

Entre la vida y la muerte: Un análisis de la micropoética de Cuando nosotros los muertos despertamos de Henrik Ibsen

*BUONOCORE, Candela Agustina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto de Artes del Espectáculo - cndebuonocore@gmail.com*

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Henrik Ibsen - Drama Moderno - Simbolismo - Cuando Nosotros los Muertos
Despertamos*

» **Resumen**

En un balneario de los fiordos de Noruega, el matrimonio de Arnold y Maia Rubek pasa el verano disfrutando del sol y brindando con champaña tras regresar de años de vivir en el extranjero. A primera vista, el escenario presentado por Henrik Ibsen en su última obra teatral no parece diferenciarse de su amplio repertorio de piezas enmarcadas en el Drama Moderno. Sin embargo, lo que aparenta ser una realidad cotidiana y convencional se ve interrumpida por la aparición de fantasmas del pasado, trastocando los parámetros del realismo como lo conocemos, dándole paso a la dimensión de lo metafísico.

El presente trabajo aborda un análisis de la micropoética de *Cuando nosotros los muertos despertamos*, la última obra escrita por el dramaturgo Henrik Ibsen en 1899. El mismo se enfoca en examinar la fusión de dos grandes poéticas abstractas dentro de la pieza: el Drama Moderno y el Simbolismo.

Es de especial interés para este estudio analizar cómo Ibsen, cuyo legado contribuyó significativamente a la conformación de la poética del Drama Moderno a través de obras como *Una Casa de Muñecas* (1879) o *Un enemigo del pueblo* (1882), en su última etapa de producción artística se inclina hacia procedimientos vinculados con la poética del Simbolismo.

En este contexto, se propone la observación de elementos y estructuras presentes en el texto escénico que evidencian esta fusión. Buscaremos indagar cómo Ibsen, en su última obra, logra una síntesis de estas poéticas, aventurándose hacia nuevos horizontes sin abandonar sus raíces realistas.

› **Presentación**

La intención del presente trabajo es explorar la intersección entre la Poética del Drama Moderno y el Simbolismo en la obra *Cuando nosotros los muertos despertamos*, publicada en 1899 por Henrik Ibsen. A lo largo del desarrollo del mismo, se propone un análisis detallado de cómo Ibsen elabora la fusión de estas dos Poéticas Abstractas para crear una experiencia teatral singular en lo que Jorge Dubatti denomina como su período de ampliación del Drama Moderno.

Al desentrañar los elementos sensoriales, narrativos y simbólicos presentes en la obra, se busca comprender cómo esta síntesis enriquece la narrativa, aportándole profundidad a los temas tratados y ofreciendo nuevas perspectivas sobre la poética de Ibsen y su maestría como dramaturgo.

› **Antecedentes**

El interés de Ibsen por la Poética del Simbolismo puede rastrearse varios años antes de su última publicación, hacia 1886, con la publicación de *La Casa de Rosmer*. Esta pieza precedió a una serie de obras, como *La Dama del Mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) y *El niño Elfo* (1894) que presentan experimentaciones con procedimientos simbolistas, así como algunos rasgos del primer expresionismo dentro de las estructuras del Drama Moderno que él mismo había consagrado.

Cuando nosotros los muertos despertamos fue publicada en 1899, y como señala su subtítulo “un epílogo dramático en 3 actos”, esta pieza es la conclusión de un episodio en la producción artística del dramaturgo noruego, un punto final en la etapa que comenzó con la publicación de *Una Casa de Muñecas* en 1879. Con estos antecedentes en mente, resulta factible suponer que, de no haber sido por su fallecimiento en 1906, su obra futura hubiese tomado un giro inclinado hacia formas poéticas vinculadas con el Simbolismo.

› **Ecos del Drama Moderno.**

Si bien la pieza introduce procedimientos de la poética Simbolista, la matriz principal que erige *Cuando nosotros los muertos despertamos* continúa perteneciendo a la poética del Drama Moderno tal como fue elaborada por Ibsen a lo largo de su trayectoria como dramaturgo. Esta matriz se ve evidenciada a partir de la implementación de diversos procedimientos en la construcción de la escena, particularmente en lo que refiere a las dimensiones del Realismo Sensorial, el Realismo Referencial y el Realismo Narrativo.

Es posible ubicar rasgos de Realismo Sensorial a partir de la primera didascalía que inaugura el Primer Acto:

Exterior de un hotel de balneario, cuyo edificio principal se aprecia parcialmente a la derecha. Por delante se abre un espacio abierto que semeja un parque, con fuentes de buen tamaño y algunos árboles grandes y añejos, así como también desperdigados grupos de arbustos. A la izquierda se distingue un pequeño inmueble, un Pabellón casi cubierto por hiedras y otras vides silvestres. Afuera hay una mesa y una silla. Hacia el fondo se aprecia el fiordo extendiéndose hasta el mar. A lo lejos, pequeñas lenguas de tierra e islotes penetran el paisaje. Es una tranquila y cálida mañana de verano.

En el jardín del hotel, el profesor Rubek y Maia, su esposa, están sentados en sendas sillas de mimbre frente a una mesa en la que se distinguen los restos del desayuno. Cada uno de ellos sostiene un periódico en la mano. Beben champán y agua gasificada. El Profesor es un hombre de edad respetable y aire distinguido, que viste un saco de terciopelo negro, chaleco y pantalón de verano. Maia se ve muy joven; tiene una cara fresca, de ojos vivaces, alegres y sagaces aunque, no obstante, denotan una sombra de fatiga. Ella lleva un elegante traje de viaje (Ibsen, 1899).

En este fragmento se puede observar como se describe detalladamente el espacio donde se va a llevar a cabo la acción del primer acto y se instaura el cronotopo realista.

Así mismo, los personajes de Arnold y Maia Rubek son descritos al detalle, describiendo sus vestuarios y sus características más distintivas.

Adicionalmente, a partir de la mención de escenografía tridimensional, la presencia de detalles superfluos abundantes y la construcción de la coherencia entre escena y extraescena se logra construir el Efecto de Real

En lo que respecta al Realismo Narrativo, la pieza trabaja constantemente con la reposición de los niveles de pasado. Ibsen implementa lo que Peter Szondi denomina Técnica Analítica, que permite a partir del pretexto de las acciones del presente poner de manifiesto sucesos del pasado.

El pasado es actualizado en el presente para revivir el conflicto entre el personaje de Irene y el Profesor, y es alrededor de este que se estructura el desarrollo de toda la pieza.

Así mismo, para reponer el pasado inmediato, Ibsen implementa el recurso del Narrador Interno personificado en El Director, quien en la pieza cumple la función de confirmar a Rubek la presencia de Irene en el hotel.

Otro aspecto clave de la dimensión narrativa es la implementación de elipsis temporales y espaciales como articulación entre los tres actos que componen la obra. Mediante estas elipsis, acompañamos a los protagonistas en su ascenso por las montañas. Este ascenso refleja asimismo una gradación del conflicto dentro de la pieza, donde Rubek, a medida que sube se aleja de la vida terrenal que desprecia, y se acerca hacia “toda la gloria del mundo” que alcanzarán en la muerte con Irene en la conclusión del tercer acto.

Por último, podemos identificar el Realismo Referencial gracias a que los hechos relatados en la obra guardan vínculo con lo real y lo posible. Aquellos elementos que cuentan con tintes metafísicos, como pueden ser el lenguaje poético implementado por Irene, o la presencia de la Diaconisa (que puede pensarse como un personaje jeroglífico dentro de los parámetros del Simbolismo) cuentan con una justificación hacia el interior de la trama de la pieza: *Irene en el pasado fue confinada a una institución psiquiátrica, y desde ese momento la acompaña la Diaconisa.*

Con respecto a los personajes, estos cuentan con entidades psíquicas y sociales que los caracterizan como individuos con sus propias lógicas de comportamiento, motivaciones, pasado y memoria, y se articulan en oposición de caracteres:

En oposición al distinguido profesor Rubek se configura el personaje de Ulfheim, el rudimentario cazador de osos.

Ulfheim: (...) Su marido y yo trabajamos sobre materia muy tosca y resistente. Su marido sobre el mármol, y yo sobre tendones tirantes de osos. A la postre los dos logramos vencer a la materia, convirtiéndonos en dueños y señores de ella. No descansamos hasta haber acabado con su terca resistencia.

Arnoldo Rubek (Pensativo): Hay mucho acierto en lo que dice usted.

Ulfheim: Sí, porque la piedra también tiene sus motivos para luchar. Está muerta y rechaza con todas sus fuerzas que se le imponga la vida a golpes. Exactamente igual que el oso cuando alguien le hostiga en su guarida. (idem: 1958)

Si bien en este fragmento Ulfheim intenta asimilarse a Rubek, en un modo de acercarse al prestigioso profesor, el efecto que produce su comparación podría considerarse el opuesto. Pues donde Rubek, con su escultura, impone vida cinceland el mármol, el arte del famoso cazador de osos es el de imponer sangre y muerte.

De modo análogo, en oposición al personaje de Maia, quien es caracterizada como una mujer aventurera, vivaz e independiente con anhelos personales, se encuentra Irene, quien fue, *cuando vivía*, el modelo vivo que Rubek utilizó para crear su obra maestra *El día de la resurrección*. Su musa inspiradora, abnegada y tan comprometida a la creación del Profesor, que le entregó su vida y, por lo tanto, *murió*.

De este modo, los cuatro personajes se plantean hacia el interior de la pieza dividiéndose entre las esferas de la vida y la muerte, y será a partir de este último aspecto que ingresamos en el campo de la Poética Abstracta del Simbolismo.

› **Evidencias simbolistas.**

El mundo representado en la pieza, casi desde su comienzo da la pauta de una realidad heterogénea, a la que se accede por medio del arte y del lenguaje poético. Mariana Gardey, en su artículo dentro del libro de Jorge Dubatti “*Cuando los muertos despertemos* (1899): Poesía, Autorretrato y Balance”, recupera a Ibsen como un poeta del verso, pero también de la prosa, señalando que su obra fue muchas veces nominada como “poesía teatral”, una poesía enmascarada en el relato.

Esta poesía teatral puede verse reflejada en *Cuando nosotros los muertos despertamos* como un discurso muchas veces ambiguo que va a portar un significado más profundo, así como también por la implementación de ecos verbales que resuenan al interior del texto con una función poética.

En el caso de esta obra, ese eco podemos encontrarlo en la palabra “vida”. En boca de Irene y Rubek, la palabra “vida” va a estar relacionada a la búsqueda de una existencia vinculada con lo sagrado, la función propia del arte para la poética del Simbolismo. En oposición, cuando Maia y Ulfheim hablen de vida, se referirán a la existencia terrenal.

La fusión de ambas poéticas abstractas entonces se va a dar en los términos de la vida y la muerte, o lo material y lo metafísico. Y es en ésta realidad heterogénea donde se manifiesta el Simbolismo. Su concepción de mundo consiste en la aceptación del misterio y lo inefable, y es a partir del Símbolo como representación de lo sagrado, que esto se encarnara dentro de la obra.

El personaje de Arnold Rubek va a responder a los parámetros del Simbolismo. El profesor responde al detalle a la concepción del estatuto del artista de esta poética: un trabajador específico, calificado técnicamente y que actúa como canalizador de las potencias metafísicas, las cuales logra proyectar en su arte.

El elemento determinante para definir a *Cuando nosotros los muertos despertamos* como una fusión con la Poética del Simbolismo va a ser la presencia del Símbolo Simbolista, encarnado en la escultura de *El día de la resurrección*.

La escultura opera hacia el interior de la obra como un significante de carácter ambiguo, opaco, oclusivo (no permite construcción de sentido) y construido en ausencia, ya que no aparece en escena en ningún momento de la pieza. Solo conocemos sobre ella cuando es referida en el presente por sus “progenitores” y por la valoración de los personajes sobre el trabajo del Profesor.

El personaje de Irene funciona dentro de la construcción dramática como un personaje-símbolo, de carácter ambiguo que oscila entre una mujer real, abandonada por el profesor y que vuelve a reclamar por el daño que sufrió, y también como un símbolo, un espíritu que vuelve de entre los muertos para despertar a los muertos vivos, aquellos que quieren dedicarle su vida a lo sagrado, al arte.

Por último, adosada a Irene aparece el personaje más representativo de la Poética Abstracta del Simbolismo en *Cuando nosotros los muertos despertamos*, una Diaconisa. Despersonificada por el artículo que la precede, *una*, este personaje actúa como la sombra de Irene, siguiéndola sigilosamente.

A pesar de su casi nula participación, esta misteriosa mujer de rasgos velados que viste los hábitos de monja y crucifijo cuenta con una alta carga de significación hacia el interior de la obra, constituyéndose como un personaje jeroglífico del cual es difícil definir una interpretación unívoca. Podría ser leída tal vez como la muerte o el pasado que persigue a Irene, o hasta incluso como el constante recordatorio de la fragilidad de su salud mental, encarnada en esta diaconisa que atormenta a la muerta-viva.

Las esferas de la *vida* y la *muerte* también aparecen representadas a nivel narrativo dentro de la obra. El desarrollo de los acontecimientos se ordena como un viaje – característica muy representativa de la poética del simbolismo – en subida hacia la cima de una montaña muy alta desde donde Rubek prometió enseñarles a sus dos mujeres toda la gloria del mundo.

En el primer acto los personajes se encuentran en el balneario, rodeados por montañas, pero todavía sobre el nivel del suelo. A medida que avanza la acción, mediante elipsis espacio temporales – un procedimiento proveniente del Drama Moderno – los personajes comienzan a subir por las montañas.

El segundo acto va a desarrollarse en un sanatorio en las montañas altas, un lugar seguro, intermedio entre la base y el punto más alto. Aquí es donde el matrimonio de los Rubek se fragmenta definitivamente, y cada uno elige su camino, persiguiendo la *vida* o la *muerte*.

El tercer y último acto es presentado según su indicación escénica como “Montaña abrupta, con grandes precipicios hacia el foro. A la derecha, cimas cubiertas de nieve se pierden entre jirones de niebla flotante.” La culminación de la pieza se da en medio de la naturaleza, cerca de los picos más altos, bajo la amenaza latente de una tempestad que proviene de lo más alto. El peligro inminente de la naturaleza configura una atmósfera de *Mysterium Fascinas* en la que lo mayestático, lo sagrado, a la vez atrae, pero aterroriza.

Es en este punto que la división entre las esferas de la vida y la muerte, que hasta ese momento era simbólica, toma una dimensión literal. Maia y Ulfheim bajan de la montaña, y vuelven a la tierra de los vivos escapando del alud que se avecina. Por el contrario, Rubek e Irene deciden continuar subiendo hacia la cima, atravesando las brumas, los velos de la *vida* que se interponen entre ellos y toda la gloria del universo. De ese modo, el artista y la resucitada se encuentran finalmente con la muerte.

La conclusión de la pieza va a ser otorgada la Diaconisa, quien profiere su única línea en toda la obra: “*Pax vobiscum!*” (la paz sea con vosotros) (ídem: 1994), señalando la liberación de esas dos almas que tanto anhelaban el encuentro con lo sagrado.

› **Palabras finales: una invitación a trascender.**

Cuando nosotros los muertos despertamos, no solo sirve como un testimonio de su destreza en la poética del simbolismo y su dominio del drama moderno, sino que también representa una síntesis magistral de estas dos tradiciones teatrales aparentemente dispares. A través de su hábil narrativa, Ibsen invita al espectador a sumergirse en un viaje emocional y filosófico junto a sus personajes, cuyas experiencias y dilemas personales resuenan en las profundidades del alma humana.

El final de la obra no sólo marca el clímax de la trama, sino que también ofrece una poderosa invitación a la reflexión y la acción. Nos insta a considerar el camino de Irene y Rubek como un llamado a la valentía y la trascendencia, a atreverse a abrazar plenamente el potencial creativo del arte y a entregarnos a la búsqueda de una vida enriquecida por la conexión con lo sublime.

Bibliografía

Balakian, A. (1969). "El teatro simbolista" en *El movimiento simbolista. Juicio crítico*.

Dubatti, J. (2007). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Colihue Teatro, Buenos Aires.

Gardey, M. (2007). "Cuando los muertos despertamos (1899): poesía, autorretrato y balance" en *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Colihue Teatro, Buenos Aires. Pág. 214 -221.

Ibsen, H.(1899) "Cuando nosotros los muertos despertamos" en *Henrik Ibsen. Teatro Completo*, Editorial Aguilar, 1959. Pág. 1947 – 1994.