

IBSEN Y SHAW: de vuelta al futuro

del autor Stanley Kauffmann

• **TRADUCCIÓN:** OLIVIA RICO DÍAZ

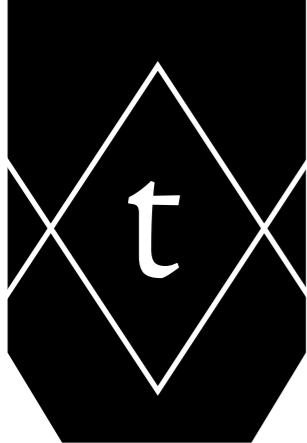
Henrik Ibsen y Bernard Shaw nunca se conocieron. Una reunión hubiera sido posible en 1890, cuando Ibsen se encontraba viviendo en Munich y Shaw pasaba por allí de camino al *Passion Play*¹ en Oberammergau. Shaw explicó luego a William Archer, el amigo que cinco años antes le había mostrado la obra de Ibsen, que “mi completa ignorancia del noruego me impidió visitarlo”. Podrían haber conversado en alemán, del cual Shaw probablemente sabía un poco e Ibsen mucho, pero quizás Shaw sentía que no podía presentarse adecuadamente en un segundo idioma. En cualquier caso, el viejo gigante y el joven nunca se encontraron.

En persona. En el papel Shaw ya había abrazado a Ibsen con la conferencia que se convirtió en *La quintaesencia del ibsenismo*, el primer libro en inglés sobre el tema y un estudio que a través de su visión y su parcialidad abrió nuevos caminos a los críticos que lo sucedieron.

Los siguientes escritos de Shaw sobre Ibsen, tanto de la época en que era crítico de teatro, como de cuando —más tarde— él mismo se había convertido ya en un dramaturgo de categoría mundial, confirmaron lo que había aprendido del anciano.

Recientemente, los dos dramaturgos se unieron de nuevo para mí en una puesta en escena de *Una casa de muñecas*. (Este es el título correcto, gramatical e ideológicamente, según el preeminente traductor de Ibsen, Rolf Fjelde). Esta producción me recordaba lo comparables que son las visiones de los dos dramaturgos en un punto curioso y también revelador:

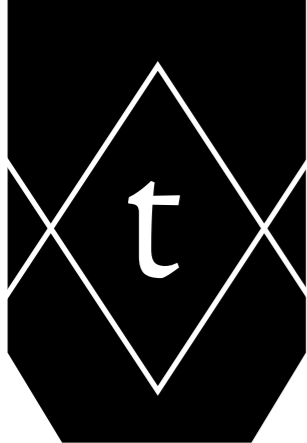
¹Obra de teatro realizada desde 1634 hasta nuestros días por los habitantes de Oberammergau, en Alemania. (N. T.)



sus actitudes hacia la dramaturgia convencional del siglo diecinueve. El más caduco lugar común de la crítica con respecto a *Una casa de muñecas* es que, hasta la gran escena final, la obra es una chirriante y torpemente tramada *pièce de théâtre* decimonónica. El primer crítico en señalar esta torpeza, y en burlarse de aquellos a quienes eso desencantaba, fue Shaw en *La quintaesencia*. Hasta cierto punto –escribió Shaw– esta es “una obra que pudiera ser convertida en un drama francés muy común mediante la escisión de unas pocas líneas y la sustitución de la famosa última escena por un final feliz sentimental”. Sin embargo, dice Shaw, fue a través de la escena final que la obra “conquistó Europa y fundó una nueva escuela de dramaturgia”. Para entender por qué el Ibsen iconoclasta escribió dos o dos terceras partes de esta pieza a la manera de “un drama francés muy común”, hay que mirar su vida teatral más temprana. En 1849, a la edad de 21 años, Ibsen comenzó su carrera como dramaturgo con *Catilina*, la cual fue publicada en



Cristiania (hoy Oslo) pero no representada. Su segunda obra, *La tumba del guerrero*, fue representada al año siguiente y le consiguió un trabajo en el teatro de la pequeña ciudad de Bergen. Allí, en 1851, se convirtió en un obrero de casi todos los oficios teatrales. De una manera o de otra, excepto como actor, estuvo involucrado durante los seis años siguientes en la producción de muchas docenas de obras en Bergen, de las cuales algunas eran suyas. En 1857, regresó a Cristiania para hacer trabajos similares en algunos teatros de allí. Durante todos los años que pasó en esas dos ciudades, remendando, cortando y expandiendo obras en el repertorio popular –toda vez que la rentabilidad comercial lo requería– siguió escribiendo obras propias, a menudo en verso y en grandes formatos. Varias de ellas fueron representadas, algunas con cierto éxito. En 1864, cuando tenía 36 años, su drama histórico *Los pretendientes de la corona* ayudó a que ganara una pensión del gobierno. Mientras vivía en Alemania e Italia, continuó escribiendo a gran



escala durante 1873, cuando terminó *Emperador y Galileo*, un extenso “drama histórico universal”, como él mismo lo llamó. Fue publicado, pero no representado.

Entonces cambió de estilo. Ya había dado señales de ello en *Emperador y Galileo*. Edmund Gosse, un profeta para Ibsen en Gran Bretaña, se preguntó en una reseña de la obra (la publicada) por qué no había sido escrita en verso. Ibsen le escribió a Gosse:

Aquí debo diferir contigo. Como debes haber observado, la obra está concebida en el estilo más realista posible. La ilusión que deseaba producir era esa de realidad... De haber empleado el verso hubiera ido en contra de mi propia intención y arruinado mi propósito.

Creo que, siendo justos, podemos suponer lo siguiente. Sus obras más geniales habían alcanzado un reconocimiento importante a través de premios y nombramientos; incluso le había sido otorgado el grado honorífico de doctor. (También había publicado un libro de poesía). Pero, aparentemente, decidió que la concepción general y la ejecución a gran escala de esas obras le impedía un acercamiento al mundo cambiante que lo rodeaba. De cualquier modo, se encontraba entregado por completo a la

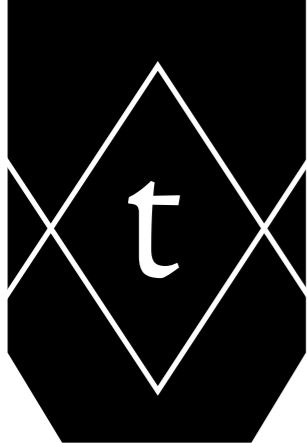
revisión de sus métodos, no para avivar el fuego que ardía en él sino para usarlo en función de un tipo de teatro más práctico. Puso a un lado lo figurativo y lo formalmente poético, y regresó al cotidiano oficio teatral que había aprendido en el teatro de Bergen y Cristianía: usó la popularmente llamada “obra bien tramada”, pero la usó con fines nuevos y radicales. En 1877 terminó *Las columnas de la sociedad*, la primera de sus doce obras contemporáneas en prosa. Cuando le envió este manuscrito a su editor, le dijo: “Es moderna en todos los aspectos y en completa concordancia con los tiempos”.

Cuando Ibsen escribió estas doce obras, seguramente pensaba que, si los directores y las audiencias gustaban en escena de un conflicto a lo Sardou y Scribe –los dos más grandes “artesanos” del teatro contemporáneo (cuya obra una vez calificó de “algodón de azúcar dramático”)– él podía proporcionárselo, pero solo con el objetivo de adormecer y complacer al espectador hasta que la bomba explotara. El segundo de esos doce viejos pero nuevos dramas fue *Una casa de muñecas* (1879).

En *Una casa de muñecas* los mecanismos Sardou-Scribe son sólidos. El vengativo Krogstad amenaza a Nora Helmer con un papel que una vez ella firmó ilegalmente. Mientras la presiona, esperando vengarse a sí mismo por agravios que ha sufrido,

aparece la Señora Linde, una mujer a la que Krogstad amó y que convenientemente llega a tiempo para apaciguar su furia. Hay una buena dosis de aún mayor *suspense* alrededor de una carta fatal que espera en el buzón de Helmer. Y así continúa. El público del siglo diecinueve reconoció claramente todo este “Sardoodledom” (término de Shaw): es más, lo acogieron con gusto. Esto, para ellos, era de lo que se trataba el teatro. Entonces, mientras se acurrucaban en sus asientos y disfrutaban de lo habitual, llegó la última escena. Después de que la amenaza a Nora se evapora, ella rechaza la reconciliación con el marido, quien se ha negado a permanecer junto a ella en su conflicto. Ella abandona su hogar. Ese portazo ha resonado desde entonces.

Es extraordinariamente oportuno que haya sido Shaw el primer crítico en señalar la yuxtaposición de la vieja y la nueva dramaturgia en *Una casa de muñecas*, pues, a su manera, pronto él haría lo mismo. Desde su adolescencia en Dublín hasta su juventud y temprana adultez en Londres, Shaw había amado el teatro popular, pero este mismo amor limitó su interés por la dramaturgia. Hasta pasados sus treinta escribió novelas (sin éxito) y, aunque jugó un poco a escribir obras de teatro, nunca terminó ninguna. Era verdaderamente ambicioso como



escritor y pensaba que el teatro de sus días se había convertido exclusivamente en territorio de lo popular. Ciertamente lo disfrutaba, pero no podía sentir que la dramaturgia era un campo apto para él; así como un escritor talentoso de hoy puede disfrutar de la televisión sin desear escribir para ella. (Luego diría: “El genio de Dickens, quien al principio quiso escribir para el teatro, le estaba vedado a este, porque no existía un teatro en el cual su arte hubiese podido respirar.”) Cuando Shaw se convirtió en un crítico de teatro, lo cual hizo antes de terminar su primera obra, a menudo hablaba de su disfrute de largo tiempo del teatro y de la actuación, a despecho de la mediocridad de las obras contemporáneas.

Luego, alrededor de 1885, William Archer, que conocía el noruego, le presentó la obra de Ibsen, gran parte de la cual no había sido traducida aún. A través de la obra de Ibsen, Shaw llegó al convencimiento de que la seriedad era posible —y era urgentemente necesitada— en el teatro contemporáneo. Ibsen le mostró que esta gravedad era especialmente posible si, para presentarla, el dramaturgo usaba las propias herramientas comerciales del teatro. En la década de 1890, la primera de la obra dramática de Shaw, escribió *La profesión de la Señora Warren*, la cual se enfocaba en la idea, entonces en boga, de

la “*fallen woman*”², con la excepción de que aquí era usada para probar que la mujer tenía razón; *Armas y el hombre*, sobre un héroe militar más conservador que valiente; *Lucha de sexos*³, un veraniego romance costero que terminó abarcando un drama de profundos cambios en cuanto a las relaciones entre hombre y mujer; y *El discípulo del diablo*, un melodrama que hizo eco de *Historia de dos ciudades*⁴, pero este héroe era más irónico que noble.

Shaw continuó con este procedimiento simbiótico usando viejos moldes para contenidos nuevos⁵ a lo largo de gran parte de su carrera. (Martin Meisel explora el asunto minuciosamente en *Shaw y el teatro del siglo diecinueve*.) La ceguera de los críticos de Londres con respecto a este método divirtió tanto a Shaw que puso al descubierto la miopía de estos. En 1911 escribió un epílogo a *La primera obra de Fanny*, su primer éxito verdadero, en el cual unos críticos parecen discutir la obra que acaban de ver. Estos críticos (caricaturas de figuras bien conocidas) se concentran en las visiones avanzadas de la pieza; pero entonces uno de ellos descubre los antiguos mecanismos teatrales a través de los cuales el autor ha desarrollado esas visiones. Dice el crítico:

Aquí tenéis un podrido melodrama pasado de moda actuado por las habituales marionetas de escenario. El héroe es un teniente naval. Todos los héroes melodramáticos son tenientes navales. La heroína se mete en problemas por desafiar la ley (si no se metiera en problemas no habría drama) y todo el tiempo actúa por simpatía tanto como puede. Su buena y vieja madre piadosa se vuelve contra el cruel padre cuando este dice que la echará de la casa, y ella dice que se irá también. Luego viene el escape cómico: el cómico tendero, la cómica esposa del tendero, el cómico lacayo que resulta ser un duque disfrazado, y el joven pícaro que le presenta sus excusas al autor por haber traído a una muchacha fácil. Todo tan viejo y rancio como una tienda de pescado frito en una mañana de invierno.

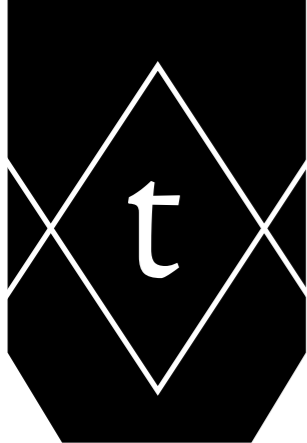
Todo cierto. Todos estos mecanismos son productos de almacén. Y la

² “Mujer caída” (trad. literal): término muy usado en la Gran Bretaña del siglo XIX para referirse a una mujer que ha “perdido su inocencia” a causa de relaciones sexuales premaritales; por tanto, que ha “caído de la Gracia de Dios”. (N.T.)

³ El título de esta pieza en inglés es *You never can tell* y ha sido traducido de esta forma al español. (N.T.)

⁴ Novela de Charles Dickens.

⁵ En el original se emplea “*old bottles for new wines*”, que invierte la expresión idiomática anglosajona “*old wine in new bottle*”, y que en español equivaldría a “el mismo perro con distinto collar”. (N. T.)



diversión fundamental es que la audiencia no está al tanto de ello: Shaw ha lanzado los viejos ingredientes tan hábilmente que la comida parece fresca; hasta que él mismo revela su receta.

De este modo, hay una paradoja compartida en Ibsen y Shaw, poderosa y emocionante. Estos dos maestros, que modificaron el teatro irrevocablemente, lo hicieron, en parte considerable, con instrumentos sacados del almacén del teatro, desempolvados y usados con nuevos propósitos. Bastante evidente es que Ibsen y Shaw fueron también innovadores dramáticos. Ibsen fue un pionero tanto antes como después de que transformara lo viejo. Obras como *Peer Gynt* (1876) y su postrera *Cuando despertamos los muertos* (1900) fueron explosiones en la imaginación teatral. Shaw innovó rápidamente después de comenzar a escribir teatro, con *Hombre y súperhombre* (1903), y de nuevo –mucho después– con *Vuelta a Matusalén* (1920). Pero ambos dramaturgos, uno de ellos patentemente y el otro sigilosamente, a menudo usaron el viejo teatro en contra de este mismo. Ambos encontraron a través del teatro pasado un camino para el teatro futuro.



Olivia Rico Díaz, estudiante de cuarto año de la carrera de Letras de la Universidad de La Habana.