



## **Fluctuación del ser, amoralidad del devenir. Sabiduría dionisiaca en *Judith* de Friedrich Hebbel**

**Mario Rucavado Rojas**

**(Universidad de Buenos Aires)**

Indagar la noción nietzscheana de lo dionisiaco, sea en *Judith* de Friedrich Hebbel o de manera general, supone preguntarse por el elemento trágico que implica. Pues, aunque a menudo sea entendida de manera trivial, esta noción abarca mucho más que ebriedad y sensualismo. Lo dionisiaco se refiere al substrato de la visión trágica de los antiguos griegos, su sabiduría popular, la misma que, en una vieja leyenda, habla por boca de Sileno: apresado por el rey Midas, el sátiro responde, al ser interrogado, que lo mejor para el hombre es no haber nacido, no ser, ser nada —y lo segundo mejor, morir pronto. Ahí, en un saber atroz, y no en la exaltación de los sentidos, yace lo genuinamente dionisiaco: en el hecho de que “nuestras naves partirán siempre hacia Sicilia por más que cada cual tiene más o menos conciencia de que van hacia su destrucción”<sup>1</sup>. Y, precisamente, de la plena conciencia de ese horror nace el anhelo por la redención apolínea mediante la bella apariencia: “El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos”<sup>2</sup>.

Nadie vio esto mejor que Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann. En el capítulo VI, el “niño mimado por la vida” descubre esquiando la verdadera faz de la naturaleza: “aquel mundo, en su silencio insondable no tenía nada de hospitalario [...] en realidad no le acogía, sencillamente toleraba su intromisión, su presencia, de una manera un tanto inquietante, como si no respondiera de nada; [...] era la pura imagen de la indiferencia, de una indiferencia mortal”<sup>3</sup>. Cuando pierde la conciencia en medio de la tormenta de nieve,

<sup>1</sup> George Steiner, *La muerte de la tragedia*, Caracas: Monte Ávila, 1991; p. 12.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 2007; p. 52.

<sup>3</sup> Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2009; p. 692.



contempla en una visión la mutua dependencia de lo apolíneo y lo dionisiaco: frente al templo, en la costa, junto al Mediterráneo intensamente azul, un desfile de jóvenes hermosos y ágiles; dentro del templo, en la penumbra, tras una estatua, dos mujeres viejas descuartizando a un niño.

En *Judith* de Friedrich Hebbel<sup>4</sup>, la bella apariencia, en la forma de una retórica deslumbrante, puede hacer que perdamos de vista el saber dionisiaco que subyace en la obra; pero, es gracias a él que puede denominársela una *tragedia* en todo el sentido de la palabra. Un lector incauto podría inclusive, en vista del aparente triunfo de la heroína, dudar que haya una verdadera acción trágica; es decir, ¿reside lo trágico en la deshonra de Judith o, acaso, en su atroz recompensa? ¿O, invirtiendo los términos, en la muerte de Holofernes, que se revelaría así como el auténtico héroe de la obra? La verdad, bastante más sutil, es que el núcleo trágico de la obra consiste en la *seducción* de Judith, no en el sentido de que sea *deshonrada*, si tal cosa todavía puede significar algo, sino en que Holofernes, al derrumbar, una a una, las defensas de Judith, más que desnudarla de sus vestidos lo que hace es despojarla de su conciencia moral: "En donde estaba el centro de mis pensamientos, no hay ahora más que vacío y tinieblas" (p. 165) se lamenta ella poco antes de caer. La visión trágica, dionisiaca y amoral de Holofernes se impone así sobre la visión moral de Judith y el pueblo hebreo.

### **La doctrina misteriosa de la tragedia**

La estructura de *Judith* es en extremo clara y contundente. El primer acto presenta a Holofernes; el segundo, a Judith y el tercero (una escena urbana digna de Shakespeare), a la ciudad de Betulia. Tenemos así los dos antagonistas y el botín de guerra que disputarán. En el cuarto y quinto acto (primera escena), los protagonistas chocan y se destruyen entre sí; la última escena es una coda irónica, donde la aparente victoria militar se yuxtapone al aniquilamiento interior de la fortaleza moral de Judith y su pueblo. Según Juan Probst<sup>5</sup> (y Hebbel mismo), el

---

<sup>4</sup> Friedrich Hebbel, *Judith*, traducción y prólogo de Ricardo Barza, Buenos Aires, Emecé, 1952. Las referencias de la páginas corresponden a esta edición.

<sup>5</sup> Juan Probst, *Friedrich Hebbel y sus dramas*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944.



conflicto se da en un nivel individual a la vez que en uno histórico: se trata del encuentro del paganismo y del judaísmo, que interpretamos en términos de una cosmovisión trágica y otra moral, respectivamente. Pero, nos apartamos de Probst al rechazar que sea la visión moral la que sale triunfante. La ruina de Judith es la ruina de la exigencia de justicia de su pueblo. Pues, aunque Holofernes sea afectado por la ironía trágica (no lo destruye un guerrero, sino una mujer que él menosprecia como a todas), su destino se halla relativamente cerca de lo que profetiza para sí mismo: su muerte se acerca más a una consumación que a una ruina.

Si hubiese que definir a Holofernes, podríamos decir, parafraseando un aforismo de Nietzsche, que tras mirar el abismo este le devolvió la mirada, y Holofernes siguió mirando hasta volverse él mismo un abismo. Nacido para ser un tirano, encierra una fuerza excesiva y una soberbia tan grande que paradójicamente linda con un casi total desapego:

Yo no soy uno de esos locos que, en su cobarde vanidad, se postran de rodillas ante sí mismos y hacen de cada día el adorador del precedente. Yo hago picadillo, alegremente, al Holofernes de hoy y lo doy en pasto al de mañana. *Yo no veo sólo en la vida un enojoso medrar, sino una fluctuación y un renacimiento eterno del ser.*" Acto I, p. 67

Este pasaje, de su primer gran monólogo, muestra a Holofernes en armonía con lo que en Nietzsche puede llamarse la inocencia del devenir: la fe de que en el fondo, bajo la mudanza de las apariencias, yace la vida, indestructiblemente poderosa y placentera.

Es tan fácil como falso ver en Holofernes (como lo hace Probst) la "encarnación del individualismo soberbio y altanero"<sup>6</sup>, pues implica quedarse con una imagen superficial. Al contrario: parte del encanto de Holofernes es que, a pesar de su fuerza, o más bien, *precisamente a causa de ella*, no se pone él mismo como legalidad última, sino que, en no menor medida que Judith y los hebreos, se

---

<sup>6</sup> Probst, ob. cit., p. 31.



rige a sí mismo por un ideal superior. Y a lo largo de la obra, ese ideal se muestra *superior a* "la fe inquebrantable en su dios [...] y el sometimiento inconsciente a sus designios inescrutables"<sup>7</sup> de los hebreos, superior porque se sustenta en una *justificación estética del mundo y la existencia* —única posible según Nietzsche. Cuando afirma que "la humanidad no tiene más que un gran fin: engendrar un dios" (I, p. 71), cuando sueña con que llegará un día "en que un hombre se mate sólo con un esfuerzo del pensamiento!" (p. 134), cuando clama por alguien que de con él en tierra y pueda así "taponar con esta pasta viscosa el agujero que yo he abierto al mundo" (p. 163), Holofernes muestra una sed de absoluto superior incluso a la de Judith y un anhelo de grandeza que lo eleva por sobre la mera soberbia. Lo que en otros sería mera fanfarronería es trascendido para devenir una estética de la fuerza: ir más allá de lo humano, lograr algo más grande y más poderoso que lo humano: he ahí su ideal.

Las posturas de Nietzsche y George Steiner difieren en muchos aspectos (por ejemplo, en la importancia de la música), pero coinciden en la idea fundamental de que una sabiduría atroz constituye el corazón de la tragedia. Hay un segundo punto de contacto: para ambos, el pensamiento trágico de raíz helénica se opone rotundamente a la visión hebrea, que no puede abandonar la noción de justicia. Steiner es particularmente claro: "Esta exigencia de justicia es el orgullo y la carga de la tradición judaica"<sup>8</sup>; para el hebreo Jehová siempre es justo, aun en su ira. Así, a la idea de que el Libro de Job puede leerse como una tragedia bíblica, Steiner responde que, al final de la historia Job, es compensado, y donde hay compensación no hay tragedia.

Esta noción hebrea de que hay un orden moral en el mundo es lo que Judith encarna frente al saber dionisiaco de Holofernes. Este enunciado debería, sin embargo, matizarse: Judith es un personaje sumamente equívoco y no admite ser reducida a una sola motivación. En el segundo acto, da indicios de su sed de absoluto ("Rezo entonces para sumergirme en Dios, como una especie de suicidio; me precipito en el Eterno, como los desesperados en el agua profunda" (II, p. 85), pero también de una inquietud erótica e inclusive de insatisfacción con su condición

---

<sup>7</sup> Probst, ob. cit., p. 33.

<sup>8</sup> Steiner, ob. cit., p. 10.



de mujer. Es difícil negar que lleva en sí la fuerza de la individuación, que ante la necesidad de su pueblo se agiganta para erigirse en su defensa. Pero esto no le quita un ápice de devoción, como se ve al comienzo del tercer acto: "sumergida en Dios", pide vehementemente que le señale el camino que debe tomar. Y Dios (al menos esto le parece a ella) le responde. Cuando enfrenta al pueblo, no parece tener dudas y es la principal abanderada de obedecer la Ley mosaica y a los ancianos y sacerdotes.

La visión de Nietzsche parte de su famosa distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, la contraposición de los mundos artísticos del sueño y la embriaguez: de un lado, se halla el *principium individuationis* cifrado en la bella apariencia del arte figurativo y el estado onírico; del otro, el espanto y el éxtasis producidos cuando ese principio es vulnerado y la intensificación de las emociones lleva al sujeto al pleno olvido de sí. El arte nace de estos principios antitéticos, que luchan constantemente y, sólo en ocasiones, se reconcilian. La tragedia es la más perfecta de las formas de arte, porque es la más alta reconciliación entre estos principios: "un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes"<sup>9</sup>. El núcleo de la tragedia, empero, es dionisiaco, no apolíneo. En palabras de Steiner,

El teatro trágico nos afirma que las esferas de la razón, el orden y la justicia son terriblemente limitadas [...] Fuera y dentro del hombre está l'autre, la "alteridad" del mundo. Llámesele como se prefiera: Dios escondido y maligno, destino ciego, tentaciones infernales o furia bestial en nuestra sangre animal. Nos aguarda emboscada en las encrucijadas. Se burla de nosotros y nos destruye.<sup>10</sup>

Precisamente de este saber debe liberar la bella apariencia al hombre. El hombre dionisiaco, como Hamlet, no piensa demasiado, sino demasiado bien: reconoce la sabiduría de Sileno y siente náuseas al ver en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser. Frente a semejante anonadamiento de la voluntad aparece el arte apolíneo para salvar al hombre. En Holofernes, aparece este asco existencial ("el mundo se me antoja una cosa miserable; me parece haber nacido

<sup>9</sup> Nietzsche, ob. cit.; p. 84.

<sup>10</sup> Steiner, ob. cit.; p. 13.



para destruirlo, a fin de que algo mejor pueda reemplazarlo" (V.i, p. 162), pero, en vez de aplastarlo, lo vuelve inmensamente poderoso.

El hecho de que Holofernes no se vea aniquilado por la sabiduría dionisiaca ilumina un aspecto importante: la idea de Nietzsche de que ésta opera como un estimulante para el espíritu. Es más: la tragedia, al guardar en su seno la promesa de que la individuación sea reabsorbida en el todo, es en sí misma benéfica. Según el mito, Dioniso fue despedazado por los titanes cuando aún era niño; en ese estado fue venerado como Zagreo. Se sabe que la tragedia surgió a partir de las festividades dionisiacas, celebraciones en las que el abismo que separaba a los hombres cedía su lugar al sentimiento de la unidad fundamental de la naturaleza; en semejantes momentos, el derrumbe del *principium individuationis* es experimentado como un bálsamo y la inocencia del devenir surge luminosa. Nietzsche resume así lo que él llama *la doctrina misteriosa de la tragedia*: "el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad reestablecida."<sup>11</sup> Esta doctrina es la de Holofernes, quien incluso se ve a sí mismo como otro Dioniso, listo para disolverse en el todo: "¡Ah, ojalá pudiese, apenas dicha esta palabra, disgregarme en todos los vientos, ser bebido por todos los labios ávidos de la creación!" (IV, p. 134).

### **La voluptuosidad suprema y el horror a la nada**

Según Probst, con la caída de Holofernes "asistimos al triunfo de una cultura que, por su vida interior más profunda, contiene mayores posibilidades de progreso".<sup>12</sup> Esto sólo puede afirmarse a partir de un esquema *externo* a la obra, pues *Judith* no se resuelve en una dialéctica histórica. Está íntegramente dominada por sus dos protagonistas y la ruina de ambos revela un mundo hostil para el hombre. Si hay un consuelo, es el consuelo nietzscheano que surge del hecho artístico; afirmar que triunfa el pueblo más cercano a la divinidad no es más que

---

<sup>11</sup> Nietzsche, ob. cit., p. 97-98.

<sup>12</sup> Probst, ob. cit.; p. 33.



moralina. El tercer acto muestra a ese pueblo en un estado de abyecta desesperación, clamando por una deidad que no aparece. La irracionalidad de la masa de Betulia es magra evidencia de "una vida interior más profunda"<sup>13</sup>: primero apoya el reclamo de Assad de abrir las puertas de la ciudad, luego lo lapida cuando su hermano mudo profetiza contra él, después es convencida por Samaia de que el mudo habló por inspiración diabólica y, finalmente, es persuadida por Josué a imponer un plazo de cinco días a los ancianos. Es por semejante pueblo que Judith se ofrece de víctima.

Esta escena concluye con una nota macabra. Cuando llega la mujer de Samaia para informar que Daniel ha matado a su esposo, todos concluyen que el mudo en verdad es un profeta y que Samaia, al criticarlo, cometió sacrilegio. La amarga réplica de su mujer nos trae la sabiduría de Sileno: "Este es todo el consuelo que me dan: decirme que el hombre que yo amaba era un pecador" (III.ii, p. 130). La deidad que se vislumbra en estas acciones no parece más racional que los ciudadanos; solamente la fe de Judith ofrece un Dios moral, acorde a la visión hebrea. A ese Dios pide Judith encarecidamente: "¡[...] protégeme, haz que no vea en él [Holofernes] nada bueno!" (III.i, p. 98).

En el cuarto acto se enfrentan por vez primera Judith y Holofernes, pero esta primera escaramuza es apenas un reconocimiento; su duelo decisivo llega cinco días después. "¡Es una vergüenza que vaya y venga intacta entre nosotros, asirios!" (acto IV, p. 136), exclama Holofernes, y la manda traer. Entonces comienza la seducción de Judith, la clave para entender la obra como una tragedia. Podría argumentarse que se trata de una violación, pero esto no hace justicia a la escena: Holofernes socava poco a poco la conciencia moral de Judith, hasta que ella no puede (ni quiere) resistir más. Este diálogo entre ambos es, sin duda, el punto más alto de la obra; las palabras se cargan de una tensión demencial y cada réplica parece subir la apuesta hasta que absolutamente todo está en juego: Betulia, sus vidas, el universo.

El primer golpe de Holofernes es sacar a Judith una confesión clave: según ella, cuando nadie en su ciudad se atrevió a hacerle frente al asirio, "Grité: ¡qué asco!, y me tapé el rostro cada vez que veía a un hombre [...] desde que he sentido

---

<sup>13</sup> Ibidem.



esto, mi propio corazón me da miedo" (V.i, p. 157). La insatisfacción de la que había dado muestras en el segundo acto sale así a la superficie. Tras servirle vino, Holofernes provoca en ella una declaración de odio, cuya pasión la traiciona. El fallido intento de Efraím y el soberbio discurso de Holofernes subrayan el abismo entre él y los demás; Judith lo resume en tres palabras: "Es un hombre" (acto V.i, p. 161) y, luego, sintiéndose al borde del abismo, exclama: "Tengo que matarlo si no quiero arrodillarme ante él" (V.i, p. 162). Holofernes continúa el asedio exponiendo su concepción del mundo y destruyendo la de Judith: en el discurso que comienza "¡La fuerza, la fuerza!" (V.i, p. 163), su vocación de absoluto se traduce en el anhelo de un rival y en una fantasía deslumbrante en que se somete a las torturas de sus víctimas para luego morir como su dios. Judith, espantada, no puede más que replicar "¡Hombre tremendo, tú te interpones entre mí y mi Dios!" (V.i, p. 164). Aún ensayará una resistencia, pero Holofernes la derrumba como las anteriores: "Decidme, entonces, si conviene que el árbol juzgue al fuego que lo devora" (V.i p. 165). Es el golpe final: "No sé si es posible contestarte" (acto V.i p. 165).

Antes de llegar al campamento asirio, Judith pide a su Dios no ver en Holofernes más que un asesino para poder cumplir su misión. Cinco días después, bajo la influencia del vino y de la fulgurante retórica de su enemigo, ella ruega nuevamente no verse obligada a adorar lo que aborrece. Pero su Dios la ha abandonado. Holofernes le concede un último momento, una última copa de resistencia y, luego, se la lleva a su lecho. Cuando sale, Judith ya no es la viuda noble que defendía a los ancianos frente al pueblo enfurecido de Betulia; tampoco la mártir que traspasó los muros de su ciudad para salvarlos. Ahora ha olvidado a su pueblo; ahora es un individuo que sólo piensa en resarcirse de su ofensa; ahora su ambición es convertirse "en un héroe como Holofernes" (V.i, p. 170).

Esto es lo fundamental: no es meramente que Holofernes la ha seducido, lo cual en sí no sería trágico —¿no se trata del primero y el último de los hombres?—, sino que ella pierde su fundamento moral y deja de considerarse enviada por la divinidad para pasar a ser, lisa y llanamente, un individuo: "¿Soy yo un gusano para que me pisoteen, y luego, como si nada hubiese ocurrido, se vayan a dormir tranquilamente?" (V.i, p. 174). Tras cometer el acto se da cuenta, horrorizada, de que olvidó a su pueblo e, inclusive, a su Dios, y de que es tarde para recuperarlos:





ha perdido su cosmovisión y la conexión con la divinidad que le permitió convertirse en su instrumento. Ahora sólo sabe de sí misma: "me siento incapaz de concebir algo que no sea yo" (V.i, p 177).

Y no solamente ella pierde esta cosmovisión. El comienzo de la siguiente escena es tan desolador que vuelve imposible leer el final de la obra como un triunfo del pueblo judío. El sacerdote que condena a las mujeres expresa, de una manera escandalosamente explícita, la idea de que el delito mayor del hombre es haber nacido: "Dios te hace parir a fin de poder castigarte en tu carne y en tu sangre, y perseguirte más allá de la tumba" (V.ii, p. 183); cuando una de ellas le reclama que su Dios no existe más que en sus labios, él responde que "Esa palabra sola merecería que Betulia cayese en manos de Holofernes" (V.ii, p. 185). Dioniso no fue más brutal al responder a Cadmo en *Las bacantes*. Aún más atroz es el ciudadano que se fue de su casa cuando su mujer empezó a mirar con hambre al hijo de ambos. Para él, la victoria sería una broma macabra:

¿La salvación ahora? ¿Ahora? ¡Dios, Dios, retracto todas mis oraciones! Que puedas acogerlas, ahora que es demasiado tarde, es un pensamiento que aún no se me había ocurrido y que no puedo soportar. [...] ¡Te maldeciré si reapareces entre mí y mi tumba, si tengo que sepultar a mi mujer y a mi hijo y cubrirlos de tierra, en vez del barro y la podredumbre de mi propio cuerpo! (V.ii, p. 187)

Con semejante telón de fondo entra Judith a Betulia. Es imposible hablar de victoria. Ella misma parece arrepentirse y les ofrece la victoria como un insulto: "yo he matado al primero y último hombre de la tierra a fin de que tú puedas apacentar en paz tus rebaños, y tú puedas plantar tus coles" (V.ii, p. 189). El desprecio que les dirige es acorde a la escala de valores de Holofernes (en cuya cima se ubica la fuerza), no a la de su cultura. Luego, cuando pide que la maten como recompensa, se completa el cuadro de desolación: "la muerte sólo tiene poder sobre lo ya devenido, no sobre lo que deviene"<sup>14</sup> dice Hebbel, y la cosmovisión que sostenía a Judith y a su pueblo ha devenido caduca bajo el peso de la sabiduría dionisíaca. Una palabra final sobre Holofernes. También él es inmolado al todo y también él se

<sup>14</sup> Cit. en Lukács, Georg, "Hebbel y la fundación de la tragedia moderna", en *Teatro contemporáneo*, Ficha de Cátedra de Literatura Alemana, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 8.



ve frustrado. No le da muerte un guerrero en feroz batalla: lo asesina mientras duerme una mujer que había despreciado. No se desintegra en el todo como un Dioniso: aunque le cortan la cabeza, persiste su individualidad tras la muerte. Sin embargo, es su visión la que se impone al final de la obra. El pensamiento trágico triunfa sobre la moral hebrea; la propia Judith renuncia a la misma. Y aunque no se ajuste exactamente a sus fantasías, su final, a manos de una individualidad titánica como es Judith (por más que él la desprecie) es claramente preferible al destino que le aguarda a ella (una vida de vacío o una muerte a manos de su pueblo mediocre). En *Deutsches Requiem*, Otto zur Linde se pregunta por la alegría insólita que le depara la derrota de Alemania, y se da cuenta que obedece a que esta esconde una victoria más profunda: "¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rijan la violencia, y no las serviles timideces cristianas"<sup>15</sup> En *Judith*, Holofernes muere, pero deja en ruinas el fundamento moral del mundo.

### **El sueño del mundo**

Hasta ahora hemos avanzado como si el pensamiento dramático de Hebbel fuese equivalente a la sabiduría dionisiaca de Holofernes (y Nietzsche). La verdad no está muy lejos:

El drama expone el proceso vital en sí mismo. Concretamente [...] en el sentido de que nos patentiza la desasosegante relación en que se encuentra el individuo; a saber, que el individuo, desligado de su nexos original, continúa viéndose confrontado con el todo, siendo como es parte integrante de él a pesar de su inconcebible libertad.<sup>16</sup>

Las semejanzas entre esto y la "doctrina mística de la tragedia"<sup>17</sup> saltan a la vista. Es cierto que hay algunas diferencias, principalmente que el planteo de Hebbel es bastante más pesimista, pero el aspecto metafísico de su pensamiento

<sup>15</sup> Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid: Alianza, 1971; p. 83-92

<sup>16</sup> Hebbel, cit. en Peter, Szondi, "Hebbel", en *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Destino, 1994; p. 214.

<sup>17</sup> Nietzsche, ob. cit.; p. 97.



está bastante cerca de lo que hemos descrito en *Judith*. La concepción hebbeliana de la tragedia, empero, otorga un papel crucial que tiene el devenir de la historia, la idea, que expresa memorablemente Kandaules en *Gyges y su anillo*<sup>18</sup>, de que no debe despertarse al mundo de su sueño. Así, una de las principales formas que toma la incongruencia entre el individuo y el todo en Hebbel es cuando alguien pretende ir más allá de lo que una configuración histórica dada puede admitir.

La relación entre la sabiduría trágica y un pensamiento historicista como este es sumamente problemática; la cuestión en mucho nos excede y, apenas, podemos bosquejar una respuesta para nuestro caso particular. Szondi distingue ambas motivaciones al abordar el pensamiento trágico de Hebbel e, inclusive, se refiere a ellas como *extremos* entre los que oscilaría. Aunque es posible conjugarlas de un modo u otro, nos parece más correcto mantenerlas separadas. Si bien hay tragedias clásicas que culminan en una conciliación (la *Orestíada* de Esquilo, sin ir muy lejos), en la concepción dionisiaca que manejamos esto es imposible (como en *Prometeo encadenado*, *Antígona* o *Edipo Rey*), pues precisamente de la sabiduría atroz que hemos desarrollado surge su fuerza. En el momento en que se inserta el devenir histórico dentro de la tragedia se abre la puerta a una conciliación: ya no se trata de una oposición irreconciliable entre el hombre y la idea (o Dios o el destino), sino en una oposición más débil entre el hombre y una configuración particular, limitada temporalmente, de la idea. De este modo, la concepción de la tragedia que hemos expuesto (que hace de la tragedia una metafísica) se desmarca de esa otra de corte histórico: en la primera, su poder mana del hecho artístico en sí, mientras que en la segunda obedece a un planteo ideológico. En *Judith*, sin embargo, el elemento histórico no está desarrollado: la obra se apoya íntegramente en una sabiduría trágica como la que describen Nietzsche y Steiner. Una comparación con otras obras de Hebbel ilumina esto poderosamente: es de esperar que la fricción que describimos entre la sabiduría dionisiaca y el historicismo se manifiesta de manera diversa en obras diferentes. Probablemente sea en *Gyges y su anillo* donde ambos elementos conviven de manera más armónica, pero *Los Nibelungos* ofrece el contraste más interesante con

---

<sup>18</sup> Friedrich Hebbel, *Gyges y su anillo*, traducción de Ilse M. de Brugger, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1965, p. 129-131.



*Judith*, pues, además de cierta cercanía temática, son la primera y la última tragedia de Hebbel.

*Los Nibelungos* no está dominada por dos personajes como *Judith*, pero sí aparecen contrapuestas dos cosmovisiones: una pagana y otra cristiana. Hagen Tronie y Brunhild, con su culto a la fuerza, son los grandes exponentes de la primera (junto con, finalmente, Kriemhild, por su obsesión con la venganza); Teodorico de Berna y, sobre todo, el Capellán, de la segunda. A diferencia de *Judith*, *Los Nibelungos* sí pone en juego una dialéctica histórica: la obra se mueve de la visión, salida de la mitología nórdica, que tiene Brunhild antes del combate (primer acto de la primera parte), a la frase con la que Teodorico toma el trono de Atila: "En el nombre de Aquel que falleció en la cruz" (última línea de la obra). La tragedia plantea así un esquema histórico que vuelve legítimo hablar de progreso. El contraste entre ambas tragedias puede ilustrarse con el último parlamento de cada una: en *Los Nibelungos*, la invocación a Cristo señala la posibilidad de un mundo mejor, mientras que, en *Judith*, la alusión a la divinidad suena vacía: "¡No quiero dar a luz a un hijo de Holofernes! ¡Ruega a Dios que mis entrañas sean estériles! ¡Acaso me sea misericordioso!" (acto V.ii, p. 191); se trata, recordemos, del mismo Dios que la abandonó en el momento de la seducción, ese al que un ciudadano pedía que le mostrase un nuevo horror para olvidar los anteriores.

En *Los Nibelungos* hay, no obstante, fricción entre el intento de apuntar un progreso histórico y la forma trágica en que se vierte la épica medieval. No hay por qué aceptar que el futuro, bajo el reinado de Teodorico, vaya a ser necesariamente mejor; su actuación en la debacle final no deja de ser ambivalente. La deslumbrante visión de Brunhild, por otro lado, insinúa que es mucho, quizá demasiado, lo que se pierde con el derrumbe del mundo pagano. Y a pesar que la catástrofe con que culmina la tragedia es calificada varias veces de *juicio final*, no hay ni asomo de la regeneración (el Milenio) que está presente en el Apocalipsis cristiano, ni mucho menos de justicia: la expiación universal arrasa con justos e injustos. También en *Los Nibelungos* puede encontrarse la sabiduría trágica de *Judith*: "tanto lo que haga como lo que deje de hacer estará siempre mal hecho y seré injuriado por ello, y si no hago nada me injuriarán todos" (p. 177), dice el margrave Rudeger, obligado por su deber a matar a su yerno.



Más allá de esto, *Los Nibelungos* admite esa otra lectura; no así *Judith*. El mismo Probst admite que "sólo el Hebbel maduro [...] se eleva a semejante fe optimista en la racionalidad y justicia del devenir universal"<sup>19</sup>. En *Judith*, el devenir no es justo sino inocente: simplemente es, poderoso y amoral. Cuando escribió *Los Nibelungos*, Hebbel llevaba varios años de éxito; en *Judith*, está aún muy cerca de sus años más arduos y su origen oscuro. Si bien por fortuna nunca olvidó que el único pecado real del hombre es la existencia, este saber impregna su primera tragedia en el máximo grado: enfrentado al abismo, Hebbel mantuvo la mirada y creó una obra de dimensiones descomunales.

#### **Coda: pues el delito mayor del hombre es haber nacido**

Para Hebbel, el desgarramiento entre el individuo y la idea puede hallar una reconciliación parcial en la destrucción de aquel, pero, inclusive, el fundamento que mantiene la cohesión del mundo se ha vuelto problemático y una disonancia queda siempre en pie: "la disonancia originaria que pasó por alto desde un principio al aceptar la individuación como un hecho dado"<sup>20</sup>. Sus héroes buscan fundirse de vuelta con el todo, pero la herida primigenia que supone la individuación no puede sanarse y es en sí misma incomprensible. Holofernes quiere convertirse en otro Dioniso destrozado, pero en su decapitación aún conserva su identidad. Judith al principio anhela sumergirse en Dios "como una especie de suicidio" (acto II, p. 85), pero, tras el crimen, se da cuenta que no puede hacerlo:

Ahora, la muerte me parece un absurdo, algo imposible. ¡Morir! ¡Ay, lo que me roe en este momento me roerá siempre; no es como el dolor de muelas o la fiebre; forma un todo conmigo misma, y así será eternamente! ¡Ah, el dolor nos instruye! [*Señalando a Holofernes*] ¡Tampoco él está muerto! ¡Quién sabe si no es él quien me dice todo esto; si no se venga de mí revelando a mi espíritu aterrado el secreto de su inmortalidad! (V.i, p. 180.)

---

<sup>19</sup> Probst, ob. cit.; p. 17

<sup>20</sup> Probst, ob. cit., p. 17.



Es verdad: el dolor la instruye y Holofernes la posee. Atrozmente lúcida, Judith presta su voz a la totalidad desgarrada, a la escisión que no desaparece, porque es parte de la creación misma, a la deidad que exige el sacrificio del hombre, por más que no baste para reconciliarla consigo misma.

[rocabatus@gmail.com](mailto:rocabatus@gmail.com)

**Abstract:**

*Judith's* denomination as a tragedy may seem ambiguous: the supposed heroine appears triumphant, and the supposed villain impersonates a hero during part of the play. Nietzsche's notion of the Dionysian, and George Steiner's thoughts on tragedy allow us to see the clash of two perspectives in *Judith*: a moral worldview, of Hebrew origin, and another, pagan and tragic, based on an aesthetic justification of existence. The play's tragic element lies in the *seduction* of Judith by Holofernes, as it implies the triumph of a Dionysian worldview over a Hebrew one: thus an atrocious knowledge –that man's greatest crime is to be born– prevails over the demand for divine justice.

**Palabras clave:** Judith, Hebbel, Nietzsche, tragedia, dionisiaco.

**Key words:** Judith, Hebbel, Nietzsche, tragedia, dionisiaco.