



Brand a todo o nada: versiones del individuo moderno entre Ibsen y Unamuno.

Mariano Saba

(Universidad de Buenos Aires – CONICET)

“Ten en cuenta que soy muy exigente, exijo todo o nada”
(Henrik Ibsen, *Brand*, 1866)

“¿Y quién eres tú?, me preguntas, y con Obermann te contesto:
¡para el universo nada, para mí todo!”
(Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, 1912)

1. Ibsen según Unamuno: relecturas de la individualidad moderna

Roland Barthes escribió en *S/Z*: “...la relectura es propuesta aquí de entrada, pues sólo ella salva al texto de la repetición (los que olvidan releer se obligan a leer en todas partes la misma historia)...”¹. Ahora bien, lo que Barthes propuso para su ferviente defensa de la “relectura” en términos *temporales*, puede desplazarse, en el caso de Unamuno, a condiciones *espaciales*. En este sentido, puede arriesgarse la hipótesis de que Unamuno leyó intensamente un *adentro* obsesivo, condenando al *afuera*, de esta forma, a una única lectura o, por lo menos, a una lectura que asimiló con voracidad muchos textos ajenos como engranajes de su gran maquinaria expresiva. Puede incluso opinarse que dicha operatoria fue lo más terrible y, a la vez, lo más admirable de don Miguel. Así, llegamos a la idea de que fue Unamuno una especie de caso testigo en medio de una época gigantesca: la crisis de la modernidad, el pasaje entre el siglo XIX y el XX, con su controvertida mutación del concepto de *individuo*, agudizándose su tensión con el resquebrajamiento de dogmas religiosos e institucionales. Asimismo, en ese período, España cultiva cierta permeabilidad de la intelectualidad ante nuevos

¹ Roland Barthes; *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980; p. 11.



modelos de pensamiento, muchos recibidos bajo el intento de neutralizarlos con la calificación de *heterodoxos* (como lo fue el krausismo para Menéndez y Pelayo), y otros (que don Marcelino no alcanzó a ver), resultaron indudablemente revolucionarios e inclasificables. Tal es el caso de las obras de Kierkegaard, que ingresa en el discurso unamuniano de forma temprana y se enclavan en él como puntal de aseveraciones propias del escritor vasco, a pesar de que muchas de sus ideas y creencias fueron, desde una lectura objetiva, radicalmente distintas. Y lo más curioso de este *pasaje*, lo más interesante de observar en esta *genealogía de la influencia* es que el mecanismo de introducción de los conceptos kierkegaardianos en el pensar de Unamuno se dio a partir de un nexo pura y exclusivamente teatral: tal como convenía a un maestro de la *metaficción*, no fue Ibsen quien ilustró a Unamuno las nociones de *temor y temblor*, sino un *personaje* de Ibsen, tal vez el más ibseniano de los personajes del noruego. Estamos hablando de Brand. En cierta forma, el mismo Unamuno parece admitir que el *Brand* de Ibsen es quien le entrega la clave para ingresar a Kierkegaard. Y esto no es menor, si consideramos el peso que tuvo la obra filosófica del danés en el nuevo concepto de *individuo* que Unamuno iba a desarrollar a lo largo de su obra. Don Miguel, en su artículo "Ibsen y Kierkegaard" (publicado en 1907), explica que el nombre de Ibsen evoca para él otro nombre:

...entre nosotros, casi desconocido, del espíritu que más hondamente influyó en el suyo, el de Sören Kierkegaard, alma congojosa que acuñó con su sello ardiente a toda la juventud espiritual de la Dinamarca y la Noruega de mediados del siglo último. Fue el crítico de Ibsen, Brandes, quien me llevó a conocer a Kierkegaard, y si empecé a aprender el danés traduciendo antes que otra cosa el Brand ibseniano, han sido las obras de Kierkegaard, su padre espiritual, las que sobre todo me han hecho felicitarde de haberlo aprendido².

Cuando De La Figuera López analiza el arco que hace la obra unamuniana desde la pesadilla nihilista de *Niebla* al ensueño de la totalidad con *San Manuel Bueno, mártir*, explica: "Para Unamuno todo lo que no es él mismo representa, por un lado, una amenaza a su ser y, por otro, una atracción irresistible, vertiginosa,

² Miguel de Unamuno; "Ibsen y Kierkegaard", en *Ensayos*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1951; p. 415.



para subsumirlo”³. Es en este camino donde se encuentra la relación de Unamuno con Brand (y, por supuesto, con Kierkegaard). Tal como exclama el personaje ibseniano:

Yo no exijo más que una cosa como mía: espacio para ser yo mismo. Esta exigencia es fundada. Mi yo es inviolable. (*Reflexiona un momento, y dice*) ¿Yo mismo plenamente? ¿Pero... y lo heredado? ¿Y los pecados de la especie?⁴.

El joven Unamuno había clamado desde sus inicios por la aparición en España de un dramaturgo que infiltrara en sus caracteres (y, por ende, en el público) una conciencia de este calibre. Una conciencia férrea, pero peligrosa a la vez, como la del mismo Brand, que abocado a su lucha por ser absolutamente *él* frente a Dios, condena de forma inevitable a los demás. Escribía el joven don Miguel en 1897: “El dramaturgo lucha con una conciencia colectiva, verdadera síntesis combinatoria de conciencias individuales, ha de vencerlos, no ya a todos juntos, al conjunto. El teatro hay que verlo a través del pueblo...”⁵. Y continúa:

El fondo verdadero de la tesis es la moralidad. Sostener que el teatro ha de ser amoral (ni moral ni inmoral) en sí, es sostener que el verdadero universo, el dramático, el que llevamos en el alma, el universo psíquico, es amoral. En fin de cuenta, la honda misión del arte, su misión moral, consiste en preservar esa realidad de la acción corrosiva de la realidad de la ciencia imperfecta (...). El artista es moral por fuerza...⁶

Podemos seguir la opinión de Sylvia Truxa, entonces, sobre el por qué de la admiración que despertaron en el joven Unamuno tanto las obras de Strindberg como las de Ibsen (a diferencia de los gustos propios del maduro y no del todo eficaz dramaturgo en el que don Miguel se transformaría después). La fascinación por este tipo de teatro provenía de la feliz comunión entre una acción verdaderamente vivaz, y un intento de mejorar la cultura del pueblo desde la

³ María de la Figuera López; “Unamuno: de la pesadilla nihilista al ensueño de la totalidad. Reflexiones desde las obras *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir*”, en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, N° Extra 1, 1996, p. 365.

⁴ Henrik Ibsen; *Brand. Poema dramático en cinco actos*, en *www.elaleph.com* (eds.), 2000, p. 80.

⁵ Miguel de Unamuno; “La regeneración del teatro español”, en *Ensayos*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1951, p. 176.

⁶ *Idem*; p. 177.



revelación existencial⁷. Distó muchísimo el teatro unamuniano posterior de alcanzar esta preceptiva que *a priori* se había planteado. Había declarado el joven Unamuno:

Al teatro, que languidece por querer nutrirse de sustancia propia, no le queda otra salvación que bajar de las tablas y volver al pueblo. Conviene en ocasiones tales la irrupción en escena de algún bárbaro que ahuyente al público no pueblo, un azote de todo convencionalismo. No importa que fracase; ha abierto vereda por donde pueden pasar los dramas no teatrales. Sí, dramas no teatrales⁸.

Como puede notarse, el fragmento citado aparece bajo una posibilidad autoprofética: Unamuno mismo querrá encarnar esa *barbarie* sobre las tablas, aunque el género dramático y sus luchas por lograr verlas puestas en escena serán una constante en toda su vida. Lo curioso no es que llegue a reconocer (de manera personal y bastante temprana) que Ibsen es ese modelo de lo *bárbaro*: lo realmente admirable, es que del mismo modo en que había arriesgado en su pronóstico de juventud, el teatro ibseniano, según Unamuno, encontraría su poder más revolucionario en un poema dramático justamente irrepresentable: el *Brand*. No *Casa de muñecas*, no *Espectros*, obras canónicas legitimadas por el encuadre occidental de una historia del teatro que las proyecta como íconos de la ruptura y la novedad. No. Unamuno se orienta por el *Brand*, el grito más íntimo y menos dramático de Ibsen. Brustein recuerda en su análisis del dramaturgo noruego aquello que escribió en 1870: "Brand soy yo mismo en mis mejores momentos"⁹. Cuesta no tomar la cita de Ibsen como el reflejo de cierta ironía, o de cierta exageración, dado que Brand, en cierto modo, es un personaje controvertido. Brustein (como otros críticos) llegan a ofuscarse ante él, a tildarlo de *insoportable*. Brand arruina las expectativas sentimentales del pintor Einar. Agnes se alejará del pintor para ir tras el párroco, que en su radicalidad le hará pasar por la miseria de sufrir la muerte de su hijo y luego la propia, siempre en pugna por el ideal de ser realmente *uno* frente a Dios, de no adorar ídolos (aquí resulta extrema la escena en

⁷ Sylvia Truxa; "Unamuno y un drama berlinés", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín*/coord. por Sebastián Neumeister, Vol. 2, 1989, p. 413-418.

⁸ Miguel de Unamuno, "La regeneración del teatro español", ob. cit., p. 171.

⁹ Robert Brustein; *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, J. L. García Venturini (trad.), Buenos Aires, Troquel, 1970, p. 57.



que Brand obliga a su mujer a deshacerse sacrificialmente de todas las pertenencias de su pequeño hijo muerto, como evidencia de ser libre de cualquier dolor por poseer el descanso de la fe). Y es que Brand no comprende más que un solo dogma: *o todo o nada*. La fe de Brand no conoce concesiones: lo exige todo o se cierra sobre sí; y sólo se es dentro de esta aceptación. Es cierto que Brand es una especie de Quijote unamuniano, o *de caballero de la fe*, tal como lo pensaba Kierkegaard. De hecho, escribía el pensador danés en un libro que marcó definitivamente a Unamuno, *Temor y temblor*:

Los grandes hombres sobrevivirán en la memoria; pero cada uno de ellos fue grande según la importancia de aquello que *combatió*. Porque quien luchó contra el mundo fue grande triunfando del mundo; (...) pero fue el más grande de todos quien luchó contra Dios¹⁰.

En este sentido, Unamuno se proyecta a sí mismo sobre el Brand, el gran luchador que es tal porque acepta, en su fe, que el triunfo es imposible, y ése es su triunfo. Su fe es una fe sin precedentes, es una fe que incluso hace tambalear los intereses mundanos de las instituciones religiosas, apegadas a lo terrenal y a la calma anestésica de la cotidianeidad de los rituales. Brand quiere barrer con esto, exclamará: "¡Un día se vio claramente que no hay más victoria que la derrota!"¹¹. La rebelión de Ibsen es más poética que reformista, y es absolutamente kierkegaardiana. Tal como explica Brustein:

En la mente de Ibsen, estos dos tipos [el ciudadano y el individuo] son como esclavo y amo (...) de modo tal que los derechos del ciudadano se ganan siempre a costa de la libertad del individuo. Ibsen puede tener en sus obras una actitud sumamente ambigua hacia sus héroes rebeldes, pero no hay dudas respecto de su posición personal en tal sentido: la autorrealización constituye el valor más elevado, y esto crea conflictos al bienestar público...¹².

Raymond Williams dio una definición justa del tema que expresa la tensión de la obra *Brand*. Para el crítico inglés, Ibsen produce un mensaje devastador: "La

¹⁰ Sören Kierkegaard; *Temor y temblor*, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 18.

¹¹ Idem; p. 142

¹² Robert Brustein, ob. cit.; p. 49.



llamada es absoluta; pero también son absolutos los obstáculos"¹³. Por eso *Brand* es como un peregrinaje en el cual el protagonista avanza hacia su propia destrucción pero (y aquí está la novedad) lo hace desde la más arraigada convicción. Según Williams, el compromiso con lo colectivo es imposible porque justamente el propósito de cambiar el mundo es obtener las condiciones para ser uno mismo. De ahí que explique:

Brand no es una figura representativa, sino una figura excepcional: aquí está la clave de la diferencia. (...) Esto hace de él, según una frase usual, un individuo (...) hace que sea una criatura teórica, no a causa de que la experiencia que lo contiene sea inorgánica o insustancial, sino debido a que es, manifiestamente, algo carente de raíces...¹⁴.

Brand, aunque haya irradiado a sus lectores de una ambigüedad contradictoria, es uno de los héroes más representativos de la individualidad moderna. De hecho, como también ocurriría con Unamuno, Ibsen no busca cambios superficiales de la estructura social, sino una renovación completa de la naturaleza humana, aunque ésta cueste caro. El peor error de lectura que han cometido los ibsenistas fue creer que el personaje *idealista* en Ibsen, era un villano. En realidad, el personaje *idealista*, en Ibsen, es un ser ambiguo que oscila entre el egoísmo y la humildad, como señala Brustein, entre la autoexaltación y el desprecio por su ser. Por esa contradicción se tornaba fascinante a los ojos de Unamuno, por esa especie de "rebeldía sacrificial" que es, ni más ni menos, que el oxímoron vincular entre don Miguel, Ibsen y Kierkegaard.

En el ensayo antes mencionado, Unamuno cita extensamente a Kierkegaard, quien dice que abandona a otros la queja de que los tiempos son malos: él se queja de que sean tiempos mezquinos, porque les falta pasión:

Los pensamientos de los hombres son quebradizos como agujas, y ellos, los hombres mismos, tan insignificantes como costureras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado miserables para ser pecaminosos. Un gusano podría tal vez tener por pecados semejantes pensamientos, pero no un hombre creado a imagen de Dios. (...) Y he aquí por qué se vuelve siempre mi alma al Antiguo Testamento y a

¹³ Raymond Williams; *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona: Ed. Península, 1975, p. 39.

¹⁴ Idem; p. 43.



Shakespeare. Allí se siente que son hombres los que hablan; allí se hablan, allí se odia; allí se ama; allí se mata al enemigo, se maldice a su descendencia por generaciones; allí se peca¹⁵.

Y acota Unamuno: "Leído esto, ¿no os explicáis la moral heroica de la dramaturgia ibseniana?"¹⁶. Y pregunta: "¿Creéis que son capaces de pecar todos esos mozos aprovechados que van para ministros o para académicos? Sus aspiraciones son demasiado miserables para ser pecaminosas"¹⁷. Unamuno encuentra en Kierkegaard, más que una coincidencia plena con su filosofía, una concordancia exacta con su discurso. Kierkegaard (como Ibsen) *condicen* con el discurso unamuniano; es decir, discurren por el terreno de lo *agónico*, de lo paradójico, y esto es lo que prima para don Miguel, más allá de que las palabras del filósofo danés respondieran, entre otras cosas, a la crisis de su específico contexto protestante, y Unamuno, en cambio, se viera inmerso en los conflictos de un cristianismo diferente, del cual él mismo prologaba el derrotero de un *agnosticismo* intelectual que iba a persistir hasta mediados del siglo XX en muchos españoles.

2. Brand o la paradoja como coincidencia

Sería inocente pensar que en el filo del siglo XX, para ciertos intelectuales españoles, el verdadero cambio de coordenadas tocante a la fe resultó de la variación verbal entre el postulado racionalista cartesiano y la herencia judeo-cristiana de la culpa. Es decir, no fue, simplemente, un cambio debido al célebre nacimiento de otro apotegma consistente en "*sufro, luego existo*". Fue algo mucho más radical, algo que obedeció a modificaciones en estructuras de *larga duración*, en términos de Santiáñez y de Braudel. Es decir, la modernidad se revela entre fines de siglo XIX y principios de siglo XX como un fenómeno surgido de varias causas. Su poligénesis es, probablemente, una de las cuestiones más difíciles de descifrar, debido, sobre todo, a esa multitud de elementos que la constituyen. Sin embargo, entre todas las razones que podrían enumerarse, Santiáñez señala

¹⁵ Miguel de Unamuno, "Ibsen y Kierkegaard", ob. cit., p. 418.

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Ibidem



acertadamente cierta "crisis violenta de acomodación" que estaría dada por la 'secularización del universo':

Ante la técnica, el incipiente racionalismo, la seguridad del individuo en su potencialidad cognoscitiva y los descubrimientos geográficos y científicos, el cristianismo opone la ineficaz resistencia de un mundo inmóvil, trascendente, anacrónico y en parte desprestigiado por sus pugnas internas.¹⁸

Se entiende, entonces, que, a cambio de su rebelión, el hombre moderno tome conciencia de su soledad. Ante este extendido panorama, Unamuno opta por la resistencia en torno a la *duda*, a la lucha que implica la *duda* como método existencial, como rebeldía ante el silencio de lo Absoluto. Y justamente a pesar de esto, es engañosa la identificación con Kierkegaard, porque éste es realmente un hombre religioso. Kierkegaard cree que la existencia en sí es religiosa. Para Unamuno en cambio, la existencia es acción, y su referencia a Dios pertenece al ámbito de lo posible, de lo ficcional. Por eso, puede sintetizarse que para Kierkegaard el hombre existe ante Dios y para Unamuno el hombre existe ante el *silencio* de Dios. El protestante Kierkegaard provee al lector de la certeza de Dios, mientras que en Unamuno, como explica Lago Bornstein,

no sólo no se da esta certeza sino que llega a afirmar que ésta es indeseable pues sólo manteniéndonos en la tensión existencial de la incertidumbre, podremos realmente alcanzar la inmortalidad¹⁹.

¿Qué fue entonces lo que fundamentalmente aunó las ideas de don Miguel a las conclusiones kierkegaardianas? Probablemente se trató de su plano ficcional, del reflejo que destella la figura misma de Brand: la posibilidad de un individuo cuya existencia se constituye como *prueba* y que identifica la *agonía*, la lucha, la angustia propia del *ser muriendo*, con la mayor de las victorias: es decir, la imposibilidad de sortear la derrota. La idea de que la incertidumbre sea parte constitutiva de la fe, de que *creer es crear*, es probablemente una deuda con la

¹⁸ Nil Santiáñez; *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002; p. 13 -85. La cita es de p. 25-27.

¹⁹ Juan Carlos Lago Bornstein; "Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos", en *Anales del Seminario de Metafísica*, XXI, Universidad Complutense de Madrid, 1986, p. 66.



lectura de Kierkegaard. De todos modos, la influencia no fue tan grande como la tradición propone: de hecho, Lago Bornstein prueba que Unamuno eligió del filósofo danés todo lo que podía apoyar sus razonamientos y eliminó aquello que podía contradecirlo, operación que construye un Kierkegaard *unamuniano*, que don Miguel creó borgeanamente como *precursor* suyo, para así fortalecerse. También lo explica Sánchez Barbudo: “[Unamuno] glosa a menudo ideas de otros y se deja arrastrar por momentáneas impresiones, revelándose así muchas veces, cierto es, pero falseándose no pocas”²⁰. Y también dice De La Figuera López: “De todos es conocido cómo seleccionaba Unamuno los filósofos e incluso los textos de éstos, mimetizándolos con su propio pensamiento”²¹.

La pregunta reaparece, entonces, y exige mínimamente una respuesta hipotética, una idea que reabra otras líneas sobre el tema: ¿qué despertó en Unamuno esa necesidad de asimilación de los postulados kierkegaardianos en su discurrir filosófico, en su notable estructura intelectual? Creo que aquí puede arriesgarse una consideración relacionada con lo teatral: lo que Unamuno vio en el pensador danés fue un *modelo* de ensayismo intelectual reivindicativo de la individualidad moderna. Aunque desde otro ángulo y a través de otros mecanismos (es decir, con otra *fe*) Kierkegaard (como el Brand ibseniano y como Unamuno) protege la naciente relación del *yo* acorralado por la razón terrena y los decadentes intereses institucionales. Dice en *Temor y temblor*:

La paradoja de la fe consiste por consiguiente en que el individuo es superior a lo general, de manera que, para recordar una diferencia dogmática hoy raramente usada, el Individuo determina su relación con lo general por su referencia a lo absoluto, y no su referencia a lo absoluto por su relación con lo general²².

Esto significa que el individuo genera una distancia constitutiva de su ser en cuanto se aleja de los intereses de la moral terrena y se somete a su propia ley, que es la de ser *uno* frente a la prueba, que es la de arriesgarse a la soledad de

²⁰ Antonio Sánchez Barbudo; “La intimidad religiosa de Unamuno: relación con Kierkegaard y William James”, en *Zurgai. Especial poetas vascos*, 1990, p. 119.

²¹ De La Figuera López, ob. cit., p. 370.

²² Kierkegaard, ob. cit., p. 79.



proyectar una individualidad devastadora con la conciencia de que el único referente es lo Absoluto. Como ocurre en el *Brand* de Ibsen, la existencia se sacrifica a la creencia, y la creencia en el ideal, llevada hasta las últimas consecuencias, puede colaborar con el mayor despliegue de la individualidad, así como también provocar la mayor de las tragedias. No por nada, un marxista como Raymond Williams leyó en *Brand* la "estructura de sentimiento de la tragedia liberal": la realización de lo que el hombre puede llegar a ser implica una deuda desgarradora; la liberación total conlleva a morir luchando. Por eso, puede afirmarse que tal vez Unamuno descubrió en *Brand* esa vocación kierkegaardiana por la tragedia y eso lo cautivó. Tal vez él mismo fue creador (y víctima) del modelo trágico de la libertad individual, cuando ésta, justamente, perdía sus límites.

3. De la tragedia liberal como espectáculo

A modo de conclusión me gustaría ligar las reflexiones que se han venido sosteniendo hasta aquí con algunas de sus derivaciones contemporáneas, factibles de ser halladas en lugares inesperados y profundamente significativos. Daniel Veronese decidió titular su versión de *Casa de muñecas* (2009) con una sugestiva frase que podría entenderse en el mismo sentido que estas conclusiones. La obra más canónica de Ibsen resurgió a los ojos del público actual bajo el evocativo nombre que decidió darle el director argentino: "El Desarrollo de la Civilización Venidera". Hay algo poderoso en esa decisión, algo que puede intuirse como cierto e irónico a la vez. Lo terrible, quizá, es que el título viene afirmar una tesis que han sostenido numerosos especialistas en Ibsen: la idea de que este dramaturgo habría creado para la modernidad una especie de conciencia propia del moderno teatro europeo, una versión dramaturgica afirmativa sobre la tragedia liberal. Tal como lo explica Williams:

La vocación es liberación: la realización de lo que 'el hombre puede llegar a ser'. La deuda la constituyen las experiencias y las instituciones recibidas, encarnadas en otros, pero activas también en su propia herencia inevitable. Al llegar a esto, *Brand* es desgarrado, pero debe



continuar; son seguros el fracaso y la muerte, pero es necesario morir luchando. Es la estructura de sentimientos de la tragedia liberal²³.

Se trata una vez más de la tragedia entre el ciudadano y el individuo, una tragedia en términos absolutos: para Ibsen, el ciudadano no es más que el individuo domesticado. Se comprende, entonces, que haya ejercido desde el principio una atracción similar en ambos extremos del campo político: aunque reivindicado por anarquistas, paradójicamente, nunca dejó de asomarse como la alternativa más utópica y extrema del moderno individualismo burgués. Esto es mucho más explícito en sus primeras obras (como *Brand*) que en su más difundida fase doméstica (*Casa de muñecas* o *Hedda Gabler*), pero en ambas es atendible.

La tragedia liberal es una tragedia en términos absolutos y, como el lema de *Brand*, lo que exige del sujeto moderno es, entonces, *todo o nada*. En el año 2008, la oferta televisiva nacional contaba con un programa diario que se clasificaba dentro del formato de entretenimientos. El *show* se llamaba "Golden Balls", y el juego comprometía a cuatro participantes que debían elegir entre varias esferas doradas cuyos valores hacían ascender o descender el pozo de dinero acumulado. Los jugadores debían, por medio de engaños y verdades, eliminarse unos a otros cara a cara, hasta que sólo quedaran dos. La dinámica del espectáculo planteaba un dilema práctico para la última pareja: ambos sujetos debían acordar compartir el pozo en una alianza dialogada que supuestamente fuera respetada en su decisión posterior, tomada en soledad. Si ambos acordaban compartir la suma final, y respetaban la decisión en el momento de ratificarla en privado, la coincidencia los hacía acreedores a cada uno de su mitad correspondiente del dinero. Pero si uno simulaba respetar lo acordado y luego optaba en su intimidad por apropiarse del premio total, podía encontrarse con dos alternativas: que su contrincante hubiera hecho lo mismo, con lo cual los dos perdían; o salirse con la suya abusando de la confianza del oponente, que sí habría respetado la opción de compartir el pozo. Como puede verse, el juego televisivo respetaba de forma sorprendente las estrategias de control que diversos gobiernos totalitarios pusieron en práctica a lo largo de la historia para quebrar pactos solidarios de unión e información entre

²³ Raymond Williams, ob. cit., p. 44.



prisioneros políticos. Pero más allá de esto, lo interesante (y algo siniestro) es que la difusión del exitoso programa televisivo remedaba sustancialmente el lema de *Brand*; el subtítulo de "Golden Balls" expresaba con aparente ingenuidad: "Todo, Mitad o Nada".

Podría entenderse como una coincidencia, pero es, de hecho, el desarrollo de la civilización venidera. En realidad, se trata de un evidente devenir *espectáculo* de la tragedia liberal. Su variante posmoderna la ha tornado *entretenimiento*, pero lo que exhibe el juego sigue siendo la dicotomía entre ciudadano e individuo: se proyecta de manera *lúdica* el itinerario de un ciudadano que decide olvidar la responsabilidad de su pacto social y efectivizar únicamente su deseo individual. Con toda seguridad, esta no era la idea que Ibsen tenía de la *autorrealización*, pero sus derivaciones posmodernas terminan por potenciar el peligro latente en su radicalidad. Se trata de un paralelo de la tesis que Adorno y Horkheimer expusieron en su *Dialéctica del Iluminismo* (1947): la Ilustración cultivó un amor exclusivo por cierto racionalismo pragmático que terminó por reclamar la eficiencia trágica de un *superhombre*. Sus últimas consecuencias determinaron la evaluación del hombre según valores ajenos a lo humano, y su cosificación prologó el nacimiento del nazismo. El utopismo iluminista del hombre racional se hermana claramente al extremismo individualista. Siegfried Kracauer supo analizar, en su libro *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (1947), la serie de "películas de montañas" propias del período prehitlerista. Según su explicación, el mensaje de las montañas afirmaba, por entonces, el credo de muchos jóvenes intelectuales alemanes:

Rebosantes de impulsos prometeicos trepaban por alguna chimenea peligrosa, luego fumaban plácidamente sus pipas en la cumbre y miraban hacia abajo con orgullo infinito, hacia lo que ellos denominaban 'cerdos del valle', esas multitudes plebeyas que jamás se esforzaban en elevarse a las alturas enhiestas²⁴.

La imagen, curiosamente, se emparenta con los trágicos finales de los radicalizados personajes idealistas ibsenianos, como el caso de Rubek en *Cuando*

²⁴ Siegfried Kracauer; *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona. Paidós, 2002, p. 109.



despertemos de entre los muertos, o el del propio Brand, ambos arrastrados en su sublime altura por simbólicos aludes. Todo señala mutuas referencias, entre la lógica discutible de un programa televisivo reciente cuyo consumo masivo ha naturalizado su polémico sentido; y las intrigas de dramas ibsenianos que continúan ejerciendo la fascinación de un relato que profetiza esa misma lógica como el peor de los *aludes* futuros.

Ibsen pudo ver, probablemente, la lógica dinámica de una supuesta libertad que seguiría fluyendo más allá de sus límites temporales y sus propias contradicciones; la herencia persistente de un pensamiento autofágico que desconoce su justo medio. Ibsen sentencia claramente a sus criaturas: "ustedes serán libres" -parece decir- "hasta que la potencia ideal de esa misma libertad los obligue a replegarse en el aislamiento y desaparecer". La vocación imposible se configura como una especie de hipertrofia de la individualidad. Esto fue lo que Unamuno más admiró en el héroe ibseniano, algo que ratificaba su propia contradicción. Veía en Brand, entonces, el mismo prototipo de héroe que en Don Quijote, un héroe consumido por su heroicidad: "El héroe acaba por no poder tener amigos; por ser a la fuerza un solitario"²⁵. Ibsen, sin embargo, no resolvió nunca su decisión de forma tan explícita, sino que la declaró siempre como sistémica, como involuntaria. Reivindicado por los ácratas, fue, de todos modos, uno de los más extremos liberales. De ahí que la actualidad, paradójicamente, pudiera llegar a releerlo, alguna vez, como uno de los grandes referentes de cierto panteón de los clásicos conservadores. Es probable que así cobre verdadera dimensión aquello que propuso Brecht al clasificarlo como *un burgués de una especie extinguida*. Y quizá, también, termine por aprehenderse el guiño y el mayor acierto del título que Veronese decidió otorgarle a su reciente versión de *Casa de muñecas*. Porque Ibsen siempre estará ahí, confirmando, a fuerza de repetición, el desarrollo imparable de una supuesta civilización tan venidera como actual.

marianosaba@gmail.com

²⁵ Miguel de Unamuno; *Vida de Don Quijote y Sancho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938; p. 103.



Abstract

The present work tries to understand the bond that existed between Ibsen and Unamuno from their several ideas about the modern individuality. Unamuno, through his fascinated reading of *Brand*, ratifies his nexus of radical idealism that united him to the Norwegian thinker. The common admiration by Kierkegaard, a same aspiration for the modern theater, and the respective postmodern drifts of their poetics are some of the phases that explain the present use of the crossing between both writers.

Palabras clave: individualidad moderna - Unamuno - Ibsen - Kierkegaard - Veronese - Brand

Key Words: modern individuality - Unamuno - Ibsen - Kierkegaard - Veronese-Brand