

4. EL TEATRO NÓRDICO

La escasa tradición del teatro escandinavo se había contentado en el siglo XIX con las comedias de estudiantes y la aclimatación del vodevil francés, que florece a partir de 1830 en Copenhague y Estocolmo. En esa dramaturgia, el teatro de vodevil constituye el primer escaño de la ascensión realista. A mitad del siglo XIX, se crean dos grandes teatros: la Escena Nacional de Bergen y el Teatro de Christiania, luego Teatro Nacional de Oslo. La animación de este último fue confiada primero a Henrik Ibsen, y, posteriormente, a Björnsterne Björnson.

Para su propia instrucción, Ibsen recorrió Europa. A partir de 1864 vivió casi permanentemente fuera de Noruega. En la escritura dramática se inició con obras de inspiración romántica, y comedias al modo de Scribe. Por su lado, Björnson admiró particularmente al Musset de las comedias y proverbios.

En la obra de HENRIK IBSEN (1828-1906), la crítica suele hacer varios apartados. Dejando a un lado sus primeras comedias, tenemos un primer bloque de dramas poéticos nacionales, como *Brand* (1866), ataque metafórico a la falta de solidaridad panescandinava ante la violación prusiana a Dinamarca en la persona del sacerdote Brand, que, por mantener sus principios, sacrifica a su mujer y a su hijo; *Peer Gynt* (1868) es un personaje radicalmente distinto del anterior, caricatura del genio noruego. La segunda etapa la compone su época realista, con *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884), entre las más conocidas. Finalmente, se encuentra su etapa simbolista, en la que sobresalen *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) y *Solness el arquitecto* (1892).

Entre los problemas sociales que más le preocupan durante su segunda época, adquiere gran relieve el de la liberación de la mujer, tema que le proporciona excelentes desarrollos dramáticos. Se dice que había en ello razones muy profundas, incluso biográficas, y que el dramaturgo se identifica frecuentemente con sus protagonistas femeninas. Para Freud, Ibsen era el escritor más interesante de su tiempo. Pero no conviene limitar el alcance crítico a este sólo problema. Aplicando las mismas intencionalidades a Ibsen y a Björnson, Maurice Gravier escribirá:

Conservando siempre el sentido del arte y de la medida, Ibsen y Björnson evitan normalmente proponernos soluciones demasiado concretas. Pero despiertan las conciencias, hacen salir de su letargo las mentes propensas a satisfacerse fácilmente con las situaciones adquiridas. Ibsen y Björnson viven en una sociedad petrificada, tiranizada y entristecida por el espíritu pietista. Un vicio quieren denunciar antes que cualquier otro: la hipocresía. «Vivir según la verdad», ése es el ideal que Björnson propone a los espectadores de sus dramas, mientras que Ibsen les pide que sigan «la exigencia ideal», que descubran su vocación y disipen, si es preciso, la «mentira vital».

Cualquiera de las obras de Ibsen, y no sólo las de este periodo, muestra la enorme dosis de autenticidad y de valor para desafiar a los sectores denunciados. *Un enemigo del pueblo* puede ser propuesta como el paradigma de tales denuncias. Por su lado, los estrenos de Ibsen se encargaron de demostrarlo. Como anécdota podemos citar el enfrentamiento que hubo en Francia entre dos grandes políticos, Clemenceau y Jean Jaurès, con motivo del estreno de esa obra. Aunque tuvo mayor eco, en Noruega y en toda Europa, la polémica suscitada por *Casa de muñecas*. Hace más de un siglo, el dramaturgo se convirtió en abanderado del movimiento feminista. La obra propone la dialéctica de estar a favor o en contra de Nora, la protagonista. Cuando el tema salía a debate, era difícil contener los nervios. Se dice que en invitaciones y tarjetas de visita se rogaba abstenerse de hablar de Nora.

Nora es la esposa gentil del abogado Helmer. Para salvar a su marido de una grave enfermedad, Nora contrae una gran deuda con un acreedor, viéndose obligada a falsificar su firma para mantener este hecho en secreto. La buena de Nora va pagando poco a poco dicha deuda sin que el marido sepa nada de ello. Pero un buen día todo se descubrirá: Helmer quiere despedir del banco, en el que es director, a un empleado, que resulta ser el acreedor de Nora. Éste la amenaza con el chantaje. Para los esposos ha llegado la hora de la verdad, la hora de actuar ante la verdad, característica del drama ibseniano. Helmer aparece ahora frente a Nora como un ser mezquino, al que sólo le interesa su reputación. A Nora el mundo se le derrumba y todo le parece sin sentido. De pronto, descubre que aún le queda un asidero para evitar su desesperación: su libertad. Desoyendo las súplicas del marido, Nora abandona la casa dando un portazo, que algún comentarista ha conceptualizado como el más valiente y consecuente de toda la historia del teatro.

A Ibsen le preocupaba sobremanera la composición dramática. Muy superior en ese terreno a los franceses, sus obras sí son modelo de la llamada *pièce bien faite*. Sabe administrar el *pathos* dramático, mantener los enfrentamientos en su cumbre, emplear el lenguaje y las fórmulas psicológicas adecuadas. Ese es el secreto de su pervivencia.

Durante su tercer periodo se interesa menos por lo social, cuidando más la simbología de la obra y su conformación poética.

Otro nombre estelar del teatro nórdico es el del sueco AUGUST STRINDBERG (1849-1912). Dejando aparte sus inicios, en los que se

opone al drama romántico y a la comedia burguesa importada de Francia, hemos de reseñar sus dramas naturalistas: *El padre* (1886), *Señorita Julia* (1888) y *Acreedores* (1888). En ellas ahonda en los detalles del relato, de modo incluso obsesivo, y en la huella que deja en el alma de los personajes, a veces con insistencia masoquista. Estaríamos ante una escritura que, partiendo de la observación minuciosa de la realidad, y de su propia biografía, se nos presenta como el drama de las obsesiones del yo frente a la realidad.

Pero Strindberg escapa del naturalismo para convertirse en precursor del expresionismo. A la salida de una grave crisis psíquica y moral, que dejó reflejada en sus relatos *Infierno* y *Combate con el ángel*, el dramaturgo escribió una extensa obra, *Camino de Damasco* (1898-1901), en la que las alucinaciones crean un mundo interior en el cual simbolismo y expresionismo se han aunado en diversas ocasiones para escenificarlo. Aún se podría decir más sobre su siguiente obra, *El sueño* (1902), que cabe conceptuar de precursora del teatro surrealista, pues el inconsciente liberado se adueña de la escena, imponiendo sus esquemas incoherentes. Esta obra puede ser considerada justamente como una de las grandes concepciones del teatro moderno. Artaud y los surrealistas de entreguerras pensaron en ella como ejemplo ilustrador de sus propias concepciones dramáticas.

La aportación de Strindberg a la escena fue más allá. A raíz de su decepción por la ciencia, en la que tanto había confiado —e incluso por la alquimia, pues había intentado fabricar oro—, se convierte a una fe a caballo entre el budismo y el cristianismo. Ello explica su concepción simbolista, la nueva estructura compositiva en la que incluye himnos en latín y desarrollos litúrgicos en títulos como *Adviento* o *Pascua*.

En 1902 fundó en Estocolmo el Intim Teatern. El término *íntimo* puede aplicarse tanto a las modestas dimensiones del local, como a la temática de las obras a las que se destina, o a su modo de representación. En ésta se procedió a la simplificación de los elementos decorativos para estimular en todo momento la imaginación del espectador; se preocupó de la creación de climas psicológicos, particularmente con juegos de iluminación que proyectaban las sombras de los personajes. Para algunos, esta experiencia del Intim Teatern podría ser considerada como la cuna del expresionismo. Allí representó sus piezas íntimas o, como él prefería llamarlas, *piezas de cámara*, imitando la expresión musical: *Tempestad*, *La casa quemada*, *El pelícano* y *La sonata de los espectros*.

Cabe decir que todo en la obra de Strindberg fue íntimo, en el sentido de que toda la realidad fue modelada en su interior, en su propia atormentada biografía. En él están presentes casi todos los desarrollos dramáticos vanguardistas del siglo xx.