

## **Castillos en el aire**

### **Reflexiones sobre ética y moral en la obra de Ibsen.**

**Por Emoé de la Parra**

A pesar de su terror a las alturas, Solness, el protagonista de *EL maestro Solness*, decide escalar hasta lo más alto de una torre, para increpar a Dios desde la mayor altura posible: "Escúchame, dios todo poderoso -le comenta a Hilde que gritará- puedes juzgarme como quieras, pero de ahora en adelante sólo construiré la cosa más hermosa del mundo. "Nuestro castillo en el aire", celebra Hilde entusiasmada. "Con cimientos sólidos", agrega Solness. Poco después se desploma y muere trágicamente.

Vengo a reflexionar en voz alta, de manera deshilvanada, sobre una de las cuestiones más importantes en la dramaturgia de Ibsen: sus tesis éticas.

Como aves fénix, y en Ibsen hay muchos pájaros –desde el Pato Salvaje hasta el halcón y el dragón de papel de *Cuando despertamos los muertos*- sus preocupaciones sobre el poder, la

libertad, la autorrealización, el sacrificio, el conflicto y relación entre deseo y saber, la tensión entre deber, voluntad y habilidad, el sometimiento a una vocación como llamado divino, la expiación, la rectitud, el juicio, la culpa, y muchos otros temas de esta índole, aparecen investidos de diferentes cargas en su transitar estilístico del romanticismo en que se forja, hacia el realismo que inventa para el teatro y siguen presentes cuando, hacia el final de su vida, se aventura tímidamente en un simbolismo aún sin nombre.

Sin embargo, me parece que debe distinguirse entre la dimensión propiamente ética y los afanes moralizadores del dramaturgo noruego.

En la obra de Ibsen y en su propia personalidad se agita de manera ardiente el espíritu de Taine que promueve la "colonización de sí mismo", el afán victoriano de estar, o de parecer estar, en completo dominio de sí mismo, y la horripilante y soberbia actitud de moralizar con un afán justiciero y palmariamente pedagógico. Pero

todo esto queda subsumido, casi olvidado y en momentos brutalmente desmentido por la perplejidad y desesperación con que lamenta la muerte de dios y alza la voz airada, en las acciones y parlamentos de sus personajes, en busca de una guía espiritual.

"El hombre no puede soportar demasiada realidad", escribió T.S.Elliot y me parece que Ibsen se lamentó, aún antes de que se formulara esta sentencia, de las alas rotas, de la enfermedad de los ideales que nos aligeran el peso de la mucha o poca realidad que conforma nuestro destino.

Ibsen, como las estatuas que tanto admiraba, dirige su mirada hacia el exterior, tocando temas históricos de gran envergadura, y también hacia adentro, hacia la psique, desentrañando con sutileza los mecanismos secretos y aterradores de nuestra intimidad. Y en ambos registros se pulsan notas éticas, como la de la culpa y el de la liberación. En momentos, los temas éticos son evidentes y en otros están en un segundo plano, pero siempre están presentes a veces con estaturas épicas,

como cuando Brand se debate entre seguir el "llamado" que lo persigue y la salvación de su propio hijo: "tan despiadado con tu rebaño y tan indulgente contigo mismo", se le reclama en un primer momento. Otras veces de manera indirecta. El tratamiento varía en función del estilo que adopta pero invariablemente son el motor del desgarramiento y de las fuerzas ocultas que rigen la vida de los personajes.

En varios autores, pero muy destacadamente en Ibsen, conviven estilos que en momentos se han enfrentado ferozmente. Así, en los albores del siglo XX, los naturalistas miraban a los simbolistas como románticos decadentes mientras que los simbolistas hacían mofa de los primeros tildándolos de politizados y materialistas. Un ejemplo conspícuo de cómo se entrelazaron estos dos estilos en aquella época nos la brinda la propia psicología freudiana: el desentrañamiento de la personalidad y de las influencias que se ejercen sobre ella demandan un tratamiento realista; por otra parte, la validez de los

sueños en el proceso interpretativo remite a una dimensión simbólica.

En Ibsen, poeta visionario que estudia el alma con otro afán que el de fundar una ciencia de la mente, se dan cita ambos estilos. Es cierto, no obstante, que hacia el final de su vida vemos cómo la transición del realismo social a la visión simbólica se va profundizando y haciendo más compleja a partir de su enriquecimiento mutuo. Sin embargo, no es menos cierto que en su último periodo encontramos preocupaciones y guiños que, misteriosamente, parecen retrotraer su obra a un romanticismo aparentemente clausurado desde tiempo atrás. Más enigmático puede parecer la tesis de que, siguiendo los avatares de esta metamorfosis estilística se pueden rastrear, como una reverberación casi mística, la tensión entre lo que llamo un Ibsen moralista y el gran Ibsen obsesionado por la dimensión ética del hombre.

El reducido espacio de esta charla me obliga a circunscribir el desarrollo de esa tesis, más bien de esta intuición

insuficientemente investigada, a pequeños señalamientos que, me parecen, si no le dan fundamento cabal, por lo menos la tornan plausible o sugerente.

En Ibsen no sólo resuena Freud sino que también reverberan otros pensadores como Darwin, Stewart Mill, Marx. Con ellos, Ibsen contribuye a dislocar la relación entre lo público y lo privado. Al hacerlo, Ibsen reintegra al teatro la dignidad que había perdido durante varios siglos como forma de expresión tan noble como la poesía o la literatura. A partir de este giro las grandes tragedias pueden escribirse en términos coloquiales y cotidianos y versan sobre personas comunes y corrientes.

Por otra parte, con la adopción del realismo en el teatro, se abandona la querella romántica y épica entre hombres y divinidades. El teatro deja de ser un lugar de solaz para volverse una arena donde se ventilan los temas más candentes del momento: los afanes de emancipación de las mujeres, la venalidad de la prensa, la hipocresía de los

políticos, el derecho sacrosanto de los maridos en el hogar, etc.

El teatro se vuelve un espejo y deviene en un tribunal de enjuiciamiento social que obliga al despertar de una conciencia crítica, no siempre con su anuencia. Horrorizados y fascinados a la vez, los públicos victorianos sienten que han dejado abiertas las cortinas de su estancia para el escrutinio de ojos ajenos. ¡Y esto, imagino, era el terror por excelencia de un puritano! ¡victoriano!

A la luz de estos conflictos, se dibuja un hombre empequeñecido, atomizado, que ahora debe cuestionar la milenaria autoridad que antes se había encargado de liberar a los hombres de dudas y perplejidades. “¿Qué sería de la sociedad si no pudiésemos descansar en la opinión de otros?” se pregunta el pastor Manders en *Espectros*.

Todos estos temas nos hablan del Ibsen moralista, tan acorde a la época de entonces – “moderno”-, y en buena medida siguen siendo de utilidad para reflexionar sobre nuestra

moralidad y su expresión en el comportamiento cotidiano.

Sin embargo, hay otros elementos –los simbólicos– que reclaman su vinculación con problemas de mayor envergadura filosófica. Intentaré ilustrar este contraste señalando ciertas fracturas en algunas de las obras de Ibsen del periodo “realista” y recordando algunos de los muchos temas de sus obras de períodos posteriores.

En *Casa de muñecas* se realiza una crítica moralizante palmaria: quizá superada, quizá vigente. No importa. Detengámonos, más bien, en ciertos aspectos de la obra que nos permiten vislumbrar otros horizontes.

El propio Ibsen escribió sobre *Casa de muñecas*: “Hay dos clases morales: bien distintas. Una para hombres y otra para mujeres. En la vida práctica la mujer es juzgada con leyes masculinas como si no fuera una mujer sino un hombre. Nora acaba por no poder distinguir lo que está bien de lo que está mal. Los sentimientos naturales por un lado y la confianza en la autoridad por el

otro la llevan a una confusión total. La mujer no puede ser ella misma en la sociedad moderna".

Yo me pregunto: ¿Cuál es el problema? ¿Qué haya dos morales o que no se respete esta dualidad y que, sin congruencia alguna, a veces se invoque la diferencia de géneros y otras se le pase por alto para juzgar a la mujer con los mismos patrones? ¿Qué es lo que se lamenta? ¿Qué esta mujer deba reprimir sus sentimientos naturales --presumiblemente propios de todo el género humano-- para someterse, como se espera de ella, a una autoridad ajena? ¿O, más bien, Nora queda devastada porque no se reconoce la especificidad de su naturaleza femenina y, en consecuencia, no hay espacio público y digno para integrar dicha naturaleza? Estos son aún temas importantes del feminismo contemporáneo y yo los consideraría propios del ámbito puramente moral. Su importancia y las paradojas que revelan su posible dilucidación sugieren una profundidad que no siempre se asocia a la obra en cuestión. Pero sigue

siendo realmente estrecho en lo que toca a su horizonte ético.

Ibsen tuvo que acompañar la decepción de Nora de una extorsión que hace de ella un ser vulnerable y deja claro que, en realidad, las mujeres no están tan protegidas como ellas creen estarlo. Pero, al hacerlo, hace más de lo que creyó. El autor denuncia la falta de congruencia y caballerosidad –la doble vara con que se está midiendo a la mujer– Pero va más allá de eso: Nora quizá no deja a su marido porque cobre conciencia, de manera casi mágica, de su situación de sometimiento y degradación. Ella habla con insistencia y colores dramáticamente interesantes de la dolorosa decepción que sufre cuando se percata de la mezquindad moral de su marido, cuando se niega, contrariamente a lo que Nora habría imaginado, a inmolarse por ella y asumir la responsabilidad de las acciones fraudulentas en que ella incurrió. Ibsen parece manifestar admiración por este rasgo de Nora, por su convicción de que el amor que le profesa su marido lo moverá a respaldarla y, por tanto,

nos induce a reprobar la mezquindad de Tobaldo. Al mismo tiempo, sin embargo, el dramaturgo impone a Nora un severísimo castigo por abandonarse a una idealización tan infundada como infantil, si no es que también por su rotunda irresponsabilidad. Pero este sub-tema, aunque apasionante, no es el motor ni la consigna fundamental de la acción dramática.

Sin embargo, ¿qué hubiera sido *Casa de Muñecas*, cabe preguntarse, sin la extorsión a que Nora queda sujeta ni la doble vara de la justicia con que se pretende medirla? ¿Habría surgido en Nora la necesidad de irse? ¿Se lo habría planteado siquiera? O también, ¿qué habría pasado si Tobaldo decide inculparse para salvarla? ¿De verdad ella no se lo habría permitido o habría optado por coadyuvar a la realización de este ideal, de esta belleza, quedándose agazapada en el manto de un matrimonio redimido?

Aunque Nora reivindica libertades y principios morales, a mí me parece que también se disfrazá de mujer sometida para buscar la

misma belleza, el mismo ideal intransigente y pavoroso por el que suspira mientras se aburre inútilmente Hedda Gabler; me parece que en Nora se agita solapado ese espíritu de inmolación que atraviesa toda la obra Ibseniana, reclamando la muerte de patos salvajes o exigiendo el gesto suicida de lanzarse en la cascada de un molino. Palpita, creo, ese afán maravillado del Fausto desde siempre condenado a dar sustento a los "castillos en el aire" de los que se nutre el alma de estos hombres abandonados por sus dioses.

Veamos ahora otro caso. *Enemigo del pueblo* parecería también una obra de carácter más moralizante que ético. Así, por ejemplo, es notable la agudeza con la que se analiza la relación del poder con el saber y la exégesis que se lleva a cabo del consenso contrapuesto a la verdad. Es notable cómo se expone aquí la eficacia del rumor bien difundido pero pobemente fundamentado –lo cual me evoca el *Presagio* de Gabriel García Márquez–.

Pero aquí también resuenan temas de mayor envergadura, con una impronta ética, diría yo. El magistral tratamiento de esa necesidad casi caníbal de exigir al pecador, por encima del sometimiento al castigo correspondiente, el reconocimiento público de la culpa –tema soberbiamente tratado en nuestros días por Coetze en *Desgracia*–, emparenta el significado de la inmolación con su referente religioso de expiación frente a un dios despiadado que lo exige a la comunidad como retribución por un quebrantamiento a la ley divina. Por cierto, O'Neill también le dedica al tema mucho de su talento dramatúrgico y también en él se destaca el vínculo que existe entre la espiritualidad que emana de estos ritos religiosos con una dimensión mística de la que, según parece, el género humano no es capaz de abdicar por completo. Claro, no es casual que O'Neill también haya visitado el simbolismo poético.

Así pues, en *Enemigo del pueblo*, paralelamente a los más visibles, se perfilan temas de otro orden que serán tratados más

abiertamente en obras posteriores como *El pato salvaje* y *Rosmersholm*.

Del mismo modo, en dos tesituras, allende el significado literal de sus obras, Ibsen revisita con zozobra temas como el del contraste entre la vista y la ceguera; entre la percepción de lo inmediato (el agua clara) y lo profundo (los microbios, los gnomos o los caballos blancos); entre la fatalidad de lo que un "iluminado" puede atraer a sus compatriotas y el sentido común; y del abismo entre las mentiras que nos sirven de sustento y compañía, a manera de antifaces "piadosos".."diríamos, y la terrible ceguera que puede ocasionar la vista desnuda...

Ibsen parece predicar, en momentos en franco tono moralizante, la importancia de las verdades y de los ideales. Pero también nos señala, dolido, cómo seguimos necesitando de ilusiones y, bajando la voz, se abstiene de sugerir una respuesta definitiva ante la encrucijada ética que ello nos plantea.

La necesidad de abordar temas de mayor calibre filosófico que la perspectiva

controlada y asumida de sus tópicos morales, preñaron la superficie realista de las obras de Ibsen con sugerencias simbólicas. Y "la infección", parodiando al propio autor, se propagó sin control. En efecto, el intento progresivo de retratar estados mentales irracionales, la búsqueda para dar expresión a determinados fenómenos que su penetrante visión registraron como extraños, resquebrajaron los límites de los teatro realista.

Inesperadamente, con la adopción de un lenguaje simbólico, aunque balbuciente —o quizá por ello— reaparecieron cadencias románticas (o postrománticas) y con ellas, antiguas preocupaciones de cuño religioso-ético.

En cierto momento el propio Ibsen reconoce que la disyuntiva en que se debatía no versaba sólo sobre cuestiones estilísticas y manifiesta su intención de desprenderse, por un acto de voluntad, de la máscara de desapego, cinismo, sarcasmo e ironía tras la cual se había refugiado por muchos años.

Empieza a utilizar más decididamente elementos mágicos y simbólicos. Casi siempre éstos provienen de la naturaleza aunque adoptan, al materializarse, forma de gnomos, espectros, caballos y mujeres del mar. Pero su origen está en el fiordo que recuerda a un animal pesado y perezoso, en el sol que imanta la voluntad de Oswaldo, en las irresistibles tormentas del norte que, en boca de Rebeca, "atrapan sin remedio", en la luz que por contraste a su naturaleza taciturna aterra a la señora Alving. Todos ellos son símbolos y metáforas que permiten que los personajes **confiesen y se confiesen**, como cuando la señora Alving declara que le aterra la luz porque "hay en mí algo espectral de lo que jamás podré liberarme". Dicha calidad espectral de uno mismo, la pervivencia de creencias obsoletas, que "no están vivas en nosotros pero viven en nosotros", son como parásitos vivos y ajenos cuya naturaleza no es sólo mental ni némica, ni biológica, ni social sino mística. Pero, aunque mística, este algo espectral es contundentemente real: tiene una

cualidad "tan densa como los granos de arena".

Mediante esta retórica Ibsen se adentra en un sinuoso terreno, hasta entonces, ajeno: el del inconsciente. Ahí se desvelan parajes aterradores por su misterio y también porque comportan el inexorable compromiso de la voluntad y de las acciones de los hombres, es decir, nos colocan en la pavorosa dimensión humana de la libertad y de la ética.

Se trata de un poder, sí, pero de un poder nuevo. No de aquel poder en el sentido prosaico de la política y el dominio, sino de algo aún más atroz: el poder o no poder vivir la vida.

En *Rosmersholm*, por ejemplo, está en juego el proceso universal de ennoblecerte a sí mismo. Ciertamente Rosmer aparece, en muchos momentos, como uno de los muchos visionarios de Ibsen, como un pariente relativamente cercano a Brand, por ejemplo. Pero a diferencia de aquellas máscaras ficticias que le preceden, en *Rosmersholm* se manifiesta con mayor contundencia la

naturaleza mental de la realidad de los personajes, y las repercusiones místicas y éticas de los dilemas que enfrentan: "Siempre habrá dudas, incertidumbres -se lamenta Rosmer-.. Nunca volveré a probar lo que hace que la vida sea algo tan dulce de vivirse... Ser feliz, estar tranquilo, libre de culpa..."

En este drama sombrío palpita un elemento místico inquietante: la posibilidad de regresar a la vida a una muerta, el poder "de hacer lo imposible". Por una parte, ello remite al poder de los fantasmas del pasado y a la interpretación de dichos fantasmas como proyección de nuestros deseos. Es decir: se abre ante nosotros, legítimamente, la posibilidad de interpretar la obra mediante la psicología. Con ello se barrunta también un tratamiento de la génesis y de la economía de las obsesiones. Su importancia es insoslayable y por ello mismo atrajo la atención y el trabajo del propio Freud.

Asimismo, apunta hacia otro elemento, desde mi punto de vista más rico: nos sugiere la maldición de origen divino, el elemento

fáustico de la existencia humana. Y las repercusiones éticas de esta dimensión escapan a las explicaciones mecanicistas de cualquier perspectiva psicológica, psicoanalítica o incluso de sello social.

El tema de la obra *Rosmersholm* es la culpa. Aquí sucede algo aterrador: el acontecer de la acción dramática emana del espacio, de la propia hacienda Rosmer. El lugar mismo es nido de culpa y de tristeza, como si estos sentimientos fueran cosechas concomitantes de la crianza de caballos a que está destinada la granja. Ahí pulula la culpa. El lugar está tomado, avasallado por una conciencia. Es un plasma. ... "que enferma y debilita... que ha contagiado mi voluntad y la ha enfermado", dice Rebeca desfallecida. Es un ambiente pero también es un lugar físico el que está enfermo y enferma: las casas y las cosas se convierten en plasmas; no son reflejos de la culpa o de la conciencia sino la conciencia misma... y la materialización de la culpa o, más bien, su origen. ¿Estamos hablando, acaso, de aquella película *Solaris*?

Tanto en la perspectiva de Freud como en la de Ibsen, Rebeca es "inocente": ambos autores reconocen el pobre papel de la voluntad en este proceso, y ambos remiten su origen al deseo. Freud desentraña la economía de dicho deseo y la manera como éste inaugura el inconsciente. Para Freud "las fuerzas de la conciencia que hacen enfermar a ciertos sujetos a causa del éxito... se hallan íntimamente enlazadas al complejo de Edipo".

Ibsen, en cambio, nos ilustra la arrolladora fuerza de este deseo mediante la "infección" que Rebeca sufre y ante la cual es impotente. La enigmática fuerza de la naturaleza del deseo es expresada, en mi opinión con mayor fortuna, de la única manera en que se conserva su poder y su misterio: a través de metáforas. "Surgió en mí un deseo irrefrenable y posesivo. Se levantó en mí como una tormenta marina. Las tormentas del norte, en invierno, te atrapan, te llevan a donde quieren; es inútil resistirse, no hay esperanza". Y, cabe aventurar, como lo hice, que realmente no se trate de metáforas sino

de una realidad misteriosa y mística, descrita literalmente, más acorde –como lo sugerí hace un momento– con la ciencia ficción. Frente a la fría economía del deseo y el efecto liberador del psicoanálisis Ibsen nos regala enigmas desencantados que lo vinculan, no como se ha recalcado con insistencia, al convulsionado siglo veinte, sino al siglo que hoy conmemora el centenario de su muerte.

Otro elemento en que confluyen y se distancian Ibsen y Freud podría ilustrarse haciendo alusión a pasajes –que no desarrollaré aquí pero que señalo– del *Maestro Solness*. La función simbólica y psicológica de la voluntad y del olvido, por ejemplo, como materialización de un deseo –Hilde encarnando una quimera de la imaginación “deseosa” del protagonista– podría desarrollarse haciendo una comparación, similar a la elaborada con respecto al plasma imperante en *Rosmersholm*, entre la aparición de un gnomo y la proyección de una personalidad dividida. Lo mismo podría hacerse en lo que concierne, en la misma obra, a la premonición del futuro y a la

reversibilidad voluntaria o imaginaria del tiempo. Tanto en Freud como en Ibsen estos temas remiten a la fuerza de los deseos, preponderantemente sexuales, y a la precaria condición humana. Los tratamientos de los temas en cada uno, en cambio, difieren estilísticamente y en sus repercusiones éticas.

Los innumerables elementos simbólicos en las obras de Ibsen: los caballos blancos de *Rosmerholm*, el impulso de escalar torres en *El maestro Solness*, la muleta en *El Pequeño Eyolf*, la estatua de Ruben en *Cuando despertamos los muertos*, amén de la estructura misma de las obras, terminan por convertirlas en amplias metáforas que en momentos comprometen su inteligibilidad pero que siempre apuntan hacia el misterio. Y, en mi opinión, el ocultamiento que encontramos en ellas puede ser contrastado muy fértilmente con una patología pero en rigor la trasciende y comunica con algo que merodea entre lo místico, lo esotérico y lo prosaico.

Cuando Ibsen indaga, en su última etapa, sobre el oscuro interior del alma humana y la densidad mística del mundo, también se vincula con autores de otra cepa.

Escuchemos a Alfredo, en *El pequeño Eylof* pregunta: “¿puedes ver el significado de esto?... Debe haber un significado en la vida, la creación, la providencia.. ¿No tienen significado, ningún propósito? Quizá todo es azaroso y las cosas toman su curso como un barco hundido, a la deriva. A lo mejor así es o, por lo menos, así parece”. Este elemento espectral en los otros y en uno mismo, estos gnomos materializados que nos persiguen y acompañan, esta idea de un mundo que parece una creación de un diseñador de escena cósmico (Stockmann), ¿no tienen un aliento decididamente Beckettiano?

Cuando Hilde y el maestro Solness, incapaces de admitir que sus fantasías son puras palabrerías se juntan en una *folie a deux*, y deciden levantar “castillos en el aire” ¿no logran que el mundo de fantasía que han creado se vuelva más real que el mundo

real? ¿No se dejan devorar por él? ¿No es por ello Ibsen precursor directo del Albee de *Quién le teme a Virginia Woolf?*

Personajes como Hedda Gabler que se aburren profundamente y mantienen vivo el anhelo, la añoranza de experiencias emocionales poderosas que lo alivien y que, por ello, por aspirar a lo incansable están condenados a la muerte, ¿no son patéticamente románticos? ¿Qué los puede redimir, sin un dios expiatorio, del pecado original cuyas secuelas siguen padeciendo?

Las batallas titánicas con los dioses, ahora inexistentes, siguen vivas. No queda sino la gratuidad de la perversión que se manifiesta en poder absoluto. El único consuelo posible es el de labrarse una inmolación propia, asumir el elemento fáustico y construir, para morir por ello, castillos en el aire.

"Escúchame, dios todo poderoso, puedes juzgarme como quieras, pero de ahora en adelante sólo construiré la cosa más hermosa del mundo. Nuestro castillo en el aire."

31 de agosto de 2006.

Emoé de la Parra.