

ALGUNAS IDEAS EN EL TEATRO DE IBSEN *

Se me invitó a que hablara de Ibsen en esta tan solemne circunstancia, y viendo en ello una muestra de benevolencia, acudí, más agradecido que considerado. Y como se me permitiera la elección del tema, contesté que me limitaría a dar algunas indicaciones, necesarias a mi parecer, para juzgar rectamente sus dramas. Y héme aquí ahora sobre esta tarima, frente a tan vasta superficie de caras luminosas.

¿Cómo no pensar en Sócrates que en la cárcel, a esta misma edad, para pasar el rato ponía en versos las fabulillas de Esopo? Héme aquí a los setenta años, hablando de Ibsen en público, como un jovencito que ensaya sus aptitudes en la crítica y en la elocuencia. Pero oigo que ustedes me dicen con Dante:

che il perder tempo a chi piú su piú spiace.

Entro sin más al asunto. No puedo hacer indicaciones generales, válidas para todos los dramas, tanto en lo tocante a la estructura del drama mismo como a las ideas que en ellos se manifiestan y transparentan. Ibsen, como el periscopio de un submarino, corre vertiginosamente por su siglo, y en cada drama refleja las ideas filosóficas y estéticas predominantes

* Esta conferencia, preparada para el ciclo conmemorativo que se llevó a cabo el año pasado, en la Facultad de Filosofía y Letras, no pudo leerse por falta de espacio en el horario de las conferencias.

en el momento. No hay, pues, en él nada definitivo y constante, cosa que él mismo nos lo advierte: "Una verdad, dice Stockman en *El enemigo del pueblo*, es vieja y añeja cuando ha vivido diez años". Ni su misma fe en el movimiento que sigue y favorece, es duradera; porque el continuo aumento de éste le inquieta, presintiendo una catástrofe. Ya no se sabe si sonríe complacido o irónico. De su misma obra, que obedeció a tantos y tan distintos ideales, desconfía; o imaginando verla después de su muerte, tal como aparecerá a los venideros, la juzga un producto gastado por ínsita locura. Parece augurarse la paz del olvido. He aquí, por qué las indicaciones no pueden extenderse a todos los dramas, sino sólo a los compuestos en una misma época y bajo el mismo ideal.

Ante todo he de hacer una advertencia: en cuanto Ibsen hace del escenario su tribuna y su cátedra, no es un innovador, sino, antes bien, un reformador: reconduce el drama a sus comienzos. Pero tan grande es la confusión que el apriorismo introdujo en las ideas estéticas y tanto se insistió en la independencia del arte con respecto a la moral, que se consideran espúreos los dramas que, además de la flor, quieren madurar el fruto, a los que se les llama, sin más, dramas de tesis. Contra esta aversión al arte educativo nada tengo que agregar; pero no puedo silenciar mi protesta cuando oigo que el intento moral o filosófico es extraño a la idea del arte. Será extraño al arte del porvenir, pero no al clásico, esto es, al griego y latino, del que se sacó la idea misma del arte. Para concretarme al drama, diré que Esquilo, en la lucha contra el Areópago, tomó parte con su Orestíada; en la contienda en pro y en contra de la sofística, y todo lo demás que agitaba a la ciudad en su tiempo, Aristófanes convierte el teatro en una tribuna. El drama sirve, además, a Esquilo como a Sófocles, para la difusión de sus ideas especulativas. En fin, el escenario es para los antiguos tribuna y escuela, lo mismo que para Ibsen.

El arte de Ibsen se asemeja al antiguo también por lo que despierta; esto es, en que habla a la inteligencia y no a la fantasía. Aristóteles considera el progreso en todas sus formas como una victoria sobre el sueño. El Oriente, en todas sus quiméricas concepciones de la naturaleza, pone como fin el sueño, la modorra, el *nirvana*. Y es de allá que por media-

ción de muchos filósofos llegó a nosotros esta teoría del arte, que pone su fin en sustraernos al sentimiento doloroso o fastidioso de lo real; en sumirnos en lo vago de sensaciones sin objeto, de sentimientos y aspiraciones indeterminadas; en conclusión, en suprimir el pensamiento, y sobre todo el razonamiento, dejando viva la fantasía y enteramente abandonada a la sensualidad. A estos conceptos sólo el *Catilina* podría citarse entre los dramas de Ibsen.

Mas para mí tengo otra explicación. Su juventud casta se manifiesta en un artista como por un ataque a la cabeza, por una excitación anormal de la fantasía que desfigura las formas de las cosas y desnaturaliza los sentimientos. Recuerden sino *Los mesnaderos* de Schiller. La misma *Vita nuova* de Dante cae en esta categoría, aunque no sea una pesadilla angustiosa, sino un sueño apacible. Pero consideremos los dramas de la madurez de Ibsen, o mejor dicho, los escritos en el vigor de la edad, como ser *Los pretendientes a la corona* — un verdadero poema dramático — y que compuso a los 30 años (a los 27 había escrito *La castellana de Olof* y a los 28 *Los guerreros en Helgoland*, dramas todos de la misma categoría). Estaba entonces en auge la novela histórica; Walter Scott había muerto hacía un cuarto de siglo, pero su fama estaba en el apogeo. No vale la pena recordar a Dumas y a sus imitadores. Lo novelesco de los dramas de Ibsen, como en Walter Scott, no excluye la reconstrucción histórica diligente. Pero no se entienden bien los personajes de este drama si no se tienen en cuenta otras particularidades. Si se toma al obispo Nicolás y al jarl o conde Skule, nos parecerá verlos a través de un medio difrangible. Cuando se compuso este drama, florecían más que nunca las investigaciones acerca del origen de los mitos y las leyendas. El mito consta de un significado, así decíase, y de un signo o símbolo; de aquí su afinidad con el lenguaje. La poesía y el lenguaje mítico no son sino una misma cosa. Así se razonaba entonces por lejanas analogías. Eran las ideas de Vico, rumiadas en tiempos de Herder y Wolf, que empezaban a digerirse. Signo del mito es el hombre significando ya sea un proceso natural o una verdad moral, como en las fábulas de Esopo. En su desarrollo, el mito adquiere rasgos que no siempre se avienen a su primitivo significado. A veces, el signi-

ficado es un pueblo entero, como en el mito de Heracles, en cuyas hazañas se traducen las empresas del pueblo dórico, o fenicio, o egipcio; de donde el Heracles dórico, fenicio o egipcio, que el tiempo ha confundido en un solo personaje. Estas, las ideas de entonces.

Aplicando el mismo método de interpretación a la historia, las mujeres, concubinas e hijos de Jacob, y Jacob mismo, se convirtieron en tribus cananeas más o menos afines a las judías, y algunas hasta incorporadas a ellas. El mismo Cristo no era para Straus sino un nuevo Prometeo, símbolo del pueblo. Respetemos estas ilusiones que dieron a nuestros abuelos la satisfacción de creerse sabios, y despreciar, en nombre de la ciencia y del pensamiento modernos, a las crédulas generaciones pasadas. * El arte sintió el influjo de estas ideas, y sabido es como Wágner y el mismo Ibsen fueron a buscar los asuntos de sus dramas en los mitos de los Nibelungos y los Eddas. Wágner, creyendo imitar a los antiguos y sugestionado por el budismo — que Schopenhauer iba mostrando vertido al alemán por las plazas —, estimó que el fin del drama era aletargar por medio de la música, producir estados de alma, cuales se obtienen con el empleo de los alcaloides, sin cansancio de los oídos; pero Ibsen, imitando en esto de veras a los griegos, y con las mismas nociones contra los agentes externos, lo primero que hizo fué despejar la leyenda de toda niebla fantástica y traducir a los héroes a la común naturaleza humana.

Además del origen de los mitos estudia su formación, y mucho se complacía en forjarlos; de aquí el simbolismo, que tiene tanta parte en los dramas de Ibsen. Sin embargo, esto no basta para explicar *Los pretendientes a la corona*.

Hay que comprender cómo Ibsen, habiéndose propuesto ilustrar con aquel drama el período de guerras de la realeza contra los señores feudales, representó a los tres poderes en lucha — el monárquico, el feudal y el eclesiástico — con tres personajes: el rey Hakon, el conde Skule y el obispo Nicolás. Sólo así se explican las discusiones que plantean, pues lo mismo parecen hombres reales que ideas. No obstante, con esto no se explica ciertos rasgos del carácter de Nicolás, el obispo, ni tampoco el móvil del drama. Es necesario recordar o conocer otras ideas que por entonces corrían el mundo. Entendámonos

bien: ninguna idea era nueva en realidad; nueva era su vulgarización. No se olvide que en el pasado siglo el periodismo adquirió enorme difusión; ya no hubo pensador aislado, y en consecuencia las ideas avanzadas de sus dramas son, desde entonces, esparcidas por la superficie de la tierra. Es así como se difundieron las ideas sobre el origen del mal, que se ocultaban en volúmenes olvidados en los estantes de polvorientas bibliotecas.

Se remonta a una secta agnóstica la observación de que la serpiente bíblica, induciendo a Eva a comer la manzana, fué causa del saber humano. Partiendo de esta observación se ha llegado a concluir que el mal, personificado en el demonio, es el origen de la discordia, luego del movimiento y de la vida, y la causa del ascenso a formas superiores de existencia, o sea de todo lo bueno. Sin él, el mundo, creado perfecto, se habría quedado para siempre en la inmovilidad, o mejor dicho, en una infancia eterna. De aquí vino una inversión de concepto, que hacía de Satanás causa de todo lo bueno; Carducci, pocos años después de aparecer *Los pretendientes a la corona* (Ibsen tuvo su obra guardada muchos años) cantaba:

Cui va Satana,
la ribelione,
la forza vindice
de la ragione, etc., etc.

Recuerdo el estupor y escándalo promovido por aquel canto en Italia.

El obispo Nicolás, de Ibsen, es Satanás. "El que cumplió la más grande empresa en este mundo, dice, fué aquel que socavó los cimientos de un gran imperio." "¿Y quién fué?", pregunta Skule; el obispo contesta: "*El ángel que primero se rebeló a la luz*". En la última tentación de Skule, Satanás se le aparece con el semblante del muerto obispo. "Pero fué arrojado al abismo", dice Skule. "Es cierto, contesta Nicolás; mas él se hizo célebre con reino tan grande y es monarca tan poderoso y absoluto como Dios."

El drama tiene apariencia de un incendio doloso, que un criminal logra prender después de dos vanas tentativas. Se ve cómo la llama se enciende y apaga repetidas veces, y final-

mente cómo prende y estalla el incendio. La mano criminal es la de Nicolás. Se dice de esta gente que ama el mal por el mal. Es expresión impropia; nadie ama el mal para sí sino para los otros. Amar el mal por el mal quiere decir odiar a todos los demás, y esta es la fórmula exacta que usa Ibsen. Por este odio hace responsables a todos los hombres y a Dios de su invencible cobardía, que le obstruyó el camino de la gloria y del amor. Por lo demás, nada es más opuesto a la cobardía que la idea de Satanás. Satanás es grande; la leyenda le hace el más bello e inteligente de los ángeles, y tal lo veía Santa Teresa, que lloraba sobre su condenación.

El Ricardo III de Shakespeare, de no ser deforme, sería el verdadero tipo satánico.

Nicolás abusó tanto del nombre de Dios para amilanar a los demás, que este nombre acaba por inquietarle. Es la interna lucha que hace sublime las escenas de su muerte en el acto III; ve el mal, y no se determina a seguirlo; pero en el último momento, a punto de exhalar el alma, logra ser resueltamente perverso, y se nos presenta grande.

Hasta entonces no sabe aún formular claramente su ideal; el médico de cabecera, un loco que buscaba el movimiento perpetuo, se lo sugiere: *aeternum mobile*. He aquí lo que él quiere ser, un *eterno móvil*, *aeternum mobile*, anda diciendo; la causa de una discordia que mantenga a Noruega en una eterna lucha.

Aeternum mobile: puede definirse la aspiración del clero a la soberanía temporal, si se mira, sin buscar más, sus efectos en la historia de los tiempos de Nicolás; pues éste vive en el siglo que empieza con Inocencio III y termina con Bonifacio VIII.

Esta ambición es para Dante el gran pasado del sacerdocio católico y la causa de todos los trastornos de aquel siglo. Pero Dante no ve en el mal la causa del movimiento y por lo mismo del progreso de la vida. Mas, ésta es una cuestión que sería muy largo exponer ahora. De cualquier modo, como Nicolás personifica esa pretensión, Ibsen le da todos los vicios correspondientes a los efectos que se le atribuyen. Asimismo, todas las causas que impidieron el triunfo de la nobleza feudal, añaden un rasgo al carácter de Skule. Esto basta haberlo indicado. El carácter de Skule no se explica solamente con el papel

que el poeta le encomienda de representante de la nobleza, sino que está fundado en consideraciones psicológicas muy profundas. En resumen, Skule no carece ni de valor ni de fuerzas suficientes para derribar a Hakon; de lo que carece es de resolución. No tiene la certidumbre de la ilegitimidad de Hakon y el temor de perder el alma lo coarta. Skule es como Hamlet, y se le parece también por sus continuos y largos monólogos. El hombre resuelto no tiene en sí con quién hablar. Hamlet no duda de la culpa de su tío, y lo mataría mil veces y sin dificultad; pero ¿y después? ¿Qué hay más allá de la tumba? *Ser o no ser*, en ello está el problema. Este es el pensamiento, dice, que hace palidecer la más fuerte resolución. Hamlet no es un enfermo, como pretenden ciertos célebres profanadores de una obra de concepción tan profunda; de aquella duda, ser o no, nace su indecisión. Y esto es lo que corta los nervios a la ambición de Skule. Por otra parte, la sospecha de la ilegitimidad del soberano impide a su orgullo acatar sus órdenes. Y tal es el estado en que Nicolás lo mantiene para que la guerra continúe.

Este drama es también importante porque permite indicar la orientación filosófica a la que Ibsen se adhería. Nuestro poeta fué estoico, pero no tan rígido como el de los comienzos de la doctrina, sino dotado de aquella tolerancia que la experiencia y el conocimiento de la naturaleza humana introdujeron en él. Era un estoico a la manera de Epicteto: rígido consigo y condescendiente con los otros, tanto más que para ser tolerante tenía lo que le faltaba a Epicteto: los conocimientos científicos. Sabido es que los estoicos de la edad imperial amaban la soledad; y aquí veo yo la causa de la vida apartada y solitaria del poeta. Se dice que Ibsen era el apóstol de la voluntad a ultranza. Mas la voluntad de Ibsen es la estoica; esto es, un apetito como la concupiscencia, y como tal no se despierta sino por la presencia del objeto apetecido ya realmente, ya en la fantasía. La voluntad difiere de la concupiscencia en que aquella es un apetito racional y ésta irracional; la concupiscencia se excita por lo que place a los sentidos, y la voluntad por lo que la razón aprueba. Razón y voluntad, pues, se identifican de cierto modo.

No es grande sino aquel que tiene voluntad y no hay

mente cómo prende y estalla el incendio. La mano criminal es demás deseos son apetito irracional. Cuando hay voluntad verdadera, el apetito irracional calla. Hay que agregar la Providencia inmanente que conduce las partes infaliblemente a la finalidad del todo, suscitando en cada época al hombre que lleva a los demás a donde sus planes lo exigen. Se hacen distinciones entre la tristeza, el apetito irracional, la alegría y apetito racional que sigue la voluntad; en fin, todas esas ideas estoicas que hállanse expuestas en cualquier manual.

Aquí sólo se recuerda las que Ibsen señala en su drama. Que Hakon sea el hombre *providencial*, lo afirma el obispo Nicolas. Exteriormente no se le conoce sino por su constante éxito y el provecho que le acarrearán los acontecimientos de cualquier clase, ya sean victorias o derrotas. Skule nota con asombro el continuo concurso de todos los acontecimientos en favor de Hakon; es su preocupación, es algo que no alcanza a comprender. Pero el obispo se lo explica: "Hakon, le dice, es el hombre afortunado". Nosotros diríamos, con el mismo sentido, *Providencial*. Y para más comprensión, pondérense bien estas palabras: "El hombre más grande no es el más valeroso, como parece a los guerreros, ni el más sabio como opinan los filósofos, sino el más afortunado; éste es quien lleva a cabo las más grandes empresas, y a quien las aspiraciones latentes de su época encienden en un audaz aventurero, haciendo brotar de su cerebro ideas que apenas él comprende, y enseñándole un camino hacia términos misteriosos, que él sigue ciegamente empujado por una fuerza irresistible". Tal es Hakon, el cooperador, pues, de la Providencia, entendido a lo estoico.

Y tales fines, que la Providencia hace entrever al hombre por ella elegido, no pueden ser llevados a cabo por otro que él: Skule se propone un instante dar la paz y la unidad a Noruega, pero en seguida un pensamiento le dice que aquel designio no fué concebido por él sino por Hakon, y que sólo a éste es dado hacerlo efectivo. También es un misterio para Skule la constante y serena tranquilidad de Hakon. Es la alegría *estoica*, que en los "Espectros" se llama *alegría de vivir* y se identifica con el vigor en el trabajo. Excitada la voluntad de Hakon por la grandeza del fin, no vacila nunca, no duda, no examina, ni delibera. Según la moral estoica, en cuanto es elegido rey, pide

pluma y papel para despedir y alejar de sí a todas las personas a quienes más quiere: a Kanya, su querida, y aún a su madre, para que el amor que les tiene no influya en sus deliberaciones. Es el sacrificio sin el cual nada se consigue, el sacrificio total; pero de esto no es capaz sino la voluntad. Su modo de proceder se complace Ibsen en representarlo gráficamente; Hakon llega a la puerta del templo, yacen atravesados en el umbral los cadáveres de Skule y su hijo, pero él pasa sobre ellos. No creo que pueda haber duda de que este drama fué concebido bajo el influjo de ideas estoicas.

En *Los guerreros de Helgoland*, drama sacado de una saga de los Eddas (drama artísticamente hablando, perfecto, por cuanto me es dado entender), los dos caracteres más notables son el de Hicerdís, esposa de Grenar, y el de Sigurd, rey del mar. En Hicerdís presenta la religión pagana, que enseña el odio y la venganza, y en Sigurd, el cristianismo, cuya esencia es el amor al prójimo — aquí representado por Grenar — y el sacrificio. Ya se sabe cuál de los dos triunfará; odio y venganza, son la negación del sacrificio, y sólo el sacrificio entero lleva a la victoria. De este drama no diré nada más.

En *Inges*, la castellana de Ostrat, se representa los efectos de la venganza. Es un drama histórico, un hecho acaecido, dice la nota, en el siglo XVI. Esta mujer, trata de vengar la muerte de uno de sus hijos, pero determina la de otro; cree asegurar con el asesinato del legítimo heredero de Sture, el trono a su hijo ilegítimo, pero mata equivocadamente a éste en vez de aquél. Los significados históricos del hecho dejo de exponerlos, para ahorrar tiempo.

Pero además de los efectos de la venganza, que resultan siempre contrarios a los que se espera lograr de ella, se inculca aquí, poniéndola en acción, otra máxima grata a Ibsen, la misma que se formula en *Rosmersholm*, en estos términos: "*Nunca se puede alcanzar la victoria en una empresa en cuyo origen hay una falta*".

Y también esta otra: Hjalmar, en el *Pato silvestre*, al ver que Werle, seductor de Gina, su esposa, va a quedar ciego, exclama: "Parece que el destino es justo, se queda ciego. El ha deslumbrado una vez con sus ojos a una muchacha inocente; y ahora viene la expiación misteriosa, implacable, y pide sus

ojos". Es la justicia inmanente. Inges, la castellana, doncella aún, tuvo un desliz con el Conde Sture, a quien cabía de derecho la corona de Noruega, sometida entonces a Dinamarca. Ella era la predestinada para libertar a Noruega: la culpa le hizo perder un gran destino; pues para no dañar al hijo, que le había sido quitado al nacer, y que vivía con Kangles el agitador, hubo de proceder con circunspección, acabando por perder la confianza de amigos y enemigos. Por añadidura, en el hijo de la culpa tuvo su castigo; pues ella misma sin reconocerlo lo mata, creyéndolo el legítimo heredero de Sturle. El bien no es hacedero sino por quien no tiene mancha. Pureza, pues, y sacrificio, he aquí lo que se exige ante todo en quien quiere llevar a cabo una empresa de pública utilidad. Esta es la moral de la Castellana de Ostrat. Su fracaso se revela cuando al dar muerte a su hijo, a quien ella creía asegurar el trono, grita: "¿Quién venció? ¿yo o Dios?", y en aquel mismo momento descubre su fatal error. La ley moral o justicia está, conforme a las ideas estoicas, en los hechos mismos, del mismo modo que las leyes físicas en las cosas. Es el determinismo estoico que no excluye la conciencia empírica de la libertad. Son ideas tan claras, en todos los dramas de este período, que a cualquiera saltan a la vista.

Un mito es el drama Rosmersholm. Rosmer es un antiguo sacerdote, viudo de Reata; en su casa, y en relación de ideas y sentimientos con él, está Rebeca West. Pues bien, Rosmer simboliza el protestantismo, Rebeca el judaísmo, Reata la idea cristiana y Kroll, cuñado de Rosmer, el protestantismo oficial, religión de Estado.

Ibsen vivió mucho en Italia y Alemania; allí pudo darse cuenta del estado del protestantismo.

Rebeca, el judaísmo, entró en la casa con la idea preformada de librar a Rosmer de Reata. Rebeca es el judaísmo occidental. Rosmer, poco a poco, reniega de todas sus antiguas creencias, y Reata se arroja de un puente al molino. Eran los tiempos de Strauss, el célebre israelita alemán. Rosmer, que una vez decía: "Me siento tan gozoso, siento una dicha tal en eso que tú llamas renegar", al darse cuenta que ayudó a Rebeca a empujar a Reata hacia el molino, ya no puede ser alegre. No pensaba en la consecuencia, pero el mal se hizo igualmente. Reata tam-

bién tiene una culpa en su vida anterior, lo que obstaculiza el éxito de la obra.

Puesto que Rosmer ya no cree y Reata ha muerto, y median entre él y Rebeca relaciones tan cordiales, cabe un matrimonio espiritual; ¿por qué no unirse? Y aquí es Rebeca la que con protesta dice: "Nunca, nunca...". Rebeca en contacto con Rosmer se ha ennoblecido; éste tiene dos siglos y medio de nobleza y en todo este tiempo, en su propiedad de Rosmersholm, no se vió reir jamás a nadie. Es la tristeza del protestantismo, notada ya por Goethe en su biografía. Se había declarado en contra de Kroll, esto es, de la Iglesia, pero cuando adquiere la convicción de ser en parte, responsable de la muerte de Reata, y que Rebeca la premeditó, se desdice, y vuelve a Kroll. Son las vacilaciones del protestantismo ilustrado, que llevado por los principios de que parten a negar en fin, la divinidad de Cristo y a matar a Reata, buscan transacciones y fórmulas que cubran por lo menos, las apariencias. Perdida la esperanza de unirse con Rebeca, ya nada le queda por hacer. Su misión, la que se había propuesto, era difundir la alegría en la inocencia y ennoblecer a los hombres, esto es, apoyar la moral en el sentimiento de su dignidad; ahora ya no se cree apto para cumplirla; la ciencia se opone a la inocencia ya desde las primeras páginas de la Biblia.

Es un simbolismo maravilloso, pues casi cada frase responde a una página de la historia. Por fin Rosmer, al no poder casarse con Rebeca, que lo ama pero que ahora se ha ennoblecido y posee la conciencia de la obligación que imponen al judaísmo treinta y cinco siglos y pico de historia, Rosmer, digo, la desafía, negándole el valor de imitar a Reata, o sea, de arrojarla al molino ella también. Rebeca, sin embargo, muestra tener igual valor, se encamina, y Rosmer la sigue. He aquí la solución que Ibsen indica. Rebeca y Rosmer pertenecen al grupo de los que pretenden deshacer la sociedad para establecerla sobre nuevas bases, partidarios de todos esos sistemas y sectas sociales, que pululaban entonces como hongos.

En el drama, ellos están representados por Brendel, y el juicio que a Ibsen le merecen lo manifiesta éste. Se cree el innovador en posesión de todo un tesoro de ideas prácticas, y va a la ciudad para difundirlas en una serie de conferencias, mas al abrir la

caja de caudales encuentra que está vacía. Principios, teorías que son buenos para quien es dueño de elegir y determinar su conducta; buenos para quien manda, mas para la gran mayoría de los hombres, siervos de las necesidades de la vida y de las circunstancias, y que no conocen más camino que el trazado por las costumbres, ¿para qué sirve todo aquello? ¿Quién le va a hablar de estilos y distinciones arquitectónicas al labrador que se está construyendo una choza de barro?

Ibsen no bajó allí con sus pinceles; sin embargo, esas muchedumbres aparecen en sus dramas como en la vida, para dar cuerpo y masa al movimiento. El se detiene con preferencia en la clase media, en la burguesa, pues es en ella donde nacen los que desean mejorar las condiciones de las clases inferiores, así como del clero salieron todos los adversarios de la jerarquía y el poder eclesiástico, o los innovadores religiosos. Allí se siente él como quien asiste de pie al juego, sin tomar parte. El refrán dice, que ve mejor el juego quien está fuera de él. Podría comparársele con un médico, pues hace el diagnóstico de los males y sugiere el remedio, prescindiendo de ideales, a los cuales no sabe cómo emplear, el que sufre. Disminuir el dolor, favorecer todas las nuevas tentativas, sugiriendo las indispensables condiciones del éxito, es su oficio. De ideales habla a quien puede hacerlos efectivos. Todo esto lo expresa, casi se diría con sarcasmo, en *El pato silvestre*, pero su ironía no nace de malignas disposiciones de su alma, buena y sedienta de bien, sino de la realidad misma, fielmente representada.

En *El pato silvestre* aparece en primer término Gregor Werle, a quien el médico llama: *acreador de los ideales*. Este hombre es definido por el doctor Relling, así: "Tiene usted una enfermedad complicada; primero era fiebre de justicia, y luego siempre quiere usted tener algo que admirar fuera de su asunto". Gregor, personaje sediento de justicia y de pureza absoluta, no sólo las exige de sí mismo, sino de los demás. Y se dirige con sus exigencias ideales, no a las personas que por su posición y educación podrían satisfacerlas, sino a gente humilde cuyo gran problema es el del pan cotidiano. "Usted, le dice el doctor, una vez más ha venido con sus exigencias ideales a una choza. En esta casa no viven gentes presentables en un salón". En aquella casa vive *Hjalmar*: Werle, el padre de Gregor, tenía una ama

de llaves, Gina, una pobre mujer, buena en el fondo. Era hermosa y sucedió lo de siempre. Gregor, que ya desde entonces vivía con los ojos abiertos sobre los otros, notó las relaciones de su padre con Gina, y se fué de casa. Al volver después de unos quince o dieciséis años, encuentra a su amigo Hjalmar casado con Gina.

Werle, al advertir que el desliz podía tener consecuencias, se apresuró a casar a Gina con *Hjalmar*. Este era pobre, pero Werle, una vez casado, le envió a su costa a aprender el oficio de fotógrafo, que Gina ya conocía en parte, y le puso además un taller. Hjalmar no es hombre inculto, ni carente de ingenio, lo que por de pronto le impide adaptarse a su profesión con amor, como se exige para que resulte provechosa. Sin embargo, gracias a la economía de Gina (según él cree) no carece de nada. Tiene una hija, Hadwig, a la que adora, y a su padre Ekdol, antiguo cazador, víctima también él, de Werle, cuyas faltas hubo de expiar con unos cuantos años de presidio. Es un hogar humilde, pero feliz. Verdad es que la felicidad de Hjalmar se basa en una ilusión: aquella relativa holganza, es el fruto de la culpa de Gina, asimismo como todo lo que posee y lo que es. Pero lo ignora.

Próximo a este hogar se halla un amigo suyo, el doctor Relling, quien aplica a la vida las teorías del arte que por entonces pregonaba Wietz, y que afirman que el hombre no aguantaría la realidad sin una ilusión en que refugiarse, ya sea el arte, la religión u otra cualquiera. Sabido es la relación en que Nietzsche pone la tragedia griega con la bebida.

Relling tiene un amigo, Molwig, en cuya compañía gusta empinar el codo. Este era un antiguo estudiante de teología a quien Relling para hacerle llevadera la vida había logrado persuadir de *que era Satánico*. Molwig, desde entonces, estaba satisfecho de sí. Al pobre fotógrafo, Relling le metió en la cabeza que había nacido para inventar; y ya, desde diez años atrás, el infeliz se creía a punto de hacer un gran invento. Todo esto es cómico y en el escenario hace reír, pero en la vida produce otro efecto. El notar lo parece malignidad. Y, sin embargo, estas ilusiones son las que nos elevan en nuestro concepto, aunque en el fondo no creamos en ellas. Pues bien; es aquí donde viene a caer Gregor, el *acreedor de ideales*. Todo le descubre a Hjalmar:

las relaciones de Gina con Werle, su padre, y el porqué de mostrarse tan generoso con él costeándole los estudios de fotógrafo y poniéndole un taller; de la hija nada le dice, por cuanto de ella no tiene sospechas. No es para contada la indignación que Hjalmar se cree obligado a demostrar. En el mismo instante aparece la señora Söiby, procedimiento que Ibsen se complace en adoptar provocando semejantes coincidencias. Es la nueva ama de llaves de Werle y con él se va a casar. Tampoco ha llevado una vida sin tacha, pero apenas advierte las intenciones de Werle, se lo cuenta todo. Este es el remedio; este es el medio de ponerse a salvo de los acreedores de ideales. De haber imitado Gina su ejemplo, tal vez su felicidad habría sido duradera. Hjalmar, que ahora todo lo sabe, le dice: "Dígale usted a su futuro esposo que trabajo sin descanso en mi invento. Dígale además que lo que mantendrá mis fuerzas mentales en este trabajo agotador, será el deseo de librarme de una deuda penosa. Por eso quiero hacer el invento. . .".

Al quedar después solo con Gregor, le dice: "En ciertos casos no puede uno prescindir de las exigencias ideales. Soy padre de familia. Pues no es una pequeñez para un hombre sin medios como yo pagar una deuda de muchos años. . .". ¡Lo que pagará la deuda, será el invento! Con esta ilusión calmará su escozor.

El resultado es la muerte de Hadwig, cuya causa Ibsen deja adivinar al lector; pero es fácil comprender que el golpe partió de Ekdol, el viejo padre de Hjalmar, que por culpa de Werle gime bajo el peso de la pública reprobación. La víctima de la justicia absoluta es siempre el fruto inocente de la culpa. Nada más consigue Gregor: porque ya se adivina que Hjalmar se adaptará a la nueva condición, como el médico afirma. Al presente, llora la muerte de Hadwig, pero, dice Relling a Gregor, dentro de medio año "Hadwig no será para Hjalmar sino un bello tema de declamación. . . Entonces podrá usted oírle sollozar por la hija, arrancada tan pronto a su afecto paternal. Entonces verá usted cómo se embalsama en emoción y admiración y lástima de sí mismo". "Pero, exclama Gregor, si usted tiene razón, la vida no vale la pena de ser vivida". Y el médico: "¡Oh! la vida podría ser bastante buena si pudiéramos librarnos de esos amables acreedores que vienen a tur-

bar nuestra tranquilidad con sus exigencias ideales". Y Gregor arguye: "Entonces estoy satisfecho de que mi destino sea el que es"; y Relling replica: "¿Y cuál es?"; Gregor: "El que fui el número trece en la mesa". A toda esta gente habría que enviarla al molino con Rosmer y Rebeca. A la moral se aviene lo que Cicerón dice de la justicia: *summum jus, summum injuria*. En las doce tablas estaba consignado, el *summum jus*. Se ordenaza que el deudor de varias personas, imposibilitado de pagar, fuera dividido en sendos pedazos entre los acreedores, y si a uno le tocaba más que a otro, esto no podía ser causa de pleito. Pero los pretores tuvieron en cuenta circunstancias, de las que prescinden los teóricos, y así surgió la *caridad*, la justicia humana. Del mismo modo, no hay que exigir que sea conforme al ideal, quien vive como puede; estas exigencias puede uno tenerlas sólo para consigo mismo. Se ve cuán descaminados andan aquellos que buscan a Ibsen en Gregor y le hacen el campeón de lo absoluto en todo.

¿En la *Unión de la juventud*, qué moral predica Ibsen? La misma. Allí al chambelán Brotsbecq, tan ufano de su honradez, le toca oír de labios del doctor: "que su honradez se debe a no haber sido nunca puesta a prueba". El especulador Monsen, tan despreciado por él en vista de los medios poco limpios con que quiere labrar su fortuna, le contesta "que quien ha nacido en la cumbre desprecia a los que trepan para subir a ella".

Nadie pinta con tanta verdad a un arrivista, como Ibsen. Stengord es tan real, que uno de sus amigos creyó verse en él retratado.

¿Y cómo lo define al poeta, después de todo? "Es un hombre equívoco, de los que se convierten en hombres públicos".

El arrivista, por más que le repugne al Chambelán, no es sino un hombre que está en posición molesta, y que siente necesidad de cambiarla; en nada repara el que se siente sofocar por el gentío, cuando busca abrirse paso con los codos. ¿Y el remedio? El remedio lo adopta el Chambelán: a la especulación de Monsen, que raya en rapiña, sustituye una gran empresa industrial que puede crear la riqueza con medios honrados.

¿Enemigo del matrimonio?... ¡Bah! Lo que hace es in-

dícar los medios que sólo permitan conseguir los fines de su institución. El matrimonio ha de ser la fusión de dos almas; los esposos han de tener una conciencia sola entre los dos. Nada debe ignorar uno de otro, única defensa contra la maledicencia. Es el remedio que receta en *El pato silvestre*. Otra causa parecida de infelicidad conyugal, se nos ofrece en *Casa de Muñeca*, en que el marido cree que es amor la ternura inspirada por la gracia de su esposa a quien agobia con sus mimos, pero a la que no considera sino una criatura. Para Holmes, Nora es como una alondra o un canario y es sabido cómo sin quererlo uno acaba por adaptarse al concepto que de uno se muestra tener. Así es que Nora revolotea por la casa como un pájaro. Ella ama a Holmes, y esto lo demuestra la piedra de toque del sacrificio, pues para salvarle la vida y procurarse las cinco mil coronas necesarias para su viaje a Italia, falsifica la firma del padre en un documento. Este sacrificio callado es su orgullo. Pues comete la falsificación sin sospechar siquiera su significado legal y además llega casi a reintegrar la suma. Pero he aquí que aquél que se la había procurado, al ser despedido del banco por Holmes, amenaza a Nora con un escándalo si no consigue del marido que se le reintegre en su empleo. Por vez primera Nora ve el aspecto serio de la vida. Como Holmes no quiere oír siquiera de reincorporar a Krokstad, la catástrofe es inminente. ¿Y qué significa el terror de Nora?, pues que la intuición no engaña. Nora se dice a sí misma y a todos que Holmes la adora, pero en su intimidad no lo cree. No puede dejar de comprender que no es algo serio para Holmes. Este tiene su *sancta sanctorum* en donde guarda lo que para él tiene valor verdadero: sus negocios, en primer término, y su respetabilidad. ¡Ay! de quien osara acercarse! Ni aludir a esas cosas serias le es permitido a Nora. Y he aquí que ese pavo embobadó con su honradez a carta cabal, recibe por fin la misiva amenazadora de Krogstad con todos los detalles del hecho. Hasta el último momento, Nora, en su angustia, espera; está cerca de la puerta, pálida ya, por la muerte que ha resuelto darse, y sólo aguarda una palabra, pues el tono de la voz le dirá todo: Nora, grita Holmes y Nora responde: ¡Ay! Ella esperaba lo sublime; aquella sería la prueba del amor de Holmes; esperaba un acento de amor en el reproche; pero no. El grito de ¡Nora! suena ace-

rado como un puñal. Hombres como Holmes no deberían casarse nunca; el matrimonio en su elevado sentido no está hecho para los egoístas. Y Nora se va para siempre. He aquí lo que es Ibsen en estos dramas: ~~un médico~~.

En *La dama del mar* se presenta otro caso patológico de unión conyugal. Allí, el extranjero es un personaje simbólico que representa lo que le impide a Ellida adaptarse a su condición de esposa del bondadoso doctor Wangel, viudo que buscó en ella quién cuidara de su casa y de sus hijos, y con quien vive desde hace diez años. Ellida no es un ser gastado por la lectura de novelas, sino, lo que da lo mismo, por haberse criado fantaseando a orilla del mar, en la torre de un faro. El otro es el obstáculo. Wangel es bueno, pero en fin no es aquél. . . no es lo que su fantasía exaltada esperaba. Está unida a él por el lazo del matrimonio; pero antes de casarse, Ellida no llamó nada a Wangel, no le escondió que estaba prometida a otro, prometida simbólicamente, por sólo haberle dicho sencillamente que lo amaba. Después de diez años ella teme aún que el extranjero llegue y se la lleve. Este temor es confiado al marido y ello significa que comienza a amarlo. En su bondad ha vislumbrado, por fin, el amor. Pero Wangel llega aún al sacrificio — que es, puede decirse, la religión de Ibsen — y a pesar de adorarla, ofrece a Ellida la libertad si esto la hace feliz.

Ella es ahora libre de seguir al extranjero, pero el espejismo se ha desvanecido, y dice a éste: “Ya no os temo, y ha cesado vuestro poder atractivo sobre mí”.

Es un estudio psicológico admirable, cuya conclusión consiste en que para la felicidad conyugal se exige la libre elección, y si ésta falta al matrimonio, los dos esposos están como separados. Pero si el esposo llega a ser para su esposa tal como ella lo escogería de ser libre, desde ese instante empieza su verdadera unión. He aquí por qué después de esta escena, Hilda, la hija de Wangel, dice a Lyngstrand: Mirad, padre y madre tienen aspecto de verdaderos novios.

En las *Columnas de la sociedad* sigue siendo médico. Mucho dista este hermoso drama de ser una carga a fondo contra *la clase dominante*. El cónsul Bernick ha cometido un desliz y salta por la ventana de la casa de una actriz para substraerse a la venganza del marido. A fin de salvar su honorabilidad, to-

lera que su cuñado cargue con la imputación y huya a América. Hay además otro negocio turbio que ¡pobre de él si se llega a conocer! Vive, pues, en continuo temor de que algo trascienda, y hasta llega a tramar contra la vida del cuñado, que ha vuelto después de muchos años, momentáneamente, de América. Aquí empieza la crisis. Hasta este momento ha vivido inquieto, en un continuo recelo; pero ahora, creyendo que su cuñado ha caído en la celada, empieza el remordimiento. Sube de punto la emoción y llega hasta la desesperación, cuando oye que el cuñado está a salvo y que la víctima de su asechanza es su hijo único, Olaf. Y todo esto le acontece mientras los lugareños están haciéndole una manifestación honorífica.

Mas he aquí que aparece Olaf, y Bernik pasa de la desesperación al más vivo transporte de alegría. Entonces es cuando sacudido por tan vivos y contrarios afectos, hace lo que su cuñada Luisa, enterada de todo, amenazaba hacer ella misma, y ante la reunión de los ciudadanos confiesa todas sus faltas. El fariseísmo local se escandaliza, pero Bernick se ha salvado y desde este momento empieza su dicha. Su mujer, a la que creía haber perdido, le dice: "Nunca te he poseído enteramente, desde este instante vas a ser mío". Estos son los desenlaces que Ibsen pone en lugar del beso final.

En él todo es pensamiento y verdad; no ha de extrañar el que no guste a quien busca en el drama molición y fantasía. Y tanto para los males privados como para los públicos, Ibsen indica el remedio, comenzando por los apóstoles que se asignan la misión de mejorar la sociedad; a éstos, ante todo, les indica las indispensables condiciones.

Allí está Brand, el drama que dió al nombre de Ibsen resonancia fuera de Noruega. Brand es un apóstol y a todos los que quieren ayudarle en su misión, les dice: "¡Cuánto durará la lucha! Durará hasta el último día de nuestra vida, hasta el sacrificio supremo! . . .". *¡El sacrificio!* He aquí la condición para alcanzar todo lo bueno. Y sigue: "¿Qué ventaja os proporcionará la victoria? Una fe elevada y el espíritu de sacrificio que lo da todo con alegría, hasta la vida; y, por último, una corona de espinas".

Son casi las palabras del Cristo: "Tomad vuestra cruz, si

queréis seguirme". No es el quietismo, la renuncia a la personalidad de los budistas, lo que preconiza como medio de perfección individual. Nada de eso; pero sí, que sin sacrificio nada se consigue. El que busca su ventaja, sacrifica a los otros, el que busca las ventajas de los otros, se sacrifica a sí mismo.

Y he aquí cómo el poeta enseña a las masas a distinguir a los apóstoles de los lobos; los que prometen y mientras tanto piden y toman, son lobos. El pueblo o la masa, empero, resulta siempre lo que dice Pereda: "Gente que no cree sino en quien la engaña".

En *El enemigo del pueblo* es donde aparece más la imparcialidad de Ibsen. Stockmann quiere abrir los ojos al pueblo y lo pierde todo: empleo, amigos, popularidad; en fin, se declara enemigo del pueblo. Pero de su caída en parte es responsable él mismo: tenía sospechas antes de la fundación del establecimiento, debía cerciorarse entonces; y los accionistas le habrían escuchado en su mismo provecho. Cuando ya habían invertido en la empresa todos sus capitales, entonces hace las averiguaciones. No se puede en una propuesta desatender los intereses ajenos; sería injusticia. El debía persuadir al pueblo que se hiciesen las reparaciones a costa pública. Lo moral en una causa buena, cuando hay en su contra una liga de intereses, es ante todo, ser prudente. Además, no se debe confiar sino en sí mismo. En su ingenuidad, Stockmann confía primero en la evidencia de sus razones; decepcionado, cuenta para triunfar con la prensa, y ésta le rechaza; confía entonces en su popularidad, y se desvanece. Por fin se encuentra solo, y dice: "Cuanto más solo, más fuerte". El remedio lo indica el poeta. Es la *escuela*; allí es donde se han de forjar las generaciones del porvenir.

Bien pueden considerarse ideas propias de Ibsen algunas como ser: que la mayoría nunca tiene razón, y que ha de gobernar la inteligencia y no el número. También es una máxima estoica, la arriba citada: "que cuanto más solo, tanto más uno es fuerte".

En *Espectros* hace el diagnóstico de un grave mal social: la educación basada sobre el principio de que la vida sea un mal y el trabajo un castigo. Semejante educación, contraria a la naturaleza, pone obstáculo a la natural y legal expansión de

la vida; corrompe los hombres de temple vigoroso, haciéndoles buscar el desquite en la orgía y el desorden, de donde la degeneración de la raza (Osvaldo) y la prostitución (Regina); mantiene las naturalezas débiles y delicadas en una perpetua niñez (el pastor). En vano cree uno con obras de beneficencia póstuma rescatar sus desórdenes, pues el vicio es el heredero del vicio. *Espectros* es una tragedia sombría. Protagonista es la mujer, la que más siente los perniciosos efectos de aquella educación, tanto que se ve reducida a desear la muerte de su hijo, y hasta a propinarle veneno.

La estructura del drama es perfecta, cuanto más disimulada: es el *arte che tutto fa e non si scopre*.

En *El constructor Solness* se refleja el cambio veloz de las ideas del siglo XIX. Solness es un hombre inquieto, que duda de su misma razón. Empezó construyendo iglesias, alusión a la reacción cristiana después de la Revolución Francesa.

Sigue el período *humanitario*: la religión de la humanidad (Saint-Simon, Fourier, etc.). Nuestro Giusti contaba: "He aquí el genio humanitario, que engrasa los ganchos del mundo estacionario", y Solness ya no fabrica sino casas baratas y cómodas.

FRANCISCO CAPELLO.