



COLECCIÓN empero

N.º 2

La quintaesencia
del ibsenismo
G. BERNARD SHAW

CERMI

COMITÉ ESPAÑOL
DE REPRESENTANTES
DE PERSONAS
CON DISCAPACIDAD

S

ediciones
cinca



COLECCIÓN empero

Dirigida por Luis Cayo Pérez Bueno

PRIMERA EDICIÓN:

Abril de 2013

© PARA ESTA EDICIÓN:

CERMI

Ediciones Cinca, S.A.

TÍTULO ORIGINAL:

The Quietness of Ibsenism

© TRADUCCIÓN:

Miguel Ángel Martínez-Cabeza

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:

Passengers comfort, Jonny Andvik

Reservados todos los derechos.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La responsabilidad de las opiniones expresadas en las obras de la Colección Empero editadas por Ediciones Cinca, S.A., incumbe exclusivamente a sus autores y su publicación no significa que Ediciones Cinca, S.A., se identifique con las mismas.

DISEÑO DE LA COLECCIÓN:

Juan Vidaurre

**PRODUCCIÓN EDITORIAL,
COORDINACIÓN TÉCNICA
E IMPRESIÓN:**

Grupo Editorial Cinca, S.A.

c/ General Ibáñez Íbero, 5A

28003 Madrid

Tel.: 91 553 22 72.

Fax: 91 554 37 90

grupoeditorial@edicionescinca.com

www.edicionescinca.com

DEPÓSITO LEGAL: 0

ISBN: 978-84-15305-45-3

La quintaesencia del ibsenismo

G. BERNARD SHAW

Nueva edición ampliada hasta la muerte de Ibsen

Traducción del inglés de Miguel Ángel Martínez-Cabeza



COMITÉ ESPAÑOL
DE REPRESENTANTES
DE PERSONAS
CON DISCAPACIDAD



Índice

I NTRODUCCIÓN	9
P RÓLOGOS	13
L OS DOS PIONEROS	25
I DEALES E IDEALISTAS	37
L A MUJER FEMENINA	45
L AS FARSAS ANTI-IDEALISTAS Y AUTOBIOGRÁFICAS	55
L OS DRAMAS ANTI-IDEALISTAS Y OBJETIVOS	75
L AS ÚLTIMAS CUATRO OBRAS TEATRALES	105
L A SELECCIÓN DE LAS OBRAS	131
¿ C UÁL ES LA INNOVACIÓN DE LA ESCUELA NORUEGA?	141
L A NOVEDAD TÉCNICA DE LAS OBRAS DE IBSEN	151
S E BUSCA UN TEATRO IBSEN	163

INTRODUCCIÓN

Tal como cuenta el propio Bernard Shaw en el prólogo a la primera edición de *La quintaesencia del ibsenismo*, en el verano de 1890 los miembros de la Sociedad Fabiana andaban preocupados buscando oradores para la serie de conferencias titulada “El socialismo en la literatura contemporánea” de modo que Shaw decidió colaborar eligiendo como tema los dramas de Ibsen. Su intervención tuvo lugar el 18 de julio en el restaurante St James’s y el objetivo de la misma era criticar el socialismo doctrinario defendiendo un socialismo flexible, con los textos de Ibsen como base para la argumentación. La familiaridad con la obra del autor noruego le venía de años atrás a raíz de su amistad con William Archer, crítico teatral y traductor de Ibsen que había sido clave en el afianzamiento de Shaw como crítico literario y musical en Londres. Lo que no cuenta el autor irlandés en ninguno de los prólogos es cómo le influyó el “caso Parnell” para convertir su conferencia en un libro.

Charles Stuart Parnell, líder del Partido Irlandés en la Cámara de los Comunes, había defendido la candidatura del Capitán O’Shea en una elección en Galway frente a la oposición del partido. O’Shea se había separado de su esposa Katharine pero no se divorciaba a la espera de que esta recibiera una gran herencia familiar. Mientras tanto, la señora O’Shea había actuado como contacto con Gladstone en la redacción de la primera ley de autonomía para Irlanda. Parnell se instaló con ella al sur de Londres y se convirtió en huésped habitual en la residencia O’Shea. Cuando la tía de Katharine murió dejando la herencia en fideicomiso, O’Shea solicitó el divorcio designando a Parnell como codemandado. En el juicio se “reveló” el hecho más que conocido en Westminster de que el político nacionalista había sido el amante de Katharine O’Shea y padre de tres de sus hijos. La difusión de la noticia produjo un escándalo y Shaw expresó su apoyo a Parnell con cartas al *Star*. Fue precisamente la defensa del personaje público que había roto los ideales familiares lo que decidió a Shaw a publicar *La quintaesencia del ibsenismo*. El pro-

pósito del libro era depurar el socialismo de los mitos y sentimentalismos que se estaban adueñando de su espíritu reformista; algo en lo que Shaw sentía una afinidad natural con Ibsen.

Los estudiosos de Ibsen recibieron la obra como un ensayo crítico brillante pero mal planteado que efectivamente había contribuido a que Ibsen se representara en los escenarios británicos pero a costa de manipular al autor teatral. La defensa de Shaw, explícita en el prólogo de 1913, advertía que su interés no se centraba en Ibsen como poeta y dramaturgo, sino como maestro. La quintaesencia no está desarrollada desde el punto de vista literario sino filosófico, una filosofía de la que Ibsen representaba un exponente destacado y del que Shaw tomaba el testigo para “cambiar la mentalidad de Europa”. El estreno de *Casa de muñecas* y sobre todo el de *Espectros* no dejó a nadie indiferente. No es exagerado sugerir que las reseñas de los estrenos de Ibsen recogidas en el libro serían una base excelente para un diccionario de insultos. Shaw vio en la controversia entre defensores y detractores de Ibsen el mismo tipo de conflicto que exponían las obras teatrales, y en las soluciones que estas proponían un instrumento para hacer las cosas no como deberían ser sino como podrían ser, o dicho de otro modo, renunciar al utopismo en favor del socialismo.

El modelo de argumentación de Shaw divide a la humanidad en tres grupos: filisteos, idealistas y realistas. Los filisteos están satisfechos con el sistema y no piensan más. Esta labor se la dejan a los idealistas, cobardes morales que igualmente se pliegan al conformismo pero que utilizan la inteligencia para ocultar la verdad proponiendo principios éticos que constriñen la voluntad humana. Dichos principios se materializan en las instituciones públicas, leyes y credos. En la interpretación que hace Shaw de Ibsen, los ideales son ilusiones que tienen su raíz en el miedo a la realidad y que nos impulsan a seguir haciendo lo que hemos hecho siempre. El ejemplo más demostrativo es que como no soportamos la muerte, la cubrimos con la máscara poética de la inmortalidad. El realista –Shaw lo llama “pionero”– tiene la valentía de arrancar las máscaras revelando la desagradable verdad y al mismo tiempo liberando a todos de la tiranía de los ideales, si bien la destrucción de los ideales lo convertirá en “enemigo del pueblo”. El pionero es característicamente el poeta, el compositor, el dramaturgo, todos los grandes ar-

tistas denostados en un primer momento pero glorificados después: Shelley, Wagner, Ibsen, Strindberg.

Según Shaw, la lección de Ibsen es que hemos de renunciar a todo tipo de idolatrías para alcanzar la verdad, aunque el avance requiera el sacrificio de los ideales. La filosofía de este ensayo es el pragmatismo. Los problemas sociales y políticos han de afrontarse con actuaciones adaptadas a las circunstancias reales en lugar de métodos adoptados en función de una ideología. El principio y al mismo tiempo la conclusión de *La quintaesencia del ibsenismo* es que la regla de oro para la conducta humana es que “no hay regla de oro”.

Esta es la primera edición castellana de una obra plenamente vigente después de más de un siglo desde su primera edición y justo un siglo después de la edición definitiva de 1913. Dos guerras mundiales, la caída del régimen soviético, el nuevo orden mundial o la crisis de la Europa actual no han restado relevancia a un ensayo que, centrado en los dramas de madurez de Henrik Ibsen, se convierte en una reflexión sobre nosotros mismos en nuestras circunstancias diarias. Bernard Shaw provoca la reflexión y la discusión poniendo al desnudo los ideales de la familia, el matrimonio, la religión o la política a partir de los conflictos de los personajes creados por Ibsen. Aunque el tono algo didáctico y ciertos ejemplos pueden sonar a veces anticuados, el lector encontrará en estas páginas un ensayo inteligente e inquietante.

Todas las obras de Ibsen han sido traducidas al castellano y de las más conocidas hay ediciones recientes. No obstante de algunas de ellas solo existe la traducción incluida en las obras completas: *Ibsen: teatro completo* (traducción de Else Wasteson, Madrid: Aguilar, 1973). Por consistencia se ha utilizado esta edición como base para los títulos de las obras, nombres de los personajes y origen de todas las citas textuales, que a diferencia de la edición inglesa aparecen siempre identificadas. Por tanto hay distintos tipos de notas en el texto: las notas de Bernard Shaw de la primera edición (sin indicación de fecha), las notas del autor añadidas en ediciones posteriores especificando el año y las notas de la traducción.

M. Á. M-C

PRÓLOGO A LA TERCERA EDICIÓN

Desde que se imprimió la última edición de este libro, la guerra, la enfermedad y el hambre han destrozado la civilización y acabado con un número de personas que en el primer grupo se calcula no inferior a quince millones. Si el evangelio de Ibsen se hubiera entendido y se le hubiese prestado atención, ahora estos quince millones podrían estar vivos; pues la guerra fue una guerra de ideales. Ideales liberales, ideales feudales, ideales nacionales, ideales dinásticos, ideales republicanos, ideales eclesiásticos, ideales estatales e ideales de clase, burgueses y proletarios, que primero fueron amontonados formando con todos ellos una pila gigante de potente explosivo espiritual y después fueron metidos a paladas en todos los hogares por los diarios junto con la leche del día; solo hizo falta una bomba lanzada en Sarajevo por un puñado de idealistas regicidas para volar el centro de Europa. Hombres con palabras huecas en los labios y fábulas necias en la cabeza se vieron unos a otros no como semejantes sino como dragones y demonios, y consiguientemente se exterminaron unos a otros. Ahora que están olvidados nuestros frenesíes, que está disuelta nuestra intendencia y que los soldados a los que alimentaba han sido desmovilizados para morir de hambre cuando no pueden conseguir empleo reparando lo que destruimos, de estar vivo, hasta Ibsen con su férrea boca quizás nos perdonara el merecido “ya os lo advertí” a nosotros, desgraciados sin ilusión.

Y no hay signos de que hayamos hecho caso de la lección. Nuestras reacciones desde el idealismo militarista al idealismo pacifista no pondrán fin a las guerras: son solo una forma práctica de *reculer*

pour mieux sauter. Todavía nada puede convencernos de que es posible criticar nuestros ideales porque eso sería una forma de autocrítica. La fuerza vital que lleva a los hombres a echar a perder su vida y la de otros en la búsqueda de un impulso imaginativo, ajenos a sus consecuencias evidentes para el bienestar humano, se nos da, como todas las fuerzas de la naturaleza, en gran exceso para tomar precauciones contra un gran derroche. Por eso los hombres, en lugar de economizarla consagrándola al servicio de sus impulsos más elevados, se agarran a una frase de un artículo periodístico o al discurso de un político en busca de la captación de votos como excusa para ejercerla violentamente, igual que un caballo sacado al campo galopa y cocea simplemente para desfogarse. La superficialidad de los ideales de los hombres que ignoran la historia es su destrucción.

Pero no puedo pasarme el resto de la vida sacando lecciones de la guerra. Baste decir que como la guerra inevitablemente hace retroceder a la civilización dejándolo todo peor que estaba, desde las cuchillas y las tijeras hasta el carácter de los hombres que las hacen, las venden y las compran, los viejos abusos reviven con avidez en un mundo que soñaba que se había librado de ellos para siempre; los viejos libros de moral se vuelven otra vez nuevos y de actualidad; y los viejos profetas se revuelven en sus tumbas y se leen con una nueva sensación de la importancia de su mensaje. Ese es quizás el motivo por el que hace falta una nueva edición de este libro.

A pesar de la tentación de ilustrar el libro de nuevo con el desplome moral de la última década, lo he dejado intacto. Transformar un libro de antes de la guerra en un libro de la posguerra significaría en este caso interpretar a Ibsen a la luz de una catástrofe de la que fue desconocedor. Nadie puede pretender saber qué punto de vista habría adoptado sobre ella. Podría haber pensado que la demolición de tres imperios idealistas monstruosos resultó barata al precio de quince millones de vidas de idealistas. O podría haber visto en las repúblicas burguesas que los han reemplazado una fortificación atrincherada más profundamente del idealismo en su peor faceta de la clase media. De modo que me he abstenido de alterar lo que escribí entonces cuando yo, también, fui tan anterior a la guerra como Ibsen.

G.B.S
1922.

PRÓLOGO: 1913

En las páginas que siguen no he tratado de manipular la obra del hombre de treinta y cinco años de otra época que las escribió. Jamás he admitido el derecho de un autor entrado en años para alterar la obra de un autor joven, ni siquiera cuando el joven autor resulta ser su antiguo yo. Cuando se trata de una obra que es una simple exhibición de destreza en un arte convencional, puede haber cierta excusa para el espejismo de que cuanto más tiempo le dedique a ella el autor, más la acercará a la perfección. Sin embargo, hasta las víctimas de este espejismo tienen que ver que hay un límite de edad en el proceso, y que aunque un hombre de cuarenta y cinco años puede mejorar la destreza de un hombre de treinta y cinco, de ello no se deduce que un hombre de cincuenta y cinco pueda hacer lo mismo.

En lo que se refiere a las artes creativas, a la palabra viva de un hombre que transmite un mensaje a su propia época, está claro que cualquier intento de alterarlo con posterioridad es sencillamente un fraude y una falsificación. Cuando leo la antigua *Quintaesencia del ibsenismo* puedo encontrar cosas que ahora veo con una perspectiva distinta, o que tienen correlación con tantas otras que entonces pasé por alto que adoptan un cariz distinto. Pero aunque ello pueda ser un motivo para escribir otro libro, no es motivo para alterar uno existente. “Lo que he escrito, he escrito”, dijo Pilatos pensando (acertadamente, como dio la casualidad) que su metedura de pata podría resultar más cierta que la revisión que hicieron los ancianos;

y lo que él dijo tras un lapso de veintiún segundos, yo puedo decirlo muy bien tras un lapso de veintiún años.

No obstante, no dudaría en criticar mi obra anterior si pensara que fuera probable que causara un daño que la crítica pudiera evitar. Pero al leerla de principio a fin no me ha quedado duda de que es necesaria en su forma antigua más que nunca. Ahora que no se injuria a Ibsen frenéticamente y que está a salvo en el panteón, su mensaje corre más peligro de ser olvidado o ignorado que cuando estaba en la picota. Ahora a nadie se le ocurriría llamarme “perro que hurga en la basura” porque pienso que Ibsen es un gran maestro. No llegaré al punto de decir que ojalá que lo hicieran; pero sí que digo que la forma más eficaz de cerrar las mentes a las ideas de un gran hombre es darlas por hecho y admitir que fue un gran hombre y terminar para siempre con él. Realmente importa muy poco si Ibsen fue un gran hombre o no; lo que importa y mucho es su mensaje y la necesidad del mismo.

Que la gente está todavía interesada en este mensaje lo demuestra la historia de este libro. Lleva años agotado en Inglaterra; pero nunca le ha faltado demanda. A pesar del contrabando de ediciones norteamericanas no autorizadas, a las que he tenido que hacer la vista gorda porque la falta de una reimpresión inglesa fue culpa mía (si es que tengo la culpa de no poder hacer más de una docena de cosas a la vez), el precio medio de los ejemplares de la edición original rondaba los veinticuatro chelines hace algunos años y sin duda es mayor ahora. Pero no era posible reimprimirlo sin ampliarlo. Cuando fue publicado en 1891, Ibsen todavía vivía y no había escrito *El maestro Solness*, *El pequeño Eyolf*, *Juan Gabriel Brokman* ni *Cuando despertamos los muertos*. Sin una apreciación de estas cuatro últimas obras maestras, un libro titulado *La quintaesencia del ibsenismo* habría sido un fraude para los compradores; y la dificultad para sacar tiempo para escribir los capítulos añadidos sobre estos dramas y revisar la posición de Ibsen desde el punto de vista alcanzado cuando su obra terminó con su muerte y su canonización como admirado gran maestro de la literatura europea fue lo que me ha impedido durante veinte años acceder a la petición de una segunda edición. Además, quizás, me quedaban algunos vestigios de mi antigua, o más bien mi nueva conciencia, que se rebelaba contra el trabajo apresurado. Ahora que mi propio arroyo está más cerca del mar, estoy más

inclinado a alentar mi premura y temeridad recordándome a mí mismo que *le mieux est l'ennemi du bien*, y que haría mejor recomponiendo una nueva edición lo mejor posible que no ofreciéndola.

He tomado todas las precauciones posibles para mantener la mente del lector libre de confusiones verbales al seguir el ataque de Ibsen a los ideales y al idealismo, confusión que se podría haber evitado si sus dramas se pudieran haber traducido a la lengua de la Biblia inglesa. No es exagerado decir que las obras de Ibsen proporcionan una de las mejores claves modernas para las profecías de las Escrituras. Si se lee sin esta clave a los profetas mayores y menores, desde Isaías a Malaquías, uno quedará desconcertado y aburrido con la protesta casi permanente y la denuncia contra la idolatría y la prostitución. Los simplones leen toda esta invectiva apasionada con soñolienta indiferencia, concluyendo sin pensarlo que la idolatría es rezar a las piedras y a los leños en lugar de a las águilas del facistol de bronce y a los nuevos retablos donados por el destilador local para conseguir un título; y en cuanto a la prostitución, piensan en ella como “el mal social” y lamentan que los traductores de la Biblia usaran un término mucho más directo. Pero nadie que haya escuchado alguna vez hablar a hombres reales sobre ídolos y profesionales del sexo puede suponer ni por un instante que son las cosas que los profetas denunciaban con tanto empeño. En lugar de ídolos e idolatría hay que leer ideales e idealismo; en lugar de la prostitución de Piccadilly Circus hay que leer no solo la prostitución del periodista, del abogado de políticos, del clérigo que vende su alma al hacendado, o del político ambicioso que vende su alma por un cargo, sino también las idolatrías mucho más íntimas y extendidas y las prostituciones del esnob particular, del tirano y el sibarita doméstico, del aventurero industrial. De inmediato las advertencias y maldiciones proféticas adquieren significado y proporción, y pierden ese aire de virtud y consabida diatriba cansina que repele a los lectores que carecen de la pista de Ibsen. A veces he pensado en invertir la operación y sustituir en el libro los términos ideal e idealismo por ídolo e idolatría; pero sería imposible sin dañar la realidad de la crítica de Ibsen a la sociedad. Si uno llama a un hombre pícaro idealista, este no solo quedará escandalizado e indignado sino también perplejo: en esta situación uno puede contar con su atención. Si lo llamamos pícaro idólatra, concluirá sin enfadarse que ignoramos que es miembro de la Iglesia de Inglaterra. Por tanto he

dejado las expresiones originales. Salvo por algunas adaptaciones que han hecho necesarias el paso del tiempo y la mano de la muerte, el libro sigue tal como estaba, con unas pocas aclaraciones que podría haber realizado en 1891 de haberle dado al texto un par de revisiones más; aparte, por supuesto, de la sección que trata de los últimos cuatro dramas.

No sé si esta edición cambiará la opinión de la gente en la medida que lo hizo la primera (para mi gran asombro). En la última década del siglo pasado uno bromeaba con la rebelión de las hijas y de las esposas que se marchaban de casa dando un portazo como Nora. En la actualidad la rebelión se ha hecho tan generalizada que ni siquiera los bromistas de sobremesa más viejos y sosos se atreven ya a mantener el voto de la mujer en su lista de chistes rancios de suegras, vestimenta razonable y balnearios mixtos. Los hombres están des-pertando a la percepción de que al sacrificar las almas de las mujeres han sacrificado las suyas propias. Cuando el respetable padre de seis hijas incasables en *The Madras House*, de Granville-Barker, exclama con pesar “Me parece que han abusado de mí toda mi vida”, recibe toda la atención entusiasmada que antes se ganaba Nora cuando decía “Me he pasado todos estos años viviendo con un extraño”. Cuando responde a la afirmación de Helmer “Nadie sacrifica el honor por el ser amado” con que “Lo han hecho millares de mujeres” ya no se produce el antiguo asentimiento emocionado: los hombres niegan con vehemencia que eso sea verdad y alegan que muy al contrario por cada mujer que ha sacrificado su honor por un hombre, diez hombres han sacrificado su honor por el de una mujer. En las obras teatrales de Gorki y Chejón, contra las que están reviviendo todas las imbecilidades y escándalos de la vieja campaña contra Ibsen (pues la prensa nunca aprende nada de la experiencia), los hombres aparecen sacrificados más trágicamente que las mujeres por las fatídicas condiciones sociales con sus disfraces románticos e idealistas. Puede ser que en este nuevo ambiente mi libro aparezca ahora con un aire muy anticuado. Mientras escribo estas líneas la terrible obra con la que Strindberg se cobra la venganza del varón por *Casa de muñecas* acaba de representarse por primera vez en Londres con el título de *Los acreedores*. En ella, al igual que en *Les Hantons*, de Brioux, el hombre es quien resulta víctima de la vida doméstica mientras que la mujer es la tirana y la destructora de almas. Así pues *Casa de muñecas* no puso fin a la cuestión: solo puso

en escena las interminables recriminaciones del matrimonio idealista. Y ¿cómo se ha recibido a Strindberg, gigante gemelo de Ibsen? Con una estupidez aún más indiferente que al propio Ibsen, porque Ibsen apelaba a la energía creciente de la rebelión de las mujeres contra el idealismo; pero Strindberg ataca a las mujeres sin compasión, tratando de despertar a los hombres de la pereza y sensualidad de su idealizada adicción a ellas; y como los hombres, a diferencia de las mujeres, no quieren que los despierten ni las mujeres que les ataquen, no hay un movimiento consciente provocado por Strindberg para mitigar la indiferencia, el pesado menosprecio y la rencorosa hostilidad contra los que los devotos de Ibsen luchaban tan radicalmente en la última década del siglo pasado. Pero el movimiento inconsciente es bastante violento. En el momento en que escribo apenas han pasado dos días desde que un eminente bacteriólogo llenó tres columnas del *Times* con una carta strindbergiana iracunda en la que declaraba que había que aislar a las mujeres política y profesionalmente hasta excluirlas, porque su presencia e influencia produce en los hombres una obsesión tan incapacitante y peligrosa que hombres y mujeres solo pueden trabajar juntos o legislar juntos en las mismas condiciones que caballos y yeguas, esto es, con la destrucción quirúrgica del sexo del macho. El *Times* y la *Pall Mall Gazette* aceptan seriamente este arrebato como “científico”, y lo apoyan completamente; aunque solo han pasado unas cuantas semanas desde que el *Times* despachó la obra de Strindberg y al propio autor con seco desdén diciendo que era poco interesante y desdénable. No hace muchos años, una representación de una de mis obras cuya acción transcurre en un Club Ibsen imaginario, en la que la comedia del desconcierto de la gente convencional cuando entra en contacto con el movimiento ibsenista (entendido bien o mal) creaba la atmósfera de la pieza, fue criticada en términos que demostraban que nuestros críticos seguían tan visiblemente rezagados de Ibsen como lo estaban en 1891. La única diferencia era que mientras que en 1891 habían insultado a Ibsen, ahora lo aceptaban como un clásico. Pero no tienen la menor conciencia del cambio de opinión que ha producido Ibsen ni noción de que viven en un mundo que hierve con la reacción de las ideas de Ibsen contra las ideas de Sardou y Tom Taylor. Contemplan con igual falta de inteligencia los asedios y asaltos a distintos terrenos ocupados por Ibsen o Strindberg, y el ataque a todo el frente de la sociedad refinada en que se han convertido estos asedios y asaltos. No importa si se trata del

ataque exquisito, conmovedor y delicado, como en *El jardín de los cerezos*, de Chejón, *La caja de plata*, de Galsworthy, y *Ann Leete*, de Granville-Barker, o del ataque despiadado, con todas las artimañas de la bribonería y vulgaridad intelectual, y todos los motores de la controversia dramática; existe la misma decepción malhumorada por la ausencia de las viejas convenciones, la misma inconsciencia embobada acerca del significado y propósito del conflicto en el que cada obra de teatro es una batalla que en los días en que este libro acababa de salir.

Nuestros periodistas de política están incluso más ciegos que los de cultura en esta cuestión. Como dos terremotos, Ibsen y Strindberg (los individualistas más destacados del siglo XIX) han sacudido hasta los cimientos el crédito de nuestros ideales domésticos mientras los socialistas han estado idealizando, denunciando y hablando con sentimentalismo del capitalismo por sacrificar el amor, el hogar, la felicidad doméstica, los hijos y el deber por el dinero, la codicia y la ambición, y sin embargo se mantiene como cliché del periodismo político el asumir que el socialismo es el enemigo más mortal de los ideales domésticos y que el antisocialismo es su única esperanza y refugio. Al mismo tiempo la síntesis comercial que atenaza al mundo y que llamamos capitalismo, construido por generaciones de racionalistas escoceses y utilitaristas ingleses, ateos, agnósticos y defensores de la selección natural, con Malthus como único sacerdote entre todos sus profetas, es proclamado baluarte de las iglesias cristianas. Solían decirnos que la gente que caminaba en la oscuridad ha visto una gran luz. Cuando nuestro pueblo ve soles ardiendo en los cielos, simplemente mantiene los ojos cerrados y sigue caminando en la oscuridad hasta meterse en el abismo. No importa; yo no soy un idealista doméstico; y me agrada pensar que la fuerza vital puede tener objetivos providenciales al mantener así a mis opositores fuera del rastro.

Pero aun así no debo ensombrecer el consejo. Por tanto y sin más disculpas, lanzo mi viejo torpedo con su antigua carga, dejando para los nuevos capítulos del final lo que tengo que decir sobre el cambio del teatro desde que Ibsen puso su potente levadura para que fermentara en él.

AYOT ST. LAWRENCE, 1912-13.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

En la primavera de 1890, como la Sociedad Fabiana se encontraba perdida en la organización de un ciclo de conferencias que tuvieran lugar durante sus reuniones del verano, se vio obligada a improvisar con una serie de ponencias, propuestas con el título general de “El socialismo en la literatura contemporánea”. Los ensayistas fabianos, presionados insistentemente para que hicieran “una cosa u otra”, en su mayoría se negaron; pero finalmente Sydney Olivier accedió a “encargarse de Zola”; yo accedí a “encargarme de Ibsen”; y Hubert Bland se comprometió a leer todas las novelas socialistas del momento, empresa cuyo desesperado fracaso dio como resultado la ponencia más divertida del ciclo. William Morris, a quien se le pidió que leyera un ensayo sobre sí mismo, se negó rotundamente pero nos dio una charla sobre arquitectura gótica. Stepniak también acudió al rescate con una conferencia sobre la narrativa rusa moderna; y así la sociedad salió del apuro ese verano sin tener que cerrar sus puertas pero también sin haber añadido lo más mínimo al acervo de conocimientos sobre el socialismo en la literatura contemporánea. Después de esto no puedo afirmar que mi ensayo sobre Ibsen, que fue debidamente leído en el restaurante St. James’s el 18 de julio de 1890 bajo la presidencia de la señora Annie Besant, y que fue la primera versión de este libro, sea una obra original en el sentido de haber surgido como resultado de un impulso personal espontáneo. Habiéndolo redactado en los términos más provocativos posibles (de los que los curiosos pueden encontrar vestigios en su estado actual), no le presté mucha importancia al debate un tanto

animado que suscitó; y lo había dejado de lado como *pièce d'occasion* que había servido su propósito cuando la producción de *Rosmersholm* en el Vaudeville Theatre a cargo de Florence Farr, la inauguración del Independent Theatre por el señor J. T. Grein con una representación de *Espectros*, y la sensación producida por el experimento de Elizabeth Robins y Marion Lea con *Hedda Gabler* iniciaron una controversia periodística frenética en la que no vi ningún signo de que ninguno de los contendientes hubiese estado comprometido por las circunstancias, tal como yo lo estaba, para decidirse definitivamente sobre el significado de las obras de Ibsen y para defender su punto de vista cara a cara con algunos de los polemistas más sagaces de Londres. He de concederle su debida importancia al hecho de que el mismo Ibsen no ha gozado de esta ventaja fabiana; pero también he demostrado que la existencia de una tesis atestiguada y perfectamente definida sobre la obra de un poeta de ningún modo depende de la integridad de su propia conciencia intelectual acerca de la misma. En todo caso, los contendientes, ya fuese en la esfera injuriosa, en la esfera justificativa o en la esfera de culto al héroe, de ningún modo aclararon a quién estaban injuriando o justificando, o por quién se estaban extasiando; y llegué a la conclusión de que mi explicación bien podría utilizarse hasta que se encontrara otra mejor.

Con esta aclaración del origen del libro y un recordatorio de que no se trata de un ensayo crítico sobre la belleza poética de Ibsen sino sencillamente una explicación del ibsenismo, lo presento a mis lectores para ver qué les parece.

LONDRES, Junio 1891.

La quintaesencia del ibsenismo

Nueva edición ampliada hasta la muerte de Ibsen

LOS DOS PIONEROS

Es decir, pioneros de la marcha hacia las llanuras del cielo (por así decirlo).

El segundo, que tiene los ojos en el cogote, es el hombre que declara que está mal hacer algo en lo que hasta ahora nadie ha visto ningún perjuicio.

El primero, que tiene muy buena vista y los ojos en el sitio acostumbrado, es el hombre que declara que está bien hacer algo que hasta ahora se ha considerado infame.

Al segundo el ejército lo trata con gran respeto. Le hacen homenajes; lo llaman hombre honrado; y lo odian como al demonio.

Al primero todo el ejército le grita y le tira piedras. Le llaman todo tipo de injurias; le dan pan y agua de mala gana; y en secreto lo adoran como salvador de su total desesperación.

Déjenme poner un ejemplo de la vida de mis pioneros. Shelley fue un pionero y nada más: hizo el trabajo tanto del primero como del segundo.

Ahora comparen el efecto que produjo Shelley como predicador de la abstinencia, o segundo pionero, con el que produjo como predicador de la indulgencia, o primer pionero.

Por ejemplo:

PROPOSICIÓN DEL SEGUNDO PIONERO: Está mal matar animales para comérselos.

PROPOSICIÓN DEL PRIMER PIONERO: No está mal convertir a nuestra hermana en nuestra esposa¹.

Aquí el segundo pionero aparece como una persona amablemente humanitaria mientras que el primero lo hace como un corruptor antinatural de la moral pública y la vida familiar. Es mucho más fácil declarar lo bueno malo que lo malo bueno en una sociedad con sentimiento de culpabilidad, para la cual, como para el detective de Dickens, “Cualquier acción posible es una acción probable con tal

¹ La curiosa persistencia de esta proposición en la mejor poesía del siglo XIX no es fácil de explicar ahora que parece tan nimia como anticuada. Es como si alguien dijera: “No está mal ponerse cabeza abajo”. La respuesta sería: “Puede tener razón pero como nadie quiere hacerlo, ¿por qué preocuparse por eso?”. Sin embargo pienso que esta forma sensata de tratar la cuestión —obviamente más saludable que el antiguo terror morboso— la ha producido en gran medida la negativa de poetas como Shelley o Wagner a aceptar la teoría de la antipatía natural como base de las tablas de consanguinidad, y por la posterior publicación de una montaña de evidencias por parte de sociólogos, desde Herbert Spencer a Westermarck, demostrando que tales tablas son del todo convencionales y que todas las prohibiciones bien se han ignorado o bien hasta se han convertido en auténticas obligaciones en un momento u otro sin escandalizar al instinto humano. La consecuencia es que nuestros ojos están abiertos ahora a las razones sociales de índole práctica para prohibir el matrimonio entre Laon y Cythna, o Sigmundo y Siglinda; y la predicación del incesto como algo poético en sí mismo ha perdido todo interés morboso y ha desaparecido. Además estamos empezando a reconocer el hecho importante de que no se puede contar con la ausencia de ilusión romántica como la que hay entre personas criadas juntas, que sin duda existe y que solía confundirse con la antipatía natural, tal como se puede contar con la que hay entre extraños, por alto que sea su grado de consanguinidad; y que cualquier sistema doméstico o educativo que segregue por sexos produce una ilusión romántica, no importa lo indeseable que ésta sea. Se verá más adelante en el capítulo dedicado a la obra teatral *Los espectros* cómo Ibsen adoptó este punto de vista moderno de que la consanguinidad no cuenta entre extraños. Yo mismo la he aceptado en mi obra *La profesión de la señora Warren* (1912).

de que se oriente en una dirección equivocada”. Igual que el castigo del mentiroso no es en absoluto que no lo crean sino que no puede creer a nadie, a una sociedad que se siente culpable se la puede persuadir más fácilmente de que cualquier acto aparentemente inocente es culpable, que de que cualquier acto aparentemente culpable es inocente.

El diario inglés que mejor representaba el sentimiento de culpabilidad de la clase media cuando las obras de Ibsen llegaron a Inglaterra era el *Daily Telegraph*. Si podemos demostrar que el *Daily Telegraph* atacaba a Ibsen del mismo modo que el *Quarterly Review* solía atacar a Shelley, concluiremos de inmediato que tiene que haber algo del primer pionero en Ibsen.

El difunto Clement Scott, en aquella época crítico teatral del *Daily Telegraph*, era un caballero sentimentalmente afable, por lo tanto no un pionero, aunque en sus tiempos había luchado denodadamente por el avance del teatro británico representado por las obras de Robertson. También era un católico romano sincero, ferviente, impresionable y emocional. Acusó a Ibsen de impotencia dramática, de amateurismo ridículo, obscenidad, vulgaridad, egocentrismo, falta de elegancia, absurdo, verbosidad aburrida, y de ser “de clase media”, declarando que había tomado ideas que habrían inspirado a un gran poeta trágico y las había vulgarizado y envilecido en obras teatrales horribles, repugnantes y odiosas. Esta crítica, que apareció en una reseña de la primera representación de *Espectros* en Inglaterra, se publicaba en el *Daily Telegraph* del 14 de marzo de 1891 y estaba apoyada por un editorial que comparaba la obra con una cloaca abierta, una úlcera repugnante sin vendar, una obscenidad cometida en público, o un lazareto con todas las puertas y ventanas abiertas. Todos los epítetos que siguen se utilizan en el artículo para describir la obra de Ibsen: bestial, cínica, repugnante, perniciosa, enfermiza, delirante, indecente, detestable, fétida, carroña literaria, material crapuloso, confesiones clínicas. “El realismo”, dice el autor, “es una cosa; pero el público no tiene que taparse la nariz para que una obra sea declarada fiel a la realidad. Es difícil poner en términos decorosos la ordinaria y casi putrefacta falta de decoro de esta obra teatral”. Como la representación de *Espectros* tuvo lugar la noche del 13 de marzo y la crítica apareció a la mañana siguiente, es evidente que Clement Scott tuvo que volver derecho del teatro a las oficinas del

periódico para escribir allí en un estado cercano a la histeria su parte de esta extraordinaria protesta. La calidad literaria lleva las marcas de la prisa y el desorden, las cuales, no obstante, solo acentúan la expresión del horror apasionado que produjo en el escritor el ver *Los espectros* en escena. Apelaba a las autoridades para que suspendiera la licencia al teatro y declaraba que se le había exhortado a retirarse del honor, a no creer en el amor, a burlarse de la virtud, a desconfiar de la amistad y a ridiculizar la fidelidad.

Si el artículo citado fuese en lo más mínimo único, contaría como una de las curiosidades de la crítica por presentar, tal como lo hace, al aficionado al teatro más veterano de Londres sufriendo convulsiones desencadenadas por una representación que fue presenciada con aprobación y hasta entusiasmo por muchas personas de acreditada conciencia moral y artística. Pero la crítica de Clement Scott tuvo un tono apenas distinguible del de docenas de otras que aparecieron simultáneamente. Su opinión fue la opinión común. Alfred Watson, crítico del *Standard*, el diario conservador más destacado, propuso que se entablara un juicio contra el teatro apelando a la Ley de Lord Campbell para la supresión de las casas de lenocinio. Evidentemente Clement Scott y su editor Sir Edwin Arnold, en quien recaía la responsabilidad última del artículo que acompañaba a la crítica, representaban a un grupo considerable.

¿Cómo es entonces posible que Ibsen, un dramaturgo noruego famoso en toda Europa, atrajera a una parte de la población inglesa tan poderosamente que lo aclamaba como el mayor poeta dramático y la mayor autoridad moral viviente, mientras que a otros le repugnaban tanto sus obras que lo describían en términos que ellos mismos admitían que eran, dadas las necesidades del caso, casi por completo obscenos? Este fenómeno, que ha ocurrido por toda Europa siempre que se han representado las obras de Ibsen, al igual que en Norteamérica y Australia, ha de explicarse de modo exhaustivo antes de poder discutir las obras sin peligro de reproducir la misma confusión en la mente del lector. Tal explicación, por tanto, será mi primer asunto.

Entiéndase desde el comienzo que la explicación no será una justificación. El juicio de Clement Scott no lo indujo a error lo más mínimo en cuanto al propósito de Ibsen. Ibsen quería decir todo

aquello que más repugnó al crítico. Por ejemplo, en *Espectros*, la obra en cuestión, un sacerdote y una mujer casada se enamoran. La mujer sugiere abandonar a su marido y vivir con el sacerdote. Este la hace volver a su deber y comportarse como una mujer virtuosa. Posteriormente ella le recuerda que esto fue una inmoralidad por parte de él. Ibsen está de acuerdo con ella y ha escrito la obra para convencernos de su opinión. Clement Scott no estaba de acuerdo con ella y creía que cuando a uno lo inclinan en favor de la opinión de ella, lo corrompen moralmente. Esta convicción fue lo que lo impulsó a denunciar a Ibsen tal como lo hizo, del mismo modo que Ibsen se sintió impulsado a difundir las convicciones que provocaron el ataque. Quién de los dos tiene razón no puede decidirse hasta determinar si una sociedad de personas que sostiene las opiniones de Ibsen será superior o inferior a una sociedad que sostiene las de Clement Scott.

Existe mucha gente que no puede concebir lo anterior como una pregunta abierta. Para ellos una denuncia de cualquier práctica reconocida es una incitación a una conducta antisocial; y toda frase en la que la aceptación de la validez eterna de estas prácticas no vaya implícita será una paradoja. Sin embargo todo progreso conlleva la superación de dichas prácticas desde esa posición. A modo de ilustración se puede desempolvar el caso de Proudhon, que en el año 1840 definió minuciosamente la propiedad como un robo. Esto fue considerado como la paradoja más demencial que el hombre haya aventurado jamás: parecía evidente que una sociedad que consienta tal proposición tiene que quedar reducida rápidamente a la condición de una ciudad saqueada. Hoy en día los sistemas para la confiscación por impuestos y doble tributación de las regalías mineras y bienes inmuebles son lugares comunes de la reforma social; y la honradez de la relación de nuestros grandes propietarios hacia el resto de la comunidad es puesta en duda en todas partes. Resultaría sencillo multiplicar los ejemplos, aunque los más completos son ahora ineficaces porque el triunfo de la paradoja original ha borrado todo recuerdo de la oposición encontrada inicialmente. Lo que hay que entender es que el progreso social surte efecto a través de la sustitución de las instituciones antiguas por otras nuevas; y puesto que toda institución implica el cumplimiento del deber de avenirse a ella, el progreso tiene que implicar la negativa a cumplir un deber establecido a cada paso. Si los ingleses no se hubieran negado a cumplir el deber de obediencia absoluta al monarca, su progreso político ha-

bría sido imposible. Si las mujeres no se hubiesen negado a cumplir el deber de someterse absolutamente al marido y no hubiesen desafiado a la opinión pública en relación a los límites impuestos por el recato en su educación, jamás habrían obtenido la protección de la Ley de Propiedad de las Mujeres Casadas, el voto en las elecciones municipales o la facultad para cualificarse como médicos. Si Lutero no hubiera pisoteado su deber hacia la cabeza de su iglesia y su voto de castidad, nuestro clero todavía tendría que elegir entre el celibato y el libertinaje. No hay nada nuevo entonces en la resistencia al deber por parte del reformador: cada paso del progreso significa la negativa a cumplir un deber y un texto sagrado roto en pedazos. Y en consecuencia todo reformador es acusado: Lutero de apóstata, Cromwell de traidor, Mary Wollstonecraft de arpía poco femenina, Shelly de libertino e Ibsen de todo lo enumerado en el *Daily Telegraph*.

Este progreso a paso de cangrejo de la evolución social, en el que el individuo avanza con la apariencia de retroceder, sigue ofuscándonos a pesar de todas las lecciones de la historia. Para el hombre religioso, el librepensador recién formado, que de repente reniega de la revelación sobrenatural y niega toda obligación a creer en la Biblia y obedecer los mandamientos como tales, parece reclamar el derecho a matar y robar en general. Pero el librepensador pronto encuentra razones para no hacer lo que no quiere hacer; y estas razones le parecen mucho más vinculantes para la conciencia que los preceptos de un libro cuya infalibilidad no puede demostrarse racionalmente. El hombre religioso se ve finalmente forzado a admitir —como pasó en el caso del difunto Charles Bradlaugh, por ejemplo— que los discípulos de Voltaire y Tom Paine no roban carteras ni cortan gargantas con más frecuencia que el cristiano medio; hasta llega a dudar de si en realidad el mismo Voltaire (¡Pobre Voltaire, que construyó una iglesia y fue el filántropo más grande de su época!) gritó y vio al diablo en su lecho de muerte.

Esta experiencia de ningún modo evita que el racionalista² caiga en el mismo conservadurismo cuando llega la hora de cuestionar su

² Debería advertir aquí a los estudiantes de filosofía que no me refiero al racionalismo tal como aparece clasificado en los manuales sino como se hace patente en los hombres.

propia creencia. Apenas ha triunfado sobre el teólogo cuando inmediatamente establece como obligación para todos el deber de actuar lógicamente con el objetivo de asegurar el bien más grande para la mayoría, con el resultado de acabar al poco tiempo en la vivisección, las leyes de enfermedades contagiosas, conspiraciones de la pólvora y otras abominaciones grotescas pero estrictamente razonables. La razón se convierte en Dagón, Moloch y Jehová todo en uno. Sus devotos se regocijan por haberse liberado de la vieja esclavitud hacia una colección de libros escritos por hombres de letras judíos. Pueden demostrar que rendir culto a tales libros era tan absurdo como rendir culto a las sonatas compuestas por músicos alemanes, como hacía el héroe de la novelita de Wagner que se incorporaba en el lecho de muerte para recitar su credo, que empezaba “Creo en Dios, Mozart y Beethoven”. El librepensador voltairiano desprecia tal muestra de sentimiento; pero ¿no es mucho más sensato rendir culto a una sonata compuesta por un músico que rendir culto a un silogismo compuesto por un lógico dado que la sonata puede alentar el heroísmo o al menos inspirar sentimientos de temor reverencial y devoción? Esto no se le ocurre al devoto de la razón; y el librepensamiento del racionalista pronto significa el culto al silogismo con ritos de sacrificios humanos; pues del mismo modo que el predecesor religioso del racionalista pensaba que el hombre que se mofaba del bautismo y la Biblia tenía que ceder de modo infalible y sin resistencia a todas sus propensiones criminales, así el racionalista a su vez se convence de que cuando un hombre ha perdido su fe en la vacunación y en los *Datos de ética*, de Herbert Spencer, no se puede confiar en que no toque la persona, la cartera o la esposa del vecino.

Con el paso del tiempo la edad de la razón tuvo que seguir su camino tras la edad de la fe. Como experiencia real, el racionalismo recibió la primera sacudida al observar que aunque nada puede vencer a las mujeres para que lo acepten, su exasperación ante el razonamiento no les impide llegar a la conclusión acertada de que la creencia masculina en él (una fe que, dicho sea de paso, nunca ha arraigado muy profundamente en Inglaterra con independencia de lo que haya sucedido en Francia o Grecia) salva a los hombres de llegar a conclusiones equivocadas. Cuando esta generalización ha de modificarse a la vista de que algunas mujeres están comenzando a poner a prueba su destreza en el raciocinio, la razón no se restablece en el trono porque el resultado del razonamiento de la mujer

es que esta empieza a caer en los errores de los que los hombres están aprendiendo a desengañarse. El momento en que ella se pone a actuar por razones en lugar de simplemente encontrar razones para lo que quiere hacer, no se sabe qué disparate hará después: existen las mismas buenas razones para quemar a un hereje en la hoguera que para rescatar de ahogarse a la tripulación de un barco naufragado; de hecho las hay mejores.

Una de las primeras y más famosas frases del racionalismo lo habría condenado sin más juicio si se hubiese entendido su significación plena en el momento. Voltaire, ofendido por las tonterías de algún poetastro, se encontró con la súplica “Uno tiene que vivir”. “No veo la necesidad”, respondió Voltaire. La evasiva fue digna del mismo padre de la mentira; pues Voltaire estaba cara a cara con la misma necesidad que estaba rechazando; tendría que haber sabido, consciente o inconscientemente, que es el postulado universal; habría entendido, si hubiese vivido hoy, que puesto que todas las instituciones humanas legítimas se construyen para cumplir la voluntad del hombre y su voluntad es vivir hasta cuando la razón le enseña a morir, la necesidad lógica, que era el tipo al que se refería Voltaire (el otro tipo ya era suficientemente visible) nunca puede ser el motor de la acción humana, y, en resumidas cuentas, no es una necesidad en absoluto. Pero eso no se sacó a la luz en la época de Voltaire; y murió impenitente, legando a sus discípulos ese agente tan lógico, la guillotina, que igualmente “no veía la necesidad”.

En nuestro siglo empezó a extenderse el reconocimiento de la voluntad diferenciada de la maquinaria de razonamiento. Schopenhauer fue el primero de los modernos³ que apreció la enorme importancia práctica de la distinción y que la dejó clara para los metafísicos aficionados con ejemplos concretos. A partir de sus enseñanzas vino la formulación del dilema al que Voltaire le había cerrado los ojos. Es el siguiente. Considerada racionalmente, la vida

³ Digo modernos porque la voluntad es nuestra vieja amiga el alma o el espíritu humano; y la doctrina o justificación no por las obras sino por la fe claramente deriva su validez de la consideración de que ninguna acción separada de la voluntad que hay detrás de ella tiene ningún carácter moral: por ejemplo, los actos que hacen al asesino o al pirómano infames son exactamente iguales a las que hacen famoso al héroe patriótico. “El pecado original” es la voluntad cometiendo maldades. “La gracia divina” es la volun-

solo merece la pena vivirse cuando los placeres son mayores que los sufrimientos. Ahora bien, para una generación que ha dejado de creer en el cielo y todavía no ha aprendido que la degradación por la pobreza de cuatro de cada cinco personas es artificial y remediable, el hecho de que racionalmente la vida no merece la pena vivirse es obvio. Es inútil pretender que el pesimismo de Qohelet, Shakespeare, Dryden y Swift puede refutarse si el mundo progresa únicamente por la destrucción de los inútiles, y sin embargo solo puede mantener la civilización produciendo inútiles en multitudes de las cuales esa terrible proporción de cuatro a uno representa a los supervivientes relativamente útiles. Resulta evidente entonces que lo razonable para los racionalistas es negarse a vivir. Pero como ninguno de ellos va a suicidarse en cumplimiento de esta demostración de "la necesidad" de ello, ahí termina la idea de que hay razones para vivir en lugar de que lo hacemos como consumación de nuestra voluntad de vivir. Esto nos lleva de nuevo al misterio; pues la ciencia positiva no explica nada de esta voluntad de vivir. La ciencia positiva nos ha encandilado durante casi un siglo con su análisis de la maquinaria de la sensación. Sus investigaciones sobre la naturaleza del sonido y la estructura del oído, la naturaleza de la luz y la estructura del ojo, su medición de la velocidad de la sensación, su localización de las funciones del cerebro, y sus insinuaciones sobre la posibilidad de producir un homúnculo en breve como fruto de las investigaciones químicas sobre el protoplasma han satisfecho las almas de nuestros ateos tan plenamente como la creencia en la omnisciencia divina y la revelación de las escrituras satisfizo las almas de sus piadosos antecesores. El hecho es que cuando Young, Helmholtz, Darwin, Haeckel y los demás, popularizados aquí entre la clase culta por Tyndall y Huxley, y entre el proletariado por las conferencias de la National Secular Society, nos han enseñado todo lo que saben, se-

tad haciendo el bien. Nuestros antepasados, no versados en la dialéctica hegeliana, no podían concebir que las dos, cada una la negación de la otra, fueran lo mismo. La filosofía de Schopenhauer, como la de todos los pesimistas, realmente se basa en la vieja visión de la voluntad como pecado original, y en la perspectiva de 1750-1850 de que el intelecto es la gracia divina que ha de salvarnos de él. Hay que advertir también a aquellos que imaginan que el schopenhauerismo es uno e indivisible que la aceptación de su metafísica de ningún modo implica la fidelidad a su filosofía.

guimos todavía tan perdidos para explicar el hecho de la conciencia como lo habríamos estado en los tiempos en que aprendíamos con la *Guía del conocimiento para niños*. El materialismo, en síntesis, solo aisló el gran misterio de la conciencia quitando de en medio varios misterios insignificantes con los que la habíamos confundido; del mismo modo que el racionalismo aisló el gran misterio de la voluntad de vivir. El aislamiento hizo a ambos más visibles que antes. Pensábamos que habíamos escapado para siempre del nebuloso reino de la metafísica; y solo nos adentramos en su interior⁴.

Todavía no hemos borrado lo extraño de la posición a la que ahora hemos llegado. Hace nada que nuestra mayor vanagloria era ser seres humanos razonables. Hoy nos reímos de esa soberbia y nos vemos como criaturas voluntariosas. La capacidad de razonar con rigor es más deseable que nunca; pues solo por medio del razonamiento riguroso podremos calcular las acciones para hacer lo que pretendemos, es decir, para cumplir nuestra voluntad; pero la fe en la razón como motor supremo ha dejado de ser el criterio de una mente sensata igual que la fe en la Biblia ya no es el criterio para determinar una intención recta.

En este punto, por consiguiente, la ilusión del movimiento regresivo del progreso se repite con más fuerza que nunca. Del mismo modo que el paso benéfico de la teología al racionalismo es interpretado por el teólogo como un aumento de la irreligiosidad, el paso del racionalismo al reconocimiento de la voluntad como motor supremo al racionalista le parece un fallo de la sensatez común; de manera que tanto al teólogo como al racionalista el progreso en última instancia les resulta alarmante, amenazador y espantoso porque parece tender hacia el caos. Para los teístas de la época, los deístas Vol-

⁴ En este proceso la correlación entre racionalismo y materialismo tiene cierta importancia práctica inmediata. Aquellos que renuncian al materialismo mientras se aferran al racionalismo por lo general o bien recaen en una sumisión abyecta a la más paternal de las iglesias o son atrapados por los intentos místicos renovados continuamente para encontrar una nueva fe por medio de la racionalización de la vacuidad del materialismo. La vacuidad no tiene nada en ella misma; y si uno ha fracasado como materialista por razonar acerca de algo, no es probable que como místico mejoren las cosas al razonar sobre la nada.

taire y Tom Paine eran demonios sentenciados que tentaban a la humanidad para encaminarla al infierno⁵. Tanto para deístas como teístas Ferdinand Lassalle, el ateo autoadorador y adorador del hombre, habría sido un monstruo. Sin embargo a muchos que hoy se hacen eco de la exigencia de Lassalle de que las instituciones políticas y económicas deben adaptarse a la voluntad de los pobres de alimentarse hasta saciarse del producto del trabajo que comparten, les repugna la aceptación de Ibsen del impulso hacia una mayor libertad como base suficiente para rechazar cualquier deber tradicional, por sagrado que sea, que entre en conflicto con ella. Les parece que la sociedad, aunque fuera tan libre como la república socialdemócrata de Lassalle, tendrá que desmoronarse cuando la conducta ya no esté regulada por pactos inviolables.

Entonces ¿qué ha sucedido durante todos estos derrocamientos de lo sagrado y lo infalible a ese objeto santificado de forma superior, el deber? Evidentemente no puede haber salido indemne. Lo primero fue el deber del hombre para con Dios, con el sacerdote como árbitro. Ese fue rechazado y entonces vino el deber del hombre para con el prójimo, con la sociedad como árbitro. ¿Será este rechazado también y sustituido por el deber del hombre para consigo mismo, juzgado por él mismo? Y de ser así, ¿cuál será el efecto sobre la concepción del deber en abstracto? Veámoslo.

Acabo de llamar a Lassalle autoadorador. Al hacerlo no le dirijo ningún reproche pues este es el último paso en la evolución de la concepción del deber. El deber surge inicialmente como una tiranía sombría de la indefensión del hombre, de la desconfianza hacia sí mismo, en una palabra, de su miedo abstracto. Personifica todo lo que teme de modo abstracto en Dios y de inmediato se convierte en el esclavo de su deber para con Dios. Impone esta esclavitud con crueldad a sus hijos con la amenaza del infierno y con el castigo por

⁵ Esto no es del todo cierto. Voltaire fue lo que ahora llamaríamos un congregacionista avanzado. De hecho la disidencia moderna, en su faceta culta, es volterianismo ortodoxo. Voltaire estuvo durante algún tiempo en muy buenos términos con los pastores ginebrinos. Pero entre sus bromas a costa del culto a la Biblia y el hecho de no poder apartarse formalmente de la Iglesia oficial francesa sin ponerse bajo su poder, los pastores tuvieron que ocultar finalmente su acuerdo con él. (1912)

sus intentos de ser felices. Cuando se hace más atrevido deja de temerle todo y se atreve a amar algunas cosas; entonces este deber suyo hacia lo que teme evoluciona hacia un sentido del deber hacia lo que ama. A veces personifica lo que ama en Dios; y el Dios de la ira se convierte en el Dios del amor: a veces se convierte de inmediato en una persona humanitaria, altruista, que solo reconoce el deber para con el prójimo. Esta fase se corresponde con la fase racionalista en la evolución de la filosofía y con la fase capitalista en la evolución industrial. Pero en ella el esclavo de Dios emancipado cae bajo el dominio de la sociedad, la cual, habiendo alcanzado una fase en la que todo el amor ha sido extraído de ella por la lucha competitiva por el dinero, lo aplasta sin piedad hasta que a su debido tiempo y con el desarrollo de su valentía finalmente surge en él un sentido del deber para consigo mismo. Y cuando este sentido está plenamente desarrollado perece la tiranía del deber; pues ahora el Dios del hombre es su propia humanidad y él, satisfecho de sí mismo al fin, deja de ser egoísta. Por lo tanto el evangelista de este último paso tiene que predicar el rechazo del deber. Esto, para los desprecenidos de su generación, es realmente la obra maestra de las paradojas sin sentido. ¡Qué! Después de todo lo que han dicho los hombres de noble vida sobre que el secreto de toda la buena conducta está únicamente en el deber, el deber y el deber ¿van a decirnos que el deber es la maldición original de la que debemos redimirnos antes de poder avanzar otro paso en el camino por el que, tal como imaginamos (habiendo olvidado los rechazos de nuestros antepasados), el deber y solo el deber nos ha llevado tan lejos? ¿Y por qué no? Dios todopoderoso fue una vez la más sagrada de nuestras concepciones y hubo de ser negado. Entonces la razón se convirtió en el papa infalible, y a su vez fue depuesta. ¿Es acaso el deber más sagrado que Dios o que la razón?

Tras haber llegado a la posibilidad de que el hombre repudie el deber, haré una digresión sobre el tema de los ideales y los idealistas según lo trata Ibsen. Avanzaré en círculo para regresar a este mismo punto pasando por el repudio del deber por parte de la mujer; y así estaré por fin en disposición de explicar las obras teatrales de Ibsen sin riesgo de equívocos.

IDEALES E IDEALISTAS

Hemos visto cómo a medida que el hombre madura a lo largo de los siglos se siente más atrevido por la maduración de su valentía, esto es, de su espíritu (puesto que así la llama la gente corriente), y se atreve cada vez más a amar y confiar en lugar de temer y luchar. Pero la valentía tiene otros efectos: también asciende de la mera conciencia al conocimiento al atreverse cada vez más a enfrentarse a los hechos y decirse a sí mismo la verdad. Pues en su infancia de indefensión y terror no era capaz de enfrentarse a lo inexorable; y al ser los hechos lo más inexorable de todas las cosas, enmascaraba todo lo amenazador en cuanto lo descubría; de modo que ahora cada máscara requiere un héroe que la arranque. El rey de los terrores, la muerte, era lo más inexorable: el hombre no podía soportar su miedo a ella. Tenía que convencerse de que la muerte podía propiciarse, sortearse, abolirse. Todos sabemos cómo le colocó la máscara de la inmortalidad personal al rostro de la muerte con este propósito. E hizo lo propio con todo lo desagradable siempre y cuando siguiera siendo inevitable. De lo contrario se habría vuelto loco de terror con las formas macabras que lo rodeaban, encabezadas por el esqueleto con la guadaña y el reloj de arena. Las máscaras eran sus ideales, que fue como las llamó; y se preguntaba ¿qué sería la vida sin ideales? Así se convirtió en un idealista y siguió siéndolo hasta que se atrevió a arrancar las primeras máscaras y a mirar a los espectros a la cara —se atrevió, esto es, a ser cada vez más realista—. Pero todos los hombres no son igual de valientes; y el terror más fuerte prevaleció cada vez que un realista más atrevido que el resto tocaba una máscara de la que todavía no se atrevían a prescindir.

Todavía tenemos gran cantidad de estas máscaras a nuestro alrededor: algunas de ellas más fantásticas que cualquiera de las máscaras de los nativos de las islas Sandwich conservadas en el Museo Británico. Sobre todo en nuestras novelas y romances vemos las más bellas de todas las máscaras: aquellas ideadas para ocultar la brutalidad del instinto sexual en las primeras fases de su desarrollo y para suavizar el aspecto riguroso de las férreas leyes con las que la sociedad regula su satisfacción. Cuando el organismo social está empeñado en la civilización, ha de imponer el matrimonio y la vida familiar al individuo porque no puede perpetuarse de otro modo pese a que el amor solo se conoce todavía por destellos intermitentes y la base de una relación sexual es por lo general mero apetito físico. En estas circunstancias los hombres tratan de unir el placer a la necesidad, pretendiendo desesperadamente que la institución que se les ha impuesto es agradable y considerando indispensable la decencia pública de asumir siempre que los hombres aman espontáneamente a su familia más que a quienes conoce casualmente, y que siempre desearán a la mujer a la que una vez desearon; también que la familia es el ámbito adecuado para la mujer y que ninguna mujer verdaderamente femenina establece jamás un vínculo afectivo, y ni siquiera sabe lo que significa, hasta que se lo pide un hombre. Ahora bien, si la infancia de uno ha estado amargada por la aversión de su madre o el mal humor de su padre, si uno ha dejado de importarle a su esposa o uno está visiblemente cansado de su esposa, si un hermano lo lleva a uno a los tribunales por el reparto de los bienes familiares o un hijo actúa a despecho de los planes y deseos de uno, es difícil que uno se convenza de que la pasión es eterna y de que siempre hay que barrer para casa. Sin embargo, si uno se dice a sí mismo la verdad, toda la vida parece un desperdicio y un fracaso a la luz de ella. Se llega entonces a lo siguiente: que los vecinos han de estar de acuerdo con uno bien en que todo el sistema es un error y hay que cambiarlo por otro nuevo, lo cual posiblemente no podrá suceder hasta que la institución le quede tan pequeña a la organización social que la sociedad pueda perpetuarse sin ella, o bien tienen que hacer que uno mantenga la compostura haciendo creer con determinación que todas las ilusiones con las que se ha enmascarado el sistema son realidades.

En beneficio de la precisión, imaginemos una comunidad de mil personas organizada para la perpetuación de la especie sobre la base

de la familia británica tal como la conocemos en la actualidad. Supongamos que a setecientos de ellos les resulta más que aceptable el orden familiar británico; para doscientos noventa y nueve resulta un fracaso pero tienen que aguantarse puesto que están en minoría. La persona restante tiene una posición que se explicará inmediatamente. Los doscientos noventa y nueve fracasados no tienen el valor de afrontar el hecho de que han fracasado irremediamente puesto que no pueden evitar que los setecientos satisfechos les obliguen a conformarse con la ley del matrimonio. En consecuencia intentarán convencerse de que, con independencia de sus arreglos domésticos particulares, la familia es una institución natural bella y sagrada; pues la zorra no solo afirma que las uvas que no puede alcanzar no están maduras: además insiste en que las endrinas que sí alcanza están dulces. Observemos ahora lo sucedido. Tal como es realmente, la familia es una organización convencional impuesta legalmente que la mayoría, porque le resulta apropiada, piensa que es buena para la minoría, para la que resulta del todo inapropiada. La familia como institución natural bella y sagrada es solo una imagen ilusoria de cómo tendrían que ser todas las familias si se adaptara a todos, inventada por la minoría para enmascarar la realidad, que en su desnudez le resulta intolerable. Esta imagen ilusoria es lo que llamamos un ideal; y la política de obligar a los individuos a actuar suponiendo que todos los ideales son reales y a reconocer y aceptar tal acción como la conducta moral normal, absolutamente válida en toda circunstancia, siendo la conducta contraria o cualquier defensa de la misma reprobada y castigada por inmoral, puede por tanto definirse como la política del idealismo. Por lo tanto nuestros doscientos noventa y nueve fracasados domésticos se han vuelto idealistas en relación al matrimonio; y al proclamar el ideal en la narrativa, la poesía, la oratoria del púlpito y la tribuna, y en las conversaciones privadas serias, superarán a los setecientos que aceptan tranquilamente el matrimonio como una cosa normal sin soñar jamás con llamarlo "institución" y mucho menos bello y sagrado, y sosteniendo claramente la opinión de que el idealismo es un alboroto de chiflados por nada. Los idealistas, heridos por esto, responderán llamándolos filisteos. Entonces tendremos una sociedad compuesta de setecientos filisteos y doscientos noventa y nueve idealistas, quedando una persona sin clasificar: una persona lo bastante fuerte como para afrontar la verdad que los idealistas rehúyen.

Esta persona dice del matrimonio: “Esta cosa es un fracaso para muchos de nosotros. Es intolerable que dos seres humanos que han establecido una relación que solo el cálido afecto puede hacer tolerable se vean forzados a mantenerla cuando ese afecto ha dejado de existir o a pesar del hecho de que nunca llegara a existir. La supuesta atracción y repulsión natural sobre la que se basa el ideal de familia no existe; y es históricamente falso que la familia se instituyera con el propósito de darle satisfacción. Facilitemos algo diferente para los fines sociales que favorece la familia y después suprimamos su carácter obligatorio por completo”. ¿Cuál será la actitud del resto hacia este hombre sin pelos en la lengua? Los filisteos simplemente lo tomarán por loco. Pero los idealistas quedarán totalmente aterrados ante la proclamación de su pensamiento oculto —ante la presencia del traidor a la conspiración de silencio— ante el rasgado del bello velo que ellos y sus poetas tejieron para ocultar el insoportable rostro de la verdad. Lo crucificarán, lo quemarán, traicionarán sus propios ideales de afecto familiar alejando a sus hijos de él, lo tacharán de inmoral, de libertino, de obsceno, y apelarán a los despreciados filisteos, especialmente idealizados para la ocasión como “la sociedad”, para que se pongan en su contra. El grado en que actuarán contra él dependerá del grado en que su valentía exceda a la de ellos. En baja forma, le llamarán cínico y creador de paradojas; en plena forma, harán todo lo posible por arruinarlo cuando no por quitarle la vida. Moralistas ciegameamente osados como Mandeville y Laroche-foucauld, que meramente constatan los hechos desagradables sin negar la validez de los ideales actuales y que en realidad dependen de estos ideales para hacer sus afirmaciones corrosivas, no son despachados con nada peor que el calificativo de cínicos, cuyo uso libre es un signo habitual del idealista ferviente. Pero tomemos el caso de un hombre que ya ha servido de ejemplo: Shelley. Los idealistas no llamaban cínico a Shelley: lo llamaban demonio hasta que se inventaron una nueva ilusión que les permitía disfrutar de la belleza de su poesía, y la ilusión era nada menos que la pretensión de que como él mismo era en el fondo un idealista, sus ideales tenían que ser idénticos a los de Tennyson y Longfellow, ninguno de los cuales escribió jamás una línea en la que algún ideal sumamente respetable no estuviera implícito¹.

¹ Los siguientes ejemplos proceden de las dos etapas de la crítica de Shelley: “Sentimos como si uno de los demonios más oscuros que se hubiera encarnado en un cuerpo humano que le permita satisfacer su enemistad contra la

Aquí el reconocimiento de que Shelley, el realista, era también un idealista parece invalidar todo el argumento. Y ciertamente invalida la consistencia verbal del mismo; pues desgraciadamente empleamos la palabra “ideal” indistintamente para referirnos a la institución que enmascara el ideal y a la máscara misma, lo que produce como resultado una desesperante confusión de ideas, ya que la institución puede ser decadente y nociva mientras que la máscara puede, y de hecho lo es por lo general, una imagen de lo que de buen grado aceptaríamos en su lugar. Si los hechos existentes, con sus máscaras puestas, va a llamarse ideales, y las posibilidades futuras que las máscaras representan también se van a llamar ideales, y si, por otra parte, el hombre que defiende las instituciones existentes manteniendo su identidad con las máscaras va a ser confundido por llevar el mismo nombre con el hombre que se esfuerza por alcanzar las posibilidades futuras arrancándole la máscara al objeto enmascarado, entonces una pluma humana no puede expresar el planteamiento de modo inteligible: el lector y yo incurriremos en un equívoco en cada frase a menos que se me permita distinguir a pioneros como Shelley e Ibsen como realistas de los idealistas de mi comunidad imaginaria de mil personas. Si me preguntan por qué no he asignado los términos al revés llamando idealistas a Shelley y a Ibsen y realistas a los convencionalistas contestaré que el propio Ibsen, aunque no hizo la distinción formalmente, ha machacado tanto con las convenciones y los convencionalistas como ideales e idealistas que si ahora me empeñara en llamarlos realidades y realistas confundiría a los lectores de *El pato salvaje* y *Rosmersholm* más

raza humana, y como si la atrocidad sobrenatural de su odio solo pudiese aumentarla la capacidad de hacer daño. Esta impresión se ha grabado con tal fuerza en nuestras mentes que le pedimos insistentemente a un amigo que había visto a este individuo que nos lo describiera —como si una pezuña hendida, cuernos o llamas saliendo de su boca debieran haber caracterizado la apariencia externa de un enemigo tan acérrimo del género humano”. (*Literary Gazette*, 19 de mayo de 1821)

“Un ángel bello e inútil, que agita en vano sus luminosas alas en el vacío”. (Matthew Arnold en el prólogo a su selección de poemas de Byron fechado en 1881)

La opinión de 1881 es mucho más absurda que la de 1821. Se pueden encontrar más ejemplos en los artículos de Henry Salt, uno de los pocos que han escrito acerca de Shelley que entiende su verdadera posición como pionero social.

que ayudarles. Sin duda se me reprochará que desconcierte a la gente limitando así el significado del término "ideal". Pero yo pregunto: ¿Qué es esa perplejidad pasajera comparada con el enredo inextricable que crearé si sigo la costumbre y utilizo el término indiscriminadamente en sus dos sentidos tremendamente incompatibles? Si existen objeciones en contra del término "realista" a causa de algunas de sus connotaciones modernas, solo puedo recomendar al lector, si ha de asociarlo a algo distinto de mi propia descripción de su sentido (no negocio con definiciones), que lo asocie no con Zola ni con Maupasant sino con Platón.

Ahora regresemos a nuestra comunidad de setecientos filisteos, doscientos noventa y nueve idealistas y un realista. La mera ambigüedad verbal sobre la que acabo de advertir es como si nada al lado de aquella que proviene de cualquier intento de expresar las relaciones de estas tres secciones, con los simples que son, en términos de los sistemas normales y corrientes de la razón y el deber. El idealista, aunque más avanzado en el desarrollo de la evolución que el filisteo, sin embargo odia al más avanzado de todos y lo golpea con un terror y un rencor de los que el despreocupado filisteo es inocente. El hombre que se ha elevado por encima del peligro y el miedo de que la codicia le lleve al robo, el carácter al asesinato, y los afectos a la depravación: este es a quien denuncian como el gran canalla y el libertino, y a quien se confunde con los inferiores por ser el más superior. Y no son los ignorantes y los necios quienes incurren en el error sino los cultos y refinados. Cuando el verdadero profeta habla, no son aquellos que nunca han leído acerca de lo estúpidas que resultaron en el pasado tales demostraciones eruditas quienes intentan demostrar que es un granuja y un idiota sino los mismos que han escrito volúmenes sobre las crucifixiones, la muerte en la hoguera, las lapidaciones, las decapitaciones y los ahorcamientos, las deportaciones a Siberia, la calumnia y el ostracismo que han sido la suerte tanto del pionero como del simpatizante. Fueron hombres con una reputación literaria consolidada por quienes supimos que William Blake estaba loco, que Shelley se echó a perder por vivir con gente corriente, que Robert Owen fue un hombre desconocedor del mundo, que Ruskin fue incapaz de comprender la economía política, que Zola no era más que un sinvergüenza, y que Ibsen era "un Zola con una pata de palo". El gran músico aceptado por los aficionados es vilipendiado por el resto de compositores: fue la cultura

musical europea la que declaró a Wagner inferior a Mendelssohn y Meyerbeer. El gran artista encuentra a sus enemigos entre los pintores y no entre la gente de la calle: fue la Royal Academy la que colocó a don nadie olvidados por delante de Burne Jones. No es racional que esto pase pero es así a pesar de todo.

Finalmente el realista pierde la paciencia por completo con los ideales y únicamente ve en ellos algo que nos ciega, algo que nos adornece, algo que mata el yo en nosotros, algo con lo que en lugar de resistir a la muerte la podemos desarmar suicidándonos. El idealista, que se ha refugiado en los ideales porque se odia y se avergüenza de sí mismo, cree que todo esto es mucho mejor. El realista, que ha llegado a tener un profundo respeto por sí mismo y fe en la validez de su propia voluntad, cree que es mucho peor. Para el uno, la naturaleza humana, naturalmente corrupta, se protege de excesos perjudiciales solo por su abnegada conformidad con los ideales. Para el otro estos ideales solo son pañales que el hombre ha dejado pequeños y que le impiden moverse insufriblemente. Con razón no se ponen de acuerdo. El idealista dice: “El realismo significa egotismo; y el egotismo significa depravación”. El realista declara que cuando un hombre reniega de su voluntad de vivir y ser libre en un mundo de seres vivos y libres, buscando únicamente ajustarse a los ideales no para ser él mismo sino para ser “un buen hombre”, entonces está muerto y podrido moralmente, y hay que ignorarlo para soportar su resurrección, si es que por suerte esta llega antes de su muerte física². Desgraciadamente, este es el tipo de lenguaje que nadie entiende aparte de un realista. Resultará más entretenido a la vez que más convincente poner un ejemplo auténtico de un idealista que critica a un realista.

² Lo anterior fue escrito en 1890, diez años antes de que en *Cuando despertamos los muertos* Ibsen adoptara plenamente la metáfora sin que me conste que tuviera ningún conocimiento de mi ensayo. Esta anticipación es una prueba mejor que ningún argumento de que iba por el buen camino en cuanto al pensamiento de Ibsen. (1912)

LA MUJER FEMENINA

En 1890 la sensación literaria del momento fue el *Diario de Marie Bashkirtseff*. Un resumen comentado del mismo fue publicado en *The Review of Reviews* (junio de 1890) por su editor, el difunto William Stead, quien habiéndose ganado a numerosísimos seguidores con un servicio público para cuya realización tuvo que simular un delito e ir a la cárcel y así demostrar que era posible, emprendió una campaña con el objetivo de establecer el ideal de “pureza” sexual como condición de la vida pública. Poseía ciertas cualidades ibsenistas: fe en sí mismo, obstinación, una concienzuda falta de escrúpulos, y saber hacerse oír siempre. Entre sus ideales destacaba un ideal de feminidad. Para apoyar este ideal, como todos los idealistas, haría y creería cualquier afirmación por obvia y grotescamente irreal que fuera. Cuando descubrió que la explicación de sí misma que daba Marie Bashkirtseff era totalmente incompatible con la imagen de la mente de una mujer que le presentaba su ideal, se enfrentó al dilema de que bien Marie no era una mujer o por el contrario su ideal era falso comparado con la realidad. Cumplidamente aceptó la primera alternativa. “De lo inequívocamente femenino”, dice, “apenas hay en ella un vestigio. Fue la antítesis misma de una mujer auténtica”. La siguiente dificultad de Stead fue que el dominio de sí mismo, una cualidad dominante de su ideal, no podía caracterizar a Marie: de lo contrario ella se habría parecido más a su ideal. Sin embargo tuvo que comprobar que ella, sin ninguna exigencia de las circunstancias, se hizo a sí misma una artista consumada trabajando diez

horas al día durante seis años. Si hay alguien que cree que esto no demuestra dominio de sí mismo, que simplemente lo pruebe durante seis meses. Pese a todo, el veredicto de Stead fue “ningún dominio de sí misma”. No obstante su polémica principal con Marie se manifestó en las siguientes líneas. “Marie”, dijo, “fue una artista, una intérprete, una persona ingeniosa, una filósofa, una estudiante, lo que quieran excepto una mujer natural con un corazón para amar, y un alma para encontrar la satisfacción suprema del sacrificio por un novio o un hijo”. Ahora bien, de todas las abominaciones idealistas que hacen pernicioso a la sociedad, dudo que haya una tan mezquina como la de obligar a la mujer a que demuestre abnegación so pretexto de que le gusta; y, si se atreve a contradecir tal pretensión, proclamar que no es una mujer auténtica. En la India llevaron este ejemplo de idealismo hasta el punto de declarar que la mujer no podía soportar sobrevivir a su marido sino que su propia naturaleza, bella, amorosa y fiel la incitaría a dar su vida en la pira funeraria que consumía el cadáver de él. Lo asombroso es que las mujeres, antes de que las tildaran de desgraciadas sin sexo, permitieran que las atontaran con alcohol y que en este estado tan poco femenino las quemaran vivas. El filisteísmo británico reprimió la idealización de las viudas con mano firme y el rito de inmolación de la viuda se abolió en la India. La versión inglesa del mismo todavía prevalece; y Stead, el salvador de las niñas¹, fue uno de sus sumos sacerdotes. Imaginemos sus sentimientos al encontrarse con esta anotación en el diario de una mujer: “Me amo a mí misma”. O esta otra: “Juro solemnemente –por los Evangelios, por la pasión de Cristo, por MÍ MISMA– que dentro de cuatro años seré famosa”. La joven se estaba proponiendo verdaderamente emplear por ella misma todas las facultades de que disponía, según opinión de Stead, únicamente para sacrificarlas por su novio o hijo! No es de extrañar que se viera forzado a exclamar de nuevo que “Sin duda era muy lista, pero no era femenina”.

Ahora bien, observemos el notable resultado. En lugar de ser una persona menos agradable que la mujer corriente que se ajusta al ideal de feminidad, Marie Bashkirtseff fue muy visiblemente lo

¹ Para forzar al Gobierno a tomar medidas para suprimir la prostitución infantil, Stead recurrió con éxito a la medida desesperada aludida antes.

contrario. El mismo Stead escribió como alguien encaprichado con su simple diario, y se complacía representándola como una persona que fascinaba a todo el mundo y fuente de satisfacción para todos los que la rodeaban con el mero aire de alegría y ánimo de su determinación. Lo cierto es que en la vida real una mujer abnegada, o como Stead habría dicho, una mujer femenina, no solo es utilizada sino también reprobada por sus sacrificios. Ningún hombre pretende que su alma encuentre la satisfacción suprema en la abnegación: tal afectación le señalaría como un cobarde y un débil: el hombre varonil es el que adopta la visión de Bashkirtseff de sí mismo. Pero los hombres no son menos queridos por ello. Nadie se siente jamás desamparado junto al que se ayuda a sí mismo, mientras que el abnegado siempre es un estorbo, una responsabilidad, un reproche, un problema perpetuo y antinatural con el que ningún alma verdaderamente fuerte puede vivir. Únicamente aquellos que se han ayudado a sí mismos saben cómo ayudar a los demás y respetar su derecho a ayudarse a sí mismos².

Aunque los idealistas románticos generalmente insisten en el abandono de sí mismo como elemento indispensable del amor femenino verdadero, su efecto repulsivo es bien conocido y temido en la práctica por ambos sexos. El caso extremo es el insensato olvido de uno mismo observado en el enamoramiento del deseo sexual apasionado. Todo aquel que se convierte en objeto de tal enamoramiento retrocede ante él instintivamente. El amor pierde su encanto cuando no es libre; y ya proceda la obligación de la costumbre y la ley o del enamoramiento, el efecto es el mismo: pierde su valor y hasta se hace detestable, como las caricias de un maníaco. El deseo

² Poco después de la publicación de este fragmento, una señora alemana me dijo que sabía “de dónde lo había sacado”, evidentemente no refiriéndose a Ibsen. Añadió “Usted ha estado leyendo *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche”. Esa fue la primera vez que oí hablar de Nietzsche. Menciono este hecho no con el propósito ridículo de reivindicar mi “originalidad” en el sentido del siglo XIX sino porque le concedo gran importancia a la evidencia de que el movimiento del que se hicieron eco Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Nietzsche y Strindberg fue un movimiento mundial y habría encontrado expresión aunque todos estos escritores hubiesen muerto al nacer. He tratado esta cuestión en el prólogo a mi obra teatral *La comandante Bárbara*. El movimiento está vivo hoy en día en la filosofía de Bergson y en las obras de Gorkí, Chejov y el teatro inglés posterior a Ibsen. (1912)

de dar no inspira ningún afecto a menos que vaya acompañado de la capacidad de negarse; y el pretendiente que triunfa, con independencia de su sexo, es aquel que sabe reclamar unas condiciones honorables y que, de fracasar estas, sabe arreglárselas. Es evidente que el matrimonio legal de hoy en día no ofrece tales condiciones a ambos sexos; pues la intensa repugnancia que inspira el carácter obligatorio de la relación conyugal legalizada conduce primero a la idealización del matrimonio mientras siga siendo indispensable como medio de perpetuar la sociedad; después a su modificación por medio del divorcio y la abolición de la pena por negarse a cumplir las órdenes judiciales para la restitución de los derechos conyugales; y finalmente a su abandono y desaparición a medida que la responsabilidad del mantenimiento y educación de la generación naciente va pasando de los progenitores a la comunidad³.

Aunque la creciente repugnancia a enfrentarse a la ceremonia matrimonial de la Iglesia de Inglaterra ha llevado a muchos cele-

³ Una disertación sobre las anomalías y escollos de la ley matrimonial en su estado actual se alejaría demasiado de la línea principal de mi argumento como para incluirla en el texto; pero puede resultar pertinente señalar de pasada para aquellos que consideran el matrimonio como una institución inviolable e intacta que la necesidad ya nos ha obligado a alterarlo hasta el extremo de que en este momento (1891) el tribunal más alto del reino está frente a frente con dos cónyuges, el uno reclamando si una mujer puede cargarle con todas las responsabilidades de los maridos y negarse a vivir con él, y la otra consultando si la ley le permite a su marido cometer secuestro, encarcelamiento y violación en su persona. Si el tribunal da la razón al marido, el matrimonio indisoluble se hace intolerable para los hombres; si da la razón a la esposa, la posición se hace intolerable para las mujeres; y como esto agota las opciones posibles, queda claro que debe realizarse una provisión para la disolución de tales matrimonios si es que la institución ha de mantenerse en lo más mínimo, lo cual debe hacerse hasta que su función social sea asegurada por otros medios. De este modo el matrimonio se ve obligado por la fuerza de las circunstancias a obtener una prolongación de su duración con la ampliación del divorcio, de forma muy parecida a un fugitivo que tratara de retrasar a un lobo que lo persigue lanzándole pedazos de su propio corazón. [La corte sentenció en contra del hombre pero Inglaterra todavía va rezagada con respecto al resto de la Europa protestante en el necesario reajuste de la ley de divorcio. Véase el prólogo a mi obra teatral *Getting Married* (1908), que contiene la disertación no incluida en la presente nota.] (1912)

brantes a omitir los pasajes que explican claramente el objeto de la institución, no es probable que prescindamos de los vínculos y obligaciones legales, ni que confiemos únicamente en la permanencia del amor hasta que la continuidad de la sociedad deje de depender de la habitación de los niños privada. El amor, como factor práctico de la sociedad, es todavía un mero anhelo. Ese desarrollo más avanzado de él que Ibsen nos muestra en el caso de Rebecca West en *Rosmersholm* solo lo conocemos la mayoría de nosotros por las descripciones de los grandes poetas, quienes lo conocieron, tal como demuestran sus biografías, no por una experiencia prolongada sino únicamente por vistazos fugaces. Dante amó a Beatriz con el amor más sublime; pero ni durante su vida ni después de su muerte le fue "fiel" a ella ni a la mujer con la que se casó. Y hay que ser un burgués atrevido para aspirar a una mente más sublime que la de Dante. Tannhäuser puede morir con la convicción de que un momento de la emoción que sintió con Elisabeth fue más pleno y feliz que las horas de pasión que pasó con Venus; pero eso no altera el hecho de que el amor comenzó para él con Venus y que sus tentativas previas hacia el objetivo final tropezaron con recaídas. Ahora bien, la pasión de Tannhäuser por Venus es un desarrollo del cariño rutinario del burgués Jack por su Jill, un desarrollo al mismo tiempo más avanzado y más peligroso, al igual que el idealismo es a la vez más avanzado y más peligroso que el filisteísmo. El cariño es el germen de la pasión: la pasión es el germen del amor más sublime. Cuando Blake le dijo a los hombres que por medio del exceso aprenderían moderación, sabía que el camino por el momento atravesaba el Monte de Venus y que con toda seguridad la raza no perecería allí, como le ha pasado a algunos individuos y como el puritano teme que nos pasará a todos a menos que lo evitemos dando un rodeo. Además sin duda previó el tiempo en que nuestros descendientes nacerán al otro lado de él y que por tanto se ahorrarán esa ardiente expiación.

Pero el mismo hecho de que Blake sea todavía considerado comúnmente como un loco visionario y que la crítica actual de *Rosmersholm* ni siquiera se dé cuenta de la transformación de la pasión de Rebecca por Rosmer en su amor por él con un reconocimiento mucho mayor de la transfiguración moral que la acompaña, demuestra lo absurdo que sería pretender, por el bien de la enseñanza, que el matrimonio común de hoy en día es una unión entre William Blake y Rebecca West, o que sería posible, aunque fuera una política

progresista, negar la satisfacción del apetito sexual a quienes no hayan alcanzado esa fase. Una enorme mayoría de los matrimonios que son puramente de conveniencia son contraídos para la satisfacción de dicho apetito bien en su forma más cruda o de manera velada solo por las ilusiones idealistas que la imaginación juvenil teje tan maravillosamente estimulada por el deseo, y de la que la gente mayor se ríe con indulgencia.

De ser así, no sorprende que nuestra sociedad, estando dominada directamente por los hombres, llegue a considerar a la mujer no como un fin en sí misma igual que el hombre sino únicamente como un medio de complacer los apetitos de éste. La esposa ideal es aquella que hace todo lo que le gusta al marido ideal y nada más. Ahora bien, tratar a una persona como un medio y no como un fin es negarle a esa persona el derecho a vivir. Y ser tratado como un medio para un fin tal como las relaciones sexuales con aquellos que niegan el derecho de uno a vivir es insufrible para cualquier ser humano. Para que la mujer se atreva a afrontar el hecho de que es tratada así, tiene que odiarse a sí misma o bien rebelarse. Por lo general, cuando las circunstancias le permiten rebelarse con éxito —por ejemplo cuando el accidente del genio la capacita para “perder su condición” sin perder su empleo o apartarse de la sociedad que estima— sí que se rebela; pero las circunstancias raras veces lo permiten. ¿Se odia a sí misma entonces? De ningún modo: se engaña a sí misma a la manera idealista negando que el amor que su pretendiente le profesa está manchado de apetito sexual ni lo más mínimo. Declara que se trata de una devoción hacia el otro sublime, pura, desinteresada y bella con la que se exalta y purifica la vida del hombre, y se santifica la de la mujer. Y de todos los cínicos, el más asqueroso para su mente es aquel que no ve en las honestas proposiciones que un hombre le hace a su futura esposa más que al macho humano buscando a la hembra. El hombre mismo la reafirma en su ilusión; pues también a él la verdad le resulta insoportable: él quiere establecer un vínculo afectivo, y no negociar un trato degradante. Después de todo, el germen del amor sublime se alberga en ambos; aunque todavía no es más que el apetito que están ocultándose a sí mismos tan meticulosamente. En consecuencia todo corredor de bolsa que ha cumplido su parte del trato hasta el punto del matrimonio corteja desde el punto de vista de la ilusión romántica; y se llega al acuerdo entre los dos de que su matrimonio llevará a cabo el ideal romántico. En-

tonces se produce el fracaso del plan. La joven esposa descubre que su marido la está desatendiendo a causa de sus quehaceres; que los intereses de él, sus actividades y toda su vida excepto esa única parte de ella a la que solo un cínico podría referirse antes de su matrimonio está situada lejos de casa; y que el quehacer de ella es sentarse y sentirse abatida hasta ser requerida. ¿Qué puede hacer entonces? Si ella se queja, él, el que se ayuda a sí mismo, puede prescindir de ella; mientras que ella depende de él para su posición, su sustento, su lugar en la sociedad, su hogar, su nombre y hasta su pan⁴. Ella se da perfecta cuenta de todo esto con la primera expresión de disgusto que provocan sus quejas. Afortunadamente las cosas no duran para siempre en este punto, quizás el más desgraciado en la vida de una mujer. El respeto a sí misma que ha perdido como esposa lo recupera como madre, en calidad de lo cual su utilidad e importancia para la comunidad supera a la de la mayoría de hombres de negocios. Ella es querida en el hogar, querida en el mercado, querida por los hijos; y ahora en lugar de llorar porque su marido está en el centro financiero ocupado con acciones y participaciones en lugar de con su esposa ideal, consideraría su presencia en la casa todo el día como una molestia intolerable. Y así, aunque está completamente desilusionada con el amor ideal, también, puesto que no ha resultado tan mal después de todo, todavía apoya la ilusión desde el punto de vista de que es un medio útil e inocuo de conseguir que los chicos y chicas se casen y sienten la cabeza. Y esta convicción es aún más fuerte en ella porque siente que si hubiese sabido tanto sobre el matrimonio el día de antes de su boda como seis meses después, habría resultado extremadamente difícil persuadirla lo más mínimo para casarse.

Esta solución prosaica es solo satisfactoria dentro de ciertos límites. Depende por completo del accidente de que la mujer tenga alguna vocación natural hacia la gestión doméstica y el cuidado de

⁴ Debería haberles advertido a mis lectores varones que tuvieran mucho cuidado en cómo abusan de esta posición. En la práctica real el matrimonio reduce al hombre a una mayor dependencia de la mujer de lo que es bueno para ambas partes. Pero la mujer solo puede tiranizar por mala conducta o por amenazas de mala conducta, mientras que el hombre puede tiranizar legalmente, aunque debe añadirse que una buena parte de la ley improvisada que se ha establecido para impedir esta tiranía es muy injusta con el hombre. Las obras de Belfort Bax son reveladoras a este respecto.

los hijos, además de que el hombre sea de bastante buen carácter y llevadero. Aquí surge la ilusión idealista de que la vocación hacia la gestión doméstica y el cuidado de los hijos es innata en las mujeres y que las mujeres que carecen de ella no son mujeres en absoluto sino miembros del tercer sexo, el sexo Bashkirtseff. Aunque esto fuera verdad, resulta obvio que si se les permite vivir a las Bashkirtseffs, tendrán derecho a instituciones adecuadas igual que hombres y mujeres. Pero esto no es cierto. La carrera doméstica no es más innata en las mujeres que la carrera militar lo es en todos los hombres; y aunque en una situación de emergencia civil podría requerirse que toda mujer útil arriesgara su vida en el parto igual que sería necesario en una situación de emergencia militar que todo hombre arriesgara su vida en el campo de batalla, ni siquiera entonces se deduciría que la maternidad dota a la mujer de aptitudes y capacidades domésticas tal como la dota de leche. Es sin duda bien cierto que la mayoría de las mujeres son cariñosas con los niños y que prefieren los suyos a los de los demás. Pero justamente lo mismo es cierto de la mayoría de los hombres, que sin embargo no consideran que su medio adecuado sea la habitación de los niños. El caso puede ilustrarse de manera más grotesca por el hecho de que la mayoría de las mujeres que tienen perro son cariñosas con él y prefieren su propio perro al del resto de la gente; sin embargo nadie propone que las mujeres restrinjan sus actividades a la cría de cachorros. Si hemos llegado a creer que la habitación de los niños y la cocina son el medio natural de la mujer, lo hemos hecho exactamente del mismo modo que los niños ingleses llegan a creer que la jaula es el medio natural de un loro: porque nunca han visto uno en otra parte. Sin duda hay loros filisteos que están de acuerdo con sus amos en que es mejor estar dentro de una jaula que fuera siempre que haya bastantes cañamones y maíz criollo en ella. Puede haber hasta loros idealistas que se convencen a sí mismos de que la misión de los loros es procurar la felicidad de una familia silbando y diciendo "lorito real", y que en el sacrificio de su libertad por este objetivo altruista es donde un loro auténtico encuentra la satisfacción suprema de su alma. No llegaré al extremo de afirmar que haya loros teólogos convencidos de que el encarcelamiento es voluntad de Dios porque sería desagradable; pero estoy seguro de que hay loros racionalistas que pueden demostrar que sería un favor cruel dejar que un loro fuera presa de los gatos o al menos olvidar sus logros y endurecer sus fibras de naturaleza delicada en una lucha por la exis-

tencia sin protección. De todas formas el único loro del que puede compadecerse un alma libre es aquel que insiste en que lo suelten como primera condición para ser agradable. Vaya pájaro egoísta, podrían pensar, uno que pone su propia satisfacción por encima de la de la familia que tanto cariño le tiene –hasta por encima de la mayor felicidad para la mayoría–, uno que al remedar el espíritu independiente de los humanos se ha “deslorizado” y convertido en una criatura que carece tanto del espíritu hogareño de un pájaro como de la fuerza e iniciativa de un mastín. Aun así, uno respeta a ese loro a pesar del razonamiento concluyente; y si persiste, habrá que soltarlo o matarlo.

El fondo de la cuestión es que a menos que la mujer repudie su feminidad, su deber para con el marido, los hijos, la sociedad, la ley, y para con todos excepto ella misma, no podrá emanciparse. Pero su deber para con ella misma no es un deber en lo más mínimo puesto que una deuda queda cancelada cuando el acreedor y el deudor son la misma persona. Su pago es simplemente el cumplimiento de la voluntad individual, sobre la que todo deber es una restricción basada en la concepción de la voluntad como algo naturalmente malévolos y diabólicos. Por lo tanto la mujer ha de repudiar el deber por completo. En ese repudio se encuentra su libertad; pues es falso decir que ahora la mujer es la esclava directa del hombre: es la esclava directa del deber; y del mismo modo que el camino a la libertad del hombre está sembrado de restos de los deberes e ideales que ha pisoteado, así tendrá que estar el de ella. Ella puede de hecho enmascarar su iconoclastia demostrando de forma racionalista, tal como ha hecho a menudo el hombre por el bien de una vida tranquila, que todas estas concepciones idealistas descartadas se verán fortalecidas en lugar de rotas por su emancipación. Para alguien dado a la lógica, dichas pruebas son tan fáciles como lo es para Paderewski tocar el piano. Pero no será verdad. Un cesto lleno de ideales del tipo más sagrado quedará hecho trizas cuando se logre la igualdad entre hombres y mujeres. Aquellos a quienes horrorice tal estruendo y destrozo pueden consolarse con la idea de que la sustitución de los bienes dañados será pronta y segura. Siempre es un caso de “El ideal ha muerto: ¡larga vida al ideal!” Y la ventaja del trabajo de destrucción es que cada nuevo ideal es una ilusión menor que aquella a la que ha reemplazado de modo que el destructor de ideales, aunque denunciado como enemigo de la sociedad, de hecho limpia el mundo de mentiras.

Aquí termina mi digresión. Después de haber descrito un círculo tal como prometí y de haber vuelto al repudio del deber por parte del hombre pasando por el de la mujer, puedo por fin proceder a dar una explicación más particular de la obra de Ibsen sin preocuparme más por la protesta de Clement Scott o las otras muchas de este tipo. Pues ahora vemos que el pionero tiene que provocar necesariamente tales protestas cuando repudia deberes, pisotea ideales, profana lo que era sagrado y santifica lo que era infame empujando siempre el arado por jardines de bellos hierbajos a pesar de las leyes hechas en contra de los intrusos para proteger a los gusanos que se alimentan de las raíces, dejando siempre que entre la luz y el aire para que aceleren la putrefacción de la materia en descomposición y proclamando por todas partes que “la antigua belleza ya no es bella, la nueva verdad ya no es verdad”. Es lo mínimo que puede hacer; y lo que haga distinto o de más no se le da a conocer a toda su generación para que lo entienda. Y si alguien no entiende y no puede predecir la cosecha, ¿qué puede hacer sino poner el grito en el cielo con toda sinceridad por tal destrucción hasta que al fin conozcamos tan bien el grito del ciego como los demás gritos de la calle y tengamos paciencia con él por ser un grito sincero aunque sea una falsa alarma?

LAS FARSAS ANTI-IDEALISTAS Y AUTOBIOGRÁFICAS

BRAND, 1866

Ahora estamos preparados para entender sin dificultad que en el drama típico de Ibsen la protagonista es una mujer poco femenina y que el villano es un idealista. De lo cual se deduce que la protagonista no es una heroína como las de Drury Lane;¹ ni tampoco el villano falsifica ni asesina, puesto que es un villano en virtud de su determinación por no hacer nada mal. Por eso los lectores de Ibsen —no los aficionados al teatro— lo han malinterpretado a veces tanto como para suponer que sus villanos son ejemplos más que advertencias, y que el daño y la perdición que acompaña a sus acciones no son sino las tribulaciones de las que el alma sale purificada como el oro del crisol. De hecho, el principio de la reputación europea de Ibsen fue la enseñanza con la que los beatos recibieron su gran poema dramático *Brand*. *Brand* no fue su primera obra, en realidad es la séptima; y de sus seis precursoras las seis son notables y algunas de ellas espléndidas; pero es en *Brand* cuando definitivamente, aunque todavía no muy conscientemente, entra en campaña contra el idealismo y, como otro Lutero, clava su tesis en la puerta del tem-

¹ [N. del T.] El Teatro Real, Drury Lane, situado en el West End londinense y cuya primera construcción se remonta al siglo XVII, tuvo periodos de gran popularidad durante el siglo XIX gracias a los melodramas escritos o protagonizados por Dion Boucicault.

plo de la moralidad. Por lo tanto debemos de empezar con *Brand*, no sea que nos veamos arrastrados hacia el torbellino de la crítica literaria, un enfoque que del todo rebasa el propósito de este libro, consistente en destilar la quintaesencia del mensaje de Ibsen a su época.

El sacerdote Brand es un idealista de sinceridad, fuerza y coraje heroicos. La práctica religiosa sentimental, agradable y convencional se marchita hasta convertirse en un esnobismo egoísta y una debilidad cobarde ante su terrible mundo. “Vuestro Dios”, grita, “es un anciano: el mío es joven”; y al escucharlo toda Europa se da cuenta de repente de que ha olvidado a Dios hasta tal punto de adorar la imagen de un caballero entrado en años de barba bien recortada, frente imponente y la expresión de un director de colegio. Brand, renegando de tales disparates idolátricos con fiero desdén, se declara defensor no de las cosas tal como están ni de las cosas tal como se pueden hacer sino de las cosas tal como deberían ser. El cómo deberían ser las cosas significa para él las cosas organizadas por los hombres ajustadas a su ideal del Adán perfecto, quien por otra parte no es un hombre tal como es o como puede serlo sino un hombre ajustado a todos los ideales: un hombre tal como es su deber serlo. Al insistir en esta conformidad, Brand no se perdona ni a sí mismo ni a nadie. La vida no es nada; el yo no es nada; el Adán perfecto lo es todo. El Adán imperfecto no acepta estas opiniones. Un campesino al que insta a cruzar un glaciar en medio de la niebla porque es su deber visitar a su hija moribunda no solo se niega rotundamente sino que trata de impedir por la fuerza que Brand arriesgue su propia vida. Brand lo tira al suelo y lo sermonea con sinceridad y desprecio feroces. Inmediatamente Brand ha de cruzar un fiordo en medio de una tormenta para llegar hasta un moribundo que tras haber cometido una serie de asesinatos quiere el “consuelo” de un sacerdote. Brand no puede ir solo: alguien tiene que sujetar el timón mientras él dirige la vela. Los pescadores, en quienes el viejo Adán es fuerte, no comparten su valoración de la gravedad de la situación y se niegan a ir. Una mujer, fascinada por su heroísmo e idealismo, va con él. Ello termina en el matrimonio entre ambos y en el nacimiento de un hijo con el que se encariñan profundamente. Entonces Brand, que aspiraba a su ideal desde las alturas de la devoción, se hunde en las profundidades de la crueldad homicida. Primero el hijo ha de acabar muriendo por el rigor del clima puesto que Brand no

puede moverse del puesto del deber y dejar a su congregación expuesta al peligro de tener a un predicador inferior en su lugar. Después obliga a su esposa a darle las ropas del hijo muerto a una gitana cuyo bebé las necesita. La madre afligida no hace la entrega de mala gana aunque quiere conservar una pequeña prenda como reliquia de su pequeño. Pero Brand ve en la excepción la imperfección de la Eva imperfecta. La fuerza a contemplar la situación como una elección entre la reliquia y su ideal. Ella renuncia a la reliquia por el ideal y entonces muere con el corazón roto. Al haberla sacrificado y por lo tanto al haberse colocado a sí mismo más allá hasta de atreverse a dudar del idealismo sobre cuyo altar la ha inmolido, y también al haber rehusado ir junto al lecho de muerte de su madre porque ella compromete sus principios al disponer de sus propiedades, es aclamado por el pueblo como un santo y la iglesia recién construida resulta demasiado pequeña para su congregación. Así que hace un llamamiento a sus fieles para que le sigan a adorar a Dios en su propio templo, las montañas. Tras una breve experiencia práctica de este plan, cambian de opinión y lo apedrean. De hecho hasta las mismas montañas lo apedrean pues parece bajo un alud.

PEER GYNT, 1867

Brand muere convertido en un santo, habiendo causado un sufrimiento más intenso por su santidad de lo que el pecador más dotado podría haber logrado con el doble de oportunidades, pero Ibsen no deja que esto se infiera. En otro poema dramático nos presenta a un golfo llamado Peer Gynt, un idealista que evita los errores de Brand erigiendo como su ideal la realización de sí mismo por medio de la completa satisfacción de su propia voluntad. En esto parecería estar en el camino que señala el mismo Ibsen; y en efecto todos aquellos que conocen las dos obras estarán de acuerdo en que en cualquier caso era mejor ser Peer Gynt que Brand pero que era sin ningún género de dudas mejor ser la madre o el amor de Peer, por más bribón y mentiroso que fuera, que la madre o la esposa del santo Brand. Brand imponía su ideal a todos los hombres y mujeres; Peer Gynt se reserva su ideal para sí mismo: está en efecto implícito en el ideal mismo que debe ser único —que solo él ha de tener la fuerza para llevarlo a cabo— pues la primera noción juvenil de Peer del hombre realizado no es el santo sino el semidiós cuya voluntad indomable es más fuerte que el destino, el luchador, el señor, el hombre

al que ninguna mujer se le resiste, el poderoso cazador, el caballero de las mil aventuras, en resumen, el modelo de amante en una novela femenina o el héroe en un romance juvenil. Ahora bien, ni existe ni ha existido jamás ni nunca podrá existir tal persona. El hombre que cultiva una voluntad indomable y se niega a dejarle paso a nada ni a nadie pronto descubre que no puede ocupar un cruce enfrente de un tranvía y mucho menos un mundo enfrente de toda la raza humana. Únicamente sumergiéndose en ilusiones que toda la realidad desmiente se convence a sí mismo de que su voluntad es una fuerza que puede vencer a todas las demás fuerzas, o que está menos condicionada por las circunstancias que una carretilla. Sin embargo, Peer Gynt, que es lo suficientemente imaginativo como para concebir su ideal, también es lo suficientemente imaginativo como para encontrar ilusiones que oculten la irrealidad del mismo y para convencerse de que Peer Gynt, el andrajoso campesino holgazán, es Peer Gynt, el emperador de sí mismo, como escribe sobre la puerta de su choza de las montañas. Sus hazañas de caza son inventadas; su genio militar no tiene base más sólida que una riña callejera con un herrero; y su reputación como aventurero temerario se la tiene que ganar con la bravata de secuestrar a la novia en una boda en la que los invitados le dan la espalda. Solo en las montañas puede disfrutar de sus ilusiones sin que le moleste el ridículo; no obstante incluso en las montañas encuentra obstáculos que no ceden a su paso, obstáculos que se le resisten como espíritus con voces que le dicen que tiene que darse la vuelta. Pero no lo hará; seguirá hacia adelante; se abrirá camino espada en mano, a pesar del destino. Aun así, ha de darse la vuelta pues la voluntad del mundo está fuera de Peer Gynt además de dentro de él.

Entonces prueba lo sobrenatural para descubrir que no significa nada más que la transformación de sórdidas realidades por medio de mentiras y engaños. De todas formas, igual que nuestros aficionados a la taumaturgia, está dispuesto a participar en una conspiración de fantasía hasta cierto punto. Cuando la hija del rey trol aparece como una criatura repulsiva cubierta de harapos montada sobre un cerdo, está preparado para aceptarla como a una bella princesa montada sobre un noble corcel a condición de que ella acepte como un castillo espléndido la desvencijada granja de su madre con las ventanas rotas tapadas con trapos. Paseará con ella entre los trols haciendo como que el espantoso barranco donde celebran sus

orgías es un glorioso palacio; compartirá su asquerosa comida y dirá que es néctar y ambrosía; aplaudirá sus obscenas payasadas como si fueran un baile exquisito, y su estruendo discordante como si fuera música celestial; pero cuando finalmente le proponen hacerle un corte en los ojos para que pueda ver y oír las cosas no tal como son sino tal como había estado fingiendo que las veía y oía, retrocede resuelto a ser él mismo incluso en el autoengaño. Se marcha de las montañas a Norteamérica para convertirse en un próspero hombre de negocios, muy respetable y dispuesto a cualquier especulación rentable: traficante de esclavos, vendedor de biblias, comerciante de whisky, contratante de misioneros, ¡lo que sea! Su éxito comercial en esta etapa lo convence de que está bajo la protección especial de Dios pero su opinión se ve sacudida por una aventura en la que es abandonado en la costa africana, y no recupera la fe hasta que los amigos traicioneros que lo abandonaron son destrozados ante sus ojos por la explosión del yate de vapor que acababan de robarle, momento en el que profiere su célebre frase: “[Dios] ¡Me trata paternalmente!... Pero ¡no es lo que se dice económico!”.² Encuentra un caballo blanco en el desierto y gracias a él es aceptado como mesías por una tribu árabe, triunfo que lo induce a declarar que por fin es realmente adorado por sí mismo mientras que en Norteamérica la gente solo respetaba su alfiler de corbata, símbolo de su fortuna. Reflexiona que en el comercio, además, su eminencia era una mera cuestión de suerte, mientras que como profeta es eminente por su pura aptitud natural para el puesto. Esto termina con su enamoramiento de una bailarina, que, después de hacerle caer en todo tipo de extravagancias indecorosas y ridículas, desde aclamarla como al eterno femenino de Goethe a la locura más práctica de regalarle el caballo blanco y todas sus galas de profeta, huye con el botín dejándolo una vez más solo y desamparado en el desierto. Vaga hasta llegar a la Gran Esfinge, junto a la que encuentra a un caballero alemán profundamente perplejo por saber a quién representa. Peer Gynt, que ve en esa majestuosa figura inamovible e impasible un símbolo de su propio ideal puede contestarle inmediatamente al alemán que la esfinge es ella misma. La explicación fascina al alemán, que después de discutir un rato acerca de la filosofía de la autorrealización invita a Peer Gynt a acompañarlo a un club de eruditos de

² [N. del T.] *Peer Gynt*, Acto IV, cuadro segundo, pág. 791.

El Cairo que están listos para la dilucidación precisamente de esta cuestión. Un encantado Peer acompaña al alemán al club, que resulta ser un manicomio en el que los locos se han escapado y han encerrado a sus cuidadores. En este manicomio es donde Peer Gynt será finalmente coronado como emperador de sí mismo. El homenaje lo recibe tirado en el suelo mientras se desmaya de terror.

Convertido en un anciano, Peer Gynt regresa a los lugares de sus antiguas aventuras preocupado por la posibilidad de que cierto fundidor de botones que amenaza con acabar rápidamente con su yo realizado derritiéndolo en el crisol con toda la masa de botones. De inmediato la anterior exaltación del realizador de sí mismo se transforma en miedo atroz de la Muerte fundidora de botones, para evitar a la cual Peer Gynt ya ha empujado a otro hombre de un madero al que se agarraban tras un naufragio por si no era suficiente para evitar que ambos se ahogaran. Finalmente encuentra a su abandonado amor de juventud, que todavía lo espera y que todavía cree en él. En su imaginación, el anciano encuentra al Peer Gynt ideal, mientras que en él mismo, en el holgazán, el fanfarrón, el cómplice de magos farsantes, el especulador de Charleston, el falso profeta, el embaucado por la bailarina, el emperador del manicomio, el que empujó al náufrago a las olas, no hay nada heroico: nada excepto búsqueda de sí mismo, holgazanería, cobardía y sensualidad corrientes, veladas únicamente por las fantasías románticas de un mentiroso nato. Con esta toma de conciencia absolutamente irreal, solo le queda enfrentarse al fundidor de botones lo mejor que pueda.³

³ [La señorita Pagan, que ha puesto en escena fragmentos de *Peer Gynt* en Edimburgo y Londres (que para su vergüenza todavía no ha presenciado una representación pública completa de la obra), considera que la muerte de Peer se produce en la escena en que todas las ocasiones perdidas de su vida flotan a su alrededor como hojas secas y pelusas. Toma una cebolla y juega con la idea de que es él mismo y de que sus capas son las fases de su propia trayectoria que envuelven el corazón de su propio yo. Al quitarlas una tras otra descubre que no hay corazón. "Ironías de la naturaleza", dice Peer con amargura; y ese descubrimiento de su propio vacío es interpretado por la señorita Pagan como su muerte, de modo que las aventuras posteriores serán las de su alma. Es imposible poner reparos a una interpretación tan poética, aunque presupone, a pesar de la cebolla, que Peer no ha destruido su alma por completo. Aun así, como el fundidor de botones (que podría ser el fantasma de Brand) da una prórroga a Peer "hasta el próximo cruce", no puede decirse que Ibsen deje a Peer abandonado definitivamente.

Peer Gynt ha dejado perplejos a muchos por el tratamiento fantástico y sutil que da Ibsen a su tesis metafísica. Es una obra tan difícil que ni el lector ambicioso llega a entender el ideal de autorrealización incondicional, por más familiares que le resulten las sugerencias. Cuando se lo plantea alguien que sí las entiende, sin vacilar lo rechaza por idiota; y porque tiene perfecta razón para hacerlo —porque es idiota en el sentido más estricto del término— no lo reconoce fácilmente como el ideal más común de su propio prototipo: el hombre emprendedor, competitivo, ansioso de sí mismo que es el héroe del mundo moderno.

No hay nada nuevo en el método dramático de Ibsen de reducir estos ideales al absurdo. Exactamente igual que Cervantes tomó el viejo ideal caballeresco y mostró lo que le pasaba a un hombre que intentaba actuar como si fuera real, Ibsen toma los ideales de Brand y Peer Gynt y los somete a la misma prueba. Don Quijote actúa como si fuera un caballero perfecto en un mundo de gigantes y damiselas en apuros en lugar de como un señorito de campo en una tierra de posaderos y mozas de partido; Brand actúa como si fuera el Adán perfecto en un mundo en el que por medio del rechazo decidido de toda transigencia con la imperfección resultaba inmediatamente posible transformar el arco iris que hace de “puente entre la carne y el espíritu” en una estructura tan duradera como se pretendía que fuese la torre de Babel y así devolver al hombre al estado en el que caminaba con Dios por el jardín del Paraíso; y Peer Gynt trata de actuar como si hubiera en él una fuerza especial que se pudiese concentrar para imponerse sobre todas las demás fuerzas. Todos ignoran la realidad —ignoran lo que son y dónde están no solo cerrando los ojos como Nelson a las señales que un hombre valiente puede ignorar sino dirigiéndose insensatamente directo hacia rocas que ninguna resolución humana puede mover ni resistir. Fíjense que ni Cervantes ni Ibsen son incrédulos a la manera filisteo con respecto al poder de los ideales sobre los hombres. Los tres, Don Quijote, Brand y Peer Gynt, son hombres de acción que buscan la realización de sus ideales en las hazañas. Por más que Don Quijote se ponga en ridículo, uno no puede tenerle antipatía ni despreciarlo, y mucho menos pensar que hubiese sido mejor para él haber sido un filisteo como Sancho; y Peer Gynt, aunque es un granuja egoísta, tampoco se hace antipático. Brand, terrible para los demás como consecuencia de su idealismo, es heroico. Sus castillos en el aire son

más hermosos que los castillos reales; pero uno no puede vivir en ellos; y seducen a los hombres para hacer como que todo cuchitril es uno de sus castillos, justo como Peer Gynt hacía como si la madriguera del rey trol fuera un palacio.

EMPERADOR Y GALILEO, 1873

Cuando Ibsen produjo *Brand* y *Peer Gynt* simplemente dando rienda suelta al impulso creativo de su naturaleza poética tenía casi cuarenta años. Al poner a trabajar la imaginación, su voluntad creó un enigma difícil para su intelecto. En ningún caso aparece más clara la diferencia entre la voluntad y el intelecto que en el poeta, excepto quizás en el amante. Si Ibsen hubiera muerto en 1867, al igual que otros tantos grandes poetas se habría ido a la tumba sin jamás haber comprendido racionalmente su propio significado. Es más, si en ese año un experto intelectual —un crítico, como lo llamamos nosotros— que hubiera leído *Brand* hubiese propuesto la misma explicación a la que Ibsen debió llegar antes de crear *Espectros* y *El pato salvaje*, quizás el dramaturgo la habría rechazado con tanta indignación como la que sentiría una doncella si alguien fuese lo bastante prosaico como para darle una explicación fisiológica de los sueños en que conoce a un príncipe azul. Solo los ingenuos se acercan al artista creativo suponiendo que es capaz de darles una contestación a la pregunta de “¿Qué significa este oscuro fragmento?”. Esa es la misma pregunta que podría hacerle el propio intelecto del poeta, que no participó en la creación del poema. Y esta curiosidad del intelecto, esta vida inquieta suya que lo distingue de una maquinaria muerta y que apenas preocupa a nuestros artistas menores, es uno de los rasgos característicos de los más grandes. Shakespeare creó un drama en *Hamlet* a partir del cuestionamiento de uno mismo con el que se topó cuando su intelecto se sublevó alarmado, como quizás hiciera, contra el optimismo vulgar de su *Enrique V*, y sin embargo no pudo restaurarlo con mejores resultados que con el pesimismo igualmente vulgar de *Troilo y Criseida*. Dante se esforzó por entenderse a sí mismo; también lo hizo Goethe. Richard Wagner, uno de los poetas más grandes de nuestro tiempo, nos ha dejado tantos volúmenes de crítica del arte y de la vida como partituras; y él mismo describió explícitamente cómo la intensa actividad intelectual que empleó en el análisis de sus dramas musicales había estado en suspenso durante su creación. De idéntico modo descubrimos a un

Ibsen que después de componer sus dos grandes poemas dramáticos lucha por adquirir una conciencia intelectual de lo hecho.

Hemos visto que con Shakespeare tal esfuerzo se hizo creativo y produjo un drama del cuestionamiento. Con Ibsen ocurrió lo mismo: recordó un proyecto suyo abandonado y escribió dos dramas enormes sobre el tema de la apostasía del Emperador Juliano. Al principio de esta obra lo encontramos preocupado con una cuestión anticuada de librepensamiento: el dilema de que la responsabilidad moral presupone el libre albedrío, y que el libre albedrío coloca al hombre por encima de Dios. Caín, que mató porque quiso, quiso porque tenía que hacerlo, y tuvo que haber querido matar porque fue él mismo, sale a escena para reivindicar que el asesinato es fecundo y que la muerte es el terreno de la vida, aunque, sin haber leído lo que dice Weissman sobre la muerte como método de evolución, no sabe decir cuál es el terreno de la muerte. Judas pregunta si cuando el Maestro lo eligió lo hizo sabiendo de antemano lo que sucedería. Esta parte del drama no tiene una significación muy profunda. Es fácil inventar acertijos que el evangelicalismo dogmático no puede resolver; y sin duda, aunque el interés que despertó que el evangelicalismo no pudiera resolver todos los enigmas fuese pasajero, tal invención parecía algo mucho más profundo que la mera partida de ajedrez intelectual que se ve ahora que ha pasado el interés. En su debilidad ocasional por tales acertijos y posteriormente en su cantinela sobre la transmisión hereditaria de la enfermedad vemos ocupado al activo intelecto de Ibsen no solo con los problemas específicos de sus propias obras sino con el fatalismo y el pesimismo de mediados del siglo XIX, cuando la típica cultura avanzada se conseguía leyendo *La vida de Jesús* de Strauss, las vulgarizaciones de Helmholtz y Darwin hechas por Tyndall y Huxley, y las novelas de George Eliot, contra las que protestó en vano Ruskin por estar pobladas con “los desechos de un ómnibus de Pentonville”. Los vestigios de este período de los escritos de Ibsen muestran lo bien que conocía el peso aplastante con que las sórdidas preocupaciones de la lucha diaria por obtener dinero y respetabilidad caían sobre el mundo cuando el romance de los credos se desacreditaba y progresar parecía significar por el momento no el crecimiento del espíritu humano sino un efecto de la supervivencia de los más aptos producida por la eliminación de los menos aptos, con todos los ejemplos más aterradores de esta eliminación sistemática convertidos en el

centro de atención por aquellos que combatían a la Iglesia con el arma dialéctica preferida de Mills, la incompatibilidad entre la omnipotencia divina y la benevolencia divina. Sus obras teatrales están llenas de una sensación agobiante de necesidad de movernos a la autoafirmación frente a este fatalismo paralizador; y sin embargo en este momento él verdaderamente no había liberado su intelecto de la aceptación de su validez científica como hizo nuestro Samuel Butler, aunque Butler se pareció más a Ibsen que nadie en Europa, con ese mismo humor sombrío engañoso, esa misma comprensión de las realidades espirituales más allá de los hechos materiales, y esa misma dureza de carácter que lo mantuvo inquebrantable frente al mundo.

Butler disfrutó del darwinismo durante seis semanas y entonces, comprendiendo todo su alcance y todo su horror, nos advirtió (no lo escuchamos hasta que hubimos disfrutado durante medio siglo) que Darwin había “desterrado a la mente del universo” refiriéndose a la evolución. Cuando llegó Darwin, Ibsen —que pertenecía a una generación anterior y se había nutrido intelectualmente de romance y misticismo septentrionales más que de la ciencia simplemente diligente y prosaica del intervalo entre el descubrimiento de la evolución a finales del siglo XVIII y el descubrimiento y sobreestimación de la selección natural como método de evolución a mediados del siglo XIX— había pasado la edad a la que la selección natural podría haberlo conquistado como conquistó a Butler y a sus coetáneos. Pero al igual que ellos parece haberle dado la bienvenida por el golpe mortal que le asestó a las parodias del cristianismo del momento, que no eran más que reducciones de las relaciones entre el hombre y Dios a la base del mercantilismo predominante mostrando cómo se puede engañar a Dios y cómo pueden lograr la salvación a cambio de nada los blasfemadores, adúlteros, charlatanes, estafadores e hipócritas; también cómo Dios, aunque sea el más caprichosamente peligroso e irritable de los anarquistas, es además el más sentimental de los ingenuos. Esta concepción de Dios como un ingenuo sentimental es contra la que Brand se encoleriza. Es evidente que Ibsen consideraba que la concepción de la ira de Dios, “el todopoderoso diablo” de Shelley, no merecía el gasto de su munición en parte, sin duda, porque sabía que los devotos del todopoderoso diablo nunca leerían ni entenderían sus obras, y en parte porque la clase a la que se dirigía, la clase culta, había desechado esa superstición y estaba

ocupada con la religión sentimental del amor en la que todavía nos regodeamos y que únicamente reemplaza el terror por tonterías.

A primera vista esto puede parecer una mejora pero no es ninguna defensa contra ese temor hacia el hombre que resulta mucho más malicioso que el temor de Dios. La crueldad de la selección natural fue un poderoso antídoto contra tal sentimentalismo; e Ibsen, que quizás no era ningún experto en las teorías de la evolución recientes, estaba más que dispuesto a aplicarla sin sentido crítico por su valor como tónico. De hecho, como observador valiente de la crueldad de la naturaleza, estaba alejado de Darwin: lo que encontramos en sus obras es una inconfundible atmósfera darwiniana pero no los descubrimientos darwinianos ni la teoría científica propiamente dichos. Si la selección natural, el más sombrío y formidable de los castillos del Gigante de la Desesperación⁴, lo hubiera detenido, sin duda se habría puesto igual que Butler a interpretar deliberadamente a Gran Corazón para reducirlo; pero su genio lo empujó más allá y lo dejó para que lo derribara filosóficamente Butler y en la práctica el mero avance de la clase trabajadora, que por su independencia de la propensión económica de las clases medias había escapado de sus ilusiones características y resuelto muchos de los enigmas que estas encontraban irresolubles porque no querían que se solucionaran. Por ejemplo, según la teoría de la selección natural, el progreso solo puede producirse por un aumento en el rigor de las condiciones materiales de existencia; y como las clases trabajadoras estaban completamente decididas a que el progreso consistiera justo en lo contrario, no tuvieron problema para ver que en general sucede de ese modo, mientras que por contra las clases medias deseaban convencerse de que la pobreza de las clases trabajadoras y todos los horribles males que la acompañan eran consecuencias inevitables del progreso y que cada penique de cada libra gastada en mejoras sociales y todo intento por parte de los tra-

⁴ [N. del T.] El Gigante de la Desesperación es uno de los personajes de la novela alegórica de John Bunyan *El progreso del peregrino* (1678). El gigante apresa al protagonista Cristiano y lo encarcela en su Castillo de la Duda, del que Cristiano escapará empleando la llave de las promesas. En una segunda parte publicada en 1684, uno de los protagonistas, Gran Corazón, hace de guía y protector de la esposa e hijos de Cristiano llevándolos por los lugares que recorrió el peregrino camino de la ciudad del Señor.

bajadores por elevar sus salarios a través del sindicalismo o de cualquier otro medio eran desafíos inútiles a la ciencia biológica y económica.

No está claro el grado de conciencia inequívoca de todo esto que tendría Ibsen, pero una de sus afirmaciones más conocidas apuntó hacia la clase trabajadora y las mujeres como las grandes emancipadoras. Su creencia profética en el crecimiento espontáneo de la voluntad lo convirtió en defensor del meliorismo sin tener que recurrir a la operación de la selección natural; pero su impresión de la luz arrojada por la ciencia física y biológica sobre la realidad de las cosas parece haber sido el pesimismo de mediados del siglo XIX. La naturaleza externa a menudo interpreta el papel más despiadado y destructivo en sus obras teatrales, que demuestran una extraña fascinación por los pesimistas de esa época, a pesar de la incompatibilidad de su individualismo con la ética utilitarista mecánica de aquellos, que trata al hombre como juguete de todas las circunstancias e ignora su voluntad por completo.

Otro rasgo no esencial pero muy prominente de los dramas de Ibsen lo entenderá fácilmente cualquiera que haya observado cómo un cambio de religión intensifica nuestra preocupación por la salvación. Un ideal, ya sea religioso o secular, se emplea de forma práctica como patrón de conducta; y mientras permanece incontestado la sencilla regla de derecho es seguirlo. En la fase teológica, en la que la Biblia se acepta como revelación de la voluntad de Dios, cuando el hombre piadoso duda si está actuando bien o mal, calma su desazón buscando en las Escrituras hasta encontrar un texto que respalde su acción.⁵ El racionalista, para quien la Biblia no tiene autoridad, somete su conducta a exámenes tales como preguntarse a sí mismo, siguiendo a Kant, qué pasaría si todo el mundo hiciera lo que él se propone hacer; o calcular el efecto de su acción sobre la mayor felicidad para el mayor número de personas; o juzgar si la libertad de acción que reclama vulnera la misma libertad de los otros, etc. La mayoría de personas son lo bastante ingeniosas como para

⁵ Como tales dudas surgen raras veces excepto cuando la conciencia se rebela contra la acción contemplada, apelar a las Escrituras para justificar alguna conducta en la práctica generalmente demuestra un intento de excusar un delito.

pasar con éxito exámenes de este tipo en relación a todo aquello que realmente quieren hacer. Pero en períodos de transición, como por ejemplo cuando la fe en la infalibilidad de la Biblia se quebranta y la fe en la razón todavía no está perfeccionada, la incertidumbre de las personas sobre la rectitud o la maldad de sus acciones las mantiene en una perplejidad permanente en la cual la casuística parece la rama más importante de la actividad intelectual. La vida tal como la representa Ibsen está llena de ella. A su inicio, descubrimos la gran dilogía *Emperador y Galileo* ocupada con el caso de Juliano considerado como un caso de conciencia. Se hace una comparación de la forma descrita antes con los casos de Caín y de Judas, con los tres hombres presentados como “las tres piedras angulares que sostienen la necesidad airada”, “tres libertos de la necesidad”⁶, y demás. Las dudas de Juliano son eficaces teatralmente para producir el suspense más emocionante sobre si se atreverá a elegir entre Cristo y la púrpura imperial; pero la mera exhibición de un hombre que se debate entre su ambición y su credo pertenece a una fase de interés intelectual que Ibsen ya había pasado incluso antes de la producción de Brand, cuando escribió *Madera de reyes*. *Emperador y Galileo* podría haberse llamado adecuadamente, si bien de manera prosaica, *El error de Máximo el mago*. Máximo es quien obliga a Juliano a elegir no entre la ambición y los principios, entre el paganismo y el cristianismo, ni entre “la antigua belleza [que] ya no es bella, y la nueva verdad [que] ya no es verdadera”,⁷ sino entre Cristo y el mismo Juliano. Máximo sabe que no hay retorno al “primer reino” de la sensualidad pagana. “El segundo reino”, cristiano o de autorrenuncia idealista, ya está podrido en el fondo. “El tercer reino” es lo que busca: el reino del hombre que hace valer la validez eterna de su propia voluntad. Aquel que es capaz de ver que Dios no está en el Olimpo y clavado en la cruz sino en uno mismo es el hombre que construirá el puente de Brand entre la carne y el espíritu instaurando este tercer reino en que el espíritu no será desconocido, ni la carne será privada de alimento, ni la voluntad se verá torturada o frustrada. Así a lo largo de la primera parte de la dilogía vemos a Juliano empujado paso a paso hasta la convicción extraordinaria de que él no es menos Dios que el Galileo. Su determinación final de apoderarse del trono se expresa en su interrupción del padrenuestro

⁶ [N. del T.] *Emperador y Galileo*, Parte 1, Acto III, págs. 992, 995.

⁷ [N. del T.] *Ibid.*, Acto II, pág. 979.

que escucha entonado por los fieles en la iglesia mientras lucha en la oscuridad de las catacumbas contra sus propios miedos y los ruegos y amenazas de sus soldados instándole a tomar el decisivo paso final. En el momento justo de “No nos dejes caer en la tentación, y líbranos del mal” irrumpe en la iglesia con los soldados y exclama “Pues mío es el reino”. Sin embargo se detiene en el umbral deslumbrado mientras su partidario Salustio completa la declaración añadiendo “y el poder y la gloria”.

Una vez en el trono Juliano se convierte en un mero tirano pedante que trata de restablecer el paganismo mecánicamente por medio de una cruel imposición de la conformidad externa con sus ritos. En los momentos de exaltación medio entiende lo que quiere decir Máximo para seguidamente reincidir y tergiversarlo como una mezcla grotesca de superstición y monstruosa vanidad. Lo vemos pronunciando discursos como el siguiente, digno de Peer Gynt en su momento más ridículo: “¿No proclamó Platón esa verdad de que solo un dios puede gobernar a los hombres? ¿Qué quería decir con ello? Responedme... ¿qué quería decir? No está en mi ánimo pretender que Platón... ese sabio sin igual, por otra parte... hubiese querido así aludir, como si profetizase, a algún hombre en particular, ni siquiera al más grande”, etc.⁸ En este estado de ánimo, Cristo no le parece el prototipo de sí mismo, como Máximo habría querido que sintiese, sino como un dios rival sobre el que debe triunfar a toda costa. Le molesta pensar que el Galileo todavía reina en los corazones de los hombres mientras que el emperador solo puede arrancar declaraciones de respeto por la fuerza bruta; pues en sus excesos de egolatría más desenfrenados jamás pierde tanto su protector sentido de la realidad de las cosas como para confundir los trofeos de la persecución con los frutos de la fe. “¿Quién ha de vencer: el emperador o el Galileo?”, le pregunta a Máximo.

“Tanto el emperador como el Galileo desaparecerán”, responde Máximo. “No sé si va a ser ahora o transcurridos centenares de años; pero ocurrirá cuando venga el Justo”.

“Y ¿quién es el Justo?” pregunta Juliano.

⁸ [N. del T.] *Ibid.*, Parte 2, Acto IV, cuadro tercero, pág. 1122.

“El que absorberá a la vez al emperador y al Galileo”⁹, responde el adivino. “Desaparecerán ambos pero no perecerán. ¿No desaparece el niño en el joven, y el joven a su vez en el adulto? Y no obstante, ni el niño ni el joven mueren... () Sabes que nunca he aprobado lo que has emprendido como emperador. Has deseado hacer del joven otra vez un niño. El reino de la carne es absorbido por el reino del espíritu. Pero el reino del espíritu no es definitivo, como tampoco lo es el joven. Has querido estorbar el crecimiento del joven, impedir que se hiciera hombre. ¡Loco, que has desenvainado la espada contra lo que iba a ser, contra el tercer reino, en el cual reinará el bilateral!... () El pueblo judío tiene un nombre para él. Le llama Mesías y aún le espera.”¹⁰

Juliano todavía se tambalea en el umbral de la idea sin entrar en ella. Le impide toda comprensión la irritación por la rivalidad del Galileo y pregunta desesperadamente quién pondrá fin a su poder. Entonces Máximo sentencia la lección.

MÁXIMO. En alguna parte está escrito: “No tendrás dioses extraños a mí”.

JULIANO. ¡Sí, sí, sí!

MÁXIMO. El profeta de Nazaret no dijo ni este ni aquel dios. Dijo “Dios soy yo... Yo soy Dios”.

JULIANO. Sí en efecto... ¡Por eso es impotente el emperador! ¿El tercer reino? ¿Mesías? ¿No el del pueblo judío, sino el Mesías del reino del espíritu y del reino del mundo?...

MÁXIMO. El Dios-Emperador.

JULIANO. El Emperador-Dios.

MÁXIMO. Logos en Pan... Pan en Logos.

JULIANO. Máximo... ¿cómo se forma?

⁹ O, como deberíamos decir ahora, el superhombre. (1912)

¹⁰ [N. del T.] *Ibid.*, Acto III, cuadro cuarto, pág. 1105.

MÁXIMO. Se forma en el que quiere por sí mismo.¹¹

Pero no sirve de nada. La idea de Máximo es una síntesis de las relaciones en las que no solo es Cristo Dios justo en el mismo sentido en que Juliano es Dios sino en que Juliano también es Cristo. La persistencia de la envidia de Juliano hacia el Galileo demuestra que no ha comprendido nada de la síntesis sino tan solo reparado en la parte que refuerza su propia egolatría. Y como esta parte es únicamente válida como integrante de la síntesis y carece de realidad al aislarse de esta, es incapaz por sí misma de convencer a Juliano. Máximo repite su lección en vano con todo tipo de parábolas y con preguntas tan reveladoras como “¿Sabes, Juliano, si no estarías tú en Aquel a quien ahora persigues?”¹² Pero solo es capaz de hacer que dé órdenes a los vientos y que exclame, en la excitación de quemar su flota en la frontera de Persia, “¡El tercer reino ha venido, Máximo! Siento que vive en mí el Mesías del mundo. El espíritu se ha vuelto carne, y la carne espíritu. Todo lo creado se ve sometido a mi voluntad y a mi poder... () ¡Sí, está ardiendo la flota! ¡Y más que la flota! En esa inmensa hoguera roja arde el Galileo Crucificado, hasta convertirse en cenizas; y el emperador terrenal arde con el Galileo. Pero de las cenizas surge... como aquel ave maravillosa... el dios de la tierra y emperador del espíritu, ¡todo en uno, uno, uno!”¹³ En este momento le informan de que un refugiado persa, cuya información lo ha animado a quemar sus naves, ha huido del campamento y resultado ser un espía. A partir de ese momento pasa a ser un hombre hundido. En su siguiente y último incidente, cuando los persas caen sobre su campamento, su primera exclamación desesperada es una promesa de sacrificio a los dioses. “¿A qué dioses insensato?”, grita Máximo. “¿Dónde están... y qué son?” “Quiero sacrificar a este o a aquel. Quiero sacrificar a muchos”, contesta desesperadamente. “Uno u otro me ha de escuchar. Quiero apelar a algo que esté fuera de mí y por encima de mí.”¹⁴ Toma un relámpago como respuesta de las alturas, y con este aliento se lanza a la lucha, aferrándose igual que Macbeth a un oráculo impreciso que le lleva a suponer que solo puede temer la derrota en las regiones frías.

¹¹ [N. del T.] *Ibid.*, pág. 1106.

¹² [N. del T.] *Ibid.*, Acto IV, cuadro primero, pág. 1115.

¹³ [N. del T.] *Ibid.*, Acto III, cuadro tercero, págs. 1129-31.

¹⁴ [N. del T.] *Ibid.*, Acto V, cuadro segundo, pág. 1143.

Imagina ver al Nazareno en la filas enemigas, y mientras lucha desesperadamente para alcanzarlo es abatido, en nombre de Cristo, por uno de sus propios soldados. Entonces su único general cristiano, Joviano, hace un llamamiento a sus “hermanos en la fe” para que den al César lo que es del César. Declarando que los cielos se han abierto y que los ángeles acuden en su auxilio con espadas de fuego, reúne a los galileos a los que Juliano convirtió en soldados-esclavos. Las legiones libres de paganos gritan que el dios de los galileos está del lado romano y que él es el más fuerte, y siguen a Joviano en la carga contra el enemigo, que huye en todas direcciones mientras que Juliano, recostándose tras un esfuerzo inútil por levantarse, exclama, “¡Venciste, Galileo!”

Juliano muere tranquilo en su tienda afirmando en respuesta a la pregunta de un amigo cristiano que no tiene nada de qué arrepentirse. “El poder que las circunstancias pusieron en mi mano”, dice, “y que es emanación de lo divino, tengo conciencia de haberlo utilizado como mejor he podido. No he querido nunca hacer daño a nadie... () y si alguno juzgara que no he cumplido todas las esperanzas, debe pensar con justicia que hay un poder misterioso fuera de nosotros, y que influye de modo esencial en el resultado de las empresas humanas”. Sigue sin tener el mismo parecer que Máximo aunque hay un instante de entendimiento en lo que le responde al saber que la aldea donde ha caído se conoce como la comarca frigia: “La voluntad del mundo acechaba emboscada detrás de mí”.¹⁵ Fue significativo para Juliano haber visto que el poder que resultó ser más fuerte que su voluntad individual era también voluntad; pero en la medida en que no la concibió como un todo del que su voluntad no era más que una parte sino como una voluntad rival, no podía ser el hombre que descubriera el tercer reino. Había sentido la deidad en sí mismo pero no en los demás. Al ser únicamente capaz de decir, y sin pleno convencimiento, que “El reino de los cielos está dentro de MÍ”, fue derrotado completamente por el Galileo que había sido capaz de decir “El reino de los cielos está dentro de TÍ”. Pero estaba en camino hacia esa verdad plena. Una persona no puede

¹⁵ [N. del T.] *Ibid.*, cuadro cuarto, págs. 1149-50.

creer en los demás hasta que cree en ella misma; pues su convicción de la igual valía de sus semejantes ha de llenarse con el desbordamiento de la convicción en la propia valía. Juliano se rebela con razón contra el falso cristianismo del ascetismo, hambriento de esa convicción previa indispensable; y con razón Máximo le incitó a rebelarse. Pero Máximo no pudo llenar la convicción previa al completo, y mucho menos hasta rebosar, pues el tercer reino no había llegado todavía, ni ha llegado todavía.

Sin embargo el tirano muere con la conciencia tranquila y Máximo puede decirle al sacerdote junto al lecho de muerte que la voluntad del mundo responderá por el alma de Juliano. Lo que preocupa al mago es haber inducido a error a Juliano al animarlo a que desatara sobre él mismo el destino de Caín y de Judas. Igual que el fuego puede hacer hervir el agua, al hombre se le puede incitar y estimular desde fuera para que reafirme su individualidad; pero igual que ningún hervor puede llenar un pozo medio vacío, ningún estímulo externo puede engrandecer el espíritu del hombre hasta el punto de poder auto-engendrar al Emperador-Dios en sí mismo por voluntad. En ese punto “querer es tener que querer”; y con estas palabras en los labios Máximo sale de escena, seguro todavía de que el tercer reino va a llegar.

No hace falta explicar el esquema de *Emperador y Galileo* en términos de antítesis entre idealismo y realismo. A este respecto Juliano es la reencarnación de Peer Gynt. Toda la diferencia es que el tema que se proyectaba instintivamente en el poema anterior se construye intelectualmente en la historia posterior, donde Juliano sumado a Máximo el mago corresponden a Peer sumado a alguien que lo entiende mejor que el propio Ibsen cuando lo creó.

El interés para nosotros de la interpretación que hace Ibsen del primer cristianismo resulta evidente. Las máximas más profundas recogidas en los evangelios ahora no son más que paradojas ridículas para la mayoría de quienes rechazan la visión sobrenatural de la divinidad de Cristo. Aquellos que aceptan esta visión a menudo con-

sideran que tal aceptación los dispensa de atribuir algún significado mínimamente sensato a sus palabras y así de paso depositar su fe en una piedra o un leño. De estas actitudes la primera es superficial y la segunda estúpida. La interpretación de Ibsen, cualquiera que sea su validez, seguramente seguirá sin ceder terreno mucho después de que el actual “cruzianismo”¹⁶, como se ha llamado apropiadamente, llegue a ser inconcebible.

¹⁶ [N. del T.] Shaw inventó el término “Crosstianity” para referirse al movimiento religioso fundado por San Pablo. Para Shaw el cristianismo se refiere a las enseñanzas de Jesús mientras que el “cruzianismo” es la interpretación de San Pablo de la muerte de Jesús.

LOS DRAMAS ANTI-IDEALISTAS Y OBJETIVOS

Ibsen había escrito hasta el momento tres dramas inmensos, todos ellos versando sobre el efecto del idealismo en individuos egotistas con una excitabilidad imaginativa excepcional. Esto lo pudo hacer mientras su conciencia intelectual del tema estaba todavía incompleta simplemente representando aspectos de sí mismo. Se había metido en la piel de Brand y Peer Gynt; se había dividido entre Máximo y Juliano. Estos personajes tienen en consecuencia una cierta vitalidad expansiva que no encontraremos en ninguno de sus personajes masculinos posteriores hasta que reaparezca bajo la sombra de la muerte, menos como vitalidad que como mortalidad que aparenta inmortalidad, en los cuatro grandes dramas con que cerró y coronó la obra de su vida. Hay destellos de ella en Relling, en Loveborg y en el extranjero de Elida¹; pero solo son destellos: en lo sucesivo y durante muchos años, en realidad hasta que su contienda contra el idealismo vulgar concluya y entre en una nueva fase con *El maestro Solness*, todos sus personajes verdaderamente vivos y solares serán mujeres; pues, tras haber completado al fin su análisis intelectual del idealismo, ahora podía construir ilustraciones metódicas de su funcionamiento social en lugar de como antes proyectar

¹ [N. del T.] Relling, Ej]lert Loveborg y Elida Wangel son personajes de *El pato salvaje*, *Hedda Gabler* y *La dama del mar* respectivamente.

a ciegas experiencias personales imaginarias que ni él mismo había logrado todavía interpretar con éxito. Además ahora que entendía la cuestión, podía ver claramente el efecto del idealismo como fuerza social sobre personas muy diferentes a él; es decir, sobre gente corriente en la vida cotidiana: constructores de buques, directores de banco, clérigos y médicos además de santos, aventureros románticos y emperadores.

Con los ojos abiertos así, los ejemplos de daños del idealismo se le amontonaban tan rápidamente que empezó deliberadamente a inculcar su lección escribiendo obras realistas en prosa sobre la vida moderna y abandonando toda producción del arte por el arte. Su talento como dramaturgo y su genio artístico los utilizó a partir de entonces solo para asegurar la atención y eficacia de su meticuloso ataque al idealismo. No más poesía, no más tragedia para producir lágrimas ni comedia para producir risa, no más afán de producir muestras de formas artísticas para que los críticos literarios le llenaran la barriga al público con el viento del este. Los críticos, es cierto, pronto declararon que había dejado de ser un artista; pero él, con otra cosa que hacer con su talento distinta de satisfacer las definiciones de los críticos, no les prestó atención pensando que el ideal de estos no era lo suficientemente importante como para escribirle una obra teatral.

LA COALICIÓN DE LOS JÓVENES, 1869

La primera de la serie de obras realistas en prosa se titula *Las columnas de la sociedad*, pero antes de describirla hay que hablar sobre una obra anterior que parece haber determinado la forma que adoptó esta serie. Entre *Peer Gynt* y *Emperador y Galileo*, Ibsen había dejado caer una divertida comedia titulada *La coalición de los jóvenes* (*De Unges Forbund*) en la que el egotista imaginativo reaparece grotescamente como un joven político y abogado ambicioso que, dolido por el desaire de un terrateniente local y magnate del país, desahoga sus sentimientos con tal explosión apasionada de elocuencia radical que es ovacionado por el partido progresista. Embriagado por el éxito, se imagina a sí mismo como gran líder del pueblo y encargado de la potente maquinaria de la democracia. Le cuenta a un amigo un sueño en el que ve cómo un fuerte viento barre inexorablemente a los monarcas de la tierra. Apenas ha realizado esta improvisación

cuando recibe una invitación a cenar con el magnate local, a quien sus amigos, para no herir sus sentimientos, hacen creer que no es la persona aludida en el discurso del nuevo demagogo. La invitación pone en marcha la imaginación del egotista en la dirección contraria: al rato está sincerándose en el salón del magnate ante el mismo amigo al que le había contado el gran sueño.

“Mi propósito es llegar a ser diputado o consejero de Estado, y hacer una buena boda con una joven de familia rica y considerada... () No confío más que en mí mismo. Lo lograré, y será gracias a mis propias fuerzas... () Por lo pronto, pienso vivir aquí gozando de la belleza y de la luz del sol... () Aquí hay un ambiente distinguido, aquí la vida es seductora; el suelo parece que está hecho exclusivamente para que lo pisen zapatos de charol, y puede uno hundirse en los sillones, departir con las señoras, mantener un diálogo fácil y elegante... Aquí no se oye jamás una grosería que paralice las conversaciones... () Aquí se aprecia lo que es la verdadera distinción. Sí, esto es nobleza auténtica... () ¡Y aspiro a tomar parte en ella! ¿No notas que aquí se purifica uno?”², etc.

Por lo demás la obra es una ingeniosa comedia de intriga, lo bastante inteligente en su funcionamiento como para dar derecho a los franceses a afirmar que Ibsen le debe algo a su formación técnica como dramaturgo en la escuela de Eugène Scribe. Uno o dos episodios son el origen de obras posteriores; y la idoneidad de la forma de comedia realista en prosa para estos episodios sin duda reafirmó a Ibsen en su elección de la misma.

LAS COLUMNAS DE LA SOCIEDAD, 1877

Las columnas de la sociedad es la historia de un tal Karsten Bernick, un “pilar de la sociedad” que, para la consecución del derecho de mantener la respetabilidad de la empresa de su padre de construcción de buques, ha evitado una denuncia escandalosa dejando que otro hombre cargue con el descrédito no solo de una aventura amorosa de la que él mismo es culpable sino de un robo que jamás se cometió y que simplemente se ha alegado como excusa de que la

² [N. del T.] *La coalición de los jóvenes*, Acto II, pág.873.

empresa esté sin fondos en un momento crítico. Bernick es un esclavo abyecto de las idealizaciones de un tal Rorlund, un maestro de escuela, sobre la respetabilidad, el deber hacia la sociedad, el buen ejemplo, la influencia social, la salud de la comunidad y demás. Cuando Bernick se enamora de una actriz casada, siente que ningún hombre tiene derecho a escandalizar a Rorlund y a la comunidad para su propia satisfacción egoísta. Sin embargo una intriga clandestina no escandalizará a nadie puesto que nadie tiene que enterarse de ella. En consecuencia adopta este método de darse gusto y preservar el tono moral de la comunidad al mismo tiempo. Lamentablemente la intriga se descubre casi por completo y Bernick tiene que elegir entre ver la seguridad moral de la comunidad estremecerse hasta los cimientos por el terrible escándalo de su denuncia o bien negar lo que hizo e inculpar a otra persona. Como resulta que la otra persona se va a marchar a Norteamérica, donde podrá ocultar fácilmente la vergüenza imputada, su conciencia le dice a Bernick que distaría poco de un delito contra la sociedad el desperdiciar tal oportunidad; y por consiguiente miente para recobrar la buena opinión que tienen de él Rorlund y la Compañía a costa del emigrante.

Hay tres mujeres en la obra para las que los ideales del maestro carecen de atractivo. La primera es la hija de la artista, que quiere marcharse a Norteamérica porque ha oído que la gente allí no es buena; pues está totalmente cansada de la gente buena, ya que parte de esta bondad consiste en despreciarla por la deshonra de su madre. El maestro de escuela, con quien está comprometida, la trata con condescendencia por el mismo motivo. La segunda ya ha sacrificado su felicidad y malgastado su vida sometándose al ideal de Rorlund de feminidad; y le aconseja sinceramente a la más joven que no cometa la misma locura sino que rompa su compromiso con el maestro de escuela y se fugue de inmediato con el hombre al que ama. La tercera es una mujer de espíritu libre que se ha burlado de los ideales actuales toda su vida; y finalmente es su presencia lo que anima al mentiroso a romper con los ideales confesando públicamente la verdad acerca de sí mismo.

El personaje cómico de la pieza es un hipocondríaco inútil cuya misión en la vida consiste, como explica él mismo, en “mantener en alto la bandera del ideal”. Esto lo hace él mofándose de todo y de todos por no parecerse a los episodios y personajes heroicos sobre

los que lee en novelas e historias de aventuras. Pero su evidente mal humor e insensatez le hacen mucho menos peligroso que el piadoso idealista, el sincero y respetable Rorlund. La obra concluye con la admisión por parte de Bernick de que los espíritus de la verdad y la libertad son los auténticos pilares de la sociedad, una frase que suena tan parecida a un tópico idealista que resulta necesario añadir que la verdad en este pasaje no alude a la norma de parvulario de decir la verdad que satiriza el propio Ibsen en una obra posterior, además de Eugène Labiche y otros dramaturgos satíricos. Significa el reconocimiento inquebrantable de los hechos y el abandono de la conspiración para ignorar aquellos que no refuerzan los ideales. La regla idealista sobre la verdad dicta el reconocimiento únicamente de aquellos hechos o máscaras idealistas de los hechos que tienen aire de respetabilidad y la mención de los mismos en toda ocasión y cueste lo que cueste. Ibsen insiste en el reconocimiento de todos los hechos; pero en cuanto a mencionarlos escribió una obra completa para demostrar, como veremos seguidamente, que uno ha de hacerlo bajo su responsabilidad, y que alguien que dice la verdad que no sabe callarse de vez en cuando puede causar tanto daño como toda una universidad de mentirosos titulados. La palabra libertad significa libertad de la tiranía de los ideales de Rolund.

CASA DE MUÑECAS, 1879

Desgraciadamente *Las columnas de la sociedad* como drama propagandístico queda descalificado por el hecho de que el héroe, al ser un hipócrita fraudulento en el sentido corriente de la expresión para la policía judicial, difícilmente sería aceptado como el típico pilar de la sociedad por la clase a la que representa. En consecuencia la vez siguiente Ibsen se cuidó de hacer que su idealista fuera irreprochable desde la perspectiva de la moralidad idealista ordinaria. En la famosa *Casa de muñecas*, el pilar de la sociedad que posee la muñeca es un marido, padre y ciudadano modelo. En su pequeño hogar, con los tres niños encantadores y la esposa cariñosa, todos en los términos más afectuosos con todos, encontramos el dulce hogar, la mujer femenina y la feliz vida familiar del sueño idealista. La señora Nora Helmer es feliz en la creencia de que ha alcanzado una realización válida de todas estas ilusiones: que es una esposa y madre ideal, y que Helmer es un marido ideal que daría su vida, si surgiera la necesidad, para salvar la reputación de ella. Unos cuantos incidentes

planeados con sencillez la desengañan completamente en todos los aspectos. Uno de los primeros actos de devoción hacia su marido ha sido reunir secretamente una suma de dinero para que él pueda realizar un viaje necesario para restablecer su salud. Como él se habría hundido antes de endeudarse, ha tenido que convencerlo de que el dinero fue un regalo del padre de ella. En realidad procede de un prestamista que le negó el préstamo hasta que ella persuadiese al padre para que endosara la nota promisorias. Como esto era imposible puesto que el padre estaba agonizando, ella optó por la solución rápida al problema escribiendo el nombre ella misma, a plena satisfacción del prestamista, quien, a pesar de no haber creído el engaño en absoluto, sabía que los recibos falsificados son a menudo los que se pagan con mayor seguridad. Desde entonces ella ha trabajado secretamente de escribiente como una esclava hasta casi cancelar la deuda.

En este punto hacen a Helmer director del banco en que trabaja y el prestamista, que desea un puesto de trabajo en el mismo, utiliza el recibo falsificado para obligar a Nora a que ejerza su influencia sobre Helmer en su favor. Sin embargo ella, que siente un fuerte desprecio hacia el hombre, no se deja convencer de que hubiera ningún mal en poner el nombre de su padre en el recibo y se burla de la insinuación de que la ley no admitiría que ella actuó bien dadas las circunstancias. La denuncia despreciativa que hace su propio marido de una falsificación anterior realizada por el prestamista es lo que destruye la satisfacción de sí misma y le abre los ojos a la ignorancia del serio negocio mundano al que pertenece su marido: el mundo exterior al hogar que comparte con ella. Cuando él pasa a contarle que a la deshonestidad comercial generalmente se le puede seguir la pista hasta hasta la influencia de malas madres, ella empieza a darse cuenta de que el modo feliz en que juega con los niños y el cuidado que pone en vestirlos con buen gusto no bastan para convertirla en una persona apta para educarlos. Para liquidar el recibo falsificado decide pedir prestado el saldo pendiente a un amigo íntimo de la familia. Ha aprendido a sonsacarle a su marido lo que ella quiere apelando a su afecto por ella, esto es, gastándole todo tipo de bromas coquetas hasta engatusarlo. Este plan lo ha adoptado sin pensar, escogiendo la línea de menor resistencia con él. Y ahora naturalmente escoge la misma línea con el amigo de su marido. El resultado es una inesperada declaración de amor por parte de él; y

de inmediato se le aclara la verdadera naturaleza de la influencia doméstica de la que ha estado tan orgullosa.

Todas las ilusiones acerca de ella misma han quedado destrozadas. Se ve como una mujer tonta e ignorante, una madre peligrosa y una esposa mantenida simplemente para el placer de su marido; pero se aferra aún más fuertemente a su ilusión sobre él: es todavía el marido ideal que haría cualquier sacrificio para rescatarla de la perdición. Decide suicidarse antes de permitir que él destruya su carrera asumiendo la falsificación para salvar la reputación de ella. La desilusión final se produce cuando él, en lugar de proponer inmediatamente seguir esta línea de conducta ideal cuando conoce la falsificación, por supuesto se pone hecho una furia y le lanza todo tipo de improperios por deshonrarlo. Entonces ella se da cuenta de que toda su vida familiar ha sido una fantasía: su hogar es una mera casa de muñecas en la que han estado jugando al marido y padre ideal, y a la esposa y madre ideal. Lo abandona en ese mismo momento y sale al mundo real para descubrir la realidad por sí misma, y para conseguir una posición que no sea intrínsecamente falsa, negándose a ver a sus hijos de nuevo hasta que sea apta para estar a cargo de ellos o a vivir con él hasta que ambos sean capaces de mantener una relación mutua más honorable. Al principio él es incapaz de comprender lo que ha sucedido y hace alarde de los ideales rotos como si fueran tan poderosos como siempre. Presenta el camino que más le conviene —que ella se quede en casa y evitar el escándalo— como el deber de ella para con su marido, sus hijos y su religión; pero la magia de estas máscaras ha desaparecido y al fin hasta él entiende lo que verdaderamente ha sucedido, y se sienta solo a preguntarse si esa relación más honorable llegará a producirse entre ellos alguna vez.

ESPECTROS, 1881

En su siguiente obra, Ibsen volvió a la carga con un ataque tan implacable y declarado al matrimonio como sacrificio inútil de seres humanos a un ideal que su significado se vio complicado por la misma obviedad. *Espectros*, que es como se titula, es la historia de una mujer que ha actuado fielmente como esposa y madre modelo, sacrificándose en todo con abnegada meticulosidad. Su marido es un hombre con una enorme inclinación y capacidad para el disfrute

sensual. La sociedad, que prescribe para él deberes ideales y no disfrute, lo mueve a disfrutar de modo clandestino e ilícito. Cuando se casa con la esposa modelo, la devoción de ella hacia el deber solo le hace la vida más difícil; finalmente se refugia en las caricias de una criada desobediente pero hedonista, y deja que su esposa calme la conciencia llevando sus negocios mientras él calma sus antojos lo mejor que puede con la lectura de novelas, la bebida y, como se ha dicho, el coqueteo con las sirvientas. En este punto hasta los más indignados con Nora Helmer por huir de la casa de muñecas tendrán que admitir que la señora Alving tendría justificación si se marchara de su casa. Pero Ibsen está decidido a mostrarnos lo que sucede con la escrupulosa línea de conducta que nos indignaba tanto que Nora no siguiera. La señora Alving considera que su sitio está junto a su marido en las alegrías y en las penas, y junto a su hijo. Ahora bien, el ideal del deber como mujer y esposa que le exige esto también le exige que se vea a sí misma como una esposa despechada y a su marido como un sinvergüenza. Y el ideal familiar le exige que sufra en silencio para no destruir la fe de su inocente hijo en la pureza de la vida doméstica si deja que conozca la vergonzosa verdad acerca de su padre. Su deber es ocultar esa verdad al mundo y a su hijo. En esto solo vacila por un momento. Su matrimonio no ha sido por amor: en cumplimiento de su deber como hija, se casó por su familia, aunque su corazón se inclinaba hacia un clérigo muy respetable llamado Manders, que profesaba su mismo idealismo. En la humillación del primer descubrimiento de la infidelidad de su marido, se marcha de su casa y se refugia con Manders, pero este la devuelve inmediatamente al camino del deber, del que ella no volverá a desviarse. Con toda devoción ahora lleva a cabo un elaborado plan de mentiras y engaños. Así lleva los negocios de su marido y así protege su buen nombre de modo que todos le creen un ciudadano lleno de civismo estrictamente conforme a los ideales del momento de respetabilidad y vida familiar. Trasnocba escuchando su conversación lasciva y absurda y hasta bebiendo con él para evitar que salga a la calle y lo descubran los vecinos en lo que ella considera sus vicios. Mantiene a la sirvienta que él ha seducido y cría a su hija ilegítima como muchacha en su propia casa. Y como sacrificio supremo envía a su hijo a París para que estudie allí, pues sabe que si se queda en casa tarde o temprano se producirá la destrucción de sus ideales.

Su trabajo es coronado con éxito; se gana la estima de su antiguo amor, el clérigo, que nunca se cansa de presentar el hogar de ella

como bella realización del ideal cristiano del matrimonio. Su martirio personal se da por terminado finalmente con la muerte de su marido en olor de una reputación santificada, quedando libre para traerse a su hijo de París y disfrutar de su compañía, su amor y gratitud en la flor de su mayoría de edad.

Pero cuando su hijo regresa a casa, la realidad se niega tan obstinadamente como siempre a corresponderse con sus ideales. Oswald ha heredado la pasión paterna por el disfrute, y cuando en medio de un tiempo gris y lluvioso vuelve de París a la casa solemne ordenada estrictamente donde la virtud y el deber han tenido su templo durante tantos años, su madre ve en él los signos inconfundibles del aburrimiento con los que ella había tenido tanta desgraciada familiaridad desde antiguo; así que se suele quedar después de la cena matando el tiempo en compañía de la botella, y finalmente el clímax de la angustia— comienza a coquetear con la criada que, como solo sabe su madre, es hija de su mismo padre. Pero hay una diferencia abismal en su percepción de los casos del padre y del hijo. Ella no amaba al padre pero ama al hijo con la intensidad de una mujer de corazón hambriento a la que no le queda nada más que amar. En lugar de apartarse de él con piadosa indignación y conciencia farisaica de superioridad moral, ve inmediatamente que él tiene derecho a ser feliz a su manera, y que no tiene derecho a obligarle a ser obediente y desdichado a la manera de ella. Ve también su injusticia con el desgraciado padre y la cobardía del monstruoso entramado de mentiras y falsas apariencias que ha creado malgastado su vida. Decide que la vida de su hijo no se sacrificará a los ideales que para él resultan tristes y afectados. Pero descubre que el trabajo de los ideales no se puede deshacer tan fácilmente. Al empujar al padre a robar sus placeres a escondidas y sórdidamente, estos le causaron las enfermedades que se producen en tales condiciones, y su hijo le cuenta ahora que esas enfermedades han dejado en él su huella y que lleva veneno en el bolsillo para el momento anunciado por un médico parisino en que la parálisis general de la locura puede destruir sus facultades. Desesperada se compromete a rescatarlo de esta horrible aprensión haciendo feliz su vida. La casa estará tan animada para él como París: tomará tanto champán como quiera hasta que ya no se vea impulsado hacia ese peligroso recurso por la monotonía de la vida con ella; si ama a la chica, se casará con ella aunque sea cincuenta veces su media hermana. Pero al conocer

su estado de salud, la media hermana se marcha de casa, pues ella también es hija de su padre y no va a sacrificar la vida dedicándosela a un enfermo. Cuando madre e hijo se quedan solos en su deprimente hogar mientras la lluvia sigue cayendo fuera, todo lo que ella puede hacer por él es prometerle que si su destino funesto le llega antes de que pueda envenenarse, ella llevará a cabo el sacrificio final de sus sentimientos naturales cumpliendo su terrible deber, el primero de todos sus deberes que tiene base real. Entonces el tiempo se despeja al fin y sale el sol que tanto ha anhelado ver el joven. Le pide a su madre que se lo dé para jugar con él; una mirada le muestra a la madre que los ideales se han cobrado su víctima y que ha llegado la hora de que ella lo salve de un horror real alejándolo de ella más allá del mundo, igual que como lo salvó de otro imaginario años atrás enviándolo más allá de Noruega.

La última escena de *Espectros* es tan terriblemente trágica que las emociones que provoca impiden que se comprenda el sentido de la obra y se discuta como el de *Casa de muñecas*. Por lo que sé, nadie en Inglaterra parece haberse dado cuenta de que *Espectros* es a *Casa de muñecas* lo que el difunto Sir Walter Besant pretendía que fuera su propia secuela³ de esta obra. Besant trató de mostrar lo que podría resultar del rechazo de Nora de ese idealismo que como era bien sabido él mismo profesaba. Pero *Casa de muñecas* tuvo para Besant escaso efecto comparado con el que tuvo para los críticos ingleses el estreno de *Espectros* en este país. En la primera parte de

³ Una obra olvidada, publicada en la *English Illustrated Magazine* de enero de 1890. Besant hace que el prestamista, ahora reformado y convertido en un dechado de virtudes, tenga bajo amenaza con un recibo falsificado a la hija adulta de Nora, prometida de su hijo. El recibo ha sido falsificado por el hermano de aquella, que ha heredado la propensión a falsificar de su madre. Helmer se dio a la bebida tras la marcha de su esposa y ha perdido su posición social así que el prestamista le dice a la chica que si persiste en deshonrarlo casándose con su hijo, enviará a su hermano a la cárcel. Ella elude el dilema ahogándose. La moraleja es que si Nora no hubiera huido de su marido, su hija jamás se habría ahogado. Debe observarse que el prestamista repite lo que hizo en la obra de Ibsen, con la diferencia de que al haberse convertido en una persona sumamente respetable también se convierte en un canalla sin escrúpulos. Ibsen lo presenta como un individuo bondadoso en el fondo. Yo escribí una secuela de esta secuela. Otra secuela la escribió Eleanor, la hija menor de Karl Marx. He olvidado dónde se publicaron.

este ensayo ya he explicado que puesto que las primeras ideas del deber de la señora Alving son tan válidas para el crítico medio como para el Pastor Manders, que debe haberle parecido un hombre admirable, dotado de todo el buen sentido de Helmer sin el egoísmo de Helmer, era inevitable la desaprobación casi general de la moraleja de la obra. Afortunadamente las rotativas de los periódicos llegaron a tales extremos de demencia en esta ocasión que William Archer, el conocido crítico teatral y traductor de Ibsen, pudo desestimar todo el conjunto de críticas hostiles simplemente citando sus excesos en un artículo titulado “Espectros y balbucesos”, que publicó *The Pall Mall Gazette* el 8 de abril de 1891. Merece la pena reproducir aquí los fragmentos de Archer, que ofrece para empezar un “Diccionario de insultos” tomando como modelo el Schimpf-Lexicon de Wagner, como ejemplos de crítica idealista contemporánea de obras teatrales.

COMENTARIOS SOBRE LA OBRA TEATRAL

“La obra absolutamente detestable de Ibsen titulada *Espectros*... esta repugnante representación... debe reprobarse a quienes se proponen infectar la escena moderna con veneno después de inoculárselo desesperadamente a ellos mismos y a otros... una cloaca abierta; una úlcera repugnante sin vendar; una obscenidad cometida en público; un lazareto con todas las puertas y ventanas abiertas... franca asquerosidad... Kotzebue⁴ convertido en bestial y cínico. Cínismo ofensivo... el triste y hediondo mundo de Ibsen... absolutamente aborrecible y fétido... grosera falta de decoro casi pútrida... carroña literaria... historias crapulosas... pesadez original y peli-grosa” (*Daily Telegraph*, editorial). “Este montón de vulgaridad, ego-tismo, ordinariez y absurdo” (*Daily Telegraph*, crítica). “Indeciblemente obscena... acción judicial según la Ley de Lord Campbell... detestable pieza teatral ... escandalosa” (*Standard*). “Asquerosidad desnuda... producción pésima y repulsiva” (*Daily News*). “Repugnantemente insinuante y blasfema... los personajes son bien contradictorios en sí mismos, poco interesantes o aborrecibles” (*Daily Chronicle*). “Obra repulsiva y degradante” (*Queen*). “Historia

⁴ [N. del T.] August von Kotzebue (1761-1819), dramaturgo alemán cuya obra fue considerada inmoral por gran parte de la crítica.

indecente, pernicioso, malsano y morboso... una pieza para desprestigiar y deshonorar la escena ante todo hombre y mujer de bien" (*Lloyd's*). "Simplemente porquerías aburridas interminables" (*Hawk*). "Horrores morbosos de la repugnante historia... pesado aburrimiento de la palabrería didáctica... si hubiera algún intento de repetir este escándalo, las autoridades sin duda despertarían de su letargo" (*Sporting and Dramatic News*). "No es más que una pesadilla retorcida" (*The Gentlewoman*). "Diagnóstico lúgubre de sórdida falta de decoro... los personajes son mojigatos, pedantes y libertinos... caricaturas morbosas... divagaciones de noruegos llenos de entranques y salientes... no tiene más de obra teatral que una revista mediocre del Gaiety"⁵ (*Black and White*). "La más repugnante de todas las obras de Ibsen... basura y despojos" (*Truth*). "La hedionda obra de Ibsen titulada *Espectros*... una empresa tan asquerosa" (*Academy*). "Un mejunje tan nauseabundo y obsceno como jamás se haya permitido para deshonorar las tablas de un teatro inglés... aburrida y vergonzosa... inmundicia y hediondez apiladas en una gruesa capa como con una paleta" (*Era*). "Perversión asquerosa" (*Stage*).

COMENTARIOS SOBRE IBSEN

"Egocéntrico y chapucero" (*Daily Telegraph*). "Loco fanático... un ser excéntrico y demente... no solo sistemáticamente obsceno sino deplorablemente aburrido" (*Truth*). "El pesimista noruego in péctore" (*Black and White*). "Desagradable, obsceno, discordante y rotundamente aburrido... una especie de demonio necrófago pesimista, emperado en rebuscar horrores de noche, que parpadea como un viejo búho estúpido cuando la cálida luz del sol de lo mejor de la vida centellea en sus arrugados ojos" (*Gentlewoman*). "Profesor de esteticismo del Lock Hospital"⁶ (*Saturday Review*).

COMENTARIOS SOBRE LOS ADMIRADORES DE IBSEN

"Amantes de la lascivia y aficionados a la indecencia deseosos de satisfacer sus gustos ilícitos so pretexto del arte" (*Evening Standard*). "El noventa y siete por ciento de la gente que va a ver *Espectros* son

⁵ [N. del T.] Gaiety Theatre de Dublín, inaugurado en 1871 y muy popular en el siglo XIX por sus revistas musicales.

⁶ [N. del T.] El London Lock Hospital, fundado en 1747, fue el primer centro médico dedicado al tratamiento de las enfermedades venéreas.

personas de mente sucia que encuentran la discusión de temas obscenos de su gusto en proporción exacta a su obscenidad” (*Sporting and Dramatic News*). “La mujer asexualada... poco femenina, las mujeres privadas de la sexualidad, el ejército completo de excéntricas poco atractivas con falda... perros educados que hurgan en el estiércol... hombres afeminados y mujeres hombrunas... Todos ellos –hombres y mujeres por igual– saben que lo que están haciendo no es solo obsceno sino ilegal... el Lord Chambelán⁷ los dejó solos para que se regodearan en *Espectros*... más allá de una camarilla tonta, no hay el menor interés en el farsante escandinavo ni en todas sus obras... una ola de locura humana” (*Truth*).⁸

⁷ [N. del T.] El Lord Chambelán fue el censor oficial de las representaciones teatrales en el Reino Unido desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX.

⁸ Aunque ahora parezcan excesivos los fragmentos de arriba, los podría hacer parecer muy moderados poniéndolos junto al clamor que se levantó en Nueva York en 1905 en contra de una de mis obras titulada *La profesión de la señora Warren*. Pero había un motivo comercial para ello. Mi obra dejaba al descubierto lo que desde entonces se ha llamado la trata de blancas, esto es, la organización de la prostitución como sector comercial habitual que rinde enormes beneficios al capital invertido en él, directa o indirectamente, por los “pilares de la sociedad”. El ataque a la obra fue tan corrupto que el periódico que tomó la iniciativa fue multado poco después por hacer negocio con los anuncios del tráfico de personas. Pero creo que el ataque a *Espectros* fue realmente desinteresado y sincero en su vertiente moral. Sin duda algunos de los autores citados odiaban con todas sus fuerzas a Ibsen, igual que a todos los artistas grandes y originales los odia la mediocridad contemporánea, que no puede sino odiar a los más grandes cuando los ve. Nuestras propias mediocridades insultarían a Ibsen tan enérgicamente como sus padres si no fueran lo bastante jóvenes como para haber partido de la suposición totalmente inculcada y poco inteligente de que es un clásico, como Shakespeare y Goethe, y que por tanto no hay que insultarlo ni hace falta entenderlo. Pero solo tenemos que comparar los vituperios frenéticos e indecentes citados arriba con el mero menosprecio y aversión expresados hacia las demás obras de Ibsen en la misma época para darnos cuenta de que aquí Ibsen atacó algo mucho más profundo que las fantasías de los críticos en relación a la forma adecuada de escribir dramas. Una farsa que ridiculizara al Pastor Manders y que convirtiera a Alving en una buena persona habría suscitado sus simpatías de inmediato, puesto que su tradición era claramente “bohemia”. Su horror hacia *Espectros* es una prueba llamativa de la inutilidad de la simple bohemia, que tiene todo el vano sentimentalismo y la idolatría de la convencionalidad sin nada de su columna vertebral de contratos y leyes. (1912)

UN ENEMIGO DEL PUEBLO, 1882

Después de esto el lector entenderá el estado de ánimo con que Ibsen comenzó su siguiente obra, *Un enemigo del pueblo*, en la que, después de haber realizado suficientes ejecuciones entre los ideales domésticos y sociales de la clase media corriente, puso el dedo un momento en los ideales políticos comerciales. La obra versa sobre la mayoría de gente de clase media de una localidad que tiene un interés comercial en ocultar el hecho de que los famosos baños que atraen a visitantes a su ciudad y clientes a sus establecimientos y hoteles están contaminados por aguas residuales. Cuando un médico honrado insiste en poner al descubierto este peligro, los vecinos del lugar de inmediato se disfrazan idealmente. Como notan el inconveniente de aparecer con su verdadero carácter como una conspiración de granujas interesados en contra de un hombre honrado, se disfrazan de la sociedad, el pueblo, la democracia, la sólida mayoría liberal y otras abstracciones imponentes; por tanto el doctor, al atacarles, por supuesto se convierte en un enemigo del pueblo, un peligro para la sociedad, un traidor a la democracia, un apóstata del gran partido liberal, etc. Solo aquellos que desempeñan un papel activo en política podrán apreciar el humor macabro de la situación, que, a pesar de tener un intenso aire noruego, en Inglaterra reconocerán inmediatamente como típica, puede que no los críticos literarios profesionales, en su mayoría holgazanes en lo que se refiere a la vida política, pero seguramente todos aquellos que han alcanzado un puesto en el comité de la asociación más desconocida de contribuyentes.

Como *Un enemigo del pueblo* incluye una o dos referencias a la democracia que son todo menos respetuosas, resulta necesario examinar la crítica que hace Ibsen de ella con precisión. En realidad la democracia es solo un acuerdo por el cual a los gobernados se les permite elegir (hasta donde cualquier elección es posible, lo cual en la sociedad capitalista no es mucho decir) a los miembros de los cuerpos representativos que controlan al ejecutivo. Nunca se ha demostrado que este sea el mejor acuerdo posible; y se ha hecho efectivo únicamente en grado muy limitado exceptuando el cual el descontento que aplaca podría adoptar la forma de violencia real. Ahora bien, cuando los hombres hubieron de someterse a los reyes, se consolaron convirtiendo en un artículo de fe que el rey siempre

tiene razón, idealizándolo de hecho como un papa. Del mismo modo nosotros, que hemos de someternos a las mayorías, instituímos el papa de Voltaire, Monsieur Tout-le-monde, y convertimos en una blasfemia contra la democracia el negar que la mayoría siempre tiene razón, aunque eso, como dice Ibsen, es mentira. Es un hecho científico que la mayoría, por más ansiosa que esté por reformar los viejos abusos, siempre se equivoca en su opinión sobre los nuevos avances, o más bien nunca está preparada para ellos (pues difícilmente puede decirse que esté equivocada al oponerse a avances para los que no está preparada todavía). El pionero es una pequeña minoría de la fuerza que encabeza; y así, aunque es fácil estar en una minoría y sin embargo estar equivocado, es absolutamente imposible estar en la mayoría y sin embargo tener razón en cuanto a las perspectivas sociales más novedosas. Jamás progresaríamos nada si fuera posible para todos y cada uno de nosotros detenernos en los principios democráticos hasta ver hacia dónde se mueven todos los demás, tal como declaran nuestros estadistas que harán cuando son llamados a gobernar. Por más estrépito que hagamos durante un tiempo al serrar nuestros collares de siervos feudales y al sacudirnos los viejos grilletes mercantilistas, nunca daremos un paso adelante si no es justo detrás del “hombre más fuerte, aquel que es capaz de estar solo” y de darle la espalda a “la maldita mayoría liberal del sufragio”⁹. Todo lo cual no es un menosprecio a los parlamentos y al sufragio a la mayoría de edad sino simplemente una saludable reducción de los mismos a su verdadero lugar en la economía social como pura maquinaria: maquinaria que carece por completo de principios aparte de los de la mecánica y de toda clase de fuerza motriz en sí misma. La idealización de las organizaciones públicas es tan peligrosa como la de reyes o curas. Necesitamos que nos recuerden que en el mundo hay un enorme número de edificios en los que se realiza cierto ritual ante multitudes llamadas congregaciones por un funcionario llamado sacerdote sujeto a un consejo central que controla a todos estos funcionarios en unos cuantos puntos, por lo tanto no existe nada concreto que se corresponda con la Iglesia Católica ideal, nunca lo hubo y nunca lo habrá. Puede existir además una organización muy bien concebida de los asuntos públicos; pero no existe esa cosa llamada el estado ideal. Puede haber un grupo de

⁹ [N. del T.] *Un enemigo del pueblo*, Acto IV, pág. 1416.

personas que viven por medio de la práctica de la medicina, la cirugía, la investigación física o biológica; o por medio de la redacción de testamentos y contratos de arrendamiento, y preparando, defendiendo o juzgando casos legales; o por medio de la pintura de cuadros, la escritura de libros o la interpretación de dramas; o sirviendo en regimientos y buques de guerra; o por medio del trabajo manual o el servicio industrial. Pero cuando cualquiera de estos grupos, por medio de sus organizadores o líderes, afirma pronunciar el veredicto de la ciencia, o actuar con la autoridad de la ley o ser tan sagrado como la misión del arte, o vengar la crítica de sí mismos como ultrajes al honor de los servicios de su majestad, o hablar con la voz de los trabajadores, hay necesidad urgente de la guillotina o cualquier cosa que pueda ser la moda en boga para poner a los presuntuosos en su sitio. Todas las abstracciones investidas de conciencia colectiva o autoridad colectiva, colocadas por encima del individuo y que le exigen deberes so pretexto de actuar o pensar con mayor validez que él son ídolos antropófagos enrojecidos con la sangre de los sacrificios humanos.

Esta postura no debe confundirse con el anarquismo, o la idealización del rechazo a los gobiernos. Ibsen no se negaba a pagar a los recaudadores de impuestos pero puede suponerse que no los consideraba como los vicarios de la abstracción llamada estado sino simplemente como los hombres enviados por un comité de ciudadanos (en su mayoría necios por lo que concierne al tercer reino de Máximo el mago) para recaudar dinero para la policía o para la pavimentación e iluminación de las calles.

EL PATO SALVAJE, 1884

Después de *Un enemigo del pueblo*, como he dicho, Ibsen dio por muertos los ideales vulgares y se puso a denunciar aquellos de los espíritus más exigentes, comenzando por los idealistas empedernidos que habían idealizado su propia persona y empezaban a ser conocidos como los ibsenitas. Su primer paso en esta dirección fue tal inmolación trágicómica del falso ibsenismo que las asombradas víctimas declararon con dolor que *El pato salvaje*, título de la siguiente obra, era una sátira de las anteriores; mientras que los beatos, a quienes había defraudado tan profundamente con su interpretación de *Brand*, empezaron a tener esperanza en que regresara arrepentido

al redil. *El pato salvaje* no representa a una familia maravillosa que se vuelve desgraciada a causa de las ilusiones supersticiosas, como la de la señora Alving, sino una en mal estado a la que las ilusiones románticas vuelven feliz. El único miembro de la misma que la ve tal como es en realidad es la madre, una filisteo de buen corazón que no desea nada mejor. El marido, un holgazán malcriado, tirano y presumido, cree ser una persona exquisita y magnánima, que dedica su vida a redimir el nombre de su viejo padre de la deshonra que le produjo el encarcelamiento por la infracción de las leyes forestales. Se propone llevar a cabo esta redención haciéndose famoso algún día como gran inventor cuando le venga la inspiración necesaria. La hija de la pareja, una chica adolescente, cree plenamente en su padre y en el invento prometido. El abuelo deshonrado se consuela con la bebida siempre que puede conseguirla pero su principal remedio es un maravilloso desván lleno de conejos y palomas. El anciano ha conseguido algunos árboles de navidad de segunda mano y con ellos ha convertido el desván en una especie de bosque en miniatura donde puede jugar a cazar osos, lo que fue una de sus diversiones cuando era joven y feliz. Las armas empleadas en las batidas de caza son una escopeta que no dispara y una pistola con la que abate ocasionalmente algún conejo o paloma. El toque supremo a la ilusión se lo da un pato salvaje al que, sin embargo, no puede cazar por ser la posesión preferida de la niña, que lee y sueña mientras su madre cocina, lava, barre y se encarga del trabajo fotográfico que supuestamente es el negocio de su marido. La señora Ekdal no percibe la tensa sensibilidad de carácter de Hjalmar, que constantemente sufre dolorosas sacudidas por su vulgaridad, pero además tampoco percibe el hecho de que él sea un farsante perezoso e inútil. En el piso de abajo vive un vergonzoso clérigo llamado Molvik, un caso perdido de alcoholismo; pero hasta él se respeta a sí mismo y lo toleran por una ilusión especial inventada para él por otro inquilino, el doctor Relling, en quien no se ha desperdiciado la lección de la familia del piso de arriba. Molvik, dice el doctor, ha de evadirse con borracheras porque es un demoníaco, explicación imponente que exime por completo al reverendo caballero de la vulgar acusación de empujar el codo.

Un nuevo inquilino entra en este círculo doméstico, un idealista del tipo más avanzado. Se traga con voracidad la teoría demoníaca del alcoholismo del clérigo y acepta con entusiasmo al fotógrafo

como el héroe magnánimo que este cree ser; pero se preocupa porque la relación entre el marido y su esposa no es un matrimonio ideal. Resulta que sabe que antes de casarse la esposa fue la amante abandonada de su propio padre; y como esta no se lo ha contado a su marido, él considera que su vida está basada en una mentira, igual que la de Bernick en *Las columnas de la sociedad*. En consecuencia se propone encontrar una salvación para ella y establecer una relación idealmente sincera entre la pareja simplemente contando de buenas a primeras el secreto y preguntándoles después con fatua autosatisfacción si no se sienten mucho mejor al saberlo. Esta chiquillada gratuita tendrá consecuencias más serias que la mera discusión familiar. El marido es demasiado débil como para actuar después de las fanfarronadas sobre el honor mancillado y la imposibilidad de volver a vivir jamás con su esposa; y la esposa está simplemente enfadada con el idealista por delatarla; pero la hija se lo toma a pecho y se pega un tiro. La duda sobre su origen, con el repudio histriónico de su padre, destruye el lugar ideal que era su hogar y la convierte en una fuente de discordia en él; así que se sacrifica llevando a cabo la instrucción del idealista intrigante, que la había sermoneado sobre el deber y la belleza de la abnegación sin prever que alguien lo tomara mortalmente en serio. El entrometido descubre así que a las personas no se las puede liberar de sus defectos desde fuera. Han de liberarse a sí mismas. Cuando Nora se haga lo bastante fuerte como para vivir fuera de la casa de muñecas, se marchará de ella por propia voluntad si la puerta sigue abierta; pero si antes de ese momento uno la agarra del cogote y la echa fuera, solo se refugiará en la siguiente casa del mismo tipo que se ofrezca a acogerla. La mujer tiene por tanto dos enemigos con que lidiar: el anticuado que quiere mantener la puerta cerrada y el moderno que quiere echarla a la calle antes de que esté lista para marcharse. En el caso similar de un hipócrita y mentiroso como Bernick, desenmascararlo es una mera medida policial; a pesar de todo sigue siendo un mentiroso y un hipócrita una vez desenmascarado. Si se le quiere convertir en un hombre sincero y honrado, todo lo que se puede hacer con prudencia es eliminar en lo posible los obstáculos externos para que se ponga a sí mismo al descubierto y después esperar a que funcione su impulso interior de confesar. Si carece de este impulso, entonces hay que aguantarlo tal como es. Es inútil reclamarle aquello que todavía no está preparado para cumplir. Si, como Brand, le reclamamos algo porque no hacerlo sería transigir con el mal, o como Gregorio

Werle, porque pensamos que su rectitud moral tiene que recomendarlos a todos en cuanto los vean, en ambos casos provocaremos la promesa impaciente de Relling de que “la vida podría ser bastante agradable si nos dejaran en paz esos malditos acreedores que llaman a la puerta reclamando el cumplimiento del ideal a pobres hombres como nosotros.”¹⁰

ROSMERSHOLM, 1886

Con *El pato salvaje* Ibsen no agotó el tema del peligro de formular ideales para otras personas e interferir en sus vidas con vistas a capacitarlas para realizar esos ideales. Ejemplos mucho más típicos que el del inquilino entrometido son los del cura que considera el ennoblecimiento de la humanidad como una especie de proceso comercial del que sus hábitos le dan el monopolio, o la mujer inteligente que imagina una noble profesión para el hombre al que ama y se dedica a ayudarlo a conseguirla. En *Rosmersholm*, la obra con que Ibsen continuó *El pato salvaje*, hay un párroco de pueblo falto de sentido práctico y un caballero de rancio abolengo cuya familia ha sido durante años un centro de influencia social. La tradición de dicha influencia refuerza su tendencia sacerdotal a considerar el ennoblecimiento del mundo como una operación externa que ha de ser realizada por él mismo; y la necesidad de tal ennoblecimiento le resulta más que evidente, pues tiene una naturaleza refinada: él mira al mundo con una vaga previsión del “tercer reino”. Está casado con una mujer de carácter apasionadamente afectuoso que lo quiere mucho pero que no lo considera como un reformador de la raza humana. En realidad ella no comparte ninguno de sus sueños y solo actúa como apagadora del fuego sagrado de su idealismo. Él, ella, el rector Kroll—hermano de ella— y su grupo forman un círculo selecto de la mejor gente del lugar, cómodamente orbitados en nuestro sistema social, y muy planetarios en su posición establecida y su respetabilidad intachable. Entonces entra dentro de su órbita una estrella fugaz, una tal Rebeca Gamvik, una huérfana sin propiedades a quien se le ha permitido leer libros avanzados librepensadora y radical: hechos que descalifican a una mujer pobre para ser admitida en el mundo de los Rosmer. Sin embargo uno tiene que vivir en al-

¹⁰ [N. del T.] *El pato salvaje*, Acto V, pág. 1527.

guna parte, y como el mundo de los Rosmer es el único en que una mujer cultivada y ambiciosa puede encontrar aliados poderosos y compañeros educados, Rebeca, que es ambiciosa y educada, se esfuerza por ser agradable con el círculo de los Rosmer con tal éxito que la señora Rosmer, afectuosa e impulsiva aunque poco inteligente, se encariña locamente con ella y no está contenta hasta que la ha convencido para que se venga a vivir a la casa. Rebeca, que entonces no es más que una aventurera que lucha por la aceptación de la gente educada (que hasta ahora se ha mostrado totalmente indignada por su intrusión donde nadie había pensado hacerle sitio), acepta la oferta de muy buena gana porque le ha tomado las medidas al pastor Rosmer y en su mente ha cobrado forma la idea de aprovecharse de sus aspiraciones convirtiéndose en una dirigente política y social utilizándolo como testaferro.

Pero entonces surgen dos dificultades. Primero está el efecto apagador de la señora Rosmer sobre su marido, un efecto que convence a Rebeca de que con él no puede hacerse nada mientras su esposa se interponga. Segundo —una contingencia con la que no ha contado en absoluto en sus cálculos previsoires— ella se enamora de él apasionadamente. El pobre pastor también se enamora de ella, aunque no lo sabe. Él se vuelve hacia la mujer que lo entiende como un girasol al sol y la convierte en su verdadera amiga y compañera. La esposa se da cuenta muy pronto; y él, ajeno a ello, comienza a creer que su mente tiene que estar trastornada, puesto que está intensamente histérica y deprimida por nada —nada que él pueda ver—. La verdad es que ella ha caído bajo la maldición del ideal de Rebeca: se ve a sí misma como un obstáculo inútil entre su marido y la mujer a la que ama verdaderamente, la mujer que puede ayudarle a lograr su gloriosa carrera. No puede ser ni siquiera la madre de la familia porque no tiene hijos. Entonces llega Rebeca, fortalecida por una teoría razonada con precisión sobre que el futuro de Rosmer se juega en contra de la vida de su esposa, y le dice que es mejor para todos que se vaya de Rosmersholm. Hasta sugiere que debe hacerlo de inmediato para evitar un gran escándalo. La señora Rosmer, que considera que un escándalo en Rosmersholm es lo más terrible que puede suceder, y que ve que podría evitarse con el matrimonio entre Rebeca y Rosmer si ella se apartara, escribe una carta secretamente al enemigo acérrimo de Rosmer, el editor del periódico radical local, un hombre que ha perdido su reputación moral por una intriga que

Rosmer ha denunciado despiadadamente. En la carta le implora que no crea ni publique ninguna historia que pueda oír sobre Rosmer al efecto de ser responsable de algún modo de nada que pueda sucederle a ella. Entonces deja libre a Rosmer para que se case con Rebeca y lleve a cabo sus ideales saliendo al jardín y tirándose a la corriente del caz del molino que hay allí.

A continuación tiene lugar un período de luto callado en Rosmersholm. Todos excepto Rosmer sospechan que la señora Rosmer no estaba loca y adivinan el motivo del suicidio. Solo que no serviría de nada comprometer al partido aristocrático tratando a Rosmer como se trató al editor radical. Así que los vecinos cierran los ojos y muestran su condolencia al clérigo desconsolado; y el editor radical guarda silencio porque el radicalismo se está haciendo respetable y espera conseguir, con la ayuda de Rebeca, que Rosmer pronto se pase a su bando. Mientras tanto a Rebeca ha vuelto a sucederle algo inesperado. Su pasión se ha agotado; pero en los largos días de luto ha encontrado el amor más elevado; ahora anima a Rosmer a convertirse en un hombre de acción por él mismo, y a que deje de preocuparse por los muertos. Cuando sus amigos fundan un periódico conservador y le piden que sea el editor, ella lo persuade para que conteste declarándose radical y librepensador. Para su total asombro, el resultado no es una discusión animada sobre sus opiniones sino un ataque a su vida familiar y conducta privada tal como el que él hizo con anterioridad con el editor radical. Sus amigos le dicen sin rodeos que el pacto de silencio ha quedado roto por su defección y que no habrá clemencia para el traidor al partido. Incluso el editor radical no solo se niega a publicar el hecho de que su nuevo aliado es un librepensador (lo que destruiría todo su peso social como recluta radical), sino que saca a relucir la carta de la difunta como prueba de que el ataque está lo suficientemente justificado como para desaconsejar el ir demasiado lejos. Rosmer, que al principio se había quedado simplemente atónito porque aquellos a quienes había respetado siempre como caballeros se rebajaran a calumniar tan espantosamente, ahora ve que en realidad sí que amaba a Rebeca y que es en efecto culpable de la muerte de su esposa. Su primer impulso es librarse del espectro de la muerta casándose con Rebeca; pero como esta sabe que la culpa es suya, da de lado a la tentación y dice que no. Entonces, cuando él lo considera detenidamente, el sueño de ennoblecer el mundo se esfuma: un trabajo así solo puede reali-

zarlo un hombre consciente de su propia inocencia. Para rescatarlo de la desesperación, Rebeca ofrece un gran sacrificio: “le devuelve la inocencia” confesando cómo ella empujó a su esposa a matarse; y como la confesión tiene lugar en presencia de Kroll, ella achaca toda la intriga a su propia ambición sin decir una palabra de su pasión. Rosmer, confundido al darse cuenta de que todos han sido marionetas indefensas en manos de esta ingeniosa mujer no comprende por el momento que la ambición sin escrúpulos, aunque explique el crimen, no explica la confesión. Le vuelve la espalda y sale de la casa con Kroll. Ella prepara su equipaje en silencio y está a punto de desaparecer de Rosmersholm sin una palabra más cuando él regresa para preguntarle por qué confesó. Ella le dice por qué y le ofrece su inmolación como prueba de que el poder de él para ennoblecer a los demás no fue un sueño inútil puesto que su compañía es lo que la ha transformado de la aventurera egoísta que era en la mujer abnegada que ha demostrado ser. Pero él ha perdido la fe en sí mismo y es incapaz de creerla. La prueba le resulta sutil, ingeniosa: no puede olvidar que ella ya lo embaucó una vez halagando esta misma debilidad suya. Además, ahora sabe que no es cierto: a la gente no se la ennoblece desde fuera. Ella no tiene más que decir, pues no puede pensar en ninguna otra prueba. Pero a él se le ocurre una incontestable. ¿Se atrevería a acabar con toda duda posible sacrificando la participación de ella en su futuro del único modo absolutamente definitivo, esto es, haciendo por él lo que hizo su esposa? Ella pregunta qué sucedería si tuviera el valor y la voluntad para hacerlo. “Entonces”, responde él, “habría de creerte, habría de recobrar la fe en mi magna causa, la fe en mi facultad de ennoblecer almas humanas, la fe en su capacidad de ser ennoblecidas”. “Recobrarás la fe”, le responde ella¹¹. En este punto la verdad interior de la situación sale a la luz, y el fino velo de la demanda de una prueba, con la monstruosa consecuencia de pedirle a la mujer que se quite la vida para devolverle al hombre la buena opinión de sí mismo desaparece. Lo que verdaderamente mueve a Rosmer es la superstición de la expiación por el sacrificio. Ve que cuando Rebeca se lance a la corriente del caz del molino, él también deberá hacerlo. Y habla con toda franqueza cuando dice que “Sobre nosotros no hay juez alguno. Y por eso nos haremos justicia nosotros mismos”. Pero el alma de la mujer

¹¹ [N. del T.] *Rosmersholm*, Acto IV, pág. 1596.

está libre de esto hasta el final; pues cuando ella dice: “Estoy bajo el dominio del concepto de los Rosmer. Debo expiar lo que he pecado”¹², sentimos en esas palabras la protesta contra la idea de la vida de Rosmersholm: la idea que le negó el derecho a vivir y ser feliz desde el principio y que ahora al final, incluso al negar su dios, exige su vida como ofrenda de sangre inútil por su propia ceguera. La mujer tiene la luz más potente: ella va a la muerte por la comunión con el hombre que se ve empujado a ese fin por la superstición que ha destruido su voluntad. La historia termina con él tomándola solemnemente por esposa y lanzándose con ella a la corriente del caz del molino.

No hace falta repetir aquí lo que dije al comienzo del capítulo sobre “Ideales e idealistas” relativo al papel esencial que juega en este drama la evolución del amor inferior al amor superior. En el episodio profético de sus aventuras, Peer Gynt indigna a la bailarina Anitra al compararse con un gato. Él responde con el aire más sabio que desde el punto de vista del amor quizás no haya tanta diferencia entre un gato y un profeta como ella pueda suponer. La cantidad de críticos que no han entendido nada de la transformación de Rebeca parece indicar que la mayoría de hombres, incluso entre los críticos de poesía dramática, no han llegado más allá de la opinión de Peer Gynt en esta cuestión. Sin duda no la respaldarían como una proposición formulada definitivamente, conscientes como son de que hay una convención poética en sentido opuesto. Pero si no son capaces de reconocer la única proposición alternativa posible no solo cuando es formulada inequívocamente por Rebeca West sino cuando sin ella su conducta contradice dramáticamente su carácter —cuando hasta ellos mismos se quejan de la contradicción como fallo de la obra— me temo que no puede haber más dudas de que la extrema perplejidad en que sumió a la prensa el estreno de *Rosmersholm* en Inglaterra se debió por completo al predominio de la opinión de Peer Gynt sobre el amor entre los críticos teatrales.

LA DAMA DEL MAR, 1888

La siguiente obra teatral de Ibsen, aunque trata del tema de siempre, no insiste en el poder letal de los ideales, como hacen las

¹² [N. del T.] *Ibíd.*

dos obras anteriores. Más bien trata del origen de los ideales en la infelicidad y la insatisfacción con la realidad. El tema de *La dama del mar* es la fantasía más poética imaginable. Una joven criada en la costa se casa con un respetable doctor, un soltero que la adora y que la pone en su hogar sin nada que hacer aparte de soñar y ser respetada por todos. Hasta el gobierno de la casa está en manos de la hijastra: no tiene responsabilidades, preocupaciones ni problemas. En otras palabras, es un artículo de lujo indolente, inútil y completamente dependiente. Un hombre se sonroja con la idea de ser algo así, pero acepta sin pensar que una mujer bonita y de apariencia débil ocupe esta posición como algo natural y encantador. La dama del mar siente un anhelo indefinido en su vida, lo adivina en las vidas de todos los demás, y llega a la conclusión de que el ser humano tuvo que elegir una vez si prefería ser un animal terrestre o una criatura marina, y que habiendo elegido la tierra, llevaba consigo desde entonces una aflicción secreta por el elemento al que había renunciado. La insatisfacción que la atormenta es, según su interpretación, este anhelo desesperado por el mar. Cuando su único hijo muere y la deja sin las ocupaciones de madre que le dan un lugar válido en el mundo, se entrega por completo a su anhelo y ya no se preocupa de su marido, que, igual que Rosmer, comienza a creer que se está volviendo loca.

Al fin llega un marino que la reclama como su esposa por motivo de que años atrás realizaron un rito consistente en desposar al mar arrojándole sus anillos. El hombre, que tuvo que huir de ella en el pasado por haberle dado muerte a su capitán y que la inunda con una sensación de temor y misterio, le parece encarnar la atracción mística que el mar ejerce sobre ella. Ella le dice a su marido que tiene que marcharse con el marino. Naturalmente el marido protesta —declara que por su propio bien no puede dejarla cometer tal locura—. Ella contesta que solo podrá retenerla encerrándola y le pregunta qué satisfacción obtendrá tener un cuerpo privado de libertad mientras su corazón está con el otro hombre. Él insiste en vano en que solo la mantendrá bajo llave hasta que el marino se vaya —que él no puede, no se atreve, a dejarla que arruine su vida—. El razonamiento de ella permanece irrefutable. El marino declara abiertamente que regresará, de modo que el angustiado marido le pregunta si supone que puede obligarla a dejar su casa. A esto el marino contesta que es al contrario, que a menos que ella se marche por propia

voluntad, no habrá satisfacción ninguna para él aunque lo haga: de nuevo el razonamiento irrefutable. Ella se hace eco de él reclamando su derecho a elegir. Su marido tiene que renunciar al negocio ventajoso instituido por la ley y la iglesia, renunciar a su reclamación de que cumpla sus votos y liberarla para que regrese al mar con su viejo amor. Entonces el doctor, apesadumbrado, sermonea sobre su pesada responsabilidad sobre las acciones de ella y la hace responsable de la renuncia que le pide. En el instante en que se siente una mujer libre y responsable, todas sus fantasías infantiles se desvanecen: el marino se convierte simplemente en un viejo conocido que ya lo le importa, y el afecto del doctor produce su efecto natural. En resumen, ella le dice no al marino y le quita las llaves a su hijastra sin más divagaciones sobre la aflicción secreta por el mar dejado atrás.

Debe observarse aquí que Elida, la dama del mar, resulta más fantástica a los lectores ingleses que a los noruegos. Y lo mismo es cierto de muchos de los personajes creados por Ibsen, en especial Peer Gynt, quien, de haber nacido en Inglaterra, seguro que no habría sido poeta y metafísico además de un sinvergüenza y un especulador. El tipo extremo de noruego, tal como lo representa Ibsen, se imagina a sí mismo haciendo cosas maravillosas pero no hace nada. Sueña como ningún inglés lo hace, y bebe para soñar aún más hasta que su voluntad efectiva se destruye y se convierte en un borrachín fracasado y de mala fama que carga con la tradición de que es un héroe y habla de sí mismo suponiendo que es así. Aunque el número de personas que malgastan su vida en Inglaterra con la narrativa tiene que ser tremendo, y probablemente en aumento, sin embargo su conversación no es la de Ulrico Brendel, Rosmer, Elida o Peer Gynt; y por ésta razón *Rosmersholm* y *La dama del mar* le resultan al público inglés más fantásticas y menos literales que *Casa de muñecas* y las obras en las que los protagonistas son hombres y mujeres de acción, aunque para un noruego probablemente no haya diferencia a este respecto.

HEDDA GABLER, 1890

Hedda Gabler carece por completo de ideales éticos y solo tiene ideales románticos. Es un personaje típico del siglo XIX, que cae en el abismo entre los ideales que no la engañan y las realidades que

todavía no ha descubierto. El resultado es que aunque no le falta imaginación y un intenso gusto por la belleza, no tiene conciencia ni convicción: con todo su ingenio, energía y fascinación personal, no deja de ser mezquina, envidiosa, insolente y cruel como protesta contra la felicidad de los demás, diabólica en su aversión a las personas y objetos poco artísticos, y provocadora como reacción a su propia cobardía. El padre de Hedda, un general, es viudo. Las tradiciones de la casta militar son parte de ella, y estas restringen sus actividades a la acostumbrada caza de un marido idóneo social y monetariamente. Conoce a un joven de talento que, coartado para disfrutar de sus placeres por una sociedad agobiada por los ideales excepto donde no hay nada que limite sus excesos, va hacia lo malo buscando lo bueno para él, con las consecuencias habituales. Hedda siente una intensa curiosidad por el lado de la vida que le está vetado y donde poderosos instintos absolutamente ignorados y condenados en su círculo, obtienen satisfacción. Entre la chica inquisitiva y el libertino surge una extraña intimidad. Mientras el general lee el periódico por las tardes, Lovborg y Hedda tienen largas conversaciones en las que él le cuenta todas sus aventuras escandalosas. Aunque es ella quien hace las preguntas, nunca se atreve a creerlo; todas las preguntas son indirectas y la responsabilidad de las interpretaciones depende solo de él. Hedda no tiene la menor convicción de que las conversaciones sean escandalosas pero no se arriesgará a discutir esta cuestión con la sociedad: es más fácil practicar la hipocresía —el homenaje que la verdad le rinde a la falsedad— que soportar el ostracismo. Cuando él pasa a hacerle insinuaciones, de nuevo Hedda no tiene convicción de que sea malo para ella satisfacer su instinto y el de ella, así que se enfrenta a la disyuntiva de pecar contra ella y contra él, o pecar contra unos ideales sociales en los que no cree. Elige la opción del cobarde y la lleva a cabo con total bravuconería amenazando a Lovborg con una de las pistolas de su padre y echándolo de la casa con toda esa ostentación de la pureza ultrajada que resulta la defensa instintiva de las mujeres para las que la castidad no es natural, muy parecido a como los pleitos por difamación son en su mayoría presentados por personas de quienes la difamación es prácticamente, aunque no técnicamente, justificable.

Privada de su amante, ahora Hedda descubre que una vida de conformismo sin fe lleva consigo algo más terrible que el total ostracismo, a saber, aburrimiento. Este azote, desconocido entre los

revolucionarios, es la maldición que convierte en polvo la seguridad de la respetabilidad en la balanza contra el interés inagotable de la rebelión, y que obliga a la sociedad a escatimar sus inofensivos recursos para matar el tiempo autorizando el juego, la guala, las monterías, las cacerías, la caza con perros y otras distracciones sanguinarias para la cuales ni el idealismo tiene disfraz. Como estas licencias son caras, solo dispone de ellas la gente que tiene dinero de sobra para mantener las apariencias; y como al estar en el ejército en lugar del comercio el padre de Hedda es demasiado pobre como para dejarle algo más que las pistolas, su aburrimiento únicamente lo mitiga el baile, donde recibe gran admiración pero no ofertas sustanciales de matrimonio.

Finalmente tiene que buscarse a alguien que la mantenga. Un profesor mediocre de buen corazón es lo mejor que va a conseguir; y aunque lo considera miembro de una clase inferior y desprecia hasta casi la repulsión a su círculo familiar de dos afectuosas tías mayores y el inevitable criado para todo que ha ayudado a educarlo, se casa con él a falta de algo mejor y de inmediato procede a arruinar esta moderada provisión para su sustento acomodando los ingresos de él a los gastos de ella en lugar de acomodar los gastos de ella a los ingresos de él. Su naturaleza se rebela tanto contra toda la sórdida transacción que la perspectiva de tener un hijo de su marido casi la saca de quicio puesto que no solo la expondrá a la atención íntima de sus tías en el curso de un desajuste de su salud en el que no ve nada que no sea repulsivo y humillante, sino que la convertirá en serio en un miembro de la familia de él.

Para divertirse en medio de estas mortificantes circunstancias, se alía secretamente con un visitante que pertenece a su antiguo círculo, un galán entrado en años que entiende bien lo poco que le importa a ella su marido y que le propone un *ménage à trois*. Consiente en que vaya a charlar con ella cuando quiera sin que se entere su marido, pero tiene las pistolas guardadas por si se pone seriamente molesto. Por otra parte él trata de dominarla de algún modo haciendo que el marido le esté agradecido económicamente en tanto que pueda hacerlo sin salir perdiendo.

Mientras tanto Lovborg va a la deriva hacia la ignominia por el camino más corto: la bebida. En su momento desciende de dar clases

en la universidad sobre historia de la civilización a aceptar un trabajo en un lugar remoto como tutor de los niños pequeños del alguacil Elvsted. Al quedar viudo con varios hijos, este funcionario se casa con la institutriz descubriendo que le costará menos y que estará obligada a hacer más por él como su esposa. En cuanto a ella, es demasiado pobre para soñar con rechazar tal acuerdo en la vida. Cuando llega Lovborg, su compañía le parece celestial. Él no se atreve a contarle sus excesos pero le habla de sus libros no escritos, que nunca discutía con Hedda. Ella no se atreve a reprocharle que beba pero él lo deja en cuanto ve que le disgusta. Igual que Miedoso en la historia de Bunyan era en cierto modo el peregrino más valiente, así esta tímida y desgraciada señora Elvsted avanza temblando hasta un punto en que Lovborg, reformado, publica un libro que lo hace célebre por el momento y completa otro, que ella copia en limpio a mano, con el que espera lograr una posición sólida como pensador original. Pero ahora ya no puede seguir siendo el tutor de los hijos de Elvsted así que se marcha a la ciudad con los bolsillos llenos del dinero que la publicación le ha reportado. Dejada de nuevo con su vieja y solitaria angustia, sabiendo que sin ella Lovborg probablemente recaerá en el vicio y que sin él su vida no merece la pena, la señora Elvsted tiene que o bien pecar contra ellos dos o contra la institución del matrimonio bajo la cual Elvsted adquirió a su ama de llaves. No le pasa por la cabeza que tenga elección. Sabe que su acción se verá como “algo espantoso”; pero ve que tiene que marcharse; en consecuencia Elvsted se encuentra sin esposa y sus hijos sin institutriz, y así desaparece de la historia sin que nadie se complacezca de él.

Ahora bien, el marido de Hedda, Jorge Tesman, resulta ser un viejo amigo y competidor (en la carrera académica) de Lovborg, y también que Hedda fue compañera de colegio de la señora Elvsted, o Thea, como prefiere que la llamen ahora. La primera tarea de Thea es averiguar dónde está Lovborg, pues la suya no ha sido una fuga concertada: se ha apresurado a ir a la ciudad para mantener a Lovborg lejos de la botella, propósito que no se atreve a insinuarle a él. Por lo tanto lo primero que hace en la ciudad es visitar a los Tesman, que acaban de regresar de su luna de miel, para suplicarles que inviten a Lovborg a su casa para que esté bien acompañado. Ellos acceden, con el resultado de que las dos parejas se juntan bajo el mismo techo y la tragedia empieza a solventarse.

La actitud de Hedda requiere ahora un análisis detallado. La experiencia de Lovborg con Thea le aclara el juicio sobre Hedda. Como es, a su manera inteligente, un completo presumido y un dandi, trata inmediatamente de llevarse bien románticamente con ella (¿pues acaso no tuvieron “una historia”?) impresionándola con el análisis perspicaz de que es una cobarde y siempre lo ha sido. Ella reconoce que la heroicidad virtuosa con la pistola fue pura cobardía; pero sigue todavía tan carente de cualquier otro patrón de conducta que no sea la conformidad con los ideales convencionales que piensa que su cobardía consistió en no atreverse a ser cruel; esto es, piensa que lo que en realidad hizo fue lo correcto, y puesto que se desprecia a sí misma por haberlo hecho y le parece que él tiene razón al despreciarla por haberlo hecho, cree apasionadamente que lo que hace falta es el coraje para pecar. Esta inesperada reacción del idealismo, esta monstruosa pero tan frecuente institución del pecado como ideal y del pecador como héroe o heroína en cuanto que son pecadores, lleva a Hedda a imaginarse que cuando Lovborg trató de seducirla, fue un héroe, y que al dejar que Thea lo reformara ha sido un cobarde. Actuando según esta idea errónea, no la refrena ninguna consideración hacia los demás. Como todas aquellas personas cuyas vidas carecen de valor, no tiene más sentido del valor de las vidas de Lovborg, Tesman o Thea que un accionista del ferrocarril lo tiene de un guardagujas. Ella desahoga sus intensos celos de Thea lanzándole pullas a Lovborg deliberadamente para que rompa con su influencia corriéndose una juerga, en la que no solo pierde el manuscrito sino que finalmente acaba en manos de la policía por conducta escandalosa en casa de una mujer de mala reputación a la que acusa de habérselo robado, sin saber que lo ha recogido Tesman y se lo ha dado a Hedda para que lo ponga a buen recaudo. Ahora los celos de Hedda hacia Thea no provienen de la fascinación por su físico: en esto Hedda puede vencerla. Son celos de su capacidad para convertir a Lovborg en un hombre, de su papel en la vida del hombre de genio. El manuscrito que Tesman entrega a Hedda para que lo guarde bajo llave tiene la caligrafía de Thea. Es el fruto de la unión de Lovborg y Thea: él mismo lo llama “el hijo de ambos”. De modo que cuando él convierte su desesperación en explicación romántica viniendo a las mujeres y haciendo una escena trágica, diciéndole a Thea que ha lanzado el manuscrito hecho mil pedazos al fiordo, y después, cuando ella se ha ido, contándole a Hedda que llevó a “su hijo” a una casa de mala reputación y que lo perdió allí,

entonces ella, engañada por su afectación y con ansias de aumentar la confianza en la belleza de su propia influencia sobre él por alguna hazaña heroica, le regala una de las pistolas, con el único ruego de que la utilice “pero con belleza”, lo que quiere decir que se quite la vida de algún modo que su suicidio sea un derroche de imaginación y un recuerdo romántico que ella guarde para siempre. Él la acepta sin rubor y se marcha con el aire de un hombre que la ve por última vez. Pero en cuanto nadie lo ve, regresa a la casa en la que todavía sospecha que el manuscrito robado sigue estando y una vez allí reanuda la riña de la noche anterior. Usa la pistola para amenazar a la mujer con la consecuencia de que recibe un disparo en el abdomen y deja que el arma caiga en manos de la policía. Mientras tanto, Hedda quema deliberadamente al “hijo”. Después llega su viejo galán a ofenderla con los detalles desagradables y nada románticos de la hazaña que Lovborg prometió hacer con tanta belleza y para hacerle comprender que ella misma ha caído ahora en su poder ya que él puede identificar la pistola. Ella tiene que convertirse en esclava de este hombre o bien enfrentarse al escándalo que producirá la investigación al relacionar su nombre con la sórdida orgía que terminó en asesinato. Además Thea no queda abatida por la muerte de Lovborg. Diez minutos después de recibir la noticia con un grito por la sentida pérdida, se sienta con Tesman a reconstruir al “hijo” a partir de las viejas notas que ella había conservado religiosamente. Tesman se siente feliz por completo en la agradable tarea de reunir y organizar las ideas de otro y se olvida de la bella Hedda por primera vez. Thea la temblorosa todavía es dueña de la situación: conserva al fallecido Lovborg, se gana a Tesman y deja a Hedda para su viejo admirador, quien afirma zalamero que responderá de que la señora Tesman no se aburre mientras que su marido está ocupado con Thea en encajar las piezas del libro. Sin embargo ha vuelto a no tener en cuenta la segunda pistola del General Gabler. Hedda se pega un tiro en ese mismo momento y así termina la historia.

LAS ÚLTIMAS CUATRO OBRAS TEATRALES

ABAJO ENTRE LOS MUERTOS¹

En este momento Ibsen deja a un lado la tarea acabada de advertir al mundo sobre los ídolos y anti-ídolos y se pasa a la sombra de la muerte, o más bien al esplendor de la gloria de su ocaso, ya que su magia es extraordinariamente potente en estos cuatro dramas y su propósito más poderoso. Y sin embargo aquí está la sombra de la muerte, pues las cuatro, a excepción de *El pequeño Eyolf*, son tragedias de muertos abandonados y ridiculizados por jóvenes que todavía están llenos de vida. *El maestro Solness* está muerto antes de que se levante el telón; cuando en el último acto su cuerpo se rompe en pedazos al caer de la torre se trata más de la apresurada destrucción de un fantasma de cuyos delirantes susurros se ha cansado la naturaleza que de alguien que todavía cuenta entre los vivos. Borkman y las dos mujeres, su esposa y su hermana, no están simplemente muertas: están enterradas; las criaturas que oímos y vemos son solo sus espíritus atormentados. “¡No sueñes más con volver a vivir!”, le dice la señora Borkman a su marido, “¡Quédate donde estás!”.² Y la última obra de todas tiene el título explícito *Cuando despertamos los muertos*. Aquí la quintaesencia del ibsenismo alcanza

¹ [N. del T.] Título de una canción de taberna del siglo XVIII atribuida a John Dyer (1700-1758). En la canción, “dead men” se refiere a las botellas vacías que cubrían el suelo de las tabernas.

² [N. del T.] *El maestro Solness*, Acto III, pág. 1927.

su destilación última; la moralidad y la reforma ceden el paso a la mortalidad y la resurrección; y el siguiente hecho es la muerte del mismo Ibsen: también él cruza sigilosamente como un fantasma una oscuridad mental cada vez más negra hasta llegar a su verdadera tumba y deja de hacer llorar de pena a Europa sentándose frente a un cuaderno, como un niño que trata de aprender a escribir de nuevo, para encontrarse con que la facultad divina se le ha ido para siempre de la mano muerta. El héroe más malhumorado y adusto desde Beethoven no podía morir como él, agitando el puño contra el trueno y activo hasta el final: tenía que seguir el camino que había trazado para Solness y Borkman y sobrevivir a sí mismo. Pero igual que ambos fueron soñadores hasta el final y jamás tan luminosos en sus sueños como cuando ya no podían realizar ni la menor parte de ellos, así podemos imaginar que cuando Ibsen ya no era capaz de recordar el alfabeto o usar el diccionario, su alma puede haber estado más llena que nunca de lo inefable. Los lectores no deben sollozar por el contraste que él mismo estableció entre el hombre que una vez fuera el escritor más grande del mundo y el niño de setenta y seis años que trataba de comenzar de nuevo con rayas y garabatos. Pueden estar seguros de que mientras hubo lo más mínimo de él, quedó lo bastante de su humor despiadado como para sonreír enseñando los dientes igual que el esqueleto con el reloj de arena que le estaba tocando en el hombro.

EL MAESTRO SOLNESS, 1892

Halvard Solness es un muerto que en vida fue un constructor admirablemente próspero; y como los más grandes constructores, su propio arquitecto. Unas veces está en el delirio sublime que precede a la muerte corporal y otras en el horror que cambia los esplendores del delirio. Le tiene un miedo mortal a los rivales jóvenes, de la generación más joven que llama a la puerta. Ha construido iglesias de altas torres (de la misma forma que Ibsen construyó grandes dramas históricos en verso). Dejó eso y construyó "hogares para hombres" (de la misma forma que Ibsen empezó a escribir obras en prosa sobre la vida moderna). También ha dejado eso, como hacen los hombres al final de sus vidas, y ahora ha de ponerse con la arquitectura de los muertos: la construcción de castillos en el aire. Los castillos en el aire no son solo la residencia de aquellos cuyas vidas han acabado sino también de aquellos cuyas vidas todavía no

han empezado. Otra peculiaridad de los castillos en el aire es que son tan bellos y tan maravillosos que los seres humanos no son lo suficientemente buenos para vivir en ellos; por lo tanto cuando buscamos a nuestro alrededor a alguien para que viva con nosotros en nuestro castillo en el aire, no encontramos a nadie lo bastante glorioso para ese santuario. Así que recurrimos al tipo más peligroso de idolatría: la idolatría de la persona de la que uno está más enamorado; y la traemos a ella o a él a vivir con nosotros en nuestro castillo. Y como los jóvenes imaginativos por ser jóvenes no tienen ilusiones acerca de la edad, los caballeros entrados en años idolatran a chicas adolescentes muy a menudo, y las chicas adolescentes idolatran a caballeros entrados en años. Cuando la idolatría no es recíproca, el ídolo corre un riesgo terrible si el ídolo es egoísta y sin escrúpulos. Los casos de chicas esclavizadas por señores mayores cuyo respeto por su pureza virginal no es nada más que una excusa para conseguir la dedicación de sus servicios secretariales o domésticos con el único límite de su resistencia física, sin darles nada a cambio, no son ni mucho menos tan infrecuentes como lo serían si el robo de la juventud y devoción de una mujer fuera condenado por la opinión pública como el robo comparativamente benigno y desdénable de unas cuantas cucharas y cuchillos de plata. Por otra parte a los caballeros que chochean los embaucan y arruinan jóvenes intrigantes a los que no les importan más que lo que le importa un congrio a un pescador de Cornwall. Pero a veces, cuando los dos caracteres son poéticos, tenemos escenas de Bettina y Goethe, que quizás resultan saludables además de agradables para ambas partes cuando son suficientemente buenas y sensatas como para enfrentarse a lo inexorable por el lado de la edad y para reconocer lo imposible por el lado de la juventud. En estas condiciones, los señores mayores se encaprichan con jovencitas poéticas; y las jovencitas poéticas tienen sus emociones e imaginaciones satisfechas inofensivamente hasta que encuentran una pareja adecuada.

Pero el maestro Solness, aunque se mete en una situación exactamente así, no sale de ella a precio tan bajo porque no es aparentemente un anciano, y ni siquiera un caballero muy entrado en años. “Es hombre de cierta edad, sano y robusto, con pelo castaño, rizado, bigote oscuro y cejas espesas”.³ Además es demoníaco, no falso de-

³ [N. del T.] *Ibid.* Acto I, pág. 1755.

moníaco como Molvik en *El pato salvaje* sino verdaderamente demoníaco, con suerte, una estrella y “ayudantes y servidores” místicos que encuentran la salida del laberinto de la vida por él. En resumen, un hombre fascinante del que nadie, y él mismo menos que nadie, sospecharía que ha quemado su último cartucho y ya está muerto. Por lo tanto un hombre para el que el castillo en el aire de una chica es un lugar muy peligroso, puesto que ella puede fácilmente encomendarle aventuras que pondrían a prueba la plenitud de un hombre no debilitado y que son mera locura delirante para uno agotado.

Quien entienda esta situación será capaz de seguir la representación de *El maestro Solness* sin quedarse perplejo; aunque para el espectador desprevenido resulta una tarea desconcertante. Vemos a Solness en su despacho explotando la devoción de su joven secretaria Kaia, que lo idolatra, sin darle a esta nada a cambio aparte de una palabra seductora ocasional. Lo vemos en apariencia con idéntica crueldad pero en realidad con el terror secreto de “el sacerdote que mató al asesino y que a su vez será asesinado”⁴ tratando de eliminar a un joven rival que todavía no es más que un delineante que trabaja para él. Mantener la puerta cerrada a la joven generación que ya está llamando a ella, eso es todo lo que puede hacer ahora aparte de construir castillos en el aire, pues, tal como he dicho, la parte real del hombre está muerta. Además está su esposa, que, conocedora de que le falla el cuerpo y la mente, no puede hacer más que mirar con terror impotente. No puede crear un hogar feliz para Solness porque ha sacrificado su propia felicidad a la de él, pues comenzaron la vida familiar en una vieja casa propiedad de ella: el tipo de casa que puede estar santificada por las viejas historias familiares y recuerdos de infancia pero que le resultaría rentable al especulador inmobiliario derribar y sustituir por hileras de casitas. Ahora bien, el ambicioso Solness lo sabe pero no se atreve a proponérselo a su esposa, que conserva todos los recuerdos sagrados y hasta sus muñecas: nueve preciosas muñecas a las que lleva “en su corazón, como

⁴ [N. del T.] Cita del conocido cuarteto en que Thomas B. Macaulay (1800-1859) cuenta la leyenda del rex Nemorensis, según la cual el honor de ser el sacerdote de Diana en Nemi se obtenía al dar muerte en combate al anterior sacerdote, que ocupaba el puesto mientras era capaz de defenderlo de los aspirantes, quienes a su vez para convertirse en tales habían de probar su coraje arrancando una rama dorada de uno de los árboles del bosque sagrado.

niños por nacer". Todo lo que hay en la casa es muypreciado para ella: los viejos vestidos de seda, el encaje, los retratos. Solness sabe que tocarlos sería arrancarle el corazón de raíz; así que no le dice nada, no hace nada, solo se da cuenta de una grieta en la vieja chimenea que debería repararse para proteger la casa contra incendios, y no la repara. En lugar de hacerlo, se imagina un incendio y a su esposa y sus dos hijos fuera en el trineo con nada más que ruinas carbonizadas ante ella cuando regresa; pero ¿qué importa habiendo escapado los niños y estando todavía con ella? Incluso llama a ayudantes y servidores para considerar si esta visión no podría hacerse realidad, y lo hace. La casa se quema, las casitas se levantan en el lugar y cubren el parque, y Halvard Solness se vuelve rico y próspero.

Pero los ayudantes y servidores no cumplieron con el plan previsto. El incendio no vino de la grieta de la chimenea cuando los fuegos de la casa ardían con más fuerza. Vino por la noche cuando los fuegos ardían con poca intensidad y comenzó en un armario alejado de la chimenea. Vino cuando la señora Solness y los niños estaban acostados. Quebrantó la salud de la madre, mató a los hijos que estaba criando, devoró los retratos, los vestidos de seda y los encajes antiguos, quemó las nueve preciosas muñecas y rompió el corazón en el que habían ido como niños por nacer. Este fue el precio de la prosperidad del constructor. Está casado con una muerta y trata de expiarlo construyéndole una nueva casa, una nueva tumba que sustituya al viejo hogar, pues lo atormentan los remordimientos.

Pero el incendio no solo resultó una buena especulación inmobiliaria, también permitió que obtuviera encargos para construir iglesias. Y un día de gloria, cuando celebraba la terminación de la torre gigante que había añadido a la vieja iglesia de Lysanger, de pronto le cruzó por la mente que su casa se había quemado, la vida de su mujer había quedado devastada y su propia felicidad destruida para poder convertirse en constructor de iglesias. Ahora bien, resulta que una de sus limitaciones como constructor es que tenía vértigo y no podía ni asomarse al balcón de una segunda planta. Sin embargo con la rabia de este pensamiento sube hasta lo alto de su torre y allí, cara a cara con Dios, a quien acusa de malgastar el don de su mujer para fortalecer las almas de sus hijos para convertir al

marido en constructor de campanarios, declara que jamás volverá a construir iglesias y que de ahora en adelante no construirá nada más que hogares para hombres más felices que él. Cumple su promesa para descubrir que el hogar también es un ídolo devorador que ya no sirve para hombres y mujeres.

A pesar de la excitación está a punto de romperse la crisma después de todo; pues entre la multitud de abajo hay una diablilla agitando un chal blanco que hace que la cabeza le dé vueltas. Esta bestezuela no es otra que la hijastra menor de Elida, la dama del mar, Hilda Wangel, cuyo gusto por las sensaciones “emocionantes” descubrimos en aquella obra. Esa misma tarde invitan a Solness a un banquete en el club, a resultas de lo cual no está en las mejores condiciones cuando regresa a cenar a casa del doctor Wangel, que le dará alojamiento esa noche. Allí encuentra a la diablilla y le parece una princesita con su vestido blanco. Le da un beso y le promete que volverá en diez años a llevarla al reino de Toronjalia. Quizás sea justo mencionar que posteriormente niega categóricamente estas indiscreciones, si bien admite que cuando desea que algo suceda entre una persona y él, la otra persona siempre se imagina que ha sucedido de veras.

La obra comienza diez años después de la subida a la torre. La generación más joven llama a la puerta con ganas. Hilda, que ahora es una joven lozana y una gran constructora de castillos en el aire, lo aborda y le exige su reino; al poco tiempo lo envía de nuevo a una torre (la torre de una nueva casa) y agita su chal blanco con más fuerza que nunca. Esta vez él sí que se rompe la crisma y así termina la historia.

EL PEQUEÑO EYOLF, 1894

Aunque los ideales más maliciosos son los ideales sociales que se han convertido en instituciones, leyes y credos, sin embargo su mal ha de alcanzar un punto personal antes de poder destruir al individuo. A Jones no lo destruye un ideal de forma abstracta sino que lo hace Smith exigiéndole enormemente o infligiéndole enormes heridas en nombre de un ideal. Y es justo añadir que a veces los ideales son beneficiosos y su rechazo a veces cruel; ya que en la práctica los ideales no son tanto cuestiones de conciencia cuanto excusas para

hacer lo que nos gusta. Así sucede que de dos personas que adoran los mismos ideales uno pueda ser un tirano detestable y el otro un filántropo amable y servicial. Lo que hace tan peligroso al lado malo del idealismo es que a la gente malvada se le permite cometer delitos en nombre del ideal que no se tolerarían lo más mínimo como maldades manifiestas. Quizás lo peor, ya que son los casos más comunes e íntimos, se encuentre en la vida familiar. Incluso durante El Terror, la posibilidad de que un francés o una francesa concretos fueran guillotinado era tan pequeña que resultaba despreciable. Durante el reinado de Nerón un cristiano estaba más a salvo de que lo untaran de brea y le prendieran fuego que de problemas familiares. Si las vidas privadas que se han malgastado por la persecución idealista pudieran contarse y compararse con los martirios, matanzas, torturas y encarcelamientos, nuestros millones de Nerones, Torquemadas, Calvinos, Marías Sanguinarias⁵ y Semíramis particulares eclipsarían a los pocos que han aflorado en la historia por accidente de visibilidad política o eclesiástica.

Así al inicio de su grandeza Ibsen representó a Brand sacrificando a su esposa, y esta fue solo la primera de una serie de representaciones similares que terminan hasta aquí con el sacrificio que hace Solness de su esposa y de sí mismo por el entusiasmo de una chica. Ibsen lleva a Solness hasta el punto de rebelarse furiosamente contra la tiranía del ideal de su esposa sobre el hogar y declarar que “¡Construí hogares para los hombres... y eso no vale nada!... () los hombres no saben qué hacer con sus hogares. Su felicidad no está en ellos. ¿Qué haría yo del hogar si tuviera uno?”⁶ No sorprende descubrir que *El pequeño Eyolf* trata de un hogar así.

Este hogar obviamente no puede ser de clase trabajadora. Y aquí hay que decir que la relativa indiferencia de la clase trabajadora hacia las obras de Ibsen no es culpa ni de Ibsen ni de la clase trabajadora. Para el hombre que trabaja para ganarse la vida en la sociedad moderna, el hogar no es el lugar donde vive ni su esposa la mujer con la que vive. El hogar es el techo bajo el que come y

⁵ [N. del T.] María I de Inglaterra (1516-1558), apodada “Bloody Mary” por la condena de cerca de 300 protestantes a morir en la hoguera en las Persecuciones Marianas.

⁶ [N. del T.] *El maestro Solness*, Acto III, pág. 1819.

duerme, y su esposa es la mujer que le hace la cama, le prepara la comida y cuida a los hijos cuando no están ni en la escuela ni en la calle, o que al menos procura que los sirvientes hagan estas cosas. El trabajo del hombre lo mantiene fuera de casa de ocho a diez horas al día. Otras ocho horas las pasa inconsciente mientras duerme. Luego están la taberna y el club. También está comer, lavarse, vestirse, jugar con los niños o el perro, invitar o visitar a las amistades, leer y dedicarse a pasatiempos como la jardinería y demás. Evidentemente el hogar ideal no puede ponerse plenamente a prueba en estas condiciones, que permiten a una pareja casada verse menos y saber menos uno del otro que de aquellos con quienes trabajan codo con codo. Únicamente en la clase acomodada es donde dos personas pueden vivir juntas de verdad y dedicarse el uno al otro si quieren hacerlo. Hay ciertos asuntos que hombres y mujeres pueden realizar juntos, y ciertas profesiones que los hombres pueden ejercer en casa, y en estos casos la presión del idealismo sobre el matrimonio es más intensa que cuando ambos trabajan por separado. Pero la presión máxima se produce con las modernas rentas procedentes de inversiones, que no requieren ni siquiera la administración de un patrimonio. Y bajo esta presión máxima es donde Ibsen lo pone a prueba en *El pequeño Eyolf*.

Shakespeare, en un destello de clarividencia que ha desconcertado a muchos críticos y hasta los ha llevado a proponer modificaciones en un pasaje que les resultaba impensable, ha descrito a uno de sus personajes como “un hombre casi condenado a una hermosa esposa”⁷. No hay la menor dificultad ni oscuridad en esta frase: solo hay que mirar a los hombres a nuestro alrededor que se han aventurado a casarse con mujeres fascinantes para ver que en su mayoría no están “casi condenados” sino condenados del todo. En *El pequeño Eyolf*, Allmers es un hombre casi condenado a una hermosa esposa. Ella, Rita Allmers, le ha traído “oro y verdes selvas”⁸ (reminiscencia de una obra temprana titulada *Fiesta en Solhaug*), y no solo lo preocupa y descentra como únicamente una mujer puede preocupar y

⁷ [N. del T.] María [N. del T.] *Otelo*, Acto I, escena i, línea 21: A fellow almost damned in a fair wife.

⁸ [N. del T.] Esta expresión está tomada de la traducción inglesa del texto de Ibsen (*gold and green forests*). La traducción española emplea “los tesoros de Golconda”.

descentrar a un hombre vulnerable a su atracción física sino que ella misma está furiosa y celosamente enamorada de él. En resumen, constituyen el hogar ideal del romance; y resultaría difícil encontrar una fórmula más concentrada y eficaz para lograr un pequeño infierno privado. A los “casi condenados” los salva normalmente el hecho de que la devoción se produce solo por una parte, y que la hermosa dama (o caballero, pues una mujer casi condenada a un hermoso marido es también objeto común en la civilización nacional), si bien tiene un único marido, alivia el aburrimiento de su devoción teniendo a cincuenta cortesanos. Pero Rita no está dispuesta ni a compartir a Allmers con nadie más ni a ser compartida. Él tiene que ser total y exclusivamente suyo; y ella tiene que ser total y exclusivamente suya. Con su oro y verdes selvas lo arranca de su trabajo como maestro y lo recluye en la casa, donde el pobre desgraciado aparenta estar ocupado escribiendo un libro sobre la responsabilidad humana y formando el carácter de su hijo, el pequeño Eyolf; pues vuestra sultana masculina se toma a sí misma muy en serio, como hacen la mayoría de sultanas y quienes se encierran tan apretadamente con sus propias vanidades y apetitos que creen que el mundo es algo pequeño que ha de moldearse y disponerse según su necia voluntad como un trozo de plastilina. Rita siente celos del libro y lo odia no solo porque Allmers se dedica a él en lugar de a ella sino porque también le habla de él a su media hermana Asta, de quien por supuesto ella también siente celos. Siente celos del pequeño Eyolf y lo odia también a él porque se interpone entre ella y su presa.

Un día, cuando el pequeño está sobre la mesa, tienen un arrebato amoroso y se olvidan de él por completo. La criatura se cae de la mesa y quedará lisiada de por vida. A partir de entonces, él y su muleta serán para ellos un reproche permanente. Se odian a sí mismos, se odian el uno al otro, lo odian a él; su atmósfera de amor conyugal ideal produce odio a cada paso: odio enmascarado como un vínculo amoroso que se ha estrechado y santificado por su desgracia compartida. Tras diez años de espantosa esclavitud el hombre se escapa; para ser exactos insiste en hacer un pequeño viaje a las montañas solo. Es cierto que tranquiliza a Rita regresando antes de lo previsto; pero la conclusión de Rita de que el motivo fue que no podía estar sin ella se hace añicos bruscamente con su conducta después del regreso. Ella se acicala maravillosamente para recibirlo y pone

el serrallo lo más agradable posible para el encuentro; pero él llega deliberadamente agotado y se refugia en el sueño del cansancio sin una caricia. Como ella dice citando un poema popular cuando se lo reprocha más tarde: “Tenías champaña, pero no lo tocaste”. Pronto resulta evidente que ha llegado a aborrecer su champaña y que la escapada a las montañas le ha ayudado a aborrecer su situación en cierta medida, incluso a descubrir lo absurdo de su libro sobre la responsabilidad humana y la crueldad de sus experimentos educativos con Eyolf. En lo sucesivo convertirá a Eyolf en “un chiquillo de aire libre”, lo que por supuesto requiere pasar mucho tiempo al aire libre con él y fuera del serrallo. Entonces se revela el odio de la mujer hacia el niño, y ella declara abiertamente lo que en verdad siente hacia la pequeña criatura, con su “maleficio”, que se ha interpuesto entre ellos.

En este punto aparece muy oportunamente la mujer de las ratas, que lo mismo que el flautista de Hamelin, limpia de ratas por una gratificación. ¿Tiene Rita algún pequeño roedor del que quiere librarse? Parece que aquí hay una ayudante y servidora para Rita. El método de la mujer de las ratas es hechizar a las ratas para que cuando ella reme mar adentro la sigan y se ahoguen. La mujer lo explica con una poesía desgarradora que asusta a Rita, quien hace que Allmers la eche. Pero a una ayudante y servidora no se la exorciza tan fácilmente. El pequeño roedor de Rita, Eyolf, ha caído bajo el hechizo, y cuando la mujer de las ratas rema mar adentro, él la sigue y se ahoga.

La familia recibe el suceso con el espíritu adecuado. Horror, lamentos, gritos y lágrimas, y todas las acostumbradas ofrendas a la muerte y testimonios de pesar se hacen presentes debidamente y hasta con sinceridad; pues la conmoción de un accidente así nos hace a todos humanos por un momento. Pero a la mañana siguiente a Allmers le resulta difícil seguir así, a pesar de sentirse triste. Ve cómo se olvida de Eyolf durante varios minutos y cómo piensa en otras cosas, incluso en el desayuno; y en su devoción idealista a las actitudes artificiales se reprocha a sí mismo y trata de obligarse a seguir pensando en Eyolf y a estar apesadumbrado por él. Además es una excusa para evitar a su esposa. El asco de su esclavitud hacia ella le ha hecho insoportable verla. No soporta a nadie excepto a su media hermana Asta, cuya relación con él es consuelo y alivio bendito por-

que su parentesco excluye todo el tormento y esclavitud de la relación con Rita. Pero este consuelo se desvanece en cuanto Asta descubre en unas viejas cartas pruebas convincentes de que no tiene ningún parentesco con él, por lo que el efecto del descubrimiento es suprimir la inhibición que hasta ahora ha puesto freno a su fuerte afecto; de modo que comprende que ahora debe marcharse. Hasta ahora había rechazado por él las proposiciones de Borgheim, un ingeniero que quiere casarse con ella pero que, al igual que Rita, quiere llevársela y hacerla exclusivamente suya, ya que él tampoco puede compartirla con nadie. Y aunque tanto Allmers como Rita le suplican que se quede al temer ahora más que nada quedarse solos uno con el otro, sabe que no puede quedarse inocentemente; acepta al ingeniero y desaparece no vaya a ser que suceda algo peor.

Así que ahora Rita tiene a su hombre solo para ella. Eyolf está muerto, Asta se ha marchado y el libro sobre la responsabilidad humana ha ido a la papelera: ya no quedan más rivales, no hay más distracciones; el terreno está libre para la unión ideal de “dos almas con un solo pensamiento, dos corazones que latan como si fueran uno solo”. Puede imaginarse el resultado.

La situación se hace insufrible desde el primer momento. Los intentos de Allmers para evitar encontrarse o hablar con Rita son por supuesto impracticables. Igual de impracticables son sus esfuerzos por mostrarse amables el uno con el otro. De inmediato se ponen a discutir acaloradamente, cada uno quitándole al otro la máscara del dolor por el hijo y dejando a la luz sus remordimientos; el de ella por haber odiado a Eyolf a causa de los celos, el suyo por haberlo sacrificado a su pasión por Rita y a la pasión e insensatez educativa que no ve en el niño más de lo que el disector ve en un conejillo de Indias: algo donde experimentar con vistas a reorganizar el mundo según convenga a sus propias ideítas. Si alguna vez se ha puesto al desnudo y arruinado a dos almas cultivadas de la clase media acomodada, ha sido aquí. No soportan seguir viviendo y sin embargo se les obliga a confesar que no se atreven a quitarse la vida.

La solución a su problema es, en la medida en que se resuelve, muy notable para venir de Ibsen. No es, tal como cabría esperar tras su larga propaganda del individualismo, que desmonten el serrallo y salgan al mundo hasta que aprendan a estar solos y con ello a acep-

tar la compañía únicamente en condiciones honorables. Aquí Ibsen insiste explícitamente por primera vez en que “somos miembros los unos de los otros”⁹ y en que aunque el hombre fuerte es aquel que está solo, el hombre que está solo únicamente por su propio bien es literalmente un idiota. Es en efecto un hecho curioso en la historia y en la actualidad que nada resulta más gregario que el egoísmo y nada más solitario que el desinterés que aborrece el altruismo del mundo porque para él no existen los “otros”: ve y siente en el caso de todos y cada uno de los hombres la imagen de sí mismo. “En verdad os digo que cuanto hicisteis a unos de estos hermanos míos más pequeños, a mí me lo hicisteis”¹⁰ no es altruismo ni “otrismo”. Es un rechazo explícito a la idea condescendiente de que “el más pequeño de estos” es otro con quien estamos invitados a ser buenos y amables; en resumen, acepta la total identificación entre el “yo” y “el más pequeño de estos”. La versión sentimental popular, que dice en realidad “Si contribuyes con dieciocho peniques al día para este pequeño del país, lo consideraré como un préstamo para mí de un chelín y seis peniques”, está en efecto más engraidamente alejada del espíritu de la famosa cita cristiana que incluso la falsa economía política que sedujo a Thomas Gradgrind. En consecuencia, si alguien quiere ver el sudor industrial en su estado más vil, no tiene que ir a las costureras que trabajan para las firmas comerciales sino a las víctimas de los piadosos Gremios de trabajadoras de las damas altruistas y otros por el estilo en los que damas con oro y verdes selvas les entregan a “otras” sus blusas para que las cosan a precios que el negrero más tacaño del East End rehusaría ofrecer.

Así vemos que en la mente de Ibsen, lo mismo que en la historia real del siglo XIX, el camino hacia el comunismo pasa por el individualismo más firme e intransigente. James Mill, con pedantería y soberbia inhumanas que superan con mucho la fábula de Allmers y Eyolf, formó a John Stuart Mill para ser el archi-individualista de su época, con el resultado de que John Stuart Mill se hizo socialista un cuarto de siglo antes de que su grupo se moviera en esa dirección. Herbert Spencer vivió para escribir panfletos desesperados contra el socialismo de sus discípulos más aventajados. En el indi-

⁹ [N. del T.] Epístola del apóstol San Pablo a los Efesios 4:25.

¹⁰ [N. del T.] Mateo 25:40.

vidualismo no hay esperanza para el egotismo. Cuando un idealismo valiente pone a un hombre finalmente cara a cara consigo mismo, no se encuentra a sí mismo cara a cara con un individuo sino con una especie, y sabe que para salvarse tiene que salvar al género humano. No puede tener otra vida que una parte de la vida de la comunidad, y si esa vida es triste y sórdida, nada de lo que haga para pintar, empapelar, tapizar y aislar su rinconcito de ella puede realmente salvarlo de la misma.

Así le pasa a la audaz individualista Rita Allmers. Los Allmers son por supuesto unos esnobs y siempre han tenido muy claro que había que poner en su lugar a los chiquillos corrientes del embarcadero como inferiores de Eyolf. Llegan hasta el extremo de discutir si no habría que castigar a estos sucios granujillas por su cobardía al no rescatar a Eyolf. De este modo plantean la terrible pregunta de si ellos mismos, que temían suicidarse en su desgracia, habrían sido algo más valientes. No hay nadie que los consuele, pues las rentas del oro y las verdes selvas, al permitirles independizarse de toda la industria del lugar, los ha conducido a algo parecido al total aislamiento. Odian a sus vecinos tanto como a sí mismos. Están juntos solos sin nada que hacer aparte de agotarse el uno al otro y volverse locos el uno al otro hasta un punto inalcanzable en ninguna otra circunstancia. Y la situación de Rita es la más desesperada de las dos porque como ella ha sido la menos escrupulosa y la más exigente, le ha dejado algo que ansiar a él: la liberación de ella. Al menos él está empeñado en eso. No vivirá con ella bajo ningún concepto ni se quedará en ningún lugar al alcance de ella: lo único que anhela es no volver a verla ni hablarle jamás. Ese es el fin de las “dos almas con un solo pensamiento”, etc. Pero para ella su liberación es solo una privación suprema, el fin de todo lo que le daba a la vida algún significado para ella. No tiene ni siquiera egotismo para recurrir a él.

En este punto, una molestia de la que se ha quejado a menudo vuelve a producirse. Los chiquillos del embarcadero hacen ruido jugando y gritando como si Eyolf jamás hubiese existido. De pronto ella cae en la cuenta de que también son niños, igual que Eyolf, y que sufren mucho la falta de atención. Después de todo también son pequeños Eyolfs. Cuanto haga a uno de estos pequeños, a él se lo hará. Decide hacerse cargo de los sucios granujillas y cuidarlos. Es

en todo caso un plan más respetable que el del día de antes, que consistía en entregarse al primer hombre que viera si Allmers se atrevía a pensar en alguien que no fuese ella. Y tiene la ventaja doméstica de que Allmers no tiene nada que temer de una mujer que tiene algo que hacer distinto de atormentarlo con pasiones que lo devoran y celos que lo esclavizan. El mundo y el hogar adquieren de pronto su aspecto natural. Allmers sugiere quedarse y ayudarle. Y así quedan liberados de un sueño aciago y, esperemos, vivirán felices para siempre.

JUAN GABRIEL BORKMAN, 1896

En *El pequeño Eyolf* la sombra de la muerte se disipaba por un momento pero ahora volvemos a adentrarnos en ella. Aquí los protagonistas del drama no están solo muertos sino también enterrados. Borkman es un Napoleón de las finanzas. Tiene la raíz de las finanzas dentro de él en un amor al dinero nato en su realidad última, esto es, el amor a los metales preciosos. No sueña con damas hermosas que lo llaman para que las rescate caballerosamente de dragones y tiranos sino con metales aprisionados en minas por descubrir que lo llaman para que los libere y envíe por todo el mundo para que fertilicen, fomenten y creen. La música para él es el sonido metálico del pico y la maza del minero. La noche eterna bajo tierra le parece tan mágica como una noche iluminada por la luna y las estrellas de la atmósfera superior para un poeta romántico. Este amor al metal es bastante común; no hay ningún hombre que sienta hacia un talón de veinte libras lo que siente hacia veinte soberanos de oro: del papel se separará con una punzada de dolor menor que de las monedas. Hay avaros a los que les tiemblan los dedos al tocar el oro pero que agarran con firmeza los billetes. El verdadero amor al dinero es en realidad una pasión basada en un apetito físico por los metales preciosos. No es codicia: no se puede llamar codicioso a un hombre que prefiere morir de hambre antes que separarse de un soberano de su saco de soberanos. Si hiciera lo mismo por amor a Dios, lo llamaríamos santo; y si fuera por el amor de una mujer, un perfecto caballero. Los hombres se enriquecen según la fuerza de la obsesión por esta pasión: los grandes libertinos se convierten en Napoleones de las finanzas, los licenciosos de miras estrechas se convierten en avaros, pequeños prestamistas y cosas por el estilo. No ha de buscarse en todos nuestros millonarios porque la mayoría

de estos son ricos por puro accidente (nuestro abandono de la industria a las luchas azarosas de aventureros individuales produce necesariamente dinero caído del cielo que en ocasiones enriquece al hombre que da la casualidad que está en el lugar adecuado), como puede verse cuando se invita a los afortunados a que demuestren sus supuestos poderes napoleónicos gastando sus ganancias inesperadas y se revelan como mortales de lo más corriente, e incluso a veces como excepcionalmente faltos de recursos. Además, las finanzas son un asunto y la organización industrial otro: el hombre con pasión por redibujar el mapa abriendo istmos jamás piensa en el dinero excepto como medio para sus fines. Pero quienes como financieros han “hecho” dinero apasionadamente en lugar de sostener el sombrero bajo una lluvia accidental del mismo se verá que tienen un auténtico amor desinteresado hacia él. No resulta fácil decir lo extendida que está esta pasión. La pobreza es generalizada, lo que parecería indicar una escasez general de la misma; pero la pobreza es principalmente resultado de la opresión y el robo organizados (llamados educadamente capitalismo) que mata de hambre a la pasión por el oro igual que mata de hambre a todas las pasiones. La evidencia se confunde además por el instinto de adornarse: algunos hombres llevan montones de anillos en los dedos y cubrebotores en la pechera mientras que otros con los mismos posibles no llevan anillos y se abrochan la camisa con seis peniques de nácar. Pero es significativo que Platón, y después de él Tomás Moro, vieran lo mismo que Ibsen y consideraran la total indiferencia a los metales preciosos, acuñados o no, un requisito imprescindible para la aristocracia. Esta indiferencia es de hecho tan característica de nuestros hombres más grandes no dedicados a la industria que cuando da la casualidad que no heredan propiedades, son generalmente pobres y están en apuros. Por lo tanto a quienes nunca nos ha preocupado el dinero más que para mantenernos a flote y en consecuencia estamos tentados de considerarnos a nosotros mismos tal como nos consideran los demás (esto es, como fracasados, o en el mejor de los casos como personas sin importancia) podemos consolarnos con la reflexión de que el hambre de dinero no es más respetable que la glotonería, y que a menos que su ausencia o debilidad sea solo un síntoma de una falta general de capacidad para preocuparnos por algo lo más mínimo, lo que significa normalmente es que el alma se ha elevado por encima de ella hacia asuntos más nobles.

Todo esto es necesario para apreciar la representación que hace Ibsen del Napoleón de las finanzas. Ibsen no lo trata superficialmente; llega hasta la base poética del tipo: el amor al oro –oro metálico real– y la idealización del oro por tal amor.

Borkman conoce a las señoritas Rentheim: dos hermanas, la mayor más rica que la menor. Se enamora de la menor y ella se enamora de él; pero el amor al oro es la pasión dominante así que se casa con la mayor. Sin embargo respeta su segunda pasión por la más joven. Cuando especula con los valores de otras personas, deja a salvo los de ella. A punto de conseguir una gran operación financiera, los otros valores son echados en falta y va a la cárcel por desfalco. Ese es su final. Sale de prisión convertido en un hombre arruinado y muerto, y no tendría ni siquiera una tumba donde descansar si no fuera por la caridad de Ella Rentheim, cuyos valores salvó cuando le rompió el corazón. Ella ha mantenido la antigua casa de Borkman.

Ahora él pasa a estar de cuerpo presente de la forma más lúgubre que ningún dramaturgo mortal jamás presentó en público. Su esposa, una mujer orgullosa, tiene que vivir en la misma casa con el desfalcador confeso que la deshonoró porque no tiene donde caerse muerta; pero se niega a verlo o hablarle. Se sienta en el salón del piso de abajo a comer el pan amargo de la caridad de su hermana y a escuchar con odio las pisadas de su marido cuando va de un lado a otro de la gran sala del piso de arriba “como un lobo enfermo”. Ella no lo escucha durante días sino durante años. Y su única esperanza será que su hijo Erhart rehabilite el apellido familiar, restituya el dinero desfalcado, y la devuelva de la tumba al honor y la prosperidad. A esta tarea ha dedicado ella la vida de él.

Borkman tiene planes muy distintos. Él es todavía Napoleón, y regresará de su Elba a dispersar a sus enemigos y completar la operación que frustraron la mala suerte y el entrometimiento de la ley. Pero como es orgulloso, más orgulloso que Napoleón, no volverá al mundo de las finanzas hasta que este no se dé cuenta de que no puede prescindir de él y venga a pedirle que vuelva a ocupar su puesto al frente del consejo. Se mantiene preparado para recibir a la delegación. Siempre está vestido para ello, y cada vez que oye pasos junto a la puerta, se pone de pie junto a la mesa, se mete una

mano en el chaleco y adopta la pose de un conquistador que recibe a suplicantes. Y esto también se prolonga no durante días sino durante años, hasta mucho después de que el mundo se haya olvidado de él y no sea probable que venga nadie excepto el fundidor de botones de Peer Gynt.

Borkman, como todos los locos, no puede alimentar su delirio sin alguna respuesta de fuera. Una de las víctimas de su caída es un empleado que una vez escribió una tragedia y que desde entonces ha vivido en su imaginación como un poeta. Su familia ridiculiza la tragedia y sus pretensiones, y como es un pobrecito inútil que nunca ha vivido lo bastante como para sentirse digno entre los muertos, como Borkman, a él también le resulta difícil mantener viva su invención sin ayuda. Por suerte admiraba a Borkman, el gran financiero; y Borkman, después de arruinarlo y arruinarse, está más que dispuesto a que lo admire esta humilde víctima y hasta a recompensarlo haciendo como si creyera en su genio poético. Así los dos forman una de esas sociedades de admiración mutua gracias a las cuales el mundo subsiste en gran medida, y hace tolerables los años en la gran sala adulándose uno al otro. Incluso hay momentos en los que Borkman se anima hasta el punto de salir rumbo a su segunda venida como gran redentor financiero. En tales ocasiones la mujer del piso de abajo oye los pasos del lobo enfermo en las escaleras acercarse al perchero donde su bastón y su sombrero han estado esperando sin usarse todos los años de sepultura, pero nunca alcanzan la primera etapa del viaje. Siempre regresan de nuevo a la sala.

Esta triste residencia de los muertos se reduce a polvo cuando la siguiente generación llama a la puerta. Erhart, dedicado por su madre a la tarea de pagar las deudas de su padre y subsanar su ruina, y por su tía a la de endulzar sus últimos días con su amor agradecido, se ha dedicado a sus propios asuntos —por el momento en su mayoría asuntos amorosos— y no tiene la menor intención de preocuparse de la antigua carrera del loco ex-convicto del piso de arriba ni del sentimentalismo de la solterona del piso de abajo. Detesta la casa y su atmósfera, y no asocia el corazón roto de su tía con nada más importante que el aroma de lavanda rancio que tanto le desagrada. Pasa el tiempo felizmente en casa de una bella dama del vecindario, casada y divorciada, que sabe cómo formar a un joven adolescente. Y en cuanto al enemigo imperdonable de la familia, un tal Hinkel,

que delató a Borkman a la policía y ascendió sobre sus ruinas, a Erhart le importa tan poco esa vieja historia que asiste a las fiestas de Hinkel y allí lo pasa en grande. Y cuando al fin la bella dama eleva su nivel de felicidad hasta un punto en que la vieja casa y los viejos se hacen imposibles, impensables e insoportables, se marcha con ella a Italia, que lo pasado, pasado está.

Los detalles de esta catástrofe configuran la obra teatral. El aire fresco y la luz del día entran en la tumba y sus ocupantes se convierten en polvo. Foldal, el empleado poeta, deja escapar que no tiene la menor confianza en el regreso triunfante de Borkman al mundo; y Borkman le replica que no tiene nada de poeta. A esta comedia sucede la tragedia de la desertión del hijo; y en medio de las recriminaciones del corazón roto, el orgullo perplejo y los sueños destruidos, los castillos en el aire se desvanecen y dejan al descubierto la tumba abierta que tapaban. El pobre Foldal, que vuelve cojeando a casa tras ser atropellado por un trineo en el que su hija huye de casa para hacer de “actriz suplente” y acompañanta de Erhart y la bella dama, es el único al que quieren en el mundo, puesto que tiene que seguir trabajando para su mordaz familia. Pero Borkman regresa a su sueño y al fin se aventura a atravesar la puerta, esta vez no para retomar su puesto como director del banco, sino para liberar el metal aprisionado que lo llama cantando desde debajo de la tierra. En otras palabras, para que muera al aire libre, loco pero feliz, mientras que las dos hermanas, “las dos sombras”, ponen fin a sus conflictos ante el cadáver.

CUANDO DESPERTAMOS LOS MUERTOS, 1900

Esta obra, la última de Ibsen, y al principio la menos valorada, ha visto su profecía cumplida en Inglaterra tan asombrosamente que nadie cuestiona ahora la intensidad de su inspiración. Con nosotros han despertado los muertos del mismo modo prefigurado en la obra. La sencillez y brevedad de la historia es tan obvia, y el enorme alcance del concepto tan difícil de comprender, que muchos de los admiradores más fervientes de Ibsen no supieron hacerle justicia. Sabían que era un hombre de setenta años obsesionado con la idea de que a esa edad sus facultades tenían que debilitarse. Ciertamente era más sencillo en aquel momento darse por vencido que darle una explicación. Ahora que el gran despertar de las mujeres

al que llamamos movimiento militante sufragista está con nosotros y que podemos escuchar a nuestras mujeres parafrasear a las heroínas de Ibsen pública y apasionadamente sin haber leído una palabra de las obras, la cuestión es más simple. Aquí no hay empeoramiento alguno de Ibsen. Podría decirse que es físicamente imposible, pero quienes lo dicen olvidan que el deterioro natural de las facultades de un escritor puede mostrarse de dos maneras. La inferioridad del trabajo producido es solo una. La otra es la producción de un trabajo bueno o incluso mejor con mucho más esfuerzo del que le habría costado al autor diez años antes. Ibsen produjo esta obra con gran dificultad en el doble del tiempo que le habría bastado antes; y además la prueba le dejó la mente destrozada, pues no solo no volvió a escribir otra obra, sino que, igual que un atleta fatigado en exceso, perdió hasta la capacidad mental normal de un hombre corriente. Sin embargo sería difícil decir que la obra no mereció el sacrificio. No manifiesta el menor deterioro de las mejores cualidades de Ibsen: su magia no es más potente en ninguna otra obra. Es más breve de lo acostumbrado, eso es todo. La elaboradísima historia privada de los personajes, familiar e individual, que subyace a la acción de las demás obras es sustituida por la historia mucho más simple de las relaciones humanas generales de unas cuantas personas sin ninguna historia familiar. Y el ajuste característicamente consciente de la obra a las condiciones materiales de los escenarios anticuados da paso a requisitos que cuesta cumplir hasta en los escenarios modernos más grandes y mejor equipados, pues el segundo acto se desarrolla en un valle, y aunque un valle es fácil de representar con un decorado cuando la acción se limita a un lugar en primer plano, es bien distinto cuando todo el valle tiene que ser practicable y los movimientos de los personajes cubren distancias que no existen en el escenario y que no puede simular con éxito –según mi experiencia– el carpintero teatral, aunque sea fácil para el pintor. No le concedería la menor importancia a todo esto si se tratase de un escritor menos escrupuloso con las limitaciones técnicas y menos ingenioso al sortearlas que Ibsen, que fue durante algunos años director de escena profesional; pero en este caso está claro que al exigir que el teatro se ampliara para cumplir sus requisitos en lugar de –como era su costumbre– limitar la escena de acción a las posibilidades de un modesto teatro de provincias, sabía muy bien lo que hacía. Por tanto aquí tenemos tres diferencias con las obras anteriores, ninguna de ellas inferior en comparación. Son caracterís-

ticas del cambio de tema y de hecho aumentaron la dificultad de la tarea del dramaturgo devolviéndolo a la fuerza dramática pura, sin ayuda del interés fácil que se puede lograr en escena por la mera ingenuidad del montaje. Ibsen, que siempre se había aprovechado del espectador por medio de un elaborado desarrollo gradual que habría satisfecho a Dumas, pone aquí todas las cartas sobre la mesa lo más rápidamente posible y procede a ocuparse intensivamente de una situación que nunca cambia.

Esta situación es muy simple en su planteamiento general, aunque tiene un contenido tan complejo que plantea toda la cuestión de la civilización doméstica. Tomemos a un hombre y una mujer en el punto más alto de sus facultades naturales y encantos logrado hasta ahora, y que disfrutan de toda la cultura que la literatura y el arte modernos pueden ofrecerles ¿a dónde va a parar todo esto? Comparémoslos con una pareja inculta, con un hombre que vive para cazar, comer y violar, y cuya moralidad es la del abusón con mano fuerte: en resumen, un hombre de la Edad de Piedra tal como nos lo imaginamos (los hombres así son todavía bastante comunes entre las clases que pueden permitirse la vida de los cazadores); y juntémoslo con una mujer sin otro interés o afición en la vida aparte de ser capturada por un hombre así (y de éstas ciertamente no tenemos carestía). Entonces afrontemos la cuestión. ¿Cuál es la diferencia entre las dos parejas? ¿Es el hombre de talento refinado menos insensible y egoísta hacia la mujer que el hombre paleolítico? ¿Está la mujer menos sacrificada, menos esclavizada, menos muerta espiritualmente en un caso que en el otro? La cultura moderna, excepto cuando se ha podrido hasta el mero cinismo, grita que la pregunta es un insulto. La Edad de Piedra, anticipando la respuesta de Ibsen, ríe a carcajadas y exclama “¡Bravo, Ibsen!” La respuesta de Ibsen es que el sacrificio de la mujer de la Edad de Piedra a pasiones fructíferas que ella misma comparte no es nada comparado con la devastación del alma de la mujer moderna para complacer la imaginación y estimular el genio del artista, el poeta y el filósofo modernos. Ibsen nos muestra que ninguna degradación ideada o permitida jamás es tan desastrosa como esta degradación; que por medio de ella las mujeres mueren dentro de los lujos por los hombres, y sin embargo pueden causarles la muerte; que hombres y mujeres se están haciendo conscientes de ello, y que lo que queda por ver como quizás el más interesante de los avances sociales inminentes es qué sucederá “cuando despertemos los muertos”.

El contemporáneo más grande de Ibsen fuera de su esfera artística fue el escultor francés Rodin. Lo que no se sabe es si Ibsen estaba al corriente de ello o si lo inspiró para hacer a su héroe escultor lo mismo que inspiró a Dickens para que Pecksniff fuera arquitecto. En todo caso, como tenía que elegir a un tipo de genio masculino de lo más grande y capaz, hizo que fuera escultor, y no lo llamó Rodin sino Rubeck: curiosa similitud para no ser intencionada. Rubeck es un individuo tan capaz como puede producir nuestra civilización. La dificultad de presentar a tal individuo en la ficción es que solo puede hacerlo un escritor que ocupe él mismo tal lugar; pues un dramaturgo no puede concebir nada más grande que sí mismo. Sin duda puede dotar a un personaje imaginario de todo tipo de dotes imaginarias. Un autor borracho puede hacer sobrio a su héroe; uno tímido, enclenque, débil y feo puede hacerlo un Hiperión o un Hércules; un sordomudo puede escribir novelas en las que el amante es un orador y su querida una prima donna; pero cualesquiera que sean los ornamentos y logros con que colme a sus personajes, no puede darles almas más grandes que la suya. Defoe supo inventar aventuras más descabelladas para Robinson Crusoe que Shakespeare para Hamlet, pero no supo hacer del humilde aventurero, con sus aburridos elogios de las virtudes de “la etapa media de la vida”, nada ni remotamente parecido al príncipe de Shakespeare.

Para Ibsen no existió esta dificultad. Sabía muy bien que era uno de los hombres más grandes de la época, así que dijo simplemente “supongamos que YO soy escultor en vez de dramaturgo”, y todo estuvo hecho. Así dio un paso al frente para admitir la peor de sus acusaciones contra la cultura moderna. Uno de los detalles con los que se identifica a sí mismo tiene toda la ironía de su obra anterior. Rubeck tiene que ganarse la vida con la vanidad humana, como tienen que hacerlo todos los escultores hoy en día, esculpiendo bustos; pero se venga estudiando y sacando de sus modelos “un honrado y respetable rostro de caballo o el belfo de un burro testarudo, o bien una cabeza de perro con las orejas gachas, o una jeta de cerdo estúpido, y a veces, asimismo la figura de un toro aturdido y brutal”¹¹ que acechan en tantos rostros humanos. Todos los artistas que tratan con personas hacen esto en alguna medida. Leonardo da Vinci

¹¹ [N. del T.] *Cuando despertamos los muertos*, Acto I, pág. 1952.

tenía el cuaderno dividido en columnas encabezadas con “zorro”, “lobo”, etc., y tomaba notas de los rostros marcando las columnas, lo que aparentemente le proporcionaba un apunte tan satisfactorio como si hiciera un dibujo. Animales domésticos como perros terrier, doguillos, aves de corral, loros y cacatúas son especialmente valiosos para el caricaturista porque proporcionan el tipo original que explica muchos rostros. Ibsen tiene que haber clasificado muchas veces a sus conocidos así, no sin alguna risita ocasional; y su atribución de la práctica a Rubeck es una confesión de ello.

Rubeck adquiere su reputación, como hacen a menudo los escultores, con la estatua de una mujer. Obsérvese que no con un vestido y un par de botas con una cabeza sobresaliendo de ellos, sino con una mujer de la mano de la naturaleza. Merece la pena señalar aquí que apenas tenemos retratos, ni pintados ni esculpidos, de nuestros hombres y mujeres famosos, ni siquiera de nuestros amigos más allegados y queridos. Sabemos que Charles Dickens es un tipo con cabeza y rostro humanos en la parte superior. Shakespeare es un anuncio de una lavandería con un enorme cuello almidonado del que sale su cabeza. El doctor Johnson es un rostro que mira a través de una peluca colocada encima de un viejo traje cubierto de rapé. Todas las grandes mujeres de la historia son figurines de moda de la época. Padres afligidos, huérfanos y viudas lloran con cariño mientras repasan fotografías de uniformes, fraques, vestidos largos y sombreros por los retazos de humanidad que se entrevén detrás de estos adornos. Mujeres de nobles figuras y rostros corrientes o ancianos son superadas en vestimenta y desafiadas por rivales que si se mostraran como son en realidad, apenas parecerían humanas. Carlyle deja anodada a la humanidad al invitar a la Cámara de los Comunes a que todos se sienten desnudos para que los conozcamos, y ellos mismos se conozcan, por lo que verdaderamente son.

De ahí que el artista que adora a la humanidad como su tema más importante siempre regrese a la realidad que hay debajo de la ropa. Su reclamación de que le dejen hacerlo es tan irresistible que en todas las ciudades importantes de Inglaterra encontraremos, financiada con los impuestos municipales de los feligreses mojigatos, e incluso dirigida e inspeccionada por comités de ellos, una escuela de arte en cuya “clase de dibujo con modelo vivo” (¡nombre elocuente!) las jóvenes que posan en posturas ridículas y dolorosas dic-

tadas por el profesor de dibujo, y generalmente en las condiciones más desfavorables de luz, color y entorno, se ganan la vida afanosamente dejando que una multitud de estudiantes de arte dibujen sus figuras descubiertas. Es un espectáculo tristemente grotesco: uno se pregunta si verdaderamente se puede aprender algo de él, pues jamás he visto a ninguna de estas modelos en una postura que ningún ser humano soportaría voluntariamente más de treinta segundos a menos que la alternativa fuera morir de hambre, ni adoptaría en ninguna ocasión ni por ninguna provocación lógica. Los modelos masculinos son algo menos serviles; y el trabajador robusto o el joven italiano de piel trigueña que posa delante de un montón de caballetes con unas señoritas ridículamente serias con batas azules o bermellón y delantales bordados dibujándolo como si les fuera la vida en ello normalmente posa mucho más cómoda y razonablemente. Pero la vida no revela sus secretos más íntimos por dieciocho peniques la hora; y cuando estas serias jovencitas y artísticos jovencitos han llenado sus portafolios con tales sórdidos estudios del natural saben menos acerca de la humanidad viviente que antes, y todavía menos acerca del mecanismo del cuerpo y la forma de los músculos de lo que podrían aprender menos inhumanamente con una serie de modernos cinematógrafos de figuras en movimiento.

Rubeck no hace sus estatuas en la clase de una escuela de arte municipal mirando a una chica cansada en una postura insoportable con un fondo de machihembrado de madera, bajo un techo de vigas y con la pálida luz de una ciudad industrial humeante y neblinosa que hace ver el lado iluminado de su cuerpo amarillo sucio y el lado en sombra morado putrefacto. Él se guarda de eso. Busca a una mujer hermosa y le cuenta su visión de una estatua del día de la resurrección con la forma de una mujer “llena de santo gozo; del santo gozo de volver a encontrarse, sin sufrir transformación alguna —ella, mujer terrestre—, en regiones más altas, libres y luminosas, después del largo sueño sin ensueños de la muerte”¹². Y la mujer, que capta de inmediato su inspiración y la comparte, se dedica al trabajo no meramente como modelo sino como amiga, ayudante, compañera de trabajo, camarada, todas las cosas excepto una, que puede resultar

¹² [N. del T.] *Ibid.*, pág. 1964.

humanamente natural y necesaria entre ellos para una cooperación sin reservas en la gran obra. La excepción es que no son amantes; pues el ideal del escultor es una virgen, o como él dice, una mujer pura.

Y la recompensa de ella es que cuando la obra está consumada y la estatua terminada, le dice “gracias de todo corazón. Ha sido un episodio feliz para mí”¹³, con esa palabra significativa que revela que después de todo no ha sido nada para él aparte de un medio para sus fines, ella lo deja y sale de su vida. Entonces para ganarse la vida tiene que posar, no ante él sino ante las multitudes de los teatros de variedades en cuadros vivos, con lo que saca mucho dinero por su belleza, consigue maridos ricos y los lleva a la locura o a la muerte “con un puñal fino y afilado del cual no [se] separa ni en la cama”¹⁴, parecido a como Rita Allmers casi mató a su marido. Y llama a la estatua “su hijo” y de Rubeck, como el libro que era el hijo de Thea y Eilert Lovborg en *Hedda Gabler*. Pero finalmente también ella enloquece por la tensión.

Rubeck conoce poco después a una bella mujer de la Edad de Piedra y se casa con ella. Como él no es un hombre de la Edad de Piedra y a ella la aburren hasta el paroxismo sus pasatiempos refinados, la defrauda tan completamente como ella le repugna y lo harta: los síntomas son que aunque le construye una mansión y la llena de obras de arte y demás, ni él ni ella pueden instalarse apaciblemente así que hacen viajes aquí, allá y a cualquier parte con tal de evitar quedarse solos y juntos en casa.

Pero el justo castigo por su egotismo adopta una forma mucho más sutil y le golpea en un punto mucho más vital para él: su inspiración artística. Al trabajar con Irene, la modelo perdida, logró una obra de arte perfecta, y al conseguirlo supuso que había terminado con ella. Pero el arte no es algo tan simple. El momento en que ella se marcha y lo deja a la mujer de la Edad de Piedra y a su propio egotismo, él deja de ver la perfección de su obra. Ahora queda insa-

¹³ [N. del T.] *Ibid.*, Acto II, pág. 1981.

¹⁴ [N. del T.] *Ibid.*, Acto I, pág. 1962.

tisfecho con ella. Ve que puede mejorarse: por ejemplo, ¿por qué debería consistir únicamente en la figura de Irene? ¿Por qué no debería estar él mismo en ella? ¿No es acaso él un factor mucho más importante en la concepción? Cambia el diseño de una sola figura a un grupo. Añade una escultura de sí mismo pero descubre que la figura femenina, con su maravillosa expresión de alegría, desconcierta a su propia imagen. Reorganiza el grupo para darse a sí mismo más protagonismo. Incluso así la felicidad lo eclipsa y finalmente la “suaviza” eliminando la alegría con el cincel y convierte su propia expresión en el centro de interés del grupo. Pero no puede detenerse ahí. Tras destruir aquello que era superior a él, ahora quiere añadir figuras que sean inferiores. Talla hendiduras en el suelo a los pies de su escultura y de estas grietas hace salir a la gente con rostros de caballo y las jetas de cerdo más próximas a las bestias que su elegante rostro. Entonces queda satisfecho con el trabajo; y será en esta forma como lo hará famoso y acabará finalmente expuesto en un museo público. Cuando estaba con Irene solían llamar a estos museos las prisiones de las obras de arte. Precisamente como los llaman los pintores futuristas italianos hoy en día.

Y ahora comienza la obra teatral. Irene viene de su manicomio a un “sanatorio”. Al mismo llega también Rubeck, que va de un sitio a otro con la mujer de la Edad de Piedra para evitar quedarse en casa con ella. Aquí llega asimismo el hombre de la Edad de Piedra con sus perros y escopetas, y se lleva a la mujer de la Edad de Piedra para gran alivio de su marido. Rubeck e Irene se encuentran, y a medida que hablan de los viejos tiempos, ella va descubriendo lo que le sucedió a la estatua y está a punto de matarlo a medida que se va dando cuenta de que la historia de su destrucción es la historia de él mismo y de que la utilizó hasta dejarla muerta, de modo que con su muerte también se apagó la vida en él. Pero igual que Nora en *Casa de muñecas*, ve la posibilidad de un milagro. Los muertos pueden despertar si solo encuentran una relación sincera y natural en la que dejen de sacrificarse y matarse el uno al otro. Ella le pide que suba a la cima de una montaña para ver la tierra prometida. A medio camino se encuentran a la pareja de la Edad de Piedra de caza. Se acerca una tormenta. Seguir la ascensión significaría la muerte y descender es peligroso. El hombre de la Edad de Piedra se enfrenta

al peligro y desciende cargado con su presa, que va gustosa. Los otros han superado el temor a la muerte y ascienden. Ese será su fin y el de las obras de Henrik Ibsen.

El fin también, esperemos, de los ídolos domésticos, morales, religiosos y políticos, en cuyo nombre nos han conducido con tonterías a una pena, confusión e hipocresía indecibles, pues la mano muerta de Ibsen todavía mantiene agarradas sus máscaras desde que se las arrancó; y mientras ese aferramiento siga, a todos los caballeros y hombres del rey les costará mucho volver a instaurar a esos Humpty-Dumpties.¹⁵

¹⁵ [N. del T.] Variación sobre el texto más conocido de la poesía infantil de principios del siglo XIX: *All the king's horses and all the king's men/ Couldn't put Humpty together again.*

LA LECCIÓN DE LAS OBRAS

Al seguir este esbozo de las obras que escribió Ibsen para ilustrar su tesis de que la verdadera esclavitud de hoy día es la esclavitud de los ideales de bondad, puede ser que los lectores que han estudiado a Ibsen llevando puestas las gafas idealistas se pregunten cómo es posible que haya pervertido hasta tal punto las palabras de un gran poeta. Ya sé bien que muchos de aquellos a quienes más fascina la poesía de las obras suplicarán cualquier explicación de las mismas distinta de la dada por el mismo Ibsen en los términos más claros por boca de la señora Alving, Relling y los demás. No hay ningún gran escritor que utilice su talento para ocultar su intención. Existe un relato de un famoso escritor escocés que le habría ido como anillo al dedo a Ibsen si se le hubiese ocurrido a él. El sacrificio a la honradez ideal que hace Jeanie Deans de la vida de su hermana en el patíbulo es mucho más horrible que el sacrificio que tiene lugar en *Rosmersholm*; y el recurso al deus ex máchina con que Walter Scott hace agradable el final de la obra no es ninguna solución para el problema ético planteado sino tan solo una evasiva pueril. Cuando llegó el momento, no se atrevió a dejar que ahorcaran a Effie por los ideales de Jeanie¹. Sin embargo, si yo quisiera hacer creer que

¹ La solución de sentido común al problema ético se ha decidido a menudo en los teatros por aclamación. Hace muchos años presencié una representación de un melodrama basado en esta historia. Después de la desgarrada escena del juicio, en la que Jeanie Deans condena a su hermana a muerte por negarse a jurar una invención totalmente inocente, venía una escena en la prisión. “Si hubiera sólo yo,” decía el carcelero, “hubiera jurao que un semental pariera”. Las carcajadas que resonaron en la platea y en el gallinero fueron ibsenianas en el sentimiento. El parlamento, a propósito, tuvo que ser una ocurrencia del actor. En todo caso no he podido encontrarlo en el libreto de la obra.

Scott escribió *El corazón de Mid-Lothian* para demostrar que las personas se ven impulsadas a actuar como seres maliciosos, antinaturales y homicidas por sus ideales religiosos y morales tanto como por envidia o ambición, resultaría fácil refutarme con citas de las páginas del mismo libro. E Ibsen, igual que Scott, ha dejado clara su opinión. Si alguien trata de defender que *Espectros* es una polémica a favor del matrimonio monógamo e indisoluble, o que *El pato salvaje* fue escrito para inculcar que la verdad debe decirse por sí misma, tendrá que quemar los textos de las obras para que su argumento se sostenga. La razón de que la historia de Scott sea soportable para aquellos a quienes horroriza *Espectros* no es porque sea menos terrible sino porque las opiniones de Scott resultan familiares a todas las damas y caballeros bien educados, mientras que las de Ibsen les son de momento tan extrañas que les resultan impensables. Es un poeta tan grande que el idealista se encuentra en el dilema de ser incapaz de concebir que tal genio tuviera un propósito innoble, y sin embargo ser igualmente incapaz de concebir su verdadero propósito como otro que no sea innoble. En consecuencia no entiende el propósito en absoluto a pesar de la insistencia de Ibsen en el mismo tanto explícita como circunstancialmente, y procede a sustituirlo por un propósito agradable a su propio ideal de nobleza.

La profunda comprensión de Ibsen hacia sus personajes idealistas parece permitir esta confusión. Puesto que el idealismo se aprovecha de las debilidades de los tipos más elevados de carácter, sus ejemplos más trágicos de vanidad, egoísmo, locura y fracaso no son vulgares villanos sino hombres que en una novela o melodrama corrientes serían héroes. Brand y Rosmer, que empujan a la muerte a aquellos que aman, lo hacen con los aires refinados de un hombre honrado de Sófocles o Shakespeare a quien persigue el destino. Hilda Wangel, que da muerte al maestro Solness literalmente para divertirse, es la más fascinante de las heroínas comprensivas. El filisteo corriente no comete tales atrocidades: se casa con la mujer que le gusta y vive con ella más o menos feliz para siempre; pero eso no ocurre porque sea superior a Brand o Rosmer: es inferior. El idealista es un animal más peligroso que el filisteo, lo mismo que un hombre es un animal más peligroso que una oveja. Aunque Brand prácticamente mató a su esposa, puedo entender que muchas mujeres, casadas sin problemas con un afable filisteo, lean la obra y le en-

vidien el marido a la víctima; pues cuando la esposa de Brand, tras haber hecho el sacrificio que él exigía, le dice que tenía razón, que ahora es feliz, que ve a Dios cara a cara, y a continuación le recuerda que “quien ve a Jehová debe morir”, él instintivamente le tapa los ojos con las manos, y esta acción lo eleva inmediatamente muy por encima de la crítica que desprecia al idealismo desde debajo en lugar de contemplarlo desde el claro éter al que solo se puede ascender pasando por sus neblinas.

Si en mi explicación de las obras yo mismo he sugerido juicios falsos al describir los errores de los idealistas en términos de la vida sobre la que se han elevado en lugar de hacerlo en términos de la vida que no han alcanzado, únicamente puedo aducir, no sin una moderada falta de respeto hacia el lector general, que de haberlo hecho de otro modo, habría fracasado por completo en hacer la exposición inteligible. En efecto, aunque se encuentran en la Biblia, los términos precisos para expresar la moralidad realista están tan pasados de moda y olvidados que en esta misma distinción entre idealismo y realismo me veo forzado a insistir en un sentido de las palabras que, de no haber forzado mi mano Ibsen, quizás habría expresado de otro modo para evitar el conflicto de muchas de sus aplicaciones con el uso vernáculo de las palabras.

Esto, no obstante, fue una minucia comparado con la dificultad que surgió de nuestro hábito inveterado de calificar a los hombres con los nombres abstractos de sus cualidades sin la menor referencia a la voluntad subyacente que pone estas cualidades en acción. En una celebración del aniversario de la Comuna de París de 1871, me impresionó el hecho de que ningún orador fuera capaz de encontrar un elogio para el movimiento federal que no fuese igualmente apropiado para los campesinos de La Vendée que lucharon por sus tiranos contra los revolucionarios franceses, o para los irlandeses y escoceses que lucharon por los Estuardos en las batallas del Boyne o de Culloden. Las afirmaciones de que los miembros caídos de la Comuna fueron héroes que murieron por un ideal noble habrían dejado a un forastero tan a oscuras acerca de ellos como la afirmación contraria, en su día bastante extendida en nuestra prensa, de que eran incendiarios y asesinos. Nuestras notas necrológicas adolecen de la misma ambigüedad. De todos los personajes públicos que habían muerto recientemente cuando el ibsenismo se empezó a discutir

en Inglaterra, ninguno adquirió más interés por sus rasgos personales profundamente marcados que el famoso orador ateo Charles Bradlaugh. No se parecía nada en absoluto a ningún otro de los notables miembros de la Cámara de los Comunes. Sin embargo cuando se publicaron las notas necrológicas, con la habitual retahíla de cualidades: elocuencia, determinación, integridad, gran sentido común, etc., simplemente suprimiendo el nombre y otros detalles superficiales, habría sido posible dejar al lector incapaz de decidir si el protagonista de las necrológicas era Gladstone, Lord Morley, William Stead o cualquier otro no más parecido a Bradlaugh que Garibaldi o el difunto Cardenal Newman, cuyas certificaciones necrológicas de moralidad podrían haber vuelto a imprimirse casi literalmente para la ocasión sin ninguna incongruencia de importancia. Bradlaugh había sido el protagonista de muchos tipos de noticias periodísticas durante su vida. Hace treinta años, cuando las clases medias suponían que era un revolucionario, la retahíla de cualidades que la prensa le colgó era toda de malvado, con un gran acento puesto en el hecho de que como era ateo sería un insulto a Dios dejarlo entrar en el Parlamento. Cuando se hizo evidente que era una fuerza anti-socialista en política, sin la menor retractación de su ateísmo, de inmediato se cambió la retahíla de cualidades malignas por un rosario de bondades; pero ni que decir tiene que ni la vieja insignia ni la nueva podrían haberle dado a ningún investigador la menor pista sobre el tipo de hombre que era en realidad: podría haber sido Oliverio Cromwell o Wat Tyler o Jack Cade, Penn o Wilberforce o Wellington, el difunto Hampden —de tan mala fama por su teoría de que la tierra era plana— o Proudhon o el Arzobispo de Canterbury, según toda la distinción que tales epítetos podrían haberle dado en un sentido o en otro. La inutilidad de estas descripciones abstractas se reconoce en la práctica todos los días. Si acusamos a un extraño de ser un ladrón, un cobarde y un mentiroso delante de una multitud, la multitud dejará en suspenso el juicio hasta que contestemos a la pregunta de “¿Qué ha hecho?” Si intentamos realizar una colecta para él debido a que es un héroe honrado, intrépido y de principios, habrá que contestar la misma pregunta antes de que se deposite el primer penique en el sombrero.

Por lo tanto el lector deberá pasar por alto los favoritismos que me he permitido expresar al contar las historias de las obras. Están tan fuera de lugar como cualquier otro ejemplo del tipo de crítica

que trata de crear una impresión de Ibsen favorable o de otro tipo simplemente recubriendo a sus personajes con etiquetas de buena o mala conducta. Si alguien tiene ganas de describir a Hedda Gabler como una moderna Lucrecia que prefirió la muerte a la deshonra, y a Thea Elvsted como una ramera perjura y perdida que abandonó al hombre al que había jurado ante Dios amar, honrar y obedecer hasta la muerte, la obra contiene evidencia concluyente para demostrar ambos casos. Si el crítico prosigue alegando que, como Ibsen evidentemente se propone recomendar la conducta de Thea más que la de Hedda al hacer que el final sea más feliz para aquella, la moraleja de la obra es atroz, tampoco esto puede negarse. Si, por otra parte, se defiende *Espectros*, como el crítico teatral de Piccadilly sí que hizo, porque pone de relieve la divinidad del bello personaje del simple y piadoso Pastor Manders, el halago envenenado no puede rechazarse. Cuando uno ha dicho de la señora Alving que es una mujer emancipada o sin principios, que Alving es un libertino o una víctima de la sociedad, que Nora es una mujer audaz y de corazón noble o una mentirosilla escandalosa y una madre desnaturalizada, que Helmer es un canalla egoísta o un marido y padre modelo, según los prejuicios de uno, se ha dicho algo que es al mismo tiempo verdadero y falso, y en ambos casos totalmente fútil.

La afirmación de que las obras de Ibsen tienen una tendencia inmoral es, en el sentido en que se emplea el término, muy cierta. La inmoralidad no implica necesariamente una conducta maliciosa: implica una conducta, maliciosa o no, que no es conforme a los ideales del momento. Todas las religiones comienzan con una rebelión en contra de la moralidad, y perecen cuando la moralidad las conquista y erradica palabras como gracia y pecado sustituyéndolas por moralidad e inmoralidad. Bunyan sitúa el pueblo de Moralidad, con sus destacados y respetables ciudadanos los señores Legalidad y Urbanidad, junto a la ciudad de Destrucción. En los Estados Unidos hoy en día lo meterían en la cárcel por esto. Habiendo nacido yo en la atmósfera del siglo XVII de la Irlanda de mediados del siglo XIX, recuerdo cuando los hombres que hablaban de moralidad eran sospechosos de leer a Tom Payne, si no de ser ateos redomados. El ataque de Ibsen a la moralidad es síntoma del resurgimiento de la religión, no de su extinción. Él se coloca del lado de los profetas al haberse dedicado a demostrar que el espíritu o la voluntad del hombre supera los ideales continuamente, y que por tanto el confor-

mismo inconsciente hacia ellos produce continuamente resultados no menos trágicos que los que se originan por la violación inconsciente de los mismos. Así el efecto principal de sus obras es mantener delante del público la importancia de estar siempre preparado para actuar inmoralmente. Les recuerda a los hombres que deberían ser tan cautelosos al ceder a la tentación de decir la verdad como a la de callarse, e insta a las mujeres que no pueden o no quieren casarse a que llamen tentaciones a las incitaciones de la sociedad para conservar la virginidad y abstenerse de la maternidad igual de lógicamente que lo hacen con las incitaciones en sentido contrario por parte de otros individuos y de sus propios temperamentos, con la decisión práctica dependiente de las circunstancias igual que la decisión sobre si caminar o tomar un taxi, por poco triviales que tanto la acción como las circunstancias puedan ser. Ibsen protesta contra la suposición habitual de que existen ciertas instituciones morales que justifican todos los medios empleados para mantenerlas, e insiste en que el fin supremo será el inspirado, eterno y creciente, no el externo, inalterable y artificial; no la letra sino el espíritu, no el contrato sino el objeto del contrato, no la ley abstracta sino la voluntad viva. Y porque la voluntad de cambiar nuestros hábitos y así desafiar la moralidad surge antes de que el intelecto pueda discernir algún propósito en el cambio beneficioso racionalmente, siempre hay un intervalo en el cual el individuo no es capaz de decir otra cosa aparte de que quiere comportarse inmoralmente porque le gusta y porque se sentirá violentado e infeliz si actúa de otro modo. Por esta razón es de enorme importancia que “no nos metamos donde no nos llaman” y dejemos que los demás hagan lo que les parezca a menos que podamos demostrar que se produce algún daño aparte de la conmoción a nuestros sentimientos y prejuicios. Resulta sencillo aducir casos revolucionarios en los que es tan difícilísimo fijar los límites que en la práctica siempre se decidirá más o menos por la fuerza física; pero para las necesidades ordinarias de gobierno y conducta social la distinción es de sentido común. La verdad operativa lisa y llana es que no solo es bueno para la gente que la conmocionen ocasionalmente sino que resulta absolutamente necesario para el progreso de la sociedad que la conmocionen bastante a menudo. Pero no es bueno para la gente que la agarroten ocasionalmente, ni nunca. Ese es el motivo de que sea un error tratar a un ateo como se trata a un estrangulador, o poner “mal gusto” en la base del robo y el homicidio. La necesidad de libertad para evolucionar es la única base

de la tolerancia, el único argumento válido contra inquisiciones y censuras, la única razón para no quemar herejes ni enviar a todos los excéntricos al manicomio.

En resumen, nuestros ideales, igual que los dioses de antaño, exigen constantemente sacrificios humanos. No le permitamos a ninguno de ellos, dice Ibsen, colocarse por encima de la obligación de demostrar ser merecedor de los sacrificios que exige; y permitamos a todo el mundo negarse religiosamente a sacrificarse o sacrificar a los demás desde el momento en que se pierde la fe en la validez del ideal. Por supuesto aquí los lectores incorregiblemente descuidados dirán que esto, lejos de ser inmoral, es la moralidad más superior; pero verdaderamente no malgastaré más aclaraciones con quienes no quieren decir ni una cosa ni la otra con una palabra ni me dejan hacerlo a mí. Baste decir que entre aquellos que no se ven agobiados por los ideales actuales no se cuestionará jamás la validez ética de las obras de Ibsen; y entre aquellos que están tan agobiados sus obras se denunciarán como inmorales, y no podrá defendérselas de la acusación.

No cabe la menor duda sobre el efecto probable que producirá en el individuo la conversión de la aceptación ordinaria de los ideales vigentes como patrones seguros de conducta a la celosa liberalidad de Ibsen. De inmediato tiene que intensificarse profundamente su sentimiento de responsabilidad moral. Antes de la conversión el individuo no cuenta con nada peor a modo de examen en el tribunal de su conciencia que preguntas tales como ¿Has seguido los mandamientos? ¿Has cumplido la ley? ¿Has ido a misa regularmente? ¿Has pagado los impuestos y tributos al César? Y ¿has contribuido razonablemente a las instituciones de caridad? Puede ser duro hacer todas estas cosas pero es todavía más duro no hacerlas, como saben bien nuestros noventa y nueve cobardes morales de cada cien. Y hasta un sinvergüenza puede hacerlas todas y no obstante llevar una vida peor que el contrabandista o la prostituta que tienen que responder que no a todo el catecismo. Pongamos en lugar de lo anterior un examen técnico en que toda la cuestión por determinar sea ¿culpable o no culpable?, uno en el que no haya ni más ni menos respeto por la virginidad que por la incontinencia, por la subordinación que por la rebelión, por la legalidad que por la ilegalidad, por la piedad que por la blasfemia; en resumen, ni más ni menos respeto por las

cualidades normales que por los defectos normales, y de inmediato, en vez de rebajar los valores éticos relajando los exámenes de méritos, los elevaremos aumentando su rigor hasta un punto en que ningún mero fariseísmo ni cobardía moral podrán pasarlos.

Naturalmente esto no agrada al fariseo. La señora respetable de principios eclesiásticos estrictísimos, que ha educado a los hijos con tan implacable consideración de su moralidad ideal que si les queda algún ánimo para cuando lleguen a los años de independencia, utilizarán la libertad para precipitarse como locos hacia el diablo. Esta mujer irreprochable siempre ha considerado injusto que el respeto que obtiene vaya acompañado de un aborrecimiento profundamente arraigado mientras que la heredera espiritual más reciente de Nell Gwynne², a quien ninguna persona respetable se atrevería a saludar por la calle, es un ídolo popular. El motivo es —aunque la señora idealista no lo sabe— que Nell Gwynne es mejor mujer que ella; y la abolición del examen idealista que la deja en peor lugar y su sustitución por el examen realista que demostraría la verdadera relación entre ellas sería un muy deseable paso adelante en la moralidad pública, especialmente porque actuaría imparcialmente y dejaría el lado bueno del fariseo por encima del lado malo del bohemio tan despiadadamente como dejaría el lado bueno del bohemio por encima del lado malo del fariseo³. Pues mientras las convenciones vayan en contra de la realidad en estas cuestiones, la gente se verá abocada al error de Hedda Gabler de convertir un vicio en ideal. Si mantenemos la convención de que la diferencia entre Catalina de Rusia y la

² [N. del T.] Eleanor “Nell” Gwynne (1650-1687) fue una de las primeras actrices inglesas y durante años la amante de Carlos II de Inglaterra. Considerada como la encarnación del espíritu de la Restauración, se la ve como una heroína del pueblo por su ascenso desde la pobreza a la nobleza.

³ La advertencia insinuada en esta frase es menos necesaria ahora de lo que lo era hace veinte años. La asociación de la bohemia con las profesiones artísticas y con las posiciones políticas revolucionarias ha quedado debilitada por la vuelta de los hijos de los bohemios contra las estrecheces domésticas y el bandolerismo social. La vida bohemia ahora es más bien uno de los estigmas de la muy conservadora “buena sociedad” de los ricos ociosos que de la de los estudios artísticos, los escenarios o las organizaciones socialistas (1912).

Reina Victoria, entre Nell Gwynne y la señora Proudie⁴, es la diferencia entre una mala mujer y una buena mujer, no tenemos que sorprendernos cuando quienes comprenden a Catalina y Nell concluyen que es mejor ser una mujer libertina que una estricta, y prosiguen imprudentemente desarrollando prejuicios contra la abstinencia y la monogamia y una parcialidad a favor de la pasión efílica y los amoríos promiscuos. El mismo Ibsen es más amable con el hombre que ha seguido su camino siendo un vividor o un borracho que con el hombre que es respetable por no atreverse a ser de otro modo. Descubrimos que cuanto más sincero y sano es un chico, más seguro es que prefiera como héroes de novela favoritos a piratas, a bandoleros o a los mosqueteros de Dumas más que a los “pilares de la sociedad”. Ya hemos visto tanto a ibsenistas como anti-ibsenistas que parecen pensar que los casos de Nora y la señora Elvsted pretenden establecer la regla de oro para las mujeres que desean “emanciparse”. La susodicha regla de oro es simplemente “huid de vuestro hogar”. Pero según la visión de la vida de Ibsen, esta recibiría la misma condena que la regla eclesiástica, “sé fiel a tu marido hasta que la muerte os separe”. La mayoría de la gente conoce un caso o dos en los que sería muy sensato que la mujer siguiera el ejemplo de Nora o incluso el de la señora Elvsted. Pero también tienen que conocer casos en los que los resultados de tal rumbo fueron tan tragicómicos como los del intento de Gregorio Werle en *El pato salvaje* de hacer con la familia Ekdal lo que Lona Hessel hizo con la familia Bernick. En lo que insiste Ibsen es que no hay regla de oro, que la conducta tiene que justificarse por su efecto en la vida y no por su conformidad con una regla o ideal. Y puesto que la vida consiste en el cumplimiento de la voluntad, que está en continuo crecimiento, y que no puede satisfacerse hoy en las mismas condiciones que garantizaron su satisfacción ayer, el autor reclama de nuevo el viejo derecho protestante al libre examen en cuestiones de conducta en contra de todas las instituciones, incluidas las mismas iglesias supuestamente protestantes.

He de dejar aquí el asunto simplemente recordándole a aquellos que puedan pensar que he olvidado reducir el ibsenismo a una fórmula para ellos, que su quintaesencia es que no hay fórmula.

⁴ [N. del T.] Personaje de la novela de Anthony Trollope *Barchester Towers* (1857). La autoritaria señora Proudie se hace impopular en Barchester por el dominio que ejerce sobre su marido el obispo y sobre los asuntos de la diócesis.

¿CUÁL ES LA INNOVACIÓN DE LA ESCUELA NORUEGA?

Ahora me ocuparé del siguiente interrogante: ¿Por qué, puesto que ni la naturaleza humana ni el talento específico del dramaturgo ha cambiado desde los tiempos de Charles Dickens y Dumas padre, son las obras de Ibsen, de Strindberg, de Tolstoy, de Gorki, de Chejón o de Brioux tan distintas de las de los grandes novelistas de la primera mitad del siglo XIX? Tolstoy en realidad imitaba a Dickens. Ibsen no era superior a Dickens como observador, ni lo son Strindberg, ni Gorki, ni Chejón, ni Brioux. Tolstoy e Ibsen juntos, a pesar de tener talento, no estaban dotados de otro modo o más que Shakespeare o Molière. Sin embargo una generación que pudo leer completos a Shakespeare y Molière, a Dickens y Dumas, de principio a fin sin la menor preocupación intelectual o ética, fue incapaz de aguantar un drama de Ibsen o una novela de Tolstoy sin que se viera sobresaltada su complacencia moral e intelectual, se quebrantara su fe religiosa, y se creara desconcierto en las ideas de conducta adecuada o equivocada hasta el punto de invertir las a veces. Es como si estos contemporáneos tuvieran una fuerza espiritual de la que carecían hasta los más grandes de sus predecesores. Y a pesar de ello, ¿qué evidencia hay en las vidas de Wagner, Ibsen, Tolstoy, Strindberg, Gorki, Chejón y Brioux de que fueran o sean en algún sentido mejores hombres que Shakespeare, Molière, Dickens y Dumas?

A mí mismo la gente me ha dicho que leer uno solo de mis libros o presenciar una sola de mis obras ha cambiado por completo sus

vidas; y entre estas personas hay quienes me dicen que son incapaces de leer nada de Dickens, mientras que todas ellas han leído libros y asistido a representaciones de autores obviamente dotados de mi mismo talento sin encontrar nada en ellos aparte del entretenimiento.

La explicación ha de buscarse en lo que considero que es una ley general de la evolución de las ideas. “Toda burla se vuelve una vera en el útero del tiempo”, dice Peter Keegan en *La otra isla de John Bull*. “Hay muchas verdades dichas en broma”, dice el primer vecino del pueblo con el que entablamos una discusión filosófica. Todas las proposiciones revolucionarias más serias comienzan como grandes bromas. De lo contrario serían desbaratadas con el linchamiento de sus primeros partidarios. Incluso estos mismos partidarios reciben las revelaciones misteriosamente a través del sentido del humor. A dos amigos míos que iban de viaje por lugares remotos de España les preguntó un pastor que cuál era su religión. “Nuestra religión”, respondió uno de ellos, un escritor y viajero muy culto dado al sarcasmo, “es que Dios no existe”. Este comentario imprudente, tomado seriamente, podría haberle proporcionado un mártir al escepticismo del siglo XIX. Lo que sucedió es que la risa resonó en el campo durante los días posteriores cuando la estupenda broma pasó de boca en boca. Pero fue precisamente al tolerar la blasfemia como una broma como los pastores comenzaron a darle forma en el tejido de sus mentes. Una vez alojado allí a salvo, a su debido tiempo desarrollará su seriedad y finalmente vendrán viajeros a los que se tomará muy en serio cuando digan que el hidalgo imaginario que está en el cielo y a quien los pastores llaman Dios en realidad no existe. Y se volverán ateos y llamarán a sus calles Avenida Paul Bert y cosas así, hasta que a su debido tiempo otro bromista llegue con las desternillantes revelaciones de que cuando Shakespeare dijo “la mano de Dios conduce a su fin todas nuestras acciones por más que el hombre las ordene sin inteligencia”¹ era una exposición de hechos estrictamente científica, y que el neo-darwinismo consiste en su mayor parte en afirmaciones sobre supersticiones absurdas sin el menor rigor científico; broma que a su debido tiempo alcanzará su potencial como sólida verdad.

¹ [N. del T.] *Hamlet*, Acto V, escena II.

El mismo fenómeno puede observarse en nuestra actitud hacia cuestiones de hecho tan obvias que no puede haber la menor discusión acerca de su existencia. Y aquí el poder de la risa es sorprendente. No basta decir simplemente que los hombres son capaces de aguantar las molestias más insoportables y los azotes más mortíferos estableciendo por alegre acuerdo que son divertidos. Hemos de ir más allá y afrontar el hecho de que realmente les divierte —que no se reirán hasta echarse a llorar—. Si alguien lo duda, que lea la narrativa popular anterior a Dickens, desde las novelas de Smollett a *Tom Cringle's Log*. La pobreza de los mendigos es una broma, la fiebre amarilla es una broma, el alcoholismo es una broma, la disentería es una broma, los puntapiés, azotes, caídas, miedos, humillaciones y accidentes dolorosos de todo tipo son bromas. Los maridos dominados por sus mujeres y las suegras arpías son bromas excelentes. Los achaques de la edad y la inexperiencia y timidez de la juventud son bromas; y es una diversión de primera insultar y atormentar a quienes los sufren.

Ahora nos tomamos algunas de estas bromas bien en serio. *Humphrey Clinker* puede no haber llegado a ser absolutamente imposible de leer (no lo he intentado hace más de cuarenta años); pero ciertamente en el libro hay mucho que ahora le resulta simplemente repugnante a la clase de lector que en su día lo encontraba desternillantemente gracioso. Muchas cosas de Tom Cringle se han convertido en simples salvajadas: sus gracias son las de una carrera de burros. Además el humor es forzado; detrás de los esfuerzos del viejo lobo de mar por poner una cara inglesa sonriente y gentil al dolor y la incomodidad se ve que no ha sido un mero espectador del mismo y que realmente no le gusta. La máscara sonriente borra lentamente las vergüenzas y los males, pero los hombres finalmente los ven tal como son en verdad.

A veces se produce el cambio, no entre dos generaciones sino en realidad en el curso de una única obra de un único autor. Don Quijote y Mr. Pickwick son ejemplos reconocidos de personajes introducidos simplemente para hacer reír que de inmediato se ganaron el afecto y finalmente el respeto de sus creadores. Podemos añadir al Falstaff de Shakespeare. Falstaff es introducido como un personaje secundario sin otro papel aparte de que le roben el príncipe y Poins, que iba a ser en principio el *raisonneur* de la obra y el más im-

portante de los depravados compinches del príncipe. Pero Poinc se agota pronto, igual que varios de los personajes de las primeras obras de Dickens, mientras que Falstaff crece hasta convertirse en una enorme broma y un tipo humano exquisitamente imitado. Solo al final pierde fuerza la broma. Shakespeare se pregunta ¿Es esto realmente cosa de risa? Por supuesto solo hay una respuesta; y Shakespeare la da lo mejor que puede por boca del príncipe convertido en rey, que podría, cree uno, tener la decencia de esperar hasta haber limpiado su propia reputación antes de arrogarse el derecho de dar lecciones a su compañero inseparable. Falstaff, reprendido y humillado, muere tristemente. Sus seguidores son ahorcados a excepción de Pistol, cuya exclamación “Me vuelvo viejo, y me arrancan el honor a garrotazos de los miembros cansados”², es un triste exordio para una vejez de miseria y engaño.

Pero supongamos que Shakespeare hubiera comenzado donde lo dejó. Supongamos que hubiese nacido en un tiempo en que como resultado de una prolongada propaganda de la salud y la abstinencia, el vino hubiera pasado a llamarse alcohol, el alcohol hubiera pasado a llamarse veneno, la corpulencia hubiera llegado a considerarse bien como una enfermedad o como una falta de educación, y se hubiera extendido en la sociedad la creencia de que la práctica de consumir “¡solo medio penique de pan para esa intolerable cantidad de vino!”³ era causa de tanta miseria, delitos y degeneración racial que estados enteros prohibieran la venta de licores por completo y ¡hasta beber con moderación se considerara cada vez más como una debilidad lamentable! Supongamos (para que el cambio quede bien subrayado) que las mujeres de las ciudades de los grandes teatros hubieran perdido por completo esa indulgencia divertida hacia el borracho que persiste todavía en algunos lugares apartados y no sintieran otra cosa que repulsión y enfado hacia el comportamiento y costumbres de Falstaff y Sir Toby Belch. En lugar de *Enrique IV* y *Las alegres comadres de Windsor*, habríamos tenido algo así como *La taberna* de Zola. Realmente sí que tenemos a Casio, el último de los caballeros borrachos de Shakespeare, que habla como un reformador a favor de la abstinencia, hecho que sugiere que alguna señora fina que se negaba a verle la menor gracia a ponerle a un

² [N. del T.] *Enrique V*, Acto V, escena I.

³ [N. del T.] *Enrique IV*, Parte 1, Acto II, escena IV.

caballero el nombre de Belch⁴ —y dotarlo de rasgos apropiados al mismo— había sermoneado duramente a Shakespeare por la ofensiva vulgaridad de Sir Toby. Supongamos asimismo que la primera representación de *La fierecilla domada* hubiese producido una manifestación moderna de feministas en el teatro y que hubiera obligado a Shakespeare a tener en cuenta un siglo entero de agitadoras, desde Mary Wollstonecraft a las señoras Fawcett y Pankhurst, ¿no es probable que la broma de Catalina y Petruchio se hubiera convertido en la escena seria de Nora y Torvald Helmer?

Desde este punto de vista la diferencia entre Dickens y Strindberg se hace comprensible. Strindberg simplemente se niega a considerar los casos de la señora Raddle, la señora MacStinger y la señora de Joe Gargery como algo divertido. Insiste en tomarlas en serio como casos de tiranía que producen más degradación y causan más desgracia que toda la opresión política y sectaria conocida en la historia. Sin embargo no puede decirse que Strindberg, incluso en su estado más fiero, sea más duro con las mujeres que Dickens. Sin duda su causa contra ellas es mucho más completa ya que en ella no elude los factores específicamente sexuales; pero esto en realidad la suaviza. Si Dickens nos hubiera permitido, aunque hubiese sido un instante, ver a Joe Gargery y a la señora de Joe Gargery como marido y mujer, los necios quizás hubieran acusado al escritor de inmodestia, pero tendríamos al menos alguna impresión humana más que la dejada por una arpía sin redimir casada con un niño grande aterrorizado. George Gissing, un realista moderno, fue el primero que señaló la fuerza y realismo de las mujeres de Dickens, y el hecho de que aunque sean graciosas, son en su mayoría detestables. Hasta las afables son tontas y a veces desastrosas. Cuando las pocas que hay buenas son agradables, no resultan muy femeninas: son el buen hombre dickensiano con falda; sin embargo carecen de esa fuerza que habrían tenido si Dickens hubiese visto con claridad que no existe tal especie en la creación que sea “mujer, hermosa mujer”, que la mujer es simplemente la hembra de la especie humana y que tener una concepción de la humanidad para la mujer y otra para el hombre, o una ley para la mujer y otra para el hombre, o una convención artística para la mujer y otra para el hombre, o si vamos

⁴ [N. del T.] “Eructo” en inglés.

al caso, una falda para la mujer y unos calzones para el hombre, es tan poco natural, y a la larga tan impracticable como una ley para la yegua y otra para el caballo. En líneas generales puede decirse que todos los estudios de Dickens de la vida de las criaturas diferenciadas que nuestras instituciones artificiales de los sexos han hecho de las mujeres son, a pesar de toda su fidelidad, o infames o ridículos o ambas cosas. Betsy Trotwood es un encanto porque es un solterón con falda, una mujer varonil, como todas las mujeres buenas; los hombres buenos son igualmente hombres femeninos. Miss Havisham, una mujer locamente femenina, es un horror, un monstruo, aunque sea un monstruo chino, es decir, no uno natural sino uno producido por la perversión deliberada de su humanidad. En comparación, las mujeres de Strindberg son ciertamente amables y atractivas. La impresión general de que las mujeres de Strindberg son la venganza de un misógino furioso por sus fracasos domésticos mientras que Dickens es un idealista genial (que no tuvo mucha mejor suerte doméstica, dicho sea de paso) la produce únicamente el que Dickens se burla de la cuestión o bien cree que las mujeres nacen así y ha de permitirseles formar parte de la hermandad del Espíritu Santo sobre una base femenina en lugar de humana; mientras que Strindberg se toma la feminidad con una seriedad enorme como un mal al que no hay que someterse ni un instante sin protestar vehementemente ni demandar una reforma viable. La enfermera de su obra que engatusa a su anciano lactante y luego le coloca una camisa de fuerza nos repugna; pero en realidad es diez veces más adorable y amable que Sairey Gamp, una criatura abominable con el alma podrida que sin embargo es real como la vida misma. Es muy notable que ninguno de los escritores modernos que se toman la vida tan en serio como Ibsen hayan sido capaces de ponerse alguna vez a representar a gente depravada tan despiadadamente como Dickens, Thackeray o incluso el genial Dumas padre. Ibsen fue bastante duro en conciencia: ningún hombre ha dicho cosas más terribles en público y en privado; y sin embargo no hay un solo personaje de Ibsen que no sea, usando la vieja expresión, templo del Espíritu Santo, y que no nos emocione a veces con la sensación de ese misterio. El espíritu de Dickens-Thackeray es, en comparación, el del dueño de un teatro de títeres, que nunca se reprime de aporrrear a sus marionetas despiadadamente por la sensación de que ellas también son imagen de Dios, y “excepto por la gracia de Dios”, muy parecidas a él. Dickens sí que profundiza muy marcadamente

en esta dirección a medida que envejece, aunque es imposible pretender que la señora Wilfer sea tratada con menos ligereza que la señora Nickleby; pero para Ibsen, de principio a fin, todo ser humano es un sacrificio, mientras que para Dickens es una farsa. Y ahí reside toda la diferencia. No hay ningún personaje creado por Dickens que sea más ridículo que Hjalmar Ekdal, cuyo coto de caza en miniatura del desván es más fantástico que la casa de la señora Havisham; y sin embargo estos Ekdals oprimen el corazón mientras que Micawber y Chivery (que se sienta entre las cuerdas de la ropa tendida para secarla porque “le recuerda las arboledas” igual que el desván de Hjalmar le recuerda al viejo Ekdal los bosques de osos) solo rozan su superficie.

Podría ser que si Dickens leyera esta líneas, dijera que el defecto no era suyo sino de sus lectores, y que si releemos sus libros ahora que Ibsen nos ha abierto los ojos tendremos que admitir que también él vio más en el alma de Micawber que mero gas hilarante. Y en efecto son inolvidables los toques de de bondad y galantería que ennoblecen sus risas. De todas formas, entre el hombre que recordaba ocasionalmente y el hombre que no olvidaba nunca, entre Dick Swiveller y Ulrik Brendel, hay una importante diferencia. Lo más que se puede decir para atenuarla es que parte de la diferencia se debe ciertamente a la diferencia en la actitud del lector. Cuando las obras de un autor producen una violenta controversia y son nuevas, la gente es propensa a leerlas con esta especie de seriedad que se califica muy apropiadamente de mortal, es decir, con una especie de parálisis solemne de todos los sentidos excepto una trascendencia que no tiene más que ver con los contenidos de las obras del autor de lo que los terrores de un hombre con delirium trémens tienen que ver con ratas y serpientes. La Biblia es una literatura sellada para la mayoría de nosotros porque no somos capaces de leerla naturalmente y sin sofisticación: somos como la anciana a la que tanto consolaba la palabra Mesopotamia⁵, o el personaje de Samuel Butler Chowbok, que se convirtió al cristianismo por el efecto que tuvo en

⁵ [N. del T.] En el siglo XIX la palabra “Mesopotamia” se empleaba con el sentido de algo que le produce un consuelo inexplicable o irracional al que la escucha; idea que procede de la historia de una anciana que le dijo a su pastor que encontraba un gran apoyo en esa palabra.

su imaginación la oración por la Reina Adelaida. Pasaron muchos años hasta que aquellos a quienes impresionó la música de Beethoven se atrevieron a disfrutarla lo bastante como para descubrir lo mucho de ella que es un derroche de travesuras caprichosas. En cuanto a Ibsen, recuerdo una representación de *El pato salvaje* sobre la que el difunto Clement Scott señaló triunfalmente que la obra era tan absurda que ni los defensores de Ibsen pudieron evitar reírse de ella. No se le ocurrió que Ibsen pudiera reírse como cualquier persona. Hasta que un autor se ha hecho tan familiar que nos sentimos cómodos con él y estamos a la altura de las peculiaridades de su estilo no dejamos de imaginar que es, en relación a los escritores más veteranos, terriblemente serio.

Aun así, la máxima disculpa que podamos buscarle a esta diferencia no nos convencerá de que Dickens tomó la imprevisión e inutilidad de Micawber del modo que Ibsen tomó la imprevisión e inutilidad de Hjalmar Ekdal. La diferencia está clara en las obras del mismo Dickens, pues el Dickens de la segunda mitad del siglo XIX (la mitad de Ibsen) es un hombre distinto del Dickens de la primera mitad. Desde *Tiempos difíciles* y *La pequeña Dorritt* hasta *Nuestro amigo común* todos y cada uno de los libros de Dickens deposita una pesada carga en nuestra conciencia sin halagarnos con la esperanza de un final feliz. Pero desde *Los papeles de Pickwick* hasta *Casa desolada* podemos leer y reír y llorar e irnos felices a la cama tras olvidarnos de nosotros mismos con un libro divertido. He señalado en otro lugar cómo después de escribir una serie de libros en los que la vieja práctica de pasar jugueteando por la vida como si todas sus insensateces y fracasos fueran bromas estupendas, y todos sus placeres y apegos convencionales fueran deliciosos y sinceros, Charles Lever repentinamente le proporcionó a un Dickens muy agradecido (como editor de *All the Year Round*) una especie de novela de un tipo muy nuevo titulada *A Day's Ride: A Life's Romance* que le resultó tanto a Dickens como al público muy desagradable por el sabor amargo pero estimulante que ahora conocemos como ibsenismo; pues el héroe comenzaba como esa vieja broma desternillante del fanfarrón que, siendo un cobarde, va pasando por todo tipo de situaciones peligrosas, como Bob Acres y el señor Winkle, y entonces inesperadamente las risas se volvían llanto, exactamente tal como si fuese un héroe de Ibsen, Strindberg, Turgenieff, Tolstoy, Groki, Chejov o Brieux. Y aquí no había posibilidad de que el autor hubiese

sido tomado con demasiado pesimismo. Sus lectores, llenos de Charles O'Malley y Mickey Free, se acercaron a la obra con la confianza más crédula sobre su total optimismo. La sacudida a la seguridad de sus risas inconscientes los pilló por completo desprevenidos, y en consecuencia se sintieron ofendidos.

Ahora que la reacción contra el realismo se ha extendido y que las viejas maneras alegres están volviendo a ponerse de moda, quizás no sea tan fácil como lo fue una vez entender la extraordinaria fascinación de esta comedia sin alegría, esta tragedia que desnudó completamente el alma en lugar de engalanarla con adornos heroicos. Pero si alguien no ha experimentado esta fascinación por sí mismo y no puede entenderla, le aseguro que existe y que funciona con tal poder que desconcertaría al mismo Shakespeare. Y hasta a aquellos que están totalmente en contra de ella, difícilmente les resultará posible volver desde la muerte de Hedwig Ekdal a la muerte de la pequeña Nell de modo distinto al que un adulto se pone a cuatro patas y pretende ser un oso para divertir a sus hijos. Y no tenemos que lamentarlo: hay nobles compensaciones para nuestra mayor sabiduría y tristeza. Después de Hedwig uno puede no ser capaz de llorar por la pequeña Nell pero al menos puede leer *La pequeña Dorrith* sin llamarla una bobada, como hicieron algunos de sus primeros críticos. Las bromas no empeoran cuando se convierten en veras. No fue por una triste pobreza de espíritu por lo que Shelley nunca se rió sino por una enorme comprensión y entendimiento de la gravedad de las cosas que a otros hombres les parecen simple diversión. Si no hay nadie como Swiveller ni como el aprendiz de Trabb en *El progreso del peregrino* y si el señor Malhombre está representado como Ibsen lo habría hecho y no como Sheridan lo habría visto, no se deduce que haya menos fuerza (y la alegría es una cualidad de la fuerza) en Bunyan que en Sheridan o Dickens. Después de todo la salvación del mundo depende de los hombres que no se tomarán el mal con buen humor y cuya risa acaba con el bufón en lugar de alentarlo. "En verdad ser grande", dijo Shakespeare cuando hubo llegado al final de la simple bufonada, "no consiste en alterarse por cualquier fútil razón, sino hallar ocasión de querrela por quítame allá esas pajas cuando el honor está en juego"⁶. El grito inglés de "Divertid-

⁶ [N. del T.] *Hamlet*, Acto IV, escena IV.

nos –tomad las cosas con calma– poned al mundo de tiros largos para nosotros” parece mera cobardía para los espíritus fuertes que se atreven a mirar a la realidad a la cara; y precisamente en la medida en que la gente desecha la frivolidad y la idolatría se ve capaz de soportar la compañía de Bunyan y Shelley, de Ibsen, Strindberg y de los grandes realistas rusos, e incapaz de tolerar la clase de risa que las tribus africanas no pueden contener cuando un hombre es azotado o un animal es capturado y herido. Va ganando fuerza y sabiduría; en resumen va ganando ese tipo de vida al que llamamos la vida eterna, un sentido de la cual vale, solo por el puro bienestar, todas las brutas alegrías de Tom Cringle y Humphrey Clinker, y hasta de Falstaff, Pecksniff y Micawber

LA NOVEDAD TÉCNICA DE LAS OBRAS DE IBSEN

Es un ejemplo llamativo y triste de la preocupación de los críticos por las frases y fórmulas que han engendrado implantándolas en el tejido de sus propias mentes, y que por tanto las consideran y sienten como si fueran importantes y vitales mientras que para todos los demás son la basura más muerta y pesada (este es el gran secreto del carácter soporífero de lo académico), el que hasta la fecha sigan ciegos a un elemento técnico nuevo en el arte teatral popular que todo dramaturgo digno de mención lleva poniéndoles delante de las narices durante toda una generación. Este elemento técnico de las obras es la discusión. Antiguamente para que una obra se considerara bien hecha, teníamos que tener una exposición en el primer acto, un conflicto en el segundo y un desenlace en el tercero. Ahora tenemos exposición, conflicto y discusión; y la discusión es donde se pone a prueba la obra. Los críticos protestan en vano. Declaran que las discusiones no son dramáticas y que el arte no debe ser didáctico. Ni los dramaturgos ni el público les prestan la menor atención. La discusión conquistó Europa con *Casa de muñecas* de Ibsen; y ahora el dramaturgo serio reconoce en la discusión no solo la demostración principal de sus facultades más sobresaliente sino el verdadero centro del interés de la obra. A veces hasta toma todas las medidas posibles para asegurar al público de antemano que su obra estará dotada de ese moderno adelanto.

Esto resultaba inevitable si el drama iba a elevarse de nuevo por encima de la petición infantil de fábulas sin moralidad. Los niños

tienen una moralidad arbitraria establecida; por tanto para ellos moralizar no es sino repetir tópicos de forma cansina. La moralidad del adulto también es en gran medida una moralidad establecida, bien puramente convencional y carente de significación ética, como las normas de tráfico o la norma de que cuando pedimos una yarda de cinta el vendedor nos da treinta y seis pulgadas y no interpreta la palabra “yarda” como le da la gana, o bien una moralidad demasiado evidente en su ética como para dejar espacio para la discusión: por ejemplo que si el limpiabotas nos hace esperar demasiado para traernos el agua del afeitado no debemos clavarle la navaja en el cuello por el enfado, sin importar el esfuerzo de autodominio que requiera la paciencia.

Ahora bien, cuando una obra es solo la historia de cómo un villano trata de separar a una pareja de jóvenes honrados que están prometidos para ganar la mano de la mujer por medio de calumnias y arruinar al hombre por medio de la falsificación, el asesinato, los testigos falsos y otros tópicos del *Calendario de Newgate*¹, la introducción de una discusión resultaría sin duda ridícula. No hay nada que la gente sensata pueda discutir, y cualquier intento de hacer oratoria sobre la maldad de tales delitos le sonará, utilizando la expresión de Milton, a “parloteo moral” ofensivo.

Pero este tipo de drama lo agota rápidamente el público que frecuenta los teatros. En veinte visitas uno puede ver todos los cambios posibles realizados en todas las tramas e incidentes con los cuales se producen este tipo de obras. La ilusión de realidad se pierde pronto; de hecho puede dudarse si los adultos la toman en consideración alguna vez: únicamente para los niños pequeños la reina de las hadas es algo más que una actriz. Pero a la edad en que dejamos de confundir a los personajes en escena con el elenco, y sabemos que

¹ [N. del T.] *El Calendario de Newgate*, subtítulo “Registro sangriento de malhechores”, fue una publicación muy popular en los siglos XVIII y XIX que empezó como boletín mensual de ejecuciones recopilado por el Guardián de la prisión londinense de Newgate. Posteriormente otros editores se adueñaron del título para publicar folletines sobre delincuentes famosos como Dick Turpin o John Wilkes.

son actores y actrices, el encanto del intérprete comienza a imponerse; y el niño al que habría lastimado cruelmente que le dijeran que la reina de las hadas es solo la señorita Smith vestida para parecersele se convierte en el hombre que va expresamente al teatro a ver a la señorita Smith y quedar fascinado con su talento o belleza hasta el punto de deleitarse con obras que le resultarían insufribles sin ella. Así tenemos obras que se “dedican” a intérpretes famosos, e intérpretes famosos que dan valor a obras que serían desastrosas si no las revistieran de su propio encanto. Pero desde el punto de vista comercial, todas estas empresas son desesperadamente precarias. Para empezar, la oferta de intérpretes cuyo encanto es tan independiente de la obra que su inclusión en el elenco suponga a veces la diferencia entre el éxito y el fracaso es demasiado reducida para permitir que todos o muchos de nuestros teatros dependan de los actores en lugar de depender de las obras. Y para terminar no hay actor que pueda hacer pan sin harina. Desde Grimaldi a Sothern, Jefferson y Henry Irving (por no mencionar a actores vivos) hemos tenido a actores que solo una vez en su vida acertaron a introducir en una obra que habría perecido sin ellos un personaje imaginado totalmente por ellos mismos; pero ninguno de ellos ha sido capaz de repetir la proeza ni salvar del fracaso a muchas de las obras en las que ha actuado. A la larga nada puede mantener el interés del aficionado al teatro después de que el teatro pierde la ilusión de su infancia y el encanto de su adolescencia aparte de una oferta constante de obras interesantes, y esto es especialmente cierto en Londres, donde el gasto y la molestia de ir al teatro han aumentado hasta un punto en que resulta sorprendente que la gente sensata de mediana edad vaya alguna vez a una representación. De hecho, en su mayoría se quedan en casa.

Ahora bien una obra interesante no puede desde el punto de vista lógico significar otra cosa que una obra en la que se plantean y discuten de manera provocativa problemas de conducta y carácter que conciernen personalmente a la audiencia. La gente tiene un sentido ahorrativo de llevarse algo de tales obras: no solo recibe algo por su dinero sino que lo conserva como posesión permanente. En consecuencia ninguno de los tópicos de la taquilla vale para estas obras. El empresario teatral experimentado declara en vano que en el teatro la gente quiere que la diviertan y no que la sermoneen, que no soportará las intervenciones largas, que una obra no debe superar

las 18.000 palabras, que no tiene que empezar antes de las nueve ni durar más de las once, que no tiene que tratar de política ni de religión, que el incumplimiento de estas reglas de oro hará que la gente prefiera los teatros de variedades, que en la pieza tiene que haber una mujer de mal carácter interpretada por una actriz muy atractiva, etc. Todos estos consejos son válidos para las obras en las que no hay nada que discutir. El autor teatral que es un moralista y un polemista además de dramaturgo puede pasarlos por alto. Para él, dentro de los límites inevitables que fijan el reloj y la resistencia física del cuerpo humano, la gente lo soportará todo en cuanto sea lo bastante madura y cultivada para ser sensible al atractivo de su forma artística peculiar. La dificultad en la actualidad es que la gente madura y cultivada no va al teatro, lo mismo que no lee noveluchas; y cuando se produce el intento de proporcionarle oferta, no responde a ella a tiempo, en parte porque no tiene costumbre de ir al teatro y en parte porque tarda demasiado tiempo en averiguar que el nuevo teatro no es como todo el restante. Pero cuando al fin dan con él, la atracción no es que los actores se disparen con armas de foguero, ni que finjan morir al final de un combate en escena, ni que los amantes simulen estremecerse de excitación en escena, ni ninguna otra de las payasadas que llamamos acción, sino la exposición y discusión del carácter y conducta de los personajes que parecen reales por el arte del dramaturgo y de los intérpretes.

Así pues, esta es la ampliación de la vieja forma dramática que logró Ibsen. Hasta cierto momento del último acto, *Casa de muñecas* es una obra que podría convertirse en un drama francés de lo más corriente con la supresión de unas cuantas líneas y la sustitución de la famosa última escena por un final feliz; en realidad lo primero que hicieron con ella los sabihondos de las tablas fue efectuar precisamente esta transformación, con el resultado de que la obra mutilada no tuvo éxito ni suscitó ninguna atención digna de mención. Pero justo en este momento del último acto, la heroína de forma inesperada (para los sabihondos) detiene su actuación emocionada y dice: "Tenemos que sentarnos a discutir todo lo que ha sucedido entre nosotros". Y fue con este elemento técnico nuevo, esta incorporación de un movimiento nuevo, como dirían los músicos, a la forma teatral como *Casa de muñecas* conquistó Europa y fundó una nueva escuela de arte dramático.

Desde aquel momento la discusión se ha ampliado mucho más de los límites de los últimos diez minutos de lo que es por otra parte una obra “bien hecha”. El inconveniente de poner la discusión al final no era solo que venía cuando el público estaba cansado sino que hacía necesario volver a ver la obra para poder seguir los actos anteriores a la luz de la discusión final antes de que resultara plenamente comprensible. La utilidad práctica de este libro de debe a que a menos que el espectador de una obra de Ibsen haya leído las páginas que se refieren a la misma de antemano, le resultará difícilmente posible orientarse en una primera sesión si asiste, como todavía hace la mayoría de espectadores, con los prejuicios idealistas acostumbrados. En consecuencia, ahora tenemos obras, incluyendo algunas de las mías, que comienzan con la discusión y terminan con la acción, y otras en las que la discusión se entremezcla con la acción de principio a fin. Cuando Ibsen invadió Inglaterra, la discusión había desaparecido de la escena; y las mujeres no podían escribir obras teatrales. En veinte años las mujeres estaban escribiendo mejores obras que los hombres, y estas obras eran debates apasionados de principio a fin. La acción de tales obras consiste en la argumentación de un caso. Si el caso es poco interesante, obsoleto, o está mal llevado o visiblemente falseado, la obra será mala. Si es importante, novedoso y convincente, o al menos inquietante, la obra será buena. Pero de cualquier modo la obra en la que no hay argumentación ni caso ya no cuenta como arte dramático serio. Puede que siga gustándole al niño que llevamos dentro como pasa con el teatro de títeres pero nadie hoy en día pretende considerar a la obra bien hecha como algo más que un producto comercial que no entra en consideración cuando las escuelas modernas de arte dramático serio están en discusión. Diez años después de la representación de *Casa de muñecas* en Londres el público se ha vuelto tan crítico hacia los rasgos más obvios y trillados de los métodos de Sardou que se ha vuelto peligroso recurrir a ellos, y los autores teatrales que insistían en “construir” obras a la vieja manera francesa perdieron terreno no por falta de ideas sino porque su técnica resultaba insoportablemente anticuada.

En las obras nuevas, el drama surge de un conflicto de ideales inestables más que de afectos vulgares, sustracciones, generosidades, resentimientos, ambiciones, malentendidos, rarezas y demás, respecto de los cuales no se suscita ninguna cuestión moral. El conflicto

no se plantea entre el bien y el mal evidentes: el villano es tan o más escrupuloso que el héroe, de hecho, la cuestión que hace interesante la obra (cuando es interesante) es cuál de los dos es el villano y cuál el héroe. O, dicho de otro modo, no hay héroes ni villanos. Esto le parece a la mayoría de críticos que no representa el arte dramático; pero es en realidad la inevitable vuelta a la naturaleza que acaba con todas las modas meramente técnicas. Ahora bien, lo natural es principalmente lo cotidiano; y sus clímax deben ser si no cotidianos al menos vitales, si se quiere que tengan importancia para el espectador. Los delitos, disputas, grandes herencias, incendios, naufragios, batallas y rayos son errores en una obra teatral, incluso cuando se simulan con realismo. Sin duda pueden adquirir interés dramático al poner a un personaje a prueba con una emergencia; pero la prueba probablemente resulte demasiado obviamente teatral porque, puesto que el autor no puede tener experiencia de tales catástrofes desde el punto de vista lógico, se ve obligado a sustituir los sentimientos que verdaderamente producen por un conjunto de convenciones o conjeturas.

En resumen, los puros accidentes no son dramáticos: son únicamente anecdóticos. Pueden resultar sensacionales, impresionantes, provocativos, ruinosos, curiosos u otra docena de cosas, pero carecen de un interés específicamente dramático. No hay drama en ser golpeado o atropellado. La catástrofe de *Hamlet* no sería mínimamente dramática si Polonio hubiera rodado por las escaleras y se hubiese desnucado, si Claudio hubiera caído en el delirium trémens, si Hamlet se hubiese olvidado de respirar en la intensidad de su especulación filosófica, si Ofelia hubiera muerto de rubeola, si a Laertes lo hubiera matado el disparo de un centinela del castillo, o si Rosencrantz y Guildenstern se hubiesen ahogado en el Mar del Norte. Incluso tal como es la obra, la reina, que se envenena por accidente, tiene un aire de ser liquidada para quitarla de en medio; su muerte es el único fallo dramático de la pieza. Resmas de papel bueno han sido emborronadas en vano por escritores que imaginaron que podían producir una tragedia matando accidentalmente a todo el mundo en el último acto. De hecho ningún accidente, por sanguiinario que sea, puede producir un momento de auténtico drama, aunque una diferencia de opinión entre marido y mujer sobre si vivir en el campo o la ciudad puede ser el comienzo de una terrible tragedia o una magnífica comedia.

Puede decirse que todo es accidental: que el carácter de Oteló es un accidente, que el carácter de Yago es otro accidente, y que se juntaran por casualidad sirviendo al Estado veneciano un accidente todavía más accidental. También que Torvald Helmer habría tenido la misma probabilidad de casarse con la señora Nickleby que con Nora. Aceptando esta insignificancia por si sirve de algo, el hecho sigue siendo que el matrimonio no es un accidente mayor que el nacimiento o la muerte, es decir, se espera que le suceda a todo el mundo. Y si todo hombre tiene una buena parte de Tolvald Helmer en él, y si toda mujer una buena parte de Nora, ni sus caracteres, ni su encuentro, ni su matrimonio son accidentes. *Oteló*, aunque entretenida, catastrófica y resonante con la emoción que un maestro del lenguaje supo producir por la mera sonoridad artística, es ciertamente mucho más accidental que *Casa de muñecas*; pero nos resulta en la misma medida menos trascendente e interesante. Se ha mantenido viva no por sus equívocos rumoreados, sus pañuelos robados y demás, ni siquiera por su verso orquestal, sino por la exposición y discusión de la naturaleza humana, el matrimonio y los celos; y sería una obra prodigiosamente superior si fuera una discusión seria sobre el interesantísimo problema de cómo un simple soldado moro podría llevarse bien con una “superastuta” dama veneciana elegante si se casara con ella. Tal como sucede, la obra gira sobre un error, y aunque un error puede producir un asesinato, lo cual es el sustituto vulgar de una tragedia, no puede producir una auténtica tragedia en el sentido moderno. Las personas reflexivas no se interesan más por la cámara de los horrores que por sus propios hogares, ni por los asesinos, las víctimas y los villanos más que por ellas mismas; y el momento en que una persona ha adquirido suficiente capacidad de reflexión como para no quedar boquiabierta delante de figuras de cera, empieza a perder interés por Oteló, Desdémona y Yago exactamente en la misma medida en que resultan interesantes para la policía. La debilidad de Casio por la bebida nos resulta mucho más familiar a la mayoría de nosotros que los estrangulamientos y degüellos de Oteló, o el embaucamiento teatral de Yago. La prueba es que los colegas de profesión de Shakespeare, que explotaban todos estos recursos sensacionalistas y que amontonaban tortura sobre asesinato e incesto sobre adulterio hasta superar con mucho en “herodismo” a Herodes ahora son indignos de recordarse y de representarse. Shakespeare sobrevive porque trató con sangre fría los horrores sensacionalistas de sus tramas prestadas como acceso-

rios teatrales inorgánicos, utilizándolos simplemente como pretextos para dramatizar el carácter humano tal como se da en la vida ordinaria. Al disfrutar y discutir sus obras, descartamos inconscientemente los combates y asesinatos; los críticos nunca van más desaminados (y por tanto son tan ingeniosos) como cuando toman a Hamlet en serio como un loco, a Macbeth como un escocés homicida, y a pícaros humoristas del tipo de Ricardo y Yago como terribles villanos renacentistas. Las obras en las que aparecen estos personajes podrían transformarse en comedias sin cambiarles un pelo de la barba. Si alguien hubiera sido lo bastante inteligente como para acusar a Shakespeare de esto, quizás habría contestado que la mayoría de crímenes son accidentes que les suceden a personas exactamente iguales que nosotros, y que Macbeth, en las circunstancias adecuadas, podría haber resultado un párroco ejemplar de Stratford ya que un verdadero delincuente es un monstruo defectuoso, un accidente humano, útil en escena para papeles secundarios tales como Don Juan en *Mucho ruido y pocas nueces*, segundos asesinos y demás. De cualquier modo el hecho sigue siendo que Shakespeare sobrevive por lo que tiene en común con Ibsen, y no por lo que comparte con Webster y los demás. La sorpresa de Hamlet al descubrir que “carece de hiel” para comportarse de la manera idealista convencional, que los excesos retóricos sobre el deber de vengar a “un querido padre asesinado” y exterminar al “villano deshonesto y homicida” que lo asesinó parecen no cambiar nada en las relaciones familiares en el palacio de Elsinore, todavía nos tienen hablando de él y yendo al teatro a escucharlo, mientras que los Hamlets anteriores, que no tenían dudas ibsenistas, fingían su locura, envolvían a los cortesanos en los tapices y les prendían fuego, y se ceñían estrictamente a la escuela teatral del gordinflón de Pickwick (“Le voy a poner la carne de gallina”) están tan muertos como el asado de cordero de John Shakespeare.

Hemos progresado tan rápidamente en este punto con el impulso que Ibsen dio al teatro que resulta extraño no compararlo favorablemente con Shakespeare sobre la base de que evitó las viejas catástrofes que dejaban la escena sembrada de cadáveres al final de una tragedia isabelina; pues quizás el reproche más convincente que le han dirigido a Ibsen los críticos modernos de su propia escuela es solo una supervivencia de la vieja escuela en él que hace tan elevada la tasa de mortalidad en sus últimos actos. ¿Tienen una muerte

natural desde el punto de vista dramático Oswald Alving, Hedvig Ekdal, Rosmer y Rebeca, Hedda Gabler, Solness, Eyolf, Borkman, Rubeck e Irene, o son asesinados brutalmente al modo clásico y shakespeareano en parte porque el público espera sangre a cambio de su dinero y en parte porque es difícil que la gente asista seriamente a nada a menos que se la sobresalte con alguna violenta calamidad? Es tan fácil dar razones en ambos sentidos que no discutiré el caso. Los escritores teatrales posteriores a Ibsen creen aparentemente que los homicidios y suicidios de Ibsen eran forzados. Por ejemplo en *El jardín de los cerezos* de Chejón, donde los ideales sentimentales de nuestra culta y amable clase acaudalada que interpreta a Schumann son reducidos a polvo y cenizas por una mano no menos mortal que la de Ibsen aunque sea mucho más acariciante, no ocurre nada más violento que la familia no puede permitirse mantener su vieja casa. En las obras de Granville-Barker la campaña contra nuestra sociedad se lleva adelante igual de implacablemente que en las de Ibsen, pero el único suicidio (en *Waste*) no tiene nada de histórico, pues ni Parnell ni Dilke —que eran los casos reales a los que se alude el derroche del que trata la obra— se suicidaron. A mí mismo se me ha reprochado que los personajes de mis obras “hablan pero no hacen nada”, refiriéndose a que no comenten delitos. De hecho hemos llegado a la conclusión de que no es un verdadero desenlace el cortar el nudo gordiano como hizo Alejandro con un golpe de su espada. Si las almas de la gente están atadas por la ley y la opinión pública resulta mucho más trágico dejarlas marchitarse con estas cadenas que acabar con su desgracia y aliviar los saludables escrúpulos del público con estallidos de violencia. Considerándolo todo, el juez Brack² tenía razón al decir que la gente no hace esas cosas. Si lo hiciera, los idealistas entrarían en razón bien aprisa.

Pero en las obras de Ibsen la catástrofe, incluso cuando parece forzada y cuando el final de la obra resultaría más trágico sin ella, no es nunca accidental; y la obra jamás se basa en ella. Lo más parecido a un accidente es la muerte de Eyolf, que cae de un muelle y se ahoga. Pero este ejemplo solo nos recuerda que hay un único buen uso dramático para un accidente —puede despertar a la gente—. Cuando Inglaterra lloró por las muertes de la pequeña Nell y Paul Dombey, provocó el desprecio del alma fuerte de Ruskin; a los no-

² [N. del T.] Personaje de *Hedda Gabler*.

velistas que estaban sin saber qué hacer para vender libros les ofreció la siguiente fórmula: cuando no sepáis qué hacer, matad a un niño. Pero Ibsen no mató al pequeño Eyolf para crear patetismo. La forma más segura de lograr una representación pésima de *El pequeño Eyolf* es concebir la obra como una historia sentimental de un niño ahogado. El drama se encuentra en el despertar de Allmers y su esposa a la condición despreciable y los rencores detestables de la vida que habían idealizado como dichosa y poética. Están tan metidos en su sueño que el despertar solo lo puede producir una violenta sacudida. Y esto es lo único útil que puede hacer un accidente desde el punto de vista dramático. Puede conmocionar, y de ahí que el accidente le suceda a Eyolf.

En cuanto a las muertes de los últimos actos de Ibsen, son un barrido de los restos de seres acabados dramáticamente. La caída de Solness desde la torre es tan obviamente simbólica como la caída de Faetón del carro del sol. Los cadáveres de Ibsen son los de los agotados o destruidos: no mata a Hilda, por ejemplo, como Shakespeare mató a Julieta. Es bastante despiadado con Hedvig y Eyolf porque quiere utilizar sus muertes para poner en evidencia a sus padres; pero si hubiera escrito *Hamlet* no habrían matado a nadie en el último acto exceptuando quizás a Horacio, cuya correcta nulidad podría haber provocado que Fortinbras dejara salir algo del serrín moral de su interior con la espada. Para tener muertes shakespearianas en Ibsen hay que remontarse a Lady Inger y las obras de su minoría de edad, de las que no se ocupa este libro.

El drama nació antiguamente de la unión de dos deseos: el deseo de interpretar un baile y el deseo de escuchar una historia. El baile se convirtió en bronca y la historia se convirtió en un trance. Cuando Ibsen empezó a escribir obras teatrales el arte del dramaturgo se había reducido al arte de inventar un problema. Y se afirmaba que cuanto más extraño el problema, mejor la obra. Ibsen se dio cuenta de que era al contrario, cuanto más familiar el problema, más interesante la obra. Shakespeare nos había colocado a nosotros en el escenario pero no nuestros problemas. Nuestros tíos raras veces asesinan a nuestros padres y legalmente no pueden casarse con nuestras madres; no conocemos brujas; nuestros reyes no son por lo general apuñalados y sucedidos por quienes los apuñalan; y cuando pedimos dinero con recibos no prometemos pagar con libras

de nuestra carne. Ibsen proporciona lo que le faltó a Shakespeare. No nos da solo a nosotros mismos sino a nosotros mismos con nuestros problemas. Lo que les sucede a los personajes en escena son las cosas que nos suceden a nosotros. Una consecuencia es que sus obras nos resultan mucho más significativas que las de Shakespeare. Otra es que son capaces tanto de herirnos cruelmente como de llenarnos de esperanza entusiasmada de escapar de las tiranías idealistas y de visiones de una vida futura más intensa.

Estos cambios en el contenido de la obra requieren inevitablemente cambios técnicos. Cuando un poeta dramático pretende darnos esperanzas y visiones, viejas máximas tales como que el arte teatral es el arte de la preparación se vuelven infantiles y pueden dejarse para aquellos dramaturgos fracasados que, siendo incapaces de hacer que nada realmente interesante suceda en el escenario, tienen que aprender el arte de persuadir constantemente al público de que va a suceder en breve. Cuando puede apuñalar a la gente en lo vivo mostrándole la mezquindad o crueldad de algo que hizo ayer y que piensa hacer mañana, todos los viejos trucos para captar y mantener su atención se convierte en lo más ridículo de la superfluidad. La obra titulada *La muerte de Gonzago*, que Hamlet hace representar a los actores delante de su tío está montada torpemente pero tiene más efecto en Claudio que el Edipo de Sófocles porque trata sobre él mismo. El escritor que practica el arte de Ibsen por lo tanto descarta todos los viejos trucos de preparación, catástrofe, desenlace y demás sin pensar sobre ello, igual que el moderno tirador nunca sueña con proveerse de cuernos para pólvora, cápsulas fulminantes ni tacos: de hecho ni sabe cómo usarlos. Ibsen desbancó el arte terrible de hacer puntería en el público, engañarlo, practicar la esgrima con él, apuntando siempre a la partícula más dolorosa de su conciencia. Una vieja regla decía: no hay que confundir nunca al público. Pero la nueva escuela engañará al espectador para que se forme un juicio maliciosamente falso y después lo declarará culpable de ello en el siguiente acto, a menudo para su penosa mortificación. Cuando despreciamos algo ante lo cual tendríamos que descubrirnos, o admiramos e imitamos algo que deberíamos aborrecer, no podemos resistirnos al dramaturgo que sabe cómo tocar estos puntos morbosos nuestros y hacernos ver que son morbosos. El dramaturgo sabe que mientras que enseñe y salve a su público, puede contar con su atención con tanta seguridad como un dentista, o el ángel de la Anunciación. Y aunque pueda emplear toda la magia del arte

para hacernos olvidar el dolor que nos causa o aumentar la alegría de la esperanza y el coraje que despierta, nunca se ocupa de la vieja tarea de crear interés y expectación con materiales que no tienen frescura, significación ni relevancia para la experiencia o el futuro de los espectadores.

De aquí que haya surgido el grito de que una obra post-ibsenista no es una obra teatral, y de que su técnica, al no ser una técnica descrita por Aristóteles, no es técnica en absoluto. No abundaré en la cuestión: no hace falta repetir aquí la burla hacia mi amigo Arthur B. Walkley incluida en el prólogo de *Fanny's first play*.³ Pero puedo recordarle que la técnica nueva es solo nueva en la escena moderna. La han utilizado los predicadores y oradores desde que se inventó el lenguaje. Es la técnica de jugar con la conciencia humana; y la ha practicado el autor teatral siempre que el autor teatral ha sido capaz de hacerlo. La retórica, la ironía, el razonamiento, la paradoja, el epigrama, la parábola, la reorganización de sucesos al azar como situaciones ordenadas e inteligibles, todo ello es tanto el arte dramático más viejo como el más nuevo; y nuestra construcción de la trama y arte de la preparación son solo los trucos del talento teatral y los cambios de la esterilidad moral, no las armas del genio dramático. En el teatro de Ibsen no somos espectadores adulados que matan una hora libre con un entretenimiento divertido e ingenioso: somos "criaturas culpables presenciando una obra teatral"; y la técnica del pasatiempo no es más pertinente aquí que en un juicio por asesinato.

Las novedades técnicas de las obras de Ibsen y posteriores a Ibsen son las siguientes: primero, la introducción de la discusión y su desarrollo hasta abarcar y penetrar en la acción, que finalmente la asimila, convirtiendo la obra y la discusión prácticamente en lo mismo; y segundo, como consecuencia de convertir a los mismos espectadores en los personajes del drama, y a los incidentes de las vidas de estos en sus incidentes, el desuso de los viejos trucos escénicos con los que había que incitar al público a interesarse por gente irreal y circunstancias improbables, y su sustitución por una técnica forense de recriminación, desilusión y penetración a través de los ideales hasta la verdad, con un uso libre de todas las artes retóricas y líricas del orador, el predicador, el abogado y el rapsoda.

³ [N. del T.] Obra de G.B. Shaw de 1911.

SE BUSCA UN TEATRO IBSEN

Llegados a este punto debe resultar evidente a mis lectores que la doctrina enseñada por Ibsen jamás podrá hacerse entender desde los escenarios mientras que sus obras se nos presenten en un orden al azar en los teatros comerciales. En efecto nuestros teatros comerciales son tan conscientes de ello que desde el principio renegaron de Ibsen por no ser en absoluto rentable; también podría no haber vivido nunca en lo que a ellos respecta. Hasta los nuevos teatros de arte y ensayo que ahora programan con libertad lo que he llamado obras post-ibsenistas, apenas se atreven con él. De no haber sido por el gran servicio nacional que prestó desinteresadamente William Archer al brindarnos una traducción completa de las obras de Ibsen (servicio público apenas remunerado que espero que el Estado reconozca convenientemente), Ibsen sería menos conocido en Inglaterra que Swedenborg. Al perder su vital contribución al pensamiento moderno estamos perdiendo terreno comparativamente con países que, como Alemania, han hecho que sus obras resulten familiares a los aficionados al teatro. Pero hasta en Alemania la significación de Ibsen solo se vislumbra. Lo que necesitamos es un teatro dedicado prioritariamente a Ibsen igual que el Bayreuth Festpielhaus está dedicado a Wagner. He demostrado cómo las obras, según se suceden unas a otras, son partes de una discusión continuada; cómo la dificultad que una deja pendiente se trata en la siguiente; cómo la señora Alving es una respuesta a nuestro comentario apresurado de que Nora Helmer debería avergonzarse de sí misma por abandonar a su marido; cómo Gregorio Werle nos advierte que no seamos unos tontos tan grandes en nuestra admira-

ción por Lona Hessel como por la paciente Griselda¹. Al igual que *El anillo* de Wagner, las obras deberían representarse en ciclos de forma que Ibsen pueda perseguirnos de posición en posición hasta acorralarnos finalmente.

La verdad es que la literatura y la música modernas europeas forman en la actualidad una biblia que supera con mucho en importancia para nosotros a la antigua Biblia hebrea que nos ha servido tanto tiempo. La noción de que la inspiración es algo que sucedió hace miles de años y que es agua pasada para no volver jamás, en otras palabras, la teoría de que Dios se retiró del negocio en aquella época y que no ha habido noticias de él desde entonces es tan tonta como blasfema. Aquel que no cree que la revelación es continua no cree en absoluto en la revelación, por más familiarizados que estén su lengua de loro y su oído adormilado con la palabra. Llega un momento en que la fórmula “Así habló Zaratustra” sucede a la fórmula “Así dijo el Señor”, cuando la parábola de la casa de muñecas es más para nuestros propósitos que la parábola del hijo pródigo. Cuando Bunyan publicó *El progreso del peregrino* su primera dificultad la encontró en la gente literal que decía: “No hay nadie como Cristiano en la guía telefónica ni ningún lugar como la Ciudad de la Destrucción en el diccionario geográfico; por lo tanto es un mentiroso”. Bunyan replicó citando las parábolas; preguntando en efecto si la historia de las vírgenes prudentes y las vírgenes insensatas² era también mentira. Un par de siglos o así más tarde, cuando yo mismo escribí una obra para el Ejército de Salvación al objeto de demostrarles que el método dramático podría emplearse para su evangelio tan eficazmente como el método lírico u orquestal, me dijeron que a menos que pudiera garantizar que los personajes de mi obra existieron realmente y que los incidentes habían sucedido realmente, los soldados mayores del ejército no me considerarían, igual que a Bunyan, mejor que Ananías. Como me resultaba inútil tratar de lograr que estas almas simples entendieran que en la vida real la verdad se revela con parábolas y la falsedad se apoya en hechos, tuve que dejarle al ejército sus metáforas oratorias y sus canciones po-

¹ [N. del T.] Personaje del “Cuento del erudito” de los *Cuentos de Canterbury*. Griselda es una joven cuya lealtad es puesta a prueba por su marido con una serie de tormentos que recuerdan la historia bíblica de Job.

² [N. del T.] Mateo 25:1-13.

pulares sobre mujeres desconsoladas que esperan oír los pasos de sus maridos borrachos y que oyen en su lugar las alegres pisadas del hombre reformado cuya salvación recién encontrada secará todas sus lágrimas. No tuve corazón para sugerir que estas parejas felices eran tan poco auténticas como *La segunda señora Tanqueray*³; pues pude ver detrás de la confusión del ejército de la verdad con los meros hechos la vieja duda de si puede salir algo bueno del teatro, una duda tan inveterada y ni más ni menos justificable que la duda de nuestros secularistas sobre si puede salir algo bueno de los Evangelios.

Pero creo que Ibsen ha demostrado el derecho del teatro a adquirir rango bíblico y su propio derecho al rango canónico como uno de los mayores profetas de la biblia moderna. Cuanto antes reconozcamos ese rango y desistamos de la idea de convertir sus obras en entretenimiento de moda, mejor. La cosa termina en que no las representemos en absoluto y en que sigamos en la ignorancia bárbara y peligrosa de la causa contra el idealismo. Queremos un teatro sinceramente doctrinal. No hay más razones para hacer que un teatro doctrinal sea poco artístico que para desafinar un órgano de catedral; de hecho toda la experiencia demuestra que la doctrina sola nos arma de valor para realizar el esfuerzo requerido por el arte más grande. Por lo tanto sugiero que hasta los eruditos a la violeta y los hedonistas a quienes no importa nada en el arte aparte de sus lujos y sus proezas ejecutivas estén tan interesados en la creación de un teatro tanto como aquellos para quienes el “qué” es siempre más importante que el “cómo”, aunque solo sea porque el “cómo” no puede llegar a ser verdaderamente mágico hasta que tal magia sea indispensable para la revelación de un “qué” de suma importancia.

No sugiero que el teatro Ibsen deba limitarse a Ibsen más que la Iglesia oficial se limita a Jeremías. Los post-ibsenistas también podrían exponerse allí; y Strindberg debería tener su lugar, aunque solo fuese como abogado del Diablo. Pero las representaciones deberían seguir el orden de los cursos académicos, diseñadas para llevar al público por todos los puntos igual que hicieron Ibsen y sus sucesores, de forma que la exposición sea consecutiva. De otro modo

³ [N. del T.] Obra teatral de Arthur Wing Pinero.

la doctrina no resultará interesante y el público no asistirá con regularidad. Los esfuerzos actuales de regenerar el teatro se desaprovechan muchas veces por una falta de convicción doctrinal y la consiguiente necesidad de sistema, con el resultado final de una suspensión indecisa entre lo doctrinal y lo meramente entretenido.

Para este tipo de empresa es necesaria una fundación, porque el capital comercial no está contento en un teatro con un interés razonable; exige grandes ganancias incluso a costa de grandes riesgos. Además, nadie hará una donación para el mero goce, mientras que la doctrina siempre sabe ganarse las donaciones. La insensata negación de la doctrina es lo que hace que el arte dramático siga sin recibir donaciones. Cuando pedimos un teatro subvencionado siempre nos esforzamos por asegurarle a todo el mundo que no nos referimos a nada desagradablemente serio y que nuestro teatro subvencionado será tan animado y alegre (es decir, tan grosero y ordinario) como los teatros comerciales; como resultado de lo cual, no recibimos donaciones. Cuando tengamos el sentido común de aprender esta lección y prometamos que nuestro teatro subvencionado será un lugar importante y que pondrá a la gente de gustos groseros e ideas tribales o comerciales terriblemente incómoda por los esfuerzos del mismo para darles conciencia del pecado, obtendremos donaciones tan fácilmente como los religiosos que no se avergüenzan tontamente de pedir para lo que quieren.