyas opiniones acerca del Estado y la religión lesionaban los intereses de la clase gobernante. Tanto Gutzkow como Laube fueron encarcelados.

<sup>1</sup> Heinz, Kinderman, *Theater Geschichte Europas. Realismus*. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1965, p. 120.

Büchmer, como ya se anotó, no sólo no perteneció a este movimiento sino que reprobió algunas de sus teorías y prácticas políticas:

No pertenezco a la llamada *Joven Alemania*, el partido literario de Gutzkow y de Heine. Solamente un total desconocimiento de nuestras relaciones sociales podría hacer creer a la gente en la posibilidad de un cambio en nuestras ideas religiosas y sociales a través de un diario literario. Además, no participo de sus opiniones acerca del matrimonio y del cristianismo; pero me enoja el que algunos, mil veces más pecaminosos en la práctica que ellos en la teoría, pongan caras morales y lancen la piedra sobre un talento joven y capaz. Yo voy por mi camino y permanezco dentro del campo del drama que no tiene que ver con estas disputas; pinto mis caracteres de acuerdo a la naturaleza y a la historia, y me río de aquéllos que me hacen responsable de moralidad o inmoralidad. Yo tengo mi propia opinión...<sup>2</sup>

En 1836, desde Estrasburgo, en una carta dirigida a Gutzkow, único literato de este grupo con quien tuvo amistad, opina,

Acerca de la situación literaria en Alemania conozco tanto como nada; sólo unas cuantas migajas que lograron, no sé cómo, cruzar el Rhin me han caído en las manos.

[...]

Por otra parte, para serle sincero, me parece que usted y sus amigos no han seguido el camino más inteligente. ¿Reformar la sociedad a través de la clase culta? Imposible!... Nunca podrá usted salir del abismo entre la clase culta e inculta.

Me he convencido de que la minoría culta y pudiente no cesará en su relación extremista frente a la mayoría. ¿Y la clase mayoritaria? Para ella sólo existen dos palancas: pobreza material y fanatismo religioso. Cualquier partido que levante alguna de estas dos palancas, resultará triunfante...

Creo, en relación a las cuestiones sociales, que debemos partir de un precepto absoluto y buscar en el pueblo la creación de una nueva vida espiritual y mandar la sociedad moderna al diablo.<sup>3</sup>

Solitario, primero desde Estrasburgo y más tarde desde Suiza, Büchmer concibe una estética literaria que no sólo coincide sino que

<sup>2</sup> Georg Büchmer, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*. Wiesbaden, Verlag, p. 408.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 412.

sobrepasa la de los miembros de *La Joven Alemania*. "Cuando Büchner llevó este programa a sus más altas consecuencias se asustaron hasta los mismos miembros de *La joven Alemania* frente a la aparición de esta fragmentaria, radical y agresiva forma dramática".<sup>4</sup>

A pesar de ello, Gutzkow hizo los arreglos para la publicación de *La muerte de Danton* y trató, inútilmente, de escenificarla; la obra no había gustado: "Su Danton no 'jaló'. ¿No sabe usted el motivo? Porque no engañó usted a la historia".<sup>5</sup> le escribe a Büchner en 1836.

En una carta dirigida a su familia Büchner había expresado, en relación a los personajes de su primer drama, que:

Si quería describir su libertinaje, entonces tenía yo que hacerlos libertinos; si quería mostrar su impiedad, tenía que hacerlos hablar como ateos. Si aparecen algunas expresiones indecentes habría que recordar la mundialmente famosa habla obscena de esa época, de la cual lo que dejo decir a mis personajes no es más que un leve esbozo. Solamente podría echarseme en cara el haber elegido este material; pero esta objeción ya ha sido desmentida, si pretenden hacerla válida entonces tendrían que reprobar las obras maestras de la poesía. El poeta no es un maestro de moral; él inventa y crea figuras, revive épocas pasadas; la gente debe aprender de ellas como lo hace con el estudio de la historia o mediante la observación de la vida humana y de lo que acontece en su derredor. Si se quisiera que las cosas no fueran así, no debería permitirse el estudio de la historia, puesto que en ella se narran muchas cosas inmorales; se debería caminar por la calle con los ojos vendados, de lo contrario uno podría mirar muchas indecencias y habría que pedirle auxilio a un dios para que creara un mundo donde no existiera el libertinaje.

Si además se me quisiera decir que el poeta no debe mostrar al mundo como es sino como debiera ser, entonces yo contestaría que el poeta no puede ser mejor que Dios, quien creó al mundo como debe ser.

[...]

Que aparecerán críticas desfavorables se entiende de por sí; puesto que los gobiernos necesitan demostrar, a través de sus escritores pagados, que somos hombres tontos e inmorales. Por otro lado, no considero mi obra como algo acabado y agradeceré verdaderamente críticas estéticas.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Heinz Kindermann, *op. cit.*, p. 121.

<sup>5</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe. Gesamtausgabe*, p. 534.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 400-401.

A partir de su correspondencia privada y de la novela *Lenz* podemos deducir el programa estético de este autor que se aparta definitiva y violentamente de la visión idealista que aún se dejaba sentir en su época:

En cuanto a los llamados idealistas encuentro que sólo han creado marionetas con narices azul cielo y un pathos afectado; pero no hombres de carne y sangre, cuyos sufrimientos y alegrías me conmuevan, cuyas acciones me provoquen aversión o admiración...

El poeta del cual se dice que pinta la realidad, aunque no tenga idea de ella, me es más soportable que aquél que pretende transfigurarla.

[...]

Exijo en toda vida, posibilidad de existencia; no hay necesidad de preguntar si es bello o feo. La sensación de que lo concebido posee vida es el único criterio en obras de arte. ...querían figuras ideales pero todo, todo lo que vi son muñecos de madera. Este idealismo es el más ultrajante menosprecio a la naturaleza humana.

[...]

Hay que amar a la humanidad para penetrar en lo particular de cada ser; nadie debe parecer insignificante o feo, sólo así se le puede comprender; la cara más insignificante puede producirnos una impresión más profunda que la pura invención de la belleza.<sup>7</sup>

Después de la publicación de *La muerte de Danton*, Büchner escribe a su familia:

A mis ojos el poeta dramático no es más que un historiador, que supera a éste ya que trabaja la historia por segunda vez y en lugar de una narración árida nos introduce inmediatamente en la vida de una época; nos proporciona, en lugar de características, caracteres; en lugar de descripciones, figuras. Su tarea consiste en permanecer fiel a la historia lo más posible. Su libro debe ser tan moral o inmoral como lo es la historia misma; pero la historia no fue concebida por el buen Dios como una lectura apta para doncellas, por lo tanto no me deben tomar a mal el hecho de que mi obra tampoco sea apta para ellas.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 94, 95 y 400.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 376.

En relación al lenguaje, hace notar que "El lenguaje culto me parece ultrajante, yo opino que para asuntos humanos hay que utilizar expresiones humanas".<sup>9</sup>

Por lo tanto se puede afirmar, a partir de estas concepciones y del análisis de su obra dramática, que Georg Büchner se perfiló, desde un principio, como un autor realista; a excepción de *Leonce y Lena* todo su material literario fue seleccionado basándose en hechos reales; pero Büchner sobrepasa las propuestas de los denominados autores realistas y si bien parte, al igual que éstos, de una realidad social que determina al hombre, no pretende dedicarse exclusivamente a la crítica sino que va más allá, hacia la toma de conciencia a través del razonamiento, enfrentando y contraponiendo distintas tesis de tal suerte que el público se vea obligado a sacar sus propias conclusiones, para así "a través de la estructura de la comunicación arribar al realismo dialéctico, a una forma artística de la discusión de la realidad".<sup>10</sup>

Si bien ya desde el siglo XVIII comenzó el proceso de incluir dentro del drama a la burguesía, en el movimiento realista ésta llegó a ocupar el primer lugar en la escena.

Tomad el medio contemporáneo y tratad de hacer vivir en él hombres; escribiréis hermosas obras. Sin duda se necesita un esfuerzo; hay que desprender de la mescolanza de la vida sencilla la fórmula del naturalismo. Aquí está la dificultad; hacer algo grande con asuntos y personajes que nuestros ojos, acostumbrados al espectáculo de todos los días, han acabado por encontrar pequeños...

El porvenir es del naturalismo, se encontrará la fórmula, se llegará a probar que hay más poesía en la modesta casa de un burgués que en todos los palacios vacíos y carcomidos de la historia; se acabará por ver que todo se encuentra en lo real...<sup>11</sup>

dice Emile Zola (1840-1902) padre del naturalismo francés. Existe una gran analogía entre las proposiciones de Zola, nacido cuatro años después de fallecido Büchner, con las del autor de *La muerte de Danton*:

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> Theo Buck, "Man muss die Menschheit lieben. Zum ästhetischen Programm Georg Büchners", en *Büchner Sonderband*, t. III, p. 24.

<sup>11</sup> Emile Zola, *El naturalismo en el teatro*. Trad. del francés de Jaime Fuster. Madrid, Edit. La España Moderna, 1972, p. 35. (Col. de Libros Escogidos)

Se parte de la idea de que la naturaleza es suficiente; hay que aceptarla tal cual es sin modificarla ni recortarla; es suficientemente hermosa, suficientemente grande para llevar consigo un principio, un medio y un fin. En lugar de imaginar una aventura, en lugar de complicarla, de preparar golpes teatrales que, de escena en escena, la conduzcan a una conclusión final, se toma simplemente la historia de un ser o de un grupo de seres de la vida real cuyos actos se registran con toda fidelidad...

Se nos acusa violentamente de inmoralidad porque ponemos en escena a bribones y a personas honradas sin juzgarlas... La honradez absoluta no existe en mayor cantidad que la salud perfecta. En todos nosotros hay un fondo de enfermedad. ...Nosotros lo decimos todo, no hacemos una elección, no idealizamos; y por ello se nos acusa de recrearnos en la inmundicia... los idealistas pretenden que es necesario mentir para ser moral al margen de lo verdadero...

Enseñamos la amarga ciencia de la vida, damos la altísima lección de lo real.<sup>12</sup>

La misma crítica que llevara a cabo Büchler del idealismo es la que Zola hace de la "Pièce bien faite", que imperaba en la escena francesa:

Se ha caído en la intriga complicada, en las marionetas movidas por un hilo, en las peripecias continuas, en los golpes inesperados de los desenlaces... el mundo al que nos lleva es un mundo de cartón, habitado por monigotes.

[...]

Espero que pongan en pie en el teatro a hombres de carne y hueso tomados de la realidad y analizados científicamente, sin falsedad. Espero que se nos libre de personajes ficticios, de estos símbolos convenidos de la virtud y del vicio, que ningún valor tienen como documentos humanos...

Espero que se abandonen las recetas conocidas, las fórmulas causadas de servir, las lágrimas, las risas fáciles. Espero que una obra dramática, libre de declamaciones, de las grandes frases y de los grandes sentimientos, tenga la alta moralidad de lo verdadero, la lección terrible de una investigación sincera.

[...]

Yo quisiera únicamente que, en lugar de abstraer al hombre, se le colocara en la naturaleza, en su propio medio, extendiendo el análisis a todas las causas psíquicas y sociales que lo determinan.

<sup>12</sup> Emile Zola, *El naturalismo*. Trad. de Jaime Fuster, selec. introd. y notas Laureano Bonet. Barcelona, Ediciones Península, 1972.

[...]

En el teatro quisiera ver un resumen de la lengua hablada.

[...]

Espero, por último, que la evolución hecha en la novela se acabe en el teatro, que en él se vuelva a la fuente de la ciencia y de las artes modernas, al estudio de la naturaleza, a la anatomía del hombre, a la descripción de la vida en un proceso verbal exacto, tanto más original y poderoso en cuanto que nadie ha osado todavía ponerlo sobre las tablas.<sup>13</sup>

Este último párrafo resulta poco cierto; ya un joven alemán había "osado poner sobre las tablas", años atrás, las propuestas de Zola. Zola desconocía la obra de Büchner; solamente había sido publicada, en vida de su autor, *La muerte de Danton*; las obras restantes permanecieron largo tiempo en el olvido. No fue sino hasta 1879 cuando K. E. Franzos llevó a cabo la publicación de las obras completas.

Las teorías del naturalismo que pregonaba Zola, obedecían a la situación política y social imperante; a la aparición de la *Evolución de las especies* de Darwin; a los estudios de Comte, Taine y Marx dentro de la filosofía. En el ambiente se respiraba la necesidad de una transformación en la estética literaria; sin embargo, Büchner se había adelantado a su época al coincidir sus propuestas literarias con las del nuevo movimiento, llamado naturalista. Estas coincidencias no sólo se hallan en el pensamiento de Zola; cuando el naturalismo pasa a Alemania surge como una corriente heterogénea destacándose, entre otros grupos, el de los naturalistas consecuentes encabezados por el poeta Arno Holz (1863-1929) quien declara: "El lenguaje del teatro no es el lenguaje de la vida... El arte tiene la tendencia de volver a la naturaleza, hay que quitar lo 'teatral' del teatro y dar cabida en él al lenguaje de la vida para crear un arte que vuelva a la naturalidad".<sup>14</sup>

El escenario naturalista da cabida no sólo a los personajes cotidianos sino también a aquéllos que hasta entonces habían sido considerados tabúes; mendigos, tuberculosos, prostitutas, etcétera; así como a los temas que el "buen gusto" no permitía mostrar; el alcoholismo, las taras hereditarias, la sexualidad, etcétera; el lenguaje cobra su exacta

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 135, 141 y 144.

<sup>14</sup> Heinz Kindermann, *Theater Geschichte Europas. Naturalismus*, 1. VIII. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1968, p. 15.



dimensión y el habla cotidiana, los vulgarismos y hasta los distintos dialectos nos comunican una copia fiel de la realidad.

Si en Francia surge, a la sombra de Zola, el Theatre Libre de Antoine, en Alemania es creada en marzo de 1889, la *Freie Bühne* (escenario libre) de Berlín por Otto Brahm, Theodor Wolf y Maximilian Harden, quienes declaran:

Nos ha asociado el objetivo de, independientemente del ejercicio de los teatros establecidos y sin entrar en competencia con ellos, fundar un escenario libre de la contemplación de la censura y del comercio.

Se presentarán durante el año, iniciando en el otoño de 1889 y en uno de los mejores teatros de Berlín, no menos de 10 obras, escritas por dramaturgos modernos y que serán de gran interés y calidad; obras que, dadas las circunstancias, no pueden ser representadas en los teatros ordinarios; tanto en la elección de las obras como en su escenificación, nos apartaremos de la rutina presentando solamente "arte vivo".

En este sentido ha sido fundada la *Freie Bühne*, en la cual sólo tendrán cabida sus miembros.

Libres de las contemplaciones de los teatros actuales, nos proponemos contribuir al desarrollo de la escena alemana, renovándola con impulsos nuevos. Haremos a un lado la rutina y los métodos ya establecidos para llevar un arte real a los espectadores.

No nos ceñimos a ninguna teoría estética, aceptaremos todo, todo aquello que sea libre, grande y vivo y rechazaremos las formas caducas, estáticas y convencionales.<sup>15</sup>

Algunos miembros de esta sociedad, bajo la guía de Bruno Wille, se separan y fundan la *Neue Freie Volksbühne* (Nueva escena libre popular alemana) en la que se escenificarán "piezas en las cuales vivan las ideas y luchas del espíritu de nuestro tiempo, piezas que se ocupen de los problemas del presente".<sup>16</sup>

Es precisamente Wille quien intenta montar *La muerte de Danton*; montaje que, por causas de tipo financiero, no se lleva a cabo sino hasta 1902.

Es importante hacer notar que para estos pioneros del teatro moderno, *La muerte de Danton* reunía los requisitos por ellos implantados.

<sup>15</sup> Gernot Schley, *Die Freie Bühne in Berlin*. Berlin, Haude & Spener, 1957, p. 27.

<sup>16</sup> Heinz Kindermann, *op. cit.*, p. 37.

*Woyzeck* no era aún conocida: publicada en 1879, su primer montaje data de 1913. De haberse conocido hubiera sido una de las obras preferidas de los rebeldes naturalistas puesto que el personaje de *Woyzeck* es el primer antihéroe; como lo define Robert Brustein es "el antihéroe existencial, poco agraciado, disminuido y completamente incapaz de realizar cualquier acción significativa".<sup>17</sup> *Woyzeck* pertenece a la misma clase de *Los tejedores* de Hauptmann, de los habitantes de *Los bajos fondos* de Gorki, de todos aquellos personajes desprotegidos, aniquilados, anulados por la sociedad.

Con el teatro naturalista el lenguaje no sólo se simplifica sino que los personajes hablan su propio dialecto; Hauptmann utiliza el silesiano; Schnitzler, el vienés; Síngel, el anglo-irlandés. Ya años antes, *Woyzeck* se había expresado con el dialecto de Hessen; ésta es pues otra de las contribuciones de Büchner al teatro moderno, en especial al del periodo naturalista.

Gerhart Hauptmann (1862-1946) fue el primer dramaturgo de la época que "descubrió" a Büchner; en 1887 dictó una conferencia acerca de la obra de este autor, entonces desconocido. Büchner ejerció, como el propio Hauptmann lo acepta, una gran influencia en él. Con la misma visión pesimista frente a la Revolución francesa con que Büchner concibe *La muerte de Danton*, crea Hauptmann su *Florian Geyer* basado en la revolución campesina alemana de 1525; al igual que en *La muerte de Danton* en aquella tragedia se encuentran representadas todas las fuerzas que toman parte en el conflicto y Geyer es, como Danton, no un héroe en acción sino una víctima del proceso revolucionario.

Hauptmann también visualiza al individuo condicionado por el grupo social, por la clase económica a la que pertenece, con la cual se identifican sus intereses y de la cual forma parte inseparable. Tanto en *Florian Geyer* como en *Los tejedores*, el autor, como lo hiciera Büchner, parte de un hecho real. *Los tejedores* está basada en una revuelta de los años de 1840; en esta obra se descarta al individuo como héroe y en su lugar se presenta un grupo social; nos encontramos como en *Woyzeck*, la tajante división de clases sociales y nos percatamos tanto del amor del dramaturgo hacia el oprimido como de su odio hacia el opresor.

<sup>17</sup> Robert Brustein, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Trad. del inglés de Jorge L. García Venturini. Buenos Aires, Ediciones Troquel, 1970, p. 42.

La existencia sórdida de estos tejedores es una denuncia social, misma que llevara a cabo Büchner al crear un Woyzeck, primer personaje de la literatura dramática occidental que representa al individuo del estrato social más bajo, al ser sumiso, anonadado, utilizado y menospreciado, como figura central de un drama.

En resumen, Büchner no sólo coincide —adelantándose— en su estética literaria con los principales teóricos del naturalismo, sino que es el primero en llevar a la escena al anti-héroe: aún Georges Danton pleno de hastío y a un miserable entre los miserables como Woyzeck.

En su estudio *De Ibsen a Genet, la rebelión en el teatro* Robert Brustein considera a Georg Büchner como un antecedente del drama existencial moderno puesto que "escribe sobre el hombre aplastado bajo el terrible fatalismo de la historia..."<sup>18</sup>

Otro dramaturgo que recibió una influencia directa de Georg Büchner, fue Frank Wedekind (1864-1918). Este autor rechazó las teorías naturalistas, al grado de burlarse de ellas en su primera obra *Niños y locas*. "La dramaturgia de hoy en día maneja problemas más serios y busca una forma más artística que la naturalista"<sup>19</sup> expresa el autor de *El espíritu de la Tierra* y *La caja de Pandora* quien, así como lo hiciera Büchner, mezcla el elemento trágico con el grotesco, valiéndose de un lenguaje agudo y satírico. Lulu, personaje alrededor del cual giran las dos obras antes mencionadas, es la expresión del deseo sexual incontrolado, esencia de las María y Marion de Büchner; un ser que actúa movida por sus instintos, un ser que desconoce los conceptos de bien y mal y que obedece a su naturaleza; es, como la describe el Donador: "Un dulce animal, ni necio, ni artificial o extravagante, bello, salvaje y colorido".<sup>20</sup>

Wedekind maneja el mismo principio que lleva a los personajes de Büchner al aniquilamiento: una situación social incomprensible los rodea, de la cual no son capaces de salir y que se torna, por momentos, absurda e imposible de trascender. Sus obras son una protesta, "su meta un ataque contra las falsas apariencias y la moral tabú de la bur-

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>19</sup> Georg Hensel, *op. cit.*, p. 825.

<sup>20</sup> Frank Wedekind, *Stücke*, Nachwort Bartel F. Sinhuber. München-Wien, Langen Müller Verlag, 1970, pp. 88-89.

guesía. Sus figuras viven fuera de esta moralidad, viven en la amoralidad del submundo al cual pertenecen los que se hallan fuera de la sociedad".<sup>21</sup> De ahí que muchos de sus personajes "honestos burgueses" sean cáustica caricatura. "Wedkind pertenece a la misma fila de autores como Grabbe, Lenz y Büchner, poetas a los que, junto con Heine, más admira".<sup>22</sup>

Así como el naturalismo es una reacción contra el romanticismo, la siguiente corriente literaria, el expresionismo, será la reacción contra el primero.

El expresionismo en las letras es de los pocos estilos cuya fecha de aparición puede ser precisada; el periodo entre las dos grandes guerras. Decepcionados ante la Primera Guerra Mundial, estos autores trataban de rescatar lo único que en ese momento le restaba al hombre: su alma, su yo interno. En tanto que el héroe expresionista surge del caos, es un desconocido que, desnudo, se busca a sí mismo en el marco de un teatro existencial. Los autores no pretenden ya retratar fielmente la realidad sino proporcionar la visión interna que de ésta se tiene.

De la escena desaparece el individuo para dar paso al ser humano, al hombre sin nombre, al número, al símbolo, a la esencia del ser.

[...] los hombres no son "siluetas", ni "figuras", "ni papeles" para desempeñar. Nada es seguro, el "yo" duda de sí mismo, de su propia individualidad. Todo es movimiento y el alma humana no es una roca, sino un arabesco de torbellinos en medio del río. Así como se ha creado un nuevo arte plástico que, al disolver las formas y aún las vibraciones coloreadas, crea nuevas armonías, es necesario crear un nuevo teatro que penetre más allá de las máscaras.<sup>23</sup>

Es, pues, un teatro de rebeldía, de protesta, "la protesta se da como una manifestación más de la precaria condición humana, sujeta a un destino despiadado".<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>23</sup> Maurice Gravier, "Los héroes del drama expresionista" en Jean Jacquot y colaboradores, *El teatro moderno*. Trad. del francés de Rubén Maserá. Buenos Aires, EUDEBA, 1967, p. 119.

<sup>24</sup> Rodolfo Modern, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, EUDEBA, 1972, p. 37

Se ha considerado a Büchner como un precursor del naturalismo y ahora se intenta considerarlo así también del expresionismo; no se trata de caer en una contradicción, el presente estudio no pretende clasificarlo dentro de ninguna corriente en particular sino de hacer evidente la semilla de ambas en la obra de este autor.

Cuando Büchner selecciona a Georges Danton como el personaje principal de su primer drama, no acude a la figura del héroe revolucionario sino a la del hombre desencantado, aislado ya de la lucha revolucionaria; no se trata exclusivamente de la figura histórica sino del alma solitaria del que fuera Danton y en cuyo derredor giran los demás personajes que lo acosan, como en un mal sueño. Danton lucha contra la generación anterior, al igual que lo hicieron los expresionistas, pero el presente se le aparece más nebuloso todavía.

*La muerte de Danton* nos muestra, a pesar de la rigurosa fidelidad histórica, la tragedia íntima de un hombre cuya visión nihilista ha dado lugar a una serie de interpretaciones antirrevolucionarias de la obra.

Si bien en este estudio se ha hablado de la identificación entre Georg Büchner y Georges Danton, había que manifestar, una vez más, que el drama surgió durante un período de crisis emocional de su autor y delimitar la posición de ambos, Danton como un desencantado y Büchner como un progresista. Camille Demange hace notar, con razón, que "La necesidad del alma es la última objeción que hace Georg Büchner a la revolución social".<sup>25</sup>

Maurice Gravier asienta que "...para que haya drama expresionista debe haber persecución y es necesario también que en torno al héroe que se encuentra enclavado en la picota, gesticulen seres malignos que sólo han sido creados y puestos en el mundo para trastornarlo".<sup>26</sup> Qué mejor ejemplo que la figura del pobre peluquero Woyzeck, de ese ser elemental, indefenso frente a todos los fantasmas anónimos que lo rodean, acosan y obligan a desdoblarse ya sea en peluquero, soldado u objeto de laboratorio, sin advertir en él al hombre, al ser humano.

Woyzeck pertenece a la esfera de la realidad, lleva un nombre y un apellido, pero al mismo tiempo es un alma acosada, reflejo de todos los

<sup>25</sup> Camille Demange, "El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario", en *op. cit.*, p. 174.

<sup>26</sup> Maurice Gravier, *op. cit.*, p. 123.

miserables de este mundo marcados por una sociedad fría y mecánica.

Woyzeck es un ser atormentado, en él se mezclan realidad y alucinación a tal grado que ya no es capaz de distinguir la una de la otra; las figuras que lo acosan parten de una realidad grotesca y se mezclan en sus pesadillas.

Si bien Woyzeck es el producto de una sociedad injusta, su drama íntimo no es de orden puramente social sino existencial, es la tragedia íntima de la soledad.

Para finalizar la parte correspondiente al expresionismo citaremos a Ernst Toller (1893-1939) uno de los poetas más sobresalientes de este periodo, cuyas palabras concuerdan con la visión de Büchner:

En el patio de mi prisión veo detenidos que asientran madera. Este me parece un obrero, aquél un campesino, el tercero un empleado de escribanía; y repentinamente no veo más que tres marionetas, tres pobres peleses, siniestros y grotescos, cuyos hilos mueve el destino.<sup>27</sup>

Nací de padres  
acomodados. Me ataron  
un cuello duro y me educaron  
en el hábito de ser servido.  
Y aprendí el arte de ordenar. Pero  
cuando grande  
comencé a mirar alrededor de mí.  
La gente de mi clase no me gustó...  
...Y abandoné a mi clase y me uní  
a la pobre gente.  
...Sí, divulgo secretos. Estoy  
en medio del pueblo  
Y explico  
cómo engañan a la gente y predigo  
lo que ha de ocurrir.  
Pues he sido iniciado en sus planes...<sup>28</sup>

Confiesa, en la *Canción de Salomón*, Bertolt Brecht (1898-1956) uno de los dramaturgos y teóricos teatrales más importantes de nuestro siglo.

<sup>27</sup> Demange Camille, *op. cit.*, p. 170.

<sup>28</sup> André Gisselbrecht, *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*. Trad. del francés de Enrique Alonso. Buenos Aires, Editorial La Pléyade, 1973, p. 11.

La juventud de Brecht se asemeja mucho a la de Büchner: ambos pertenecen al seno de una familia acomodada, estudian medicina, se rebelan contra el orden social establecido, participan en movimientos subversivos y, por último, ambos viven la amargura del exilio.

En los diálogos de la *Tercera noche* Brecht acepta la influencia que sobre él ejerció Büchner:

Era muy joven al terminar la Primera Guerra Mundial. Estudiaba medicina en Alemania del Sur. Las influencias decisivas en su teatro partieron de dos dramaturgos y de un clown. En esos años se comenzaba a representar por primera vez a Büchner, cuya producción databa de la década de 1830. El escritor de piezas asistió a una representación de *Woyzeck*. Además vio a Wedekind actuando en sus propias obras, con un estilo gestado en el cabaret...

...Pero la influencia más importante fue la del clown Valentín.<sup>29</sup>

Naturalmente la atracción que estos personajes ejercieron sobre el joven Brecht se debe a la crítica y denuncia social que llevaban a cabo. Tanto Büchner como Brecht fueron, ante todo, rebeldes sociales que no se concretaron a la denuncia sino que buscaron, como hombres, un cambio social que devolviera al ser humano su dignidad.

Con la obra de Brecht la función del espectador cambia totalmente, ya no debe experimentar una emoción en el sentido aristotélico sino reflexionar, establecer un juicio crítico frente a lo que ve en escena:

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que explique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma.

[...]

Si hacemos actuar a nuestros personajes sobre la escena como impulsados por fuerzas sociales diversas de acuerdo con las distintas épocas, modificamos la tendencia de nuestro espectador a abandonarse al ambiente escénico. Ya no pensará más: "así actuaría también yo", por-

<sup>29</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*. Trad. del alemán de Nélida Mendillharzu de Machain. Barcelona, Ediciones Nueva Visión, 1970, t. II, p. 196.

que tendrá que agregar "si viviese en las mismas condiciones". ...así surge la crítica.<sup>30</sup>

Esta crítica nace, pues, de un razonamiento dialéctico de tal suerte que "el teatro del distanciamiento es un teatro dialéctico".<sup>31</sup> Brecht logra este distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) interrumpiendo la continuidad emotiva con carteles, proyecciones, canciones, intervenciones de un narrador, diálogos en tercera persona,

[...] extrayendo en forma de pensamiento los movimientos sociales, o bien contraponiéndolos con otros: proceso que confiere al comportamiento afectivo un carácter "no natural" en el sentido de que los movimientos representados aparecen menos naturales y en consecuencia más manejables".<sup>32</sup>

Con su primera obra *La muerte de Danton*, Büchner nos acerca al teatro épico, un teatro básicamente descriptivo; el título, como ya se apuntó, marca el final de la obra; el público, por tanto, ya no se hallará a la expectativa acerca de la suerte de Danton sino que presenciara el proceso social dentro del cual se desarrolla el personaje. La contraposición de ideas y situaciones entre una y otra facción dentro del drama incitarán al espectador a tomar una actitud crítica frente a la historia del hombre, hecha por el hombre.

Brecht solicita.

Una técnica que permita al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considere las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones; según la cual todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo. Esto también vale para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo particular de su convivencia social.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Bertolt Brecht, *Breviarios de estética teatral*. Trad. del alemán de Raúl Soarrete. Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1963, pp. 34-35. (Col. de ensayos Los Tiempos Nuevos)

<sup>31</sup> Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*. Trad. del alemán de Nélica Mendilharzu de Machain, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977, p. 216.

<sup>32</sup> Bertolt Brecht, *Breviarios de estética teatral*, p. 37.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40.



Esta propuesta ya ha sido llevada a cabo en *La muerte de Danton*; Büchner no pretende hacer de Danton simplemente un héroe o una víctima, sino que lo sitúa como producto de un proceso de transformación social.

Dentro de la estructura dramática aristotélica observamos el desarrollo lógico de una trama en la cual la "acción es una e íntegra y los actos parciales están unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar cuartece y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo"<sup>34</sup> Brecht, en cambio, propone un teatro donde "permanentemente está presente el salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, la unidad de lo incongruente, la discontinuidad de lo continuo",<sup>35</sup> de manera que mueva al espectador hacia la actitud crítica. Es evidente, pues, que en *La muerte de Danton* encontramos ya las bases del teatro épico de Brecht.

El análisis de *Leonce y Lena* muestra en forma más abrupta esta contraposición, ya que Büchner parte de dos conceptos antagónicos: Fama e Fame y de posiciones sociales opuestas; bajo la forma festiva de la farsa hace surgir la feroz sátira social. La presentación grotesca de la nobleza lleva al distanciamiento brechtiano puesto que: "los grandes delincuentes políticos deben quedar totalmente al descubierto y, con preferencia expuestos al ridículo. Porque, en primer lugar no son grandes delincuentes políticos, sino los consumidores de grandes delitos políticos cosa que es muy distinta".<sup>36</sup>

El amor de Leonce y Lena fracasará precisamente porque los personajes se dejan llevar por las circunstancias y no poseen la conciencia para romper con una sociedad enajenante; su fracaso obedecerá a la actitud pasiva, a la fácil huida hacia un mundo irreal. En cuanto al personaje de Valerio, éste aprovechará la mínima oportunidad para engañar o vapulear al más débil puesto que "...el sistema de explotación sobre el cual descansa nuestra sociedad repercute en todos los escalones de la jerarquía; un hombre alienado a ese sistema encuentra

<sup>34</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 13.

<sup>35</sup> Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, p. 216.

<sup>36</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, p. 70.

siempre otro más alienado que él, y quien cree alienar a su prójimo resulta él mismo alienado".<sup>37</sup>

Brecht luchó en sus obras por la toma de conciencia del proletariado; de la masa trabajadora que "veía a punto de encumbrarse".<sup>38</sup> En su última obra, Büchner sitúa como centro de la acción a un proletario, a un hombre víctima de la explotación —como lo haría Brecht— y arriba a la misma respuesta: el mal se halla en la sociedad que convierte al hombre en su propio depredador.

Para Brecht "la transformación de la sociedad es un acto de liberación; y esa alegría que nace de tal liberación lo que el teatro de la era científica tiene que comunicar".<sup>39</sup> Brecht encontró la respuesta en el comunismo, de ahí su actitud conducente hacia la acción; Büchner murió sin haber encontrado una salida, de ahí su pesimismo, su actitud fatalista que marca la gran diferencia entre ambos autores.

Por una parte la rebelión contra el orden establecido y por la otra la impotencia frente al mismo, llevan a Büchner a la creación de un mundo deforme donde el ser humano es, según el caso, una gran marioneta fanfarrona o un pequeño títere. Esta visión de un mundo deforme, de pesadilla, llega a su máxima expresión en *Woyzeck* donde el personaje del Doctor surge, al igual que el Padre Ubú de Alfred Jarry (1873-1907), a partir del desprecio hacia la figura de un profesor; Büchner toma como modelo al profesor Wilbrand y Jarry al profesor Hébert. Ambos personajes son la caricatura cruel del tipo fanfarrón y sin escrúpulos que pretende esconder su deformidad —en Jarry no sólo mental sino también física— bajo una máscara. Este personaje, que en Büchner se halla sujeto a la manipulación, es liberado por Jarry lo que lleva a la adquisición de una fuerza devastadora y un ansia de poder incommensurable. Padre Ubú y su mujer llevan la escena, las figuras que los rodean son anuladas bajo su peso; Büchner, en cambio, coloca a *Woyzeck* en el centro de la acción, pero acosado, perseguido, sin máscara alguna, solo, obsesionado.

"A partir de *Woyzeck* Büchner (inicia) la búsqueda de un teatro en estado puro, donde el espacio definido de la escena sea un lugar privi-

<sup>37</sup> André Gisselbrecht, *op. cit.*, p. 68.

<sup>38</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre el teatro*, p. 68.

<sup>39</sup> Bertolt Brecht, *Breviarios de estética teatral*, p. 47.

legiado invadido (*sic*) por el lenguaje, las acciones, los colores y el ritmo";<sup>40</sup> un teatro que logra expresar el sentimiento de extrañeza del hombre frente a un mundo caótico, un teatro sin ilusión

[...] un teatro ajeno a las risas así como al llanto, a lo cómico así como a lo trágico; un teatro depurado de mentiras, extraño como un sueño y en el cual, a través de incidentes gratuitos, ridículos, sublimes o monstruosos, baje hacia nosotros la dulce luz inalterable del eterno misterio de la existencia proveniente del infinito<sup>41</sup>

como el que exigiera Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), dramaturgo, pintor y filósofo polaco que, junto con Jarry y Antonin Artaud, figura como antecesor del Teatro del Absurdo.

Este teatro puro que plantea Witkiewicz lo acerca a la búsqueda de una metafísica en la escena; misma que llevara a cabo, algunos años después, Antonin Artaud (1896-1948) en su propuesta de un teatro de la crueldad; crueldad entendida no como un baño de sangre sino como aquélla "más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. Aquélla que nos confirma nuestra falta de libertad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro".<sup>42</sup>

Para Artaud el teatro requiere de una realidad que actúe violentamente sobre el espectador; un teatro en el cual se cree una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión, un teatro depurado que transmita una "especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza, y los Objetos".<sup>43</sup>

Woyzeck es un ser libre de toda contaminación cultural, reducido a sus instintos, y el mundo que lo rodea es "un mundo singular, cruel porque en él se toman los gestos al pie de letra, mundo en rebelión porque es natural".<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Jean Duvignaud, *Sociología del teatro*. Trad. del francés de Luis Arana. México, FCE, 1966, p. 348. (Col. de Obras de Sociología)

<sup>41</sup> Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *La forma pura del teatro*. Trad. del francés y pról. de Jan Patula. UNAM, 1982, p. 61. (Col. Cuadernos)

<sup>42</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Trad. del francés de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1964, p. 82. (Col. Ensayos)

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>44</sup> Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 345.

Pero este mundo singular y cruel es además un mundo incomprendible, un mundo ajeno, en el cual los personajes se encuentran aislados, angustiados, mientras sus acciones se tornan vanas e inútiles. Y este es precisamente el mundo que, en términos generales, retratan los autores del llamado Teatro del Absurdo; un teatro que denuncia pero que no nos proporciona ninguna salida, un teatro pesimista, un teatro sin alternativas ni respuestas.

En *La muerte de Danton* ya deja Büchner entrever algunos de los rasgos que servirán de Leitmotiv a los autores de este teatro nacido en la segunda mitad de nuestro siglo: la soledad del hombre, su incapacidad de controlar los acontecimientos, la eterna espera y el "maldito deber ser con que ha sido bautizado".

Al igual que los personajes de Samuel Beckett (1906-1989) Danton espera; espera su propia ejecución, vacío, harto, inútil; y cuando por fin decide actuar, su actuación, sus discursos y sus gritos resultan totalmente inútiles, estériles. "La muerte se burla del nacimiento; es verdad, nos dan por mortaja un pañal"<sup>45</sup> dice Danton y Pozzo, uno de los personajes de *Esperando a Godot*, maneja el mismo concepto: "...un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo segundo.. Te hacen nacer a horcajadas de la muerte..."<sup>46</sup>

Vladimir y Estragón –personajes de la obra antes citada– viven una espera; también Danton espera, aburrido, hastiado, repitiendo día con día los mismos gestos, las mismas acciones; pues, como explica Beckett en su ensayo sobre Proust:

El hábito es el lastre que encadena al perro en su vómito. Respirar es un hábito, la vida es un hábito. O mejor, la vida es una sucesión de hábitos, como el individuo es una sucesión de individuos... Hábito, pues, es el término genérico de los innumerables pactos entre los innumerables sujetos que constituyen el individuo y sus innumerables objetos correlativos. Los períodos de transición que separan estas series consecutivas significan las zonas peligrosas de la vida del individuo, peligrosas, precarias, dolorosas, llenas de misterios y fértiles al mismo tiempo, ya que,

<sup>45</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", p. 68.

<sup>46</sup> Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Trad. de Pablo Palant, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1954, p. 98. (Col. Teatro de hoy)

por unos momentos, el tedio de la vida es sustituido por el sufrimiento del ser.<sup>47</sup>

Danton evade su realidad y cuando al fin se enfrenta a ella resulta impotente, representa trágicamente su papel en la farsa que es su juicio puesto que "...somos muñecos movidos de un hilo por poderes desconocidos; nosotros mismos no somos nada, nada".<sup>48</sup>

La apatía de Danton obedece a su cansancio, a su náusea frente a un hecho concreto: la revolución. En *Leonce* hallamos la misma apatía pero en él proviene de su posición de príncipe ocioso y desobligado, producto de una sociedad decadente; Leonce se aburre pero no es capaz de romper el cómodo círculo vicioso en el que se halla atrapado. Igual que Vladimiro y Estragón inventa juegos, se pierde en la espera y, finalmente, se evade hacia un mundo utópico.

En *Leonce y Lena* Büchner critica el sistema social alemán de su época, convencido de que es éste el que deforma y oprime al hombre. La misma tesis es llevada a escena por Eugène Ionesco (1912) quien, a diferencia de Büchner, no critica a una sociedad en particular sino a todas en general: "Ninguna sociedad ha sido capaz de abolir la tristeza humana, ningún sistema político puede liberarnos del dolor de vivir..."<sup>49</sup> Por lo tanto hay que romper con ese lenguaje gastado "a base de clichés, fórmulas vacías y slogans".<sup>50</sup> En *Leonce y Lena* Büchner utiliza un lenguaje absurdo, hueco, que conduce a la automatización del individuo; no en balde acuden a sus nupcias Leonce y Lena "bajo la apariencia de dos autómatas de fama mundial",<sup>51</sup> autómatas respetables, morales y, además, enamorados; por lo tanto encajan perfectamente dentro de la etiqueta social de su diminuto reino. Leonce cae en su propia trampa y su evasión a la irrealidad se traducirá, finalmente, en sumisión al sistema; tema que Ionesco plasma en *Jacobo a la sumisión*.

El conformismo, el "omnipotente conformismo" como lo llama Ionesco, forma parte también de la farsa de Büchner: los campesinos,

<sup>47</sup> Samuel Becket, "Proust", en Martin Esslin, *El teatro del absurdo*. Trad. del inglés de Manuel Ferrero. Barcelona, Editorial Seix-Barral, 1966, pp. 44-45. (Col. Ensayo)

<sup>48</sup> Georg Büchner, "La muerte de Danton", p. 42.

<sup>49</sup> Eugène Ionesco, "The playwright's role" en Martin Esslin, *op. cit.*, p. 98.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> Georg Büchner, "Leonce y Lena", p. 100.

esos campesinos que el autor trató de sublevar, lanzan sus "vivat" a la pareja real; el olor del banquete será su premio y con ello se conforman.

Los personajes de *Leonce y Lena* son títeres, marionetas, como aquellos que fascinaron al niño Ionesco en el

[...] espectáculo que lo retenía estupefacto, con la visión de muñecos que hablaban, se movían y se aporreaban entre sí. El espectáculo mismo del mundo, no usual, improbable pero más verdadero que la verdad, que se presentaba en una forma infinitamente simplificada y caricaturizada como para subrayar su grotesca y brutal verdad...<sup>52</sup>

Ionesco, al igual que Büchner en *Leonce y Lena*, utiliza la burla, el humor —un humor amargo— ya que éste

[...] nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre... No es sólo espíritu crítico sino que... el humor es la única posibilidad que tenemos de separarnos de nosotros mismos, pero sólo si antes lo hemos asimilado, superado y tomado conocimiento de él, de la tragicómica situación humana, de la enfermedad de ser. Ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo... La lógica por ella misma se revela en lo ilógico del absurdo del cual somos conscientes...<sup>53</sup>

En *Woyzeck* abandona Büchner la burla, burla que tiene sus raíces en el desprecio, da un paso más y llega al odio; a la descripción no sólo de un mundo absurdo y sin sentido, sino también cruel y brutal, lo cual lo convierte

[...] en precursor de otro aspecto del Teatro del Absurdo, el drama violento de la aberración y la obsesión... Con las grotescas figuras de pesadilla que atormentan al indefenso Woyzeck y la violencia de su lenguaje, es una de las primeras piezas del teatro contemporáneo... del oscuro esfuerzo del Teatro del Absurdo, puesto de manifiesto en las primeras obras de Adamov.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Eugène Ionesco. "Experience du Théâtre" en Martin Esslin, *op. cit.*, p. 102.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>54</sup> Martin Esslin, *op. cit.*, p. 253.

Adamov (1908-1970) cuyas primeras obras fueron clasificadas bajo el rubro de Teatro del Absurdo, conoció la obra dramática de Georg Büchner, la cual tradujo al francés.

Un lazo de unión entre ambos autores es su necesidad de poner en tela de juicio a la sociedad burguesa y su búsqueda de una nueva filosofía social que devuelva al hombre su integridad. Adamov, como Brecht, se une a las filas comunistas; a partir de ese momento sus obras se alejan del Teatro del Absurdo y se acercan al teatro social, un teatro que debe mostrar

[...] la coexistencia y el antagonismo de las clases, una de las cuales está siempre oprimida por la otra o las otras. Pero limitarse a representar sólo esa opresión, a presentarla como un estado de cosas fatal aunque indignante, es mostrar a los oprimidos —admitiendo que tengan los medios para venir al teatro— lo que ya conocen en demasía. Hay que arribar al espectáculo de la discordancia, de la desproporción grotesca entre el pequeño razonamiento mentiroso y la miseria real de los hombres, del lazo, lógico y risible a la vez, de la causa y el efecto...<sup>55</sup>

Esta cita puede ser aplicada *Woyzeck* obra que, como ya se dijo, atrajo la atención de Adamov quien también afirma:

Una de las causas de lo burlesco moderno es, naturalmente, la desproporción que hay entre un mundo que podría prescindir perfectamente de esos personajes "negativos", y los que sufrirían mucho prescindiendo de ganar mucho dinero en ese mundo, es decir "a costa de los pobres". Pero lo burlesco viene también, en efecto, de la desproporción, e incluso de la contradicción, entre las palabras que dirigen a la mayoría —palabras que evocan siempre valores eternos— y sus actos, que siempre se refieren a intereses extremadamente provisionales, los suyos. Sólo ahí, lo burlesco y, no diré lo trágico sino el drama, se unen. Porque la mayoría se deja con frecuencia, con demasiada frecuencia, burlar por las bellas palabras "eternas", mientras que no sólo no se beneficia, sino que padece y mucho por los intereses provisionales. En resumen, el drama nace de que la mayoría no ve lo cómico de semejante situación. El teatro es el que tiene que hacérselo ver.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Arthur Adamov, *Aquí y ahora*. Trad. del francés de Josefina Martínez Alinori. Buenos Aires, Ed. Losada, 1967, p. 31. (Col. Cristal del tiempo)

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 58.

En un artículo titulado *Woyzeck, o la fatalidad puesta en tela de juicio* Adamov parte de la réplica de Woyzeck al Capitán: "Lo que pasa es que nosotros somos miserables en este mundo y también lo seremos en el más allá. Creo que cuando lleguemos al cielo tendremos que ayudar a tronar",<sup>57</sup> para ilustrar "precisamente, esa mezcla de conciencia de clase y de alienación en los dos sentidos de la palabra".<sup>58</sup> Por otra parte Adamov, siguiendo con el ejemplo de *Woyzeck*, exigía un teatro que mostrara tanto el lado curable de las cosas como el incurable, aún cuando esta obra no ofrece ninguna solución.

Así como Büchner rompe bruscamente la continuidad de la acción en *La muerte de Danton* con escenas grotescas, Adamov utiliza este mismo principio al introducir intermedios alegóricos, "guñoles versallescos" como contrapunto de las escenas realistas de *Primavera del 71* obra que él consideró su más acabada creación.

Para Adamov, Büchner es —junto con Strindberg— uno de los más grandes dramaturgos que han existido desde la época isabelina, puesto que comprendió "que el hombre ya no puede celebrar con la solemnidad de un rito su propio sacrificio, y triunfar de la desgracia que le aplasta sacando de esa misma desgracia, por el comentario que se hace de ella, un significado indestructible".<sup>59</sup>

Los conceptos de Büchner, formulados hace ciento cincuenta años, no han envejecido; siguen y seguirán vigentes mientras el hombre moderno, solo y desamparado, espere, sin poder evitarlo, a que un gran títere —en nombre de la libertad o la virtud— nos arrastre al gran final. Entonces el círculo del fatalismo histórico se habrá cerrado para siempre.

La muerte sorprendió a Georg Büchner cuando no era sino un dramaturgo desconocido; sólo el paso del tiempo le ha otorgado su lugar dentro de la escena mundial, cumpliéndose así el deseo de este joven alemán: "Fama quiero, no pan".<sup>60</sup>

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>58</sup> *Idem.*

<sup>59</sup> *ibid.*, p. 116

<sup>60</sup> Georg Büchner, *Werke und Briefe*, p. 465.



## Bibliografía de obras consultadas

- ARTHUR, Adamov, *Aquí y ahora*, trad. del francés de Josefina Martínez Alinori. Buenos Aires, Ed. Losada. (Col. Cristal del Tiempo)
- ARISTÓTELES, "Poética", trad. Dr. Juan García Baca, en *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, núm. 5. México, INBA, 1962.
- ANTONIN, Artaud, *El teatro y su doble*, trad. del francés de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1964.
- SAMUEL, Beckett, *Esperando a Godot*, trad. de Pablo Palant, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1954. (Col. Teatro de hoy)
- BERTOLT, Brecht, *Breviarios de estética teatral*, trad. de Raúl Soarrete. Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1963. (Col. Los Tiempos Nuevos)
- BERTOLT, Brecht, *Escritos sobre el teatro*, trad. de Nélida Mendilharzu de Machain, t. II. Barcelona, Ed. Nueva Visión, 1970.
- BRENTANO, Clemens, *Ponce de Leon*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1982. (Universal Bibliothek, 8 542)
- BRION, Marcel, *La Alemania romántica*, trad. del francés de María Luz Melcón. Barcelona, Barral, 1973.
- BRUSTEIN, Robert, *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, trad. del inglés de Jorge L. García Venturini. Buenos Aires, Ed. Troquel, 1970.
- BÜCHNER, Georg, *Werke und Briefe, Gesamtausgabe*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1958.
- BÜCHNER, Georg, *Teatro completo*, trad. del alemán de Alfredo Calm, L. Nilus, E. Bulygin y Manfred Schönfeld. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1960. (Col. Lasange de Teatro Universal, 85)
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro*, trad. del francés de Luis Arana. México, FCE, 1966. (Col. de Obras de Sociología)

- Encyclopaedia Britannica, vols. VII y XIX. Chicago-Londres-Toronto, William Benton Publisher, 1958.
- ERNST, Johann, *Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Alemania, Rowohlt, 1958.
- ESSLIN, Martín, *El teatro del absurdo*, trad. del inglés de Mamiel Herrero. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1966. (Col. Ensayo)
- GEORGE Freedley y John REEVES, *A history of the theatre*, Nueva York, Crown Publishers, 1942.
- GASSNER, John, *Masters of the drama*, Nueva York, Random House, 1940.
- GISSELBRECHT, André, *Introducción a la obra de Bertolt Brecht*, trad. del francés de Enrique Alonso. Buenos Aires, Ed. La Pléyade, 1973.
- GOETHE, Johann W., *Werke*, t. X. Berlín, Ludwig Geiger, 1893.
- GOETHE, Johann W., *Fausto-Werther*, 3a. ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1983.
- GRABBE, Christian D., *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, Sighbert Mohr Verlag, 1964.
- GRIMM, Reinhold, Theo BUCK *et. al.*, *Büchner Sonderband*, tt. I, II y III. Berlín, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, 1979. (Text Kritik)
- HAUPTMANN, Gerhart, *Obras escogidas*, 2a. ed., trad. del alemán de Ana Mará Haft, pról. de Mariano Luque. México, Editorial Aguilar, 1961.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, t. II. Madrid, Editorial Guadarrama, 1972. (Col. Punto Omega)
- HENSEL, Georg, *Spielplan, Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlín, Propylaen Verlag, 1966.
- JACQUOT, Jean *et al.*, *El teatro moderno*, trad. del francés de Rubén Maserá. Buenos Aires, EUDEBA, 1967.
- KINDERMANN, Heinz, *Theater Geschichte Europas*, t. X. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957-1970.
- KLEIST, Heinrich von, *El cántaro roto, Peutesilea, El príncipe de Hamburgo*, trad. del alemán de Feliu Formosa, Z. Americano, Julio Diamante y Elena Saenz. Barcelona, Editorial Labor, 1973.
- KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Karl Hanser Verlag, 1960.
- KOCH, Wilhelm, *Das Deutsche Theater und Drama seit Schiller's Tod*. Leipzig, Vier Quellen Verlag, 1922.

- LENZ, Jakob M. R., *Werke und Schriften*, Stuttgart, Henry Goverts Verlag GmbH., 1967. (Neue Bibliothek der Weltliteratur)
- LESSING, Gotthold E., *Gesammelte Werke*, München, Carl Hanser Verlag, 1959.
- LESSING, Gotthold E., *Hamburg Dramaturgy*, trad. del inglés de Marcela Ruiz Lugo, ms.
- Mayer, Hans, *Georg Büchner Woyzeck, Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, Ullstein Bücher, 1963.
- MELCHINGER, Siegfried y Henning RISHBIETER, *Welttheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen*. Braunschweig, Georg Westermann Verlag, 1962.
- MODERN, Rodolfo, *El expresionismo literario*, 2a. ed. Buenos Aires, EUDEBA, 1972.
- MUSSET, Alfredo de, *Les caprices de Marianne & Fantasio*, México, Ediciones Quetzal, 1952.
- RABELL, Malkah, *Luz y sombra del anti-teatro*, México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1970. (Textos de Teatro de la Universidad de México, 25)
- RITSCHER, Hans, *Georg Büchner Woyzeck, Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt am Main, 8 Auflage, Verlag Moritz Diesterweg, 1976.
- SCHLEGEL, Federico, *Fragments*, trad. de Emilio Uranga. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Publicaciones, 1959.
- SERREAU, Genevieve, *Historia del Nouveau Théâtre*, trad. de Mamel de la Escalera, México, Siglo XXI, 1967.
- SHAKESPEARE, William, *Obras completas*, trad., estudio preliminar y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Editorial Aguilar, 1974.
- SCHILLER, Friedrich von, *Don Carlos - La Conjuración de Fiesco - Cabala de amor*, trad. de José Yxart. Barcelona, Editorial Maucci, 1909. (Col. Biblioteca Arte y Letras)
- SCHLEY, Gernot, *Die Freie Bühne in Berlin*. Berlin, Haude & Spencer Verlag, 1957.
- SZONDI, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964.
- VERNOHR, Wolfgang, *Brennpunkte Deutscher Geschichte, 1450-1850*, Alemania, Athenäum Kronberg/Tannus, 1978.

- VIETOR, Karl, *Georg Büchner, Politik, Dichtung, Wissenschaft*, Switzerland, A. Francke A. G. Verlag, 1949.
- WEDEKIND, Frank, *Stücke*, Nachwort Bartel F. Sinhuber. München, Wien, Langen Müller Verlag, 1970.
- WITKIEWICZ, Stanislaw, *La forma pura del teatro*, trad. del francés y pról. de Jan Patula, México, UNAM, 1982.
- ZOLA, Emile, *El naturalismo*, trad. de Jaime Foster, selec. introd. y notas Laureano Bonet. Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- ZOLA, Emile, *El naturalismo en el teatro*, trad. del francés de Jaime Foster. Madrid, Editorial La España Moderna, 1972. (Col. de Libros Escogidos)