

MARISA SIGUAN

IBSEN Y EL «DRAMA DE IDEAS» EN CATALUÑA

En 1906 muere H. Ibsen; con motivo de su muerte aparecen gran número de artículos que rememoran la importancia de su figura para el teatro del cambio de siglo. En Barcelona se publica un folleto de *Homenatge dels catalans a Henrik Ibsen* y diversos artículos en los periódicos más importantes de la ciudad. Los firman todas las figuras de renombre del teatro catalán del momento y algunas más. En ellos opina toda la generación de intelectuales del modernismo y algunos jóvenes de la nueva generación. Pero no todos atestiguan la importancia de Ibsen en la renovación del teatro catalán. En un artículo publicado en *El Poble Català* se dice:

Ab uns quants noms n'hi haurà prou pera senyalar els reduïts límits de la seva esfera d'influències entre nosaltres, i encara, influència relativa: l'Iglesias en els seus primers dramas, en Torrendell, en Pous i Pages en alguna de les seves noveles, en Puig i Ferrer, en Tintorer, en Brossa en els seus *Sepulcres blancs* i potser uns quants més¹.

La valoración es significativa para una nueva época de intereses de la cultura catalana; está claro que a Montoliu el conjunto de nombres que cita le parece poco determinante del momento cultural. Y sin embargo es la plana mayor de autores del teatro catalán de la época, al margen se podría citar sólo a A. Gual. Son los escritores de la generación del modernismo, y son los creadores de lo que se ha dado en denominar «drama de ideas», considerado a partir de 1892, año en que en España se empieza a hablar de Ibsen, como modelo para la renovación del teatro catalán.

Los primeros en hablar de Ibsen en Cataluña son J. Maragall y J. Yxart. Tanto el uno como el otro apenas han leído alguna traducción francesa de sus obras. Yxart habla de «Los aparecidos» («Les Revenants») y de «Casa de muñecas», y confiesa basar su información en el prólogo de la edición que posee, Maragall habla de «Un enemigo del pueblo»² y «El pato salvaje».

¹ M. de Montoliu, «L'Ibsen i la seva influència», *El Poble Català*, 18 de junio de 1906.

² J. Maragall, «Un enemigo del pueblo», publicado en *Diario de Barcelona* el 10 de diciembre de 1892. En *Obras Completas*, Ed. Selecta, Barcelona, 1970, tomo II, pág. 77.

J. Yxart, «Enric Ibsen» (1892), en *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, ed. J. Castellanos, ed. 72 i la Caixa, Barcelona, 1980, págs. 149 y ss. Tomado de la edición de Yxart, *Obras Catalanas*, publicada en 1895.

El mismo año 1892, la revista *La España Moderna* había publicado un artículo de L. Passarge presentando Ibsen, vol. XLIV del año IV, 15 de agosto de 1892.

Maragall centra el interés de la lectura de la obra en la lucha del individuo contra la sociedad en aras de un ideal; este ideal es el que especifica como meta de la juventud y lo pone en oposición al materialismo:

En el fondo de todas sus obras se agita este gran impulso humano que uno de los personajes de su drama «El pato silvestre» invoca a menudo con el nombre de conquista del ideal, nombre que encierra en sí no sólo la universalidad de aquel impulso sino también su forma modernísima, como reacción, contra cierto concepto materialista de la vida que había llegado mucho más allá de lo que debía³.

Del artículo se deduce que Maragall conoce apenas la obra de Ibsen. Y queda claro que el materialismo científico y determinista no le interesa; en estos años está desarrollando un materialismo telúrico, vitalista, nietzscheano, en el que intentará anclar los mitos del pueblo catalán tal como los expone en las «Visions», muy concretamente en la primera parte del «Comte Arnau», escrita entre el 95 y el 98, y le interesa un individualismo basado en estos presupuestos.

También Yxart valora como fundamental la revuelta del individuo frente a una sociedad caduca en los dramas de Ibsen, quien crea sus obras a partir del conflicto entre el ideal moral y la realidad, entre individuo y sociedad, dice. Y también como Maragall lo que menos valora Yxart es el materialismo naturalista-determinista, científico, en una obra como «Espectros».

Especifica la tendencia de los personajes de Ibsen a luchar, a reaccionar contra las ideas que les rodean; son personajes que no ceden, son más libres y tienen más alma, están bien analizados y analizan. En este sentido de creación de personajes y de estructura formal sus obras están construidas sin trabas teatrales, con caracteres vivos, diálogos fluidos; muy a diferencia del teatro melodramático, inverosímil, anticuado, que se cultivaba en España. El teatro de Ibsen muestra sobre la escena problemas de una sociedad moderna y lucha por renovar esta sociedad presentándole valores nuevos y acusando su caducidad.

L'autor presenta els conflictes de tota una societat fonament agitada (com en els novel·listes russos) per un ferm propòsit de portar la mà a tot, des de la consciència íntima i individual a les mateixes arrels de la societat⁴.

En 1983 se realizan las primeras representaciones de Ibsen, la de «Un enemigo del pueblo» por A. Tutau, el 14 de abril, que se continúa representando hasta el 23, y poco después, en noviembre, la de «Nora», con un éxito relativo y más bien escandaloso y menos representaciones. Que Tutau no las tenía todas consigo lo muestra el hecho de que él mismo presente la obra, justificándose de forma bastante pintoresca; como los autores madrileños dan la privativa de sus producciones a determinadas compañías entre las que no está la suya no les queda más remedio que recurrir a autores extranjeros.

El estreno levanta efectivamente ampollas; desde el rechazo más absoluto de la peligrosa ideología ibseniana, que protagoniza Miquel i Badia en el Diario de Barcelona hasta el entusiasmo enfervorecido de l'Avenç, Jaume Brossa, uno de los definidores del modernismo regeneracionista más radical, saludará a Ibsen como autor de la gran renovación del teatro moderno, como introductor del

³ J. Maragall, idem, pág. 77.

⁴ J. Yxart, idem, pág. 150.

teatre d'idees, qu'es el qu'en tots els escenaris d'Europa està substituïnt a la dramaturgia antiga⁵.

«Drama de ideas» pasará a ser un apelativo inherente al concepto de «ibsenianismo» que se desarrolla. Viene a ser sinónimo de drama moderno, es decir, con personajes y problemas sociales contemporáneos sobre el escenario y con el objetivo expreso de hacer pensar al público. La tradición naturalista es evidente en la nomenclatura; sin embargo, ya la primera recepción de Ibsen se distancia del naturalismo. Y drama de ideas pasará a equipararse a drama de lucha de ideas, de pasiones, a «drama interno». Característica básica y discutida de este tipo de drama es que mantiene la estructura dramática tradicional —pero con problemas estructurales, como veremos enseguida. Porque el interés se centra ahora en la interioridad de los personajes, en su psicología y conflictos íntimos. Y la dificultad fundamental con que se enfrentan sus autores es que, si en el drama tradicional (entendiendo por tal el que se inscribe en la tradición clásica francesa de la «pièce bien faite») el conflicto se construye sobre la escena mediante el diálogo, que funciona como motor de la acción, en el drama interno el conflicto se construye sobre la interioridad de los personajes, y el diálogo sirve para desvelar su intimidad y rasgos caracteriológicos. La justificación del conflicto dramático forma parte de unos largos y complejos preliminares que hay que hacer llegar al espectador, el diálogo estará a menudo a un paso del tan vilipendiado monólogo, ahora interior en vez de «aparte del público», o será una alternancia coral de monólogos; y la dificultad de construir una acción, que ahora es interna, es palpable si se pretende mantener una estructura en actos dividida en planteamiento-nudo-desenlace.

Un aspecto del drama de ideas tremendamente atacado por sus detractores será entonces su falta de acción en el sentido de falta de intriga externa. Para los jóvenes autores dramáticos del modernismo sin embargo la presentación de problemas que consideran reales, modernos, y la falta de estridencia en intrigas espectaculares son un aspecto a reivindicar para el nuevo teatro que pretenden para una Catalunya moderna, con una sociedad y vida intelectual equiparables a las de las modernas (industriales) sociedades europeas.

Así, Brossa admira las estructuras ibsenianas basadas en la acción interna y en una técnica analítica que analiza el pasado para justificar el presente conflictivo; y las intenta adaptar con relativo éxito a su obra «Sepulcros blancos» (1901).

Pero antes de hablar de obras, aún algunas especificaciones.

Brossa interpreta la obra «Un enemigo del pueblo» como una llamada al liderazgo de los intelectuales para el funcionamiento positivo de la sociedad. Con esto se evidencia un problema fundamental de la intelligentsa de la burguesía catalana del momento: entronizar su posición de crítica y renovación, y encontrar para ello un público —una burguesía culta— que acepte el liderazgo y su necesidad.

Esta compleja relación artista-sociedad alcanza especial virulencia en el fin de siglo y se plasma en una reivindicación de la cultura entendida como revulsivo, en el desarrollo de un concepto del artista con elementos nietzscheanos y mesiánicos, en el refugio del artista en la bohemia (más o menos dorada) como protesta vivencial al «juste milieu» burgués.

De este valor revulsivo participa toda la primera recepción de Ibsen, y lo radicaliza al máximo la recepción libertaria, forzándolo en cuanto a mensaje social y rechazando su aristocratismo⁶ (pienso concretamente en F. Cortilla, que crea el

⁵ Friman, *Un enemic del poble*, en *L'Avenç*, 2.^a ep. A. V, n.º, abril de 1893.

Centro dramático de declamación donde representa, en 1886: «Casa de muñecas»; edita el boletín del Centro: *Teatro Social*, del que llega a salir un número, y funda posteriormente las *Vetllades Avenir* que representarán a Ibsen traducido al catalán).

Pero la faceta crítica del intelectual respecto a su época se enfrentaba en Catalunya con el problema suplementario de que el intelectual propiciaba un necesario movimiento de regeneración social/moral/cultural, que pretendía ofrecer a la sociedad criticada una alternativa positiva, realizable. Y esto revierte en la valoración crítica de las obras del momento, también de Ibsen.

Es cierto que el lector-espectador siempre transfiere sus propios anhelos y vierte el horizonte de expectativas y experiencias vitales propias en la obra que recibe, que a su vez contribuye a ampliarlas, incluso sustitutivamente. Pero también es cierto que esto sucede dentro de un horizonte que va marcando el propio texto, el propio espectáculo. Y que hay obras que ofrecen más posibilidades de proyección que otras según las épocas. La literatura heredera del naturalismo, que pretende dramatizar controversia de ideas y proyectos vitales y tiene con ello un claro *pendant* didáctico, se presta especialmente, dado que la discusión sobre su posible mensaje incluye obligatoriamente la reflexión sobre su aplicabilidad, deseada o no, en el entorno del lector-espectador. En este sentido Ibsen se pasa por el mismo rasero «ejemplar» y se discute exhaustivamente respecto del supuesto mensaje optimista o pesimista de su obra.

Desde la perspectiva de sus defensores se pondrá gran interés en demostrar en el teatro de Ibsen un optimismo que lo presenta como constructivamente aplicable, ejemplar, por llamarlo de algún modo.

Entre los detractores, la falta de acción unida al pesimismo y cerebralidad de los dramas serían los argumentos más utilizados para el rechazo. Así Miquel i Badía desde el *Diario de Barcelona* (pág. 553). Tampoco Roca desde *La Vanguardia* es muy favorable⁷.

Quando Yxart publica en 1894 su «Arte escénico en España», el estudio de mayor altura sobre la situación del teatro del momento, Ibsen ya está definitivamente presente en la escena cultural del modernismo catalán. Para estudiar la situación del arte escénico en España parte Yxart de una interpretación del arte escénico europeo contemporáneo (para concluir, por supuesto, que la situación en España es lamentable). Exponiendo el panorama escénico europeo realiza un amplio análisis de la obra de Ibsen (también de Hauptmann y Maeterlink), elabora una serie de conceptos y expone a partir de ahí su ideario para la renovación del teatro catalán a partir de estos autores modélicos.

Como punto de partida define ya claramente dos corrientes en la cultura catalana y europea. Concretamente en el teatro define la línea del teatro de ideas y la del teatro decadentista. Los conceptos se usan aún sin demasiada delimitación, el simbolismo puede formar parte tanto del uno como del otro.

Yxart apunta la procedencia común de ambas tendencias del naturalismo por la vía del psicologismo, de la concentración en los caracteres y pensamientos internos de los personajes en sus luchas de pasiones e ideales.

En esta evolución ocupa Ibsen un lugar importante: parte del naturalismo para «convertir cada vez más en placer intelectual y reflexivo el placer artístico del teatro»;

⁶ Críticas en este sentido a la representación comentada de *Un enemigo del pueblo* aparecen en *La Anarquía*, el 1 de junio de 1893, y *La Tramontana*, el 31 de abril de 1893.

⁷ Dejo aquí solamente apuntado el interés premonitorio que tiene que se critique la supuesta cerebralidad de las obras de un autor del Norte con el argumento de que el Sur mediterráneo es más pasional.

aproximar a éste a lo que se llamó teatro de ideas parando en el simbolismo»⁸. Y este camino ha sido llevado a cabo por los hombres del Norte, de temperamento filosófico. En el fondo de su mensaje hay un individualismo socialmente renovador —es decir *optimista*, que según Yxart no varía a lo largo de las obras del autor, sólo se vuelve más escéptico, más desencantado y amargo con la vejez.

La ejemplaridad que pretende Yxart para el teatro catalán radica en el planteamiento claro y natural de problemas de la sociedad y del pensamiento moderno sobre la escena. De este manejo de ideas resulta un simbolismo en cierta manera universal, con lo que simbolismo se equipara a representatividad, se utiliza de una forma predominantemente realista, aplicada a los personajes y derivado en cierta medida del concepto de tipo, es decir, con valor didáctico.

Yxart critica en cambio el otro simbolismo, el que conjunta con neo-romanticismo y parnesianismo-decadentismo⁹, que considera despojado de todo interés aunque exceptúe de la crítica la obra de Maeterlinck, que le parece más interesante aunque no dramática.

Para el teatro exige personajes «de carne y hueso» y acción, y se define a favor del teatro de Ibsen, de ideas, con función ejemplar para la renovación del teatro catalán.

Las nuevas tendencias y la voluntad renovadora se plasmarán muy pronto en las obras de jóvenes autores: J. Brossa, I. Iglèsias, Pous i Pages, Puig i Ferrater o A. Gual en una línea más simbolista-decadentista. Sus obras se definen fundamentalmente por el hecho de tratar temas modernos, crear personajes con carácter propio, relativamente psicologizados, poner trabajadores industriales, clases medias sobre la escena, intelectuales o artistas más que no campesinos y menestrales; por estructurar la obra según una evolución que se pretende natural y autosuficiente, rechazando recursos efectistas aunque recurriendo de tanto en tanto a ellos dadas las dificultades de construcción de una acción interna que se muestran en el nuevo valor del diálogo para desvelar los antecedentes y la interioridad de los personajes, en la recurrencia al monólogo, la demostración de insuficiencia del lenguaje oral, la sentimentalización y gestualización, la recurrencia a la figura del forastero que objetiviza el conflicto y actúa como receptor de confidencias y lágrimas...

En 1893 se publica la primera traducción de Ibsen al catalán, *Espectres*, en versión conjunta de Pompeu Fabra y Cases Carbó. Se representará en el 96 por la «Colla Foc Nou», a la que pertenecen J. Brossa, P. Coromines, I. Iglèsias, C. Galcerán, J. Roca i Cupull, B. Rodríguez Serra (posteriormente editor en Madrid) y R. Sempau¹⁰. La representación se convierte en manifiesto para la intelectualidad modernista-regeneracionista del momento, varios de cuyos elementos actúan en la obra y constituye un éxito¹¹. Coromines presenta la obra con una conferencia (publicada en *La Renaixença* el 16 de abril del 96), y la interpretación que de ella

⁸ J. Yxart, *El arte escénico en España*, ed. La Vanguardia, Barcelona, 1894, pág. 246.

⁹ Como ejemplo de este último cita *Les uns et les autres*, de Verlaine.

¹⁰ Los miembros de la Colla, de simpatías libertarias pero conflictivas relaciones con el anarquismo, hicieron reuniones literarias a las diez de la noche en el último banco de la Gran Vía durante un breve espacio de tiempo, hasta que el proceso de Monjuich, desencadenado con motivo de la bomba a la procesión del Corpus en la calle de Canvis Nous, el 7 de junio de 1896, encarceló o envió al exilio a la plana mayor del anarquismo catalán y sus simpatizantes, muy específicamente los intelectuales.

¹¹ Pere Coromines lo recuerda: «En Jaume Brossa feia de Pastor Manders, l'Ignasi Iglèsias tenia el paper d'Oswald; l'Elvira Fremont ens va donar una Regina descaradament ingènua; jo hi vaig llegir un elogi del dramaturg noruec. En Pompeu Gener, que acabava d'arribar d'Amsterdam, de l'una banda a l'altra dels bastidors es bevia el laúdanum a toc d'ampolla.» En: P. Coromines, *La mort d'en Joan Apóstol. Història d'aquest llibre*, A. López ed., Barcelona, 1928, pág. 19.

hace es muy interesante para matizar la línea que une simbolismo y drama de ideas en la recepción de Ibsen y para plasmar la aún muy amplia utilización de los conceptos de naturalismo, simbolismo y decadentismo.

La conferencia que pronuncia Corominas recoge todos los elementos «regeneradores» apuntados por Yxart. Pero aún va más lejos: rechaza de pleno el decadentismo como tendencia del arte moderno, lo considera una última consecuencia del naturalismo enfermizo. Propone como alternativa el arte «de ideas», «simbolista» (en el sentido representativo y didáctico mencionado) de Ibsen. Actúa en su rechazo del naturalismo como un reformista consciente que no puede aceptar el determinismo y cuyo interés se centra en la ejemplaridad del arte que presenta. El simbolismo de Corominas está teñido de un aire muy vitalista y nietzscheano. Las voluntades indómitas de los jóvenes deben, dice, «emprender corratjosament lo camí del drama interior y vestir-se ab lo ropatge esplendí del simbolisme». La luz viene del Norte, «El Nord avança sobre el Migdia», dice.

Significativamente respecto a su época y al espíritu de integración sintético del modernismo, la crítica al decadentismo de Corominas va aunada a una descripción extraordinariamente decadentista de las últimas obras de Ibsen. A la vez que rechaza de lleno el supuesto pesimismo de sus obras, definiéndolas como optimistas por la pasión de vida, la fuerza que inspiran y hace referencia a su efecto ejemplar y didáctico.

El mismo año 96, la efímera Compañía Libre de Declamación creada desde círculos literarios por F. Cortiella representaba «Casa de muñecas» (o «Nora»), y Corominas da una nueva conferencia de presentación. En una carta a Unamuno, datada el 31 de mayo del 96, Corominas habla del texto de la conferencia publicado en el único número del también efímero boletín de la Cía., considerado perdido pero que de hecho aún se guarda entre los papeles de Cortiella. En este texto, publicado anónimamente pero que dadas estas informaciones sólo puede ser de Corominas, éste añade a las reivindicaciones vistas la alabanza a la perfecta estructura, cerrada en sí misma, de la obra («su efectismo no está nunca en las cosas, sino en los estados de alma que provoca») ¹².

En la línea del «simbolismo naturalista» estarán los proyectos de regeneración del drama catalán bajo el denominador común de «drama de ideas». Trata temas sociales, problemas íntimos, problemas reales y significativos de la moral social, sube personajes coetáneos a la escena.

En cuanto al simbolismo decadentista (de las obras de Gual y Rusiñol, por ejemplo), tendrá menos éxito. Mejor dicho: sus obras tendrán más éxito si el simbolismo que elaboran está relacionado con una realidad identificable, así *La alegría que passa* de R. tendrá mayor éxito que sus *Cigales i Formigues*, y *Silenci* de Gual mayor éxito que su *Nocturn, andante, morat o Blancaflor*.

Para los dramas de este simbolismo naturalista será Ibsen el modelo, también Hauptmann. Y las obras de los jóvenes renovadores que se estrenan en los años del cambio de siglo (el año 1902-1903 es el más rico en estrenos catalanes), recibirán el calificativo de *ibsenianas*. En un principio, los ingredientes de esta definición serían los siguientes: el interés por nuevas temáticas de drama interno y familiar, de lucha de pasiones, de problemas sociales y el hecho de que el planteamiento de estos temas resulte más o menos revulsivo, cuestionando convenciones morales o sociales y planteando una tesis. La lectura es claramente de denuncia, y en relación con ello y con la voluntad regeneradora de los intelectuales existe una cierta preocupación por

¹² «Casa de muñecas», en *Teatro social*, n.º 1, 23 de mayo de 1896.

definir el supuesto optimismo o pesimismo de Ibsen. La reivindicación del optimismo de su mensaje moral corresponde a los círculos más militantes, a la militancia libertaria fundamentalmente. Tintorer considera el pesimismo de las últimas obras ibsenianas resultado del excepticismo amargo del autor anciano, en general se valora su obra como revulsiva y sólo por ello ya como positiva y renovadora.

Como ibseniana se considera también la exposición de pensamientos filosóficos en una obra, la presencia en ella de personajes pensativos, complejos y algo vagos, misteriosos, todo lo que pueda recordar las «brumas del Norte» y los angustiados hombres que viven en ellas.

Formalmente se caracterizan por falta de acción (en el sentido de que la acción es interna) es decir por la falta de intriga con espectaculares golpes de efecto, y por el nuevo valor del diálogo.

Pero las obras mantienen (precariamente) una división de 3 ó 5 actos, intentan crear un clímax, mantener el valor del suspense en la construcción y desenlace.

A partir de los primeros años del siglo, la normativa estética va cambiando. Pero la creación dramática se desarrolla en los cauces definidos del drama de ideas y sentimientos, cada vez más sentimentalizado en cuanto al desarrollo de los conflictos en el caso del autor de éxito, I. Iglesias.

Haciendo una reducción se podrían dividir las estructuras temático-formales del teatro de ideas en tres tipos:

— El primer tipo sería el drama más estrictamente ibseniano, en el que se plantean problemas culturales y morales a partir de conflictos ideológicos situados en un núcleo familiar que objetiviza las relaciones de sus integrantes entre sí y con el mundo externo, conflictos que ponen en cuestión los valores morales de este mundo externo. Como muestra se podría tomar *L'alosa* (1899) de I. Iglesias, o *Els sepulcres blancs* (1900) de J. Brossa.

— En el segundo grupo, estructuralmente más simple, se plantea la problemática a partir de un individuo-héroe en lucha contra la colectividad. Es el tipo más fácilmente considerable como «de mensajes», en él se incluyen la mayoría de obras de temática más estrictamente social como *Els visionaris* (1909) de Pous i Pages, *Senyors de paper* (1901) de Pompeu Gener, *Els dos esperits* (1903), *Els encarrilats* (1901) de Torrendel, *Aigües encantades* (1908) de Puig i Ferrater..., y también, evidentemente, se puede aplicar a temáticas familiares o morales. Su prototipo sería el *Enemigo del pueblo* y su ventaja radica en el hecho de que mediante un personaje positivo luchador se pueda exponer fácilmente su ideario y su bondad enfrentados a la colectividad indigna. También ofrece ventajas respecto al desenlace: tanto la victoria del héroe como su derrota física a modo de mártir confirman su victoria moral y su superioridad respecto al mundo que los rodea.

— El tercer tipo sería el del drama interno individualizado, el de los conflictos pasionales (en entornos moral y socialmente opresivos): *Silenci* (1899) y *Misteri de dolor* (1904) de A. Gual, *La dama enamorada* (1908, Puig i Ferrater), *Diàlechs dramàtics* (publicada en 1904, Puig i Ferrater), *El boig...*

Todos los tipos están de hecho relacionados e incluso cruzados. Y todos ellos utilizan y manifiestan problemas similares de construcción dramática, empeñándose en mantener estructuras clásicas. El nuevo drama ya ha realizado por estos años su proyecto, hay autores y obras. Pero en los años siguientes la producción dramática no se sigue desarrollando (a pesar de intentos como la Nova Empresa de Teatre Català y revistas como *Teatralia* y *De tots colors*), incluso va de baja. La normativa estética varía, la afirmación del pueblo catalán ya no pasa por un concepto

romántico (telúrico) de lo popular sino por un concepto esencial, de raza, que introduce en la discusión los conceptos de latinidad, de Mediterráneo, de ciudad y civilismo, de tragedia clásica y comedia ciudadana.

Sin embargo el teatro catalán no presenta opciones a esta renovación, apenas sobrevive los años del principio de siglo: su renovación está ligada a los presupuestos del drama de ideas y a sus realizaciones más intimistas, «de pasiones». En este sentido es heredero de Ibsen... y de toda la problemática formal a la que habrá de responder el teatro del siglo XX.