

Tensiones internas como estrategia para la construcción de personajes en *Judith* de Friedrich Hebbel

Fernando Gabriel Pagnoni Berns
Universidad de Buenos Aires
citeron05@yahoo.com

Palabras clave:

Christian Friedrich Hebbel, *Judith*, *Herodes und Mariamne*, *La Biblia*.

Key Words:

Christian Friedrich Hebbel, *Judith*, *Herodes und Mariamne*, *The Bible*.

Resumen:

La Biblia, en sus libros, contiene una tensión fundamental entre Cristianismo y paganismo que recorre todo el texto. Los personajes bíblicos, sin embargo, se presentan como arquetipos. Christian Friedrich Hebbel trabajaría en *Judith*, la construcción de los personajes utilizando estrategias por medio de las cuales las tensiones epistemológicas se proyectarían al interior de los mismos, complejizándolos, a la vez que ilustrarían el contexto histórico del autor.

Abstract:

The *Bible*, in its books, contains a fundamental tension between Christianity and paganism, right through all the text. The Biblical personages, nevertheless, appear like archetypes. Christian Friedrich Hebbel would work in *Judith*, the construction of the personages using strategies by means of which the epistemological tensions would project to the interior of them, to full complexity, at the same time as they would illustrate the historical context of the author.

Al leer *Herodes y Mariene* (*Herodes und Mariamne*, 1850) de Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), podemos notar, en el apartado dedicado al listado de personajes, una primera didascalía que se presenta ambigua. Con referencia al tiempo en el que transcurre la obra se menciona «el del nacimiento de Cristo».¹ Esta inespecificidad, que no respeta las elipsis que encontramos entre los actos, encuadra al drama y a sus acontecimientos en un aura de divinidad que redefine la fábula y todas las escenas.

Es imposible leer la obra y sustraerse del mito bíblico, aun cuando Hebbel trabaja más con la reconstrucción histórica que con el intertexto de las Sagradas Escrituras. Solo con la llegada de los tres reyes de Oriente (luego llamados Santos Reyes o Reyes Magos por la Iglesia Católica) en el final del último acto, se hace explícita la relación entre drama y fuente. Con el arribo de estos, la lectura del drama se redefine y se abre a nuevas interpretaciones más allá de la cronología histórica.

Que la totalidad de la obra transcurra durante el nacimiento de Cristo, como toda especificación temporal, somete a la misma a una tensión dramática entre un tiempo real (entiéndase el transcurso del dominio de Herodes sobre ciudades de Roma durante su matrimonio con Mariamne, la cual muere en el año 29 antes de Cristo) y el tiempo bíblico, el cual es mítico y se aparta de la veracidad historiográfica.

Esta disyunción temporal que se establece desde el mismo comienzo de la obra es solo un ejemplo de las muchas clases de tensiones con las que Hebbel juega en sus dramas, tensiones que recorren toda la obra y se proyectan desde las situaciones a los personajes, los cuales constituyen su estado a partir de las mismas.

No encontramos en la *Biblia* la tensión semántica en las estrategias discursivas en la construcción de la obra. Hebbel toma los mitos bíblicos y los reconstruye, sometiéndolos a una operación de espesor psicológico y

¹ Todas las referencias y citas sobre esta obra estarán extractadas de la edición de 1923, publicada en Madrid por Calpe.



social, acercando a los personajes y al texto dramático más al tiempo histórico del autor que al reconstruido o al mítico.

Gran parte de la literatura alemana se ha escrito sobre las tensiones territoriales, producto de los intentos de Alemania por configurarse como Nación. Por ejemplo, toda la corriente del Romanticismo alemán ilustraba en su literatura las luchas internas, que nacieron de diferencias tanto ideológicas como religiosas y de la unión territorial, al tiempo que se intentaba obtener un principio de identidad propia, tanto en lo cultural como en lo social, que unificara y distinguiera de lo que es «otro».

La obra de Hebbel se encuadra en el realismo que comprende, aproximadamente, el período entre los años 1830-1890, el cual continúa a la corriente romántica. En ese momento histórico, los movimientos de liberación política de otros países daban un nuevo impulso a las ideas de unificación nacional.² En 1850 (año de *Herodes und Mariamne*), el rey de Prusia finalmente saca adelante una Constitución, primer paso para una identidad colectiva en una Alemania que laboriosamente busca una unificación de sus estados.

Podríamos entonces argumentar que las historias bíblicas, con su trasfondo constante de épicas disputas territoriales y religiosas entre cristianos y paganos, son materia prima de mucha ductilidad para ilustrar estas mismas búsquedas de una identidad propia fácilmente extrapolable a cualquier situación o lugar geográfico del mundo.³

Sin embargo, los personajes bíblicos se dividen dicotómicamente en positivos y negativos –no es extraño, si se trabaja con la idea del mal contra el bien, del cristianismo contra el paganismo–. Necesariamente, llevar un pasaje bíblico al teatro requerirá trabajar los personajes para enriquecer no

² Por ejemplo, las naciones latinoamericanas se independizaban de España, los griegos obtenían su libertad con respecto a los turcos, Italia peleaba contra el yugo de Austria, etc. Para una mejor comprensión del contexto histórico de la Alemania en ese momento histórico, recomendamos la lectura de *An outline-history of German Literature*, de Friederich (ver bibliografía).

³ Un ejemplo perfecto de esto último lo encontramos en *Primera història d' Esther*, que Salvador Espriu escribe en lengua catalana cuando esta estaba en serio peligro de desaparecer, convirtiendo a la obra en un monumento a la memoria social.

solo a estos, sino a toda la obra.⁴ El drama es, en definitiva, otra instancia distinta de enunciación con respecto a la escritura y lectura (y su correspondiente interpretación) de la *Biblia*. Hebbel, como intentaremos demostrar en el análisis de su obra *Judith* (1841), trabajaba con los personajes de dos maneras diferentes pero complementarias: por un lado, el estatus del personaje se construye a través de aspectos de oposición con respecto al carácter de los demás personajes. Pero, este estado se establece a través de una técnica de «desdoblamiento», en la cual el personaje encuentra zonas en sí mismo que desconoce y que no puede profundizar por más que lo intente. Esta técnica, a su vez, se subdivide en dos. Por una parte, un desdoblamiento propiamente psicológico y, complementario, uno metafórico, en el cual los personajes se delinean a través de representaciones de ellos mismos que muestran, poéticamente, la opacidad de sus personalidades. Todas estas mecánicas de construcción de estatuto conviven en tensión permanente, nunca supeditándose una a la otra.

Trabajaremos con *Judith* por ser una obra que toma un mito bíblico «puro»; es decir, que no contiene rastros de veracidad histórica, lo cual permite al autor un juego más amplio en la construcción de personajes dramáticos al no tener que sujetarse a constricciones históricas. El ser un mito tiene la ventaja, además, de producir un proceso de «desterritorialización». Los mitos, al igual que las leyendas, poseen, por su mismo carácter, un espacio y tiempo de los cuales no se puede dictar un principio de verificación. Su tiempo y lugar se acerca más al de «había una vez». Se puede argumentar que la *Biblia* está llena de referencias temporales y geográficas, pero, como veremos más adelante, los anacronismos dentro del texto descontextualizan la fábula.

⁴ Excepto, claro, los autos sacramentales, que funcionaban en el medioevo como una ilustración de los pasajes bíblicos para las gentes sencillas que no sabían leer, lo cual resultaba, la mayor parte de la población por aquel entonces. La creencia rigurosa en las Sagradas Escrituras y en la existencia de Dios impedían que los personajes presentaran cambios con respecto a lo poco que la *Biblia* pudiese aclarar acerca de ellos y su entorno.



Las tensiones territoriales, religiosas y culturales presentes en la *Biblia* son extrapolables a cualquier situación de colonialismo cultural, regional, religioso, etc. Lo que formaría una tensión entre las distintas concepciones de mundo de, al menos, dos culturas en la cual una intenta sobrepujar los contenidos simbólicos de la otra con fines de dominio.

Esto mismo puede trasladarse al interior de los mismos personajes, en los cuales diferentes concepciones de la vida y del mundo conviven formando contradicciones. Nuestra ideología o religión son parte de nuestra concepción de la vida, pero esta última excede largamente a las primeras. No logramos vivir exactamente según los dictados de nuestra forma de ver el mundo, y eso repercute en nuestra cotidianidad. La *Biblia*, en sus libros, contiene una tensión fundamental entre cristianos y paganos que recorre todo el texto. Los personajes bíblicos, sin embargo, y como ya observamos, son arquetipos de escasa profundidad (lo cual es necesario para los propósitos educativos y de adoctrinamiento bajo la fe que se propone). Por este motivo nos detendremos en el trabajo que Hebbel realiza con los personajes, en donde la tensión cultural se proyecta hacia el interior de ellos mismos, al tiempo que funciona como un eco de esa tensión exterior.

Habíamos dicho que en *Herodes und Mariamne* se establecía una relación de sentidos entre el tiempo histórico reconstruido y el mítico bíblico con la aparición hacia el final de la obra de los tres reyes, los cuales traen la noticia del nacimiento de Cristo, el Rey de Reyes. En su primera tragedia, *Judith*, Hebbel toma por primera vez un relato bíblico. Al contrario que el mito de Herodes, esta narración bíblica no presentaría sustento de veracidad histórica debido a sus anacronismos.⁵ El Libro de Judith se

⁵ Estos anacronismos guían la lectura del Libro de Judith hacia su comprensión como ficción. Denise Dombkowski Hopkins, en su contribución para el libro *Women's Bible commentary*, menciona que el libro ya abre con un anacronismo: «Era el año duodécimo del reinado de Nabucodonosor, que gobernó a los asirios en la gran ciudad de Nínive,(1:1)». Sin embargo, Nínive fue destruida en el año 612 A.C, antes que Nabucodonosor se convirtiera en rey en el 605 A.C. Este es solo un ejemplo de los muchos



encuadra en los llamados escritos «deuterocanónicos», es decir, forma parte del Antiguo Testamento cristiano, pero no de la *Biblia Hebraea*.⁶ Podríamos decir que al Libro de Judith se lo considera por completo ficción, cosa que no ocurre con los pasajes bíblicos en los cuales se menciona a Herodes, el cual, al menos, existió realmente. De hecho, la introducción al Libro de Judith abre de la siguiente manera:

Otra vez nos encontramos ante un relato didáctico, con un marco histórico completamente imaginario, del cual solo se conservan las versiones griega y latina. Probablemente fue escrito en el siglo II a. C, para mantener el ánimo de la pequeña comunidad judía que luchaba tenazmente por conservar su independencia frente al avance helenista (1183).⁷

La historia de Judith es entonces un «relato didáctico», no un hecho histórico. Lo que relata es la lucha del pueblo judío (Judith significa «judía») por su libertad e independencia. Este tipo de tensión por conservar un lugar, territorial y religioso, se emparenta con las luchas por la independencia y la unificación que se sucederían en el mundo durante su historia, y que es bien sabido, continúa hoy día.

No es nuestra intención insinuar que Hebbel toma al relato bíblico de Judith y lo convierte en una alegoría de lo que sucedía en Alemania por aquel entonces. Lo que tratamos es explicitar las posibles relaciones entre la elección de un determinado texto para su adaptación o traducción al lenguaje dramático en determinado momento histórico. El Antiguo Testamento narra la historia entre cristianos y paganos como correlato a una relación de lucha, no solo física, entre débiles y fuertes, por la supervivencia de los primeros: lo que se quiere salvar son las posiciones religiosas, la lengua, el territorio, en resumen, una pertenencia a un determinado lugar

errores históricos que apuntan a considerar a la historia como ficticia. Para profundizar, véase Sandoval, 2010.

⁶ El término «deuterocanónico» se emplea para diferenciar libros o pasajes bíblicos en contraste con los escritos «protocanónicos», que sí se encuentran incluidos en la *Biblia Hebraea*.

⁷ Todos los pasajes bíblicos del presente trabajo son tomados de *El libro del Pueblo de Dios. La Biblia* Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986.



con la libertad de elegir la simbología cultural y social que se quiera compartir con el resto de la comunidad que esté de acuerdo con este ideario. Esto último presenta puntos que pudieron llevar al autor a tomar esta historia bíblica como fuente para su drama trágico.

Judith es, en la *Biblia*, una joven viuda que vive en la ciudad de Betulia. Hasta los límites de la ciudad llega Holofernes, general del ejército asirio, enviado por Nabucodonosor, arrasando todo a su paso. Prácticamente todos los pueblos se han rendido a su poderío, todos excepto Betulia. Holofernes y su gente se apoderan de las fuentes de agua que funcionan como suministro al pueblo, para que la sed, y eventualmente el hambre, los obligue a rendirse. Judith decide acercarse a Holofernes y fingiéndose desertora, ganar su confianza. Cuando este duerme profundamente, producto de una borrachera, Judith corta su cabeza. Lleva la misma a Betulia en señal de victoria y los habitantes del pueblo se levantan contra el ejército invasor, el cual, al verse privado de líder, decide huir. Judith es entonces aclamada como una heroína y su nombre es convertido en símbolo de fortaleza y fe en Dios. Es esta misma fe la que permite a los débiles levantarse contra los grandes y fuertes.

Uno de los aspectos más llamativos del relato bíblico es la forma en que Judith consigue la victoria. Embriagando a Holofernes le corta la cabeza sin dudarlo ni tan siquiera un momento, luego lleva la cabeza a su pueblo y pide que la «cuelguen sobre las almenas de la muralla» (14:1) para espantar a los asirios en el combate final. El acto de Judith parece ser demasiado frío para los estándares modernos de heroicidad, casi un barbarismo que la emparenta con el mismo Holofernes. La misma introducción trata de salvar esta situación aclarando que «los recursos que ella emplea no son del todo ejemplares» (ed. 1986: 1183), pero los mismos son justificados porque el débil se apoya en su fe en Dios.

Hebbel toma este personaje positivo y muestra las zonas negativas del mismo, sin por ello perder de vista, en ningún momento, su condición de heroína, al cual pone en tensión dialéctica con los diferentes estratos que



componen al personaje. Las dudas de Judith son producidas por el desplazamiento de su fe en Dios por un deseo hacia una nueva divinidad, una más pragmática y carnal, como es el mismo Holofernes. Necesariamente, para poder responder a uno de los dos, deberá dejar caer a otro. La lucha entre posibles concepciones de Dios, entre una invisible e intangible y una física, bárbara y sensual, recorre y enmarca toda la obra. Así como el tiempo era de naturaleza divina en *Herodes und Mariamne*, el tiempo se hace tensión pura en *Judith*, ya no por la inscripción de un tiempo divino en uno histórico, sino por la disyunción entre diferentes concepciones de la divinidad, con sus consecuentes ideas acerca del mundo y la realidad como problemática ontológica.

Friedrich Hebbel toma a los personajes del relato bíblico, agrega algunos y cambia ciertas situaciones para dramatizarlas. Lo más llamativo de estos cambios es que Judith es virgen, a pesar de haberse casado y enviudado.⁸ Ella es, entonces, virgen y viuda al mismo tiempo, lo que puede ser considerado una contradicción. La virginidad acerca a la heroína de Hebbel a Juana de Arco, personaje que ya había sido tomado por el romanticismo de Johann Christoph Friedrich von Schiller en su *La Doncella de Orleans (Die Jungfrau von Orleans, 1801)*,⁹ lo que no resulta extraño encontrando pasajes en la obra de Hebbel que retoma la subjetividad e inspiración del espíritu romántico anterior.¹⁰

⁸ Esta novedad es necesaria. Para el bien de una comunidad (que es el fin que Judith persigue, tanto en la historia bíblica como en el drama), tradicionalmente en los tiempos antiguos, se requería un tipo de sacrificio, entre ellos, el humano. Por esto, se requería que la víctima fuese marginal a la comunidad. Una mujer cumplía el rol de reproducción, rol que solo comenzaba una vez casada. Mientras fuese virgen, no cumple función en la estructura social de su pueblo. Judith puede ser vista como víctima sacrificable, ya que arriesga su vida en pos de un bien comunitario. En el drama de Hebbel, ella no pierde la vida, pero sí su eje vital y esencial al enfrentarse con todas sus contradicciones, lucha de la cual no saldrá indemne. Ver Girard, 1983.

⁹ Esta obra en realidad entraría en el período clásico de Schiller, pero contiene indudablemente muchos pasajes que podemos incluir en la poética del Romanticismo.

¹⁰ Si bien la obra se encuadra en la poética abstracta del Realismo, ninguna obra es heterogénea y puede contener rasgos de otras poéticas. Entre otros ejemplos, el más



Los personajes principales del drama son dos: Judith y Holofernes. Esta se encuentra en un estado de tensión desde el principio de la acción en su carácter de viuda virgen. Pero, además, este personaje se construirá sobre tres directrices: como mujer, como diosa, y como *femme fatale*, todo a un mismo tiempo, sin que ninguna de estas figuras reemplace a la otra de forma permanente en algún pasaje de la obra. Holofernes, en cambio, es construido como personaje en base a solo dos directrices: Dios y bestia. Un dios bestial es el producto de esta ecuación, y no presenta necesariamente una contradicción. Judith lleva la parte más compleja al ser una mujer simple a la vez que esta dicotomía se tensiona con su estado de *femme fatale* y diosa que requiere adoración. No solo son tres caracteres en uno, sino que uno de ellos, ya está a su vez, dividido en dos figuras dicotómicas (el de mujer común en viuda/virgen).

Holofernes aparece como un ser terrible, cuya esencia misma es destrucción. «Cada palabra de su boca es una bestia carnicera»¹¹(91) dice Efraím sobre el general del batallón asirio. Y, si bien Holofernes ya nos es presentado en el primer acto, son las interpretaciones de otros personajes lo que lo van constituyendo en su monstruosidad. Es una bestia de índole carnal y sensual: «mata a sus mujeres con sus abrazos y con sus besos» (92). La idea de Efraím, al describir a Holofernes como bestia mortífera, es asustar a Judith y así «empujarla a mis brazos» (92). Pero Judith solo concibe a la bestia como sensualidad, como alguien a conocer y ante el cual rendirse, más que como el enemigo. Como dice Jacinto Grau en su prólogo a la obra «Judith es la mujer nacida para Holofernes» (54) y la atracción es inevitable. Judith misma, sin conocer aún al general asirio, lo describe como un hombre ante el cual «la tierra que pisa parece esquivarse temblando» (96), añadiendo una imagen de ser sobrenatural en su perfil.

significativo es la exclamación de Judith referida a «*Jugando, me había metido en la razón como en un calabozo*» ed. 1944: 186. Lo anterior se encuadraría en lo que Jorge Dubatti llama «versión ampliada» de una poética. Véase Dubatti, 2008, especialmente capítulos II y V.

¹¹ Todas las citas del texto son extraídas de Hebbel, Friedrich, *Judith*, Buenos Aires, Emecé, 1944.



La idea de lo sobrehumano se potencia cuando Holofernes, al comienzo del acto cuarto, logra escuchar desde una distancia considerable lo que sus propios hombres están hablando: «Se sorprenden de que yo haya oído sus palabras. ¡Bastante vergüenza es para mí haber perdido mi tiempo y mi atención en hacerlo!» (138). De esta manera adquiere características casi sobrenaturales: la agudeza de los sentidos propio de los animales, punto interesante, ya que Holofernes no fue criado por su madre, a la cual no conoce en absoluto, sino que fue criado por animales, más precisamente, por leones:

¡Mi madre! Tan pocas ganas he tenido de conocerla como de ver mi tumba. Nada hay que me complazca tanto como ignorar de donde vengo. Unos cazadores me recogieron ya crecido y fuerte en una caverna de leones. Una leona me había amamantado. No es pues, extraño que un día ahogara al león entre estos brazos. ¿Y que es una madre para su hijo? El espejo de su flaqueza de ayer o de mañana (143).

No solo ha sido criado por animales, de los cuales heredó muchas cualidades como «bestia carnícora», sino que además encuentra orgullo en su génesis animal. Lo humano se le revela como debilidad y es en la falta de sentimientos morales y cívicos donde encuentra su fuerza.

Holofernes mismo se presenta ante Judith invocando las reacciones que su nombre provoca en la gente común: «¿Y cuando oíste rodar mis carros de guerra y las pisadas de mis camellos y el choque de mis espadas, que pensaste?» (163), por la figuración poética, convierte al líder de los asirios en sus propios carros de guerra, en su propio batallón. Continúa: «Pero, ¿y cuando viste que mi nombre sólo bastaba a prosternar tu pueblo en el polvo?» (163).

La *Biblia* misma juega con las figuras de la hipérbole para los ejércitos del general. A Holofernes lo seguía: «una multitud numerosa como las langostas y como los granos de arena de la tierra: su número era incalculable» (2:20). Hebbel toma esta idea y la lleva al extremo, hasta convertir a Holofernes en algo más que humano, una divinidad que puede



transformar al mundo, un ente semejante a la propia parca: «mi voz da la muerte» (168).

Así entramos en la segunda idea directriz que gobierna al general, la cual lo convierte en un Dios a temer. Al comenzar la obra, la primera acción de Holofernes es pedir un sacrificio para él mismo. Cuando se le pregunta sobre a cual Dios adorar en el día, el general interroga a cual de los dioses sacrificaron el día anterior. El gran sacerdote responde: «Lo echamos a suertes, obedeciendo tus órdenes, y el azar designó a Baal» (65). Queda establecida de esta manera la forma en que los paganos asirios veneran a sus dioses, y la importancia y el respeto que le brindan. En vez de tener un día para cada uno de ellos, todos sus dioses se mezclan, pierden su individualidad y termina dando lo mismo uno por otro. Son sencillamente indistintos en su panteísmo. Tanto es así que Holofernes decide que se sacrifique a su nombre, «un dios que todos conocemos» (66).

Cuando Nabucodonosor decide autoproclamarse divinidad y convertir en ley esta decisión, Holofernes le da dos tareas a su sacerdote: por un lado que queme la figura de Baal¹² y, por otro lado, le otorga la tarea de encontrar razones por las cuales Nabucodonosor es un Dios. Por cada razón le entregará una onza de oro. Entonces, el sentido religioso se destruye y construye a través de procedimientos ideológicos más que por un sentido de fe verdadera.

Una de las formas más importantes para construir una Nación o Estado es crear imágenes que represente un ente sobre la comunidad y que, al mismo tiempo, funcionen como elemento unificador. Lo que ambos líderes asirios intentan es encontrar una simbología en la cual los seguidores puedan identificarse, pero lo hacen con tan poca fe en la divinidad que tranquilamente cualquiera de ellos puede asumir esa forma. Lo que realmente importa es que esa manera de dominio se imponga sobre el resto del mundo. Este procedimiento lo podemos entender como una forma de

¹² Ante la pregunta del sacerdote sobre como destruir algo que hasta entonces se había adorado, Holofernes responde «*Que se defienda Baal si puede*» (74).



colonialismo cultural, en el cual una creencia construida socialmente (todas lo son), se impone, en este caso por la fuerza, a los demás pueblos, con la intención de encontrar una aparente y deseada unidad hegemónica.¹³

Si Dios está antes que la existencia misma y es en sí el génesis, Holofernes entiende que «lo primero es mi voluntad; lo segundo, vuestros actos, y no a la inversa» (68). De esta manera se arroja la creación del todo, tiempo y espacio, existencia completa.

No solo con el Dios cristiano Holofernes se compara. También encontramos un intertexto con la divinidad griega por excelencia, el mismo Zeus. «No quiero fijar límites a mi cólera. Sería pretender disciplinar el rayo» (158), o, ante la idea de su muerte, considera que esta es paralela a «apagar el rayo que amenaza incendiar el mundo» (167). Ante la pregunta de Judith sobre que pasaría si el cielo le envía un rayo para aniquilarlo, responde «Entonces, como si viniera invitado por mí» (171).

Está establecida en el imaginario cultural y simbólico la unión entre Zeus y el rayo, que lo representa y del cual, a su vez, el dios griego es representante. Con esta serie de figuras, Hebbel juega con las nociones no solo de unión entre dos términos (divinidad del orden de lo bestial), sino también con el arquetipo de los dioses cristianos y paganos en un mismo personaje.

Judith, por su parte, también posee una condición de diosa, producto de su gran belleza (idea ya presente en el relato bíblico). Pero la diferencia con Holofernes se halla en que no es esta la que exige reverencia, sino que los demás personajes, los cuales deslumbrados por su hermosura, no pueden evitar considerarla casi divina. Cuando los guardias asirios que custodian las fuentes de agua describen a Holofernes la belleza de Judith y el momento en

¹³ Tomamos esta idea de la teoría gramsciana de la hegemonía. Para Antonio Gramsci, la hegemonía es un mecanismo de producción de consenso o de ideología que se afirma a partir de la producción de mensajes culturales, estéticos. La fuerza de las armas no producen hegemonía, solo es dominio y es mucho más «combatible». La hegemonía produce un consenso que baja «de arriba», es más insidioso y subterráneo. Ver *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. y *Los intelectuales y la organización de la cultura*, ambos texto de Antonio Gramsci (ver bibliografía).



que ella abrió el velo que cubría su rostro, refiriéndose al guarda que la vio primero, «Poco faltó para que él cayese a sus pies» (142). Aquior, hacia el final de la obra, ante la hazaña de la mujer (y podemos entender que ante su hermosura), exclama en éxtasis: «¡Mujer, siento vértigo al contemplarte!» (197).

Esta imagen que produce reverencia y vértigo se corresponde a una diosa, pero también a una figura mucho más moderna en su concepción: la *femme fatale*. Judith admite que: «Mi belleza es como la belladona: gozar de ella, es buscar la locura y la muerte» (90). Ya en la *Biblia* se describe como ella se adorna, se perfuma y se viste para hacer resaltar su belleza, que hasta ese momento, si bien no ha estado oculta,¹⁴ sí ha permanecido fuera de la vista cotidiana, al ser Judith una mujer que solo se ocupaba de sus propios asuntos en las tierras dejadas por su marido, alejada de los demás. Solo cuando toda la ciudad se vea ante la extinción, ella hará su ingreso a la vida social. Al finalizar la escena I del acto tercero, dirá: «¡Mi belleza es ya mi deber!» (105).

La comparación con la belladona es apropiada, ya que Judith, deseándolo o no trae la muerte a quien la contemple. No solo Holofernes encontrará su fin (y Efraím la humillación por amarla). El capitán del ejército será muerto de un tajo cuando deje deslizar delante del general que intentó un acercamiento sexual con Judith. Holofernes inmediatamente lo ajusticiará, dejando solo un charco de sangre como índice de su presencia. Judith, al avanzar dentro de la carpa del general, se detendrá asqueada delante de la mancha de sangre. Holofernes le comunicará que esa sangre ha corrido «porque tú la habías inflamado» (161).

Ser una *femme fatale* y una diosa que exige con su sola presencia reverencia no forma necesariamente una dicotomía. Toda mujer fatal es en su esencia una diosa, y toda diosa es fatalidad. Lo que tensiona estas dos visiones de Judith es su realidad de joven viuda y virgen, circunstancia que

¹⁴ Al contrario que la belleza de Mariene en *Herodes y Mariene*, ya que la reina se muestra delante de cualquiera que no sea su esposo cubierta de veladuras. «Pues jamás, como es verdad, había visto sin velos a la reina» (22), dice Joab, un mensajero.



la hace entrar en conflicto con los diversos territorios de su ser íntimo. Judith admite en el comienzo del segundo acto que «los hombres me dan horror» (84). Sin embargo, ella tiene bien definido las funciones que un hombre debe cumplir en contraposición con una mujer. Que le den horror no significa que los desconozca como sujetos. Ella exhorta a los hombres del pueblo a tomar las armas en contra de los asirios y a entregarse a una dura batalla. Solo la inactividad de los miembros masculinos de Betulia obligará a Judith a entrar en acción.¹⁵

La incomodidad para con su propia situación es puntual cuando Judith, dirigiéndose a Mirza, su sirviente personal, le explica que «Una virgen es una criatura insensata, a quien sus propios sueños hacen temblar, porque un sueño puede traerle un daño mortal; y sin embargo no vive más con la esperanza de no quedarse virgen eternamente» (178). Ese daño mortal que el sueño puede traer es posiblemente, el pecado en forma de imágenes de lujuria. No es extraño en el Romanticismo, cuya poética insufla ciertos pasajes de Hebbel, que lo onírico sea una puerta de acceso para una realidad «otra», ajena a los mandatos de la cotidianidad en la cual está inmersa el individuo en cuanto parte de la sociedad. Judith intenta defenderse de esas ideas, al mismo tiempo que desea, secretamente, caer en falta. Su humanidad como mujer, esta vulnerabilidad de alguien que anhela ser amada, deseada y conocer lo carnal, es opuesta al carácter frío y lejano tanto de la mujer fatal como de la diosa, ambos arquetipos de mujeres a las cuales el acceso para los hombres está limitado.

¹⁵ Otro tanto ocurre con el personaje de Juana de Arco en *La Doncella de Orleáns*. Al ver que ni tan siquiera el rey cumple con sus deberes entendidos como masculinos (ir a la guerra, defender el territorio, planificar estrategias), y prefiere entretenerse en juegos de salón con su confidente (una mujer, Ana Sorel), la doncella se ve prácticamente obligada a tomar la iniciativa y ser el motor de la historia. La presencia de las mujeres como un sujeto fuerte y movilizador es una constante en el drama romántico alemán.



Los personajes de esta tragedia de Hebbel, como hemos apuntado, se construyen a través de sus tensiones internas, así como de sus oposiciones con los demás personajes de la obra. Profundizaremos esto a continuación.

Holofernes fundamenta su poder en la no transparencia de sus pensamientos. La mejor manera de elevarse por encima de los demás, es que estos no lleguen a conocerlo en profundidad. Ser pura superficie es la clave para el general de los asirios: «He ahí el secreto: no dejarse descifrar, ser siempre un enigma» (69). El desconocimiento absoluto de su persona por parte de todos es la clave de su permanencia en el poder y lo que le llevará a la cima una vez traicione a Nabucodonosor. Es importante notar que, en *Herodes und Mariamne*, el personaje de Herodes sale durante las noches a las calles disfrazado para no ser reconocido y, de esa forma, encontrar información que no le estaría disponible a él en su rol de rey. Es por ello que debe asumir dos papeles para poder cumplimentar bien uno de ellos. Holofernes intenta ser un enigma para, de este modo, poder cumplir lo que se propone: convertirse en un dios nuevo. Es interesante observar cómo Holofernes, hablando de sí mismo, agrega: «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». La implicancia de la sentencia anterior asume que el general de los asirios se reconstruye de nuevo cada día, por lo cual nada de lo acontecido queda en él, ningún acto por más aberrante o emotivo que este pueda ser. Holofernes se desmonta de la cadena cronológica, en su dominio absoluto de la creación, aún cuando es en un sentido metafórico. Debemos notar que según sus propias palabras, Nabucodonosor «se multiplica eternamente por sí mismo» (70). El poder de este último es tan fuerte que su presencia como nueva divinidad, papel que asume en un momento dado, se hace sentir en todo el mundo, en un sentido colonialista. Las ambiciones de Holofernes son las mismas, pero diferente la manera de encarar la situación. Multiplicarse es desdoblarse en muchas formas siempre iguales; en cambio, el general asirio es siempre nuevo y por



ende, *adaptable* a cualquier situación de la cual pueda sacar provecho (recordemos que el general no se postra «ante sí mismo», es decir, parte de su divinidad estaría dada por su capacidad por salirse del papel cuando es requerido). Es por ello que acepta humildemente que Nabucodonosor tome el poder divino de manera momentánea, mientras espera su turno para traicionarlo.

Al igual que veremos con Judith, Holofernes pasa por un proceso de desdoblamiento centrípeto. Holofernes acepta, irónicamente, amarse «a sí mismo» por orden del rey (72), mientras que Judith, por el contrario, comenta a Mirza que, durante su noche de bodas sintió «odio contra mí misma», que se hundió «en sí misma» (87) y que «en mí y fuera de mí todo está oscuro» (101). Cuando Holofernes dice amarse, quizá lo mencione con ironía, pero esta la obtiene de su proceso de amoralidad producto de su «reconstrucción» diaria. Judith, en cambio, debe convivir con ese desconocimiento de zonas íntimas de su psiquis con las cuales no puede lidiar. Ella misma lo reconoce cuando más adelante confiesa que reza «para huir de mis pensamientos» y ve en la sujeción a Dios «una especie de suicidio» (p 89). Es claramente consciente de las tensiones internas de su propio ser y como estas la están minando. Su fe es solo una estrategia de aferrarse a algo. Esto cambia cuando esa misma fe se desplaza a otra divinidad mucho más tangible, ya carnal: «tengo que matarlo, si no quiero arrodillarme ante él» (69), «¡Hombre tremendo, tú te interpones entre mí y mi Dios!» (171). Finalmente, llena de deseo hacia ese hombre, reconoce que, «Donde estaba el centro de mis pensamientos, no hay ahora más que vacío y tinieblas» (172).

Dijimos que el desdoblamiento se da también a través de elementos que funcionan como representación de los personajes. Podemos ver esto en la relación con la imagen especular. Bien es sabido que no podemos, en nuestra vida psíquica, llegar a conocer lo subconsciente directamente, ya que dejar que esta subconsciencia fluyera libremente traería la propia destrucción. El reflejo ante un espejo es siempre metáfora de esta idea, ya



que se entronca con la dicotomía presentación/representación. La primera escena en la cual Judith habla de su reflejo, lo hace cuando este se produce sobre la superficie brillante de un cuchillo afilado con el cual Efraím amenaza matarse (93). Este reflejo amenaza con cubrirse de sangre, la cual herrumbraría y por ello, alteraría lo reflejado (94). Judith comenta a Holofernes que «ver tu imagen alterada y desfigurada en un espejo empañado, es para ti un juego» (147). Cuando ella sea finalmente tomada sexualmente por Holofernes, saldrá de la tienda quejándose de la fuerza de la claridad que proyectan las luces, al tiempo que pida que se apaguen por su falta «de pudor» (175). La luz no representa, sino que muestra lo que hay: una mujer con más dudas que certezas en cuanto a su proceder.

El desdoblamiento no solo es interno, hacia sí mismo, una parte conocida mira una desconocida –«me siento como un ojo que mirase hacia dentro» (185)–, sino que se da también por la unión sintagmática de dos palabras disímiles que crean imágenes nuevas en permanente tensión de significados.

Judith no solo es una viuda virgen. También se reconoce como una mujer «ni muerta ni viva» (99). Una anécdota contada por el general asirio habla de mujeres que son hombres (132), mientras que Betulia está llena de personas que visten ya como cadáveres (56). Estas ideas se unen al clima simbólico creado por la separación que se acrecienta entre Judith y su interior –«mi propio corazón me da miedo» (164)–, y la relación de apatía que Holofernes vive con sus otros yo, a los cuales desconoce porque los ha destruido.

Uno de los mejores ejemplos de desdoblamiento y tensión interna es la posesión del personaje de Daniel, el mudo. A pesar de su impedimento, Daniel comienza no solo a hablar, sino a despotricar contra su hermano Assad, pidiéndole que lo lapiden. Al ser tomado como un milagro y por ello, un mensaje divino, Assad mismo exige su lapidación. Una vez muerto, uno



de los habitantes de Betulia reprocha a Daniel la actitud para con su hermano, pero Daniel está mudo otra vez, dejando en el misterio quien exactamente habló por medio de su boca, si una divinidad cristiana o una pagana.

Este pasaje está también adaptado de un libro bíblico, en este caso, el Libro de Daniel,¹⁶ aunque de manera muy reducida, pero con los suficientes rasgos reconocibles, y cuenta cómo Daniel, un judío exiliado, pronuncia profecías varias sobre el Apocalipsis y el advenimiento del Reino de Dios. Quizás Hebbel puede haber tomado a este personaje porque su libro cumple la misma función que las peripecias que le acontecen a Judith, o sea, su intención es confortar y reforzar la fe de los judíos durante la revuelta Macabea. El mito cuenta el modo en que Daniel y amigos, mientras servían como oficiales de reyes paganos, se las ingeniaron para no romper reglas que los llevara a cometer pecados para con su Dios. Hebbel toma la imagen de Daniel como profeta y, en concordancia con lo hecho hasta el momento, lo coloca en tensión con su propio yo. Quizá sea Dios, o quizá un ente malvado quien habla por boca de Daniel, pero lo que queda claro es que es el mismo Daniel quien, finalmente, funciona como conducto, como cuerpo que habla, y que lo que expresa cae en contradicción con sus propias ideas. Reconoce, ante la multitud, que su hermano Assad ha sido bueno con él, para luego, sin razón aparente, pedir su lapidación.

DANIEL. ¡Sí, este es mi hermano! A mi hambre y a mi sed previno siempre. Me vistió y acogió en su casa. Día y noche cuidó de mí. Dame la mano, hermano bueno.
Le coge la mano y la rechaza enseguida, como presa de horror.

ASSAD. ¡Lapidadle! ¡Lapidadle!
¡Ay! ¡Ay! El espíritu del señor habla por el mudo.
¡Lapidadme!

(116)

¹⁶ Al contrario que el Libro de Judith, el Libro de Daniel sí está incluido en la *Biblia* Hebrea.



La sumisión de Assad ante las supuestas palabras de Dios contrasta fuertemente con el cambio de corazón de su hermano. Hebbel termina la primera parte del parlamento de Daniel con la idea del «hermano bueno» para que el grito de lapidación sea más potente en su carga emotiva y contradictoria. El profeta, al contrario que en la *Biblia*, solo parece serlo por un instante, el suficiente para mostrar una doble dicotomía: un hombre que habla por una Divinidad (que puede ser buena o mala) y que se muestra amable y odioso con su hermano en un mismo parlamento.¹⁷

Estas contradicciones internas crean una fricción que nunca se termina de cerrar, ya que dejarlas expuestas es la intención del autor. Una razón, una ideología, intenta invadir a la otra, pero al contrario de lo que ocurre con las guerras en el mundo real, no se vislumbra una solución.

Esta idea de tensión se refuerza por la oposición que tienen los personajes principales en referencia a su carácter con respecto a otros personajes. Judith es el caso más claro: intenta persuadir a los habitantes del pueblo de que tomen las armas y luchen contra los asirios. Es su silencio lo que la llevará a tomar la decisión de eliminar ella misma a Holofernes.

Al igual que en la *Biblia*, el marido de Judith es presentado en el drama como un hombre débil. En las Sagradas Escrituras, Manasés, su esposo, muere de una insolación que contrajo mientras vigilaba a los que ataban las gavillas en el campo (8: 1-4). Es de notar que la muerte de Manasés llega por completa inactividad, tanto en la *Biblia* como en el drama, en el cual «volvió enfermo de los campos» (88). En la noche de bodas misma, su esposo es detenido en su deseo sexual por una fuerza desconocida, sin que Judith sepa nunca exactamente qué es lo que lo contuvo de cumplir conyugalmente. Asimismo, en el drama de Hebbel, es

¹⁷ Es interesante notar que Hebbel quizá tomó esta historia bíblica por ser, al igual que el Libro de Judith, una historia moralizante. Asimismo, al igual que el Libro anteriormente mencionado, el de Daniel también contiene errores históricos.



esta quien toma el rol sexual activo, ante la inactividad de su esposo: «¡Ven! ¡Ven!, grité, sin avergonzarme de llamarlo» (86).

Efraím intenta ser el reemplazo de Manasés, pero no es correspondido por Judith, la cual no ve en él un verdadero hombre. Cuando este amenaza suicidarse, Judith lo insta burlonamente a cumplir su amenaza, lo que provoca su retirada mostrando claramente su estratagema para impresionar a la mujer. También es un plan orquestado el intentar asustar a Judith con la llegada de Holofernes. Al ver que este fracasa, él mismo reconoce que su artimaña era «infantil» (92). Judith misma menciona la posibilidad de «prestarle un traje mío» (95). De esa manera, Efraím, al igual que la mayoría de los habitantes masculinos de Betulia, («vuestrs hombres aspiraban a vestirse de mujeres» (163) se ven feminizados y añiados en oposición al carácter agresivo y activo de Judith.

Efraím no solo difiere fuertemente con ella. Cuando intenta matar a Holofernes (intento que realiza muy pobremente), el general ni tan siquiera lo eleva a nivel de enemigo a quien hay que matar. Pues, aduciendo que, antes del atentado, le dio su palabra de que viviría, encierra a Efraím en la jaula de su mascota, un mono recientemente muerto. De esta manera, este personaje funciona por oposición hacia los dos protagonistas de la obra y ayuda, en su debilidad, a la construcción de sus caracteres.

Holofernes se cree superior no solo a Efraím, sino a toda la humanidad. Incluso, es tanto su poderío que decide cuánta resistencia opone Judith y cuándo es suficiente (173). Ella solo puede sublevarse con el permiso del general asirio. Por su parte, Judith también da muestras de superioridad hacia sus sirvientes, aquí representados en la persona de Mirza, tanto en poder –«me sentía, de pronto, muy superior a ti» (86)– cuanto, en boca de la misma Mirza, en belleza: –«¡Alabado sea el cielo, que no me hizo hermosa!» – (179).

La dicotomía interna se apoya en esta serie de oposiciones de personajes cuya función es establecer el rol de los protagonistas como personalidades diferentes, por su misma complejidad, a los demás.



Esta complejidad no es igual para ambos. Es necesario establecer, para finalizar, una diferencia. Tanto Holofernes como Judith, ya dijimos, están contruidos por la intersección de más de una línea de carácter: el hombre es un Dios y una bestia, y esta unión no presenta una contradicción completa. Podemos decir entonces que es positiva. Son dos facetas, pero no necesariamente disyuntivas.

En cambio, Judith es a un tiempo una Diosa, una *femme fatale* (el rol que más establece referencia con la *Biblia*) y una mujer simple, con deseos normales. Las dos primeras ideas no necesariamente son contradictorias (una diosa tiene algo de mujer fatal y viceversa), pero una *femme fatale* nunca puede ser, a un tiempo, una mujer común, con deseos comunes. Ambas ideas son contrarias, como antagónica es la idea de una diosa que es, a un tiempo, una mujer normal.

Estas facetas no terminan jamás de encastrar. Al contrario, a medida que el drama avanza, estas distintas capas se van separando cada vez más, llegando a la autodestrucción cuando toma la decisión de cortar la cabeza del general.

A esta complejización de caracteres, Hebbel, les agrega personajes secundarios que, en su calidad de contrarios, ayudan a configurarlos como apartados del resto. Sin embargo, las tensiones inherentes a toda la humanidad es lo que reverbera en estos dos personajes.

La idea de una religión tratando de sobrepujar a otra y hacerse dominante sin resquicios para el disenso, un ataque territorial que se acomete contra una localidad para someterla, son tensiones de idearios con los cuales convivimos y con los cuales ha existido la humanidad. En realidad, estas tensiones son parte de la historia de la civilización como tal.

Esta ansiedad presente en nuestro vivir cotidiano Hebbel la toma y la traslada al drama, en un momento histórico, el suyo, en que estas tensiones se hallaban presentes en la cotidianeidad de todo ciudadano alemán (como lo habían estado ya durante años). Un pasaje bíblico, con su universalidad



intrínseca (es, ya se dijo, una «fabula didáctica» y esta idea desterritorializaría) es la excusa perfecta para hablar de un tema que se ha incorporado hasta el extremo de invisibilizarlo. Los personajes principales están contruidos en capas no integradas del todo, que en ocasiones funcionan como desdoblamiento. Un profeta habla sin que sepamos exactamente qué dice ni quién lo dice. Todas estas ideas son representaciones de una tensión que provoca ansiedad perenne en el mismo ser, como parte de su esencia. Vivimos desdoblados entre lo que queremos ser y lo que somos, entre lo que nos dejan ser y lo que queremos, todo dentro de una sociedad que debe ser, para ser sociedad, predefinida por algo externo, con lo cual, quizá, no nos sintamos muy cómodos.

Todo esto, creemos, está ilustrado en *Judith*, de Friedrich Hebbel, especialmente en la mujer, que ya por su género mismo, se encuentra en una posición de desventaja y vulnerabilidad mientras trata de manejar esta serie de desdoblamientos tensos que son una proyección interna de las tensiones de la civilización en pie de guerra. Judith intenta y logra salvar a su comunidad y rescatar los valores de esta, su cristianismo es puesto a salvo, y su nombre se convierte en un mito. Esto es en sí mismo, otra contradicción. Para la Grecia Clásica, la mejor reputación que una mujer puede obtener es no tener reputación alguna. Ni tan siquiera en sus tumbas estaban sus nombres. Convertir entonces el nombre de una mujer en una suerte de «grito de guerra» presenta una tensión entre el deber de una mujer de estarse en silencio y su nombre como mito de fuerza.

Judith queda sola ante la posibilidad del desdoblamiento absoluto dentro de ella misma: la amenaza del posible embarazo producido por su encuentro con Holofernes la llena de tal horror que pide a los ancianos de Betulia, como recompensa, el ser eliminada, llegada la confirmación. De ser así, se produciría un sacrificio doble: la virginidad de Judith por la comunidad y su sacrificio físico para evitar el renacimiento de Holofernes.



Bibliografía citada

- DOMBLOVSKY HOPKINS, Denise, «Judith», en Newsom, Carol Ann, Ringe Sharon (eds.) *Women´s Bible Commentary*, Westminster, John Knox Press, 1998, 279-286.
- «Judith», en *El libro del Pueblo de Dios. La Biblia*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986, 1183-1197.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, editorial Anagrama, 1983.
- GRAMSCI, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- _____, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- HEBBEL, Christian Friedrich, *Herodes y Mariene*, Madrid, Calpe, 1923.
- _____, *Judith*, Buenos Aires, Emecé, 1944.
- SANDOVAL, Chris, *The Failure of Bible Prophecy: a skeptic´s Review of the Evidence*, Canadá, Trafford Publishing, 2010, 102-137.
- FRIEDERICH, Werner, *An Outline-history of German Literature*, New York, Barnes & Noble Books, 1961, 147-191.

