

Flaubert, Ibsen y Schnitzler: neurosis y literatura

Rubén López Rodríguez
Colombia

Los libros de Gustave Flaubert son pocos, pero verdaderos modelos en su género de una lucha por conseguir la perfecta belleza literaria. Empezó a escribir a los quince años, sus primeras publicaciones tienen un marcado acento autobiográfico y se inscriben dentro de un realismo que no es ajeno al vuelo lírico. En 1857 publicó *Madame Bovary*, que le costó una denuncia judicial por «inmoralidad» y le valió ser acusado de ofender la religión y la moral. Finalmente fue absuelto del proceso que, además de un gran reconocimiento crítico, ayudó a la novela a obtener un excelente éxito popular y hoy es valorada como un auténtico clásico de la literatura mundial. Sin embargo, Flaubert veía su talento oscurecido por el gran éxito de la novela (sí: se sentía como un insecto aplastado por los dedos gigantes de su personaje Madame Bovary).

Misógino o misántropo a conciencia; pesimista, gruñón y decidido apolítico; desconfiado de las ideas y todavía más de los ideales; prosista de genio que desprecia todo lo que no sea arte; socialmente más bien conservador que no ama ni al pueblo ni al burgués, el mismo que lleva bajo la piel; su encono hacia la humanidad tuvo su contrapartida en un amor ilimitado por la literatura que lo llevó a asumir su vocación día y noche, noche y día, con una convicción fanática que lo empujaba hasta extremos indecibles. No podía escribir sin dejarse envolver por el fantasma de la perfección hasta unos límites torturadores. Una tesis que gravitaba en su mente, «Las perlas no forman el collar sino que es el hilo», hacía que en sus producciones literarias viviese un circuito de Sísifo que él calificaba de atroz. A fin de crear una obra perfecta sacrificaba su vida cercado por el fantasma del fracaso, gastaba semanas enteras de intensísimo trabajo tratando de escribir dos páginas y no hacía otra cosa pues vivía de su renta. Borges dirá

que este hombre inaugura una especie nueva de escritor, «la del hombre de letras como sacerdote, como asceta y casi como mártir» (1985: 216)

Las crisis de la neurosis

Debido al ataque de una enfermedad nerviosa, que algunos autores de la actualidad diagnostican como histeria, pero otros califican de epilepsia, por recomendación médica Gustave Flaubert se retiró de la carrera de Derecho en la Sorbona de París. La solvencia económica le permitió dedicarse por entero a la literatura, llevando una vida de inválido en casa y, con gran alivio de su parte, renunciando a toda posibilidad de ejercer cualquier profesión. Tal como escribe Mario Vargas Llosa en *La orgía perpetua* (un estudio sobre *Madame Bovary*), cuando el escritor francés era estudiante de Derecho lo único que le interesaba era la literatura y lo atormentaba la idea de un oficio que no fuera escribir; pero el dedo de su padre médico apuntaba hacia esa Facultad.

Sufría de convulsiones con visiones multicolores de una supuesta epilepsia. Lo invadía un desgarramiento cruel del alma y el cuerpo. En una carta a Louise Colet le escribió que tenía el convencimiento de haber muerto varias veces. Aquejado desde la juventud de una neurosis, tras la muerte inesperada de su padre y su hermana Caroline, el ser más querido de su infancia y adolescencia, se recluyó en la finca de Croisset con su madre y la sobrina que dejó huérfana su hermana, finca que había comprado su padre y donde viviría de las rentas que le había dejado. Allí se dedicó solo a leer y escribir.

No vamos a disertar sobre la locura de Flaubert porque este no era su caso, pero sí de la neurosis del novelista que vive en soledad. Según Borges, así como Byron fue digno de imitación para los románticos, la técnica de Flaubert se repite, con misteriosas magnificaciones y variaciones, en Mallarmé, Henry James y en el *Ulises* de Joyce. «Flaubert

[...] no quiso repetir o superar un modelo anterior. Pensó que cada cosa sólo puede decirse de un modo y que es obligación del escritor dar con ese modo» (1985: 216). De esta manera, vuelve Borges, «fue el primero en consagrarse [...] a la creación de una obra puramente estética en prosa» (1985: 216).

Louise Colet, una poetisa menor, era la amante de Flaubert. En la correspondencia entre ambos mostraba una frecuente molestia ante un hombre que siempre se escudaba en las faldas de la madre. Flaubert le describía estados horrorosos de su madre con alucinaciones fúnebres. Ella fue otro de los grandes amores del escritor, que es el prototipo del artista solterón, mimado y a veces tiranizado por el cariño maternal.

De su neurosis Flaubert sacará ventajas puesto que le dio a conocer fenómenos psíquicos ignorados por los demás o que nadie había sentido. Además, la enfermedad tuvo mucho que ver en su elección de la literatura como antaño se entraba en una orden religiosa hasta morir en ella. La literatura será su salvación pues en su juventud se aburría atrozmente, fantaseaba con el suicidio, se torturaba con toda clase de melancolías.

Con Flaubert se comprueba una vez más que grandes obras de arte de la humanidad han sido creadas por personas en estado de enfermedad mental. Mencionemos otros casos: Hölderlin pasó los últimos cuarenta años de su vida internado en una clínica para locos; Antonin Artaud estuvo en varios asilos y finalmente murió en el manicomio; Guy de Maupassant, quien fuera discípulo de Flaubert, también falleció en un establecimiento psiquiátrico; Virginia Woolf se suicidó, ahogándose. Kafka decía que escribir mantenía la clase de vida que llevaba y que el escritor que se abstiene de hacerlo es una monstruosidad que demanda la locura.

Henrik Ibsen sufrió crisis de otra índole. Soportó una tremenda crisis sobre su valía como autor, de la que lo sacó su amigo el escritor sueco Björnson. A los treinta y tres años, al renegar de su nacionalismo, abandonó su país, Noruega, amargado por la

incomprensión de que allí era objeto y por su posición en el conflicto prusiano-danés. Defendía la idea de la nación escandinava y criticó a su país por haber abandonado a Dinamarca. Desde entonces residió, de forma alternada, en Roma, Dresden y Múnich. Su visita en viaje de estudios a los teatros de Dinamarca y Alemania fue decisiva para su futura producción teatral. De sus antepasados varones heredó el gusto por los viajes, la energía y su cosmopolitismo, características que posibilitaron su alejamiento del pueblo natal. Luego volvió a Cristiania para dirigir el teatro noruego, donde se desempeñó hasta que marchó al extranjero disgustado por las violentas protestas que algunas de sus obras levantaron en su país. Residió primero en Italia y luego en Alemania, países en los que continuó su labor teatral, que le valió fama universal.

De otro lado, en la vida de Arthur Schnitzler prevaleció la literatura sobre la medicina. Viena era la ciudad más cara de Europa y las condiciones que sufría el proletariado ante la industrialización capitalista pasaban por un trance deshumanizador. El escritor empezó como dramaturgo y luego abundó en más obras y excelentes novelas. Su técnica dramática original se asoma en *Anatol*. En cuanto a sus narraciones, la lista de obras empieza en 1895 con *Sterben* y concluye en 1928 con *Therese*, una de las contadas ocasiones en que afrontó la novela de largo aliento. Pero da mayores muestras de su destreza narrativa en las novelas cortas, caso de *La señorita Elsa*, novela de 1924, que a juicio de R. H. Moreno Durán es la mejor adaptación del monólogo interior a la novela psicológica. El drama, que dura unas cuantas horas, se desarrolla en los albores del siglo XX.

Schnitzler, para quien el problema de la comunicación era de orden personal y social, consideraba el antisemitismo como una expresión de la condición humana; más que una suerte de paranoia social era el síntoma de una enfermedad espiritual universal. En una de sus novelas hizo constar que en esencia el problema judío no tenía solución.

Schnitzler en su universo patológico plagado de egoísmo y decadencia no ocultaba su lealtad hacia la raza judía. Para él el egoísmo corre parejo con la raíz de todos los problemas humanos, de unos seres comunicados por cuanto se hallan encapsulados dentro de roles sociales que satisfacen sólo sus deseos más inmediatos.

No sobra observar que si bien el yiddish era considerado desde hacía muchos años dialecto alemán y como tal a los judíos se les contaba entre los alemanes, casi todos estaban excluidos para la aristocracia. Este hecho los condujo a la compensación mediante la introducción en la élite cultural alemana y así escamotear una vida exclusivamente mercantil.

Sartre y *El idiota de la familia*

Es fama que al leer las cartas de Flaubert a Colet se hace evidente un rasgo de carácter del escritor: el pesimismo. Un pesimismo palpable en su concepción de la historia: el presente era peor que el pasado y el futuro sería siempre peor que el presente. Y el hecho de que nada tuviese remedio no le parecía injusto, era lo que los hombres se merecían. A George Sand, quien estimula su inclinación nihilista, le escribe el 6 de septiembre de 1871: «¡Ah!, qué cansado estoy del innoble obrero, del inepto burgués, del estúpido campesino y del odioso clérigo. Por eso me pierdo, tanto como puedo, en la antigüedad» (2010: 165).

La vista de sus semejantes lo hundía en el hastío, lo sumergía en ciénagas de tristeza, lo ponía en un estado de languidez; incluso lo dejaba corporalmente enfermo. Sus amigos escritores, entre ellos Zola, Daudet, los hermanos Goncourt y Turgueniev tenían que andar blandito cuando lo iban a criticar porque podía ponerse furioso y enfermarse. Emile Zola no ocultaba su tristeza por cuanto su amigo detestaba el mundo

moderno, era un individualista romántico que no tenía conciencia de la evolución: rechazaba los ferrocarriles, los periódicos, la democracia.

Al leer esas cartas atiborradas de improperios contra la humanidad, Vargas Llosa plantea que este escepticismo sobre el destino humano es tal vez lo que explica su teoría de la impasibilidad, su defensa de un arte indiferente y objetivo: «De este modo su vocación produjo una obra que fue lo que ha sido siempre la gran literatura: a la vez una causa y un efecto de insatisfacción humana, un quehacer gracias al cual un hombre en conflicto con el mundo encuentra su manera de vivir, una creación que revisa, pone en tela de juicio, mina profundamente las certidumbres de una época (empezando por la moral y la costumbres, en *Madame Bovary*)» (1975: 275).

La manía del llamado «ermitaño de Croisset» por la corrección aparece en su correspondencia. No se trata de puro discurso pues allí hay confesión, memorias, ensayo, diario. Destacados escritores observan que su valor alcanza a la propedéutica del oficio, todo lo cual viene en apoyo de lo que piensa Mario Vargas Llosa de ser «el mejor amigo para una vocación literaria que se inicia, el ejemplo más provechoso con que puede contar un escritor joven en el destino que ha elegido» (2003: 10). Flaubert desconocía que en la correspondencia hacía la historia de su novela, ni que en ella bosquejaba la más revolucionaria teoría literaria de su siglo. Nos referimos, en especial, a las cartas que escribió a su amante Louise Colet entre 1850 y 1854, años en que escribía *Madame Bovary*.

No es exagerado afirmar todo esto sobre sus cartas partiendo del concepto de diversos autores. Por ejemplo, André Gide afirmaba que cambiaría las novelas de Flaubert por su correspondencia. Algo similar pensaba Marcel Proust: «A veces he creído vulgar a Flaubert por ciertos aspectos de su correspondencia. Pero por lo menos él no tiene nada de vulgaridad [a diferencia de Balzac], pues ha comprendido que el fin de la vida del

escritor está en su obra, y por lo demás no existe ‘más que como instrumento de una ilusión que hay que describir’ (1971: 34).

Basado en la correspondencia, Jean-Paul Sartre escribió *El idiota de la familia*, tres gruesos volúmenes motivados por un psicoanálisis silvestre freudiano que tiene la traza de la más profunda hostilidad a un escritor «burgués». A juicio del pensador francés Flaubert en sus cartas se quejaba con demasiada frecuencia de no ser adinerado. En esta investigación paciente y minuciosa de carácter biográfico trazó una hipótesis consistente en que el escritor de Normandía sacó un beneficio secundario de la neurosis como solución a sus problemas. Según el escritor y filósofo francés, Flaubert es un producto de prejuicios sociales y familiares de la época. Al calificarlo de pasivo y despectivo indica que en su vida y obra se reflejan relaciones familiares atravesadas por la anormalidad: un padre tirano, una madre poco afectiva, el modelo que le impusieron de su hermano mayor, problemas constantes en su relación con las palabras: solo pudo aprender a leer entre los siete y ocho años, y este hecho lo convirtió en el idiota de la familia.

Al fenómeno que se conoce como somatización Flaubert lo designaba desviación; consistía en que la tristeza se derramaba en sus miembros y los crispaba en convulsiones. Siendo joven, en medio de un viaje sufrió una especie de leve ataque de apoplejía acompañado de trastornos nerviosos, ataque que él mismo describió como una congestión cerebral. Abandonar la carrera de Derecho debido a su neurosis y dedicarse a vivir solo para la literatura, supuestamente llevando una *improductiva vida de ocio*, le confirmó a los suyos que era el idiota de la familia y al parecer aceleró la muerte de su padre.

Roland Barthes ha explicado una de las razones de esa inaudita incompreensión: «Flaubert, por el trabajo del estilo, es el último escritor clásico; pero, como ese trabajo es desmesurado, vertiginoso, neurótico, molesta a las mentes clásicas, desde Faguet hasta

Sartre. Por eso se convierte en el primer escritor de la modernidad: porque accede a una locura. Una locura que no depende de la representación, de la imitación, del realismo, sino que es una locura de la escritura, una locura del lenguaje» (2003: 11).

Flaubert se aislaba como un ermitaño, borraba, tachaba, volvía una y otra vez a cero y comenzaba de nuevo. Las dudas de nunca acabar lo hacían calificarse de bruto y creerse un idiota, como si con autorreproches hiciera eco a lo que de él pensaba su familia. Había una frase que repetía a menudo y es que no hay noche en que no le den ganas de abrirse el vientre. Ahí estaba Flaubert de cuerpo entero, con la necesidad de perfección propia del carácter neurótico.

Hipocresía y simulación

Así como Flaubert enfatizó la estupidez de la sociedad francesa de su tiempo, nadie supo retratar mejor la hipocresía vienesa que Arthur Schnitzler en su obra. Este, hijo de médico, abandonó su profesión de medicina para escribir comedias y trazó un magistral diagnóstico de «Los últimos días de Viena». Al igual que sus contemporáneos Sigmund Freud y Viktor Adler, era un médico burgués judío y había trabajado como ayudante en la clínica de Meynert donde se especializó en técnicas de hipnotismo. Se había marginado de la literatura por la insistencia de su padre en que se dedicara a una ocupación más respetable. Su agudo talento para diagnosticar el drama de la sociedad en que vivía obedeció a que, en su calidad de médico y poeta, vivió entre dos generaciones con enormes diferencias de valores. Y este fondo dual le procuró a Schnitzler el problema de la comunicación, un tema que invadió toda su obra.

En la Viena de los Habsburgo para los vieneses nada era más importante que las artes, en especial la literatura, el teatro y la música y sus preferencias en estos campos ponía en evidencia la duplicidad moral que invadía la llamada «Ciudad de Ensueños»,

nombre dado por Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*, donde supo captar el ambiente de la Viena finisecular mejor que cualquiera otra obra de carácter literario o histórico. Las teorías sexuales de Freud herían la sensibilidad de la clase media vienesa, la cual se ponía una máscara que velaba su hipocresía y artificiosidad en todos los aspectos de la vida, pues todo lo que importaba eran las apariencias y los ornamentos.

El grupo *Jung Wien* era un círculo de jóvenes poetas, congregados en torno a las figuras de Arthur Schnitzler y Hermann Bahr. Eran los más importantes representantes de la visión invertida del mundo, propia de Viena, capital del Imperio Austro-Húngaro. Sus integrantes más sobresalientes fueron Hugo von Hofmannsthal y Stefan Zweig. Así como para la generación precedente el estribillo y credo consistía en el positivismo económico con su eslogan «Los negocios son los negocios», la actual generación de estetas eran positivistas literarios para quienes la muletilla era «el arte por el arte» y el fin primordial de la literatura era la perfección técnica de la forma, ser un estilista consumado.

La artificialidad de la visión burguesa de la vida, con su aislamiento de la realidad, se vino al traste con la Primera Guerra, dejando a sus habitantes frente a una cruel realidad para la que no estaban preparados. Este sentido de pérdida es puesto de manifiesto por Stefan Zweig en el *Mundo de ayer*. «Al tiempo, los críticos conservadores veían en la influencia ejercida por el siglo XIX algo desastroso que penetraba todos los aspectos de la vida. [...]. Al no tener estilo propio el burgués podía solamente imitar el pasado; así pues, llenaron sus casas con imitaciones del arte pretérito» (Janick y Toulmin, 1974: 52).

Durante la época que sostenía que los negocios son los negocios el arte era un instrumento de educación en la verdad metafísica y moral, y el gusto estético era un medidor de la posición social y económica; es decir, el arte era básicamente la

ornamentación de la vida de negocios. Valorando el arte que se orientaba hacia los valores del pasado, su posición era la de coleccionistas que conservaban sus casas como si fueran museos. Por el contrario, la generación siguiente, la generación de Schnitzler con su inversión de valores, miraban hacia delante, y cambiaron el estribillo por «el arte es el arte». El arte se convirtió en el centro de sus vidas, algo esencialmente creativo, innovador, mientras que los negocios los consideraban una tediosa distracción que apartaba al individuo de la creación artística.

Lo que quizás podría reflejarse en la obra de Arthur Schnitzler era el Imperio Austro-Húngaro que, con la constitución de la casa de los Habsburgo, hacía hasta la imposible por no tener que batallar, de manera realista, con los problemas de la vida cotidiana y estos solo se podían manifestar de una manera patológica. Las apariencias que siempre había que guardar creaban una atmósfera de falsedad y artificialidad. Janik y Toulmin escriben:

En Austria-Hungría muchos signos y síntomas estaban enlazados en un síndrome único y de vastas proporciones. El antisemitismo, el suicidio, las rígidas convenciones sexuales, la sensiblería artística, el “pensamiento doble” político, la aparición de la prensa subterránea, los nacionalismos separatistas, y la alienación de los intelectuales importantes (...) surgieron, o se les favoreció, por el divorcio básico que se daba entre las realidades políticas y sociales y las apariencias que se consideraban aceptables a los ojos de la autocracia de los Habsburgo, tal como la fundara el emperador Francisco y la continuasen Metternich y Francisco José. Y, donde y cuandoquiera que la teoría constitucional y la práctica política se separaron por largo tiempo de las realidades de una situación concreta, podemos esperar síndromes patológicos similares. (1974: pp. 344-345).

Schnitzler fue uno de los autores que transmitió al público alemán su obsesión decadentista y sus tentativas de asumir el eros.

Romanticismo y realismo

Resulta ilustrativo afirmar que Flaubert, a la manera de los poetas parnasianos, trabajó por la más completa perfección técnica y la impersonalidad. Sin embargo, su carácter lo hacía identificar más con los románticos. Como los románticos experimentaban una aversión tenaz hacia la vida corriente, vivía a todas horas exaltado, sentía una enardecida aspiración hacia un destino pomposamente apasionado. Pero era contrario a los románticos en la desconfianza de su imaginación vertiginosa por cuanto conduce a universos imaginarios, él, que deseaba tratar la realidad tal como es sin proyectarse en un mundo fantástico, adoptar un punto de vista objetivo en absoluto sin que vengan a importunar en ello su experiencia íntima, su personalidad, su propia subjetividad.

Por su educación Flaubert era romántico. Sus admiraciones literarias hacia escritores como su deidad poética Victor Hugo lo llevaron a adoptar del Romanticismo el amor a la magnificencia verbal y a las imágenes, el sentido del color y de la forma, la afición al exotismo. Compartió con la segunda generación romántica de Théophile Gautier y la escuela del arte por el arte la aspiración de perfección, la técnica escrupulosa y sabia.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la actividad teatral de Henrik Ibsen extendía sus raíces hasta el lugar más profundo del corazón de sus contemporáneos. En ese lapso de tiempo ocurrieron en toda Europa varios movimientos artístico-culturales, de los cuales Ibsen se apropió de aquellos elementos que en su criterio contribuirían a una mejor manifestación de su arte dramático. El romanticismo había contribuido a la formación de un movimiento nacionalista noruego que aspiraba a liberarse de la influencia danesa. De él hizo parte con entusiasmo el joven Ibsen. Como todo romántico

se motivó por las tradiciones histórico-legendarias de Noruega valiéndose de los temas de las sagas, canciones populares, baladas, etcétera. Y demostró el fuerte espíritu nacionalista propio del romanticismo. Su espíritu melancólico y pesimista se acentuó con la rebeldía del liberalismo romántico.

En su teatro predomina un conjunto de símbolos y claves que se ocultan detrás de muchos de sus personajes, puesto que en los dramas el autor se concentra en los conflictos psíquicos del individuo. En cuanto a esto, Henry Bordeaux afirma:

Comprendiendo Ibsen lo inútil de la verdad y que la mentira vital es necesaria al hombre, escribe *El pato silvestre*, que trata de la bancarrota de las almas ignorantes y *La casa de Rosmer*, sobre la de las almas superiores. Hay que renunciar a imponer la verdad a los hombres, pues solo sirve para hacerles sufrir. No obstante, la juventud recogerá la herencia de la liberación. (Ibsen, 1994a: 24)

En *La comedia del amor* Ibsen atacó las convenciones sociales que regulan el amor, acudiendo para ello a la sátira y el humor refinado. Allí defendió la tesis consistente en que «el amor sólo se convierte en algo duradero, inmortal y eterno, con la separación y el recuerdo. Tal es el amor ideal, el único y verdadero» (1994a: 23).

La crítica racional de su época reaccionó irritada, acostumbrada como estaba a la claridad y verosimilitud del teatro clásico, puesto que no pudo entender el aspecto criptográfico de estos dramas. Sartre, Camus, Tennessee Williams, Arthur Miller, Bernard Shaw y muchos otros dramaturgos del siglo XX reconocieron la influencia en sus obras del teatro ibseniano, en especial por la dimensión simbólica y su enfoque moderno a la angustia existencial de sus personajes. Muchos de ellos habían compartido su angustia ante el dolor ajeno, su sentido de solidaridad, su visión del amor y su desengaño de la vida por lo demás enorme.

En el esquema de una obra de teatro Ibsen introdujo algo novedoso: por medio de la conversación corriente revelaba la esencia de cada personaje. Y no obstante buscar

una estructura de mayor hondura psicológica, lo real no iba en detrimento de lo simbólico o lo poético. Su teatro de tesis, psicológico, de tendencias filosóficas, lo que hacía era escenificar palpitantes problemas individuales y sociales y todo esto lo convertía en un teatro bastante discutido, sin desconocer que fue uno de los mejores de su siglo en el género dramático. Germán Gómez de la Mata escribió: «Un gran pensador, sí; pero no hay que subestimar ni por asomo sus altas dotes de psicólogo, sus raras facultades evocatorias y su extraordinario don de observación, que le permitían abarcar el orbe circulante, tangible, y ese otro orbe misterioso del subconsciente» (Ibsen, 1965b: 45). Del inconsciente querrá decir.

El teatro de Ibsen es una sucesión de preceptos hasta el punto de que la psicología del individuo y de la sociedad hace desaparecer el desenvolvimiento progresivo de la acción. Incluso hay quien afirma que las obras de Ibsen, más que obras dramáticas sobre las cuestiones vitales de la humanidad, son ensayos filosóficos, siendo el conflicto de ideas su interés principal. Muchos críticos afirman que su mayor mérito es haber hecho del teatro una lucha de ideas, sin perder por ello su valor poético. Afirman que incluso el drama histórico debe ser psicológico a fin de que el espectador se reconozca en el personaje de la escena.

Abandonó Roma y viajó a Alemania, donde vivió unos veintisiete años y se vinculó con una literatura militante representada por el danés George Brandes. Bajo su influencia Ibsen renunció al teatro idealista, vago y abstracto, y propuso un teatro de tendencia realista en el cual sus personajes eran un medio para desarrollar una tesis, sin por ello desconocer la intención crítica fundamental: el cuestionamiento social a un medio abúlico y provinciano. Fue así como nació el llamado «teatro de tesis o de ideas», definido por Enrique Ortenbach del siguiente modo: «Teatro de ideas es aquel que, por medio de una acción dramática, sirve directamente a la inteligencia un problema y sus

consecuencias. Pero dicho problema es siempre de tipo ideal, pues pertenece no al mundo material sino al mundo de la idea» (Ibsen, 1994a: 22-23). El realismo social alemán halló un manantial de agua viva en esta fase realista de Ibsen y sus obras se representaban en Alemania mucho antes de la Primera Guerra.

La preocupación de Ibsen por los problemas personales y nacionales lo llevó a orbitar casi siempre en torno a los temas de capacidad, ambición, posibilidad y deseo. Buscó la participación comprometida del espectador a quien esperaba inquietar cuestionando sus estructuras ideológicas y culturales e invitándolo al debate. Su actitud crítica y dialéctica lo hizo distanciar del clasicismo, muchas veces radical y maniqueo. Pero fue a partir de *Casa de muñecas* donde empezó a definirse su estilo de hacer teatro. Su aporte a la dramática contemporánea inició la etapa de madurez del género. Las acciones artificiosas, externas y excesivas, típicamente románticas, se sustituyeron por acciones apenas sugeridas, es decir, se economizaban acciones innecesarias. Sin embargo, Ibsen no pudo evitar lo ingenuo ni lo inverosímil, y a veces rozaba el melodrama tan propio de su época por la influencia del romanticismo.

En síntesis, su significación fue decisiva en la aparición del teatro moderno universal. Además de su inclinación a los elementos simbólicos, en su obra se observa, según los casos, una crítica acerba de la sociedad y de sus convencionalismos, y un fuerte romanticismo nacional. Lo cierto es que en los diálogos cada personaje, a través de la conversación corriente, va revelando su esencia mediante la confesión, la confidencia, el trabajo con la palabra evocadora de experiencias pasadas con las que busca liberarse de angustias y deseos reprimidos. Con esta técnica el dramaturgo Henrik Ibsen se propone afianzar una estructura de mayor hondura psicológica. Hecho que constituye una innovación en el esquema de una obra teatral.

Religiosidad y mitología

El padre de Henrik Ibsen fue un acomodado comerciante de maderas de origen danés y carácter festivo. Su madre, por el contrario, era una sombría luterana nacida en Noruega, pero de ascendencia alemana, cuya exagerada religiosidad ejerció notable influencia en la timidez y tristeza del carácter de su hijo.

Según antiguas leyendas populares noruegas fue allí donde los viejos dioses escandinavos tuvieron su morada. Los países escandinavos tienen una misma mitología en las edades primitivas: dioses, gigantes, gnomos. Suecos, daneses y noruegos mantienen estrechas relaciones dado su origen teutónico (relativo al pueblo de la antigua Germania). Con posterioridad, durante la época de los vikingos, la civilización de los países latinizados fue importada por mercaderes, soldados y piratas. En ese tiempo todos los pueblos escandinavos todavía hablaban la misma lengua, profesaban la misma religión y practicaban más o menos las mismas costumbres.

Siendo el pueblo noruego uno de los más originales de Europa su historia está envuelta por antiguas leyendas y sangrientas historias recopiladas por las sagas o canciones de gesta escandinavas. Era todo un sensacional universo de duendes y otros seres sobrenaturales. No cabe duda: la singular estructura geográfica del país influyó en el modo de ser del hombre noruego, quien generó posturas individualistas y solitarias, con una acentuada tendencia a la evasión imaginaria y a los ceremoniales religiosos, en un constante juego entre lo real y lo onírico. Son muchas las obras que testifican esta literatura anónima. Pero hay que hacer énfasis en las sagas que de ordinario narran luchas entre reyes y héroes, al igual que historias de importantes familias escandinavas. Escritas sobre todo por emigrantes noruegos en Islandia, señalan el comienzo de la primitiva literatura noruega.

Como consecuencia del estado de dominación danés, Noruega sufrió un estancamiento de cuatro centurias, un hecho palpable en todos los estratos socioculturales y sobre todo en el arte. No obstante lo cual, durante el siglo XIX, la literatura y en especial el teatro noruego asistirán a un gran renacimiento. Este pueblo de clima glacial e historia accidentada hace que sus pobladores reflexionan en frío y por eso suponen más hondo, buscando con frecuencia las causas de los efectos, vale decir: son más reflexivos y dados al razonamiento, lo que en el caso de los noruegos contrasta con su tendencia frecuente a recrear antiguas fantasmagorías propias de sus mitológicas leyendas primitivas.

Por último, durante siglos la Vieja Viena de Shnitzler había sido la capital del Imperio de los Habsburgo. Su constitución era liberal, liberal era la actitud general de cara a la vida; pero su sistema de gobierno era clerical. En las últimas décadas de la monarquía de los Habsburgo aquella superpotencia sufría el azote por problemas de rápidos cambios económicos y de turbulentas minorías raciales. Y, para colmo de males, su estructura constitucional establecida era, en puntos esenciales, incapaz de adaptarse a las nuevas exigencias de su cambiante situación histórica.

Según Guillermo de Torre, este autor vienés respondía al tipo neto del artista que cree ciegamente en la intuición; ajeno a toda teoría, distante de todo espíritu sistemático y por ello sus obras encuentran grandeza en sí mismas, sin la pretensión de probar nada.

En suma, en estos tres autores vemos que la neurosis del escritor que vive en soledad tiene mucho que ver en la elección de la literatura. Lo que no excluye el realismo.

© Rubén López Rodríguez

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

Borges, Jorge Luis. *Prosa completa 1*. Barcelona: Bruguera, 1985.

Flaubert, Gustave y George Sand. *Correspondencia (1866-1876)*. Barcelona: Ediciones Marbot, 2010.

~. *Cartas a Louise Colet*. Madrid: Siruela, 2003. Introducción de Ignacio Malexecheverría.

Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas*. Quito: Libresa, 1994.

~. «Henrik Ibsen», *Teatro Completo*. Madrid: Aguilar, 1965.

Janik y Toulmin. *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus, 1974.

Proust, Marcel. *Ensayos literarios II*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, 1975.