

Inserción y deserción de la dramaturgia ibseniana en Buenos Aires (c. 1890-1930)



Juan Cruz Forgnone

Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional de las Artes/IIT/CONICET, Argentina
jcforgnone@gmail.com

Fecha de recepción: 20/08/2021. Fecha de aceptación: 01/10/2021

Resumen

La llegada de la dramaturgia de Henrik Ibsen a Buenos Aires ocurrió en la década de 1890, mucho antes del surgimiento de la actuación realista en Argentina. A pesar de ello, el realismo ibseniano tuvo altos niveles de circulación y productividad en la escena local decimonónica y su importación colaboró en los procesos de consolidación de esta poética dentro del campo teatral. La trayectoria propulsiva de este repertorio estuvo disociada de los intereses que suscitó la obra tardorromántica del autor dentro del campo literario y la prensa liberal finisecular. La temprana divulgación de títulos fantásticos y dramas históricos en medios de gran tirada convivió con un panorama de escasa programación en los escenarios. La constitución de un verdadero “gusto realista” en el público porteño profundizó la relegación de aquel repertorio durante el siglo XX.

■ Palabras clave: Ibsen, teatro argentino, campo teatral porteño, romanticismo, realismo.

Insertion and desertion of the ibsenian dramaturgy in Buenos Aires (c. 1890-1930)

Abstract

The Henrik Ibsen's dramaturgy arrived to Buenos Aires in 1890, many years before of the emerge of realistic acting in Argentina. Nonetheless, the ibsenian realism had high circulation impact and productivity in the nineteenth-century local scene and its importation contributed to the consolidation of this poetic within the theatrical field. The propulsive trajectory of this repertory was dissoociated of the interests that aroused the author's late-romantic play in the literary field and the liberal press at the end of the century. The early divulgation of fantastic plays and historical dramas in massives media coexisted with a reality wich had no many plays above the stage. The constitution of a truly “realistic field” in the portenian audience deepened the relegation of that repertory during the 20th century.

■ Keywords: Ibsen, Argentine theater, Buenos Aires theater field, romanticism, realism.

Introducción

Los procesos de inserción y primeras vías de circulación del teatro de Ibsen en Buenos Aires se dieron en la década de 1890, en el contexto de una ciudad dinamizada por las expectativas modernizantes, la expansión de un mercado de consumo, la creciente presencia inmigratoria, la secularización cultural, la profesionalización de la prensa y un acelerado proceso de liberalización de la economía. Para entonces, la misión nacional de la capital había sido tantas veces proclamada, editada y adulterada, que el programa roquista parecía haber encontrado en la paz y la *tranquilidad pública* un capital político promisorio. La trama simbólica del proyecto liberal finisecular incorporó nuevas formas de modelar y habitar la ciudad, en clara interlocución con los grandes centros europeos. El carácter mercantilista que adquirió la sociedad porteña de entresiglos robusteció el figoneo europeísta hasta convertirlo, modernismo mediante, en un enamoramiento sistematizado y altamente derivativo. El trazado urbano, el diseño arquitectónico, la funcionalidad espacial, las actividades culturales, las prácticas de esparcimiento, la alimentación y la indumentaria fueron pensados por ciertos sectores ilustrados por oposición o semejanza a París, Viena y otros grandes enclaves. Los debates locales en torno a la disyuntiva ciudad productiva-ciudad virtuosa (en el sentido de un *virtuosismo civil*) asumieron esta relación, justificada en la necesidad de edificar un *plan* conceptual y material para Buenos Aires. En figuras como la de Miguel Cané, el dilema no parece organizarse alrededor de la contraposición entre lo local y lo extranjero, sino directamente entre dos modelos urbanos foráneos: el de la Europa occidental, ponderado por su refinamiento, y el del “yankismo”, despreciado por su mecanicismo utilitario y vulgar (Terán, 2008: 37-38). El pensamiento de Cané –que nos interesa no solo por su actividad académica y literaria, sino también por su cargo como intendente de Buenos Aires entre 1892 y 1893 y por sus posteriores actuaciones políticas–, permite rastrear cierto imperativo imitativo, un mandato erótico ante el modelo *importable*. La trama material y simbólica de la ciudad estuvo necesariamente atravesada por esta compleja dimensión proyectual decimonónica, así como por la disputa cultural entre los programas renovadores y los frentes defensivos de los deudores del romanticismo local y sectores afines. Reponer este escenario es crucial para pensar las incipientes relaciones del ibsenismo con el campo literario y la prensa finiseculares.

En lo que respecta al contexto de producción escénica, es preciso señalar que la inserción ibseniana se produjo en plena etapa pre-constitutiva del campo teatral porteño. Como señalan Laura Cilento y Martín Rodríguez, el período de *configuración* del campo puede pensarse a partir de 1902, con la instalación de los Podestá en Buenos Aires (2002: 82). Este hecho marcó el comienzo de un proceso de paulatina profesionalización de la actividad teatral. La creciente demanda de textos dramáticos por parte de las compañías nacionales propició la proliferación de autores que escribían por dinero –como Nemesio Trejo, Nicolás Granada, José González Castillo, entre varios–, y esto consolidó un verdadero mercado de bienes culturales en torno al teatro. En simultáneo, se suscitaban los primeros avances en materia de organización mutual y gremial de actrices y actores, hecho que derivó en la fundación de la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales en 1906 y de la Asociación Argentina de Actores en 1919. Se trató, además, de un período fecundo en materia de formación de intérpretes y renovación de elencos, gracias a figuras como el empresario Pascual Carcavallo o los propios Podestá (Ordaz, 1946: 91). A este panorama debemos sumar el desarrollo de la crítica especializada, la apertura de nuevas salas en el centro de la ciudad y en barrios otrora periféricos –como La Boca, Boedo, Once y Villa Crespo– y un aumento considerable del promedio de asistencia al teatro por habitante (Mazzioti, 1985: 76).

Bajo este panorama de dinamización de la vida urbana y teatral, no solo se produjeron los primeros estrenos de títulos ibsenianos, sino también las primeras publicaciones periodísticas de corte masivo dedicadas al perfil del autor y su obra. Sin embargo, los modos en que la prensa y la comunidad artística incorporaron e hicieron circular la obra ibseniana fueron divergentes. En la década de 1890, mientras se ponían en escena los dramas canónicos realistas, la prensa liberal insistía en el exotismo romántico del autor. Este divorcio no parece haber implicado una contienda estética entre ambos dominios, pero es prueba suficiente de las mediaciones que participaron del proceso de inserción: un mismo dramaturgo leído como realista y romántico según su contexto de circulación. Durante las primeras décadas del siglo XX, en consonancia con la alta productividad que había suscitado en la escena local e internacional, el perfil realista de Ibsen se impuso en Buenos Aires hasta su cristalización. Caracterizaré, de aquí en adelante, como *corpus* de inserción al repertorio predominante dentro del (proto-) campo teatral y como *corpus* de deserción a la obra de escasa o nula circulación.

Debemos considerar, además, que la inserción teatral de Ibsen reviste matices y que la consolidación del campo trajo aparejadas, durante y después de los años noventa, nuevas formas de leer y poner en escena los dramas noruegos. Propongo desglosar este proceso a través de cuatro fases: (1) la importación propiamente dicha, derivada de los estrenos italianos, españoles y franceses en nuestra capital; (2) los procesos de transferencia, propiciados por las compañías extranjeras afincadas en la ciudad; (3) la nacionalización, a partir de los estrenos realizados por compañías vernáculas del circuito profesional culto y (4) la apropiación ácrata y socialista de inicios del siglo XX, que podríamos entender como una segunda nacionalización. En esta oportunidad, analizaré la primera de estas cuatro etapas y su impacto sobre las siguientes.

Corpus de inserción

Para estudiar el ingreso de la dramaturgia ibseniana en Buenos Aires deberíamos definir, en primer lugar, cuál de todos es el Ibsen ingresante. Lo que llamamos *dramaturgia ibseniana* es un *corpus* especialmente heterogéneo, dividido y estudiado bajo diversos criterios en las disciplinas de la crítica, la historia y la teoría literarias. Los aportes de Bernard Shaw (2010), Robert Brustein (1970) y Péter Szondi (1994) realizan diversas divisiones temporales sobre la obra del autor, casi siempre desde una perspectiva diacrónica. Por su parte, Harold Bloom (1995) agrega al dramaturgo a su lista de autores canónicos. En Argentina, Enrique Anderson Imbert (1946), Alfredo de la Guardia (1947, 1953, 1959), Luis Ordaz (1947), Osvaldo Pellettieri (2006) y Jorge Dubatti (2007) hacen lo propio distinguiendo una etapa inicial de corte idealista de una etapa central y eminentemente moderna de la que surge la escritura realista.

En nuestro proto-campo teatral finisecular, los primeros estrenos ibsenianos fueron representados por compañías europeas de renombre, gracias al sólido sistema de giras establecido en Buenos Aires y otras ciudades del país. Entre los años 1880 y 1900, estas mismas compañías introdujeron el realismo *francés* de Gabriele D'Annunzio, Victorien Sardou y Alejandro Dumas y el naturalismo alemán de Hermann Sudermann. También se representaron con cierta regularidad obras de Maurice Maeterlinck y de August Strindberg. Aun así, la obra ibseniana tuvo una presencia superlativa en la escena local, tanto en los programas de giras de las compañías extranjeras como en los estrenos locales de la fase de nacionalización.

Entre los primeros estrenos registrados al momento, *Espectros* logró convertirse no sólo en una de las primeras piezas representadas sino también en una de las más programadas. En 1894, la compañía del actor Ermete Novelli –con Ruggero Ruggeri en su elenco– la introdujo en Buenos Aires en el teatro Politeama. En 1896, la compañía

encabezada por el actor Alfredo de Sanctis volvió a presentarla en el mismo teatro. Fue el mismo año en el que la compañía de Italia Vitaliani llevó al Victoria *Las columnas de la sociedad* y *Hedda Gabler*. En 1898, la academia filodramática de Ermete Zacconi representó *Un enemigo del pueblo*, y la compañía de Teresa Mariani, *Casa de muñecas* en el teatro San Martín. Esta última también fue llevada a escena por la agrupación de Clara della Guardia en 1899 (Seibel, 2002: 275-311; Dubatti, 1992: 104).

Las representaciones más destacadas de los primeros decenios del siglo XX provinieron de cuatro compañías muy respetadas, cuyas primeras figuras ya acumulaban legitimidad en Buenos Aires y en Europa. Fueron los elencos de Ermete Zacconi, Tommaso Salvini, José Tallaví y Eleonora Duse. Zacconi llevó al Teatro San Martín *Un enemigo del pueblo* y *Espectros* en 1904, para luego exhibir esta última en el Odeón en 1913. Compitió en insistencia con Salvini, que la representó en 1907, en el Coliseo; en 1910 en el Marconi y en 1915 en el Odeón. José Tallaví, por su parte, logró una temporada de importante repercusión desde finales de 1911 y durante todo 1912, asumiendo además giras por las provincias, donde *Espectros* ya había sido expuesta por diferentes compañías, y entre ellas, la suya. Eleonora Duse se mostró en el Odeón, en 1907, con dos de los personajes que le valieron gran parte de su prestigio en Italia: Hedda y Rebeca, por *Hedda Gabler* y *Rosmersholm*, respectivamente. Otra presencia relevante fue la de la actriz italiana Jacinta Pezzana, quien en 1910 interpretó tanto *Espectros* como *Un enemigo del pueblo* (Seibel, 2002: 403-706; Dubatti, 1993a: 39-41).

Estos antecedentes evidencian la dominancia realista y, en menor medida, simbolista de los programas de giras. Entendemos por obras realistas aquellas piezas fundadas sobre modelos miméticos: *Casa de muñecas*, *Espectros*, *Las columnas de la sociedad*, *Un enemigo del pueblo*, *El pato salvaje*, *Rosmersholm* y *Hedda Gabler*. Con esta agrupación no buscamos eludir la variedad de realismos que podríamos discriminar dentro de la dramaturgia de Ibsen; en *Hedda Gabler*, los principios de causalidad y referencialidad parecen estar velados e inclusive *El pato salvaje* y *Rosmersholm* son a menudo concebidas como obras simbolistas. Si bien aquí no nos ocupamos de ello, importa aclarar que existen imbricaciones y opacidades en muchas de las obras del autor, lo cual dificulta sostener categorías absolutas en torno a los géneros. En efecto, es posible pensar *Casa de muñecas* como una obra de realismo social distinta del realismo fantasmático de *Rosmersholm*. A nuestros fines, no conviene ingresar en el territorio de la clasificación ultra-especializada, sino distinguir la *escritura realista* de la *escritura lírica* inicial y la *escritura pre-expresionista* tardía, es decir, los giros técnico-poéticos generales y más explícitos del autor. El reconocimiento de estos tres grandes movimientos alcanza para leer los intercambios literarios del período alrededor de la producción ibseniana.

Bajo esta distinción tripartita puede afirmarse que en el proto-campo teatral de la Buenos Aires decimonónica el Ibsen ingresante fue, en sentido amplio, nítidamente realista. Este ingreso segmentado da cuenta, antes que de preferencias estilísticas, de la prevalencia de un modelo específico de autor, basado en el principio de internacionalización de un capital literario considerado central. Empero, sería incorrecto considerar a la Noruega de entresiglos una capital literaria, más aún afirmar que este modelo exportable de autor fue una invención noruega o una consecuencia de la emergencia de Ibsen. Se trata más bien de un fenómeno continental organizado en torno a París. A propósito de esto, me gustaría destacar dos aspectos significativos dentro de la densa trama de mediaciones de la obra ibseniana.

El primero de ellos es lo que llamaré el *factor Brandes*, quizás la más importante tracción literaria de Ibsen hacia el realismo. Con la introducción del proyecto naturalista en los países escandinavos, Georg Brandes (1842-1927) asumió el modelo francés de modernidad, a la vez que proclamó abiertamente la necesidad de alejarse del idealismo alemán y la hegemonía de las tradiciones literarias germánicas. En palabras de Pascale

Casanova, “se trata de aceptar la dominación específica de París para liberarse de la opresión alemana” (2001: 135). Es claro que la revolución que busca Brandes tiene a París como centro y modelo. Ahora bien, que el crítico haya *inspirado* a Ibsen a sumarse a la causa realista nos importa menos que la lectura que el propio Brandes realizara sobre su producción dramática; los modos de leer y jerarquizar la obra del autor tuvieron una alta productividad dentro y fuera de los países escandinavos. Si bien Brandes reconoce que “el contraste en su naturaleza [la de Ibsen] lo inclina al mismo tiempo a la fidelidad a los hechos y al misticismo” (1899: 114), este *misticismo* no es romántico, sino simbolista. Lo primero representa para Brandes “predilecciones de juventud” a las que el noruego renuncia en buena hora; lo segundo, la demostración de que, en Ibsen, “realismo y simbolismo han prosperado muy bien juntos por más de una veintena de años” (*ibíd.*). Esto conviene al crítico para inscribirse en el escenario de discusión que abrió la renovación simbolista de Lugné-Poe con la creación del Théâtre de l’Œuvre (1893) en París. Brandes actualiza su mirada sobre Ibsen a medida que se actualizan los debates literarios de su ciudad de referencia. A través del *factor Brandes*—es decir, a través de una figura danesa— se produjo la más importante asimilación francesa de los dramas de Ibsen dentro y fuera de Noruega.

El segundo aspecto a considerar es la experiencia de la obra ibseniana en suelo francés, español e italiano, que es la experiencia importada por Buenos Aires. En la mediación dada entre la dramaturgia ibseniana y el circuito de teatro profesional culto porteño, las compañías extranjeras no sólo delimitaron el *corpus* modernizante, sino también sus modos de representación. El repertorio ingresante formó parte de lo que podríamos llamar la occidentalización del autor, no sólo por el viraje literario del dramaturgo, sino también por la apropiación que las capitales literarias europeas hicieron de él desde principios de la década de 1890. Casanova señala que la gran disyuntiva ibseniana en Europa radicó en la utilización realista que se hizo de Ibsen en Londres y la simbolista que se hizo en París (2001: 209). No alude, en el caso francés, a las incipientes representaciones de André Antoine, sino al proceso inmediatamente posterior, la innovación de Lugné-Poe. En cualquier caso, la dramaturgia ibseniana ingresó a Buenos Aires sobre todo bajo esta doble inventiva francesa y las mediaciones españolas del modernismo; es la dramaturgia de un autor europeizado o, dicho de otro modo, de una figura más europea que noruega.

En nuestra capital existieron, por cierto, procesos de apropiación y nacionalización en torno a la obra de Ibsen, pero en un sentido muy distinto al que Casanova refiere. El repertorio realista es lo que podríamos llamar el repertorio productivo dentro de la escena local —y lo fue desde el comienzo—, pero este no fue utilizado para justificar categorías literarias locales. Buenos Aires no anexó a Ibsen como sí parece haber ocurrido en Londres o en París. Para expresarlo en palabras de Casanova: si el agenciamiento inglés y francés se corresponde con una matriz etnocéntrica de naciones literarias que se autoperceben como “descubridoras” (2001: 210), la inserción porteña fue más bien la de un autor *ya consagrado* como realista. Fue el ingreso de una literatura ya opinada. Por opinada quiero decir: una literatura *descubierta*, interpretada, valuada y explicada por las principales capitales literarias del período. Por consiguiente, propongo pensar el proceso de inserción como el producto de una triangulación europeizante entre la literatura noruega, las formas de representación francesa, española e italiana y el público porteño. El primer contacto de *Espectros* o de *Casa de muñecas* con el teatro de Buenos Aires ocurrió en esos términos.

Esta importación supuso, además, un factor paradójico, patente en las posteriores fases de transferencia y nacionalización de la dramaturgia en el campo teatral: cuando las compañías nacionales comenzaron a representar los dramas introducidos por Novelli y sus contemporáneos, los textos realistas eran interpretados aún mediante actuación declamatoria. No existía en Buenos Aires una tradición realista ni un contexto que

la demandara, y este panorama derriba toda hipótesis de una inserción ibseniana a la francesa en Argentina. Ibsen no fue, en este sentido, una figura *conveniente* para intérpretes o autores/as del circuito profesional culto –mucho menos para el circuito popular–, ni una oportunidad para reivindicar la emergencia de una poética local.

Podríamos señalar, en cambio, que la representación de sus espectáculos tuvo un impacto formativo en actrices y actores porteños e incluso en personalidades como Ezequiel Soria. Si bien la dirección fue por entonces un rol incipiente, existieron desde luego moderadores de escena que, como él, lograron un desenvolvimiento relativamente especializado en su función.

La insistencia en el estreno de este repertorio también enseñó al público y a ciertos sectores de la crítica a esperar verosimilitud (eficacia mimética) de los espectáculos, incluso dentro del circuito de teatro popular, completamente ajeno de las corrientes estetizantes de la dramaturgia europea. En 1888, el español José Valero emitió un juicio categórico sobre la función de *Juan Moreira* en el Politeama 25 de Mayo: “Ustedes llevan la ficción hasta parecer verdad” (Podestá, 2003: 61). Con el estreno de *Canillita* (1904) de Florencio Sánchez, la prensa felicitó la eficacia del espectáculo por “la fotografía de la realidad” (*La Tribuna*, 06/01/1904). Y ese mismo año, el estreno de *Mosca de oro* de García Velloso era criticado por la aparente *teatralidad* de la puesta en escena: “Queremos verdad, verdad y verdad” (Bosch, 1969: 133). Es posible observar en este tipo de juicios que el uso coloquial del término realismo no obedece a la definición de una poética literaria, sino a una cualidad o valoración técnica sobre la actuación. Si las primeras representaciones nacionales se caracterizaron por la hibridación del texto realista y la dicción interpretativa, a partir de la sistematización del repertorio y la consolidación del escenario a la italiana comenzó afianzarse el *gusto realista* en tanto relación de expectativa entre las producciones y la audiencia.

La programación de este repertorio persistió en los estrenos de las compañías nacionales y la circulación fue creciente. Los títulos ibsenianos introducidos en la década de 1890 fueron, a su vez, los que más se representaron durante todo el siglo XX y, en especial, durante los ciclos de reinicio del realismo en la historia del teatro argentino. El modo en que la dramaturgia ibseniana ingresó a Buenos Aires fue central para fundar las bases de una poética *a priori* extranjera que años más tarde se transformaría en el canon teatral local por excelencia. A partir del estreno de *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, se inició una nueva etapa propulsiva del realismo en Argentina. Esta fase, que Pellettieri califica como *sistemática* (2003: 299), fue sucedida por un período de hibridación y estilización a principios de los setenta hasta llegar al llamado realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Los títulos ibsenianos fueron representados con asiduidad en cada una de estas etapas, con el agregado de que la estilización aportó cuantiosas versiones y reescrituras. Esta iniciativa, promovida sobre todo por diferentes directores y directoras teatrales, aportó los emblemáticos espectáculos *La leyenda de Pedro* (1971) –versión de *Peer Gynt*– con dirección de Augusto Fernandes, y *Hedda Gabler* (1974) y *Casa de muñecas* (1975), con dirección de Alberto Ure.

Corpus de deserción

En el teatro histórico y fantástico –casi todos los títulos comprendidos entre *Catilina* (1850) y *Emperador y Galileo* (1873)–, la pericia de Ibsen reside en la recuperación de la poesía escalda, la inventiva del *Lied* popular y la tradición literaria bélico-mitológica de Noruega. En estas obras es frecuente encontrar casos de intertextualidad con el *Edda Mayor*, con las recopilaciones de Magnus Brostrup Landstad (específicamente las canciones *Meser Byrting* y *la mujer elfo*, *Olaf Liljekrans*, *La venganza de la pequeña Kersti*, *Sigur*

y la *novia duende*) y los clásicos *Norske Folkeeventyr* de la colección de Peter Christen Absjorsen y Jørgen Moe (sobre los que descansa el diseño argumental de *Peer Gynt*).

A través de este repertorio –y en pleno auge de los debates idiomáticos en su país–, Ibsen organizó su escritura en torno a un proyecto literario específico. Al igual que su contemporáneo Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910), proclamó la necesidad de forjar una literatura nacional noruega. A propósito de esto, Ibsen expone en la voz de Huhu (*Peer Gynt*):

[Portugueses y holandeses] Todos el país gobiernan/ y han estropeado el idioma.//
Allá en los tiempos lejanos/ reinaba el orangután, / señor de hombres y bosques.
(...) Llegó el yugo extranjero/ a destruir aquel lenguaje. (...) Las ideas, para serlo/
necesitan de un idioma. // Yo intenté defender / el idioma de la selva, / resucitar
ese muerto, / defender siempre el derecho / de los hombres a gritar. (2006: 143).

Las discusiones en torno a la creación de la lengua nacional noruega derivaron en la Reforma Ortográfica de 1907. Con ella y posteriores enmiendas lingüísticas se promovió un complejo y paulatino proceso de estandarización de la lengua, cuya resultante fue la oficialización de las actuales formas *nynorsk* (neonoruego) y *bokmål* (“lengua de libro”). La problemática del purismo lingüístico tuvo como trasfondo la misión de sectores nacionalistas de descolonizar el idioma de la influencia del danés. Ibsen vivió una Noruega sometida culturalmente por Dinamarca y el movimiento romántico que lo precedió fue esencialmente danés. En lo que respecta al teatro, el público escandinavo de mediados del siglo XIX pareció adoptar el gusto parisino tanto en la elección de los textos como en los modos de representación. Anderson Imbert dimensiona que, entre 1852 y 1857 –años en los que Ibsen se desempeñó como director del Teatro de Bergen–, el dramaturgo asistió a la representación de 152 obras, de las cuales 62 eran francesas; 28, danesas; 11, alemanas y solamente 16 eran noruegas (1946: 20). Por ello resulta importante contextualizar las primeras publicaciones ibsenianas dentro del proyecto de *norueguización* del lenguaje y la literatura. Por supuesto, no se trató de un proceso necesariamente uniforme y coherente. Sería factible pensar que hasta *Emperador y Galileo* coexistieron el Ibsen noruego de *Madera de Reyes* (1863), el anti-noruego de *Brand* (1866) y *Peer Gynt* (1867), y el Ibsen afrancesado de *La comedia del amor* (1863). El *Ibsen afrancesado* al que hago ahora referencia es previo al realista: el modelo francés de las comedias de enredos, especialmente el teatro de Eugène Scribe (1791-1861), circuló con asiduidad en los Teatro de Bergen y Christianía y este tipo de arquitectura dramática se impuso en los dramas de juventud del noruego. Las principales plazas teatrales escandinavas no se acercaron a París por el naturalismo, sino que los procesos de importación y consumo cultural de títulos y elencos franceses eran se habían sistematizado mucho antes y gozaban, por entonces, de una considerable longevidad.

Sin embargo, a partir de *Las columnas de la sociedad* (1877), el dramaturgo abandonó la temática féerica e histórica y con ello desistió también de las formas versadas de manera definitiva. En 1883 escribió a la actriz noruega Lucie Wolf:

El verso ha sido muy perjudicial para el arte dramático. Es improbable que pueda servir al drama en un futuro inmediato; los objetivos del dramaturgo del futuro son, por cierto, incompatibles con él. Por ello está sentenciado a muerte (citado en Brustein, 1970: 74).

Si pensáramos este movimiento en los términos de Péter Szondi diríamos que Ibsen dio un salto de la poesía épica hacia la dramática (1994: 13), el salto que Brandes celebrara. En cualquier caso, agregamos que estos virajes no fueron producto de la mera experimentación, sino abandonos voluntarios, gestos deliberados que configuran relaciones de oposición entre las obras. Según Brustein, Ibsen

reprime su romanticismo (...) para satisfacer su inclinación hacia la prosa, la realidad objetiva y los problemas de la civilización moderna”, pero añade a esta sentencia que “vuelve, en sus últimas grandes obras, (...) a sus preocupaciones metafísicas (1970: 61-62).

La cuestión merece un análisis exhaustivo que aquí no encuentra ocasión, pero esta generalísima caracterización del repertorio ibseniano hasta el giro realista resulta central para entender la occidentalización posterior del dramaturgo. Por lo general, cuando se cita al “fundador del teatro de ideas”, al “padre del drama moderno” o al “escritor canónico de la Modernidad” se hace referencia a este Ibsen converso.

Si en los escenarios porteños el Ibsen europeizado logró una profusa recepción, las obras del proyecto nacional noruego fueron escasamente representadas. No contamos, por el momento, con registro de escenificaciones de piezas tempranas de Ibsen en Buenos Aires en la década de 1890. Si bien la falta de registro no implica, desde luego, falta de existencia, es posible afirmar que las obras ibsenianas tardorrománticas no lograron circular en los escenarios locales con la continuidad y productividad que tuvieron las piezas realistas. Este panorama no parece revertirse a principios del siglo XX y, solo luego de 1930, con el surgimiento del teatro independiente, se suscitaron casos excepcionales de interés por *Peer Gynt* (véanse *s.f.*, 1947a; 1947b).

En Argentina, el Ibsen *místico* –para decirlo en los términos de Brandes– que mostró productividad fue el Ibsen de *El niño Eyolf*. Mientras que el repertorio simbolista fue usualmente leído como continuidad experimental del canon realista (como un *realismo enrarecido*), el teatro fantástico fue reducido a la categoría de conjunto menor, obras pasatistas de tema nacional, remanentes del romanticismo residual que educó al autor en sus primeros años. Estas piezas no estaban incluidas en los programas de giras europeas por Buenos Aires y las compañías vernáculas no las recuperaron más tarde. La delimitación de un *corpus* ingresante y otro vacante durante el proceso de inserción teatral comprometió desde luego los *modos de leer* la dramaturgia ibseniana, que fueron importados junto con ella.

En lo que respecta a las mediaciones internas, vale decir que si bien la importación de la obra ibseniana fue segmentada –y esto se replicó en la circulación teatral de todo el siglo XX–, no existen elementos para considerar que hubo obstrucciones en la divulgación de la obra tardorromántica. Podríamos decir más bien lo contrario: dentro del campo literario y la prensa liberal finiseculares, el interés por ese repertorio fue indisimulable. Obras ausentes en los escenarios, como *Catilina* o *Los guerreros de Helgoland*, fueron reseñadas por Rubén Darío en *La Nación* y elogiadas como “raras obras de visionario” (22/07/1896: 3). En este mismo diario se publicaron fragmentos traducidos al español de *Dama Inger de Ostraat* (*ibíd.*) y de *El niño Eyolf* (16/01/1895: 7).

La lectura dariana de las obras de Ibsen es la lectura de un modernista hispano, cuyos principales consumos literarios estaban vinculados al modernismo francés. No con la Francia de Antoine o Balzac, sino con la de parnasianos y simbolistas de fines de siglo, la Francia de Leconte de Lisle y de Paul Verlaine, respectivamente. La publicación del 22 de julio de 1896, en *La Nación*, fue incorporada íntegramente en *Los raros*, en el que al menos dos tercios de los perfiles literarios reseñados son franceses. Para caracterizar a Ibsen, el poeta nicaragüense se sirve de Camille Mauclair, Lugné-Poe y Laurent Tailhade. A propósito de la acogida francesa de Wagner y de Ibsen referida por Tailhade, Darío demanda: “Si esto ha sido aplicado a París, pongan el oído atento los centros pensantes de otras naciones. Surjan las excelencias del gusto nacional...” (25/07/1896: 3).

Existe en Darío un gesto dual respecto a la obra de Ibsen, que es la de exaltar su idealismo romántico y, al mismo tiempo, celebrar todo lo que hay de francés en su propuesta dramática. Importa aquí no tanto la correspondencia poética con el naturalismo, sino la inventiva cosmopolita que adquirió el teatro ibseniano al ser asimilado por el gusto parisino. Darío subraya que “Los tipos son observados, tomados de la vida común. La misma particularidad nacional, el escenario de la Noruega, le sirve para acentuar mejor los rasgos universales” (*ibíd.*). En sus valoraciones biográficas y literarias es evidente que lo que le interesa de “lo realista ibseniano” es su posibilidad de universalizarse, la adaptabilidad circulatoria de la obra, tan cara a los intereses del programa modernista.

Darío posee, además, una visión de conjunto de los dramas de Ibsen, en la que prevalece la evaluación del tema por sobre el género. El tratamiento de las problemáticas de la religión, la ilegitimidad de la ley y la corrupción de las instituciones constituyen para el nicaragüense una *novedad moral*. Rescata, sin decirlo, la fórmula transversal a toda la producción ibseniana, que es el conflicto de la conciencia individual con su medio social, el del héroe individualista “contra los jueces de la falsa justicia, los sacerdotes de los falsos sacerdocios, (...) los errores del estado...” (*ibíd.*). Para Darío, esta relación –que es un rasgo virtuoso de orden personal más que literario– se encuentra incluso en la obra temprana del autor, por lo que no establece una desjerarquización del repertorio romántico en favor del realista.

Sin embargo, el interés de la prensa liberal y el campo literario porteños por la obra no mimética de Ibsen fue estéril a largo plazo. El surgimiento de las dramaturgias realistas y naturalistas del temprano siglo XX en Buenos Aires acabaría otorgando centralidad al realismo en los debates de la literatura dramática. Florencio Sánchez y Roberto J. Payró fueron felicitados o acusados de ibsenianos, según el caso. Juan Pablo Echagüe sugirió al Sánchez de *M'hijo el doctor* que se deje de hacer el “Ibsencito” (Bosch, 1969: 131). Si bien varias de estas concepciones podrían ser refutadas, vemos cómo la valoración del dramaturgo permutó en los circuitos literarios desde el Centenario en adelante. En este tipo de discusiones, la modernidad de Ibsen quedó circunscripta al canon realista. Las caracterizaciones ibsenianas de Sánchez y, en menor medida, de Payró, pueden constatarse en Jorge Lafforgue (2012), Jorge Dubatti (1993b, 1995), Edmundo Guibourg (1996) y Roberto Giusti (1956).

Reflexiones finales

En resumen, podemos figurar dos movimientos contrapuestos. Por un lado, el movimiento de inserción, que incluyó repertorio realista y simbolista y, por el otro, un movimiento de deserción, que incluyó repertorio tardorromántico y pre-expresionista. Este segundo conjunto incluye tanto obras tempranas como tardías, por lo que sería incorrecto plantear que las piezas de menor circulación fueron únicamente obras de juventud. El *corpus* de deserción involucra títulos cuya circulación textual no logró implicar una circulación espectacular, un grupo de piezas leídas, pero no representadas. Dramas como *Catilina* o *La noche de San Juan*, que no habían formado parte de los programas de giras de las compañías españolas, italianas y francesas no fueron recuperados por los elencos locales a principios del siglo XX.

Sin lugar a dudas, la delimitación del *corpus* y la división entre una obra central y otra marginal fue consecuencia de la circulación segmentada dentro del campo teatral. Este panorama no se alteró siquiera a partir de 1930, con el surgimiento del teatro independiente. El *corpus* tardorromántico tuvo una circulación esporádica y no fue sometido a las recurrentes revisiones literarias, teatrales e historiográficas que se efectuaron sobre el *corpus* realista.

Ahora bien, la inserción del realismo en Argentina evidenció notorias diferencias entre el campo literario y el teatral. Según la perspectiva de progresión temporal propuesta por Osvaldo Pellettieri (1997, 2002), el realismo se inscribe en la historia del teatro argentino como una constante. Esto implica decir que, desde el realismo sentimental-costumbrista previo al Centenario y el posterior naturalismo criollista de Sánchez, la poética realista fue sometida a permanentes procesos de actualización que aseguraron su supervivencia. En contraposición, no existió un circuito robusto de circulación del realismo dentro del campo literario porteño. A pesar de los esfuerzos de figuras de relevancia como Eugenio Cambaceres, esta poética no suscitó más que productividades intermitentes y proyectos frustrados. Florencio Sánchez y Roberto J. Payró aportaron con su dramaturgia lo más cercano a una *victoria realista* que haya vivido el campo literario de Buenos Aires. El proceso de inserción de la dramaturgia ibseniana evidencia el grado de autonomía del campo teatral respecto de las predilecciones periodísticas y literarias dominantes. Por la escisión entre el consumo literario y el consumo espectacular, es posible distinguir dos públicos independientes en torno a su obra –lectores y espectadores respectivamente–, cuyos gustos tuvieron productividades asimétricas.

El repertorio ibseniano tuvo un rol determinante en los procesos de constitución del *gusto realista* en el público teatral y el circuito que se generó alrededor de este último fue determinante para la configuración de un auténtico *campo* teatral realista local. A diferencia de otras experiencias poéticas, el realismo se impuso tempranamente como un territorio de retorno. Luego del período c. 1890-1930, los títulos de Ibsen fueron programados y versionados con persistencia durante los ciclos de reinicio del realismo argentino –el último de ellos iniciado en la década del 2000 con el estreno de *La omisión de la familia Coleman* (2005) de Claudio Tolcachir– e incorporados al canon escolar. Por su parte, el movimiento de deserción vaticinó el destino del teatro fantástico en Buenos Aires: prolongadas ausencias apenas contrarrestadas por presencias aisladas o laterales.

Bibliografía

- » Anderson Imbert, E. (1946). *Ibsen y su tiempo*. La Plata: Yerba Buena.
- » Asbjørnsen, P. C. y Moe, J. (1982). *Norwegian folktales*. Londres: V. I. Random House.
- » Auerbach, E. (2014). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Bloom, H. (2000). “Henrik Ibsen: Hedda Gabler”. En *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma.
- » Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Bs. As: Hachette.
- » Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Brandes, G. (1899). *Henrik Ibsen. Bjørnstjerne Bjørnson. Critical Studies*. Londres: William Heinemann.
- » Braun, E. (1992). *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna.
- » Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet, la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Troquel.
- » Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- » Casanova, P. (2002). “Del comparatismo a la teoría de las relaciones literarias internacionales”. *Anthropos*, 196: pp. 61-70.
- » Castagnino, R. (1977). *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Huemul.
- » Cilento, L. y Rodríguez, M. (2002). “Configuración del campo teatral (1884-1930)”. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. 2: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna. 77-98.
- » Darío, R. (1896a, 22 de julio). “Ibsen (I)”. *La Nación*, p. 3.
- » Darío, R. (1896b, 25 de julio). “Ibsen (II)”. *La Nación*, p. 3.
- » Darío, R. (1905). *Los raros*. Barcelona: Maucci.
- » Dubatti, J. (1992). “El teatro de Henrik Ibsen en la Argentina (1890-1910)”. En Pellettieri, O. (ed.), *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna/UBA.
- » Dubatti, J. (1993a). “El teatro de Henrik Ibsen en Buenos Aires (1890-1930)”. En *La escalera*. Anuario de la E.S.T. N° 3.
- » Dubatti, J. (1993b). “El intertexto de *Espectros* de Henrik Ibsen en tres dramas rioplatenses”. En AAVV. *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica teatral*. Buenos Aires: ACITA.
- » Dubatti, J. (1995). “Los intertextos de Henrik Ibsen en la dramaturgia rioplatense”. En Pellettieri, O. (ed.), *El teatro y los días*. Buenos Aires: Galerna.
- » Dubatti, J. (coord.) (2007). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue.
- » Giusti, R. (1956). “Estudio preliminar”. En Payró, R. *Teatro completo*. Buenos Aires: Hachette.

- » Gómez de la Mata, Germán (1959). "Introducción". En Ibsen, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.
- » González de Díaz Araujo, M. (1982). *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Bs. As.: Ed. Culturales Argentinas.
- » Gramsci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos Editor.
- » Gramuglio, M. T. (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". En Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Gramuglio, M. T. (dir. de vol.), *El imperio realista*. Vol. 6 (pp. 15-38). Buenos Aires: Emecé.
- » Guardia, A. de la (1947). *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Schapire.
- » Guardia, A. de la (1953). "Infancia y adolescencia de Ibsen". En *Imagen del drama*. Buenos Aires: Schapire.
- » Guardia, A. de la (1959). *Introducción a Henrik Ibsen, Teatro selecto*. Buenos Aires: El Ateneo.
- » Guerrero Zamora, J. (1967). "Henrik Ibsen". *Historia del teatro contemporáneo*. Tomo IV (pp 335-376). Barcelona: Juan Flors.
- » Gravier, M. (1967). "Los héroes del drama expresionista". En Jacquot, Jean y otros. *El teatro moderno. Hombres y tendencias* (pp. 116-130). Buenos Aires: Eudeba.
- » Ibsen, H. (1959). *Teatro completo*. Madrid: Aguilar.
- » Ibsen, H. (2006). *Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler*. Buenos Aires: Colihue.
- » Ibsen, H. (2016). *Poesía completa*. Buenos Aires: Losada.
- » Jitrik, N. (1982). *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires: C.E.A.L.
- » Klein, T. (1994). *El actor en el Río de la Plata II*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- » Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- » Lukács, G. y otros (1969). *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- » Mazziotti, N. (1985). "El auge de las revistas teatrales argentinas: 1910-1934". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 425/noviembre: pp. 73-88.
- » Moretti, F. (1986). "The moment of truth". *New Left Review* 1/159, sep/oct 1986.
- » Moretti, F. (2000). "Conjeturas sobre la literatura mundial". *New Left Review*, 1: pp. 54-68.
- » Moretti, F. (2015). *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Futuro.
- » Ordaz, L. (1947, 8 de julio). "Ibsen en Buenos Aires". *Expresión*, pp. 155-160.
- » Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O (dir.), 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. 2: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. 4: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

- » Pellettieri, O (dir.) (2006). *Ibsen y la Modernidad hispanoamericana*. Buenos Aires: Galerna.
- » Podestá, J. J. (2003). *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna.
- » Saba, M. (2010). “Brand a todo o nada: versiones del individuo moderno entre Ibsen y Unamuno”. *Revista Telón de Fondo*, N° 12/diciembre.
- » Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Shaw, B. (2010). *The quintessence of Ibsenism*. Londres: L.L.C.
- » Sin firma, (1895, 16 de enero). “El pequeño Eyolf. Nuevo drama de Ibsen”. *La Nación*, p. 7.
- » Sin firma, (1947a, 30 de mayo). “El teatro La Máscara interpretó ‘Peer Gynt’”. *La Prensa*.
- » Sin firma, (1947b, 15 de febrero). “Ha organizado el elenco La Máscara su plan de acción”. *La Nación*.
- » Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- » Urquiza, J. J. de (1973). *Testimonios de la vida teatral argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- » Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Buenos Aires: Edhasa.