

## **Der Tor und der Tod de Hugo von Hofmannstahl:**

### **Estudio de un drama decadente**

M<sup>a</sup> Jesús Barsanti Vigo

Universidad de Vigo

O Decadentismo como cultivo literario da decadencia reflicte a crise dos valores culturais e artísticos da fin de século. Trátase dun movemento de renovación estético-literaria producido no século XIX e dentro do ámbito da lingua alemana onde se desenvolverá fundamentalmente vai ser en Viena, xa que no resto dos países case non houbo decadentismo e teríamos que ir máis na procura de obras que de autores, xa que ningún deles se axusta a unha soa corrente.

De tódolos autores o vienés Hugo von Hofmannstahl (1874-1929) é quizais un dos seus mellores representantes e o drama *Der Tor und der Tod* un bo exemplo.

O libro é unha escolma do ideario decadentista dende o punto de vista da cosmovisión, onde queda patente que estos escritores non son sinxelos: critican a sociedade na que viven, mais viven nela, impórtalles só o estético, non o moral ou inmoral.

Imos a encontrar o gusto polo atípico, morboso, o ensoño, a omnubilación, os nervios como máximo expoñente do disfrute.

Dende o punto de vista formal a linguaxe vaise enriquecer para atopar todos estos estados de ánimo e a temática recollerá todo o exposto anteriormente.

Tódolos autores acabarán superando o decadentismo mediante o transcendente.

*Der Tor und der Tod* é un claro expoñente de drama decadentista.

## **1. Introducción**

El decadentismo, como cultivo literario de la decadencia, refleja la crisis de los valores culturales y artísticos de fin de siglo, siendo un movimiento de renovación estético-literaria que se produjo en el siglo XIX no sólo en Francia, sino también en la mayoría de los países europeos. Se trata de una actitud vital y artística, cuajada de pesimismo, de escepticismo y de angustiada insatisfacción ante las tendencias racionalistas y materialistas que estaban imperando en la sociedad moderna, lanzada por la vía de la industrialización y del progreso.

Así, surge con fuerza entre los jóvenes un movimiento de rechazo, de cansancio y de rebeldía que adopta formas diversas y se viste de nerviosismo -*la névrose fin de siècle*- de dandismo, nihilismo, cinismo, decadentismo, misticismo, etc...

Esta *crisis de fin de siglo* se presenta como una oleada de pesimismo, de rebeldía y de insatisfacción frente a las realidades de la sociedad y de la cultura burguesa modernas. La sensibilidad y las inquietudes de los jóvenes artistas y escritores no encuentran una respuesta ni un camino adecuados en las tendencias dominantes del pensamiento, de la literatura, del arte y de la moral social de la época. El conformismo, la mediocridad y la vulgaridad burgueses, el racionalismo y el materialismo reinantes les parecen totalmente opuestos a la sensibilidad artística personal, al refinamiento auténticamente estético, gratuito y original, y a la sed de ideal y de infinito que perviven en el espíritu exigente e insaciable del hombre. Buscan una estética artística que no sea un puro reflejo de las apariencias materiales y objetivas de la vida y de la sociedad, sino que permita acceder a la sensación de lo desconocido, de lo extraño, de lo profundo y de lo inexpresable.

En este contexto de nuevas inquietudes y de búsqueda de una nueva sensibilidad, se irá abriendo camino un concepto que poco a poco aglutinará las aspiraciones de muchos de estos jóvenes artistas sensibles e inconformistas, se trata del *concepto de decadencia y de espíritu decadente*.

## 2. El decadentismo y Hugo von Hofmannstahl

La prensa de la época empleó el término *decadente* como etiqueta o calificación despectiva para designar a estos artistas rebeldes y anticonformistas que cultivan la melancolía, el refinamiento y el cinismo crítico frente a las normas y valores sociales.

Pero ellos aceptaron esta etiqueta con ironía y con un sentido diferente, porque veían en el término *decadencia* otros aspectos muy distintos relacionados con las ideas que había expuesto Charles Baudelaire (1821-1867) sobre el artista sensible que pretende ser personal, renovador y crítico, viviendo y expresándose en una *época de decadencia* o en

sociedades que están atravesando un claro proceso de transformación y de ocaso. Por eso, estos poetas admiran la labor de renovación literaria que, por el camino de la originalidad y la brillantez expresiva, realizaron los escritores y poetas de los siglos de la decadencia del Imperio Romano, después de un periodo de clasicismo y en una época de crisis y de descomposición social y política<sup>1</sup>.

La idea de decadencia está, pues, en relación con la de renovación y transformación. Esta renovación se aplica también a la lengua y a la literatura, que para expresar la complejidad de sensaciones, de impresiones y de angustias del hombre moderno, ya no puede seguir repitiendo indefinidamente los moldes y los esquemas del clasicismo y de la retórica tradicional, sino que el artista tiene que descomponerlos construyéndose un lenguaje autónomo personal de mayor plasticidad expresiva y sugestiva.

El movimiento decadente, siguiendo en la línea de Baudelaire, se siente vivir en una época de decadencia y de descomposición -época de vulgaridad, de mediocridad, de racionalismo y de utilitarismo burgués- con la que no se puede identificar y busca la expresión de sensaciones y sentimientos más personales, refinados y profundos, sintiendo la nostalgia de épocas lejanas o soñadas y la angustia por expresar y sentir al máximo todas las emociones más exquisitas y refinadas para acelerar el futuro en la muerte y en la descomposición del presente.

Sin embargo, el movimiento decadente no se guía por una doctrina literaria concreta ni se presenta como una escuela, sino que se caracteriza por una cierta atmósfera común y por unas inquietudes comunes que cada escritor asimila y expresa a su manera por caminos personales muy diversos y diferentes.

Es en esta atmósfera donde surge uno de los líricos más grandes de nuestro siglo en lengua alemana: Hugo von Hofmannstahl; sin embargo, el carácter vienés de su naturaleza se va a traducir en su predilección por el teatro y en rápida sucesión aparecen pequeños dramas entre los cuales se halla *Der Tor und der Tod*<sup>2</sup> (1893), donde la evocación de épocas pretéritas y ambientes lejanos, típicamente neorrománticos, se conjuga con la presencia de la muerte que llega envuelta en melancolía.

### 3. El decadentismo a través de *Der Tor und der Tod*

*Der Tor und der Tod* es un drama en verso, escrito en un sólo acto: presenta al joven de fin de siglo que se extravía egoístamente en lo artificial y que siente en las últimas horas de su existencia la vida no vivida y que ya no puede conquistar -en la línea característica de Hofmannstahl, donde la preexistencia de la juventud, que sin conocer la realidad y con una sabiduría temprana, anticipa los acontecimientos del mundo.

Este drama fue concluído el 17 de abril de 1893 y se estrenó el 30 de marzo de 1908 en la *Kammerspiele* de Berlín.

Se trata, en suma, de la confesión lírico-monológica de una precocidad, que reprocha al espejo el estado de ánimo de toda una generación; su protagonista, Claudio, representa con claridad uno de los temas claves del *Ideario decadentista*.

Las afirmaciones hechas en el primer ensayo que pocos meses después de ser estrenada la obra Hofmannstahl escribiría sobre el autor italiano D'Annunzio -las cuales fueron ya utilizadas como testimonio para el escritor vienés de la conciencia decadentista- confirman lo que Claudio muestra: la incapacidad de embarcarse en la vida real, de interesarse por los hombres, por sus predecesores y por las tareas o funciones que cada uno tiene que realizar a lo largo de su vida.

He aquí un elemento esencial en el comportamiento decadente: la aversión e incapacidad de adaptarse a la realidad de la vida, de tomar parte en ella activamente y de interesarse por ella, bien compasivamente o bien tratando de entenderla, es decir, de sentirse unido a la existencia de la humanidad. Este alejamiento de la vida, que es representado de una forma exacta en este drama, aparece en muchos personajes de la literatura decadentista: presentan miedo ante la pasión y la plenitud de la vida, y por ello, se esfuerzan por descubrir la separación que existe frente a la realidad de la vida. Se encuentran paralizados e impedidos por sus debilidades, las cuales, por otro lado, no pueden rechazar. La insuperable lejanía de la vida, la incapacidad de entregarse a ella, significan al mismo tiempo y a menudo, soledad, separación de la humanidad, del prójimo, aislamiento...

En las grandes ciudades europeas de fines del siglo XIX se han perdido las relaciones de unión interna que existían entre los hombres que vivían unos junto a los otros. Los sensibles autores decadentistas ven que la ausencia de relaciones es dominante y creyéndola real, se dejan envolver por ella en un aislamiento opresivo, resultando, por ello, más adecuado el alejamiento de la vida, lo que significa a la postre, el fin de todo<sup>3</sup>.

Antes de adentrarnos en el personaje protagonista del drama, resulta necesario conocer el marco escénico en el que éste se desenvuelve y a través del cual se desarrollan y expresan el ideario y la actitud, que convierten a *Der Tor und der Tod* en un ejemplo de composición típicamente decadentista.

En esta obra no existe apenas diálogo, ni intriga, ni análisis de las realidades de un medio o de un ambiente social. El universo de la narración se identifica con el universo mental de un único personaje: su sensibilidad, sus inquietudes, el mundo de su imaginación y de su fantasía. La obra se convierte así en el itinerario espiritual de una conciencia, desde la cual surgen, como aspectos que forman parte de la identidad y de la visión del personaje, consideraciones metafísico-existenciales sobre el sentido de la vida.

En esta obra se recogen conceptos como *Spleen e Ideal* -utilizados ya por Baudelaire en su obra *Las Flores del Mal*- en la figura del personaje principal, Claudio, de su aprendizaje de la vida y del mundo; éste demuestra su decepción y su hastío después de recorrer los caminos del placer, su indignación y amargura al constatar la mediocridad, la hipocresía y el egoísmo materialista de la vida social. Aunque frente a esto, su deseo de autenticidad y de plenitud le lleva a trazarse y a buscar un *ideal*, lejos del mundo. El rumbo hacia la muerte se presenta como la solución definitiva, pero, en medio de las tinieblas, queda flotando la necesidad y la esperanza de encontrar algo nuevo.

En lo que se refiere a la organización de la obra hay que señalar que ésta se estructura conjugando dos niveles temporales fácilmente constatables:

a) Un nivel progresivo y lineal: el desarrollo de divagaciones y meditaciones de Claudio en el estudio de su casa.

b) Un nivel retrospectivo: a través de un juego de asociaciones afectivas, recuerdos y apariciones, que van evocando momentos pasados de su vida. Sin embargo, en la medida en que estos recuerdos-apariciones brotan de la misma subjetividad del personaje que los evoca, hace que la obra siga también, en esa evocación, el fluir y el devenir de la actividad compleja de una conciencia.

La magia y el encanto de lo artificial a través de la decoración, muebles selectos, objetos artísticos, piedras preciosas, antigüedades, instrumentos musicales antiguos... -todo ello perfectamente definido en la presentación del escenario y en las pausas de ambientación- contrastan con la monotonía y el encadenamiento objetivo que impone la Naturaleza, transformando, de esta manera, la imagen decepcionante que nos ofrece el mundo e invirtiendo de algún modo la ciega e implacable *voluntad del universo*: el orden constructivo e imaginativo en lo artificial es superior al desorden y a la disposición de lo natural.

Claudio, como muchos personajes de la literatura decadentista, también permanece separado de la realidad. Su enfermedad es una insuperable lejanía de ésta<sup>4</sup>. Esta enfermedad se alía con la obligación de descomponer cada vivencia y deshacer la sustancia de la vida a través del análisis, no estando muy claro cuál es la causa y cuál el efecto. Todas las vivencias se anticipan en la fantasía y crecen en ella, de tal manera que en la realidad se convierten en algo insípido y decepcionante.

Podríamos definir la figura de Claudio como la de un hombre sensible pero demasiado cansado para sentimientos intensos, sin una voluntad fuerte, con una ironía graciosa e intrínsecamente inteligente, con la necesidad hacia lo bueno y una cierta tendencia hacia la interioridad. Incapaz de un verdadero amor y completamente consciente de su comportamiento distante, vive envuelto en el aburrimiento y se estimula a través de los nervios y no a través de los deseos; soporta la carga del corazón y se engaña a sí mismo.

Esas serán las debilidades de Claudio y esos serán también los síntomas de la enfermedad de su tiempo: una debilidad de la voluntad hasta la incapacidad de poder querer algo. Por eso Hofmannstahl no lo ve como culpa sino como una enfermedad que no está motivada moralmente y que tampoco puede ser sanada moralmente. Lo que un tipo como Claudio

determina no es la aversión o desgana de poner voluntad para participar en la vida, sino la falta de voluntad, la indiferencia, fenómeno de decadencia, que todo lo domina<sup>5</sup>.

La pérdida de la voluntad se basa, según la forma de ver del decadentismo, en el debilitamiento de las energías psíquicas, que es un componente de la total pérdida de fuerzas, que caracteriza al decadentista. El hastío en la vida y la absorción del poder de la voluntad de cada uno, a través de la pura conciencia de la actividad universal, consiste en las debilidades, los rechazos, los instintos de cada hombre. Esa debilitación de la voluntad trae consigo que los sentimientos sobre la vida y sobre el mundo no se activen con la propia vida y el propio mundo, sino con las cosas artificiales<sup>6</sup>.

Así, hay un momento en el que Claudio dice:

Ich hab mich so an Künstliches verloren,  
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen... (Hofm. 203)

El sufrimiento de Claudio, su incapacidad de vivir plenamente, su enfermedad espiritual, todo ello ha sido reconocido después del surgimiento de *Der Tor und der Tod* como una destrucción de la personalidad, lo cual fue denominado por el psicoanálisis como narcisismo. Para Hofmannstahl, en un tipo como Claudio se encuentran claras alusiones al amor a sí mismo. Claudio dice cuando la muerte le arroja a los pies viejas cartas de amor:

Mit Schwüren voll und Liebeswort und Klagen;  
Meinst du, ich hätte je gespürt, was die  
Gespürt, was ich als Antwort schien zu sagen?!  
Da hast du dieses ganze Liebesleben,  
Daraus nur ich und ich nur widertönte... (Hofm. 212)

La muerte tiene a Claudio no sólo como a un necio, sino también como a un pecador. Le reconoce con pequeñas insinuaciones que no viene a él como *vengadora ni juez* ni para echarle en cara sus culpas, sino para colocarle delante de los ojos su carencia de vida, algo de lo cual, como ya hemos dicho, es Claudio plenamente consciente hace tiempo -

«Was weiß denn ich vom Menschenleben?! Bin ich freilich scheinbar drin gestanden./ Aber ich hab es höchstens verstanden./ Konnte mich nie darein verweben./ Hab mich niemals daran verloren.» (Hofm. 201)- para que reconozca más vivamente que no ha conducido su vida como los demás.

Enseñarle, este es su propósito y de ninguna manera venganza y castigo. Y él aceptará finalmente esta enseñanza, que sin embargo no se traduce en actitud de arrepentimiento del sufrimiento que haya podido causar a los demás -su incapacidad de compromiso genera amargura a sus seres más cercanos, como su madre, su prometida y su más fiel amigo- sino sólo en quejas, no sólo de su lejanía de la vida, sino incluso más intensamente de la nostalgia de una vida vivida plenamente y de lo que se da cuenta ahora, en los momentos previos a la muerte:

Ah! und nie  
Gefühlt! Dürr, alles dürr! Wann hab ich je  
Gespürt, daß alle Wurzeln meines Seins  
Nach ihr sich zuckend drängten... (Hofm. 214)

La muerte llega para llevarse a Claudio como el último grito del impulso de vida - «Die tiefste Lebenssehnsucht schreit in mir.» (Hofm. 211)-. Hofmannstahl hace la figura de Claudio convincente dejándole expresar ese instinto de vida y permitiéndole afirmar su alcanzada capacidad de vivir, antes de que tenga lugar el requerimiento de la muerte.

Los versos con los que ésta saluda a Claudio se han hecho famosos:

Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von dir!  
Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe!  
Aus des Dionysos, der Venus Sippe,  
Ein großer Gott der Seele steht vor dir. (Hofm, 209)

En estos versos, la muerte se identifica con *ein großer Gott der Seele*: la muerte es una de las fuerzas divinas que por sí mismas actúan sobre el hombre reavivando la conciencia y el instinto por la vida perdidos. Esto parece saberlo Claudio ya en su habitación, donde el secreto

llamamiento de la muerte es tan fuerte, que hará que su miedo inicial hacia ella se convierta no sólo en disponibilidad, sino también en una afirmación e incluso en un saludo para el posible final de la vida. Por ello, en compañía de su madre, su prometida y su amigo, más consciente del vacío y de la negación de su ser, Claudio se dirigirá a la odiada muerte, como su salvadora:

Könnt ich mit dir sein, wo man dich nur hört,  
Nicht von verwornner Kleinlichkeit verstört! (Hofm, 219)

Tal comunidad con la muerte se desea ahora; realmente es como la inmortalidad de la lejanía de la vida, la cual, soportada con dolor, gana sentido como liberación de la alterada normalidad<sup>7</sup>.

La comparación entre la vida y la muerte es también una representación básica del espíritu decadentista. Desde que el hombre nace es un ser que sabe que va a morir; cuando crece, crece su muerte y en el momento en que sus fuerzas de vida están totalmente desarrolladas, las cuales pueden aparecer como la meta de su existencia, entonces, en realidad, son sólo las fases ya pasadas, que son como estaciones del irresistible camino hacia la muerte, las que se colocan como el único destino final.

La negación de esa voluntad de vivir, que existe de forma dominante, *es la filosofía de la decadencia* -Nietzsche, Schopenhauer-. La muerte permanece permanente en la vida, incorporada a ella y consciente -como decía Rilke, quien tiene una vida activa, también tiene una muerte activa, representaciones que, por otro lado, son difíciles de diferenciar del *Memento mori*, motivo de la literatura medieval y del barroco-; la certeza de la vida después de la muerte, sin embargo, no existe, para ellos ésta es el final, la absoluta ruina, el ocaso, el hundimiento...<sup>8</sup>

El reconocimiento de que la vida es también muerte es para la conciencia decadentista la primera experiencia de la contradicción del mundo y su pretendida estabilidad<sup>9</sup>. Esta *(con) fusión* entre la vida y la muerte es aceptada por Hofmannstahl: al poner en boca de Claudio las siguientes palabras:

Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,  
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne? (Hofm. 219)

manifiesta que tampoco Claudio puede diferenciarlas realmente ni reconocerlas por separado.

#### 4. Conclusión

Claudio representa el *tipo* en la literatura de Fin de siglo:

El tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por la obra de la prosa de su tiempo. (Darío, R: 1896-1905)

Con seguridad existen en la historia de la literatura personajes en los cuales podemos reconocer, por lo menos en algunos de sus componentes, la génesis histórica de la figura de Claudio: Werther, Faust, Byron... pues todos pueden ser recogidos bajo un mismo epígrafe que podríamos denominar *la actitud de la lejanía y el aislamiento*.

El drama de Hofmannstahl gana al final una dimensión, en la que Claudio podría, sin querer, justificar el rechazo a la vida, porque, según las enseñanzas de Schopenhauer, de todos modos sólo se destruye lo vano y, debido a la abolición de lo individual, se desarrolla el ser supraindividual. La muerte, reconoce Claudio, puede comprimir toda la plenitud de la vida en una hora y así se dirige a ella:

Das schattenhafte will ich ganz vergessen  
Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.  
So wach ich jetzt, im Fühlensübermaß,  
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen. (Hofm.219-

220)

Cuando la muerte se asombre del ser humano, en una especie de necrología, ante un Claudio ya muerto, dirá:

Die, was nicht deutbar, dennoch deuten... (Hofm.

220)

y querrá pensar, sobre todo, en el misterioso requerimiento de la muerte desde la inconsciencia, ya que desde la consciencia, ni se la com-

prende, ni se la identifica, pero, sin embargo, se siente cómo actúa y así es como se puede encontrar algo de luz en la llamada *oscuridad eterna*.

Resulta claro que este drama está en clara contraposición a los esquemas naturalistas imperantes hasta este momento:

1. El personaje pertenece a la aristocracia. Esto ya es un rasgo de diferenciación respecto a la pretensión naturalista de analizar los ambientes que resultaran más corrientes y vulgares, dentro de la sociedad contemporánea.

2. El nombre del personaje principal, Claudio, evoca claramente a épocas pretéritas, por ejemplo, al Imperio Romano, en contraste con la onomástica de los personajes naturalistas.

3. En la novela aparece prácticamente la figura de un único personaje. Hofmannstahl no se detiene -como podría esperarse de una obra naturalista- en un estudio social, sino que rechaza todo tipo de análisis ambiental y sociológico, apartándose de las teorías de Hippolyte Taine (1828-1893) y de los naturalistas que piensan que el medio ambiental condiciona y determina la personalidad y el comportamiento del individuo.

4. La casa de Claudio, donde se desarrolla el drama, es una manera de significar que él mismo es capaz de crearse su propio medio, adaptándolo a la medida de sus inquietudes personales, tan alejadas de la mentalidad superficial, conformista y vulgar de sus contemporáneos.

5. Claudio busca su identidad entregándose a la contemplación y adentrándose en la profundidad, donde le conducen sus meditaciones y divagaciones, es decir, construyéndose un mundo personal, opuesto a los intereses y valores que predominan en el mundo social.

Resumiendo, se experimenta la decadencia como una época de fortuna, dominada por el conocimiento de que pasaron los tiempos de hechos felices, ya rotos, e indiscutible religiosidad, cuyos valores para el tiempo actual se han perdido.

De hecho, quien aproveche la decadencia sabe lo que aprovecha y ve en todo lo marchito, el florecimiento, algún día, de lo que ahora se marchita. El conocimiento de lo perdido se hace sensible al impulso de lo decadente.

En el poema de Hofmannstahl, *Weltgeheimnis* surge claramente el conocimiento de algo perdido. Lo perdido es una profunda comprensión, un adecuado concepto de la esencia del mundo, lo que es denominado como *Weltgeheimnis* y que antes era propio a todos los hombres.

Ahora este conocimiento está escondido, hundido en la profundidad del subconsciente, representado con la imagen de la fuente:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,  
Einst waren alle tief und stumm,  
Und alle wußten brum. (Hofm. *Der tiefe Brunnen*)

El decadentismo ha sido denominado con diferentes apelativos, todos ellos significativos. Baste entre otros, citar por ejemplo, los siguientes: gelähmten Willen, Willenschwächen, l'affaiblissement de la volonté, la maladie du siècle...

Con ello se describe la *Lebensferne* de cada hombre, lo cual está representado magistralmente en el drama *Der Tor und der Tod*, un drama decadente.

## NOTAS

1. La primera huella la podríamos encontrar en Tácito con su exaltación de los germanos frente a Roma; más tarde en el siglo XVII encontramos a Bossuet que en 1681 escribe *Discurso sobre la Historia Universal* donde plantea el ciclo de las culturas o ya en el siglo XVIII a Montesquieu con su obra *Consideración sobre las causas de las grandezas de los romanos y su decadencia* de 1734, o al inglés Gibson, autor entre 1776 y 1778 de *Historia y degeneración y caída del Imperio romano*, o en el siglo XX con estudiosos como Spencer con su obra *Decadencia de Occidente* realizada entre 1918 y 1922 o Toynbee con *A Study of History*.

2. Al hacer referencia a esta obra utilizaré la abreviatura Hofm.

3. La ausencia de relaciones ha sido magistralmente retratada por el pintor impresionista Edouard Manet. Los hombres de sus cuadros están pasivos, no se pueden reconocer sus impulsos activos, actúan aislados, retraídos hacia sí mismos, como los personajes de la literatura decadentista.

4. Hofmannstahl convierte cada lejanía de la vida en una experiencia inmediata. Por ejemplo, el seis de septiembre de 1892, algunos meses antes de concluir el drama que nos ocupa y en un viaje al sur de Francia, le escribe a Edgar Karg lo siguiente:

Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu, und was ich erlebe, ist mir wie in einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft.

Este tipo de experiencias las recoge claramente en algunos versos en *Der Tor und der Tod*:

Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,  
Nie ganz bewu(t, nie völlig unbewu(t,  
Mit kleinem Leid, und schaler Lust  
Mein Leben zu erleben wie ein Buch, ...(Hofm. 203)

5. El mundo es siempre y desde todas las perspectivas un oasis de horror y un desierto de aburrimiento y de hastío. Se odia la realidad que se siente como algo totalmente banal, repugnante y fútil. Se tiene añoranza interior, total inconsciencia, total no-ser, desaparición de todos los sueños, única y final solución. El hundimiento de la consciencia, debido a esa individualidad, trae consigo la negativa, la declinación de la voluntad ante el mundo. Se ve la realidad como algo terrible, horrible, misterioso, que destruye, algo fatal y funesto que está en la base de la existencia. La dependencia interna hacia ese odio al mundo y la paralización de la voluntad, pasividad y negación de los hechos, son elementos claramente decadentes. Se produce el reconocimiento de que la verdad paraliza la voluntad, cambia las debilidades que constituyen la voluntad, crea incapacidad y entonces la realidad se percibe como terrible y odiosa. El propio sentimiento se vuelve más débil, los impulsos se pierden en su fuerza, la voluntad se rompe y el hombre ya no ve que pueda considerarse como algo deseable y esto hace que el pesimismo nazca y el odio al mundo domine.

6. Por ejemplo, la colección de sus obras de arte le parecen a Claudio *Rummpelkammer voller totem Tand* (Hofm. 202).

7. Es decir, se trata de la idea de Schopenhauer de que quién esté interesado en la muerte, la buscará en la vida - «Ich kanns! Gewähre, was du mir gedroht: / Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!» (Hofm. 219).

8. El desmesurado amor, por ejemplo, por las piedras y metales preciosos, que a menudo nos encontramos en las obras decadentistas, tiene su razón más profunda en que los minerales no mueren ni se pudren porque no tienen vida orgánica, no sufren pues ni sienten ni padecen.

9. Ya el joven Hofmannstahl topó con las indisolubles durezas de ciertas contradicciones, cuyo reconocimiento él describe en la carta a Edgar Karg citada anteriormente como: «die krankhaften Hellsichtigkeit des Neurophaten.»

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Althaus, G. 1976. *Zwischen Monarchie und Republik. Schnitzler, Kafka, Hofmannstahl, Musil*. München.

Austrian Studies 1. 1900. *Vienna 1900. From Altenberg to Wittgenstein*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dario, R. 1896-1905. *Los Raros*. Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral, núm. 1119.

Fischer, J. M. 1978. *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München.

Hamburger, M. 1964. *Hugo von Hofmannstahl. Zwei Studien*. Göttingen.

Hofmannstahl, Hugo von. 1945-1959. *Der Tor und der Tod*. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. HRSG von Herbert Steiner-15 BDE. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Dramen I, Band 2159.

Mauser, W. 1977. *Hugo von Hofmannstahl. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation*. München.

Pickerodt, G. 1968. *Hofmannstahls Dramen. Kritik ihres historisches Gehalts*. Stuttgart.

Rasch, W. 1986. *Die literarische Decadence um 900*. München: C.H. Besk

Volke, W. 1967. *Hugo von Hofmannstahl in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbeck bei Hamburg.

Wunberg, G (Hrsg). 1972. *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthal in Deutschland*. Frankfurt am Main.

Zmegac, V. 1980-85. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. II/2 (1848-1918). Königstein/Ts: Athenäum Verlag.