

## 1

«Fama —decía Rilke— es la suma de malentendidos que se reúne alrededor de un nombre nuevo.» La fama alcanzada por Ibsen en Inglaterra, y sin duda en toda Europa, es un ejemplo de ello. Es todavía creencia general que su principal objetivo era escribir obras sobre los problemas sociales de su tiempo, y que su forma dramática típica es la de la obra conversacional, en la que cada personaje viene provisto de una familia, y cada habitación de pesados muebles, y en la que flota una atmósfera enrarecida, mientras un secreto se pudre encerrado en el aparador de la esquina. Surgieron estas ideas de un notable error, que, en Inglaterra, se inició con la representación en Londres de *Casa de muñecas* en 1889, y de *Espectros* y *Hedda Gabler* en 1891. Estas obras —en particular *Espectros*— fueron históricamente atacadas por una «compacta mayoría» de críticos y de personas bienpensantes de la época.

«Este nuevo favorito de una escuela de dementes —escribía Clement Scott, en el «Daily Telegraph» en un artículo destacado en el periódico para llamar la atención sobre la crítica de *Espectros*—... este pretendido maestro... que intenta enseñar a los modernos autores ingleses, hasta ahora limpios y decentes en su mayoría en su genio, un camino mejor y más sombrío, parece, a nuestro juicio, uno de sus cuervos noruegos surgiendo de las rocas con un insaciable apetito de carroña.»

Se comparó *Espectros* a «una alcantarilla abierta; una repugnante herida al descubierto; un acto inmoral realizado públicamente; un lazareto con todas sus puertas y ventanas abiertas». Los exabruptos de Scott únicamente se distinguen de otros por la falta de freno avivada por una pluma fácil y un periódico que espera.

Siempre es mejor, en estos casos, que no surjan intentos de defensa. Dado que los ataques son irrelevantes, la defensa únicamente conduce a desviarse del caso del autor. Desgraciadamente, en el caso de Ibsen surgieron demasiados defensores. El *ibsenismo* y los *ibsenistas* brotaron por doquier.

Bernard Shaw escribió *The Quintessence of Ibsenisms*, decidiendo, según parece, de modo absoluto y previamente, lo que las obras debían significar. Lo que exponía Shaw en su libro difícilmente equivalía a lo que había escrito Ibsen en sus obras. Pero el énfasis ibsenista sobre el contenido, como algo que podía considerarse independientemente de las palabras utilizadas en la obra, era característico, y era bien recibido por los que buscaban, no un dramaturgo, sino un líder moral. La consecuencia de ello fue centrar la atención sobre elementos que eran de hecho incidentales en Ibsen. Sobre la emancipación de la mujer, sobre la libertad de la juventud, sobre los «sepulcros blanqueados» de los sacerdotes cristianos y de los caballeros, sobre el portazo de la puerta principal de Nora Helmer, «que hundía tras sí en el polvo toda la galería de la familia victoriana». Estas cosas provocaban el escándalo, y a través del escándalo el éxito; estas cosas hacían a Ibsen. Cuando se abrían las páginas de sus primeras producciones, eran estos choques los que se buscaban, pero no se encontraban. Ello llevó a considerar que su obra comenzó a ser valiosa únicamente cuando cambió verso por prosa, y abandonó la leyenda por la observación. Del mismo modo, cuando aparecieron sus últimas obras y no había nada «chocante» ni «iluminador», se murmuraba que Ibsen era ya, después de todo, un viejo, y que sus fuerzas flaqueaban.

El análisis ortodoxo de Ibsen establece cuatro períodos principales: primero, el «aprendizaje», que acaba con *Los pretendientes*; segundo, las principales obras no teatrales, *Brand*, *Peer Gynt* y *Emperador y Galileo*; tercero, las piezas en prosa, a veces llamadas piezas domésticas, comenzando por *La unión de los jóvenes*, y siguiendo con *Casa de muñecas* y *Espectros* hasta *Hedda Gabler*; y cuarto, las obras «visionarias», de *El gran Solness a Cuando despertemos de entre los muertos*. Como recordatorio esta ordenación es útil; pero, demasiado a menudo, sobre el ingenuo supuesto de que el desarrollo de un artista puede describirse en términos de madurez y decadencia de un organismo, se usa tal ordenación como una suerte de gráfico de valoración. El gráfico, claro está, se elabora en base a supuestos ibsenistas. Dado que las piezas domésticas se consideran la cúspide, las obras anteriores se reputan mera preparación para la madurez. Asimismo, puesto que a la madurez sigue el declivio, las últimas obras son mero producto de fuerzas ya debilitadas. Lo que provoca tal ordenación es una fragmentación; los ibsenistas

han sido los desintegradores de Ibsen. La revaloración que yo propongo se basa en la esencial unidad de la obra de Ibsen, una unidad, dicho sea de paso, sobre la que él mismo insistió siempre. El hecho de que escribiera en un momento en que se hacían grandes experimentos dramáticos es importante, y yo espero ser capaz de aportar algo a la comprensión de sus innovaciones. Pero es a la unidad de su obra a lo que quiero en especial consagrarme.

## 2

La parte de la obra de Ibsen que generalmente se descuida, pero que es esencial para un entendimiento crítico de su desarrollo artístico, es la producida en los difíciles años que van de 1851 a 1864, durante los que trabajó como dramaturgo, productor y director de escena en pequeños teatros de Bergen primero y de Oslo después; años de aprendizaje, en un sentido, pero también de frustración. Durante su estancia en Bergen se representaron en la ciudad ciento cuarenta y cinco obras, setenta y cinco de las cuales eran francesas. La producción típica era la obra de intriga dramática, basada en un complicado enredo, que se movía rápidamente alrededor de ciertas escenas habituales. El documento confidencial mostrado en público; la copa envenenada que pasa de mano en mano, y acaba siendo bebida por alguien distinto a la pretendida víctima; el niño raptado identificado por un talismán secreto o por una marca de nacimiento. Los personajes eran también convencionales: «padre duro, inocencia en peligro, diamante en bruto, marido celoso, amigo fiel». Las obras no se paraban, claro está, a matizar. Los personajes y la acción estaban burdamente delineados en rápidas líneas teatrales. La acción era variada, complicada y continua, con el fin de despertar interés, sorpresa y expectación; los personajes se moldeaban de modo simple y colorista, con miras a provocar su aceptación.

Puede hacerse a tal tipo de teatro una conocida objeción: la vida no es así; tales situaciones chocantes y tales personajes son teatrales, de escenario; el resultado final no es drama, sino melodrama. Sin embargo, esto es demasiado simple. Todos estos artilugios podemos encontrarlos, como eficaces convenciones dramáticas, en las principales obras del pasado. Muchas de ellas, de hecho, aparecen ya en las escenas de

reconocimiento y en las catástrofes causadas por malos entendidos de la tragedia griega. Son usadas también abundantemente en el drama renacentista. La tan famosa escena del paso de la copa envenenada aparece, después de todo, en Hamlet; y Shakespeare y sus contemporáneos usan repetidamente documentos fatales y objetos falsamente comprometedores, al tiempo que talismanes identificadores y marcas de nacimiento. La vida no era más semejante a todo ello de lo que es ahora; no puede elaborarse una crítica en términos tales. Lo que tenemos realmente que entender es todo ese complicado proceso, en el cual una determinada estructura de sentimiento, que encuentra su forma efectiva en determinadas convenciones dramáticas, se derrumba en el curso del desarrollo histórico, pero durante un tiempo —un largo tiempo a veces— sobrevive en sus características externas. Debemos decir que las convenciones están aún ahí; son sin duda bien entendidas y localmente efectivas; pero sobreviven principalmente a un nivel técnico, y la estructura de sentimiento que controla, y la serie de graves intereses contenidos y expresados en ella, no están ya realmente presentes. Lo que se expresaba a través de las escenas griegas de reconocimiento y malentendido era la más seria experiencia de la época: la dificultad esencial que, desde cualquier punto de vista, planteaba la comprensión del verdadero carácter de las fuerzas que se creía determinaban la historia del hombre, a través de las acciones de los dioses y del destino. Los hechos que estaban en la base de tales convenciones eran entonces ejemplos de esta experiencia general. En las escenas renacentistas, están aún presentes elementos de este designio fatal y sobrenatural. Signos, coincidencias y lo que parecen casualidades, reflejan un orden providencial más amplio, normalmente presentado de modo menos directo, pero presente en las peripecias de la acción. Hay también un nuevo y específico interés en la herencia, con todas sus connotaciones de autoridad legal y falsa, decisivo en la sociedad feudal y en la posfeudal, y las escenas de reconocimiento están a menudo relacionadas con esto. Tanto en el drama griego como en el renacentista, se dan ciertamente casos en que las convenciones originadas en una importante estructura de sentimiento se convierten, dentro del período, en artilugios teatrales, en el curso ordinario de familiaridad y expectación que se da en las representaciones ordinarias. Sin embargo, mientras se mantienen las obras importantes, la forma dra-

mática convencional está aún profundamente relacionada con una experiencia seria.

En la época del teatro de intriga esta relación había desaparecido. Es exactamente el movimiento que conocemos ahora como de paso del drama histórico al teatro de costumbres. Las tramas y el conjunto de personajes, los artificios y las situaciones, no expresaban ya la conciencia de un orden externo determinante, con sus problemas críticos de reconocimiento y comprensión, ni la importancia general de la herencia en sus bases públicas de inocencia y autoridad. Privados de estas experiencias determinantes, cosa inevitable que debería ser bienvenida en el curso del desarrollo histórico, los métodos del antiguo teatro se transforman en puros artilugios; el colorido y el estímulo que encierran, siempre efectivos localmente, sólo tienen sentido en sí mismos. La concha brillante está aún presente, pero el cuerpo que contenía está muerto ya. Concepciones nuevas del destino y de la responsabilidad, nuevos sentidos de las relaciones y de la personalidad, nuevos enfoques de la psicología y de la motivación, necesitan convenciones nuevas para poder surgir como teatro. Y eran tan sólo sentimentalismos y fórmulas de compromiso cuando se expresaban superficialmente a través de las convenciones que aún persistían del teatro anterior. Es ésta una situación que se repite constantemente en la historia.

Por detrás de la mecánica de la obra «bien hecha», y los experimentos escénicos en nuevos tipos de reproducción, arqueológicamente exacta o localmente convincente, de costumbres y escenas, se usaban todos y cada uno de los artificios posibles, que se denominaban (y aún se denominan) en un sentido abstracto, efectos. Podemos delinear este complicado desarrollo a través de las obras de Ibsen que corresponden a su primera época. Abordemos primero lo que siempre ha constituido un problema, que implica actitudes fundamentales hacia la experiencia dramática y hacia la naturaleza de la acción dramática, abordemos el uso de lo que técnicamente puede aislarse como «aparte» o «soliloquio». He aquí algunos ejemplos:

(a)

L: Señores, con toda la humildad posible,  
Transmítoles respetos de Andronicus.

(*Aparte.*) Y ruego a los dioses romanos que os confundan a ambos.

D: Muchas gracias amable Lucio, ¿cuáles son las nuevas?

B (*aparte*): Que ambos habéis sido descubiertos, éstas son las nuevas,

Como villanos marcados por el crimen.

(*b*)

L: Ah, magnífico; los papeles de Peter Kanzler.

S: Mira, aquí están todos.

L (*aparte*): Cartas para Olaf Skaktavl. (A STENSSON) Por lo que veo el paquete está cerrado. ¿Sabes lo que contiene?

(*c*)

T: Yo se cómo, paso a paso, le has llevado, pese a su repugnancia, de crimen en crimen, hasta esta horrible acción final...

M (*aparte*): ¡Maldición! Lucy se ha adelantado y me ha acusado primero. A menos que pueda desviar la acusación y dirigirla hacia ella y Blunt, estoy perdido.

(*d*)

B: Tú eras una muchacha hermosa y de noble cuna, pero tu dote no podía tentar a ningún pretendiente.

M (*aparte*): Sin embargo, era yo tan rica entonces.

(*e*)

M: Se lo agradezco, caballero.

(*Aparte.*) Esta llamada sobrenatural puede ser mala y puede ser buena. Si es mala ¿por qué comienza con una verdad, proporcionándome garantía de futuros éxitos? Pertenezco ya a Cawdor. Si es buena, ¿por qué ceder a esta sugestión cuya horrible imagen eriza mis cabellos y hace que mi firme corazón golpee alocadamente mi pecho, contra el uso de la naturaleza? Estos miedos de hoy son menos terribles que los que inspira la imaginación. Mi pensamiento, cuyo crimen es aún mera fantasía, hace estremecerse en modo tal mi humana naturaleza que mis facultades se ahogan en un piélago de conjeturas; y nada existe salvo lo que no existe todavía.

B: Mirad que ensimismado está nuestro compañero.

M (*aparte*): Si la suerte me hace rey, porque puede el azar coronarme, será sin que yo haya luchado por ello.

(*f*)

L (*solo*): Al menos desde que estoy en Ostraat —el viejo salón del que un niño, tres años atrás, tanto me hablaba. Lucía. ¡Ay! hace dos años era una niña aún... Y ahora, ¡ahora está muerta! Ostraat. Es como si hubiese visto todo esto antes, como si estuviese aquí en casa. Dentro está el Banquet Hall. Debajo la bóveda del sepulcro. Allí debe yacer Lucía... Allí dentro. Allí, en algún lugar está la habitación de la hermana Elina. ¿Elina? Ay, Elina es su nombre.

El primero de estos ejemplos (*a*) es un instrumento estructural, más que una convención dramática en un sentido completo. Es, como el (*b*), un simple medio de mantener informado al público del desarrollo de la acción. En el caso (*c*) el instrumento es utilizado con mayor amplitud; su función es aún explicar la acción, pero tiene también un nuevo sentido: el dramaturgo lo utiliza no sólo para explicar, sino también para provocar un estímulo. En (*d*) tenemos un uso bello y primitivo del *aparte* para expresar un comentario del personaje, método que se desarrolla y trasciende en (*e*) donde el soliloquio, prolongado del *aparte*, no sólo arroja luz sobre el personaje, sino que comunica un nivel de experiencia del que son subsidiarios personaje y acción, y que es parte de la base esencial de la obra tomada como un todo. Sin embargo, en (*f*), de nuevo el soliloquio es tan sólo un medio estructural, para explicar la acción y su trama.

El primero y el quinto de estos ejemplos proceden de dramas isabelinos. En *Tito Andrónico* está utilizado el *aparte* a nivel de subterfugio, pero en *Macbeth* se desarrolla con gran fuerza dramática. El tercer ejemplo pertenece a la obra de George Lillo *The London Merchant* (1731), en la que la decadencia del teatro es patente. Millwood no sólo es consciente de sí misma, sino también del público, ante el cual está deliberadamente «actuando». Los tres ejemplos restantes, en los que *aparte* y soliloquio se utilizan principalmente como medios de mantener el movimiento de la acción, o para el puro propósito de caracterización, proceden de un dramaturgo que escribía a la manera del teatro de intriga: el joven Henrik Ibsen.

Ibsen escribió en 1851, en el periódico *Andhrimmer* (*Manden*), una dura crítica de la tendencia general del teatro francés a centrar excesivamente su interés en la «situación», a expensas de la «psicología». Sin embargo, su experiencia pos-

terior en el teatro le hizo, durante algunos años, cambiar de opinión. La eficacia dramática del teatro de intriga era indiscutible, e Ibsen comenzó a trabajar, de modo absolutamente consciente, siguiendo sus métodos. *Lady Inger de Ostraat* (1855) es un espécimen representativo de tal forma teatral:

LADY INGER: Bebed, nobles caballeros. Brindad por mí apurando hasta la última gota... Pero ahora debo deciros algo. Una de las copas contiene una bienvenida para mi amigo; la otra la muerte para mi enemigo.

NILS LYKKE: Ah, estoy envenenado.

OLAF SKAKTAVL: Maldición, me has asesinado.

LADY INGER: Ya ves, Olaf Skaktavl, la confianza de los daneses en Inger Gyldenlove. Y tú, Nils Lykke, puedes ver ahora cuánto confían en mí mis propios compatriotas. Sin embargo ambos me hubieseis tenido bajo vuestro poder. Dulcemente, nobles señores, dulcemente.

Este tipo característico de temas es el del teatro de intriga; en toda la obra Ibsen no se aparta significativamente de estas convenciones deliberadamente teatrales. Y *Lady Inger de Ostraat* es únicamente un ejemplo del método que usa en este período. En *Fiesta en Solhoug* puede apreciarse esencialmente el mismo método a lo largo de toda la obra. En ella, por ejemplo, es un truco muy típico, la aparición en escena, realzada por casualidad.

MARGIT: Está lejos de aquí. Gudmund no puede estar viniendo.

BENGET (*entrando, habla en voz alta*): Un huésped imprevisto, mujer.

MARGIT: ¿Un huésped? ¿Quién?

BENGET: Tu pariente, Gudmund.

Este truco podemos encontrarlo más frecuentemente aún en otra de estas obras primeras, *Los vikingos en Helgeland*. Gunnar, creyendo que su hijo Egil ha sido raptado y asesinado por Ornulf, mata a Thorolf, hijo de Ornulf. Gunnar afirma:

Mi venganza es pobre comparada con el crimen de Ornulf. Él ha perdido a Thorolf, pero aún le quedan seis hijos. Sin embargo a mí no me queda ninguno, ninguno.

En este momento se anuncia el retorno de Ornulf, y Gunnar llama a sus hombres a las armas, gritando:

Venganza por la muerte de Egil.

Ornulf entra entonces con Egil en sus brazos. Y los seis hijos de Ornulf han sido asesinados por los auténticos secuestradores. Además, el asesinato de Thorolf se basa en un *deliberado* malentendido: éste permite que una amenaza del verdadero raptor sea tomada como dicha por su padre, a sabiendas de que no es cierto. A consecuencia de ello es asesinado, sin que intente dar una explicación. Es posible justificar tal muerte en base al concepto vikingo del honor; pero quizá sea más justo atribuirla al concepto francés de «situación».

Debemos juzgar toda obra dentro del contexto de sus convenciones propias, y no es correcto atacar estas obras de Ibsen en base a su falta de realismo. Las obras, pese a estar realizadas con los presupuestos expuestos, podrían haber sido piezas maestras, si la experiencia dramática que hubiesen intentado comunicar hubiese sido de un género tal que las convenciones pudiesen haberla expresado, en lugar de manipularla nuevamente. En obras como *Lady Inger de Ostraat*, como en la mayor parte de las piezas del teatro de intriga, el propósito del drama es puramente la comunicación de los instrumentos. Es ésta una definición bastante buena de la teatralidad en cualquier período y en cualquier forma que aparezca.

Un diestro artesano del teatro bien podría darse por satisfecho con una situación tal, y continuar escribiendo obras vulgares. Pero Ibsen fue siempre un artista, para el que la comunicación de una experiencia significativa constituía el objetivo primario. Ya en estas primeras obras, pueden apreciarse elementos del tipo, tan curiosamente consistente, de experiencia que Ibsen quería comunicar; elementos que se debaten por expresarse a través de una forma incompatible con ellos. *Los vikingos de Helgeland*, por ejemplo, está elaborada sobre la austera norma de la ley y el comportamiento de este pueblo, que con sus estrictas convenciones sobre el destino, y sobre la recompensa ciegamente acatadas, están espiritualmente muy cerca de la visión ibseniana de la experiencia vital. Su dureza, su amarga conformidad, y su menosprecio de las concepciones románticas de la personalidad,

pueden muy bien haber parecido a Ibsen una satisfactoria convención para expresar sus propios contenidos emocionales. No logra tal cosa, sin embargo, dada la forma en que construye la pieza, debido a que el artificio de la coincidencia, propio del teatro de intriga, reduce la tragedia de lo causal a lo casual.

La obra siguiente de Ibsen, escrita después de un intervalo de cuatro años, en el que sufre una profunda crisis personal, se plantea de modo muy diferente. Había escrito una versión primitiva, *Svanhild*, pero apareció después como su primera obra sobre la vida moderna, *Comedia de amor*. En ella se manifiesta un considerable talento para engarzar los acontecimientos, pero muestra también, más claramente que ninguna otra, la falsedad de la dirección emprendida por Ibsen al aceptar las técnicas teatrales imperantes.

Hay un cierto elemento temático de «vocación», una experiencia a la que Ibsen retornará muchas veces: «la esencia de la libertad consiste en poder seguir totalmente los mensajes de nuestra voz interior».

Trata también, en cierta medida, sobre «el contraste entre lo real y lo ideal», otro tema constante en Ibsen. Realmente, la «discusión» que Shaw proclamaba un elemento nuevo en *Casa de muñecas*, está presente también aquí: «Es hora de que saldemos cuentas. Es tiempo ya de que por una vez hablemos entre nosotros con el corazón en la mano.»

Pero estos elementos no podían expresarse adecuadamente con la forma dramática que Ibsen había escogido. El contraste entre lo ideal y lo real se ve seriamente empañado por el hecho de que la relación básica, la que existe entre Falk y Svanhild, es un tipo de situación propia del drama romántico. Del mismo modo, el comienzo y el fin de la obra están escritos como si se tratase de una especie de opereta: Falk canta una canción de amor y un coro de caballeros le acompaña. Además, hay una dosis considerable de caricatura que, aunque a veces sea adecuada, parte de un nivel de experiencia esencialmente diferente. Ibsen pretende expresar un tema, pero la imprecisión de la forma es tan grande que el resultado no es más que un confuso pasatiempo.

La definitiva demostración de la incompatibilidad entre el arte de Ibsen y el teatro en que se había iniciado es *Kongsemnerne* (*Los pretendientes*). La obra se basa en un episodio de la historia de Noruega y su acción tiene como base la rivalidad entre varios pretendientes a la corona. Hay en ella claros

elementos de la política nacionalista que se desarrollaba en el país en la época de Ibsen, pero no podemos por eso enfocarla como una obra «político-histórica». *Los pretendientes* es de hecho la primera expresión total del tema más repetido en toda la obra de Ibsen: la idea de la vocación. El análisis de las relaciones entre los dos rivales principales, Hakon y Skule, se centra casi enteramente sobre la definición de esta experiencia. Skule persigue únicamente el prestigio que la corona concede, y conoce sus desventajas respecto a Hakon, que tiene una auténtica vocación de rey:

Él cree en su soberanía, y éste es el origen de su fortuna, el sostén de su fortaleza.

Skule asume tal vocación por propósitos puramente partidistas, y engaña hasta a su propio hijo. Pero dado que el supuesto es falso, le lleva únicamente al crimen, le arrastra directamente a la profanación del trono de la monarquía. Skule se arrepiente al fin y se somete a la muerte:

¿Puede un hombre arrebatar a otro la llamada de Dios? ¿Puede un hombre investirse de la dignidad real lo mismo que si se colocase el manto del rey? ... Dad de mi parte la bienvenida al rey Hakon. Decidle que aun en mi última hora no se cómo fue real su origen. Pero estoy seguro de que él es el elegido por Dios.

Para cualquiera que haya leído *Brand* o *Peer Gynt*, *El gran Solness* o *Cuando despertemos de entre los muertos*, no es necesario insistir más en que Ibsen aborda aquí una de sus más profundas y básicas preocupaciones: la naturaleza de la «llamada» y su realización. La lucha por la corona se usa como «una situación», un encadenamiento de sucesos que habrán de ser la fórmula de esta emoción particular». Pero *Los pretendientes*, sin embargo, considerada en conjunto, se estructura todavía en la forma del teatro de intriga. La necesaria complicación de la acción, para que puedan ser preparadas las «situaciones» esperadas, entorpece y casi oscurece la expresión auténtica que alcanza la relación entre Hakon y Skule. La forma teatral, es preciso admitirlo, no es capaz de expresar la experiencia dramática.

Ibsen parece haber advertido esto muy claramente. Abandonó su intento de compromiso; dejó Noruega, dejó el teatro y dejó de escribir por algún tiempo. El teatro de intriga era

su herencia inescrutable, y durante el resto de su vida artística estuvo profundamente afectado por él. Pero de momento volvería la espalda al teatro y buscaría, al margen de éste, una forma dramática adecuada para expresar su importante experiencia.

3

Ibsen tenía ya trece años de experiencia práctica teatral; pero sólo comenzó a producir la parte de su obra que hoy se considera importante cuando abandonó la práctica teatral. La primera de estas obras maduras fue *Brand*, la cual no se destinó nunca a la escena, aunque haya sido representada en su totalidad una o dos veces, y más frecuentemente en versiones resumidas. Desgraciadamente, la obra fue interpretada por Bernard Shaw como la «exposición» de Ibsen de los prejuicios causados por un idealista fanático, y esta idea influyó tanto en Inglaterra que la mayoría de nuestras versiones se ajustan a este objetivo tan dudoso. *Brand*, que sigue a *Los pretendientes*, es esencialmente un tratamiento de las exigencias de la vocación; y su principal conclusión es la de imposibilidad de dar cumplimiento a la vocación propia por un ideal bajo «el peso de una deuda espiritual heredada». En este tema principal no aparece ningún signo de sátira, aunque es fácil comprender por qué Shaw pudo pensar que habría de haberlo.

El esquema de *Brand* es abstracto, en el sentido de que la obra se coordina no tanto para estudiar un carácter particular, como para exponer un tema del que el personaje es el elemento central. Por ejemplo, en el primer acto *Brand* define su vida en términos de evocación:

Alguien grande me dio esta carga. Yo debo.

Y siguen, como en un esquema de personajes, objeciones a cualquier respuesta absoluta: el miedo al deshonor y a la muerte, como establece el campesino; la devoción a la felicidad, como afirman Einar y Agnes; el rechazo del orden, en una adoración pagana de la naturaleza, como elige la muchacha gitana Gerd. Brand considera estas tres tentaciones para negar y reafirmar su fe:

Guerra a este enemigo de tres caras;  
Yo veo mi llamada.

Esta forma de encarnación de un tema es el método general de la obra. Su aspecto siguiente es la definición de la misión de Brand, que es la restauración de la totalidad. La falta de totalidad es considerada el pecado actual del hombre:

Prueba el corazón y el alma de cada hombre,  
Encontrarás que ninguno posee una virtud total,  
Sino tan sólo un granito de cada una...  
... Tan sólo fragmentos,  
Sus pecados, sus méritos, fragmentos tan solo...  
Pero aquí está la pesadumbre, que malo o bueno,  
Cada fragmento de él arruina al resto.

En oposición a este tipo de vida fragmentaria Brand declara su consistente «Todo o Nada». Afirma en esta etapa ser éste el medio de lograr el ideal, el modo de arribar a puerto:

Entre el mundo viviente que vemos  
Y el mundo que debe ser.

Esto, a primera vista, parece asemejarse a la definición que Shaw da de la obra:

llenándonos con atractivas esperanzas de huida de las tiranías idealistas y con visiones de una vida más intensa en el futuro.

Pero esto es pasar por alto el hecho de que es el propio elemento de reforma el que encierra el ideal. Toda la tragedia de Brand es que la persecución del ideal es a la vez necesaria y estéril. La llamada es absoluta; pero también son absolutos los obstáculos. En esta tensión radica toda la acción de la obra; ésta se sintetiza, de un modo muy característico de Ibsen, en las significativas líneas:

Nacidos para morar en los abismos,  
Nacidos para el exilio, lejos del sol...  
Clamando al cielo, oramos en vano  
Pidiendo aire,  
Pidiendo las alegres llamadas del día.

Éste es el argumento fundamental de *Brand*, y quizás de toda la obra de Ibsen. La acción de *Brand*, como ya hemos

dicho, es la demostración de este conflicto, en el que el propio Brand es destruido. Las implicaciones formales de la «demostración», dicho sea de pasada, son totalmente adecuadas.

En el comienzo, la mayoría de los parlamentos de Brand, se formulan en términos específicamente sociales:

Y ahora el *tiempo* se habrá cumplido enteramente...  
La *tierra* enferma, retoñará firme de nuevo...  
Las *naciones*, aunque pobres y dispersas, que viven...

Pero forma parte del plan de la obra el que este énfasis varíe, el que la vocación haya de ser definida, no como reforma social sino como la realización del yo real; o más bien, dentro de la posición clásica del liberalismo, que la reforma social se completa a sí misma: el propósito de cambiar el mundo es obtener las condiciones para ser uno mismo:

Hay algo vuestro que no podéis gastar  
Lo más auténticamente vuestro.  
No podéis amarrarla, no podéis someterla,  
No podéis frenar el río de vuestra llamada.

Su destino es hacerse océano.  
Un ser que ha de llenarse totalmente.  
Éste es un derecho auténtico del hombre,  
Y solamente eso deseo.

Esta realización no es una cuestión de ideales. Lo que sucede es que las aspiraciones generales se ven limitadas por la herencia existente:

Llenarse a sí mismo, y sin embargo  
¿Qué hacer con esta herencia de deudas?

Por «deuda» entiende Ibsen una falta heredada, tanto como hijo que como hombre. En Brand, la comprensión de la deuda tiene lugar durante el encuentro con su madre; él asume los pecados y las responsabilidades de su madre y ve que tiene que redefinir a partir de entonces la vocación:

Al alba, no así a la noche...  
Entonces vi ante mí mi camino...  
Mi sueño sabático es ahora oscuro.

La misión de Brand no puede ser ya la reforma del mundo, sino la esfera real y limitada del «deber diario, trabajo diario, consagrado a una realidad sabática». Sin embargo, el mandato es aún absoluto, la sumisión es necesaria aún, aunque vaya implícito el sacrificio de la vida. Brand no irá hacia su madre moribunda; no salvará la vida de su hijo. El conflicto es una prueba de sumisión a la voluntad de Dios, a cualquier coste humano. Si la voluntad de sumisión es lo bastante fuerte, el conflicto se resolverá.

Cuando la voluntad ha triunfado en esta lucha  
Llega realmente la hora del Amor.  
Entonces desciende como una blanca paloma  
Trayendo el olivo de la vida.

Esto, claro está, es un anuncio exacto del fin auténtico de la obra. Será a la vez amor y muerte; cuando el alud se precipita («es blanco, ved, como una paloma»), Brand grita que ha alcanzado su mayor fuerza. Ésta es, de nuevo, la consumación que estaba prevista:

Yo confío totalmente en la llamada de Dios...  
Mía es esta voluntad y esta firme confianza  
Que convierte las montañas en polvo.

No es ésta, en el sentido ordinario, una cuestión de elección. Una vez que Brand ha oído la llamada de la totalidad, el camino para la salvación de su «alma escindida», su destino, y el de todos los que con él se relacionan, está determinado. «Toda la generación» que ha heredado el pecado «está condenada»:

La sangre de los niños debe correr  
Para lavar el pecado de sus padres.

Esta es la situación respecto a la cual no cabe ningún compromiso; «El Diablo es compromiso». Brand rechaza el compromiso, pero, a despecho de ello, está, debido a su herencia, comprometido. No es que escoja equivocadamente, sino que no puede escoger en absoluto; puede únicamente aceptar su herencia. La voz que grita en el alud —«Es el Dios del Amor»— no es forma alguna de crítica retrospectiva de las acciones de Brand; es la consumación pronosticada y la seguridad de perdón. Brand es uno de los que vienen a «estar en

un lugar estrecho; no puede avanzar ni retroceder». Tal es, según lo ve Ibsen, la tragedia esencial de la situación humana.

Un elemento importante de la realización dramática final, es la utilización que Ibsen hace de las figuras de la paloma y el halcón. Tales figuras están estrechamente entrelazadas en toda la obra. La paloma que descenderá, ha sido el amor postero; cuando «la voluntad ha triunfado», la paloma trae la vida. El halcón es su adversario y su contraparte. En la raíz del pecado particular que Brand está expiando, «una escena infantil que vive en mi mente como una herida abierta», está el robo de su madre del lecho de su padre muerto, «lanzándose precipitadamente, como un halcón sobre su presa». También el halcón es compromiso, el símbolo del diablo. Una gran parte del efecto del clímax de *Brand*, depende de estas dos figuras. El espectro que se aparece a Brand en las montañas, se identifica como el halcón, y Gerda levanta su arma para matarle; «la redención —dice ella— está a mano». Dispara hacia la niebla, y el disparo desata el alud:

Le he acertado...  
Miles de plumas de su pecho  
Descienden por la ladera.  
Ved cómo relumbra, qué blanco,  
El es blanco en verdad, *como una paloma.*

Era el halcón y es la paloma. La transformación es la resolución total de la obra.

En el último acto de *Brand*, Ibsen alcanza una de las cumbres de su poder dramático. Y logra esto, concentrándose en el elemento dramático central de su concepción, a expensas, tanto de la «representación», como de la «situación». *Brand* es una de las principales obras dramáticas que Ibsen ha escrito, pero está muy lejos de lo que sus contemporáneos considerarían una obra de teatro.

El éxito no se logra, claro está, de modo total. Los elementos públicos de la obra —las figuras de Dean, Sexton, el Director de Escuela y el Mayor— aunque necesarios para el tema en el cual reflejan un aspecto de la fragmentación

(—) ...ni aún con la mejor voluntad se puede  
Ser a la vez oficial y un hombre

parecen a veces desarrollarse por necesidades del autor, como caricaturas. Es cierto, como Ibsen escribía a Brandes, que el

tema de la obra no es necesariamente religioso; que él «podría haber planteado el silogismo de Brand» en el arte, en el amor o en la política, de modo similar. Pero la fórmula que escogió es religiosa; y significa un fallo en su objetividad —y por tanto, en su ajuste— que los elementos de la emoción *original* (la relación de Ibsen con Noruega y con su trabajo, según parece más probable) adopten la forma artística sin transmutarse. Es admisible la inclinación de Ibsen a dirigirse directamente al público desde la escena —cosa que hace el parlamento de Stockmann tan consustancial con él—, en un momento crítico en *Brand*, para distraer del tema central con un sermón sobre la flaqueza, la libertad y la insignificancia (el parlamento sobre las montañas del Acto Quinto). Tal capitulación ante lo «interesante» —capitulación similar a la elaboración de caricaturas sociales— es un fallo de disciplina. Y no es sólo un fallo incidental. El deseo de establecer un diálogo directo es parte del mismo fallo como tendencia a la disociación.

Sin embargo, estos elementos, por su parte, se relacionan con la estructura esencial de sentimiento. A primera vista, *Brand* parece una obra de moralidad tradicional: una figura central enfrentada con actitudes y alternativas contradictorias, resolviendo su destino. Lo que es más interesante, si reflexionamos, es su diferencia de la forma tradicional. Brand no es una figura representativa, sino una figura excepcional: aquí está la clave de la diferencia. No es un hombre cualquiera, enfrentado a un destino común, sino un hombre conscientemente separado y consagrado a un fin, actuando contra la posición normal de compromiso. Esto hace de él, según la frase usual, un individuo, y es casi inevitable que sintamos que en este sentido no sabemos apenas sobre él; hace que sea una criatura teórica, no a causa de que la experiencia que lo contiene sea inorgánica o insustancial, sino debido a que es, manifiestamente, algo carente de raíces; ha sido desenterrada y se la exhibe al nivel del debate consciente. Sin embargo, es precisamente por eso una técnica moral; fue justamente tal abstracción la que hizo posible la forma tradicional. El cambio más notable, evidente a la vez en el cambio de convención y en la descripción directa, entre la moralidad tradicional y el importante cuerpo de dramas isabelinos que se derivan de ella, reside precisamente en el reconocimiento del proceso —de la experiencia que se desarrolla instante a instante— dentro de los valores generaliza-

dos. Es el proceso que se sustrae en *Brand* una vez más: pero no como una regresión; más bien como una nueva fase en un desarrollo continuo. Porque la paradoja de Brand, el individuo excepcional, es que es contemplado por su creador como el espíritu esencial del hombre; este hombre excepcional combate por una liberación general del hombre. Y esto refleja, esencialmente, una conciencia moderna: la posición clásica de un liberalismo postrero y desesperado. Actuando contra la condición común, y aun contra el proceso de la relación específica que ata a los hombres a tal condición, este hombre singular (verdaderamente singular —el espíritu del Hombre, tal como fue característicamente generalizado por el liberalismo; singular en el contenido, pero plural y central en la forma—) expresa el ideal de la humanidad. Es el Hombre contra los hombres; «el individuo» contra «la Sociedad»; lo que es ahora una vulgaridad liberal, pero que era entonces fe viva: el Hombre, el hombre excepcional, el espíritu de la humanidad, el libertador. La paradoja, tan evidente técnicamente en la construcción y en la sustancia de *Brand*, no es un simple fallo; es la estructura de sentimiento de una fase particular y difícil. La vocación es liberación: la realización de lo que «el hombre puede llegar a ser». La deuda la constituyen las experiencias y las instituciones recibidas, encarnadas en otros, pero activas también en su propia herencia inevitable. Al llegar a esto, Brand es desgarrado, pero debe continuar; son seguros el fracaso y la muerte, pero es necesario morir luchando. Es la estructura de sentimiento de la tragedia liberal. Y lo que por tanto debemos realmente decir sobre el logro real de la obra es que Ibsen presentó esta estructura de un modo conscientemente descarnado y explícito. No evadió, como con tanta frecuencia se hizo después, su desnuda conciencia, ni la cubrió con una personalidad atrayente ni con artificios. Lo que aquí se da de modo directo —y que es evidentemente inhumano— dióse después, en un centenar de obras posteriores, almibaradamente. Es exactamente el tipo de logro paradójico limitado: presentar descarnada y conscientemente lo que se prefiere recibir de modo sugestivo y agradable. Es lo que sucede con una obra moral en un mundo puramente liberal (como veremos de nuevo en los casos semejantes de *Asesinato en la catedral* y *Cocktail Party*).

Como hemos visto, para expresar esta estructura de sentimiento en una forma dramática conscientemente nueva, Ibsen

tuvo que abandonar el teatro. Aún se mantiene fuera de él, aún permanece conscientemente independiente de las convenciones admitidas, en su obra siguiente, *Peer Gynt*. Aquí la voluntad de liberación, por oposición consciente, lucha y afirmación, se reemplaza por un deseo semejante, aunque debilitado: llenarse uno mismo; realizar «lo más auténticamente propio», pero ahora no en nombre de la humanidad, y no mediante la lucha, sino mediante la evasión. Con su poder creador característico, Ibsen aprovecha la oportunidad, en esta experiencia opuesta, de hacer algo más que una exposición negativa. Para la oposición consciente de Brand, la afirmación ha sido el método relevante. Brand no tiene, en efecto, ninguna experiencia no expresada, ninguna motivación oculta (ésta es la diferencia esencial con el manejo que hace de una experiencia similar de vocación en *Rosmersholm* y en sus obras finales). En la evasión de *Peer Gynt*, la fantasía es el método; no una fantasía descrita, sino una fantasía vivida, una fantasía en acción. Adaptando el método y el material de la leyenda, Ibsen logra —de un modo libre— otra forma nueva. *Peer Gynt* se adapta a la forma tradicional de planteamiento. Pero el planteamiento de *Peer* es, en un sentido auténtico, esencialmente una fantasía; en la ilusión de la autosuficiencia se separa constantemente de lo que quiere encontrar; buscando descubrir oculta; su senda recta es el «dar vueltas alrededor» del Bojg: sus ojos son «destrozados» por los gnomos, su visión es ceguera. Para desarrollar una fantasía de este tipo, el tono de la obra es especialmente adecuado; al nivel que se plantea, muy uniforme en todo el desarrollo, se logra una sorprendente riqueza. Si no su obra más importante, *Peer Gynt* es la pieza de Ibsen más consistentemente lograda.

Y desde luego, se es feliz abandonando todo cuidado propio  
E intentando todo lo que uno puede imaginar en sus sueños.  
Unos se dedican al brandy, otros a la mentira.  
¿Y nosotros? Porque nosotros nos entregamos a los cuentos de hadas  
De príncipes y gnomos y todo género de animales;  
Y de raptos de doncellas también. Ah, pero ¿quién podría haber soñado  
Que aquellas fábulas de demonios fuesen a introducirse en su mente?

Pero de hecho es esta herencia la que Peer representará. Es la expresión de la fantasía que él entiende como la expresión del yo. Ella le dirige inevitablemente a los gnomos. Al enredarse con la Mujer Verde, está confirmando esta existencia negativa:

MUJER VERDE: Lo negro parece blanco, lo feo parece bello.

PEER GYNT: Lo grande parece pequeño y lo sucio parece limpio

MUJER VERDE: Ay, Peer, ahora veo que coincidimos tú y yo.

La fantasía del mundo de los gnomos es suficiente por sí misma:

REY DOVRE: Entre los hombres corre el dicho: Hombre, sé tú mismo.

Aquí en casa, entre nosotros, la tribu de los gnomos

Decimos: Gnomo, sé para ti mismo —suficiente.

Sin embargo, como pronto descubre Peer, para alcanzar esta autosuficiencia, es necesario autocegar, mutilarse los sentidos:

REY DOVRE: En tu ojo izquierdo primero.

Te arañaré un poquito, hasta que veas torcido.

Pero todo lo que vea te parecerá bello y gentil.

Peer rehúsa ser mutilado, y cuando los gnomos le atacan, se salva invocando a su madre; es decir, acudiendo a una relación auténtica. El tema de la automutilación se plantea de nuevo en la escena en que Peer, en el bosque, ve a un joven que se corta el pulgar para evitar que lo incorporen al ejército. Es una determinación que contrasta con su propia impotencia:

Siempre pensé en hacerlo, lo quise, hasta lo deseé,  
¡Pero hacerlo! No, esto sobrepasa mi entendimiento.

El Bojg, este «espíritu de confección familiar», la amorfa criatura que conquista pero no lucha, es una tentación similar a la fantasía. Es un tipo de «realidad» que Peer no puede penetrar, y en su fracaso acepta el consejo de «dar vueltas alrededor».

La protección de Peer, su única relación con la realidad después de la muerte de su madre, la expresa Solveig:

Si te atreves a habitar aquí con el cazador,  
Yo sé que la cabaña será infectada por el mal.

Pero no puede estar con ella debido a la deuda que ha contraído: el hijo de la Mujer Verde. Puede ver a la Mujer Verde como es: una bruja. Pero como ella le recuerda:

Si quisieses verme hermosa como antes  
Sólo tendrías que expulsar a la muchacha de aquí.

Solveig, de hecho, es la garantía de su visión real, y por tanto de su real existencia. Sin embargo, no puede permanecer a su lado; no puede comprender el arrepentimiento. Su único camino es el «dar vueltas alrededor» del Bojg.

El cuarto acto, más flojo y menos integrado dramáticamente que los que le preceden, trata de sus viajes «dando vueltas alrededor». Es una historia de fantasía y decepción, la expresión de su fantasía egoísta que llega hasta el punto en que es coronado por los locos como el «emperador de la Autoconciencia». Ésta es la consumación de la fantasía y a ella sucede, en el quinto acto, el largo retorno hacia la realidad. Como el Extraño Pasajero le promete:

Yo abriré tus ojos y te llevaré a la luz.  
Lo que yo busco especialmente es el centro de los sueños.

Cuando está de nuevo en su propio país, Peer ve el funeral del hombre que se había automutilado: «él siguió su llamada». Es una definición de su propia vida. Sigue después la venta de sus pertenencias de la niñez y apoyado en ello, Peer busca el centro de su propia realidad. Pero según va pelando la cebolla:

Hasta en el centro más íntimo  
No hay sino capas cada vez más pequeñas, más pequeñas.

Peer no tiene, de hecho, ningún yo. Tal como le dice el Fabricante de Botones:

Ahora estás destinado a ser un brillante botón  
En el abrigo del mundo; pero tu ojal se ha roto,  
Por tanto debes ir a la basura,  
Y después, tal como dicen, debes fundirte en la masa.

Su fracaso (cuando su ligazón con la realidad se ha «roto») es un fracaso para realizar la naturaleza del yo. Ha seguido la máxima del gnomo «sé para ti mismo *bastante*». En otras palabras, ha rechazado su vocación, «ha hecho mofa del destino de su vida». «Ser uno mismo —dice el Fabricante de Botones— es destruirse a sí mismo.» Responder a la vocación es imperativo, cualquiera que sea el costo. El yo auténtico, más que la fantasía del yo, exige cumplimiento, a través de la respuesta al «designio»:

Avanzar siempre  
con la intención del Maestro claramente desplegada.

Peer ha escogido el camino negativo, es ahora simplemente una «impresión negativa», en la que «la luz y la sombra se invierten». Y ahora que le han llevado a ver esto, ni siquiera puede invertir lo invertido:

Dar vueltas alrededor, dijo el Bojg. No. Al menos esta vez ir derecho, aunque la senda sea estrecha.

Retorna a Solveig en la cual ha permanecido

como yo mismo, como el hombre total, el verdadero hombre.

Solveig es a la vez mujer y madre; es la garantía de la existencia.

PEER: Madre mía; esposa mía; tú, inocente mujer.

Y vuelve así, no sólo a Solveig, sino también a Dios:

SOLVEIG: ¿Quién es tu padre?  
Seguramente El que perdona en la oración de la madre.

Así, por el momento, Peer se encuentra a sí mismo y encuentra la paz, mientras el Fabricante de Botones espera por él en la última encrucijada.

Evidentemente, *Peer Gynt* surge de la misma fuente de experiencias que la mayoría de las obras principales de Ibsen. En realidad, en la época en que *Brand* y *Peer Gynt* fueron escritas, todos los temas capitales de sus obras finales estaban expresados ya. El éxito de *Peer Gynt*, y su diferencia con *Brand*, es que el material mitológico y legendario que Ibsen

utiliza proporciona una fórmula más plenamente objetiva de la experiencia principal que ninguna otra de las empleadas antes y después. El quinto acto, en particular, es magníficamente *actual* como drama. Las imágenes del bosque incendiado, de la subasta, de la cebolla deshojada son parte de una muestra controlada de experiencia conseguida, en la que las imágenes que funcionan como personajes —el Extraño Viajero, el Fabricante de Botones— están perfectamente emplazados. El material es deliberadamente irreal —el acto es una exposición de la muerte y la redención de Peer; juega, no con personas, sino con un cuerpo de imagería dramática «de tal género que, cuando se dan los hechos externos, que deben agotarse en la experiencia sensible, se evoca la emoción de modo inmediato». Tal secuencia de imagería dramática, encarnada en el lenguaje y en los personajes, sitúa sin duda la obra por encima de la capacidad técnica del teatro del siglo XIX. Lo que Ibsen imagina aquí, sólo es posible técnicamente en el cine. Es, en un sentido completo, un poema dramático, una organización del lenguaje que va más allá de cualquier acción teatral posible, que crea un nuevo género de acción dramática.

4

*Brand* y *Peer Gynt* fueron escritas en Italia. En 1868, un año después de la aparición de *Peer Gynt*, Ibsen se trasladó a Alemania. Tenía cuarenta años de edad. En los diez años siguientes sólo produjo tres obras: la extensa *Emperador y Galileo*; *La unión de los jóvenes*, y *Los pilares de la sociedad*. Después retornó a Roma. Todo este período de estancia en Alemania (es evidente a través de todas sus cartas) fue sin lugar a dudas una etapa de profunda crisis, por lo menos en tres importantes aspectos de su vida: su religión, su filosofía política y su técnica dramática. Pero es también uno de esos períodos de crisis personal que son momentos críticos en el cambio de una civilización. Había muchas fuerzas en actividad, en Ibsen y en otros, pero en estos años se concentraron más significativamente en esta mente única, y, de las decisiones tomadas por ella nació el moderno teatro en prosa que hoy conocemos.

Acerca del cambio técnico, Ibsen es explícito. Escribiendo a su editor acerca de *La unión de los jóvenes*, declara: «Será

en prosa, y totalmente adaptada para la escena.» Había decidido abandonar el verso y cultivar «el arte mucho más difícil de escribir en el auténtico y sencillo lenguaje hablado de la vida real».

De *Emperador y Galileo*, escribe: «La ilusión que quise producir es la de la realidad. Quise dejar en la mente del lector la impresión de que lo que había leído era lo que sucedía realmente. Si hubiese empleado el verso hubiese traicionado mis propósitos. Los diversos personajes vulgares e insignificantes, que intencionadamente he introducido, hubiesen quedado indiferenciados, y se hubiesen confundido unos con otros, si los hubiera puesto a hablar con una medida rítmica. Ya no vivimos en la época de Shakespeare... El estilo debe acomodarse al grado de idealidad atribuido al conjunto de la exposición. Mi obra no es una tragedia en el sentido antiguo. Fue mi intención pintar seres humanos y, por ello, no debo hacerles hablar con el lenguaje de los dioses.»

Las afirmaciones, y su actitud básica, se explican por sí mismas; pero algunas de sus explicaciones merecen comentario. Quizá la frase clave sea «totalmente adaptadas para la escena». Tras la independencia de *Brand* y *Peer Gynt*, Ibsen retorna al teatro contemporáneo. Es realmente un retorno, más que un nuevo comienzo. Los métodos del teatro de intriga, que antes abandonó desesperado, son ahora aceptados de nuevo. Ibsen introducirá nuevos elementos —diálogos en prosa y montajes modernos—, pero los métodos dramáticos básicos de la vieja representación conservarán su estructura.

De las tres obras que escribió en Alemania, *Emperador y Galileo* es claramente la más ambiciosa: cuando la acabó, Ibsen la consideraba una obra maestra, y al final de su vida de escritor mantenía la misma opinión. *Emperador y Galileo* es un drama poético, montado en la forma de una obra histórica realista. Ésta es su contradicción básica, y su importancia como transición en la evolución de Ibsen. La contradicción se evidencia aun en la referencia que el propio autor hace de la obra:

«Vierto en este libro una parte de mi propia vida espiritual; lo que describo, bajo otras formas, lo he vivido yo mismo, y el tema histórico que he escogido guarda también estrecha relación con los movimientos de nuestra época hasta el punto que podría en principio suponerse... Me he atenido estrictamente a la historia... Y sin embargo he puesto mucho de mí mismo en la obra.»

En el tema central, los elementos más importantes son las relaciones entre Juliano y Máximo, entre Juliano y Agathon, y entre Juliano y Makrina. Juliano es esclavo de la vocación; y ha nacido para ser Aquiles:

JULIANO: ¿Por qué he nacido?

Voz: Para servir al espíritu...

JULIANO: ¿Cuál es mi misión?

Voz: Consolidar el imperio.

JULIANO: ¿Qué Imperio?

Voz: El imperio...

JULIANO: ¿Mediante qué poder?

Voz: *Queriendo*.

JULIANO: ¿Qué debo querer?

Voz: Lo que debes querer.

Esta vocación es confirmada por otros augurios. La lucha a la que se le llama es, a un nivel, la planteada entre el César y el Galileo, en términos a la vez históricos y absolutos; a otro, la de la carne y el espíritu; a otro, la de la antigua belleza y la nueva verdad:

JULIANO: Todo lo que es humano ha pasado a ser ilegal desde el día en que el mensaje del Galileo comenzó a gobernar el mundo. Por él la vida se ha transformado en muerte. El amor y el odio son pecado. ¿Ha transformado él, entonces, la carne y la sangre del hombre? ¿No continúa siendo el hombre terrenal lo que siempre fue? Nuestro sano espíritu interior se rebela contra todo esto; y sin embargo, en el fondo de nuestro corazón lo deseamos.

Así sucede a «todos los que están bajo el terror de la revelación». Pero:

JULIANO: Debe surgir una nueva revelación. O una revelación de algo nuevo. *Debe* surgir, yo lo afirmo, porque el tiempo está en sazón... La antigua belleza no es bella ya, y la nueva verdad no es ya verdad.

A sus dudas

(¿Era yo el elegido? El «heredero del imperio», decía. Y ¿qué imperio? Esta cuestión está infestada de miles de incertidumbres.)

Máximo opone su confiada profecía:

JULIANO: Entonces dime. ¿Quién saldrá victorioso? ¿El Emperador o el Galileo?

MÁXIMO: Ambos, Emperador y Galileo, sucumbirán... ¿No sucumbe la niñez en la juventud? ¿No sucumbe la juventud en la virilidad? Sin embargo ni el niño ni el joven perecen... Tú has luchado por hacer al joven otra vez niño. El imperio de la carne se absorbe en el imperio del espíritu. Pero el imperio del espíritu no es el último... Ah loco, que has enarbolado tu espada contra lo que ha de venir, contra el tercer imperio en el que la doble naturaleza reinará.

JULIANO: ¿Ni Emperador ni Redentor?

MÁXIMO: Ambos en uno y uno en ambos.

JULIANO: Emperador-Dios. Dios-Emperador, Emperador en el reino del espíritu, y Dios en el reino de la Carne.

MÁXIMO: Ése es el tercer imperio, Juliano.

Ese imperio lo buscará Juliano, como decía Agnes de su vida con Brand:

A través de la oscuridad hacia la luz.

Juliano llega a ambicionar la conquista del mundo, y se transforma en un violento perseguidor de los cristianos. En el momento culminante quema su escuadra, y a ello sigue un gran silencio. En el momento de creerse a sí mismo el Mesías ante el que Emperador y Galileo han de sucumbir, Juliano es conquistado por el Galileo.

JULIANO: ¿Y si lo que sucedió en el Gólgota fuera solamente algo insignificante, algo hecho, por así decirlo, de paso, en un rato perdido? ¿Y si él continúa sufriendo, y sufre y muere y triunfa, una y otra vez, de mundo a mundo?

Incluso cuando busca la «bella tierra» (que Peer Gynt había descubierto) y la ciudad del sol, su misión no se olvida.

MAKRINA: En él habita algo más poderoso que él mismo... En él, el Dios Supremo nos castiga hasta la muerte.

La muerte de Juliano nos recuerda la muerte en la cruz, lo mismo que Brand, fue tomado por Gerda por el Redentor:

AGATHON: ¡Con Cristo para Cristo!

(Arroja su lanza; ésta roza el brazo del Emperador y salta a su lado...)

AGATHON: La espada del Romano, desde el Gólgota.

Tal como él había venido del sacrificio en las catacumbas con el grito

Se acabó

así ahora, al morir, pronuncia estas palabras, deliberadamente reminiscentes:

Tierra hermosa, Bella vida... Oh Helios, Helios, ¿por qué me has desamparado?

Sobre su cuerpo, Máximo declara:

Descaminado como Caín. Errado como Judas. Vuestro Dios es un Dios pródigo, galileos. Inmola muchas almas. ¿No fuisteis acaso elegidos, víctima en el altar de la necesidad?... Pero llegará el tercer imperio. El espíritu del hombre penetrará de nuevo su herencia.

Y el cristiano Makrina hace el último juicio.

MAKRINA: Aquí yace un noble, instrumento destrozado de Dios.

BASIL: Cristo, Cristo, ¿cómo pudo ocurrir que tu pueblo no te conociera? El emperador Juliano fue una vara de castigo, no hasta la muerte sino hasta la resurrección.

MAKRINA: *Terrible es el misterio de elección...* El alma errante del hombre —si en verdad fuiste forzado a errar, te será contado como bueno en aquel gran día en que el Todopoderoso descenderá sobre nubes para juzgar a los muertos vivientes y a los muertos que aún están vivos.

Al final, el drama nos devuelve al mundo de *Brand*, y más allá, al mundo de *Cuando despertemos de entre los muertos*. Juzgada solamente sobre estos elementos, la opinión de Ibsen del mérito de la obra puede justificarse. La dificultad real consistía en encontrar una forma clara, suficientemente dramática, para expresar el desarrollo de la civilización más allá de las posibilidades históricas del período del que parte la acción. El impulso general tendía a un nuevo mundo; la tendencia de la acción histórica, iba hacia un mundo viejo. Aquí el futuro y el pasado, tal como Ibsen los concibió a menudo,

confluyen y se mezclan en forma y contenido; la libertad asociada al tercer imperio, en la imaginación, pasa a ser la libertad del método de la obra; la historia tomada por sí misma y más que por sí misma, y que surge clara como ninguna.

En las otras dos obras de este período, Ibsen se nos presenta con el drama de intriga al uso moderno noruego. No es necesario examinarlos con detalle; simplemente registrar sus métodos como un paso en la evolución del melodrama romántico hacia el naturalismo. *La unión de los jóvenes* es una divertida descripción de la política local, con Peer Gynt degenerado en la caricatura social de Stensgard. La obra tiene los personajes representativos que podíamos esperar —el Impresor, el Doctor, el Estudiante, el Industrial, el Hacendado y la Viuda. El mecanismo de la trama descansa en los artificios característicos: equivocaciones deliberadas, cartas sustituidas, complicada intriga, «el clásico *quid pro quo* de la proposición mediante errores para la proposición directa», billetes perdidos, y un final feliz «dedicado a los compañeros». Es la «obra bien hecha» con cierta insulsez «debida a la situación local». *Los pilares de la sociedad* es muy parecida. Todo en esta obra corresponde a una simplificación del último grito de Lona:

Los espíritus de la verdad y la libertad —éstos son los pilares de la sociedad.

La habilidad es el resultado de la simplificación; se idea toda la intriga, al excluir cualquier complejidad real. Para un hombre que había hecho la obra que Ibsen, esta obra es extremadamente inmadura. Pero *Los pilares de la sociedad* no es un trabajo de principiante. Representa más bien la entrada de Ibsen en la madurez. Pues todo el tiempo, Ibsen estaba planeando *Casa de muñecas*.

Para todas las generaciones subsiguientes, igual que para la nuestra, Ibsen es, ante todo, el escritor de *Casa de muñecas* y de *Espectros*. Estas obras han sido interpretadas, parafraseadas, representadas y reescritas, dentro de una forma adormilada y rancia. *Casa de muñecas* es ahora, como lo ha sido siempre, más un fenómeno social que literario. Su estímulo radica en su relación con el feminismo y, aunque Ibsen rechazaba la imputación de apoyar el feminismo, en términos prácticos esto apenas tiene importancia.

¿Qué hizo parecer *Casa de muñecas*, como drama, tan asombrosamente original? ¿El tratar de «gente real en situaciones reales»? Seguramente esto es muy discutible. Los personajes de la obra difieren muy poco de los tipos habituales del drama romántico: la inocente mujer infantil, envuelta en una desesperada decepción; el torpe marido insensible; el amigo fiel. Similarmente, las principales situaciones de la obra son típicas del drama de intriga: el secreto culpable, los labios sellados, la complicación de la situación alrededor de la carta fatal de Krogstad. La aparición de éste en la fiesta de los niños es una «situación» típica: el villano contra un medio ambiente de felicidad idílica (todos los mejores crímenes se cometen en jardines floridos). Nada de esto es totalmente nuevo, y es la parte principal de la obra.

Pero la novedad aquí es que estas muñecas, deliberadamente románticas, son repentinamente arrojadas a la vida. Considero que esto es positivo en un sentido preciso. Pero ha de tenerse sumo cuidado al definir el mecanismo de cambio. Según Shaw, este mecanismo es la «discusión» —el movimiento hacia un nuevo tipo de realidad con las famosas palabras de Nora:

Hemos de llegar a una solución final, Torvald. Durante ocho años completos... no hemos cambiado una sola palabra seria sobre cosas importantes.

Éste es ahora, ciertamente, un cambio importante de actitud, pero uno duda de que «discusión» sea la palabra adecuada para ello. ¿Qué es lo que, en cualquier caso, se discute en *Casa de muñecas*? La escena final entre Nora y Torvald, es más una declaración que una discusión. Lo es en dos formas: primero, en la declaración de Nora de que dejará a Torvald; y en segundo lugar, en la moral declarada de la obra. Torvald intenta disuadir a Nora, pero sus objeciones no parecen hechas de ningún modo sustancial personal. Parecen más bien sugerencias para la declaración de Nora; acumula las objeciones que ha de plantear la obra como un todo (y no necesariamente Nora):

TORVALD: ¿Es que dudas acaso de tu lugar en tu propia casa?

¿No tienes un guía infalible en asuntos como éstos? ¿No tienes religión?

NORA: ¡Oh, Torvald!, yo no sé realmente qué es la religión.

TORVALD: ¿Qué quieres decir?

NORA: Yo nada sé, excepto lo que el pastor Hansen me dijo cuando me confirmó. El decía que la religión era esto y lo otro. Cuando lo abandoné todo y quedé sola, medité sobre ello también. Quería ver si lo que él me enseñó era correcto, o en todo caso, si era válido para mí.

Mi opinión sobre pasajes como éstos es que no representan una «confrontación viva entre la gente real», sino que son, directamente, una simple declaración. Las preguntas de Torvald son recursos del argumento. Son, de hecho, preguntas retóricas, y todas podrían ser, esencialmente, planteadas por la misma Nora:

Puedes decir, ¿no tengo una guía infalible en cuestiones como éstas? ¿No tengo religión? Puedo solamente responder que nada sé, excepto lo que el pastor Hansen me dijo cuando me confirmó...

No es que pretendamos una presentación dramática de una realidad más sustancial que la común en el último teatro romántico. La realidad es del mismo género limitado y se presenta conforme a las mismas convenciones. Alcanzamos entonces, en el campo de la moral, una conclusión nada usual. La obra no va más allá del mecanismo habitual del teatro de intriga, sin socavar los supuestos del teatro romántico, con sus interpretaciones mecánicas de la experiencia; únicamente aporta una reversión dentro de la estructura romántica. No es un nuevo modelo dramático positivo; es sencillamente *antiromántico*, una negación dentro de la misma estructura de realidad. Es cierto que tal negativa está justificada, sobre una base moral; y la obra es valiosa como rechazo de la moralidad anterior. Pero sólo se rechazan conclusiones; no se atacan los tipos limitados de realidad. Sólo si acudimos a *El padre* o a *La danza de la muerte* de Strindberg, con todas sus diferencias de puntos de vista, comprobaremos hasta qué punto esto es verdad. Por ello, en último término, el calificativo «obra problemática» u «obra de tesis» está justificado. El término sugiere abstracción. Y abstracción es lo que tenemos. Siempre ha habido problemas en el teatro, pero en las obras capitales están encuadrados en un cuerpo de realidad específica, no limitados por las convenciones de «situación» y «personaje tipo». En el drama isabelino estaban a menudo presentes las «situaciones» y los «personajes tipo»; pero el nivel del lenguaje de la obra proporcionaba, en las

mejores piezas, el cuerpo esencial de experiencia específica inmediata y precisa. Cuando la amplitud del lenguaje dramático se limitaba, las situaciones y los personajes tipos, pasaban a ser meramente mecánicos: instrumentos de comunicación para los que no se había proyectado ninguna comunicación sustancial. El rechazo que Ibsen hace del fin moral convencional es sólo una cura limitada de este mal, una negativa parcial dentro de una esencial aceptación. Toda cura total hubiese entrañado la restauración de la sustancia dramática total.

*Casa de muñecas*, pues, es una obra antirromántica, en el sentido que hemos definido de negación limitada. El naturalismo, tal como se ha practicado generalmente, es antirromántico en el mismo limitado sentido. Strindberg, como más tarde veremos, pugna porque el naturalismo alcance a restaurar la sustancia total. Pero el naturalismo que acabó dominando el teatro, fue del género más limitado. Es en este sentido en el que debe subrayarse que el naturalismo es hijo legítimo del drama romántico; un hijo que hace un repudio limitado de sus padres y que permanece esencialmente fiel a su herencia genérica. El drama antirromántico, hasta el *teatro grottesco* y la obra de Pirandello, debe interpretarse esencialmente de este modo. En Ibsen, que con *Brand* y *Peer Gynt* había intentado, con considerable éxito, restaurar la sustancia, la evolución que *Casa de muñecas* tipifica, debe considerarse esencialmente regresiva. El hecho de que Nora y Torvald y Krogstad y Rank puedan actuar *simultáneamente* como los personajes habituales del melodrama romántico y de la obra de tesis, es sólo un indicio local de este hecho general.

*Espectros* es una obra esencialmente del mismo género de *Casa de muñecas*, pero de un carácter muy distinto. Sus conclusiones son más serias e Ibsen es más cuidadoso en su resolución. La fuerza concentrada de la obra, sea cual sea el juicio final que emitamos sobre ella, es innegable. La situación que Ibsen examina está más claramente separada de las concesiones irrelevantes a la intriga teatral que la mayoría de sus otras obras de este género. La lógica mecánica de su solución es clara y exacta. Desde el momento en que el intrigante Engstrand aparece en las primeras escenas de la obra

(ENGSTRAND: Es la propia lluvia del Señor, muchacha.

REGINA: *Yo digo que es la lluvia del Diablo.*)

el movimiento hacia el desastre inevitable no se detiene hasta el final. Las únicas obras modernas comparables a ésta, en términos teatrales, son *La señorita Julia*, de Strindberg, y *Hedda Gabler*, del propio Ibsen. El tema de *Espectros* no es nuevo en Ibsen. La reducción de Oswald a la situación de muerto en vida, clamando por la luz del sol, está estrechamente relacionada con el último grito de Brand

(La sangre de los niños debe correr  
Para lavar el pecado de sus padres.)

y el último grito de Juliano:

Oh, Helios, Helios, ¿por qué me has desamparado?

Que la deuda heredada es una enfermedad física, es una poderosa evidencia en este caso. Pero no eran sólo la piedad y su sufrimiento asociados con la sífilis hereditaria lo que importaba a Ibsen; aunque por razones obvias era lo que importaba a su público favorable o contrario. El problema esencial de *Espectros* no es la enfermedad, sino la herencia. Hay una curiosa ambigüedad en la obra, el sentido de la cual se ve reforzado al considerarla en el contexto de la obra de Ibsen como un todo. El texto adecuado para analizar esto, es el famoso parlamento de Mrs. Alving:

¡Espectros!... Casi creo que somos todos espectros, pastor Manders. No sólo porque hemos heredado de nuestros padres y de nuestras madres lo que en nosotros se agita. Son tantas ideas muertas, tantas creencias sin vida... No están vivas, pero se aferran a nosotros y no podemos nunca librarnos de ellas. Siempre que leo el periódico me parece ver espectros, agitando entre las líneas. Debe haber espectros por todo el país, tan diminutos como las arenas del mar. Y por eso todos nosotros tememos tan profundamente la luz.

Aquí está el elemento de protesta contra la sumisión a las creencias muertas, y la petición de luz. Pero no se trata de un lema de la ilustración, al modo de la declaración de Lona en el primer acto de *Los pilares de la sociedad*:

Yo dejaré entrar aire fresco.

Pues se admite que:

*Nunca podremos liberarnos de ellos.*

Somos, insiste Ibsen, las criaturas de nuestro pasado. Desde el momento de nuestro nacimiento, estamos inevitablemente marcados por todas las deudas heredadas. Ibsen había escrito en *Brand*:

Nacidos para morar en los abismos,  
Nacidos para el exilio, lejos del sol...  
Clamando al cielo, oramos en vano  
Pidiendo aire,  
Pidiendo las alegres luces del día.

Y en *Brand* y en *Emperador y Galileo* el progreso se hace, inevitablemente, «a través de la oscuridad, hacia la luz». Oswald, en *Espectros*, nació para estar exiliado del sol; en la resolución final de su vida pide en vano las «alegres luces del día»:

Madre, dame el sol.

El paralelo con Julián es muy estrecho. Oswald, como Julián, había perseguido a Helios:

¿Te has dado cuenta de que todo lo que he pintado se basa en la alegría de la vida? ¿Siempre, siempre, en la alegría de la vida? La luz, y el brillar del sol, y el aire glorioso.

Oswald, tan claramente como Juliano, es un «sacrificio a la necesidad». Pero en *Espectros* aparecen dos diferencias importantes, en el tratamiento que Ibsen hace de este tema repetido, en el primero y en el último tratamiento de él. La seguridad de la gracia está ausente; la absolución concedida a Brand y a Juliano, y pronunciada de nuevo sobre Rubek, no le es concedida a Oswald. Muere en su locura, en un intento de aliviar físicamente su dolor. Esta omisión significativa está relacionada con otro elemento nuevo de la obra, la indicación de que el camino «a través de la oscuridad hacia la luz», es un camino falso:

OSWALD: Entre la gente del gran mundo, no se quieren oír tales cosas. Allí, nadie cree realmente ya en tales doctrinas.

Es el tono de la ilustración liberal, al cual se aferran los ibsenistas.

Hay pruebas, es cierto, de que Ibsen no alteró realmente su posición. La idea de la absolución estaba ligada en muchas de sus obras a la idea de una mujer: es Solveig quien absuelve a Peer Gynt, Makrina quien absuelve a Julián; ambas son descritas como la «mujer pura». En *Espectros*, Oswald espera el acto de gracia (aunque un género diferente de gracia) de Regina. Es su negativa a ayudarlo, la que le niega la paz. De nuevo, el propósito de «gozar de la vida», que se presenta en todas partes como una fuerza, es señalado como responsable de los pecados del Capitán Alvin que desatan el ciclo de la destrucción. Y la *incierto* orfandad a la que Oswald es explícitamente relacionado, puede sugerir la auténtica falta de la seguridad del perdón debida a la ausencia de fe de la señora Alvin.

Es de nuevo un problema de convención, a ese más profundo nivel en el que la relación entre una creencia y un método debe combinarse. ¿Es *Espectros* una acción humana, en la que ciertas relaciones específicas son destructivas, o es una acción manifiesta y generalizada, en la que las relaciones *representan* un esquema de fuerzas que están más allá de ellas mismas? No puede darse una respuesta simple, pues mientras elementos del esquema dramático, en imaginación y en lo que se denomina simbolismo, sugieren lo último, el contenido inmediato de la acción, con su trama de motivación, sus atisbos de una psicología individual, sugieren lo primero, y esto está poderosamente reforzado por el realismo concreto del lenguaje y del lugar. Es un compromiso que hemos visto muchas veces con posterioridad: una aceptación clara de las actitudes naturalistas hacia el sufrimiento, acompañada de un compromiso patente con las versiones naturalistas de la realidad perceptible, aunque con una dimensión discreta e incómoda, en la que las actitudes y las observaciones están calificadas por indicios de una ordenación distinta de la realidad. Pero lo que es interesante y permanente en *Espectros* es la tensión creadora, tan evidente en su poder de penetración, aunque no de conexión, en la que la naturaleza del sufrimiento es constantemente analizada como una cuestión viva. Esto no va contenido en la forma, como han demostrado las numerosas imitaciones. Flota aparte, en las distintas acciones de la relación, aunque ésta sea esencialmente incompleta, y se limite a indicar y a sugerir. Al final, debe

hacerse la elección; su evasión es la historia del drama naturalista ortodoxo. Pero aquí, en este poderoso ejemplo inicial, la tensión está constantemente presente, y el logro es exactamente lo que nosotros hemos descrito, en un escritor esencialmente transicional: no el control o la conexión, sino la conmoción y la penetración.

En *Los pilares de la sociedad*, los restos del barco «La Muchacha India», se transforman, en cierto modo, en la propia obra. La suerte de todas las personas está ligada a él y sería posible tomarlo como un juicio general sobre la situación dramática. En *Casa de muñecas*, la *tarantella* que Nora baila, resume la situación total de la obra, de un modo que no está ligado a las palabras. En *Espectros*, el orfanato construido en memoria del Capitán Alvin que no está asegurado y que resulta incendiado (es un «sepulcro blanqueado») es una expresión similar de la situación total del drama. En *Un enemigo del pueblo*, la corrupción moral parece hallar su material equivalente en los baños contaminados. En *El pato salvaje*, la frase del título, y el extraño desván, resumen la situación total. En *Rosmersholm* los caballos blancos parecen encarnar el pasado que da sentido a la obra. *Hedda Gabler* tiene una clara relación con las famosas pistolas.

Todos estos elementos, y algunos otros de la última obra, resumen lo que se denomina el «simbolismo» de Ibsen. Los siguientes extractos de algunos comentarios sobre este método, pueden formar una base para su estudio. Veamos:

No hay simbolismo en Ibsen. (Georg BRANDES)

En el caso de Ibsen realismo y simbolismo han caminado juntos amigablemente durante más de veinte años. Las contradicciones de su carácter le inclinaron a la vez a ser fiel a los hechos, y al misticismo. (Georg BRANDES)

Ibsen hace uso del simbolismo... Me gustaría conocer el significado de la casa de cien historias construida por Solness de la que se cayó rompiéndose el cuello. (Émile FAGUET)

La obra *Casa de muñecas* es la vida misma. Tiene su símbolo que capta la simpatía del lector. Pero carece a la vez de perfec-

ción artística. El símbolo no lo llena todo. (Jeannette LEE)

En *El pato salvaje*, y en *Rosmersholm*, Ibsen supera su propio talento especial: el poder de infundir a un hecho particular monótono y limitado, halo y gloria... Ibsen ha suprimido al poeta que lleva en sí, pero esta energía suprimida ilumina todas sus obras, proporcionándoles no sólo la brillante concentración de *Casa de muñecas*, sino la unificada cohesión de lo simbólico. (M. C. BRADBROOK)

Los críticos racionalistas de Ibsen pretendían fijar un significado único de su simbolismo: ¿Es el pato salvaje símbolo de Hedvig, o de Hjalmar, o de Gregers? ¿Es Gregers un retrato del propio Ibsen, o no lo es? Nadie es capaz de hacer un enfoque semejante hoy. (M. C. BRADBROOK)

Tomemos como ejemplo la historia de la estatua de Rubek y su desarrollo en un conjunto. En la auténtica escultura tal desarrollo es una imposibilidad grotesca. Sólo al concebirlo estamos desertando del campo de la realidad y sumergiéndonos en una cuarta dimensión en la que las propiedades de la materia son distintas a las que conocemos. Ibsen ha declarado una y otra vez que cualquier simbolismo que pudiese descubrirse en su obra era totalmente incidental, y estaba subordinado a la autenticidad y a la consistencia de su pintura de la vida. (William ARCHER)

Aunque Ibsen negó siempre con firmeza que usase símbolos, no engañó a nadie salvo a William Archer. (Evert SPRINCHORN)

Sería inútil negar que la obra está repleta de simbolismo; y el simbolismo es principalmente autobiográfico. Las iglesias que Solness empezaba a construir representaban sin duda las primeras obras románticas de Ibsen; las casas para seres humanos sus dramas sociales; y las mansiones con altas torres que se pierden en el aire, representan los dramas espirituales a los que se consagró en adelante. (William ARCHER)

Hedda Gabler es la pistola. (Jeannette LEE)

Por supuesto, simbolismo, en cualquier época, es un término difícil. Indica un aspecto permanente del proceso creador, en el que el significado se concentra dentro de una imagen única de acción. Al mismo tiempo, se ha convertido en una palabra de moda, y en su uso popular, es supuesto esencial de todos los métodos normales de comunicación. Los objetos, como en el idealismo literario moderno, son regular-

mente reducidos a símbolos y la intensificación de la experiencia directa se ve como su transformación, en un mundo «simbólico» alienado. Ahora que esto ha sido tan usado, es necesario definir, como en el teatro, los elementos a que puede aplicarse el término «simbolismo». Para empezar, debemos hacer ciertas distinciones en la obra de Ibsen.

En *Los pilares de la sociedad*, el barco inservible no es un instrumento dramático. Es un elemento externo y su propósito principal es el de servir de precipitante en la acción. Más allá de este propósito, aplicado a la situación total de la obra, es meramente una sugestiva analogía. En *Casa de muñecas*, la *tarantella* es claramente un instrumento teatral; nada añade al significado de la obra, pero sirve, en la representación, para destacar una situación de la que el público ha sido ya, en términos directos, hecho sabedor. Es el tipo de instrumento que Strindberg desarrolló en los mimos de *La señorita Julia*, una reintroducción de los elementos de la danza. En *Espectros*, el artificio es similar al de «La Muchacha India». La situación se describe en términos directos, pero es reforzada teatralmente por el fuego. El instrumento, digamos, está muy próximo a la introducción de una «atmósfera de escena», expresada antes con las tormentas de nieve en las que las heroínas de melodrama salían de este mundo cruel, y más adelante las máquinas de viento de la escena moderna. El orfanato de *Espectros* es bastante más particular que esto; y la particularidad es un dato importante de este instrumento; cuando no es particular, es simplemente «atmósfera».

En *Un enemigo del pueblo*, los baños contaminados constituyen un elemento no visual de la trama, que proporciona a Ibsen la oportunidad de que se inicie la cruzada de Stockmann. Es cierto, que como con «La muchacha India», puede usarse la imagen de los baños contaminados como analogía de una sociedad corrupta. Pero no necesitamos preguntarnos ansiosamente de qué son símbolo. La analogía es expuesta expresamente por Stockmann en su parlamento en la asamblea pública. La obra es ofrecida únicamente como una polémica (en respuesta a los ataques que se habían lanzado contra *Espectros*) y como tal, permanece viva. La retórica contra la maciza y complaciente mayoría liberal; el ataque a la devoción sentimental hacia «las masas» —«las masas son tan sólo la materia prima sobre la que se edifica un pueblo»—; la insistencia sobre el principio aristocrático (como opuesto a las mediocridades que ganaban el aplauso popular); la declara-

ción de la función de la minoría consciente: todos ellos forman parte aún del programa liberal. El deseo de Ibsen de permitirse hacer un discurso directo, encuentra su tierra prometida en la famosa escena de la asamblea pública. La obra ha sido usada como estandarte por casi todos, desde los anarquistas a los conservadores. En términos generales, por supuesto, todos tienen razón. Y ésta es la clave respecto a la analogía de los baños: en todos los discursos políticos, la analogía es un sustituto salvador de la particularidad. «La Muchacha India» es poseída por la empresa como la ubicua nave del estado. Los baños contaminados del doctor Stockmann, han llegado a ser la «ciénaga del misticismo y la pornografía» de M. Zhdanov.

Pero quizás para aquellos que prestan atención al uso que Ibsen hace del simbolismo de sus obras en prosa, ninguna de las obras mencionadas sea el texto capital. Tal texto sería, casi con seguridad, *El pato salvaje*. Esta obra, escrita en 1874, cuando Ibsen contaba 56 años, es señalada por muchos críticos como su obra cumbre.

Ibsen escribió de ella a su editor: «Los personajes de esta obra, pese a sus numerosas debilidades, han hecho, en el curso de nuestra larga asociación diaria, que me encariñara con ellos. Sin embargo, espero que encuentren también buenos y agradables amigos entre el gran público lector, y entre los actores, a todos los cuales, sin excepción, presentan problemas difíciles de resolver.»

La obra tiene el mismo efecto que habría tenido una obra totalmente naturalista. Presenta una selección ricamente variada de personajes, una trama interesante y una considerable carga de emoción. Es muy hábil, y muestra la elaboración de los métodos de Ibsen en su período más esplendoroso.

Evidentemente, el punto central del análisis es el pato salvaje y su función. Puede ser adecuado censurar a los «racionalistas» por tratar de «fijar el símbolo» en uno u otro de los personajes; pero la disputa ha de plantearse a este respecto, no con William Archer y sus partidarios, sino con Ibsen. ¿Cuál es la concreción que Ibsen hace sobre el ave?

HJALMAR: Ella ha vivido allí desde hace tanto tiempo que ha olvidado su vida natural salvaje. Y en eso estriba todo.

El pato salvaje es una imagen explícita de vidas rotas y frustradas. Se relaciona con Hedvig:

Mi pato salvaje; me pertenece;

la niña, que cuando se le pide que sacrifique al pato salvaje para demostrar que ama a su padre, se hiere a sí misma. Gregers dice al padre, Hjalmar:

Hay en ti mucho del pato salvaje.

Hjalmar relaciona al pato con su mujer, Gina, el deteriorado regalo (la muchacha seducida) del viejo Wehrle:

La víctima de alas quebradas del señor Wehrle.

El ave herida se relaciona también con el viejo Ekdal, que ha sido arruinado por Wehrle:

HJALMAR: ¿Alude usted al fatal disparo que rompió las alas de mi padre?

Es a Wehrle a quien todos los males se remiten:

EKDAL: Estaba disparando desde un bote, y lo derribó...

HEDVIG: Fue alcanzado bajo el ala, de modo que no podía volar.

GREGERS: Y supongo que se sumergiría hasta el fondo.

EKDAL: Por supuesto. Siempre lo hacen así los patos salvajes.

Se lanzan al agua y nadan tan profundo como pueden, señor, y se sepultan a sí mismos en las algas marinas, y entre las plantas del fondo del mar y en todo el revoltijo del demonio que allí crece. Y nunca suben de nuevo.

GREGERS: Pero su pato salvaje subió de nuevo, teniente Ekdal.

EKDAL: Tenía un perro tan asombrosamente hábil, su padre de usted; y este perro se sumergió tras el pato y lo arrastró de nuevo arriba.

GREGERS (*volviéndose a Hjalmar*): Y entonces le fue enviado a usted aquí.

Gregers, hijo de Wehrle, toma conciencia de la deuda y decide pagarla, siguiendo la «llamada del ideal». Todo lo que logra es dar remate a la obra que su padre había comenzado.

Ibsen dice de *El pato salvaje* que ocupa «un lugar aparte entre mis obras dramáticas; su método de desarrollo diverge en muchos aspectos de los de sus predecesoras».

Esto no ha sido explicado nunca satisfactoriamente; pero pudiera radicar el cambio en que el instrumento, «el símbolo», se usa constantemente en la representación. Llena la atmósfera total de la gente rota y frustrada que ha olvidado «su vida natural», y es la encarnación de la deuda que Gregers tan fatalmente paga. Cubre así el conjunto total de la situación y de la acción. En este aspecto se asemeja al orfanato del Capitán Alvin o a los baños infectados, o al navío inservible. Pero también hace algo más: es un medio de definición de los personajes principales que explícitamente se «revelan» a través de él. Y es esta preocupación por «la revelación del personaje» el elemento realmente nuevo de la pieza.

El problema de *El pato salvaje* es nuevamente el de la convención, en un momento de gran importancia e influencia en la evolución de Ibsen. Nos encontraremos con el mismo problema en *La gaviota* de Chéjov. La dificultad básica es expresar la experiencia de un grupo a través de la «revelación» de individuos. En la medida en que esto se logra a través de la acción —la perturbación, por intrusión, de la forma habitual de relación de esta gente— *El pato salvaje* logra su fin. Pero precisamente porque se oscurece la perturbación original, dentro de las relaciones dadas, y a causa de que es considerada también general —una condición de daño y falsedad mutuos que al final arrebató la vida más inocente— Ibsen necesitaba una forma que fuese algo más que la suma de las relaciones expresadas, y también más que la acción, dado que la cualidad perdida —alienada—, la vida que podría haber sido posible y que se desea aún intensamente, es por definición imposible presentarla como acción. La figura del pato salvaje es su solución a ambos problemas. Respecto a lo segundo, es exacto: se trata de una vida alienada y aprisionada, que sin embargo tiene aún una identidad definida. Pero respecto al primer problema —expresar algo más que la suma de las relaciones, la expresión de un grupo— el instrumento es menos efectivo; implica una referencia constante, mediante individuos, justamente a la cualidad que está en sus *relaciones* y que sin embargo no está presente en la escena. En esta dificultad, las referencias de pasada, a esta definida pero invisible cualidad, llega a ser en la práctica, a menudo, una autointerpretación sentimental, pues no hay ninguna otra voz general utilizable. Es cierto que se trata de una forma abierta, en el sentido especial de dejar elementos de esta interpretación a los actores; la obra ha sido siempre popular pre-

cisamente por esto. Pero el equilibrio de la obra resulta extraordinariamente delicado: lo que se escribe como un proceso externo —la dirección de la gente separada hacia el elemento que la conecta— puede transformarse en una serie de movimientos hacia dentro, de autoconciencia y autocontemplación; de hecho no la revelación del carácter en cualquier sentido general, sino la demostración, muy conscientemente presentada al público, de una especie de intimidad de espejo; movimientos hechos, no para entenderse a sí mismo, sino para mostrarse a los demás, de una forma asequible. Este procedimiento es ahora, claro está, un método total de acción; es teatralmente ortodoxo, y se practica en gran medida. Lo que se denomina destreza de actuación (y es ciertamente una habilidad) es, en gran medida en el teatro contemporáneo, el arte de expresar una muy particular estructura de sentimiento: la personalidad «secreta», la vida más íntima que no es comunicable, pero a la que continuamente se presta atención, el choque con otras cuando cada una juega su parte independientemente en el juego colectivo. *El pato salvaje*, más que ninguna otra obra, se mantiene al frente de esta tradición teatral; el genio de Ibsen encarnaba exactamente tal estilo. Pero la ironía consiste en que la penetración de una ilusión, que es el tema de la obra, —una peligrosa penetración que concluye en la muerte—, puede efectivamente contradecirse con este tono autoconsciente, autorrelevante y de autorrepresentación. La confusión emocional auténtica lleva a la convención que se aplica para expresarlo, y el resultado, aunque interesante, es profundamente inseguro.

*Rosmersholm*, la siguiente obra, es el más valioso trabajo realizado por Ibsen desde *Peer Gynt*. Da vida a la tensión que se ocultaba tras *Brand* —la inevitable lucha entre la respuesta a la vocación y la deuda heredada. Ibsen examina esta experiencia en un doble aspecto, mediante Rosmer y Rebekke, pero es una experiencia única, tal como en la obra vienen a comprender Rosmer y Rebekke:

Somos uno.

Rosmer es una criatura de su pasado, la «muerte en vida» de Rosmersholm. Para decidir su camino hacia la vida, para llevar luz

donde la familia de Rosmer ha sido, de generación a generación, un centro de oscuridad

es insuficiente su propia fuerza. Mientras tiene fe en Rebekke puede actuar; pero la voz muerta de Beata, revelada en su carta a Mortensgaard, acaba sus ilusiones. No tiene elección. A un pasado oscuro, Rebeca opone ideas de emancipación. Pero las ideas «no han penetrado su sangre». Ella pasa a ser simplemente predatora, y el ideal de una asociación «pura» con Rosmer en su cruzada por la nobleza —cruzada a la que ella le empuja— se convierte en una pasión física «incontrolable» que la conduce a destruir a su mujer. A partir de este delito, no hay absolución. Desde entonces, el propio Rosmer pierde su libertad; la fantasía real de su nobleza propuesta, su heredada incapacidad para vivir, es su silencioso cómplice. La libertad que podría haberse esperado al marcharse Beata es simplemente ilusoria. La culpa, herencia de Rosmersholm, «ha infectado su voluntad».

He perdido el poder de acción, Rosmer.

Además, en palabras de *Cuando despertemos de entre los muertos*, constituyen

un lugar donde adherirte, no puedes avanzar ni retroceder.

La cruzada por la nobleza, como la «breve visión de la montaña» de Brand, no es más que una «idea inmadura»:

No podemos ennoblecernos partiendo de la nada.

Desde cualquier sistema que se juzgue su posición, la realidad es la misma:

REBEKKE: Estoy dominada por el modo de vida de Rosmersholm. Lo que ha constituido mi pecado es justamente lo que debo expiar.

ROSMER: ¿Es éste tu punto de vista?

REBEKKE: Sí.

ROSMER: Bien, entonces, yo permanezco firme en nuestra idea emancipada de la vida, Rebekke. No hay ningún juicio sobre nosotros; y por otra parte, debemos hacer justicia en nosotros mismos... Si te vas, yo iré contigo.

Mueren en el canal, la corriente del viejo Rosmersholm:

La mujer muerta los ha atrapado.

*Rosmersholm* es una obra impresionante, con una textura finamente trabajada y con su auténtica peculiaridad. El problema que plantea más agudamente una y otra vez este dramaturgo, continuamente creador, es el relativo a la forma general: el de la difícil relación entre el teatro moderno y la novela moderna. Rosmer y Rebekke, son estudiados como personajes, con mucho más detalle (y un detalle de diferente género) que los personajes de sus primeras obras. Este refinamiento es, esencialmente, novelesco: un grado de atención al motivo y al desarrollo, visto como un lento proceso parcialmente inconsciente, que llegó a ser habitual en la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo, como personajes de la obra, lenguaje, movimiento y acción, Rosmer y Rebekke deben funcionar como imágenes explícitas; los personajes se separan de la obra que los encierra, por una convención esencialmente dramática, en un grado mucho más avanzado que el de la novela. La separación es énfasis —la fuerza de la convención dramática— y pérdida de dimensión a la vez, cuando este tipo de análisis del motivo y el desarrollo es consabido. Lo que una novela tiene, y este tipo de obra no tiene, es la posibilidad de comentario y de análisis. Aun cuando la acción y los personajes de una novela se presenten de un modo genéricamente naturalista, el novelista puede, en cualquier momento, usar una voz diferente, introducir tipos diferentes de datos, aportar hechos distintos a los comunicables en un parlamento directo o posible. Para lograr en *Rosmersholm* este tipo de sustancia —no simplemente los personajes presentados, sino los personajes en desarrollo y reflexionando sobre su propio desarrollo, que sin embargo no realizan, en su simple condición de personajes, de modo totalmente explícito—, Ibsen derrocha todo su talento, y va tan lejos como el método permite; pero, inevitablemente, no demasiado lejos. En el momento en que los elementos de la experiencia no pueden, por su propia lógica interna, ser contados, introduce, en una evolución de la técnica usada en *El pato salvaje*, la imagen de los caballos blancos (que fue el primer título de la obra). Además, desarrolla, hasta un nuevo grado, una estructura de diálogo que, en su originalidad esencial, es una importante

evolución pese a ser en sí misma también discutible. Es, dentro de la imitación del diálogo, un modelo de personas que hablan superficialmente entre sí, de lo que es realmente un elemento externo: los caballos blancos, el modo de vida de Rosmersholm, el canal. No son las autoconfesiones de *El pato salvaje*; es un conjunto de voces, controladas por algo que no es una voz; es un «nosotros dos», pero en la sombra y hablando del resultado externo de sus acciones y experiencias no narradas. El método corresponde, como es tan constante en Ibsen, al tema; es esta precisión creadora, y su desarrollo, lo que resulta siempre impresionante. Pero es, aun así, una forma muy difícil, en la que los personajes son al mismo tiempo figuras explícitas del drama y algo así como resúmenes trasladados de las imágenes lentamente elaboradas de la novela:

ROSMER: No hay ningún juicio sobre nosotros; y, por tanto, debemos hacer justicia en nosotros mismos.

REBEKKE (*sin entenderle*): Sí, esto es verdad, esto también.

O también:

ROSMER: El marido debe seguir a su mujer, como la mujer a su marido.

REBEKKE: Sí, pero dime primero: ¿Eres tú quien me sigue? ¿O soy yo quien te sigue a ti?

ROSMER: Nunca debemos plantearnos esta cuestión.

REBEKKE: Pero me gustaría saberlo.

ROSMER: Vamos juntos, Rebekke; yo contigo y tú conmigo.

REBEKKE: Casi creo que es verdad.

ROSMER: Por ahora los dos somos uno.

REBEKKE: Sí. Somos uno. ¡Ven! Vayamos alegremente.

Se percibe exactamente en esta estructura de diálogo de los dos hablando entre sí al margen de una norma y una consecuencia, que lo que hacen está visto a través de un cambio de punto de vista, externo ahora de modo distinto, como el casero los ve caer a ambos en el canal y concluye la obra no con su voz, sino con la voz general de la estructura determinante:

HELSETH: ...La mujer muerta los ha atrapado.

Hay aún otro aspecto de la obra, al que debemos prestar

atención, como parte de la exposición de la actitud esencial de Ibsen hacia la realidad. Se ha hablado de *Rosmersholm* como de una obra de la ilustración; pero es, de hecho, exactamente lo contrario. Cuando Rosmer habla de expiación, Rebekke pregunta:

¿Y si te estuvieras engañando? ¿Y si fuese tan sólo una farsa? Uno de aquellos caballos blancos de Rosmersholm.

Pero Rosmer responde equívocamente:

Puede que así sea. No podemos nunca escapar a ellos, nosotros, los de esta casa.

Es el grito de la señora Alvin, enfrentada a los espectros: nunca podremos librarnos de ellos.

El intento de lograr la liberación del pasado es constante; es un aspecto de la «vocación». Pero el intento, en Ibsen, es casi con seguridad para fracasar. Es la norma constante. En *El pato salvaje*, no oíríamos tanto acerca del supuesto rechazo de Ibsen de sus posturas anteriores, si su auténtica obra, y no meramente la exposición que Shaw hizo de ella, hubiese sido suficientemente conocida. Ibsen reconoció, en realidad, tanto el mandato de la emancipación como sus consecuencias. Hedvig Ekdal no es la primera víctima de una persecución de la verdad, también lo fueron Brand y el emperador Julián.

*Rosmersholm* es la introducción esencial a las últimas obras, pero, antes de realizarlas, Ibsen escribió dos obras muy personales —*La dama del mar* y *Hedda Gabler*. Con más justicia que cualquier otra pieza de Ibsen, *La dama del mar* puede ser denominada una obra problemática. Ellida, en palabras de Brand, había «nacido para ser una criatura de las profundidades. Este sentido de origen tan crucial en Ibsen, parece ser considerado aquí una mera obsesión, susceptible de una simple cura.

WANGEL: Comienzo a entenderte, gradualmente. Piensas y concibes en imágenes, en retratos visibles. Tu anhelo y tu ansia por el mar, la fascinación que él, el extranjero, produce en ti, deben haber sido expresión de una necesidad que despierta y crece dentro de ti, de libertad, nada más... Pero ahora volverás de nuevo a mí, ¿lo harás, Ellida?

ELLIDA: Sí, querido, ahora volveré a ti de nuevo. Ahora puedo,

porque ahora voy a ti libremente, por mi propia voluntad y bajo mi propia responsabilidad... Y tendremos todos nuestros recuerdos en común.

Y luego:

BALLESTED: Los seres humanos pueden aclimatarse.

ELLIDA: Sí, en libertad pueden.

WANGEL: Y con plena responsabilidad.

ELLIDA: *Este es el secreto.*

Este es el único ejemplo positivo en la obra de Ibsen de la idea de aclimatación, de superación y absorción del pasado en un presente vivo. El tema de Ellida en la obra es poderoso, y el tono de su resolución es insatisfactorio únicamente debido a que la obra, considerada como un todo, es un híbrido de varios métodos y no alcanza una forma total precisa. Los primeros actos son destacables, principalmente, por su observación de la escena local; en el desarrollo del grupo de personajes, hay una libertad de técnica que sorprende cuando uno recuerda la fecha de la obra. Como resultado, el tema de Ellida es borroso y no consigue un destacado efecto emocional. Parece un *ejemplo* sentido a medias, y su resolución acaba pareciendo didáctica por esta razón.

*Hedda Gabler* puede ser considerada también un estudio psicológico, pero es una obra mucho más poderosa. Ibsen escribió a Count Prozor: «El título de la obra es *Hedda Gabler*. Mi intención al darle este nombre fue indicar que Hedda, como personalidad, debía ser considerada más como hija de su padre que como mujer de su marido.»

Pero Hedda es aún, fundamentalmente, una niña y una hija de su pasado personal. Es la hija de un general con las estrictas tradiciones de una casta militar dentro de ella; ha heredado la nulidad ética de su clase. No puede, como Ellida, encontrarse a sí misma a través de la libertad y la responsabilidad. La libertad se inhibe mediante lo que ella y Lovborg llaman cobardía, temor al escándalo. Es el Miedo a la responsabilidad adulta, en este caso a la posibilidad de un hijo:

BRACK: ¿Una nueva responsabilidad, Fru Hedda?

HEDDA: Cálmate, nada de eso sucederá... No acostumbro a confiarme a la suerte... No quiero ninguna responsabilidad... A

veces pienso que sólo a una cosa soy aficionada... Torturarme hasta la muerte.

Como Peer Gynt, y quizá como Juliano, su única salida es la fantasía del yo. Su deseo de ver a Lovborg con «pámpanos en su cabello» recuerda el deseo de Peer del mismo adorno cuando estaba con Anitra; el deseo de Juliano de una corona de pámpanos cuando, en el momento de su apostasía, personaliza a Dionisos. Pero así como el mito de autosuficiencia de Peer Gynt puede sustentarse únicamente por su talento heredado para fabular, el de Hedda es únicamente imaginable mientras retiene «las pistolas del general Gabler», en cada crisis, en cada contacto con una situación real, no dispone más que de su tradición negativa, y en último término destructiva; en cada crisis maneja sus pistolas. Podría decirse que la única cosa que explica y unifica a la «sobrecogedora e incomprensible» Hedda, es la encarnación en las pistolas del general Gabler de su amoralidad preadulta.

Pero este uso de las pistolas no es el único recurso de Ibsen. La situación se expone en sus propios términos, explícitamente. Puede verse esto en el pasaje antes citado, y en esta interrogación característica:

BRACK: ¿Por qué tú tampoco encontrarías una vocación, Fru Hedda?

HEDDA: ¿Una vocación que me atrajese?

BRACK: Si fuese posible, por supuesto.

HEDDA: El cielo sabe qué tipo de vocación sería.

La lógica mecánica de la destrucción de Hedda es totalmente convincente, además de resultar muy atractiva en el teatro. Estoy de acuerdo con Wolf Mankovitz cuando dice: «En cierto modo, *Hedda Gabler* es una farsa.»

Es, realmente, el tipo de farsa salvaje que siempre ha sido difícil distinguir del melodrama. El ejemplo que T. S. Eliot da de este género es *El judío de Malta*, de Marlowe; de entre las obras contemporáneas se podría citar *Auto de fe*, de Canetti. *La señorita Julia*, de Strindberg, está estrechamente relacionada, e Ibsen parece ciertamente haber tenido muy en cuenta la obra de Strindberg en este caso. Las obras dan pie a una interesante comparación y, aunque la obra de Strindberg fue escrita tres años antes, la cuestión de la influencia no sería tan simple de determinar. Porque aunque

hay muchos rasgos en la obra de Ibsen que parecen simples reminiscencias, Ibsen consolidó de hecho, en *Hedda Gabler*, muchos rasgos de sus obras anteriores —obras que el joven Strindberg conocía bien. *Hedda Gabler* se centra temáticamente en uno de los problemas capitales de Ibsen, pues, como muchos otros personajes, Hedda es destruida por su deuda heredada. Pero no hay ningún perdón; «la falta de perdón» es realmente el tema predominante.

6

¡Mirad!

Cuando dejé el país, navegué por aquí...

Donde los acantilados y los riscos azulean,

Donde los valles, como zanjas, se oscurecen estrechos y sombríos,

Y más abajo, se asoman los fiordos abiertos:

Es en lugares como éstos donde viven los seres humanos.

El que pronuncia estas palabras es un anciano canoso, de «expresión algo dura», que apoyado en la borda de un barco que viene del sur se aproxima a la costa de Noruega, al atardecer. Retorna a su tierra natal, de la cual partió siendo joven para el exilio. A su lado, poco después, se coloca un Extraño Pasajero que le ofrece comprarle la propiedad de su cuerpo muerto. Lo que el pasajero busca, según explica, es «el centro de los sueños».

El nombre del anciano no es Henrik Ibsen, sino Peer Gynt. Ibsen había escrito *Peer Gynt* en los primeros años de su propio exilio, en 1867. En 1891, después de veintisiete años de exilio, Ibsen emprendió su vuelta a Noruega. Contaba entonces 63 años y gozaba de un reconocido prestigio como dramaturgo europeo. En los ocho años siguientes escribió sus cuatro obras finales.

«Estás esencialmente en lo cierto —escribía Ibsen a Count Prozor—, al suponer que la serie que termina con el epílogo (*Cuando despertemos de entre los muertos*) comenzó con *El gran Solness*.»

Las últimas obras han sido generalmente reconocidas como un grupo; pero se entiende menos frecuentemente que sean un grupo dentro del trabajo de Ibsen como un todo. Las obras inmediatamente anteriores habían simbolizado algo de su ge-

nio; y el regreso del exilio no es solamente la vuelta a Noruega, sino al mundo de *Los pretendientes*, *Brand* y *Peer Gynt*.

*El gran Solness* se asemeja a *Brand* y a *Cuando despertemos de entre los muertos* en la subida final hacia la aniquilación, pero el hecho de que Solness se desmorone por acto propio, mientras que Brand y Rubeck se hunden debido a una fuerza externa, el alud, marca una diferencia esencial de resolución. La utilización del fuego como una crisis en el desarrollo relaciona *El gran Solness*, en un grado menor, con *El pequeño Eyolf*, donde se describe el amor de Allmers y Rita como «un fuego consumidor», pero se relaciona más con el bosque quemado de Peer Gynt, con el fuego en la vieja casa de *Sobre el Vidua*, con el incendio de la armada de Juliano en *Emperador y Galileo*, con la quema del manuscrito de Lovborg en *Hedda Gabler*, y con el fuego que en *Espectros* destruye el memorial del capitán Alvin. El tema del niño no nacido de *El gran Solness*, se relaciona con *Hedda Gabler*, tanto como con *Cuando despertemos de entre los muertos*. De modo análogo en *El pequeño Eyolf*, la figura de la Mujer de las Ratas está relacionada, no con ninguna de las últimas obras, sino con el Extraño Pasajero de *Peer Gynt* («¡Vamos la Muerte y yo, como dos buenos compañeros de viaje») y con el Extranjero de *La dama del mar*. La muerte de Eyolf puede relacionarse, similarmente, con el incidente de *El pato salvaje*, en el que el viejo Wehrle dispara al pato salvaje que cae «hasta el fondo del mar, tan hondo como es posible».

Más tarde, las importantes experiencias de vocación y deuda que aparecen claramente en todas las últimas obras, aparecen también, tal como hemos visto, en *Los pretendientes*, *Brand*, *Peer Gynt*, *Emperador y Galileo*, *Espectros*, *Rosmersholm* y *Hedda Gabler*. *El pequeño Eyolf* concluye en una resolución dentro de la vida, tal como *La dama del mar* y ambiguamente *Peer Gynt*. *El gran Solness*, *Juan Gabriel Borkman* y *Cuando despertemos de entre los muertos*, al igual que *Brand*, *Emperador y Galileo*, *Espectros*, *Rosmersholm* y *Hedda Gabler* tienen su única solución en la muerte.

Si las últimas obras no pueden separarse en el tema, tampoco en la técnica. *El pequeño Eyolf* se parece a *Rosmersholm* y a *La dama del mar* en especial, más de lo que esta última se asemeja a *Juan Gabriel Borkman*. El método de *El gran Solness* se parece más al de *Rosmersholm* o al de *Espectros* que al de *Cuando despertemos de entre los muer-*

tos. *Juan Gabriel Borkman* y *Cuando despertemos de entre los muertos* tienen semejanzas importantes en el tema, pero son tan diferentes como obras como podríamos decir que lo son *Rosmersholm* y *Brand*.

Lo que pretendo decir es que no debiéramos dejar que la biografía realizara las funciones de crítica. Los ibsenistas, habiendo establecido la madurez de Ibsen entre *Espectros* y *Rosmersholm* prolongaban su comparación biológica y desechaban las últimas obras por decadentes. «Abajo entre los hombres muertos», decía Shaw, y abajo, abajo, abajo, estaba la valoración de las obras cuando aparecieron. Misticismo, hipnotismo, simbolismo, supernaturalismo; éstos son los términos que abundaban en los informes comunes. Y es cierto que estos elementos, o elementos semejantes, aparecen en las últimas obras. Pero también aparecen en casi toda la obra de Ibsen. Solamente en la esterilizada figura de sus dogmáticos admiradores y adversarios no hay lugar para estos consistentes y esenciales elementos de su arte.

Las últimas obras no pueden explicarse, al menos totalmente, como un período. Nuestro juicio sobre ellas es parte integral de nuestro juicio general sobre Ibsen. Cada una de las cuatro obras exigen consideración como obra de arte independiente.

*El gran Solness* es, en ciertos aspectos, la más interesante. Es una poderosa realización sobre el delito y su merecido castigo; conciencia es la palabra totalmente injusta.

Todo lo que he conseguido hacer, construir, crear... Por todo tengo que compensar, pagar por todo. Y no sólo con mi propia felicidad, sino también con la de otros. Este es el precio que mi posición como artista exige de mí, y de otros. Y tengo que considerar que cada día que pasa, pago el precio nuevamente. Una y otra vez, y otra vez de nuevo, y otra, para siempre.

La base de la carrera de Solness era el incendio de la vieja casa que él y su mujer habían heredado. El fuego pudo no haber sido culpa suya; no lo fue realmente, en términos prácticos. Pero:

...Supongo que en cierto sentido la culpa fue mía. Toda la culpa. Y ya quizás nada pueda hacer.

Cuando Hilde pregunta:

¿Pero no puede, a pesar de todo, solucionarse?

Solness contesta:

Jamás en este mundo, jamás. Es otra consecuencia del fuego.

Solness es agente de su propio destino; él mismo asciende a la torre de la que cae. Pero:

...uno sólo no puede hacer tan grandes cosas. Oh no, los ayudantes y servidores deben hacer su parte también. Pero la iniciativa nunca sale de ellos. Uno ha de llamarlos tenazmente, constantemente; interiormente, ¿comprendes?

Hilde, el «ave de rapiña», ha sido llamado *por sí mismo* a esta última escena de su vida.

«¿Cuál es el significado —se pregunta M. Émile Faguet— de la casa que Solness construye, de la que cae y se desnuda?» La cuestión no tiene mucha importancia, pero en una u otra forma su planteamiento es bastante frecuente. Es, claro está, una cuestión que sólo puede resolverse dentro de los términos de la obra misma. La torre no tiene entidad en sí. Es una parte del paisaje de la obra que uno ha de aceptar, como lo eran las montañas de *Brand*, el naufragio en *Peer Gynt*, o el océano en *La dama del mar*. Ninguno de estos elementos es un símbolo, en términos dramáticos, salvo en el sentido en que cualquier elemento en una obra literaria —sucesos, personaje, paisaje— lo es. No hay duda de que ciertos elementos de *El gran Solness* —la misma torre, la grieta de la chimenea, los nueve muñecos que Aline lleva bajo el corazón, los sueños de Solness y Hilde de que están cayendo, mientras sus «piernas tiran hacia arriba» de ellos— son susceptibles de una explicación freudiana, lo mismo que lo son las pistolas de *Hedda Gabler*, o la galería de *Juan Gabriel Borkman*. Pero no se pueden abstraer ciertos elementos de una obra, e intentar explicarlos fuera de su contexto. Una importante dificultad que plantea *El gran Solness* es que existan en ella los alternativos esquemas de imaginaria dramática que existen; o, si no alternativos, en una dispersión de imágenes, en una unidad de tensión creadora, que al final no están totalmente integradas. El método no es, como en *El pato salvaje*, el de una sola imagen dominante, y ello se debe a que el interés va dirigido a una búsqueda más hacia

el interior. Lo que resulta no es tanto una definición dramática como un entramado de imágenes, semejante al que existe en un sueño. Y por ello la imagen central, la del constructor y la torre, es utilizada y desarrollada en la medida en que puede asimilarse a las otras, aunque realmente las atrae por tensión más que por composición e integración. La torre y la subida son por supuesto poderosas: es como el movimiento del final de *Brand* y de *Cuando despertemos de entre los muertos* —ese momento esencial en Ibsen de un hombre que muere cuando está subiendo. Pero este momento es más fácil de captar, como sentimiento, en la imagen de las montañas; en *El gran Solness* se inclina, por reflexión, hacia la analogía. Y sin embargo en el momento mismo, cuando el terrible grito de triunfo —«mi maestro de obras»—, mientras se ve caer lejos el cuerpo, Ibsen expresa un miedo inquietante y persistente con un talento, aún en él, excepcional.

La significación particular de *El pequeño Eyolf*, la obra que, tras el acostumbrado intervalo de dos años, siguió, es que en ella Ibsen prescinde virtualmente de los «personajes», en el sentido en que él, y el teatro naturalista después, entendían el término. Los personajes principales de la obra no son tanto retratos independientes como aspectos de un concepto dramático básico. Tal concepto es el de Eyolf, la encarnación del remordimiento. Eyolf no es únicamente el niño tullido que se siente «llamado» a ser soldado. Eyolf es Asta, la mujer con la que Allmers ha vivido feliz, y también el propio Allmers. Rita, con su «oro, y sus verdes bosques», pasa a estar gobernada por Eyolf, primero debido a su deseo de librarse del «mal de ojo» del niño, y después por los ojos descajados del niño que la miran fijamente desde las profundidades. La Mujer de las Ratas «una auxiliar, una servidora». Sólo Borgheim, el fiel constructor de carreteras, forma parte del mecanismo habitual del personaje. El resto existen únicamente como aspectos de la conciencia específica de Eyolf.

La obra está escrita en un lenguaje directo y medido, que mantiene un tono de análisis más que de declamación. Es el lenguaje al que retorna Ibsen en *Cuando despertemos de entre los muertos*. Como en partes de *El pato salvaje* y *El gran Solness*, este estilo frío y medido resulta particularmente satisfactorio.

El niño Eyolf queda lisiado como consecuencia directa de la traición de Allmer a sí mismo por el «oro, y los verdes bosques», que la bella Rita representa:

ALLMERS: Tú me llamaste, tú, tú, tú; y me arrastraste tras ti.

RITA: Lo admito. Tú olvidaste al niño y todo lo demás.

ALLMERS: Es cierto. Olvidé al niño, lo olvidé en tus brazos.

RITA: Es intolerable que digas eso.

ALLMERS: Desde aquel momento tú condenaste a muerte al pequeño Eyolf.

RITA: Tú también, tú también si es como dices.

ALLMERS: Sí, inclúyeme también, si quieres. Ambos hemos pecado; hubo, después de todo, retribución en la muerte de Eyolf.

RITA: ¿Retribución?

ALLMERS: Juicio. Ambos fuimos juzgados. Ahora, puesto que permanecemos aquí, tenemos nuestra soledad. Mientras él vivía, rehuíamos su mensaje, con un secreto y abyecto remordimiento. No éramos capaces de mirarlo, y debió arrastrarlo con él.

RITA: Las muletas.

En Rita el impulso es la pasión, el ansia de poseer totalmente al hombre que había comprado. Para Allmers, la parálisis de Eyolf es el resultado de una deuda más antigua. Su amor por Asta comenzó como el pago de una deuda heredada de su padre:

¡Tengo que reparar tantas injusticias!

Y, retrocediendo aún más, el pecado de la madre de Asta destroza la vida de ésta, ya que Asta no era hija del padre de Allmers, y su madre había mentido. El amor entre Asta y Allmers no pudo consumarse nunca debido a un supuesto parentesco de sangre, que fue, de hecho, la cobertura de su mentira. Allmers se casó con Rita y el ciclo de la retribución se amplió. Su «amor» era sólo

un fuego que se consume.

Fue Asta, la «Pequeña Eyolf», como Allmers la llamaba habitualmente, quien empujó a uno hacia otro bajo el peso esfiziante de la mentira de su madre.

Y cuando el niño tullido es arrastrado a la muerte por la Mujer de las Ratas, «la dulzura del mundo», sepultado y hundido en las profundidades del fiordo:

ALLMERS: Qué cruel parece hoy el fiordo, tan macizo, tan pe-

sado, gris plomo, con manchas amarillas, reflejando las nubes oscuras.

ASTA: No debes sentarte ahí, mirando al fiordo.

ALLMERS: Sí, sobre la superficie. Pero en las profundidades, allí se arrastra la poderosa corriente.

ASTA: Por amor de Dios, no pienses en las profundidades.

Pero desde las profundidades el «extraño niño» los mira fijamente con sus ojos abiertos. Y las muletas flotan. Son la esencia del remordimiento.

Después de la muerte de Eyolf, Allmers sueña que lo ve sano y vivo de nuevo, y da gracias, y alaba, pero ¿a quién? No nombra a Dios; hace tiempo que perdió su fe. Pero, en su viaje a las montañas, en contacto con «la soledad y los grandes espacios vacíos», ha tomado conciencia de la muerte:

Ibamos juntos yo y la muerte, como dos buenos compañeros de viaje.

A la luz de esta conciencia, sus impulsos vitales le habían parecido insustanciales. Y cuando su compañero de viaje toma a Eyolf, al que él había vuelto como consuelo pero al que nunca había conocido realmente.

Entonces sentí el horror que en ello había; todo el horror; el horror de todo lo que, aun así, no nos atrevíamos a arrancar de nosotros. Tan atados a la tierra estamos, ambos... Y sin embargo, un vacío total nos rodea.

Allmers había alcanzado, en frase de Conrad, el «corazón de la oscuridad»; su grito es el de Kurtz moribundo —«el horror, el horror». Pero Allmers intenta llenar el vacío, cuidando de los niños de las casas del desembarcadero, a lo que Rita se entrega

para estar en paz con los inmensos ojos abiertos.

Es la resolución de Brand:

(Servicio diario, trabajo diario,  
Consagrado a una acción sabatina.)

ALLMERS: Tenemos ante nosotros un día de mucho trabajo, Rita.  
RITA: Verás cómo una santa paz descenderá sobre nosotros de ahora en adelante.

ALLMERS: Quizás entonces descubramos que aquellos a quienes hemos perdido, están con nosotros...

RITA: ¿Dónde hemos de buscarlos?

ALLMERS: Hemos de buscarlos en lo alto. En los picos de las montañas. En las estrellas. En el gran silencio.

Debería quedar suficientemente claro, a la vista de este final de la obra, que Ibsen no está pensando en una «aclimatación», pese a que un resumen del argumento, que mostrase a Allmers y Rita llenando su pérdida personal con un «día de mucho trabajo», pudiese insinuarlo. La palabra es *aceptación*, en su sentido espiritual; la aceptación final de la idea de «Eyolf».

Juan Gabriel Borkman, como *El pequeño Eyolf*, refleja una situación en la que las posibilidades de salida son mínimas. Sus personajes son esencialmente sombras; criaturas de una muerte inevitable que deben aprender a aceptar:

Nunca más vida o sueño. Yacer quietos donde estáis.

Borkman, Gunhild y Ella tienen las mismas posibilidades de salir de su inmovilidad que tenían Allmers, Asta y Rita. Pueden moverse, pero sólo por la muerte de Borkman.

Sin embargo, el método de la obra es muy diferente del utilizado en *El pequeño Eyolf*. No es sólo Juan Gabriel Borkman el que pasea por la galería, mientras se oye la *danza macabra*, es también el fantasma del teatro romántico. El final de la obra es el final convencional de la tragedia romántica, las manos que se unen sobre el muerto:

Nosotras, hermanas gemelas, sobre aquel al que amamos  
Nosotras, dos sombras, sobre el hombre muerto.

La obra como un todo es el último acto de la tragedia romántica. Los otros actos se incluyen, se insertan en lo que se conoce como «la técnica retrospectiva» de Ibsen. Pero no debemos imaginar tal técnica como un «recurso» de libro de texto usado para obtener buenos resultados. La forma es retrospectiva porque lo es toda la experiencia de la obra. Los críticos que «cuentan la historia» del banquero arruinado, con un orden de principio a fin, para explicar la obra, eliminan lo esencial. No es el pasado de Borkman, su «historia», lo que importa, sino su actitud hacia este pasado. La tensión

se produce entre la mirada al pasado de Borkman, que es su vida, y su condición real, que es la muerte.

En *Cuando despertemos de entre los muertos* hizo Ibsen su último intento: el epílogo dramático de su respuesta total a la «llamada». *Cuando despertemos de entre los muertos* es un epílogo, pero es también un drama. Afirmar que «no es realmente una obra de teatro» es tan sólo afirmar que no es una obra naturalista. Es curioso que haya sido siempre mal entendida.

El factor técnico más notable de *Cuando despertemos de entre los muertos*, del que hay en cierto modo precedentes en *El pequeño Eyolf*, y sin lugar a dudas en *Brand* y *Peer Gynt*, es el rechazo que Ibsen hace de la «personalidad individual» como base de la convención-personaje. Rubek, Irene, Maia, Ulfheim, son «en último término... no totalmente humanos, sino símbolos de una visión poética». El «drama lo representan criaturas simbólicas procedentes de la consciencia humana; marionetas si se prefiere; pero no *individuos* humanos».

Rubek e Irene concibieron y moldearon, en su juventud, una figura, la atractiva imagen de

la Resurrección, una mujer pura que despierta a la luz y a la gloria.

Pero Rubek, por el desarrollo de su vida, rechazó a la auténtica Irene, acusándola de haber mentido sobre Julián:

Mata al cuerpo para que pueda vivir el alma.

Rechazó su destino humano, el suyo y el de Irene. Estaba consagrado únicamente a su «vocación», a la estatua que había de llenarle de gloria, que sería colocada en los museos —«la bóveda del ataúd», como dice Irene. Él afirma, mucho después:

RUBEK: Toda esta palabrería sobre la vocación y la misión del artista y demás, cada vez me parece más hueca, más vacía, carente de sentido en definitiva.

MAIA: ¿Qué pondrías entonces en su lugar?

RUBEK: La vida... ¿No es la vida con su resplandor y su belleza cien veces mejor que pasar el fin de tus días en un desolado y húmedo agujero, consumiéndote en una lucha constante con terrones de barro y bloques de piedra?

También Irene ha traicionado su destino:

Fue un suicidio, un pecado contra mí misma. Y no podré expiar este pecado jamás... Debí haber traído niños al mundo, muchos niños, niños reales, no niños como los que se ocultan en las sepulturas.

En Rubek, el rechazo de la vida afecta también a su arte:

Aprendí la sabiduría del mundo en los años que siguieron, Irene. «El Día de la Resurrección» se hizo a los ojos de mi alma algo grandioso y más complejo. El pequeño plinto circular sobre el que se alza tu figura, erguida y solitaria, no es ya espacio suficiente para sostener todas las imágenes que ahora quiero añadir... Imagino lo que veo con mis ojos en el mundo que me rodea... Amplió el plinto, lo hago vasto, espacioso. Y en él sitúo un segmento de la quebradiza y curvada tierra. Y sobre las fisuras del suelo hormiguean hombres y mujeres cuyos rostros sugieren confusamente rostros de animales. Hombres y mujeres, como los conocí en la vida real... Tendría que desplazar, desgraciadamente, tu figura un poco hacia atrás, por salvar el efecto general. Sería ésta «la obra maestra que dio la vuelta al mundo», que haría a Rubek famoso.

MAIA: Todo el mundo sabe que es una obra maestra.

RUBEK: «Todo el mundo» no sabe nada. Nada entiende... ¿Cuál es el fruto de trabajar hasta la muerte para la muchedumbre, para la masa, para «todo el mundo»?

MAIA: ¿Crees que es mejor, que es más digno de ti, no hacer más que un busto de cuando en cuando?

RUBEK: Puedo decirte que éstos no son meros bustos. Hay en ellos algo equívoco, algo críptico. Hay algo oculto dentro, sí, algo secreto que la gente no es capaz de ver... que sólo yo puedo ver. Algo que me absorbe inexplicablemente. En apariencia las he dotado de «una asombrosa realidad», como ellos dicen, que deja a la gente atónita. Pero fundamentalmente son... simplemente los queridos animales domésticos, Maia, todos los animales que los hombres han deformado según su propia imagen, y que a su vez han deformado al hombre... Son estas obras de arte equívocas que nuestros excelentes plutócratas vienen a encargarme. Y que me pagan con toda buena fe...

La situación de Rubek e Irene puede resumirse, con palabras de Julián:

La antigua belleza no es bella ya, y la nueva verdad no es ya verdad.

Irene, la encantadora e inocente Irene, se ha transformado en la desnuda *poseur* de un espectáculo de variedades. La nueva verdad, «el asombroso parecido», es un simple naturalismo zoológico.

Irene ha transformado la sensualidad en locura.

Me han sepultado en una tumba, han enrejado la salida, han reforzado las paredes de modo que ningún ser humano pueda oír mis gemidos.

La imagen de la inocencia es asesinada y mutilada. Y Rubek, el «hombre fuerte que se sostiene solo», ha vertido su veneno simplemente, como el escorpión, dentro de su carne blanda, y es incapaz de una relación auténtica. Su matrimonio con Maia es tan sólo

un aburrido viaje bordeando la costa hacia el norte.

Puede, sin embargo, sentir remordimientos:

Déjame que te explique cómo me he colocado a mí mismo en el grupo. En el frente, al lado de la fuente... se sienta, oprimido por su pecado, un hombre que no puede liberarse totalmente de la costra terrenal. Lo llamo remordimiento por una vida perdida. Está sentado allí con los dedos sumergidos en la corriente, para que ésta los limpie, y le tortura el pensamiento de que nunca, nunca, logrará triunfar.

Pero Irene le dice:

Eres blando y tranquilo y clemente al juzgar todos los pecados de tu vida, en pensamiento y en acto. Tú has asesinado mi alma, y por ello te modelas en el remordimiento, en la autoacusación y en el castigo, y con ello piensas que tus cuentas quedan saldadas.

Lo cierto es que:

IRENE: Sólo vemos lo irreparable cuando...

RUBEK: ¿Cuándo?

IRENE: Cuando despertemos de entre los muertos.

RUBEK: ¿Qué es lo que realmente vemos entonces?

IRENE: Vemos que nunca habíamos vivido.

Pero los «dos cuerpos sin vida», jugando juntos por el Lago de Taunitz, hacen un último intento: gozar

una noche de verano en las tierras altas... vivir por una vez intensamente, vivir la vida en su totalidad, antes de precipitarnos en la tumba de nuevo.

Maia es feliz con el cazador Ulfheim; Rubek e Irene creen ser libres. Pero a medida que se elevan, van llegando, en palabras de Ulfheim, a

un estrecho lugar donde quedáis apresados. Sin posibilidad de avanzar o de retroceder.

Mientras Maia canta triunfantemente, desde el fondo de las profundidades, su libertad, Rubek e Irene son alcanzados por el alud en el campo de nieve y perecen. Sobre ellos la Hermana de la Caridad hace un signo de la cruz en el aire y dice la plegaria:

Las paz sea con vosotros.

Es la absolución final.

Difícilmente puede establecerse un argumento de la obra, desde luego ningún personaje individual. No es un retorno al drama poético, pero tiene propósitos semejantes. El proceso interesante, desde un punto de vista técnico, es el que después se ha hecho histórico. Quizá bajo la influencia de Strindberg, y desde luego por la fuerza de su constante y despiadado autoanálisis, Ibsen hizo en este caso lo que después había de llamarse una obra expresionista. El «lenguaje real» del naturalismo es comprendido como lo que es y rechazado. La estatua, que ocupa una posición central en la obra, es claramente un desarrollo de los primeros intentos «simbolistas» de Ibsen: una estructura externa utilizada para el análisis de un modelo de realidad. Pero lo nuevo son los personajes. Se ha descrito la obra expresionista como una «manifestación de un drama íntimo, autobiográfico, proyectado en personajes que se colocan en polos contrarios». Podía ser ésta una buena definición de *Cuando despertemos de entre los muertos*.

«El estrecho lugar donde quedáis apresados; sin posibilidad de avanzar o de retroceder.» Al acabar *Cuando despertemos de entre los muertos*, Ibsen habló de «quizás otro intento, en verso». Pero había llegado al límite de sus fuerzas; cayó en la impotencia física y mental, y pasó su último año como un cadáver viviente.

7

La persistencia de Ibsen en el tema es importante por sí misma, y, además, porque responde a aquellos, incluyendo sus admiradores, que pretenden reducir su obra a la dramatización de opiniones y actitudes. Como experiencia total, su obra se mantiene aún con gran vigor. Todavía es el meollo básico de aquel movimiento de la tragedia liberal que ha sido una experiencia capital de la civilización occidental. Aunque pertenece ya a la historia, sus argumentos son válidos aún, y se sostienen aunque no pueden ya liberar la imaginación. Respecto al método dramático, hemos de reconocer también su extraordinario poder creador. No sólo en las obras que van de *Espectros* a *Rosmersholm*, en las que creó una nueva forma superior con una precisión y una capacidad de control que no han sido hasta ahora igualadas en este género de obras, sino también en otras formas —en *Brand* y *Peer Gynt*; en *Hedda Gabler*— en el mundo pálido y desvaído de sus últimas obras. Hay aún cosas confusas que aclarar en su experiencia, y el verdadero mensaje de esta forma artística, y lo que tiene que definirse, que aclararse, que limitarse a veces. Pero hemos de tener siempre presente que al hacer una valoración definitiva de Ibsen, estamos valorando algo de lo que aún formamos parte; algo que Ibsen, más que ningún otro, contribuyó a crear: la conciencia del moderno teatro europeo.

## 2. August Strindberg

1

«Ibsen —dijo Bjornson— no es un hombre, sino una pluma.» Esta desafortunada condición no deja de tener sus ventajas. Sirve al menos para proteger al artista de sus biógrafos.

Strindberg, con casaca de terciopelo, los ojos fijados en una expresión diabólica, las manos chamuscadas por los crisoles de sus experimentos alquímicos; los arrebatos, las pasiones, las renunciaciones; Siri von Essen, Harriet Bosse, Frieda Ulm; la escena de la Habitación Azul en Estocolmo sobre la triunfal procesión de antorchas; estos fenómenos, que nos asaltan desde las líneas de unas páginas escritas con fervor, nos sugieren sin duda las ventajas de ser recordado como una mera pluma. «Nadie habrá oído hablar de Lawrence no siendo como artista», escribió Aldous Huxley, criticando un principio similar en hagiografía. Es, sobre todo, la pluma lo que recordamos de Strindberg.

Todo el que conoce la vida de Strindberg sabe que se basó directamente en su experiencia personal para escribir. El biógrafo puede muy bien glosar, pero no explicar o juzgar, la literatura. Es hora de decir, después de quince años de anarquía, que la crítica exige una disciplina diferente. Este ensayo alude tan sólo a Strindberg como dramaturgo, y la limitación del espacio no se alega como excusa.

2

Strindberg, en una vida de escritor que duró casi cuarenta años, escribió más de sesenta obras de teatro, así como más de treinta obras de imaginación, autobiografía, política e historia. Cualquiera que sea el criterio, es realmente una producción bastante prolífica, y es comprensible que la mayoría de nosotros, en Inglaterra, sólo conozcamos una parte de ella.

Los tratadistas de teatro mencionan habitualmente a Strindberg definiéndolo sumariamente en relación a Ibsen, y

como una respuesta a éste. A Ibsen se le asocia con el feminismo, la herencia, y la obra *fully-furnished* —generalmente *Casa de muñecas* o *Espectros*. A Strindberg con el antifeminismo, la histeria y la obra de violencia en la acción y en la expresión —por ejemplo *El padre*, o *La señorita Julia*, o *La danza de la muerte*.

Tales explicaciones, como la mayoría de las proyecciones públicas de los artistas, contienen un elemento de verdad. Pero, al igual que Ibsen, Strindberg no puede ser tipificado tan fácilmente; un estudio de su evolución muestra gran variedad de métodos dramáticos y de objetivos, y una enorme cantidad de experimentos técnicos, que hemos de tener en cuenta si queremos hacer algo parecido a una valoración justa de su posición como dramaturgo.

Strindberg escribió ya teatro antes de los veinte años y de los veinte a los veinticinco, y de este período data una de sus obras históricas más notables, *Maestro Olof*, que continuó corrigiendo y revisando hasta los veintiocho, cuando la terminó en la forma que conocemos. Durante estos años Strindberg intentó también probar fortuna como actor, con escaso éxito.

*Maestro Olof* muestra de modo notable la virtud por la que son estimadas las obras históricas de Strindberg: libertad partiendo de la abstracción y de lo que podemos llamar historicismo. Strindberg, como el Shakespeare maduro, usa una serie de acontecimientos históricos no tanto por sí mismos, como por su poder de recrear la trama de una experiencia que el autor hubiese podido también comunicar directamente. Quiero decir que Strindberg utilizó las historias de Olof, y de los años finales de Gustav Vasa y Eric XIV, en parte porque eran los hechos de su propia historia, pero sobre todo debido a que comunicadas con su inigualable vigor e intuición se transformaban en la encarnación de virtudes contemporáneas tangibles: fidelidad, energía, intriga, ambición y lealtad. Los acontecimientos históricos proporcionaban una disciplina dramática objetiva.

Su siguiente obra importante forma parte de un grupo de tres, escritas de los treinta a los treinta y cinco: la obra fantástica *Los viajes de Pedro el Afortunado* (1882). Esta obra invita a la comparación con *Peer Gynt*, escrita unos quince años antes. *Los viajes de Pedro el Afortunado* es inferior, literariamente, a *Peer Gynt*; pero muestra ese notable poder de visualización dramática que iba a ser tan importante en

otra obra posterior más experimental, *El camino de Damasco*, y en *El sueño* y *La sonata de los espectros*. El realismo de la escena se deja totalmente de lado; los viajes de Pedro, el muchacho que alcanza su madurez a través de una mágica comprensión de la naturaleza del poder, se expresan con un virtuosismo escenográfico muy por encima del teatro de la época. Strindberg estaba creando, más claramente aún que Ibsen, un nuevo género de acción dramática —una secuencia de imágenes en el lenguaje y en la composición visual— que sólo el cine pudo hacer técnicamente posible. Lo que entonces podía únicamente imaginarse es ahora familiar y —la precisión es justa— convencional. He aquí un movimiento de escena característico: «Transformación. El paisaje cambia del invierno al verano; el hielo de los arroyos desaparece y el agua corre entre las piedras; arriba brilla el sol.»

Es obvio que la forma empleada por Strindberg indica que no pensaba en una inmediata representación teatral. Como Ibsen, después de un intento de adaptación a los métodos del teatro contemporáneo, llegó a la conclusión de que no constituían más que trabas a su genio. Strindberg se entregó con vehemencia a una concepción dramática más general, dejó el teatro, provisionalmente, de lado. Pero «las exigencias de los nuevos tiempos» pronto comenzaron a presionar.

«En la década de 1880 los nuevos tiempos comenzaron a extender sus demandas a la reforma de la escena. Zola declaró la guerra a la comedia francesa, con sus tapices de Bruselas, sus zapatos de charol y sus temas de charol, y con sus diálogos que recordaban las preguntas y respuestas del Catecismo. En 1877 Antoine abrió en París su *Théâtre Libre* y *Thérèse Raquin*, aunque sólo era una novela adaptada, se transformó en el modelo predominante. Era el tema poderoso y la forma concentrada los que mostraban la innovación, aunque no se observaba aún la unidad de tiempo, y la caída del telón se conservaba. Fue entonces cuando escribí mis dramas *La señorita Julia*, *El padre* y *Los acreedores*.»

Ya Strindberg estaba en contra de las mismas cosas que Zola combatía, contra «los temas charolados» del teatro de intriga. Pero sus propuestas de reforma eran distintas, y los experimentos a los que sus ideas le llevaron representan una forma dramática singular y totalmente diferenciada. Su postura aparece expuesta con bastante justeza en el párrafo primero de su *Prefacio* a *La Señorita Julia* (1888).

«El arte dramático, como casi todas las formas de arte,

siempre me ha parecido mucho una especie de *Biblia Pauperum* —una Biblia con imágenes para los que no puedan leer lo escrito o impreso. Y en consecuencia, siempre me ha parecido el dramaturgo un predicador laico que pregona las ideas de su tiempo en una forma asequible —asequible al menos a las clases medias que forman la masa principal de los auditorios teatrales, comunicando la esencia del asunto sin atormentar excesivamente sus mentes. El teatro ha sido siempre, por esta razón, una especie de escuela sobre un escenario para los jóvenes, para las personas de mediana educación y para las mujeres, que conservan aún la facultad inferior de engañarse a sí mismos y de permitir que los engañen. Es decir, de ilusionarse y de dejarse llevar por las sugestiones del autor. En consecuencia, en estos tiempos en que los procesos mentales rudimentarios e incompletamente desarrollados, que operan a través de la imaginación, parecen desarrollarse dentro de la reflexión, la investigación y el análisis, me parece que el teatro, como la religión, puede estar a punto de ser abandonado como una forma que agoniza, para cuyo goce carecemos ya de las disposiciones necesarias. Confirma esta suposición el amplio declinar del teatro que impera ahora en toda Europa, y especialmente el hecho de que en los países civilizados que han producido los mayores pensadores de la época —es decir, Inglaterra y Alemania— el arte dramático, como la mayoría de las otras bellas artes, está muerto. En otros países, sin embargo, se considera posible la creación de un teatro nuevo llenando las viejas formas con los contenidos de los nuevos tiempos; pero por un lado las nuevas ideas no han podido hacerse aún lo suficientemente populares como para que el público sea capaz de captar las cuestiones planteadas; además, la lucha de partidos ha inflamado hasta tal punto la imaginación de la gente, que el goce puro y desinteresado no atrae la atención de nadie. Se experimenta un profundo sentido de la contradicción al ver cómo una mayoría que aplaude o patea ejerce una tiranía sin límites en el teatro. Por último, no hemos logrado la nueva forma que el contenido nuevo exige, y el vino nuevo ha roto los viejos odres.»

*El padre* (1887), y especialmente *La señorita Julia* (1888), son tentativas de hallar esta nueva forma. En esta época, claro está, las obras en prosa de Ibsen eran muy conocidas. Aunque Strindberg en muchos aspectos menospreciaba abiertamente a Ibsen —le llamaba «ese famoso noruego *blue-*

*stockings*—, la forma de hacer de Ibsen integra una parte definida de la nueva concepción dramática de Strindberg.

La base de *El padre* es el conflicto de hombre y mujer en el caso concreto de una lucha por controlar al hijo. La mujer, Laura, lleva a su marido, el Capitán, hasta la locura con tal de ganar el control absoluto de su hija. Su arma principal, junto a la interferencia en su trabajo y la propagación de rumores sobre su progresiva locura, es el inducirle a dudar de su paternidad:

CAPITÁN: ¿No te has sentido nunca ridículo en tu papel de padre? No conozco nada más cómico que un padre llevando a su hijo de la mano por la calle, u oírle hablar de su hijo. «El hijo de mi mujer» debería decir... ¡Mi hijo! Un hombre no tiene hijos. Son las mujeres quienes los tienen, y por eso el futuro es suyo, mientras que nosotros morimos sin descendencia.

¿Y la batalla?

CAPITÁN: Laura, sálvame, salva mi razón. No pareces entender lo que digo. Si la niña no es mía carezco de poder sobre ella. ¿No es eso lo que tú deseas? ¿No es eso? O quizás hay algo más. ¿Quieres tener tú sola poder sobre la niña y que yo, sin embargo, os mantenga a ambas?

LAURA: ¡El poder, sí! ¿Por qué ha sido toda esta lucha a muerte, sino por el poder?

CAPITÁN: Para mí, que no creo en una vida después de la muerte, la hija era mi vida de inmortalidad, quizá la única idea que tenía expresión real. Arrebátamela, y me arrebatarás la vida.

LAURA: ¿Por qué no nos separaríamos a tiempo?

CAPITÁN: Porque la niña nos ligaba; pero tal ligazón se ha transformado en una cadena.

LAURA: ¿Recuerdas que yo entré en tu vida como una segunda madre? ...Eras un niño demasiado grande, o quizás un niño no deseado.

CAPITÁN: Sí, era algo así. Mis padres no me *querían*, y nací sin ser deseado. Por eso pensaba que me completaría cuando tú y yo nos hiciésemos uno, y por eso tú conseguiste el control...

LAURA: ...Es porque te amaba como si fueses mi hijo. Pero siempre que te presentabas ante mí como mi amante, deberías haber advertido mi vergüenza. Tus abrazos eran un placer al que seguían remordimientos de conciencia, como si mi misma sangre se sintiera avergonzada. ¡La madre convertida en amante! ...Ahí está el error. La madre, sabes, era tu amiga,

pero la mujer era tu enemiga, y el amor entre los sexos es lucha. Y no pienses que me entregué a ti. No di, tomé lo que deseaba...

**CAPITÁN:** Nosotros, como el resto de la humanidad, vivimos nuestras vidas, inconscientes como niños, llenos de fantasías, de ideales y de ilusiones. Y después despertamos. Sí, pero despertamos con los pies en la almohada, y el que nos despierta es también un sonámbulo. Cuando las mujeres se hacen viejas y dejan de ser mujeres, les crecen barbas en las mejillas. Me pregunto qué les sucede a los hombres cuando dejan de ser hombres, cuando se hacen viejos. Los que antes cacareaban ya no son gallos sino capones, y las gallinas no responden como antes a su llamada. Así, cuando debiera llegar el amanecer, nos hallaremos entre ruinas, bajo la luz de la luna, justo como en los buenos tiempos de antaño. Sólo era un ligero sueño matinal, lleno de pesadillas; y sin posible despertar...

**Laura:** ...Al fin has cumplido tu papel como ganador del pan y como padre, desgraciadamente, es inevitable. No eres necesario y puedes irte. Puedes irte, sí, ahora que has comprobado que mi cerebro es tan poderoso como mi voluntad, ya que no quieres permanecer aquí reconociéndolo.

(*El Capitán se incorpora y arroja la lámpara encendida contra Laura, que retrocede y sale por la puerta.*)

¡Y algunos han dicho que esto es naturalismo! Es necesario analizar más detenidamente lo que Strindberg entendía por tal término:

«El naturalismo no es un método teatral semejante al de Becque, una simple fotografía que lo recoja todo, hasta la mota de polvo de la lente de la cámara. Esto es el realismo; un método, recientemente elevado a arte, un arte estrecho que no puede contemplar el bosque porque los árboles se lo impiden. Éste es el falso naturalismo, que cree que el arte consiste en la reproducción de un fragmento de naturaleza de un modo natural; pero eso no es el verdadero naturalismo, que busca las situaciones vitales en que los grandes conflictos se manifiestan, que se recrea en la visión de lo que no sucede habitualmente.»

El punto de vista de Strindberg se manifiesta claramente en *El padre*. La realidad que aborda la obra se propone como «una verdad revelada»; es evidente que, en la forma en que se presenta no es una «realidad cotidiana». La distinción principal radica en la articulación de la exposición. Y no es que se trate simplemente de una articulación de la imperfecta

conversación de la gente normal. No es la articulación de la conversación real de las personas para hacerla más explícita, sino más bien la percepción que el autor tiene de ciertos hechos ligados a la relación articulados por él.

Pero debe uno procurar distinguir entre este método en una obra como *El padre* y en una novela como, por ejemplo, *El arco iris*. En *El arco iris* los personajes existen dentro de un torrente descriptivo, dentro de su realidad, de sus acciones, su lenguaje y su mundo de modo tal que no pueden ser jamás abstraídos o separados realmente de él. Todo es distinto en este tipo de obra. Sin embargo, esencialmente, Laura y el Capitán son simples elementos de las afirmaciones del autor (de tal modo que sería supérfluo preguntarse si una mujer como Laura expresaría sus pensamientos y se descubriría tal como ella lo hace) aunque la estructura de las convenciones mantiene la simulación de una existencia separada y autoexpuesta. De suerte que, en la representación, realizada por actores naturalistas, en una atmósfera que corresponde totalmente a la de una casa normal, los personajes aspiran a un tipo de personalidad diferente y son comunicados así. Ésta es la inevitable tensión que respiran estos dramas. Los personajes pierden su cualidad esencial, que se hunde en la particularidad local del drama presentado (es evidente el mismo proceso en las versiones filmicas de *Wuthering Heights*). Strindberg, más claramente que Ibsen en su período de *Casa de muñecas* a *El pato salvaje*, asume el carácter convencional de sus personajes. Rechaza la carpintería formal de la obra bien hecha que Ibsen conserva tan a menudo. *El padre* es «informal» y se desarrolla a un sólo nivel. Pero, si bien esto permite una expresión adecuada de la idea esencial (compárense los parlamentos de Laura y el Capitán con los de Nora y Torvald), la misma informalidad, la ausencia de «teatralidad», no hace sino reforzar la ilusión de que se está pretendiendo reflejar una observación directa. Y esta ilusión limita el logro de la expresión literaria esencialmente convencional.

Strindberg comprendió esto, y en *La señorita Julia* intentó modelar nuevas convenciones. El «nuevo vino ha roto los viejos odres»; o, más exactamente, los viejos odres han agriado el vino nuevo.

«En esta obra no he intentado hacer nada nuevo porque resulta imposible, sino solamente modernizar la forma de acuerdo con lo que supongo que exigirían de este arte las

generaciones más jóvenes... Respecto al trazado de los personajes, los que he delineado casi carecen de una caracterización individualizada, por las siguientes razones:

»La palabra "personaje" ha asumido, a lo largo de los tiempos, diversas significaciones. Originariamente significó, supongo, la característica dominante del complejo anímico, y estaba confundido con "temperamento". Más tarde se transformó en la expresión de la clase media para designar al autómata. Un individuo inmovilizado definitivamente en su disposición natural, o que se ha adaptado a un papel vital definido —que ha dejado, en definitiva, de crecer—, se designa con la palabra "personaje"... La concepción que la clase media tiene de la inmovilidad del alma se traslada a la escena, donde la clase media ha mandado siempre. Un "personaje" en la escena viene a ser un caballero que está fijado y concluido, alguien que inevitablemente será en escena borracho, chistoso o triste. Para la caracterización tan sólo se requiere algún defecto corporal, un pie zambo, una pata de palo, una nariz roja; también puede lograrse mediante un latiguillo que se repite, como "Esto es capital", "Barkis está dispuesto", u otro semejante...»

Este análisis de la caracterización continúa siendo un documento básico para el estudio del teatro naturalista. Pero debemos distinguir cuidadosamente entre los dos sentidos del «naturalismo». Lo que Strindberg entiende por el término, como antes vimos, es ante todo una actitud frente a la realidad, que durante este período es crítica, científica, experimental, como consecuencia del amplio uso del «naturalismo» en filosofía. Lo que después vino a entenderse por «naturalismo» era, casi de modo general, una especie de fotografía, lo que Strindberg combatía como pasiva y conformista reproducción de una realidad superficial. Es una torpe confusión terminológica, pero debemos tener en cuenta lo que Strindberg puntualiza cuando afirma que el escritor naturalista, para expresar su nueva visión del mundo, debe hallar nuevos estilos dramáticos, nuevas convenciones de la realidad. Podemos denominar esta concepción «naturalismo crítico».

«No creo en los personajes simples. Los juicios sumarios que hacen los autores sobre ellos —este hombre es estúpido, aquél brutal, el otro celoso, etc.— deben sustituirse por otros términos naturalistas, que reflejen la riqueza de los procesos anímicos, y debe reconocerse que el «vicio» y la virtud tienen aspectos muy semejantes...

»...Los individuos (personajes) que yo creo son conglomerados de estadios de civilización pasados y presentes; son extractos de libros, y periódicos, fragmentos de humanidad, trozos arrancados de ropas de fiesta que se han transformado en andrajos —a semejanza de la propia alma que no es sino un conjunto de remiendos. Junto a esto, he expuesto una pequeña historia transformada haciendo repetir a los más débiles frases robadas a los más fuertes, y haciendo que las almas que yo creo se presten "ideas" —sugestiones según sus palabras— entre sí.»

En lo que se refiere a este método de caracterización, la teoría de Strindberg era un avance de su práctica. Julia y Juan no son «simples personajes», no hay duda; se les puede definir en los mismos términos de Strindberg como «almas», «esencias». Julia es la muchacha aristócrata, atrapada en la consciencia del deber heredado, consumida por los ideales románticos del honor, y en la práctica una rapaz «semi-mujer». Juan, el sirviente, por el contrario, está «por encima», «sexualmente es el aristócrata»; es adaptable, tiene iniciativa, y por tanto sobrevivirá. Cuando se unen, cuando chocan sexualmente, es Julia quien resulta destrozada. Su acto de amor carece de sentido:

Pienso que el amor es como un jacinto, que ha de enraizar en la oscuridad *antes* de poder producir una flor vigorosa. En mi obra brota, florece, y da semillas, todo a la vez, porque la planta muere pronto.

El choque de Julia y Juan es, pues, una convención utilizada para expresar lo que Strindberg ha percibido en la relación. Y aunque se trata de una relación específica, difícilmente puede considerársela personal. «El drama se expresa a través de criaturas simbólicas formadas por la conciencia humana.» Aunque la definición que Strindberg hace de su método de caracterización es poco relevante en esta obra, sí lo es en sus obras expresionistas posteriores. Pese a que Juan, como el más fuerte, impone sus ideas a Julia, la más débil, esto no es un ejemplo del método general de la obra, sino más bien una situación específica.

«Finalmente, en cuanto al diálogo, he preferido romper con la tradición y no presentar unos personajes que se sientan a hacerse estúpidas preguntas con el fin de poder introducir respuestas inteligentes, como si se tratase de niños en

el catecismo. He evitado la construcción matemáticamente simétrica del diálogo francés y dejo que los cerebros de las personas trabajen irregularmente, tal como lo hacen en la vida real, donde ningún tema de conversación se agota totalmente, sino que un cerebro recibe al azar de otro una rueda donde engranar. Mi diálogo vaga también, en consecuencia, proveyéndose en las primeras escenas con material que más tarde se elabora, se admite, se repite, se desarrolla y se refuerza, como si fuese el tema de una composición musical.»

Strindberg, como Ibsen, tenía razón cuando rechazaba el insulso artificio del diálogo bien hecho. Pero lo que propone como sustituto no es un medio literario controlado, sino, a primera vista, una pura conversación dejada al azar. Veremos más adelante, en algunas obras de mediados del siglo xx, cómo la idea de la conversación al azar, justamente como ruedas que se engranan, se adoptó como un estilo; pero es muy diferente este sistema de lo que Strindberg proponía, ya que para él la acción psicológica singular domina siempre. La idea de un tema verbal —lo que más tarde se llamará «diálogo contrapuntístico»— es el rasgo creador, y el uso que Strindberg hace de este método es notable en obras como *El sueño* y *La sonata de los espectros*. Pero sería excesivo ver en el diálogo de *La señorita Julia* un ejemplo de este método. En pasajes como el que sigue, las frases usadas antes se repiten, pero sólo como un recurso en una discusión, un personaje utiliza las palabras que otro utilizó en una situación previa contra éste, al invertirse la situación:

JULIA: Así que ésta es la clase de hombre que eres...

JUAN: Tenía que inventar alguna cosa: siempre se conquista a las mujeres con bellas palabras.

JULIA: ¡Truhán!

JUAN: ¡Puerca!

JULIA: Y ahora has visto la espalda del halcón.

JUAN: No exactamente su espalda.

JULIA: Y yo iba a ser la primera rama...

JUAN: Pero la rama estaba podrida.

JULIA: Y yo iba a ser el distintivo del hotel...

JUAN: Y yo el hotel.

JULIA: Sentado en tu despacho, engañando a tus clientes, falsificando las facturas.

JUAN: Yo iba a hacer eso.

JULIA: Pensar que un hombre pueda encenagarse así.

JUAN: Después se lava.

JULIA: Criado, lacayo, ponte de pie cuando hablo.

JUAN: Tú, querida de un lacayo, amante de un criado, cierra el pico y lárgate. ¿Quién eres tú para echarme en cara mi grosería? Nadie de mi clase hubiese obrado con tanta desvergüenza como tú esta noche. ¿Crees que una criada asalta a un hombre como tú lo hiciste? Sólo he visto obrar así a los animales y a las mujeres caídas.

En este pasaje, al menos, se da la espalda a toda posible semejanza con el «catecismo».

La prosa de *La señorita Julia* es eficaz, no tanto por su medida como por su fuerza. Posee un vigor en total consonancia con el desarrollo de la acción. Desde las primeras palabras

(JUAN: La señorita Julia se ha vuelto loca de nuevo esta noche, completamente loca.)

hasta la escena final cuando Juan envía a Julia al suicidio

JULIA: Estoy dormida ya. Todo en la habitación me parece humo. Y tú pareces una estufa de hierro, una estufa semejante a un hombre vestido de negro con un sombrero de copa. Y tus ojos parecen las brasas de un fuego que se apaga, y tu rostro una mancha pálida como la ceniza... es todo tan cálido y agradable... y tan luminoso... y tan pacífico.

JUAN (*poniéndole la navaja de afeitar en la mano*): Está la escoba. Ahora vete, mientras es luminoso, al desván, y... Es horrible. Pero no hay otra salida. ¡Vete!

el lenguaje tiene la clara y calculada violencia de todo el método dramático. Pero es a la fuerza de la frase apasionada más que el tema verbal medido a lo que Strindberg parece referirse en el Prefacio.

El mayor mérito de *La señorita Julia* es su ritmo. En él juegan su papel los nuevos instrumentos formales de Strindberg:

«Con el fin de conceder al público y a los intérpretes momentos de desahogo, sin permitir, a la vez, que el público se escape de la ilusión teatral, he introducido tres formas artísticas, que figuran a la cabeza del arte dramático, es decir, el monólogo, el mimo, y el ballet. Todas ellas también, en sus formas originales, pertenecieron a la antigua tragedia, habiéndose transformado el soliloquio en monólogo y el coro en ballet.»

Lo más notable es el «ballet» en que los campesinos cantan una canción de borrachos cuando Juan y Julia están solos en el dormitorio. El mimo de Kristine es menos brillante; tiene el aire de ser un simple desafío a la práctica teatral normal de la época, y tiene escasa función dramática. Parece que Strindberg siente la necesidad de instrumentos formales de este género, pero que tal sentimiento es más teórico que práctico. Interesa destacar que él considera la posibilidad de que el actor trabaje independientemente, que se le anime a improvisar en estos intermedios. Pero en *La señorita Julia*, donde se concentra gran cantidad de energía para un claro efecto único, es vital que se mantenga un sólo control.

Strindberg sugiere otros experimentos para la representación:

«En lo que respecta al escenario, he tomado de la pintura expresionista su simetría y su vivacidad... (el telón de fondo y el mobiliario se colocan diagonalmente).

»Otra novedad, posiblemente necesaria, sería la eliminación de las candilejas... ¿No permitiría el uso de unas luces laterales lo suficientemente potentes... al actor, el reforzamiento de su poder de mímica por medio de la valoración destacada del rostro y el juego de los ojos?»

Le gustaría «transformar el escenario en una habitación que hubiese perdido las cuatro paredes», pero piensa que podría resultar prematuro hacer tal cosa.

El Prefacio de Strindberg, y la ejemplificación parcial de sus teorías en *La señorita Julia*, ofrece interesantes pruebas de la confusión que provoca en la mente de un dramaturgo original y serio el estado de la escena en su época, en que habían virtualmente desaparecido las convenciones dramáticas, bajo el peso de las convenciones teatrales, y en que convención, en consecuencia, conllevaba únicamente la idea del falso artificio. Si parte del Prefacio nos deja fríos hoy, es debido a que hemos visto ya que «drama experimental» viene a significar únicamente experimento teatral, y está tan alejado como siempre de las convenciones *dramáticas* significativas. Pero el Prefacio conserva, aun así, un interés auténtico, y sólo basta añadir el juicio posterior del propio Strindberg (en *Una carta abierta al Teatro Intimo*, 1909):

«Dado que el Teatro Intimo se inicia con la representación triunfal de *La señorita Julia* en 1906, es bastante comprensible que el joven director se sintiese influido por el Prefacio, que abogaba por una búsqueda de realidad. Pero esto fue

hace veinte años, y aunque no creo que deba atacarme a mí mismo por tal motivo, no puedo dejar de considerar toda esta remodelación del aparato escenográfico como bastante inútil.»

No era el teatro, sino el drama en el teatro, lo que realmente necesitaba cambios.

Después de *La señorita Julia* Strindberg escribió una serie de obras naturalistas, que le proporcionaron un éxito considerable en los nuevos teatros de París y Berlín. Una de ellas es *La más fuerte*, representada por dos actrices, una de las cuales no habla. Podemos citar también *Los acreedores* y *Jugando con fuego*. El objetivo dramático es constante: encontrar la crisis, el momento de choque, e iluminar la realidad normal a su luz. La virtud de todas estas obras es la intensidad de la experiencia revelada, el inolvidable poder de un atisbo brutal en el motivo o en la situación. La limitación, como en *El padre* y *La señorita Julia*, es la contradicción entre la realidad desnuda y elemental de la crisis y el aparato protector de la normalidad, de lo que se ve y lo que se dice. La reducción a elementos simbólicos, según la convención que se proponía en *La señorita Julia*, no se logra nunca, de modo palpable. Es esta limitación, una limitación de convención, la que lleva al error crítico de tachar a Strindberg de salvaje y anormal, y al error posterior de buscar una explicación en su autobiografía. Los personajes elementales de Heathcliff y Catherine en *Wuthering Heights* son aceptables, para los que lean la novela tal como es, debido a la forma estrictamente convencional en que la novela está construida. Pero la interpretación que Strindberg hace del naturalismo en el momento de su crisis se englobó con el naturalismo inconsecuente del movimiento dramático general, y se comunicó en la textura formal de la normalidad. Strindberg había de hacer un nuevo intento. Tal intento fue la forma dramática totalmente nueva de *El camino de Damasco* (1898).

### 3

En una nota a un catálogo de sus obras Strindberg dice refiriéndose a este nuevo período:

«La gran crisis de los cincuenta: revoluciones en mi vida mental, peregrinaje en el desierto, desolación, Cielos e Infernos de Swedenborg. Sin ninguna influencia de *En Route*

de Huysmans, y menos aún de Pauldan, al que entonces no conocía... sino basado en experiencias personales.»

*El camino de Damasco* ha sido profusamente estudiado, por críticos suecos, debido a sus contenidos autobiográficos. La cosecha no es demasiado notable. Se puede relacionar a la Señora, en los distintos períodos de la obra con Frieda Uhl o Harriet Bosse; a la Mujer con Siri von Essen; la primera escena con Dorotheenstrasse, Berlín; el café con *Zum Schwarzen Ferkel*, la aldea montañesa con Klamm. Ninguno de estos descubrimientos facilita en absoluto la comprensión de la obra. Pero se puede entender por qué los críticos se han mostrado tan remisos a analizar la obra en sí misma, que es siempre extraña, y en momentos desatinada.

El primer comentario crítico que la obra merece puede indicarse mediante un extracto de la nota introductoria del propio Strindberg a *El sueño*:

«En esta obra, como en la anterior, *El camino de Damasco*, el autor ha intentado imitar la forma inconexa, pero aparentemente lógica de un sueño. Puede suceder cualquier cosa, todo es posible y probable. Tiempo y espacio no existen. Sobre una base insignificante de realidad, la imaginación desenrolla y teje nuevas normas, una mezcla de memorias, experiencias, fantasías liberadas, absurdos e improvisaciones. Los personajes están divididos, doblados y multiplicados, se evaporan y se concentran, se diluyen y se concentran. Pero sobre ellos rige una conciencia única, la del soñador.»

Será imposible comprender *El camino de Damasco* a menos que se entienda este método. Toda la construcción está sometida a la estructura del sueño tal como Strindberg la describe, aunque el «método» particular de cada sueño es diferente en cada una de las tres partes de la obra. Cada una tiene la extensión de una pieza normal, y cada una es una obra separada del mismo modo que *Burnt Norton* y *East Coker* son poemas separados, aunque toda la riqueza de la obra, como en *Four Quartets*, surge de la serie completa.

*El camino de Damasco*, como su nombre indica, es un drama de conversión. Todas las partes terminan con la conversión del Extranjero, pero las partes segunda y tercera se inician de nuevo con su falta de fe. La conversión final de cada parte se hace más sentida cada vez hasta hacerse definitiva al final de la obra. Así, la primera parte concluye con la invitación que hace la Señora al Extranjero a entrar en la iglesia:

SEÑORA: Ven.

EXTRANJERO: Está bien. Recorreré este camino. Pero no persistiré en él.

SEÑORA: ¿Cómo puedes decir eso? Ven. Ahí dentro oirás nuevos cantos.

EXTRANJERO: Es posible.

SEÑORA: Ven.

Las últimas palabras de la segunda parte son:

EXTRANJERO: Ven, sacerdote, antes de que mi voluntad cambie.

Al final de la tercera parte, el Extranjero es sepultado hasta la resurrección:

TENTADOR: Adiós.

CONFESOR: ¡Señor! Dale el descanso eterno.

CORO: ¡Que sea iluminado por la luz eterna!

CONFESOR: ¡Que descanse en paz!

CORO: Amén.

El camino, la ruta de Damasco, es distinto en cada una de las partes de la obra. En la estructura bastante formal de la primera parte es, como en *Peer Gynt*, un «dar vueltas alrededor».

La obra se desarrolla en diecisiete escenas, de las que las ocho primeras representan una progresión hasta alcanzar el clímax de la novena, al que suceden otras ocho escenas que corresponden, en orden inverso, a las ocho primeras. Así, la obra comienza y termina en la esquina de una calle, y pasa, por dos veces, por la casa de un médico, la habitación de un hotel, una playa, una carretera, un sendero que atraviesa un barranco, una cocina, y una habitación conocida como «La Habitación Rosa». Se llega al clímax en un convento, que el Extranjero toma por un asilo, y en el que aparecen personas vagamente parecidas a las que surgieron en otras escenas. Al principio de su viaje de retorno, el Extranjero habla de su pérdida de conciencia en el convento:

Veía mi vida pasada desplegada ante mí como un paisaje, incluyendo la juventud, la niñez... Y cuando el desfile terminó, volvió a iniciarse de nuevo. Y oía siempre el moler de un molino.

Al principio el Extranjero está esperando al lado de la oficina postal una carta que contiene dinero con la que podrá pagar sus deudas. No la pedirá. Tampoco entrará en la iglesia:

EXTRANJERO: Me siento avergonzado. Y es el dinero.

SEÑORA: Mira. Todos estos sufrimientos, todas estas lágrimas, en vano.

EXTRANJERO: No en vano. Parece que hay encono aquí, pero no existe. Ofendí al Invisible al errar...

SEÑORA: ¡Basta! Ninguna acusación.

EXTRANJERO: No. Fue sólo mi estupidez y mi debilidad. No quería transformarme para siempre en un loco. Fue por eso.

Toda la búsqueda de la identidad, y la persecución del conocimiento, era infructuosa, pero inevitable. La salvación, o el dinero para pagar sus deudas, estaba allí en el punto de partida, pero el Extranjero no puede tomarla. Sugiere una explicación de ello:

EXTRANJERO: Se murmuraba en la familia que yo era un inconstante... Que los duendes me habían colocado en lugar del niño que había de nacer... ¿Estos duendes eran las almas de un desgraciado, que esperaba su redención? Si es así, yo soy el hijo de un espíritu diabólico. Una vez creí que estaba cerca de mi redención, a través de una mujer. Pero no podría haber estado más equivocado. Mi tragedia es que no puedo hacerme viejo; es lo que les pasa a los hijos de los duendes...

SEÑORA: Hemos de ver si no puedes volver a ser de nuevo un niño.

EXTRANJERO: Deberíamos haber empezado en la cuna; y entonces con el niño verdadero.

SEÑORA: Exactamente.

Son de hecho los duendes («esa historia fantástica») quienes condicionan ese «dar vueltas alrededor» persiguiendo el conocimiento de sí mismo y la redención. Representan su falta de fe, y le atrapan en una búsqueda de conocimiento. Ellos le presentan a él, ante sí mismo, como un Libertador.

El Libertador se extravía, creando las quimeras con las que ha de luchar después. Intenta rescatar a Ingeborg del «Hombre-lobo» en que está prisionera, es decir, de su marido, el Doctor. Pero el «Hombre-lobo» es una de sus antiguas víctimas, un compañero de estudios que él consintió que fuese castigado por uno de sus propios delitos. Al recibir el cas-

tigo correspondiente a un pecado del Extranjero, el Doctor ha pasado a ser en cierto modo una parte del Extranjero mismo. Este es el tipo de imágenes del sueño, la persona aparente, de apariencia separada, es únicamente en realidad una máscara de un aspecto de la vida del propio Soñador. Hay otras máscaras, como el Mendigo, que lleva como el Extranjero la marca de Caín; el Alcantarillero, un hombre con el pasado del Extranjero, que es enterrado en una parodia de celebración; y César, el lunático, que está al cargo del Doctor; el Extranjero tenía el seudónimo de César en la escuela donde traicionó al Doctor. La búsqueda de su identidad es lo que persigue. La figura central, que es el Extranjero, busca identificarse a sí mismo.

La naturaleza convencional del drama debería estar clara; los personajes no son personas, sino figuras simbólicas que surgen de una conciencia única. Ingeborg, a la que el Extranjero no verá como una persona («Preferiría pensar que eres algo impersonal, sin nombre... Eva») es el contexto esencial de esta búsqueda interior de identidad:

EXTRANJERO: Siéntate allí como una de las Parcas y maneja los hilos con tus dedos.

SEÑORA: Nada. Sólo ganchillo.

EXTRANJERO: Parece un entramado de nervios y nudos sobre los que has fijado tus pensamientos. Por dentro, el cerebro debe de ser semejante.

Cuando ha leído su «libro terrible», le dice:

Mis ojos se han abierto y ya sé lo que es el bien y el mal, como nunca antes lo había sabido. Y ahora veo lo malvado que eres, y por qué debo llamarme Eva. Ella fue madre y trajo el pecado al mundo. Otra madre trajo la expiación. Todo el género humano fue castigado por nosotras, y bendecido después. No has de destruir en mí todo mi sexo. Quizás yo tenga una Misión diferente en tu vida.

La crisis central aparece cuando el Extranjero abandona a Ingeborg. En lo que toma por un convento (pero que después sospecha que es un hospital o un asilo) confiesa, y despierta para verse maldecido por todos los demás, por los que asisten al duelo, por el Mendigo, por el loco César, por el «Hombre-lobo», por la mujer y los hijos que ha abandonado, por la Señora, por sus padres, por los padres de ella,

y por el Confesor. Ninguna de estas figuras principales es auténticamente real; todo lo que puede percibirse es una semejanza. El «juicio» lo acuerda el Extranjero mismo. Es enviado, bajo juramento, de nuevo hacia el pasado.

En el inicio de la segunda parte los ojos del Extranjero, como los de Saúl, están ciegos; su sometimiento a los poderes que le asaltan sólo le lleva a un intento de exorcizarlos mediante la magia, pidiendo la iluminación y «derribando la mesa de los cambistas» mediante el regalo de oro del alquimista. Queda una esperanza de salvación en el niño que Ingeborg lleva en el seno, «el ser... que puede destruir la oscuridad del pasado y traer la luz».

Pero el niño está amenazado por el «Hombre-lobo». Pero el Doctor, y César, el lunático, no son tampoco aquí más que aspectos del Extranjero. El Doctor, en particular, es parte del Extranjero a través de sus relaciones con Ingeborg, y sobre todo, a través de su pasado común.

El clímax de la segunda parte se alcanza en el banquete dado en honor del Extranjero. Dado, según él piensa, por el Gobierno en homenaje a su descubrimiento del oro, pero dado realmente por la Sociedad de Bebedores. El oro que prometía la salvación es pura escoria, y el Extranjero está convencido de su condena final. Ni siquiera el nacimiento del hijo llegaría a tiempo de salvarle:

Porque he matado a mi hermano.

Esta frase, y la repetición de la marca de Caín, marca que el Mendigo también lleva, debe entenderse relacionada con la sustitución que efectuaron los duendes. El Extranjero —el niño de los duendes— se ha matado a sí mismo, al niño real.

EXTRANJERO: El crimen que he cometido es querer que los hombres fuesen libres.

MENDIGO: Libera a los hombres de sus deudas, y a los criminales de sus penas... No eres el primero ni serás el último en mezclarte en el trabajo del Demonio... Pero cuando Reynard se hace viejo se mete monje —tal es su sabiduría— y entonces se ve obligado a arrojar de sí a Belzebú, dividiéndose en dos, con su propio castigo... Te verás forzado a clamar contra ti mismo en todas partes. Deshacer tu trenzado hilo a hilo.

La división en dos y el clamar contra sí mismo se hallan, claro está, relacionados con este camino hacia Damasco, con el dualismo entre Paulo y Saulo, y la predicación de después de la conversión. Pero en el proceso psicológico real, en el que no hay ningún esquema de fe, no hay ninguna simple acción de «antes» y «después». Realmente, el sentido del tiempo, bastante adecuado a esta estructura de sueño o pesadilla, ha producido una simultaneidad de pasado y futuro. La demolición del entramado está ya iniciada. El Extranjero busca confortación en el Dominico que le ha condenado. El Dominico es también el Mendigo, y el primer amante de Ingeborg. El Extranjero no logra ningún consuelo:

Y sobre ellos sólo se extiende la noche profunda, una imagen de la oscuridad que debería después recibirlos; sin embargo eran ellos más crueles para con sí mismos que la misma oscuridad.

La tercera parte se inicia conduciendo el Confesor al Extranjero «a lo largo de este camino tortuoso y quebrado que nunca termina». Logra «la muerte sin necesidad de morir; la mortificación de la carne del antiguo yo...».

Porque:

Uno nada sabe, hasta es difícil llegar a saber que nada se sabe; por esto es por lo que he llegado al punto de creer.

SEÑORA: ¿Cómo sabes que puedes creer, si la fe es un regalo?

EXTRANJERO: Puedes recibir un regalo, si lo pides.

SEÑORA: Oh, sí, si lo pides, pero yo nunca he sido capaz de pedir.

EXTRANJERO: Yo he tenido que aprender. ¿Por qué no lo haces tú?

SEÑORA: Porque es necesario humillarse uno mismo antes.

EXTRANJERO: La vida hace esto por uno muy bien.

Cuando cruzaron el río hacia el monasterio, sus deudas comienzan a desaparecer. El Confesor dice a Ingeborg:

El mal era demasiado fuerte en él; tendrías que haberlo trasladado de él hacia ti misma para liberarlo. Entonces, siendo mala, sufrirías los peores castigos del infierno por su salvación, para obtener la expiación.

Es el ideal de redención del Extranjero a través de una mujer.

Pero en la última encrucijada aparece el Tentador, con las propias palabras del Extranjero:

¿Sabes por qué el pecado te ha oprimido durante tanto tiempo? Con la renunciación y la abstinencia te has vuelto tan débil que cualquiera puede tomar posesión de tu alma... Has destruido así tu personalidad que ves con ojos extraños, que oyes con oídos extraños, y concibes con extraños pensamientos. Has asesinado tu propia alma.

En un tribunal de aldea, el Tentador absuelve todos los delitos hasta poner en discusión la causa final. Pero con el apoyo de Ingeborg, el Extranjero rechaza la tentación, y logra llegar al monasterio. En él, en la galería de los cuadros, encuentra una serie de «hombres de dos cabezas»: Boccaccio, Lutero, Gustavus Adolphus, Schiller, Goethe, Voltaire, Napoleón, Kierkegaard, Victor Hugo, Von Stollberg, Lafayette, Bismarck, Hegel.

Hegel, con su propia fórmula mágica. Tesis: afirmación. Antítesis: negación. Síntesis: comprensión... Comienzas a vivir aceptándolo todo, después lo niegas todo. Ahora, al final de tu vida todo lo comprendes... No decir: esto o aquello. Sino: no sólo, pero también. Dicho en una palabra, o en dos mejor: Humanidad y Resignación.

Tras la última lucha,

EXTRANJERO: ¿Qué es lo más deseable, lo más luminoso? Lo primero, lo único, lo definitivo que dio siempre sentido a la vida. También yo me senté una vez a la luz del sol en la baranda, en primavera, bajo el primer árbol que verdeaba de nuevo, mientras una pequeña corona adornaba una cabeza, y un blanco velo cubría un rostro como bruma matutina... no era de un ser humano. Después la oscuridad llegó.

TENTADOR: ¿De dónde?

EXTRANJERO: De la propia luz. No sé más.

TENTADOR: Podría haber sido tan sólo una sombra, pues la luz necesariamente arroja sombras; pero la oscuridad ninguna luz necesita.

EXTRANJERO: Alto. O nunca llegaremos a alcanzar una meta.

el Confesor y el Cabildo aparecen en procesión, y cubriéndole con una mortaja, gritan

¡Que la luz eterna le ilumine!  
¡Que descansa en paz!  
¡Amén!

Aun al final la idea del niño cambiado («un rostro... que no era el de un ser humano») surge intermitentemente. Pero la sombra viene de la luz; y el secreto de la identidad no podrá descubrirse buscando entre las imágenes de la oscuridad. La situación hace necesaria la búsqueda, pero ésta se transforma en angustia únicamente: «Eran para sí mismos más atroces que la oscuridad.» La búsqueda lleva lejos de la redención, que aguarda en el punto de origen, cuando se puede «llegar a ser como un niño». Sin embargo, y ésta es la trágica paradoja, llegar a ser como un niño parece exigir una búsqueda. Al final sólo existe sumisión, la redención absoluta por sumisión a la luz.

He trazado, en forma sumaria, el esquema de *El camino de Damasco*, porque es necesario mostrar que la obra es el desarrollo controlado de un tema. La «explicación» ortodoxa se elabora en función de la locura de Strindberg, y de sus obsesiones. Pero esto es un fallo de interpretación, más que del propio dramaturgo. Cuanto más detenidamente se examina la obra (dejando de lado los prejuicios respecto a los personajes autónomos y la forma de representación) más claramente se percibe su consistencia, y su penetrante agudeza. En mi esquema de la obra he tenido necesariamente que omitir un conjunto de detalles con el fin de aislar el tema principal. Pero la sustancia total está comprendida en este tema; y su singularidad, una vez aceptada la regla ordenadora, aparece, no como una obsesión, sino como un desarrollo poderosamente original de una realidad analizada de modo profundo. Es cierto que Strindberg elabora su drama con elementos de su experiencia personal, pero estos elementos están tan consistentemente emplazados en el amplio esquema de la obra que quedan, de hecho, transmutados; y más allá por tanto de cualquier explicación biográfica.

El drama se desarrolla en escenas de extraña fuerza, logradas mediante el nuevo método de Strindberg: la eliminación de «personajes» autónomos; la elaboración de una norma de temas verbales; y el completo rechazo del escenario de la época, que es sustituido por un calidoscopio de fantásticas escenas expresionistas. Si se integra la imaginación escénica con el texto, el conjunto llega a poseer una rica

y controlada complejidad. Pero evidentemente ahí está el problema, en la integración práctica del texto y de la escenificación. Lo único posible en el teatro era su *asociación*, pero esto es una cosa bastante diferente. Era la auténtica secuencia, el fluir en una atmósfera única de imagen y de palabra, lo que Strindberg quería e imaginaba, pero (como dejó claro su primera producción, con sus quiebras por los cambios de escena, y su reducción de las secuencias a actos) no podría lograrse entonces. Una vez más estaba adelantándose a su tiempo, imaginando un medio único que englobase palabra e imagen —que era realmente el tipo de composición posible en el cine— que no existía aún. Un triunfo de la literatura dramática que había de esperar nuevas convenciones para poder cristalizar, y la imaginación dramática tenía que limitarse a meras instrucciones escenográficas.

4

Los últimos años del siglo XIX fueron un período de gran producción para Strindberg. En 1898 y 1899, junto con las dos partes primeras de *El camino de Damasco*, escribió *Adviento*, *Crímenes y crímenes*, y las obras históricas *La saga de los Folkungs*, *Gustavo Vasa* y *Eric XIV*.

«La luz después de la oscuridad —escribe en esta época—. Nueva producción, con Fe, Esperanza y Amor recuperados, y con absoluta certeza.»

De las cinco obras escritas entre 1900 y 1901 las más importantes son *Pascuas* y *La danza de la muerte*. Esta última ha sido considerada a menudo una de las obras más destacadas de Strindberg. Creo que no es así. Es en cierto modo un replanteamiento del tema de *El padre*, y tiene momentos de terrible fuerza, como la escena del vampiro entre Kurt y Alice, por ejemplo, y el mimo de la disolución del Capitán que la precede. La danza de la espada —la «danza macabra»— es de una notable grandeza teatral. Pero el ritmo que sostiene *El padre* no se consigue aquí. En la primera parte, la despiadada claridad del conflicto se impone. Es algo así como una farsa salvaje; y el tema de la derrota del Capitán —«borremos y prosigamos»— está sustentado por una estructura verbal que, sobrepuesta al lenguaje de representación, elude las limitaciones absolutas del naturalismo. Pero la segunda parte es menos aceptable. Parece algo así como un «drama de familia» del

período medio de Ibsen, pero en el que no hay el poder de concentración de Ibsen. Strindberg busca sin duda la objetividad; lo que llama «certeza absoluta» parece guiarlo en esta dirección. Pero el efecto de la danza de la muerte sobre la generación más joven tiene curiosamente un cierto aire como de segunda mano, que es muy poco característico de Strindberg. El nuevo tipo de obra bien hecha que Ibsen había puesto de moda estaba siempre al alcance de Strindberg, siempre que suavizase su tensión esencial; pero parece sentirse incómodo en esta situación.

*Pascuas* («la escuela del sufrimiento», según el añadido de Strindberg) es la más próxima a Ibsen de todas sus obras. Hay aspectos de ella que nos recuerdan alternativamente *El pato salvaje* y *Casa de muñecas*. Eleonora es prima hermana de Hedving, pero su realidad es más clara y más profunda. La casa arruinada, bajo la sombra de la ruina del padre, es una expresión de la culpa colectiva al modo de *Juan Gabriel Borkman* o *El pato salvaje*. Ellis tiene una función similar, aunque menos equívoca que Hjalmar. Lindkvist, el «gigante» que tiene poder sobre toda la familia, es ante todo un villano en el que pueden descubrirse los rasgos de Krogstad. *Pascuas* tiene una mayor intriga, en el sentido convencional, que las demás obras de Strindberg. La acción se ajusta al desarrollo habitual: exposición, insinuación del peligro, acumulación de éste, resolución. Va de las sombras a la luz. Se hace explícita una moralidad de conducta.

*Pascuas* es una obra de fuerza y belleza desiguales. Eleonora, la extraña niña, es el agente de Cristo en esta singular pasión y resurrección:

ELEONORA: No debemos poseer nada que nos ate a la tierra. Salir al camino pedregoso y caminar con los pies heridos sendero adelante, por eso es tan trabajoso... Si no estamos en este valle de lágrimas para llorar, ¿dónde lloraremos entonces? ...Te hubiese gustado sonreír siempre, y por eso has sufrido... Lo verás claro casi todo cuando el Viernes Santo llegue, pero no todo. Hoy el abedul, mañana los huevos de Pascua. Hoy nieve, mañana el deshielo. Hoy la muerte, mañana la resurrección...  
...Mira la luna llena. Es la luna de Pascua. Y el sol, sabes, está aún allí, aunque la luz venga de la luna.

La atmósfera de la obra —el abedul de Pascua, la flor robada, la luz de la luna— se resume en la escena final, en la

que Eleonora arranca las hojas de los días del calendario y las arroja a la luz del sol:

Ve cómo pasan los días. Abril, mayo, junio. Y el sol brilla en todos ellos... Ahora debes dar gracias a Dios, que nos ha ayudado a alcanzar el país... Puedes darlas sin palabras, pues las nubes se han ido y se oye bien allá arriba.

En términos teatrales —y *Pascuas* es una obra típica del teatro naturalista— esto siempre resulta eficaz. A veces, el desarrollo del tema de la resurrección a través del sufrimiento —un tema constante en el Strindberg de este período— resulta adecuado. Pero en definitiva no podemos olvidar la contradicción de tal emoción y el vulgar melodrama social que le sirve de estructura. *Pascuas* está siempre bordeando una «sensibilidad» meramente sentimental. Hay en ella una contradicción entre realidad y convención.

Strindberg vuelve a experimentar, tanto al estilo fantástico de *Los viajes de Pedro el Afortunado* (en *El ruiseñor de Wittenberg*) como al modo evocador de *El camino de Damasco*. La obra más importante de este género es *El sueño*, cuya técnica el propio Strindberg relaciona con *El camino de Damasco*. Yo diría que la relación es exclusivamente técnica. En la primera obra, más extensa, el método del sueño es un medio de hacer un análisis serio de la experiencia de la «identidad». Excepto en ciertos fragmentos de la segunda parte (que fue escrita en un período posterior a las otras dos primeras, y en la misma época de *El sueño*) hay poca o ninguna disgresión. Pero *El sueño* es abstracta y discursiva desde el principio. Está basada en la idea familiar de la Diosa que desciende a la tierra para descubrir la razón del sufrimiento del género humano. Una fantasía de este tipo, en la que la unificada conciencia del soñador no es tanto la substancia de la obra como su maquinaria, sólo en casos excepcionales logra alcanzar substancia y conexión. *El sueño* es una obra de admirable virtuosismo, y aunque fracase y no lo logre, tiende esencialmente a analizar una importante realidad. Pero su fuerza es ante todo visual, y la unidad de palabra e imagen, que aún no resultaba posible, como en el Castillo Creciente; el fuego que revela un muro de rostros humanos sollozantes; la puerta de tres hojas que guarda el secreto de la vida; el tilo que señala las estaciones y que en una ocasión se desprende de sus hojas para transformarse en

un perchero. Los efectos de este género son continuos, pero la conciencia del soñador permanece disociada, lo que debería ser un ojo (y en la realización una cámara cinematográfica) es una torpe presencia conscientemente ordenada. El fluir de las imágenes es una experiencia directa, pero las personas que participan en el drama pertenecen a un mundo diferente del de la fábula. Esto limita la expresión total. Cuando la hija de Indra se dispone a descender de los cielos, dice:

¿No he conocido yo la angustia de todos los seres,  
Aprendido lo que ha de ser un hombre mortal?

y uno se siente inclinado a decir «No». Angustia, brevedad, martirio, redención, todos se mencionan; pero ninguno se muestra en términos convincentes:

POETA: Cuéntame tus penas.

HIJA: Poeta, ¿podrías revelarme las tuyas sin una sólo palabra discordante? ¿Podrías expresar siempre de modo ajustado tu pensamiento?

En *El sueño* era evidente que no. Podemos extraer de la obra normas simbólicas menores —hay muchas—, pero no podemos relacionarlas con la principal, porque ésta —en términos reales— no es nunca una acción dramática.

Silencio, no debes preguntar más ni yo debo ya responder. El altar está adornado para el sacrificio; las flores están bien colocadas; las luces encendidas, blancos visillos cubren las ventanas; hay ramas de abeto en el porche.

Con estas últimas palabras, que describen una realidad que *El sueño* está muy lejos de reflejar, inicia Strindberg una de sus últimas obras, que es a la vez una de las más importantes, *La sonata de los espectros*. Esta pieza es una de las obras de cámara, *Kammarspel*, que Strindberg creó para su propio *Intima Teatern* de Estocolmo. La escribió en 1907.

Ciertos aspectos destacados de la técnica del sueño son fundamentales en esta obra. Los personajes no son, o no son del todo, de carne y hueso —algunos sólo los ve una de las personas que están en escena. La Velada de los Espectros, y la Momia del Armario, son claramente convencionales. La conciencia que unifica es la del Estudiante, aunque

está concebida de modo más objetivo que en *El camino de Damasco*. Hay también un cambio en la convención visual, pues en lugar del fluir y de la secuencia, más apropiados al análisis de la conciencia interna, las experiencias de un grupo se expresan fijadas en tres secuencias o imágenes: la fachada, la sala circular y la Sala Oriental. Es algo más que una puesta en escena y algo más ejecutable que una secuencia móvil. Lo que Ibsen había imaginado y establecido mediante una referencia verbal, con el pato salvaje y los caballos blancos, lo hace real Stridberg con su método, en un escenario concebido de modo distinto, en el que los estados de la mente se estructuran y presentan visualmente, no como una modificación de una realidad imitada, sino como escenas dramáticas en sí mismas. Y esto constituye, a su vez, un importante paso adelante.

*La sonata de los espectros* es una obra corta, más breve aún que *La señorita Julia*. El personaje dominante en las dos primeras escenas es el Viejo: Jacob Hummel. El extraño mundo en que introduce al Estudiante está resumido en la Casa del Muerto. En la fachada van apareciendo la Portera, La Dama de Negro, hija de la Portera, y el Muerto, para el que se esparcen ramas de abeto en la escalera; el Coronel, cabeza de la casa; su hija: la anciana de cabello blanco, novia de Hummel; el Noble, yerno del Muerto. Ésta es la perspectiva que abre Hummel; no es, como más tarde veremos, totalmente exacta. Todos los personajes se ven del modo habitual, pero el Muerto que llega a la puerta con su sudario, y la Lechera, ante la que Hummel se estremece de terror, sólo puede verlos el Estudiante, que es uno de «esos niños nacidos en domingo». Ante todo el conjunto el Estudiante comenta:

ESTUDIANTE: No entiendo nada de esto. Es como un cuento...

HUMMEL: Toda mi vida ha sido como una colección de cuentos, caballero. Pero aunque las historias son diferentes, penden todas de un hilo común y el tema dominante retorna regularmente.

Detrás de la fachada, en la escena segunda, las apariencias cambian. La primera revelación es la Momia, que se sienta en una sala tras un biombo «porque sus ojos no pueden soportar la luz». Es el original de la estatua de mujer que domina el escenario, y la madre de la muchacha cuyo padre

se supone que es el Coronel. Se sienta a parlotear en la oscuridad como un loro:

¡Hermosa Polly! ¿Jacob, estás ahí? ¡Currr!

El Viejo entra sin que lo invitaran:

BENGTSSON (*criado*): Es todo un viejo demonio, ¿no crees?

JOHANSSON (*ayudante de Hummel*): Un diablo emplumado.

BENGTSSON: Se parece al Viejo Harry. (*Old Harry, el diablo*).

JOHANSSON: Y es un brujo también, creo, porque pasa a través de las paredes.

Cuando queda solo, el Viejo inspecciona la estatua, y detrás suyo, en la pared, oye la charla del original. La Momia entra en la habitación, y queda claro que la Joven Dama no es hija del Coronel, sino de la mujer del Coronel (la estatua, que ahora es la Momia) y del Viejo. El Coronel a su vez ha seducido a la novia del Viejo, la Mujer de Cabello Blanco (que está siempre sentada usando la ventana como espejo, viéndose a sí misma bajo dos aspectos, el reflejo y el mundo exterior, pero olvidándose de que puede ser vista desde fuera). El noble ha sido también amante de la Momia, y está casado con la Dama de Negro, hija de la Portera (que había sido seducida por el Muerto, suegro del Noble, y cuyo marido se había transformado por tanto en portero):

VIEJO: Una hermosa colección...

MOMIA: ¡Oh, Dios mío, si pudiéramos morir! ¡Si nosotros pudiéramos morir!

VIEJO: Pero ¿por qué continuáis juntos entonces?

MOMIA: El crimen y la culpa nos encadenan uno a otro. Hemos roto nuestras ligaduras y nos hemos apartado innumerables veces, pero siempre volvemos a reunirnos.

Son atraídos, según Bengtsson, por

La Velada de los Espectros, como nosotros le llamamos. Toman té, no hablan una sola palabra, o más bien lo dice todo el Coronel. Y después mascan sus helados, todos a la vez, de modo que parecen un rebaño de ratas en un desván... Llevan veinte años haciendo esto, siempre la misma gente, diciendo las mismas cosas, o no diciendo nada por miedo a descubrir algo.

Antes de comenzar la velada, el Viejo desenmascara al Coronel, mostrando que su título y rango son falsos, que es meramente «xyz, un lacayo... que fue en tiempos amante de salón en una cierta cocina».

Los invitados llegan:

CORONEL: ¿Hemos de hablar entonces?

VIEJO: Podemos hablar lo que se nos ocurra del tiempo; preguntarnos mutuamente por nuestro estado de salud, que ambos conocemos perfectamente; yo prefiero el silencio, pues en él los pensamientos pueden escucharse y podemos ver el pasado; en el silencio nada puede permanecer oculto, pero sí en las palabras... Mi misión en esta casa es la de apartar los velos, exponer los crímenes, aclararlo todo, de modo tal que los jóvenes puedan comenzar de nuevo en la casa que les entrego... ¿No percibes el tic-tac del reloj en la pared que parece anunciar la muerte? ¿No oyes lo que está diciendo: «Ha llegado la hora», «Ha llegado la hora», «Ha llegado la hora»? Cuando dentro de poco dé la hora las tuyas se acabarán...

Pero la Momia interviene y para el reloj:

Yo puedo detener el curso del tiempo. Borro el pasado y anulo todo lo hecho. No con cohechos, ni con amenazas, sino con sufrimiento y penitencia.

Ella recusa el derecho de Mummel a juzgar, y, con la ayuda de Bengtsson, revela su propio pasado, y todos sus crímenes. Le reduce a la cháchara del loro que antes salía de sus propios labios, y después lo envía al salón donde ella estaba a que se ahorque:

MOMIA: Se acabó. Dios se apiade de su alma.

TODOS: Amén.

En la escena final esperamos la resurrección. El Estudiante y la Joven Dama están sentados bajo las brillantes flores custodiadas por la imagen de Buda en la Habitación Oriental:

JOVEN DAMA: Esta habitación se llama la Habitación de la Prueba. Resulta hermoso mirarla, pero está llena de imperfecciones.

Con vistas a su matrimonio protege a la inmensa Cocinera, que atrae hacia sí toda la vitalidad de la casa, pues es «uno de los vampiros de la familia de Hummel».

En esta casa de decadencia y estancamiento, el Estudiante, como Hummel, quiere dejar al descubierto todos los secretos. Pero «sólo en un manicomio puedes decir todo lo que piensas».

Únicamente existe un libertador, el Sueño de la Muerte: cuando el negro biombo es colocado frente a la muchacha,

ESTUDIANTE: Ha llegado el libertador. Bienvenido tú, pálido y gentil sopló. Soñadora, atractiva, infeliz e inocente criatura, cuyos sufrimientos son inmerecidos... Dormir sin sueños... Tú, pobre niña, tú, niña de este mundo de ilusión, de pecado, de sufrimiento y de muerte, este mundo de eterno cambio, de conflicto y dolor. Que el Señor de los Cielos tenga piedad de ti y de tu vida.

Ésta es la firme conclusión de Strindberg en sus últimos años. En *La sonata de los espectros* logra el ritmo sostenido en una forma poderosamente concentrada y eminentemente dramática.

La revalorización de Strindberg que propongo parte, esencialmente, de la comprensión de la naturaleza de la realidad que quiere comunicar, y la incongruencia de las formas dramáticas posibles con este material. Implica un rechazo de las explicaciones pseudobiográficas de locura y obsesión; la realidad expuesta debe aceptarse como lo que es, con su singularidad y su poder. El genio de Strindberg como dramaturgo se revela en su logro, en contra de la tendencia de los métodos dramáticos que predominaban en su época, de formas dramáticas que eran adecuadas al menos para sí mismo. Su influencia, evidentemente, ha sido inmensa, y tanto a través de sus obras de conflicto (directamente en O'Neill) como de los experimentos de imaginación y secuencias dramáticas de su obra final (en grado notable ha influido en el expresionismo y en los trabajos de muchos directores experimentales). Lo que es necesario decir, precisamente por su influencia, es que él trabajó siempre desde la experiencia

hacia el método; las nuevas convenciones se relacionan, directamente, con una estructura de sentimiento, y no pueden abstraerse de ella, como en el simple «modernismo». La visión de Strindberg, con toda su singularidad, se ha hecho característica, en una determinada fase de la sociedad, y en algunos sectores aún hoy es considerada ortodoxa. Es un punto de vista discutible, desde luego, en sus formas abstractas, y hemos visto cómo la estructura y los métodos se han hecho mecánicos. Pero jamás podríamos decir lo mismo del propio Strindberg. En él la fuerza, la creación, la asombrosa invención, son auténticas y perdurables: un mundo dramático completo e inolvidable.

### 3. Anton Chéjov

«Considero el teatro de esta época simple rutina y prejuicio. Cuando se alza el telón y los superdotados, los grandes sacerdotes del arte sagrado, aparecen bajo la luz eléctrica, en una habitación de tres paredes, y representan a la gente comiendo, bebiendo, amando, caminando, y poniéndose el gabán; cuando se esfuerzan en exprimir una moral de los cuadros groseramente vulgares y de las frases groseramente vulgares, una moral pequeñita, fácil de comprender y utilizable para el consumo casero; cuando en un millar de variantes me ofrecen siempre la misma cosa una y otra vez, entonces: pongo pies en polvorosa, huyo, como Maupassant de la Torre Eiffel, que aplastaba su cerebro con su sobrecogedora vulgaridad... Debemos lograr fórmulas nuevas. Es lo que yo pretendo. Y si no es posible hallar ninguna, sería preferible no tener teatro.»

Esta severa crítica del teatro naturalista, que después de pasados setenta años conserva toda su fuerza, no fue hecha, debíamos haberlo señalado al principio, por el propio Chéjov. Es el parlamento que pone en boca del joven escritor Constantine Treplef en *La gaviota*. Quizá Chéjov estuviese bastante de acuerdo con ello (aunque aparentemente su posición literaria parece representada en *La gaviota* más por Trigorin que por Treplef), pero no quiero enzarzarme en el peligroso y agotador juego de las identificaciones. La explosión, que tiene una aureola característica de fines del siglo XIX, es mucho más digna de servir como primera etapa en un estudio de algunas de las obras de Chéjov, y como prefacio a ciertas puntualizaciones sobre la relación del drama naturalista y la novela, y sobre el «simbolismo» desarrollado por los dramaturgos naturalistas.

«Como sabes —decía Chéjov a A. S. Vishnevsky—, Ibsen es mi autor favorito.» Y respecto a tal preferencia no puede la crítica abrigar dudas. Es verdad que en Inglaterra las proyecciones públicas de Ibsen y Chéjov eran muy distintas. Un ibsenista tan agudo como William Archer nada podía decir de *El jardín de los cerezos* más que constituía un pasatiem-

po vacío y sin forma. Los partidarios de Chéjov aclamaban en los teatros ingleses, por el contrario, su obra como «realmente semejante a la vida y libre de cualquier fatigoso afán moralizante». Acogido, como fue, por un público sentimental, se dio la bienvenida a su obra, sorprendentemente, por constituir un «naturalismo sin política». En relación con esto, podría aventurarse una observación suplementaria a la frase tomada de la carta de Chéjov: «Has de saber que *El pato salvaje* es mi obra favorita»; e imaginar a Chéjov diciendo como Ibsen decía de *El pato salvaje*:

«Espero que los personajes encontrarán buenos y numerosos amigos... sobre todo entre la gente de teatro, a todos los cuales plantea, sin excepción, problemas dignos de que se les resuelvan.»

Pero la base de la popularidad de Chéjov en Inglaterra fue un género determinado de actor y un determinado tipo de atmósfera, «los grandes sacerdotes del arte sagrado».

En *El pato salvaje* de Ibsen lo básico para una valoración de la obra es hacer un estudio de la función del título-símbolo. Lo mismo es aplicable a *La gaviota*, cuyo «símbolo», de hecho, ha superado los límites de la obra y se ha transformado en el emblema de un nuevo movimiento teatral. Chéjov introduce la gaviota en el segundo acto, en el momento en que ha fracasado la obra de Treplef, y su amada Nina va a pasar de su influencia a la del más famoso Trigorin:

(Entra TREPLEF sin sombrero; lleva un fusil, y en la mano una gaviota muerta.)

TREPLEF: ¿Estás sola?

NINA: Sí.

(TREPLEF deposita la gaviota a los pies de ella.)

NINA: ¿Qué significa esto?

TREPLEF: He sido tan bárbaro como para matar esta gaviota. La pongo a tus pies.

(Ella coge la gaviota y la mira.)

TREPLEF: Muy pronto me mataré yo del mismo modo...

NINA: Estás nervioso e irritable últimamente. Te expresas de modo incomprensible, como con símbolos. Esta gaviota parece ser otro símbolo, pero temo no entender. Soy demasiado simple para entenderte.

Es una incapacidad —esta imposibilidad de entender el símbolo— que, según parece claro, el autor piensa que el público no comparte. Trigorin continúa:

Un tema para un cuento. Una muchacha vive desde su niñez a la orilla de un lago —es una muchacha como tú, por ejemplo. Ama el lago como pueda amarlo una gaviota, y como una gaviota es libre y feliz. Pero por casualidad llega un día un hombre y la ve, y la destruye, como a esta gaviota, por entretenerse.

Dado que esto es exactamente lo que Trigorin hará con Nina —varias veces recordaremos esta profecía—, sin duda se considerará muy sutil el párrafo. Es una sutileza muy próxima quizás a lo diabólico, a lo fatal.

Después que ha sido seducida y abandonada por Trigorin, Nina escribe regularmente a Treplef:

TREPLEF: Su imaginación parecía un poco trastornada. Firmaba «La Gaviota». En la «Rusalka» de Pushkin el molinero dice ser un cuervo, así ella dice en sus cartas que es una gaviota.

Y cuando Trigorin vuelve de visita:

SHAMRAYEF: He hecho aquello que me pidió, Boris.

TRIGORIN: ¿El qué?

SAMRAYEF: ¿No se acuerda aquel día que Constantine mató una gaviota y usted me mandó que se la disecara?

TRIGORIN: ¿Hice tal cosa? No recuerdo.

Un instante después Nina vuelve a encontrarse con Treplef:

NINA: ...Soy una gaviota... no, no es verdad. Soy una actriz. Sí, sí... Soy una gaviota. No, no es verdad... ¿Te acuerdas cuando mataste aquella gaviota? «Un hombre pasa por casualidad y la ve, y, para entretenerse, la destruye... Un tema para un cuento.»...

Cuando ella se va, la gaviota disecada es colocada sobre la mesa, mientras Trigorin murmura aún:

No recuerdo. No. No recuerdo.

Entonces Treplef se dispara un tiro. «Yo estoy sumido aún en un caos de imágenes y sueños... He sido tan bárbaro como para matar esta gaviota.»

Ya en *El pato salvaje* de Ibsen, Hedvig, cuando dijo matar al pato salvaje, se mató a sí misma. Ella se identifica con el pájaro. Lo mismo en *La gaviota*, la historia de la seducción de Nina y de su ruina se identifica con la muerte del pájaro.

En *El pato salvaje* el animal se usa para definir otros personajes y la atmósfera total de la obra. De forma equivalente, en *La gaviota* el ave y su muerte, y su resurrección disecada, se usan para indicar algo que se refiere a Trepf, y la muerte general de la libertad que penetra la obra. No estoy intentando con esta comparación sugerir que exista un plagio. Todos los autores roban (sólo, según parece, ha sido considerado un robo en la sociedad industrial), y es siempre meritorio practicar dos veces un mismo truco. Pretendo más bien valorar la función y la validez del artificio. Su función es, desde luego, clara. La gaviota subraya, como símbolo visual —una pieza del aparato escénico— la acción y la atmósfera. Es un instrumento de presión emocional, de acrecentar el significado de los incidentes de la representación relacionados con él. Después de *Ivanov* (1887) y *El espíritu del bosque* (1888), que constituyeron sendos fracasos, Chéjov, según nos cuenta la Princesa Nina Andronikova Toumanova, «abandonó por siete largos años el teatro, aunque la búsqueda de una nueva forma dramática ocupaba constantemente su pensamiento. Cavilaba sobre una nueva obra realista en la que pudiese introducir un símbolo como medio para comunicar al público sus pensamientos más profundos e íntimos».

Ésta es una descripción clara y ortodoxa de la forma. El símbolo, como sabemos, tiene un origen biográfico, y Chéjov comentó sobre la gaviota que su amigo Levitan había matado: «Otro hermoso ser vivo ha desaparecido, pero dos imbeciles regresan a casa y se dan un banquete.»

El símbolo es ilustrativo de la obra, y constituye el centro de presión emocional. He dicho antes que «acrecentaba la significación de los incidentes», lo que puede parecer una provocación al debate. Pero este artificio, tan característico del teatro naturalista, es claramente un sustituto de la expresión adecuada de la realidad básica de la obra a través del lenguaje. Una *sugestión* en profundidad. A un nivel simplemente ilustrativo es precisa. Las correspondencias se establecen, como hemos visto, explícitamente y con gran cuidado. A cualquier otro nivel, y al nivel simbólico en que ordinariamente se supone que opera, es esencialmente impreciso; cualquier análisis serio lo calificará ante todo como un gesto lírico.

*La gaviota* es un buen ejemplo del problema con que se enfrenta un dramaturgo de talento en un período predominantemente naturalista. La sustancia de su obra se asienta

sobre una representación de la vida diaria. Las características que Chéjov observó en la vida diaria de su tiempo eran frustración, futilidad, decepción, apatía. Esta tediosa atmósfera, además, estaba caracterizada por una incapacidad de la gente para expresarse con claridad, incapacidad de la que se han quejado casi todos los escritores notables de los últimos setenta años. Las mayores crisis humanas se resuelven en silencio o se indican con los lugares comunes más superficiales.

«Seamos —escribía Chéjov a Suvorin— exactamente tan complejos y tan simples como lo es la vida misma. La gente celebra un banquete y ello puede proporcionarles felicidad o destrozar a la vez sus vidas.»

La fidelidad al método habitual de representación, por tanto, obliga al autor a mostrar a la gente comiendo, a reflejar su conversación a través de simples lugares comunes. Pero, si está seriamente interesado en la realidad que quiere reflejar, no puede limitarse a esto. Uno o más de sus personajes pueden tener —por la razón que sea— una posibilidad de hablar con mayor profundidad, explicando el problema subyacente. En *La gaviota*, Trigorin, en particular, y también Trepf, ambos escritores, poseen esta facultad. El autor puede no estar satisfecho todavía, ya que una concepción totalizadora ha de indicarla él, dado que los personajes, al concebirse como «individuos reales», expresan tan sólo su personalidad, su idiosincrasia. Por esto, intentando resolver tal dificultad, se introduce un artificio como éste de la gaviota.

Era esta una obra primeriza, y Chéjov había de llegar más allá. Pero en cierto modo, esta relación entre lo que se siente y lo que puede decirse es decisiva en toda su obra. No hay ningún dramaturgo moderno cuyos personajes se entreguen con tanta persistencia a auto-revelaciones explícitas. El deseo y la necesidad de decir la verdad sobre sí mismos es abrumante en los personajes de Chéjov. Sin embargo, esta autorrevelación puede obedecer a propósitos y efectos muy diferentes, como muestran los ejemplos que siguen:

TREPFEF: ¿Quién soy yo? ¿Qué soy yo? Expulsado de la Universidad sin ningún título, por circunstancias de las que mi editor no puede considerarse responsable, como él dice; sin ningún talento, sin un céntimo. Según mi pasaporte no paso de ser un artesano de Kiev, pues mi padre, aunque era un

actor famoso, no tenía otra consideración oficial que la de artesano de Kiev. Por eso cuando esos actores y escritores que pueblan los salones de mi madre se dignan detener su atención sobre mi persona, me parece como si únicamente estuviesen midiendo mi insignificancia; yo imagino sus pensamientos, y por eso me siento humillado. (La gaviota)

TÍO VANIA: Soy fuerte, inteligente y valeroso. Si hubiese tenido una vida normal, podría haber llegado a ser otro Schopenhauer u otro Dostoievsky. (El tío Vania)

OLGA: Siempre me he sentido abrumada por tener que ir al Instituto cada día y venir después aquí a dar clase hasta la noche. Me asaltan extraños pensamientos, como si fuese ya una anciana. Y en verdad, durante los cuatro años que he pasado trabajando aquí, he sentido como si cada día me fuesen extrayendo gota a gota mi fuerza y mi juventud. Sólo un deseo crece día a día con más fuerza... Hacia Moscú, lo más rápido posible. (Las tres hermanas)

SHIPUCHIN: Como decía, en casa puedo vivir como un tendero, un *parvenu*, y proyectar cualquier juego que desee, pero aquí todo debe ser *en grand*. Esto es un banco. Aquí cada detalle debe *imponiren*, por así decirlo, y tener una apariencia majestuosa. (El aniversario)

GAYEF: Yo soy un buen liberal, un hombre de la década de 1880. Se burla de los ochenta, pero yo creo que puedo decir que he sufrido en mi época por mis convicciones. Por algo me quieren los campesinos. Debemos conocer a los campesinos, debemos saber lo que...

ANYA: Otra vez con lo mismo, tío. (El jardín de los cerezos)

Trepf y Olga explican su explícita situación, sus parlamentos sirven como instrumentos al autor para hacer una exposición, que, por el gran número de personajes de la obra, resulta con frecuencia confusa, como en *Las tres hermanas*. Hay también, en Olga y en Trepf, una vena sentimental (que los individuos reales silenciarían por autocompasión) que ha de exponerse explícitamente. Aunque se conserva la forma de conversación, están diciendo, o intentando decir, más de lo que en una conversación se dice. En el fragmento de *El tío Vania*, se expresa la totalidad de un modo de sentir, y también en el de *El jardín de los cerezos*, a través de Gayef. Pero en el caso de éste, tiene una intención satírica. No estamos evidentemente «intentando aceptar la interpretación que

los personajes hacen de sí mismos». Shipuchin es una figura cómica más inequívoca, ahora bien, *El aniversario* —una pieza corta— es una obra menos equívoca, es una farsa sin trama. Las dudas que suscitan las obras de Chéjov, aun las mejores, se refieren siempre a la trama.

Pero entonces, como lo anterior evidencia, hemos de plantear la crítica con una perspectiva distinta. Tenemos que descubrir la relación entre esa convención particular —una autorrevelación explícita, a veces embarazosa y sentimental, otras usada con fines satíricos, como farsa— y la auténtica estructura de sentimiento de Chéjov. Lo que observamos entonces es un cambio importante respecto a Ibsen y a Strindberg. No es el conflicto desnudo y apasionado del primer Strindberg, ni el despiadado análisis interior, las arraigadas distorsiones de un grupo alienado, de la obra final de éste. Si lo comparamos con Ibsen, vemos también, prescindiendo de las similitudes superficiales, que existe una diferencia capital. Chéjov percibió, tan claramente como Ibsen, la frustración y el estancamiento que pesaban sobre las formas de vida social admitidas; pero a diferencia de éste, en su obra madura, no coloca frente a ellas un individuo que, aunque fracase o deserte, luche activamente por liberarse. En *Ivanov* está aún presente una estructura de liberación, hay un hombre aislado que lucha contra los hábitos de su grupo, librándose y liberando a otros en su ruptura. Para esta estructura servían aún los métodos de Ibsen y, aun en *La gaviota*, donde hay un intento de ruptura de Trepf, son todavía parcialmente útiles. Pero en *Las tres hermanas* y en *El jardín de los cerezos* ha sucedido algo nuevo. No se trata ya del individuo que lucha contra el grupo satisfecho, sino que el deseo de liberación ha pasado a manifestarse en el grupo como un todo, pero al mismo tiempo no cabe esperanza, no cabe más que una mirada nostálgica al pasado, como si antes de que la lucha comenzara ya estuviese previsto su fracaso. Chéjov, debe quedar claro, no escribe sobre una generación que lucha por liberarse de las formas sociales falsas, sino sobre una generación que consume toda su energía en el proceso de tomar conciencia de su propia incapacidad e impotencia. Las convenciones dramáticas de esta lucha de liberación eran claras: el aislamiento del individuo; su contraste con el grupo correspondiente; y después, un argumento que desarrolla esto. Tal desarrollo no lleva nunca al punto donde el cambio se produce, cambio que Ibsen no

pudo ver materializado sino hasta donde el esfuerzo y la resistencia, la vocación y el deber, llegan a un punto muerto. El héroe muere luchando y combatiendo, pero a pesar de ello la fortuna es adversa a su causa. Como hemos visto, este punto muerto no era nunca meramente externo. La conciencia limitadora de la sociedad falsa —«somos todos espectros... todos estamos tristemente apartados de la luz»— era inevitable, para Ibsen, que penetrase en la conciencia del hombre que está luchando contra ella. Los métodos que Ibsen utiliza, en sus últimas obras sobre todo, están relacionados con este punto muerto interior.

De aquí partió Chéjov. Desarrolló la misma acción y la hizo terminar en el suicidio. Pero llegó a ver todo esto como «teatral», como la descripción significativa de uno de esos momentos cruciales en que una estructura de sentimiento está cambiando, y las convenciones que se ajustan a ella pronto parecerán vacías. Cuando Chéjov explora su mundo, no se encuentra ante un punto muerto —la lucha activa sin posibilidad de triunfo—, sino frente a un jaque mate, frente al reconocimiento colectivo, como sucedía antes de la lucha, de que nada se puede hacer. Virtualmente todo el mundo desea el cambio, pero en realidad todo el mundo lo considera imposible. Es el sentimiento de una generación que se pasa la noche hablando de la necesidad de la revolución, y está por ello demasiado cansada al día siguiente para resolver nada, ni siquiera sus propios problemas inmediatos.

Este mundo, esta estructura de sentimiento, está poderosamente retratado en *Las tres hermanas* y en *El jardín de los cerezos*. En *Las tres hermanas* es el anhelo de dar un sentido a la vida, de que ésta tenga una posibilidad de futuro, dentro de un grupo social de militares de provincia estancado y asfixiante. En *El jardín de los cerezos* hay un intento de reconciliarse con el pasado, de vivir sin poseer el jardín y los servidores. En ninguna de las dos situaciones es posible un éxito verdadero, las obras no aportan un cambio de situación, sino que se limitan a reflejar ésta. La contrapartida de lo que constituirá simple fantasía (el deseo de estar en Moscú, aunque allí la gente sería igual) o simple nostalgia (el deseo de poseer el jardín y sin embargo marcharse), es una insistencia en la redención, el esfuerzo, el trabajo. Es significativo que éstos no pueden materializarse en acciones reales; únicamente puede hablarse de ellas:

Olvidarán nuestros rostros, nuestras voces, y hasta cuántos éramos, pero nuestros sufrimientos cimentarán la alegría de los que vengan después... Su jardín me aterra. Cuando paso por él al atardecer o de noche, la rugosa corteza de los árboles relumbra con un brillo sombrío, y los cerezos parecen ver todo lo que sucedía hace cien o doscientos años a través de dolorosos y abrumadores sueños. Sí, hemos quedado atrapados a doscientos años por lo menos de la época actual. Nada hemos logrado en definitiva aún; todavía no hemos conseguido meternos en la cabeza hasta qué punto estamos anclados en el pasado; lo único que hacemos es filosofar, combatir el aburrimiento, o beber vodka. Está claro que para que podamos vivir en el presente, hemos de redimir el pasado, y cerrarlo así; y sólo por el sufrimiento podemos redimirlo, sólo mediante el esfuerzo constante y tenaz.

Resulta revelador que estas palabras las diga Trofimov, que prácticamente no trabaja. Esto no significa que esté equivocado, o que hayamos de menospreciar lo que dice: es el sentimiento que domina la obra. Pero existe en ésta la constante contradicción entre lo que puede decirse y lo que puede hacerse, entre lo que se cree y lo que se vive, no sólo presente en Trofimov, sino también en los demás personajes.

Inevitablemente un hombre, una situación y una generación tales pueden parecer cómicos. Es fácil reírse de ellos y de lo que Chéjov llama «sus lloriqueos neuróticos». Al mismo tiempo, tener, a pesar de todo, la fortaleza suficiente para ver lo que está equivocado, incorporarse para hablar e intentar aclararlo, puede ser, en tales situaciones, un gran esfuerzo. En su incapacidad y en su persistencia, a pesar de ella, hay un género de heroísmo, un género ambivalente. Es, pues, este sentimiento —esta estructura de sentimiento— lo que Chéjov escoge para construir su teatro.

Las consecuencias técnicas son importantes. En primer lugar no existirán personajes aislados y contrapuestos; el sentimiento básico es el del grupo. En segundo, no habrá, en la medida de lo posible, trama alguna. Sucederán cosas, pero parecerá que suceden fuera, lo que pasa dentro del grupo serán confusiones y gestos sobre todo. En tercer lugar, el carácter contradictorio del grupo y de sus sentimientos, tiene que traslucirse en el tono general, han de coexistir la nobleza y la farsa. Esto no constituye una respuesta a la pregunta habitual de si ante tales personajes y tales situaciones hemos de reírnos o de llorar. Tal pregunta es servil, pues

somos nosotros mismos quienes debemos dar la respuesta. La cuestión es, siempre, que los personajes y las situaciones pueden verse, están escritos para que se vean, desde ambas perspectivas; decidirse por una u otra de ellas es no comprender la obra.

Cuando percibimos que es esto lo que Chéjov hace, nos enfrentamos con problemas críticos muy complejos. Está intentando reflejar dramáticamente un grupo estancado, en el que la conciencia se ha interiorizado y pasa a estar, si no totalmente desarticulada, sí al menos desconectada. Está intentando reflejar dramáticamente una consecuencia social —un fracaso común— en un sentimiento personal y privado. Es, sin duda, un equilibrio difícil, un método muy difícil de controlar.

Pero no hay duda de que la representación que hace Chéjov de una escena viva es impresionante. La estructura que crea es más bella, y está más delicadamente construida, que la de cualquier otro de sus contemporáneos. El mismo método produce, en su obra, muy valiosos resultados. Yo diría, sin embargo, que el método es ficción en último término. Si hacemos totalmente explícita la estructura dramática, si la sintetizamos y la desnudamos, la más primorosa trama de incidentes y frases, aislada, resulta tosca. La convención de descripción general, que en la novela es en esencia una estructura total de sentimiento, es muy difícil de lograr en este tipo de obra. Por ello, los fragmentos quedan colgados; hay un sentido de desintegración, como en *El pato salvaje*, de Ibsen, que nace directamente de este fallo. Ha de llenarse un vacío, y, como antes, se acude a la presión unificadora de un artificio de atmósfera. Es un compromiso bastante pobre. Los personajes, que en la novela son algo más que yoes separados, se disocian ahora, bosquejos de sí mismos, por las condiciones de la presentación dramática. La delineación degenera en lema y frase llamativa, en lo murmurado y «todo lo demás» con que el viejo Sorin acaba cada uno de sus parlamentos en *La gaviota*. Por eso es un «personaje» construido. El comentario adecuado lo hace Strindberg, en el prólogo de *La señorita Julia*: «Un personaje en la escena viene a significar un caballero, fijado y concluido; nada se requiere excepto algún defecto corporal, un pie zambo, una pata de palo, una nariz roja; también puede lograrse mediante un latiguillo que se repite, como “esto es capital”, “Barkis está dispuesto”, u otro semejante.»

Nada es más sorprendente en los rasgos de auténtica realidad que Chéjov pinta tan perfectamente que la aparición —la repetida aparición— de ese tipo de recurso fijo y externo para reflejar la personalidad. Además, esa «personalidad» separable es lo más contradictorio, pues lo que Chéjov está expresando esencialmente es una condición común. Y esta condición común es lo que desaparece o se debilita cuando la personalidad se convierte en idiosincrasia o en «viñeta humana».

Por otro lado, Chéjov intentó desarrollar un nuevo tipo de diálogo que, paradójicamente, podría expresar la desintegración sin oscurecer la permanencia de una condición común. Es muy difícil leer y representar tal diálogo y sólo tiene valor de modo intermitente. Pero cuando no tiene éxito se produce en el moderno teatro algo muy original y poderoso. Se desarrolla un ritmo desconocido, en el que lo que se dice, no es dicho esencialmente por ninguno de los personajes, sino, como de modo inadvertido, por el grupo. No resulta fácil explicar esto, ya que la convención impresa que separa y asigna los parlamentos, usualmente lo desmenuza. El ejemplo más claro, creo, es el segundo acto de *El jardín de los cerezos*, que como un tema para voces, una condición y una atmósfera creadas por vacilación, implicación, confesión desconectada, es más completa y poderosa que cualquier otra cosa que Chéjov escribiera. Un ejemplo más breve, de *Las tres hermanas*, permitirá ver el método más claramente (omito el nombre de los que hablan, de modo que pueda seguirse mejor la forma de un diálogo conectado —conectado, paradójicamente, para mostrar la desconexión):

Parece que no nos entendemos. ¿Cómo puedo convencerte? Sí, riete. No sólo después de dos o tres siglos, sino después de un millón de años, la vida seguirá siendo igual; la vida no cambia, permanece eternamente, siguiendo sus propias leyes, que no nos conciernen, o que, en todo caso, nunca se descubrirán. Las aves emigrantes, las grullas por ejemplo, vuelan y vuelan, y a pesar de todo lo que piensen, alto o bajo, de todo lo que pase por sus cabezas, seguirán volando y no sabrán por qué ni dónde. Vuelan y seguirán volando por muchos filósofos que habiten entre ellas; pueden filosofar tanto como quieran, sólo que seguirán volando...

No obstante, ¿tiene un significado?

¿Un significado? Ahora está nevando. ¿Qué significa?

Me parece que un hombre ha de tener fe, ha de buscarla o

su vida estará vacía, vacía. Vivir y no saber por qué vuelan las grullas, por qué nacen los niños, por qué hay estrellas en el cielo. O debes saber por qué vives, o todo es trivial, nada tiene valor.

Me entristece, no obstante, mi juventud perdida.

Gogol dice: la vida en este mundo es algo aburrido, maestros míos.

Y yo digo que es difícil discutir con vosotros, maestros míos. Todo queda en el aire.

Balzac se casó en Berdichev. Merece la pena indicarlo. Balzac se casó en Berdichev.

Balzac se casó en Berdichev.

La suerte está echada. Me he resignado.

Cuando oímos esto, es evidente que lo que se expresa no es una comunicación entre personas, ni una serie de autodefiniciones, es una disposición común, inadvertida —un indagar, un desear, frustrado. En la medida en que separamos los parlamentos y los vemos como revelando este o aquel personaje particular, el ritmo continuado, a la vez experimental y autoconsciente, superficialmente disperso y, no obstante, lleno de una profunda unidad, se pierde rápidamente. Y por supuesto, tal continuidad, tal medida, es muy difícil de mantener en la representación si cada actor se ve a sí mismo actuando como parte separada. Es la paradoja final de la obra de Chéjov, los rasgos de identificación de los miembros de sus grupos dramáticos, son muy superficiales, no obstante haber indicaciones constantes. Lo que resulta o puede resultar es una voz muy diferente —la voz humana dentro y más allá de la declaración directa y la autopresentación. Pero dentro de sus convenciones, y esto se acentúa normalmente en la representación, esta voz humana es intermitente y pasa inadvertida; ha de imponerse un silencio fuera de lo corriente si en realidad ha de oírse alguna vez.

Lo que Chéjov hace entonces, en efecto, es inventar una forma dramática que contradice la mayoría de las convenciones existentes en la representación dramática. Para representarle con alguna fortuna, como sabemos, Stanilavsky y Nemirovich-Danchenko tuvieron que hallar nuevos métodos de actuación y montaje: sustituir con un método interno sugestivo alterado lo que había sido presentado de modo claro y preciso. Fue una importante evolución en el teatro, y aún tiene influencia después de setenta años. Pero no es sorprendente que Chéjov se sintiera insatisfecho cuando vio lo que

se hacía. En su persistente honestidad, su escrupulosa perfección en el detalle estaba planteando problemas que sólo parcialmente podían ser resueltos. Las convenciones heredadas eran o bien toscas y fuertes, o, donde se refinaban para expresar individualidad, eran sólo parcialmente relevantes para sus fines. Lo que sucedió en el teatro fue que otro tipo de talento —talento de productor— asumió su trabajo y halló una forma de presentarlo, pero, como puede deducirse de las notas de Stanilavsky sobre su montaje de *La gaviota*, añadiendo o alterando para conseguir un efecto de representación. Es un momento significativo en la historia del teatro moderno, pues muestra a un escritor de genio comenzando a crear una nueva forma dramática, pero de modo tan original y experimental que todo corre peligro de destrucción, y ha de inventarse otro tipo de arte para mantenerla. Ahora se ve como triunfo, pero ha de verse también como la crisis del drama y el teatro naturalistas.