

HENRIK IBSEN

I

Vistos en sus retratos, Jonas Lie, con su cara lisa y bonachona y su redondo bonete, podría pasar por un excelente maestro de escuela; de Bjornson es sabido que tiene la mayor cantidad posible de oso; Ibsen, con su cabeza gorda, agrandada más aún por la cabellera y patillas blancas, encrespadas, se asemeja á un león. El símil no es sólo ocurrencia mía, pues lo han utilizado ya muchos críticos, y alguno ha ido más lejos y ha asegurado que la semejanza es falaz, y que Ibsen parece un león, pero no un león de verdad, sino un león con melenas postizas. Este rasgo malévolos del crítico francés Teodor de Wyzewa lo anoto aquí en prueba de impar-

cialidad, para hacerme también eco de una opinión bastante extendida: la de los que creen que en la obra de Ibsen hay más aparato que consistencia. Tales se han puesto las cosas, que ya no se puede ser ni hombre de genio. El criticismo destructor todo lo aniquila, y quien ayer era remontado por las nubes, hoy es arrastrado por el fango, sin que haya tenido tiempo siquiera para saborear su momentáneo triunfo.

En la reacción contra la literatura escandinava, particularmente contra Ibsen, personificación de ella, la mayor parte de la culpa corresponde á los mismos literatos escandinavos, que pretendieron presentar á Ibsen como un fenómeno nuevo en el teatro universal; poco se hubiera hablado y escrito si lo presentaran como lo que realmente es, como un gran autor dramático, comparable á Echegaray, á Dumas, á Hauptmann, no superior á ellos; pero hoy es difícil abrirse camino, y se suele acudir intencionadamente á la exageración en el aplauso para provocar la censura exa-

gerada y despertar la atención del público indiferente.

Cuando Ibsen fué dado á conocer en Francia por Eduardo Rod, en el prólogo que escribió al frente de la traducción del Conde Prozor, los naturalistas, por boca de Zola, se apresuraron á decir que Ibsen pertenecía á la vieja escuela romántica y que llegaba demasiado tarde; y esta opinión se ha generalizado hasta el punto de que los más autorizados críticos franceses, como Lemaître y Sarcy, han partido de ella para combatir la influencia de Ibsen, en muchas de cuyas obras han visto un trasunto de las de Dumas y Sand, pasadas ya de moda. Otros han notado la rápida popularidad de Ibsen en Inglaterra, y han deducido de aquí que el dramaturgo noruego se ha formado bajo el influjo del positivismo inglés. Sin embargo, si aparte el mérito real de las obras de Ibsen, hay algo que justifique el éxito que han logrado, este algo es la identificación de Ibsen con el estado de espíritu de la sociedad en el momento presente. La ma-

yor originalidad de Ibsen está en que, nacido en un período romántico, no es romántico, y en que sin hacer escala en el positivismo ni en el naturalismo, ha saltado á las avanzadas de la reacción. Ibsen es en el teatro lo que Nietzsche en la Filosofía; es un defensor exaltado del individuo contra la sociedad, y por este lado se aproxima á las soluciones del anarquismo; luego, por no someter la acción del individuo á ninguna cortapisa, cae en las mayores exageraciones autoritarias.

Nosotros los españoles no comprendemos bien este novísimo movimiento reaccionario, porque en España quedan aún muchos reaccionarios á la antigua que no han querido pasar por el arquillo de las conquistas democráticas: así, cuando alguien habla de reacción, es inscripto *ipso facto* en las filas del tradicionalismo, aunque predique la reacción en nombre del progreso. Porque lo original en los neorreaccionarios como Ibsen, es que no se apoyan en las tradiciones ni en los privilegios, antes los

desprecian; se apoyan en el fuero individual, en el derecho absoluto del individuo á luchar contra la sociedad y aun á destruirla para mejorarla. Para reformar la sociedad hay que reformar al individuo, y á éste sólo se le reforma dejándole que luche sin consideración á los daños que pueda producir á los individuos menos aptos para el combate. En una palabra, «la fuerza es superior al derecho,» que dijo y practicó Bismarck con excelente resultado.

Así se comprende que Ibsen, fugitivo de Noruega, no encuentre en Europa lugar más á propósito para establecerse que la Roma de los Papas; no por simpatía, sino porque Roma era la única ciudad donde no había libertad al estilo moderno. Y cuando las tropas italianas entraron en Roma, Ibsen escapó sin tardanza, y escribió una carta que parecerá incomprendible á quienes han visto en Ibsen una especie de anarquista teórico: «Han quitado Roma á los hombres para entregarla á los políticos. ¿Dónde nos refugiaremos ahora? Roma era el

único punto de Europa que goza de verdadera libertad: la libertad de la tiranía de la libertad política...» Probablemente pensaría refugiarse en Rusia, cuyo régimen autocrático le entusiasmaba en extremo.

El crítico Brandes refiere que en una discusión con Ibsen (en la que éste, como de costumbre, ensalzaba el sistema de opresión, por el que explicaba el brillante florecimiento de la literatura rusa), le hizo observar que en Rusia se podía aún apalear impunemente.—Usted tiene un hijo—le preguntó.—¿Le gustaría á usted que á su hijo le dieran latigazos?—Que se los dieran, de ningún modo—contestó Ibsen;—pero que los diera él, me parecería perfectamente.

Ibsen, pues, es un aristócrata; pero su aristocracia no es la de la tradición ni la del dinero, es la de la fuerza; y la fuerza á que él rinde parias no es la material, es «la del carácter, la de la voluntad, la del entendimiento.» Los generosos apóstoles de la democracia, que cándidamente creyeron dar la paz al

mundo, consignando en leyes todos «los derechos del hombre,» se quedarán ahora turulatos al ver que del seno de la justicia, de la igualdad y de la fraternidad, sale una generación de déspotas, ansiosos de utilizar todos esos derechos para desarrollar é imponer su personalidad, aunque tengan que pisotear á los débiles. Ya hemos visto de sobra lo que puede dar de sí la aristocracia del dinero; la de la inteligencia que ahora apunta será quizás peor, porque pretenderá dominar en nombre de ésta ó aquella verdad. Al sacerdote que decía «cree lo que yo creo,» le sucede el genio pretencioso que dice «piensa lo que yo pienso.» Un genio ó un tipo así es Ibsen.

La idea fundamental de Ibsen vale poco lógicamente, como vemos; pero lo lógico tiene poco que ver con lo dramático. Para triunfar en la escena hay que producir «un efecto,» presentando situaciones en armonía con el estado del espíritu público. Si se quiere ser aplaudido «ruidosamente,» hay que tener una gran dosis de picardía y conocer bien el te-

rreno. Ibsen vió con gran claridad el cansancio democrático que la sociedad padece, el deseo universal de romper esta monotonía en que vivimos, y dió á la escena con gran oportunidad sus tipos revolucionarios de nuevo cuño. He aquí el secreto de toda su obra.

Cuando se estrenó en París *Nora*, dijo Sarcey que, suprimido el final del drama, éste sería casi perfecto. Nora es perdonada por su esposo, y el público cree que la esposa se dará por satisfecha y la casa quedará como una balsa de aceite. Esto sería lo lógico. Pero poco antes de caer el telón, Nora descubre un nuevo carácter. El drama representado es un drama de mentirijillas, en el que aparece una «casa de muñeca,» como solían ser las casas antes de Ibsen: Nora se ha visto á sí misma en aquella casa y se avergüenza de desempeñar el papel que allí desempeña, y de repente toma la decisión de abandonarla.

Este inesperado desenlace es lo ibseniano de la obra; sin él, poco ó nada habría que decir. En *Gengangere* llega aún

más lejos la audacia femenina. Fru Alving es la esposa que se sacrifica al cumplimiento de sus deberes; muerto su marido, le quedan de él dos retoños, á cual peor: su hijo Oswald, tan vicioso como su padre, y Regina, una hija que el señor Alving tuvo con una criada y que sigue en la casa como criada también. Oswald y Regina son los *gengangere*, es decir, las reencarnaciones ó reapariciones (aparecidos, espectros, suelen traducir) de sus padres. Oswald se encapricha con Regina, y le dice á su madre que no puede vivir sin la muchacha: parecía lógico que una mujer que se ha sacrificado al cumplimiento del deber, inculcase á su hijo este mismo sentimiento. Fru Alving, sin embargo, «descubre otro nuevo carácter,» es decir, comprende la inutilidad de su sacrificio, se rebela contra él y quiere que su hijo sea feliz, asintiendo á que se case con Regina, aunque sabe que son hermanos. Y se casarían si no anduviera por medio el pastor Manders, encargado de hacer entrar en razón á la madre sin escrúpulos.

Muchos críticos, entre otros el francés Lemaitre, dudan de la realidad de estas mujeres de Ibsen, porque desconocen la sociedad del Norte. Hay que vivir aquí algún tiempo para convencerse de que esos tipos están más bien atenuados. Las ideas de emancipación han producido en los temperamentos fuertes esa nueva moral revolucionaria, y en los débiles algo peor: una inmoralidad fría, reflexiva, calculadora, que descuaja al más terne. Hay tipos de inmoralidad que pudiera llamarse metafísica. En *Gen-gangere*, la criada Regina proclama su derecho á prostituirse; en *John Gabriel Borkman*, una aventurera del amor, Fru Wilson, emprende un viaje de placer en compañía del joven calavera Erhart y lleva consigo á una amiguita, porque sabe que el hombre es tan variable como la mujer, y que el mejor medio para que el libertino no se le escape es tener á mano «una suplente.»

Los hombres de Ibsen son, por regla general, imbéciles, cuya misión es hacer resaltar la superioridad de las mujeres;

pero en los hombres de verdad el rasgo constante es ponerlos solos, en lucha abierta con la sociedad: son individualidades exaltadas al modo que hemos visto en los tipos de mujer. Esto es instintivo en Ibsen. Su primera obra, el drama *Catilina*, era el estudio de un carácter de un hombre aislado, representante de la antigua libertad romana en pugna con una sociedad corrompida por el abuso de la fuerza. Su último drama, *John Gabriel Borkman*, representa asimismo á un hombre dominado por el afán de reunir mucho oro para realizar grandes empresas en pugna con la sociedad, que se atiene al texto de las leyes, con arreglo al cual Borkman es un banquero quebrado, un estafador. Borkman es el Conde de Lesseps en el asunto de Panamá. El vulgo se fija sólo en que ha habido engaño; pero el que lo realizó, no por interés personal, sino por dar cima á una concepción grandiosa, ¿no tiene derecho á decir, como dice el protagonista del drama: «yo he hecho lo que he hecho porque no soy un cual-

quiera, sino que soy John Gabriel Borkman?» Entre los protagonistas de la primera y la última obra, son numerosos los personajes en quienes se transparenta la idea capital del teatro de Ibsen; y la figura más acabada, aunque no la mejor, es la del doctor Stockmann en *En folkefiende* (*Un enemigo del pueblo*). En este drama ha dado Ibsen forma á su idea favorita en la conocida paradoja con que la obra acaba: «El hombre más fuerte es el que está más solo.»

Esta idea es un reflejo de la vida misma de Ibsen, puesto que él ha tenido que luchar y expatriarse y se ha formado en la expatriación y en el aislamiento. En un volumen de poesías (*Digte*), en el que el autor coleccionó varias composiciones, en general cortas y de pocos vuelos, salvo alguna muy renombrada, como la de *Terje Viger*, he leído un saludo del poeta extraviado al pueblo noruego en la fiesta del centenario, celebrada el 18 de Julio de 1872, donde el autor declara que el principal motivo de gratitud que tiene para con su pueblo

es la dureza con que éste le trató y le impulsó á luchar y á ser grande, dándole en la expatriación «la sana y amarga bebida que fortalece.»

Mit folk, som skaenkte migli dybaskalerk
den sunde bittre stylkedrik, hvoraf
som digter jeg, pa randen af min grav,
tog kraft til kamp i doegnets brudte straler..

Ibsen es un dramaturgo de formación lenta y penosa; su comprensión de los tipos noruegos no es en él espontánea, sino que parece nacer de un esfuerzo de la voluntad. Como el prósbita sólo ve bien á distancia, Ibsen comprendió á Noruega desde lejos: quizás si no hubiera salido nunca de su país, hubiera sido un autor mediocre, tal como nos lo muestran las obras de su juventud.

II

Entre lo mucho que he leído estos días en la prensa con motivo de la celebración del septuagésimo aniversario del nacimiento de Ibsen (20 de Marzo de 1828), lo único que me ha llamado la atención es el relato, publicado por un periodista de Copenhague, de una entrevista con la suegra (!) del insigne dramaturgo. La señora Thoresen, que no es una suegra vulgar, sino que es una escritora de nota, asegura que cuando Ibsen entraba en su casa en calidad de novio, era un sujeto insignificante. La novia, al contrario, era una joven excepcional, una «naturaleza poética,» y, á juicio de la suegra, en la transformación de Ibsen corresponde no escasa gloria á su mujer. Para mí es indiscutible que en la vida de Ibsen hay una gran influencia femenina, pues sólo así se comprende que el pesimismo del autor se descargue casi exclusivamente sobre el sexo fuerte, y

que sin perjuicio de despreciar «en abstracto» á la mujer, la coloque de hecho muy por encima del hombre. Pero lo esencial es marcar ese desdoblamiento de la personalidad de Ibsen. Ibsen fué conocido en Europa cuando vivía lejos de su país; pero antes, cuando se ganaba el sustento trabajosamente como manco de botica ó rodando por los teatros como director de escena en compañías de mala muerte, había dado á luz en forma embrionaria los elementos con que diera forma á su obra definitiva.

Sus primeras obras, escritas casi todas en verso ó en prosa y verso, corresponden á muy diversos géneros y forman larga serie. *Catilina*, *Fru Yuger til Ostrat*, *Haermaendene pa Helgeland*, *Gildet pa Solhaug*, *Kaerlighedens Komedie*, *Kongs-Emnerne*, *Brand*, *Peer Gynt*, *De Unges Forbund*, *Keyser og Galilaeer* y *Samfundets Stotter*, precedieron á *Et Dukkebjem* ó *Casa de muñeca*, en la que por primera vez se reveló el nuevo Ibsen, completamente formado ya. De estas obras, unas son de carácter histórico:

Catilina; Kongs-Emnerne (El pretendiente de la Corona); Emperador y Galileo, drama universal, en el que el autor quiso resumir la historia del mundo; *La fiesta en Solhang*, cuadro de costumbres noruegas en el siglo xiv. El simbolismo está representado principalmente en las dos *poesías dramáticas*: *Brand*, en quien Ibsen crea candorosamente un tipo ideal de pureza cristiana, sin posible realidad en la vida, y *Peer Gynt*, que es la autobiografía del autor en sus años juveniles, cuando vivía en la casa paterna. El teatro de tendencia lo inician la *Comedia del amor (Kaerlighedens Komedie)*, en la que el autor se burla del matrimonio, y la *Alianza de la juventud (De Unges Ferbund)*, sátira contra la juventud inepta, vacía y charlatanesca de *nuestro tiempo*. De todas estas obras sólo he visto representar *Samfundets Stotter (Los sostenes de la sociedad)*, y aseguro que es mala: Ibsen moraliza contra las clases directoras como podría hacerlo cualquier papanatas. Las demás las he leído casi todas, y las encuentro viejas en comparación con las

posteriores de Ibsen. La personalidad del autor fluctúa entre varias tendencias contradictorias: á ratos parece un moralista vulgar, á ratos un demoledor y á ratos un apóstol. La única obra ejecutada con maestría es *El pretendiente de la Corona*, y tampoco es realmente un drama histórico, como se titula, sino de psicología no exenta de tendencia.

En la segunda época no hay obras de carácter histórico: el drama de tesis con un sentido más realista y el simbolismo, se funden en una sola pieza y crean lo característico y personal de Ibsen, la estructura *wagneriana*, si así puede decirse, de sus creaciones, en las cuales la unidad no es el resultado de una disposición convencional de las diversas partes de la obra, sino que está expresada en un concepto universal, en un *leitmotiv* que se extiende vagamente sobre diversos cuadros escénicos pintados con exactitud casi naturalista. En el teatro de Ibsen, la mitad ó más del pensamiento del autor queda detrás de la escena y ha de ser *comprendido* por el espectador: en el

Norte esto puede pasar, porque el público va al teatro á atender y á aprender, y lo mismo asiste á la representación de un drama que á una conferencia en que se le habla de religión, filosofía ó historia; pero en el Mediodía la gente va al teatro á divertirse, á ver y á aprender sólo lo que le entre por los ojos: nuestro teatro es escénico, no intelectual, y nuestro simbolismo no puede ser el simbolismo *de concepto* de Ibsen, sino el simbolismo *de acción* de *La vida es sueño*. Y dicho sea de paso, ¡cuánto más profundo, más bello y más comprensible no es el simbolismo de Calderón que el de Ibsen, ante quien se pasan algunos que no conocen nuestro teatro!

La fuerza, pues, de Ibsen está en ese simbolismo concentrado que anima á sus personajes y sugiere el espíritu del espectador que lo comprende. En *Casa de muñeca* el sentido del drama se aclara sólo en la última escena, cuando Nora abandona á su marido y á sus hijos. «Yo no soy la mujer que aquí hace falta...—le dice:—á tí te conviene una

muñeca.» En *Aparecidos* hay una larga y fatigosa escena, en la que discuten Fru Alving y el pastor Manders (los personajes de Ibsen discuten casi siempre). De repente se oye ruido entre bastidores, una silla rueda, y la voz de la criada Regina dice: «Osvald, da. ¡Er du gal! ¡Slip mig!»—¿Qué es eso?—pregunta el buen Manders. Y la madre de Osvald, que recuerda acaso otra ocasión en que oyó las mismas palabras, aunque entonces la broma no corría entre Osvald y Regina, sino entre el padre del señorito y la madre de la criada, deja escapar la palabra *gengangere*, que nos da á entender que el asunto del drama es la famosa ley de la herencia, y que los hijos son capaces de reproducir la escena que tiempos atrás representaron los padres. De igual modo, en *Un enemigo del pueblo* el simbolismo del manantial de aguas corrompidas, ó en *Vildanden* la del «pato salvaje.» En *Rosmersholm* la grandeza de la figura de Rebekka está en que es una encarnación del Norte, así como Ellida, en *Fruen fra Hafbet*

(*La dama del mar*), es un símbolo del mar. Y algún punto de relación existe entre el amor que Rebekka siente por Rosmer y la influencia misteriosa que ejerce en Ellida el «hombre desconocido» que ha de venir por el mar, es decir, la realidad que ha de venir á romper el misterio. En *Bygmester Solness* (*El maestro de obras Solness*), el sentido íntimo de la alegoría está en que Hilde, la enamorada de Solness, no es una mujer real, sino la fuerza ideal impulsora del artista. Solness no es un hombre vulgar; pero la necesidad le obliga á dedicarse á trabajos rutinarios, á construir «casas para hombres;» Hilde le incita á encaramarse en la torre de la iglesia, esto es, á remontarse á las alturas ideales; y cuando le ve caer y estrellarse, no se entristece, sino que exclama con acento de triunfo: «Llegó á todo á lo alto, y yo oí arpas que sonaban en el aire. Él era el hombre que yo había soñado.» Hasta á un tipo tan prosáico como *John Gabriel Borkman* halla Ibsen modo de espiritualizarlo. Borkman era hijo de

mineros: en su niñez trabajó en las minas, y de este primer oficio le quedó la idea dominante de su vida; como el minero busca el filón venturoso que se esconde en el seno de la tierra, así Borkman vive soñando en el oro; á su afán lo sacrifica todo, incluso el amor, y cuando llega á director de Banco y se compromete en malas especulaciones, no se rinde á la evidencia ni se da por vencido, y muere delirando en sus grandezas soñadas. Hay en todos los personajes de Ibsen una mezcla rara de vulgaridad y de idealismo, algo que él mismo explica cuando en *Lille Eyolf* (*Eyolfito*) hace decir á Rita: «Nosotros somos hijos de la tierra.»—«Pero tenemos—contesta Almers, su marido,—algo del mar y algo del cielo.»

La primera obra que publicará Ibsen, según ha anunciado, será una historia de sus trabajos, en la que hará ver que todas sus obras obedecen á un plan preconcebido. Quizá sean algo así como el ciclo de los Rougon-Macquart, de Zola. Sin estar en el secreto, se nota en el tea-

tro de Ibsen cierto ligamen, porque la idea fundamental es siempre la misma, porque parece que cada nueva obra contesta á las objeciones suscitadas por la precedente. Así, la objeción capital contra Nora era el abandono que hacía de sus deberes conyugales. En *Gengangere*, Fru Alving huye también y busca al pastor Manders, de quien está enamorada. Este la obliga á volver al hogar, y la convence de que en la vida es necesario el sacrificio. Pero el sacrificio es inútil, porque no impide que Osvald sea tan vicioso como su padre, ni Regina tan perdida como su madre. Quizás Nora llevaba razón. *Enfolkefiende* y *Rosmersholm* responden á un mismo pensamiento. El doctor Stockmann rompe con la sociedad, y cree que al quedarse solo es más fuerte que la sociedad entera. Rosmer es también un solitario que no hace buenas migas ni con el rektor Kroll (la reacción), ni con Peder Mortensgard (la democracia); sus predicaciones son inútiles, y á pesar de la nobleza de su carácter, sólo consigue hacerse com-

prender de Rebekka, porque ésta le ama. Siendo el tipo favorito de Ibsen el hombre justo y fuerte que lucha contra la sociedad, ha tenido que presentar al lado de Rosmer y de Stockmann las desviaciones del tipo: Borkmann, que, llevado de su excesiva ambición, se hunde sin conseguir su intento, mientras su hijo Eshart, en quien cifraba su orgullo, se divierte alegremente con la señora Wilson. El egoísmo del hijo sobrepuja al del padre. En *Lille Eyolf*, el niño Eyolf muere ahogado, y su muerte es como un castigo del proceder egoísta de sus padres. Hay, por último, en esta serie de personalidades que aspiran á saltar por encima de la moral, de la ley ó de la voluntad social, una muy interesante: la protagonista de *Hedda Gabler*, la obra maestra de Ibsen, á mi juicio. Hedda Gabler es lo que llamaba el novelista alemán Spielhagen una «naturaliza problemática,» un problema sin solución, ó sea una mujer que carece de condiciones para adaptarse al medio social; no es tan vulgar que se acomode á

la vida rutinaria, ni su espíritu es tan elevado que se sobreponga á las rutinas; no es tan buena que se conforme con vivir modesta y honradamente, ni se atreve á ser mala por miedo al qué dirán: el autor la coloca entre un hombre de extraordinario mérito, Ejlert Loevborg, á quien Hedda no es capaz de comprender, y un pedantesco profesor, Joergen Tesman, con quien se casa sin estimarle. Y entre los rasgos contradictorios de figura tan anómala, el que la embellece y la hace simpática es el amor á lo bello, el amor á una muerte bella. Se dirá que su falta de condiciones para la existencia se traduce en la idea singular de suicidarse en una reunión de familia, después de tocar un vals en el piano.

Como *Mariana* es, en mi sentir, la mejor obra de Echegaray y más duradera, *Hedda Gabler* es la mejor obra de Ibsen. Porque en el teatro lo bueno y lo que dura es lo psicológico. Las cuestiones sociales pasan, y las que hoy nos enardecen, mañana nos hacen bostezar. Y en

el teatro de Ibsen, aparte otros defectos menores, como la afectación y cierta fraseología bíblica, que á ratos deslucen la naturalidad del diálogo, el punto flaco es la importancia excesiva que se da á los «problemas sociales.» Sobre esto y con referencia á Dumas, ha escrito el crítico inglés Archer una frase muy gráfica, que ahora recuerdo y cito para terminar: «Las obras que se proponen corregir abusos ó reformar instituciones sociales, pierden su virtud tanto más pronto cuanto más inmediato es el efecto que producen. Si no tienen otro principio de vitalidad más vigoroso, se hunden bien pronto en el olvido, como balas de cañón que mueren en la misma brecha que abrieron.»