



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**RESONANCIAS ESTÉTICAS DE IBSEN EN  
*BAJO EL SILENCIO*, DE OSCAR LIERA**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS  
(LITERATURA IBEROAMERICANA)

PRESENTA:  
**JUANA MERCEDES CARRANZA MONROY**

**ASESOR: DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SINODALES: DR. ARMANDO PARTIDA TAYZAN**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ-GOYRI**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DRA. CARMEN LEÑERO ELU**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**DR. RICARDO GARCÍA ARTEAGA**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F., OCTUBRE DE 2014.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

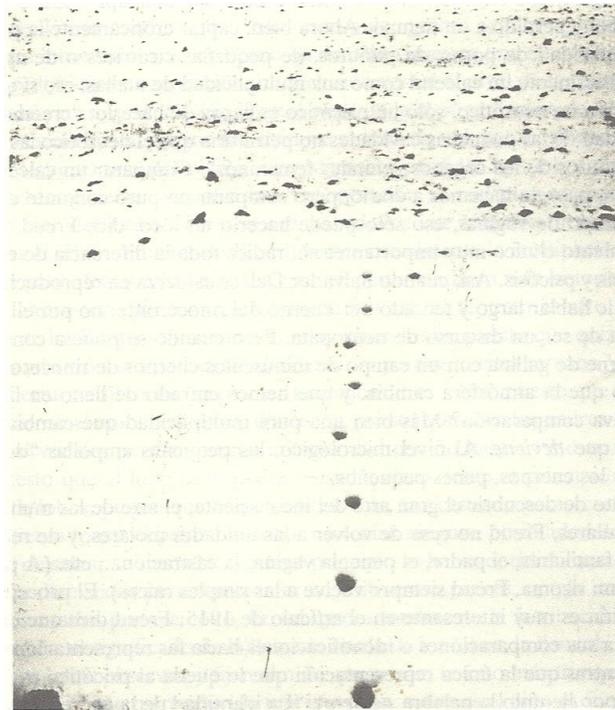
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A

*Luis y Russell.*

*Somos manada.*



## **AGRADECIMIENTOS**

*Quiero expresar mi profundo agradecimiento al Dr. Óscar Armando García Gutiérrez, mi asesor, por sus invaluable conocimientos, orientación y apoyo durante la realización de esta tesis.*

*También agradezco infinitamente a los Doctores Armando Partida Tayzan, Carmen Leñero Elu, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri y Ricardo García Arteaga por su valioso tiempo dedicado a la lectura de este trabajo.*

*Gracias a Ilda Moreno, Directora Editorial de la UAS en 2013, por el envío del libro *Extraña Urdimbre*, de Óscar Liera, así como al Sr. Oswaldo Gaytan por su amable atención.*

*Mi inefable gratitud a Luis Razo, mi esposo, compañero y amigo, por sus observaciones y comentarios respecto al contenido de esta tesis, y a Russell, mi excepcional hijo, por alentarme en todo momento, por su ayuda en la obtención de material bibliográfico y por su apoyo en la traducción de algunos textos.*

*Finalmente, mi agradecimiento a mi amiga Delia. Su valiosa ayuda me permitió dedicarle más tiempo a la realización de este trabajo.*

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>3</b>
<b>Capítulo 1. Henrik Ibsen y Oscar Liera</b> .....	<b>8</b>
1.1 Henrik Ibsen y su obra dramática.....	8
1.1.1 Biografía de Ibsen .....	9
1.1.2 Ibsen como dramaturgo.....	16
1.2 Oscar Liera y su obra dramática.....	28
1.2.1 Biografía de Oscar Liera .....	30
1.2.2 El contexto de Oscar Liera como dramaturgo.....	34
1.2.3 La evolución dramática en la obra de Oscar Liera.....	37
<b>Capítulo 2. El personaje Nora, de <i>Casa de muñecas</i></b> .....	<b>48</b>
2.1 Antecedentes .....	48
2.1.1 El impacto de la Revolución Industrial en la vida de las mujeres y la reacción de la dramaturgia. ....	48
2.1.2 <i>Casa de muñecas</i> en la escena dramática.....	49
2.1.3 Un grito de rebeldía femenina precedente al de Nora: Selma, de <i>La unión de la juventud</i> .....	50
2.1.4 El caso de Laura Kieler, escritora .....	53
2.1.5 Camila Collett: <i>Amtmandens Døtre</i> .....	54
2.2 El personaje Nora.....	56
2.2.1 Nora, un personaje con “libertad de incongruencia” .....	56
2.2.2 Una primera aproximación a Nora .....	57
2.2.3 Segunda aproximación a Nora.....	62
<b>Capítulo 3. La Nora no idealizada</b> .....	<b>69</b>
3.1 Más aportaciones críticas valiosas sobre la Nora de Ibsen.....	84
<b>Capítulo 4. La relación entre <i>Casa de muñecas</i> y <i>Bajo el silencio</i></b> .....	<b>101</b>
4.1 El espacio .....	102
4.2 El tiempo .....	105
4.3 Los personajes.....	106
4.4 El lenguaje.....	124
4.5 Temas .....	129

4.6 Recursos dramáticos.....	144
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>149</b>
<b>BIBLIO-HEMEROGRAFÍA.....</b>	<b>156</b>

**ANEXO I. La influencia de Ibsen en Rodolfo Usigli**

**ANEXO II. Dos poemas pertenecientes a *Siete variaciones sobre una ausencia dada*, de Oscar Liera**

**ANEXO III. “Hilo rojo”, de *Extraña urdimbre***

**ANEXO IV. Algunas secuelas y parodias escritas como respuesta a *Casa de muñecas*, de Ibsen**

## INTRODUCCIÓN

*Casa de muñecas* es quizá la más célebre obra dramática de Ibsen. Hito en la dramaturgia mundial, aún es leída en las aulas, estudiada por los especialistas en universidades y foros internacionales, y llevada a escena tanto en Escandinavia<sup>1</sup> como en otros países de Europa, en los Estados Unidos y también en países de Asia, África y Latinoamérica –en los que el sojuzgamiento femenino todavía es patente.

El personaje dramático de Nora constituyó un escándalo literario y tuvo que superar censuras implacables cuando *Casa de muñecas* fue representada. El escándalo se debió al cuestionamiento de Nora a la familia como la única estructura en la que podía desarrollarse una mujer, a que ella se atreve a actuar a su arbitrio al margen de su marido, y porque sus hijos dejan de ser el objeto deseado que la ilusiona por completo y constituye su ocupación vitalicia.

Por su tema de la autorrealización –que trasciende un tiempo y un espacio particulares–, como por la perfección de su construcción dramática, *Casa de muñecas* fue incluida en la lista del *World Cultural Heritage* (Patrimonio Cultural Mundial) de la UNESCO.

En el ámbito escandinavo y europeo *Casa de muñecas* promovió el surgimiento de varias obras dramáticas que dieron respuesta, seguimiento o parodiaron lo que ocurrió con el personaje de Nora. Ibsen tuvo gran influencia en autores como George Bernard Shaw, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre, Antonio Buero Vallejo y Roberto Cosa, entre otros.

Víctor Grovas (2013), uno de los principales especialistas en el teatro de Ibsen en México y Latinoamérica, informa que en nuestro país Ibsen fue comentado por la crítica desde 1896, año del estreno de *Espectros*, primera obra representada en México. Los editores de

---

<sup>1</sup> Allí específicamente, con *Hedda Gabler*, actualmente ha planteado la renegociación de la intimidad cotidiana por parejas heterosexuales o lesbianas, en una era en la que el amor ya no sólo es visto como un intenso sentimiento que golpea como fuerza transformadora, sino que exige una práctica igualitaria para la coexistencia. (Rosenberg, 2011, p. 89)

la revista *Savia Moderna* pretendieron homenajear a Ibsen, Díaz Mirón le escribió un poema, Porfirio Díaz, con Justo Sierra y “el *Tout Mexique*” acudieron al Casino español en febrero de 1910 a la lectura dramatizada de escenas de *Peer Gynt* con música de Grieg, e incluso en plena época revolucionaria se representó a Ibsen en 1912, 1916 y, posteriormente en 1929, en los teatros Colón, Ideal y Principal, respectivamente. José Vasconcelos, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez también citaron a Ibsen.

Aporta Grovas que

Actuaron a Ibsen en México Dolores del Río, Clementina Otero, Pita Amor (como Nora, en el Palacio de Bellas Artes), Carlos López Moctezuma, Ernesto Alonso, Katy Jurado, Augusto Benedico, Emma Teresa Armendáriz, Julián Soler, Adriana Roel, José Gálvez, María Tereza Montoya, Claudio Brook, Ricardo Blume, Roberto Cañedo, Julio Alemán, José Baviera y actores de la nueva generación como Álvaro Tarcisio, Joaquín Cossío, Montserrat Ontiveros o Lisa Owen, e incluso Bruno Bichir niño y Nailea Norvind hacen su debut en montajes ibsenianos.<sup>2</sup>

En lo relacionado con la creación dramática, Ibsen influyó en Rodolfo Usigli. Este, denominado “el Ibsen mexicano”, fue uno de los grandes estudiosos del autor noruego, y en su obra *El niño y la niebla* toma muchos elementos de *El pequeño Eyolf* (Grovas, 2010, p. 9, nota 3). Además, *El gesticulador* también muestra una gran influencia de Ibsen en Usigli, afirma Grovas.<sup>3</sup>

En referencia a *Casa de muñecas*, Grovas expresa que Ibsen denuncia “la situación de la mujer en una sociedad machista (expuesta en *Casa de muñecas*, pero también en otras muchas obras suyas, pues hay en cada pieza de Ibsen una mujer admirable)” (2013).

Emilio Carballido, con la obra *Nora* (1980-81), aclimata al famoso personaje femenino ibseniano a nuestro contexto mexicano con creatividad, superando los montajes respetuosos y canónicos, como se hace en otros escenarios del mundo, como debería realizarse en nuestro país con toda la obra de Ibsen, según Grovas.

---

<sup>2</sup> En esta lista, Grovas no incluye a Marga López, quien interpretó al personaje Nora de *Casa de muñecas*, en la versión cinematográfica mexicana dirigida por Alfredo B. Crevenna en 1954. El dato si es consignado por Grovas en dos de sus libros (2008 y 2010).

<sup>3</sup> Respecto a la influencia de Ibsen en Usigli, véase el Anexo I.

El dramaturgo sinaloense Oscar Liera tiene en su producción también un personaje cuyo nombre es Nora. Pertenece a *Bajo el silencio* (1985), obra incluida en *Dulces compañías*. En el acopio bibliográfico que pude obtener no encontré ninguna referencia a la relación entre el personaje femenino ibseniano y el de Liera. No obstante, me surgieron preguntas obligatorias: ¿Existe alguna relación entre la Nora de Ibsen y la de Liera? ¿Se trata de una mera coincidencia? ¿Existe un vínculo más amplio entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio*? ¿Podría afirmarse que esa obra de Ibsen influyó en la creación dramática de *Bajo el silencio* de Liera? ¿En qué aspectos y hasta qué punto?

El propósito de este trabajo es dar respuesta a estas interrogantes. Mi hipótesis es la siguiente: *Bajo el silencio* es una obra dramática que revela que Oscar Liera leyó con mucha atención *Casa de muñecas* de Ibsen y recuperó de ésta varios elementos. Liera escribió *Bajo el silencio* como una continuación y respuesta al drama ibseniano, utilizando recursos dramáticos relativos a la naturaleza y acciones de los personajes de Ibsen, al tiempo, al espacio y a los temas planteados por Ibsen en *Casa de muñecas*.

Para cumplir los objetivos y comprobar mi hipótesis, utilicé la siguiente estrategia metodológica: 1) Conocer la biografía de cada uno de los autores, aspectos relevantes sobre su producción dramática y sobre la poética correspondiente a cada una de las etapas de su evolución, para determinar la trascendencia de sus aportaciones a la dramaturgia y al teatro; 2) Analizar las obras *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio*, enfocando mi atención específicamente en el personaje Nora de cada una de ellas; 3) Utilizar el método comparatístico para identificar los elementos que relacionan a ambas obras; 4) Determinar a cuál categoría de análisis de la literatura dramática corresponde cada elemento identificado; 5) Reflexionar sobre el significado que adquiere la recuperación de elementos de *Casa de muñecas* en *Bajo el silencio*, es decir, identificar qué está diciendo Liera en relación con su Nora como referencia a la mujer urbana contemporánea.

Los resultados que obtuve son expuestos en cuatro capítulos. En el primero presento comentarios realizados por la crítica sobre la importancia de las aportaciones de los dos dramaturgos –Ibsen en la primera parte del capítulo, Liera en la segunda–, la biografía de cada uno, la cronología de sus obras, así como los rasgos distintivos de la poética de cada uno de los autores en las etapas de su evolución dramática. Para la elaboración de este

último subtema recurrí fundamentalmente a autores como Jorge Dubatti, en relación con las instancias de formación dramática de Ibsen, y a Armando Partida, en el caso de Oscar Liera, ya que en la bibliografía que pude recopilar sobre este punto ellos son los principales estudiosos de cada dramaturgo en Latinoamérica.

En el segundo capítulo abordo aspectos en torno a la génesis de *Casa de muñecas*: el impacto de la revolución industrial en la vida de las mujeres, el surgimiento de “la nueva mujer” europea y cómo se reflejó en la dramaturgia, la aparición de *Casa de muñecas* en la escena dramática, los antecedentes de rebeldía femenina en una obra anterior de Ibsen, el caso de la escritora Laura Kieler, así como la muy posible influencia de la autora feminista noruega Camilla Collett en Ibsen y su *Casa de muñecas*. Además, realizo las primeras aproximaciones al personaje de Nora.

En el tercer capítulo continuo el análisis literario de la Nora de Ibsen desde otras perspectivas críticas. Para ello, sigo refiriendo las valiosas aportaciones y comentarios de diversos autores que han estudiado a esta heroína, lo cual me permite introducir mis puntos de vista, coincidencias, discrepancias, y aquilatar las características de Nora en torno a su sexualidad, la maternidad, el dinero, su relación con las leyes sociales, así como su proceso de autoafirmación.

En el cuarto capítulo muestro los puntos de contacto entre los personajes Nora y Cristina Linde de *Casa de muñecas* y la Nora de Liera. Asimismo, expongo los aspectos relativos al espacio, tiempo, lenguaje y técnica dramática que identifico en dicha obra de Ibsen, utilizados por Liera en *Bajo el silencio*. Además, trato de evidenciar la recuperación de algunos aspectos temáticos presentes en *Casa de muñecas* y de explicar la significación que adquieren a ser recontextualizados en *Bajo el silencio*. Para ello recorro a nociones teóricas y puntos de vista aportados por autores de disciplinas como el psicoanálisis y la filosofía, que arrojan luz sobre aspectos complejos de *Bajo el silencio*.

Comentarios sobre relaciones intertextuales que identifiqué entre *Bajo el silencio* y *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, el mito de la tierra baldía, subyacente en *Edipo Rey*, así como elementos autobiográficos de Oscar Liera –extraídos de *Oscar Liera*.

*El niño perdido*– son incluidos en notas a pie de página, por motivos de espacio en este trabajo.

Por último, presento cuatro Anexos. El primero hace referencia a la relación entre Henrik Ibsen y Rodolfo Usigli, identificada por el especialista Víctor Grovas. En el segundo aparecen dos poemas pertenecientes a *Siete variaciones sobre una ausencia dada* (1973) de Oscar Liera, ilustrado por Adrián Rivera, como evidencia de la relación Liera–Villaurrutia. En el tercer Anexo incluyo un fragmento del cuento “Extraña urdimbre”, escrito por Liera en su juventud, en el que la narradora Zelina Lorenzo muestra rasgos que anticipan al personaje Nora de *Bajo el silencio*. En el cuarto Anexo aparecen algunos ejemplos de obras escritas en directa respuesta a *Casa de muñecas* de Ibsen, o que abordan en secuelas o parodias lo que pasó después de que Nora dejó a su esposo e hijos.

## Capítulo 1. Henrik Ibsen y Oscar Liera

### 1.1 Henrik Ibsen y su obra dramática<sup>4</sup>

Ibsen llevó las estructuras del drama moderno a su perfección. «Sin Ibsen no hay Samuel Beckett» (Jorge Dubatti, 2006a p. 5-6), y el teatro del siglo XX –así como las estructuras narrativas del cine y la televisión actuales– no serían lo que son, por ello es fundamental conocer las claves de la obra de Ibsen. Sus dramas consolidaron las bases del teatro de dramaturgos como Arthur Miller, Sartre, Buero Vallejo, Roberto Cossa, Usigli, y, añadiría yo, de Oscar Liera.

Dubatti afirma que la concepción del drama moderno se ha diseminado, «naturalizado», «anonimizado», y que “hoy es complejo precisar qué proviene de los textos ibsenianos, qué de los textos de sus continuadores, y qué de la gran poética abstracta que Ibsen contribuyó a formar.” (p. 6)

Arthur Miller (1957, en Dubatti, 2006a, p. 211-213) declaró que cuando empezó a escribir teatro, a finales de los años treinta, Ibsen era visto favorablemente por la izquierda debido a su ideología rebelde y sus ideas políticas “radicalizadas”; sin embargo, su obra fue vista carente de espíritu poético, y más como una argumentación que un entretenimiento. Pero para Miller, Ibsen constituyó “la reencarnación del espíritu dramático griego, especialmente a causa de su fascinación obsesiva por las transgresiones del pasado, que operan como semillas de la catástrofe presente.” (p. 213)

Según Miller, gracias al método de Ibsen, “el espectador es testigo constante [...] de un proceso, un cambio, un desarrollo”. Las obras de Ibsen revelan la cualidad evolutiva de la vida. Miller afirma: “Tomo por verdadera la idea de que el fin del drama es la creación de una conciencia más elevada y no simplemente un ataque subjetivo a los nervios y sentimientos de la audiencia.” (p. 212). En tal sentido, Miller encuentra que la obra de Ibsen presenta “el problema más singular del drama”: cómo dramatizar lo que ha ocurrido en el pasado, ya que

---

<sup>4</sup> Respecto a los títulos de las obras dramáticas de Ibsen y su traducción al español, no existe un criterio unificado. Para evitar confusión, la primera vez que mencione yo en este trabajo el título de una obra de Ibsen, referiré también el título ofrecido por otras ediciones o fuentes de información. En posteriores referencias a los títulos de dramas de Ibsen, utilizaré el empleado por la edición o fuente de la cual recupero información en ese momento. No es la intención en este subtema discutir sobre la pertinencia ni la precisión semántica de determinado título, pues esa tarea rebasa el alcance de este trabajo.

[...] los personajes dramáticos, y el drama mismo, no podrían alcanzar nunca un grado de mayor conciencia si no contuvieran un descubrimiento factible del contraste entre pasado y presente, así como un conocimiento del proceso por el cual el presente es lo que es. (p. 211-212)

Otra de las aportaciones de Ibsen que Miller destaca es la calidad de autor realista, pero también místico de Ibsen, y en este sentido, su obra nos muestra que “mientras haya misterios en la vida que no puedan ser comprendidos por la razón, es perfectamente realista admitir e incluso proclamar ese vacío como verdad”, haciendo “comprensible lo que es complejo, sin distorsionar ni simplificar en exceso lo que no puede ser explicado.” (p. 212)

Ignacio García May (2010, p. 9-20) afirma que Ibsen nos mostró que

[...] la palabra teatral se diferencia de la estrictamente literaria en su naturaleza ambigua y peligrosa, en su capacidad para cambiar completamente de significado sobre la marcha a partir de un leve cambio de tono o de su asociación con un gesto inesperado. (p.11)

Además, Ibsen, seguido luego por Strindberg y Chéjov, reemplazó la retórica declamatoria decimonónica por la introducción en los personajes de “el subtexto”, “aquello que no se dice pero late bajo las palabras, sujetándolas o contradiciéndolas, pero en cualquier caso dotándolas de una riqueza de significados previamente desconocida.” (García May, 2010, p.11)

Para Christian Kupchik (1999, pp. 7-21), Ibsen creó un mundo propio en el que pudieron refugiarse sus contemporáneos, pero también las nuevas generaciones de amantes del teatro que hallan en su obra no una invitación a la “contemplación laxa”, sino a la “mirada provocadora, exacerbada, e incluso por momentos desconcertante, cuestionadora y hasta controvertida”, que posibilita una vida mejor, gracias a “la estética del riesgo” concebida por el genial dramaturgo noruego.

### **1.1.1 Biografía de Ibsen**

**1828.** Nace Henrik Ibsen en Skien, puerto comercial de Telemarken, Noruega, el 20 de marzo. Su pueblo natal vivía inspirado en la práctica de la religión luterana: “En realidad

[...] Skien era una ciudad levítica por obra de las exaltadas predicaciones de Lammers, con separación de castas, ambiente mezquino, luchas partidistas y egoísmos contrapuestos, en medio de un hastío general...” (Gómez de la Mata, 1952, p. 25). Los padres de Henrik fueron Knud Ibsen, de antepasados marinos daneses por tres generaciones y emparentados con la casa real de Escocia, y Marichen Cornelia Altenburg, hija de comerciantes alemanes.

**1833-1836.** La educación de Henrik Ibsen, el mayor de cinco hijos, es afectada a causa de la quiebra económica de su padre. La familia se muda a Venstob, en los alrededores de Skien. La pérdida de las relaciones sociales propició la soledad de Henrik, de ocho años, y su misantropía.

**1842.** La familia Ibsen regresa a Skien y Henrik ingresa a un colegio religioso. La historia, teología y lectura de la *Biblia* fueron sus aficiones de infancia.

**1843.** A sus quince años, Henrik Ibsen se muda a Grimstad.

**1844.** Ibsen queda huérfano, renuncia a estudiar pintura, y trabaja como aprendiz farmacéutico, mientras se prepara para sus estudios de bachillerato, pues deseaba estudiar medicina. En esta época leía a Salustio y a Cicerón e inicia la escritura de sus obras líricas.

**1845.** Ibsen, poco sociable, hablaba sólo con las criadas de la casa donde habitaba, y tuvo relaciones íntimas con una de ellas, diez años mayor que él. De dicha relación nació un hijo que, según Gómez de la Mata, Ibsen reconoció.<sup>5</sup>

**1849.** En septiembre publica por vez primera: "En el otoño" (poema).

**1850.** Debuta como dramaturgo con *Catilina*, publicado en Cristianía (hoy Oslo), bajo el seudónimo Brynjolf Bjarne. Para Ibsen *Catilina* fue un gran rebelde, deseaba regenerar la sociedad corrompida. La crítica fue hostil al texto dramático e Ibsen no logra representarlo. En Grimstad se intensifica el movimiento nacionalista noruego en pro de la liberación de la

---

<sup>5</sup> Ignacio García May (2010) tituló “Las cosas que vuelven” a su prólogo. El sentido del título está relacionado con la técnica retrospectiva excepcionalmente utilizada por Ibsen en sus dramas: “Estamos ante el arquetipo del argumento ibseniano: una fuerza del pasado que regresa de pronto para saldar, y no solo literalmente, viejas deudas. Y por eso el resto de la obra no será sino el implacable proceso de demolición de ese mundo fraudulento.” (p. 12) Pero García May también emplea el título de su prólogo para ironizar sobre el regreso del hijo bastardo de Ibsen: Hans Jacob Henriksen, de cuarenta y seis años, aficionado a la bebida y habitualmente sin dinero, nunca había visto a su padre y se presenta en casa de Ibsen, para arreglar su situación financiera. Según el relato, Ibsen le entregó una moneda de cinco coronas diciendo: “Esto es lo que le di a tu madre. Debería bastarte”, y lo puso en la calle. Expresa García May: “Verdad o mentira, lo interesante de la anécdota es que resulta sorprendente e inconfundiblemente ibseniana: el pasado oculto que regresa cuando menos se lo espera para reclamar una deuda. También la realidad y la maledicencia habían leído a Ibsen.” (p. 20).

influencia danesa. Ibsen apoyó adoptar el dialecto noruego en sus obras, lo cual le ganó la desconfianza de la gente. Ibsen viaja a Cristianía para estudiar medicina en la universidad. No lo logra, pero se adhiere a la Asociación de estudiantes, a la Sociedad Literaria, y se inicia como periodista. Con Botten-Hansen y Vinje crean la revista *Manden (El hombre)*, luego denominada *Andhrimmer*, satírica. Allí publica poemas y artículos, y continúa escribiendo obras de teatro. Ibsen conoce a los escritores Björnson y Jonas Lie. Participa en mítines izquierdistas por la no expulsión del danés Harro Harring de Noruega (quien atacaba al gobierno con su comedia *El testamento de América*). Simpatizante del movimiento obrero, Ibsen, disgustado “ante los manejos de los politicastos”, compone *Norma o los amores de un político*, parodia de la ópera homónima de Bellini. Ibsen estrena su primera obra, *La tumba del guerrero* en el Christiania Theater, bajo su seudónimo Brynjolf Bjarme.

**1851.** Ibsen se traslada a Bergen, contratado por el Det Norske Theater como regidor general y dramaturgo. Por seis años escribe y escenifica una de sus obras el 2 de enero, aniversario de la fundación del teatro, y adquiere dominio en diversas facetas de la profesión teatral. Bergen, centro del movimiento romántico nacionalista noruego, le motivó la escritura de dramas de espíritu romántico, inspirados en las sagas de la época de los vikingos del folclor nórdico.

**1851-1857.** Ibsen escribe *La noche de San Juan* (basada en Shakespeare), *La castellana de Ostrat*, *La fiesta de Solhaug* (dedicado a su prometida) y *Olaf Liliekrans*.

**1856.** En casa del Pastor Thoresen, Ibsen conoce a su futura esposa.

**1857.** Es contratado como director artístico del Christiania Norske Theater.

**1858.** Integra la asociación literaria The Learned Holland, y aunque el Royal Theater de Copenhague rechazó *Los guerreros de Helgeland* por su crudeza, es publicada en un suplemento de un periódico e Ibsen logra estrenarla en el Christiania Norske Theater, poco después de casarse con Suzannah Daae Thoresen, hijastra de la escritora y dramaturga danesa Magdalene Thoresen, y del pastor de Bergen.

**1859.** Nace Sigurd, hijo de Ibsen y Suzannah.

**1859-1861.** Ibsen escribe poesía –*En las planicies*, el ciclo *En la galería de arte*, *Terje Vigen*, así como el borrador de *La comedia del amor*. Años de desventuras y agitación: en

Cristianía antagonizaban los partidarios del teatro noruego contra los del danés. Ibsen se adhirió a los primeros y fundó una sociedad para combatir a los opositores.

**1862.** El Christiania Norske Theater quebró. Ibsen careció de un ingreso regular por dos años. Emulando a Vinje y Björnson, solicita a la Cámara una pensión para viajar por el extranjero, pero tiempo después solo obtiene apoyo para ir a Gudbrandsdalen y al oeste de Noruega y recopilar canciones y relatos folclóricos, importantes para la génesis de *Brand* y *Peer Gynt*.

**1863.** Es contratado como “consejero artístico” del Teatro de Cristianía. Escribe *Madera de Reyes (Los pretendientes al trono)*, y sigue escribiendo poesía (“Un hermano necesitado”). El salario de Ibsen es tan precario que se muda a un lugar más humilde y en ese periodo abusa del alcohol.

**1864.** Ibsen apoya la idea de la unión escandinava y critica a Noruega por abandonar a Dinamarca ante la invasión prusiana. Cristianía, conservadora y luterana, no le satisfacía. La Universidad y la Iglesia conceden a Ibsen una beca para realizar un viaje de estudios. Tras estrenar *Madera de reyes*, con producción propia, el dramaturgo abandona Cristianía. Pasa por Copenhague, Berlín y Viena, hasta llegar a Italia. Ibsen permaneció veintisiete años fuera de Noruega. Vivió en Roma (1864-1868), Dresde (1868-1875), Munich (1875-1878), Roma (1878-1885) y Munich nuevamente (1885-1891).

**1865.** En su primera estancia en Italia, Ibsen estudia arte clásico y civilización antigua, e inicia la ardua escritura de *Brand*, cuya primera versión épica concluye y luego reescribe como drama filosófico.

**1866.** Publica *Brand* en Copenhague. En Italia Ibsen conoció Sorrento, Pompeya, Nápoles, Florencia, etc. Una beca anual del gobierno le permite escribir y su situación económica mejora. Ibsen persiste en su misantropía: no aprendió italiano ni convivió con los lugareños. “Se disfruta aquí una calma bendita, sin relaciones, y no leo nada más que la *Biblia*, algo poderoso y triste” (Gómez de la Mata, 1952, p. 42). No obstante, frecuenta el pequeño círculo de escandinavos en el café del Greco, así como la Asociación Escandinava del palacio Correa. En ésta disputó con Björnson, con quien permaneció distanciado por diecisiete años.

**1867.** Publica una versión revisada de *La comedia del amor* y escribe *Peer Gynt*, publicado en noviembre en Copenhague.

**1868.** Se muda a Dresde, donde radica siete años.

**1869.** Ibsen visita Estocolmo y es condecorado por el Rey como caballero de la Orden de Wasa. Viaja a Egipto y participa en la inauguración del Canal de Suez. Publica y estrena *La coalición de los jóvenes (La unión de los jóvenes)*.

**1870.** Visita Copenhague y escribe el poema extenso *Ballongbrev til en svensk dame* (“Carta en globo para una dama sueca”).

**1871.** Frederik Hegel le publica *Digte* (colección de sesenta y cuatro poemas). Destaca "Terje Vigen" y "Una estrofa", este último uno de los más incisivos poemas cortos de Ibsen: “Vivir es una guerra con demonios/ en las bóvedas del corazón y de la mente. / Escribir poesía es guardarse/ el Día del juicio para uno mismo.” Ibsen es condecorado por el gobierno de Dinamarca.

**1872.** Escribe *Emperador y Galileo*, para Ibsen su drama más ambicioso –diez actos–, que concluye el año siguiente. Con éste abandona los asuntos históricos.

**1873.** Es jurado de arte internacional en la Exposición Universal de Viena. En Noruega recibe la condecoración Orden de Caballero de San Olaf, en la coronación del rey Oscar II. Estrena *La comedia del amor* en el Teatro de Cristianía.

**1874.** Visita Cristianía (los estudiantes celebran una procesión de antorchas en su honor), viaja a Estocolmo, y solicita a Edvard Grieg componer música para *Peer Gynt*.

**1875.** Publicación de una edición aumentada de sus poemas (reeditada en 1879, 1882, 1891 y 1896). Ibsen deja Dresde para vivir tres años en Munich, por motivo de la educación de su hijo Sigurd. Ahí vivió entre literatos y artistas escandinavos. Escribe el poema *Et rimbrev* (“Una carta en rima”).

**1876.** Estrena *Peer Gynt* en el Teatro de Cristianía, con música de Grieg. Se publica en inglés *The Emperor and the Galilean*. En Berlín acude a la representación de *Madera de Reyes*, dirigida por el Duque de Sax-Meiningen.

**1877.** En el ambiente literario de Munich, Ibsen se integra a la Sociedad de los Cocodrilos. Contacta a Paul Heyse. Escribe y publica *Los pilares de la sociedad (Las columnas de la sociedad)*, estrenada en el Teatro Real de Copenhague. Es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Uppsala, Suecia.

**1878.** Abandona Munich y reside en Roma por siete años.

**1879.** Escribe y publica *Casa de muñecas* (*Una casa de muñecas*), estrenada en el Teatro Real de Copenhague, que suscita gran escándalo.

**1880.** En Inglaterra se estrena *Quicksands* (*Arenas movedizas*), versión de *Los pilares de la sociedad*, en el Gaiety Theatre de Londres.

**1881.** Ibsen termina de escribir y publica *Espectros*.

**1882.** Publica *Un enemigo del pueblo*. La versión de *Casa de muñecas* titulada *The child Wife* se presenta en el Grand Opera House (Milwaukee). Se inician las representaciones de los dramas de Ibsen en Estados Unidos. En Chicago se presenta *Espectros* en el Aurora Turner Hall.

**1883.** Se estrena en el Teatro de Cristianía *Un enemigo del pueblo*.

**1884.** Publica *El pato salvaje* (o *El pato silvestre*).

**1885.** Realiza un viaje a Noruega y visita Cristianía, Trondhjem, Molde y Bergen. Estrena en Bergen *El pato salvaje*. Deja Roma y se va a residir a Munich.

**1886-1891.** Ibsen escribe *Rosmersholm* (*La Casa de Rosmer*, 1886), *La dama del mar* (1888) y *Hedda Gabler* (1890). Dichos dramas muestran un gradual desplazamiento de los problemas reales y la crítica social, al drama psicológico y simbólico. La crítica los consideró obras enigmáticas e incomprensibles. De *Hedda Gabler* se escribió que no constituía sino “algo más que un producto desagradable de la imaginación, un monstruo en forma de mujer [...] carente de contraparte correspondiente en el mundo real.”

**1886.** Ibsen viaja a Alemania, al estreno de *Espectros*, dirigida por el Duque de Sax-Meiningen.

**1887.** Ibsen viaja a Gotemburgo, Estocolmo y Copenhague.

**1889.** *La dama del mar* fue estrenada simultáneamente en el Holftheater de Weimar, en Alemania, y en el Teatro de Cristianía. Ibsen conoce a Emilie Bardach, joven vienesa de dieciocho años de quien se enamoró “espiritualmente”, según Gómez de la Mata, y quien “le correspondió en análogo sentido” (p. 48). Mantuvieron una relación epistolar hasta 1890. Emile inspiró al personaje Hilda de *Solness, el constructor*. Adell (2008, p. 14) afirma que para algunos críticos “la violenta pasión” que Ibsen experimentó en 1889 por E. Bardach lo motivó a escribir *Hedda Gabler*, que refleja un cambio en el punto de vista de Ibsen sobre la mujer. También la crítica ha identificado en *La dama del mar* relación con

las bodas simbólicas entre Ibsen y su antigua amada Rikka Host, realizadas treinta años antes.

**1890.** Publicación en Londres de la primera edición de dramas de Ibsen en inglés. En el Theatre Libre en París se presenta *Espectros*.

**1891.** Estreno en Munich de *Hedda Gabler*. En el Independent Theatre de J. T. Grein (Londres), *Espectros* produce gran escándalo. Ibsen regresa a vivir a Cristianía. Asiste a una conferencia de Knut Hamsun, quien acaba de publicar su novela *Hambre*. Hamsun empezó a atacar a Ibsen por “el oscuro simbolismo de sus últimas obras”, “la falta de sentido estético” y “las contradicciones”. Ibsen comprendió “que ya la juventud pedía sitio y acabaría por desalojarlo” (Anderson, 1946, p. 74). Ese fue el tema de su siguiente obra, *El constructor Solness*. Ibsen ya era rico y estaba satisfecho con su hijo Sigurd, diplomático en vías de convertirse en ministro de Asuntos Exteriores.

**1892.** Publicación de *El constructor Solness* (*Solness, el constructor, El maestro Solness*). Sigurd Ibsen casa con Bergliot Björnson, hija del dramaturgo Bjørnstjerne Björnson.

**1893.** Nace el nieto de Ibsen. Se estrena *El constructor Solness* en Berlín, en el Lessingteater.

**1894.** Publicación de *El niño Eyolf*, estrenada el año siguiente en Cristianía y Berlín.

**1895.** Ibsen se muda a Cristianía, donde vivirá hasta el final de sus días.

**1896.** Publicación de *Juan Gabriel Borkman*.

**1897.** Estreno de *Juan Gabriel Borkman* simultáneamente en el Teatro Sueco y en el Teatro Finlandés de Helsinki.

**1898.** Ibsen cumple 70 años. Es enormemente celebrado en Cristianía, Copenhague y Estocolmo, sin embargo, en las postrimerías de un banquete en su honor, el dramaturgo pronunció un discurso que ha sido visto como su testamento:

«Han surgido fuerzas jóvenes y seguras del triunfo. No necesitan escribir para un círculo restringido: tienen [...] todo un público que les escucha [...] Viene a resultar casi igual que encuentren resistencia o que se las apruebe. No hay nada más peligroso que la dureza de oído y los sofiones. [...] Sin duda he hallado corazones ardientes que me comprendían; pero [...] la verdadera dicha interior [...] Debe adquirirse a costa de esfuerzos penosos con frecuencia, pues quien ha poseído un *home* en tantos países no se siente dentro de su casa realmente en ninguna parte, ni aún en su patria.» (Gómez de la Mata, 1952, p. 53)

**1899.** Publicación de la última obra dramática de Ibsen, *Cuando despertamos los muertos* (*Cuando los muertos despertemos, Al despertar de nuestra muerte*).

**1990.** Estreno de *Cuando despertamos los muertos* en el Hoftheater de Stuttgart, considerada el “epílogo dramático” del ciclo iniciado con *Casa de muñecas*. En las cuatro últimas obras de Ibsen los protagonistas son hombres mayores, con profesiones creativas, que hacen balance de sus vidas hasta el momento. Para la crítica son autorretratos, confesiones artísticas que reflejaban el autoanálisis y la autoconciencia del propio Ibsen. Ese mismo año Ibsen padece las primeras afecciones físicas. En la primavera le aqueja una erisipela que le afecta las piernas, especialmente la izquierda.

**1901.** Ibsen sufre un ataque de apoplejía que le impide caminar. Más tarde tuvo otros que le impidieron escribir.

**1906.** Ibsen murió en su casa de Arbinsgate, en Cristianía, el 23 de mayo de 1906, a los 78 años de edad.

Heinrik Ibsen escribió veintiséis obras teatrales y aproximadamente trescientos poemas. Los temas centrales e “incendiarios” tratados por Ibsen en sus dramas fueron: la posición de la mujer en el matrimonio y la sociedad, la hipocresía, el disimulo y el abuso de poder de los líderes en la industria, la política, la iglesia y los medios de comunicación, la relación entre la verdad y la justicia, la libertad y el deber, la minoría y mayoría, las consideraciones ambientales frente a los intereses económicos, el incesto, la eutanasia, etc. ( Hanssen, 2006). Sus obras han mantenido un fuerte interés actualmente. Se afirma que, después de Shakespeare, Ibsen es el dramaturgo más representado en el mundo.

### **1.1.2 Ibsen como dramaturgo**

Los críticos han establecido diversas periodizaciones en la producción dramática ibseniana. Martín Esslin propone tres “períodos”: 1850-1873, 1877-1890, 1892-1899. Ana Victoria Mondada agrupa las obras dramáticas de Ibsen en cinco “ciclos dramáticos”: **dramas románticos** (de *Catilina* (1848-1850) a *La comedia del amor* (1862)); **poemas dramáticos ético-filosóficos** (*Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), y *Emperador y Galileo* (1873)); **dramas sociales de tendencia realista** ( *La unión de los jóvenes* (1869) a *El*

*enemigo del pueblo* (1882)); **dramas psicológicos** (*El pato silvestre* (1884) a *Hedda Gabler* (1890)); **dramas íntimos, autobiográficos** (*Solness, el constructor* (1892) a *Cuando despertemos* o *Al despertar de nuestra muerte* (1899)) (Mondada, 1987, pp.14-19).

Para Jorge Dubatti (2006a) “no hay «uno» sino «varios» Ibsen”: el inicial es un seguidor del romanticismo vigente en Europa. Luego de quince años de búsqueda formativa, logra sus primeros textos ineludibles, aún permeados por la poética romántica, pero en los que afianza una modernización estructural y semántica que posibilita su teatro posterior. Sin embargo, de *Las columnas de la sociedad* a *El pato salvaje* Ibsen desarrolla un realismo explícito, ligado a la lucha del individuo contra las fuerzas sociales de su contexto, donde se conocen y analizan las razones por las que luchan los protagonistas, cuál es su motor, y quiénes constituyen sus oponentes. A partir de *La casa de Rosmer*, el realismo de Ibsen profundiza una lógica implícita, más enigmática, psicológica y espiritualizante, en la que el impacto de lo real en la singularidad psicológica de los protagonistas es irreductible a una racionalización basada solo en lo social.

En la transformación del realismo social al realismo de introspección, Ibsen utiliza procedimientos del simbolismo y diseña embrionariamente al “personaje de «conciencia difusa»” propio del expresionismo en obras como *El constructor Solness*, *El niño Eyolf* y *Cuando los muertos despertemos*.

### **1.1.2.1 Desarrollo de la poética dramática de Ibsen**

Dubatti agrupa el teatro de Ibsen en “sucesivas instancias de un proceso de investigación en las poéticas teatrales”:

#### **I. Instancia de formación y búsqueda del primer Ibsen bajo el signo del romanticismo (1849- 1863)**

Para Alfredo De la Guardia (cit. por Dubatti, 2006a, p. 23), este es el «período heroico», que

«comprende los poemas que se apoyan en la tierra y el pueblo noruegos, que evocan las leyendas o glosan la historia vista a través del prisma propio, sin atenerse a la *interpretación oficial*, lo que despierta la animadversión contra Ibsen. Es la manera esencialmente poética dentro del teatro ibseniano, no sólo porque las obras están

escritas en verso –alternando el verso y la prosa, a veces–, sino porque la épica o la lírica es uno de los elementos principales, con la idea y la veta del sentimiento».

En la base de la formación de Ibsen está el rico pensamiento romántico, una constante con variaciones a lo largo de toda su producción. Ibsen reconoce que su primer drama teatral, *Catilina*, contiene rasgos que caracterizan toda su dramaturgia: «Muchos temas que aparecen en mis obras posteriores –la oposición entre la aptitud y el deseo, entre la voluntad y la posibilidad, la tragicomedia del individuo y la humanidad–, están ya allí» (Fernández Chapo, cit. por Dubatti, 2006a, p. 23).

En sus primeras obras, la literatura y el teatro romántico difundidos desde Alemania, Francia e Inglaterra permitieron a Ibsen fundamentar su nacionalismo y panescandinavismo. El subjetivismo de los románticos le hizo indagar en su cultura local y autoafirmó la visión del mundo individualista que enalteció en sus posteriores dramas. En sus obras iniciales se identifican los rasgos fundamentales del romanticismo: la idealización de los personajes, contrastante con la experiencia empírica; la poesía dramática como superación del materialismo de lo real inmediato; el interés por la subjetividad individualista y nacionalista, el culto del yo; el “dandismo emocional” –exaltación egocéntrica y sensibilidad exhibida en la escritura romántica que incluye “padecimientos emocionales del *Weltschmerz*” (pesimismo melancólico), introspección, autodescripción, misantropía, búsqueda de la soledad, anhelo infinito del alma, insatisfacción perpetua, *ennui* (aburrimiento), el asco frente a la vida y el intento de huir, y “la metódica y despiadada exhibición de las propias faltas”–; la visión del medievo como territorio de fascinación; la religión de lo sagrado, mítico y natural con lo dionisiaco, popular, y sobrenatural; el “color local” y la celebración de las identidades localizadas; el abandono de las unidades neoclásicas de tiempo, acción y lugar; el rechazo del pragmatismo burgués y del mercantilismo capitalista; la elevación del hombre excepcional sobre el hombre ordinario; el amor –aunque hombres y mujeres visualizaban los valores espirituales e intelectuales de modo distinto, se exaltaba la unión armoniosa entre ambos, “intelectualmente congénitos”, unidos incluso más allá de la muerte. El amor romántico implicaba la búsqueda de lo absoluto, la satisfacción de los sentidos, la emoción del amor espiritual, el intercambio de ideas, la amistad y el sentimiento de plenitud religiosa–; el misticismo de la naturaleza –ésta fue resignificada con matices ideológicos y religiosos.

Surgió la figura del “*Wanderer*”, caminante que contempla el paisaje y percibe «auténticas oleadas de cosas invisibles». Las montañas, la noche cerrada y las tormentas eran el paisaje predilecto–; la intoxicación metafísica –Schopenhauer, Schelling y Fichte asumieron la metafísica como forma de conocimiento del universo: «Sin metafísica no sólo no hay filosofía, sino tampoco hay religión ni arte»–; el escritor como profeta y mesías –el escritor romántico se identificó como un elegido de Dios, defendió las utopías como formulación de una organización social ideal, tuvo fe en la justicia social, en el triunfo final de la verdad y en un futuro glorioso para la humanidad–; la redención por la música –para los románticos constituyó una religión, sondeaba los abismos de las emociones humanas, expresaba lo inefable, era lengua divina de reintegración espiritual. Richard Wagner ejemplificó el “*Musikdrama*” (combinación de funciones de dramaturgo, compositor, escenógrafo y productor, síntesis de la teoría en la práctica)–, etc.

Los dramaturgos románticos como Goethe, von Kleist, Víctor Hugo, de Musset, de Vigny, Byron, guiaron a Ibsen en recuperar líneas históricas del teatro europeo, especialmente el legado de Shakespeare. Según Anderson Imbert (1946, p.11), Ibsen también leyó a Jvar Aasen (1813-1896), Jörgen Moe (1813-1882), y a Peter Ch. Asbjörnsen (1812-1885), que publicaron una colección de leyendas y buscaron en el “*folk-lore*”, los cuentos populares y tradiciones vivas del pueblo de los valles y las montañas la revelación de la verdadera conciencia nacional. De ellos Ibsen tomó episodios, nombres, y la atmósfera, color y tono de la vida campesina.

Para Dubatti, conviene aclarar que el teatro del primer Ibsen no concordó con “el tópico anti-racionalista del rechazo de la confianza al progreso”, ya que “la recuperación del pasado opera en Ibsen para la afirmación política en el presente y para imaginar un futuro de consolidación de la identidad y el destino de su patria” (Dubatti, 2006a, p. 17). Ibsen mantuvo el sentimiento patriótico durante toda su vida, vinculado a la creación y a la escritura: “Mientras mi mente arda en poesía/ Creciendo irán las lindes de mi patria.”

## **II. Consolidación del proceso de investigación. Del romanticismo al realismo (1866-1873)**

Los aprendizajes logrados por Ibsen entre 1849 y 1863 le permitieron crear las obras maestras *Brand* y *Peer Gynt*.

Brand es un ministro reformista predicador en las montañas y representa la cúspide del romanticismo ibseniano. Dubatti, con base en el análisis de Robert Brustein sobre *Brand*, expresa:

Es el idealista, rebelde e individualista supremo de Ibsen (...) Al desarrollar su teología, *Brand* exige no solamente que cada hombre llegue a ser su propia iglesia, sino –tan estrictos son los extremos de su ideal-- *incluso su propio Dios* (...) Habiendo adoptado el todo o nada como consigna de su credo revolucionario, está resuelto a ser ‘heredero del ciclo’, al margen de los insípidos y vulgares habitantes del mundo moderno, procurando formar una nueva raza de héroes que emulen a las heroicas figuras del pasado (...) Brand es el típico héroe del *Sturm-und-Drang*, el individuo en guerra con la sociedad, que denuncia sus convenciones apolilladas, sus aspiraciones limitadas y sus instituciones corrompidas (...) [finalmente] Brand se queda sólo en el páramo, abatido y sangrando, meditando sus errores. (Dubatti, 2006a, p. 67),

Para George Bernard Shaw, Brand es “la primera formulación de un personaje característico del teatro ibseniano: el «villano idealista». «El más talentoso de los pecadores con el doble de oportunidades, no ha causado tantos sufrimientos como este hombre con su santidad», (Shaw, cit. por Dubatti, 2006a, p.68). Ibsen propone la paradoja del idealismo: la fidelidad a muerte a algún principio, resulta destructiva.

*Brand* permite a Ibsen llevar sus anhelos románticos a un límite superior mientras los desenmascara en su callejón sin salida. “Brand está –como Ibsen– doblemente condenado: a fracasar en el idealismo y a la necesidad de recurrir al idealismo por la imposibilidad radical de aceptar cualquier dogma de los hombres.” (Dubatti, p.68)

En *Peer Gynt*, poema dramático de gran teatralidad, Ibsen presenta conceptualmente matrices escénicas. El protagonista Peer Gynt, muchas de las situaciones en la obra, y otros personajes –los trolls, el Viejo de Dovre, La Mujer de verde, el Sinuoso, etc.– provienen del acervo folclórico noruego.

Los personajes en *Peer Gynt* son de diverso tipo: humanos, maravillosos, con base histórica, y objetos animados. *Peer Gynt* es una *feerie*, pero a la vez contiene varios guiños de comedia en clave política y referencias a personalidades de la Noruega de su tiempo: Fellah y su momia aluden a Carlos XII de Suecia; el Ministro Hussein alude a un estadista que sólo escribía notas de la Guerra dano-prusiana; Huhu alude al nacionalismo lingüístico.

El dominio de la lógica polifónica en *Brand* posibilitó a Ibsen escribir *Peer Gynt*, donde se percató que era menester también el antihéroe. Esto permite a Ibsen la exposición de tesis opuestas en sus obras, ahora polifónicas. Concorde con Shaw, Brustein advierte que la quintaesencia del ibsenismo es la total resistencia a la estabilidad en cuanto a las convicciones corrientes de la época, así como a las propias creencias y convicciones de Ibsen:

Incapaz de enfrentar cualquier posición sin analizar minuciosamente su opuesta (igualmente válida o igualmente no válida), Ibsen emerge así como un campeón de la ideología del ataque negativo. *Por lo contrario* (*Tvertimot*), palabras que pronunció al morir, podrían perfectamente servir de epitafio a toda su obra dramática. (Brustein, 1970, p. 59)

Brustein observa que *Peer Gynt* con su sentido popular, toques realistas y “atmósfera tropical” por momentos, parecería el reverso de *Brand*. En realidad, es la dramatización de los mismos temas, pero tratados desde el ángulo cómico-irónico:

Peer, personificación del compromiso moderno, la hipocresía, la irresponsabilidad y el autoengaño, es un tipo semejante a aquellos ciudadanos sin vigor a quienes Brand había venido a reformar. Y, puesto que en la obra no hay ningún otro rebelde ni idealista que los empuje hacia las alturas, lo hace el mismo dramaturgo, asumiendo la función de Brand [...] Ibsen está aquí elaborando la técnica negativa que utilizará en la mayor parte de sus obras realistas, en las cuales no el rebelde, sino los personajes rebelados contra él, son los que se mueven en el primer plano de la acción. (Brustein, 1970, pp. 72-73)

Harold Bloom denomina *trollidad* a la fascinación de Ibsen por lo sobrenatural, lo demoníaco, lo sagrado. Sus *trolls* o *daimones* no son el equivalente de Ibsen del inconsciente freudiano: “Están más cerca de las tardías teorías freudianas de las pulsiones, Eros y Thanatos, y en tanto poseemos pulsiones, somos en parte *trolls en nuestra naturaleza*. (Bloom, citado por Dubatti, 2012, p. 69-70)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Lo puntualizado por Bloom en cuanto a las pulsiones del Eros y Thanatos resulta fundamental para el análisis del personaje Nora en *Bajo el Silencio*, de Oscar Liera, como se verá más adelante.

### III. Perfección del drama moderno a través del realismo social (1877-1884)

Desde 1869, con *La coalición de los jóvenes*, Ibsen observa la realidad social, aunque mantiene los recursos del subjetivismo romántico. Al escribir *La coalición...*, Ibsen emplea las estructuras dramáticas y la nueva concepción teatral introducidas por Diderot –*La paradoja del comediante* (1773)–, Lessing –*Dramaturgia de Hamburgo* (1769)–, y Alejandro Dumas hijo –*Le demi-monde*, *La femme de Claude*–, con su racionalismo fundamentado en la ilusión referencial y en la utilización del drama para exponer una tesis sobre el mundo social.

Conviene recordar que hacia 1770, bajo la huella de la Ilustración, la mimesis en el teatro presentó una modificación: el personaje se concibió como un reflejo de los hombres tal y como actúan en la vida pública, como tipos e individuos. El teatro pretendió ser un “espejo” donde el espectador se reconocía, así como a su prójimo, en la comprensión de una «nueva naturaleza». Con la burguesía moderada en el poder, el teatro intentó disimular su naturaleza teatral. El nuevo concepto de mimesis tuvo función utilitaria, para interesar al espectador agradándolo y confirmar así la aceptación de la ideología y la moral burguesas; después, para ajustarlo a los cambios exigidos por el progreso: “En nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la «utilidad» el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar –como método superador—los valores de la burguesía.” (Dubatti, 2006a, p.113)

Para Dubatti, Ibsen llevó esa revolución teatral a su más perfecto desarrollo: halló tanto en la poética del teatro burgués y su “proto-realismo”, como en sus productos del siglo XIX –el drama de tesis y el melodrama social–, las bases del drama moderno en su fértil *modelo mimético-discursivo-expositivo*, que trabaja con una nueva base objetivista y que se perfeccionará con el realismo en la segunda mitad del siglo XIX.

Los principios de la nueva base epistemológica son: la creencia en el ser objetivo del mundo –el mundo real, con reglas estables, podía ser investigado y predicado a través de un principio de verdad sustentado en la experiencia empírica–; el ser del arte es complementario con el ser del mundo real –el arte puede subordinar los mundos poéticos a las reglas del funcionamiento de la experiencia empírica, y crear la ilusión de una

reproducción mimética de la empiria—; el ser del arte debe adecuarse a los dictámenes del ser del mundo, el arte es una prolongación multiplicadora de la empiria; la escena realista es la canónica —el espectador acepta la ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, y queda puesta en suspenso la incredulidad—; el artista es un observador del mundo real y un recreador de ese mundo en el arte: recrea en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, para volver a la empiria, analizarla, predicar sobre ella y, recursivamente, incidir desde el arte en el mundo real.

Así, el drama moderno está basado epistemológicamente en el antropocentrismo y la sustitución del teocentrismo por la progresiva laicización; el valor de lo nuevo, cuestionador y superador crítico de lo precedente; el tópico de «saber es poder» para el dominio del mundo, la glorificación de la ciencia, el racionalismo y la observación; la democratización y los procesos de igualación social; la confianza en el progreso ilimitado de la educación; la capacidad para producir saberes totalizadores y predicar verdades universales a través de relatos de integración de lo humano; la confirmación del apogeo de la burguesía y de su visión materialista, pragmática, realista, que basa en los contratos comerciales la sociabilidad, promueve la movilidad social, el capitalismo y el mercado.

*Las columnas de la sociedad, Una casa de muñecas, Espectros, Un enemigo del pueblo y El pato salvaje* son obras realistas que presentan los procedimientos estructurales de la poética del drama moderno, sistematizables en seis niveles de realismo: sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico, y el realismo "voluntario" o "intencional".

En el realismo sensorial la ilusión de contigüidad con el mundo real se logra mediante la vista, oído y olfato. La ilusión de “cuarta pared” invisible aceptada por el espectador lo ubica como espía de una situación real que no reconoce su presencia como testigo. Los signos tienen una función icónica: empleo en escena de objetos reales; la escenografía tridimensional (no telones pintados); abundancia de detalles para crear el efecto de "diversidad de mundo"; los materiales de confección del vestuario; el efecto de la luz; el acuerdo coherente entre escena y extra escena; el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores pueden actuar "de espaldas" a la platea); uso de comestibles calientes y olorosos; resoluciones sensoriales más veristas a través de efectos especiales en escenas de violencia, sangre, sexo y muerte.

El realismo narrativo buscó equilibrar la lógica de lo real y la materialidad del arte, ya que hasta en el realismo el drama no pierde su dimensión poética. Se combinó la “*escena presentificadora*” de los acontecimientos (exposición "por ellos mismos" ante los espectadores), con la “*inclusión de relato*” (diégesis para informar sobre el pasado o lo acontecido en el campo de la extra escena), línealidad progresiva (principio, desarrollo, fin), gradación de conflictos, ritmo y velocidad según cada situación, alternancia de secuencias con acción y sin acción, causalidad explícita o implícita (inteligible o explicitable) en el vínculo entre los hechos, cronotopo realista según la observación de la empiria, distribución de la elipsis para anular zonas de representación trivial, ubicación estratégica y valorización central de los encuentros personales (en momentos reveladores avanza más la acción).

El realismo referencial vinculó el mundo representado en escena con la imagen del mundo real según la experiencia. La imagen cambia según variables socio-culturales. Son procedimientos en este nivel: el personaje referencial de identificación social, el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita, el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia socio-cultural, diferencia), la oposición de caracteres, las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles, el registro del tiempo contemporáneo para acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

El realismo lingüístico convencionalizó la lengua de los personajes en escena para generar efecto de realidad según la naturaleza del personaje, las situaciones, la pragmática del diálogo, siempre referenciados con los saberes de la empiria. La lengua poética de los personajes se asimila a la lengua natural. Se privilegia la prosa y el alto caudal lingüístico de los personajes muestra la gran confianza de los dramaturgos realistas en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

En cuanto al realismo semántico, la producción de sentido se concreta desde la estructura narrativa, la composición del personaje, el plano lingüístico, etc. Todos los niveles atienden al objetivo de exponer una tesis, resultado del examen de lo real social, para avalar o modificar su realidad. Tres procedimientos primordiales son el

*personaje-delegado*, quien explicita las condiciones de comprensión de la tesis; la creación de una *red simbólica* que objetiva la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos (la "casa de muñecas", el "pato salvaje", los "espectros", etc.), y la *redundancia pedagógica*, que insiste en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles y da cohesión. La tesis suele ser unívoca, aunque la rebasa la capacidad de producción de sentido del texto, que genera un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. En el naturalismo la tesis proviene de textos científicos preexistentes. La "ilusión de científicismo" pretende difundir los avances científicos y convertir el teatro en un "laboratorio". En el realismo canónico la tesis suele tener carácter tautológico: preexiste a la creación de la pieza teatral, su contenido es extra-artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra. No obstante, el drama posee una capacidad semántica que supera la univocidad de la tesis y que propicia nuevos saberes no tautológicos.

Respecto al realismo "voluntario" o "intencional", cuando los textos dramáticos realistas se apartan del principio organizador del efecto de real debido a su sometimiento a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, los receptores del drama son los encargados de mantener viva, "a puro pacto de recepción", la dinámica de la convención, concluye Dubatti en su síntesis de los procedimientos que confluyen, por selección y combinación, en la estructura mimético-discursivo-expositiva del drama moderno que Ibsen desarrolla a la perfección en sus dramas realistas.

Según Anderson Imbert (1946, p.179), Ibsen expresó sobre su método de trabajo que para cada uno de sus dramas realizaba tres planes: en el primero su aproximación a los personajes ocurría como si hubiese viajado con ellos en tren. En el segundo borrador, los conoce como si hubiesen pasado juntos un mes en un lugar de veraneo, advierte ya "los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter". En el tercer borrador, ya no ignora nada de sus personajes por haberlos frecuentado mucho y muy de cerca. Son sus amigos íntimos y no lo decepcionarán. Dice Ibsen: "Yo no busco símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita".

#### **IV. Ampliación de la poética del drama moderno: pasaje al realismo de introspección psicológica y “recurso al «transrealismo»” (1886-1889)**

Con *Rosmerholm* Ibsen instauro innovaciones en su poética realista, que deviene realismo psicológico. “[...] las motivaciones de la conciencia del personaje se tornan más difíciles de comprender, se opacan. Implican un nivel de *secreto profundo*, que acaba resolviéndose en una *confesión desgarradora*, situación narrativa de revelación de la verdad oculta”. (Dubatti, 2006a, p.167). La realidad de los seres humanos se vuelve inaprehensible, pues su conciencia se transforma en un campo enigmático, no previsible, dotado de una lógica más hermética. Los personajes padecen conversiones o «transformaciones» espirituales a causa de la autoindagación e introspección sobre sus propias obsesiones. Los personajes descubren en sí mismos impulsos indomeñables que repelen, fuerzas interiores que escapan a sus planes racionales, reiterativas visiones de los sucesos y objetos torturantes, los cuales les provocan remordimientos y culpa.

En *Rosmersholm* hayamos expresiones de los personajes como éstas: "Siento nostalgia de la inmensa nada" (Brendel), "No existía nada que me hiciese retroceder. Pero entonces vino el comienzo de lo que relajó mi voluntad, de lo que me ha vuelto tan miserablemente cobarde por el resto de mi vida (...) me asaltó un deseo salvaje e indomable (...) de ti" (Rebeca), "Hay en todo esto un horror tan atrayente ..." (Rosmer). Además, Brendel, el “alterado mental” –como Dubatti lo califica–, sugiere que Beata, quien luego se suicidará, vaya de buen grado a la cocina y “se corte su fino y sonrosado meñique, aquí, justo por la segunda articulación”, y que Rebeca “se corte la oreja izquierda, tan a maravilla modelada”. Al final de la obra, Rebeca y Juan Rosmer, “criaturas en un comienzo idealistas, que se identifican con objetivos luminosos, progresistas y constructivos, terminan descubriendo su atracción por la muerte” y se suicidan juntos.

Ibsen descubrió el campo de tensiones, pulsiones, proyectos e imaginarios de la conciencia como un “espacio de conflictos desconocidos, de fuerzas poderosas que no se pueden controlar, un espacio de dominios borrosos que desafía los planes y mandatos racionales con extraños impulsos de dolor y de muerte, línea que abre el campo del expresionismo” (Dubatti, 2006a, p. 168). La expresión sincera del artista muestra la realidad cotidiana alterada, "deformada" a causa de la experiencia conflictiva interna del

personaje, a costa del equilibrio formal. La visión de mundo del personaje es individual, y quien se beneficia de sus acciones es él, no la sociedad.

La base epistemológica del realismo psicológico de Ibsen se vincula con la poética simbolista, en la que un orden de trascendencia y alteridad, el misterio y lo sagrado, integran el ser del mundo, y no sólo la empiria materialista y profana.

Para el simbolismo el mundo real es material y metafísico, cognoscible e incognoscible, predicable e inefable. Hay más ser en el arte que en el régimen de la empiria. El lenguaje del arte es autónomo y no se subordina a la lógica de lo real, es la enunciación metafísica del universo, la creación de una objetividad "otra" que equivale al acto de habla del verdadero ser de lo real. La relación entre el ser del mundo y el ser del arte es de completud, de espiritualización del mundo, brinda un conocimiento específico que sólo el arte puede dar.

Dubatti menciona que “el tipo de escena que corresponde al simbolismo es la hierofánica, el «teatro jeroglífico», y su procedimiento fundante el símbolo, [...] donde se expresa metafísicamente la esencia del universo”. El artista es “vidente y creador de símbolos, un catalizador del espíritu del mundo”. El teatro jeroglífico simbolista se opone a la tendencia tautológica del drama moderno, especialmente al naturalismo. Contra la exposición de una tesis que se conoce *a priori*, el drama simbolista “se transforma en una herramienta de contacto, revelación y conocimiento de lo que no se sabe antes de la escritura de la pieza”. No obstante, Dubatti aclara que en los mejores dramas modernos de Ibsen (*Una casa de muñecas*, *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *El pato salvaje*) la tesis nunca expone una idea unívoca, sino que “siempre implica derivaciones semánticas ilimitadas” (2006a, p. 169).

El teatro introspectivo de Ibsen no es simbolista al modo de Maeterlinck, aún cuando La Mujer de las ratas pueda constituir una alegoría de la Muerte en *El niño Eyolf*. Otras obras de Ibsen que muestran rastros del simbolismo son *El constructor Solness* y *Cuando los muertos despertemos*. “Las inserciones del simbolismo en el último Ibsen son concesiones a la experiencia del misterio, pura opacidad indescifrable, oscuros puentes con el orden de lo inefable”, afirma Dubatti.

La cualidad evolutiva en la creación dramática de Ibsen implica la integración de aspectos clave de su poética precedente en una nueva. Así, el tránsito de la rebeldía romántica al realismo se dio no para documentar la superficie de la vida, sino para penetrar en ella, hasta llegar más tarde a la verdad oculta del alma de los personajes a través de elementos del simbolismo y del impresionismo.

## 1.2 Oscar Liera y su obra dramática

Oscar Liera es uno de los dramaturgos definitivos del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Cuando ocurrió su deceso, el 5 de enero de 1990, importantes personalidades del ámbito teatral opinaron respecto a su trascendencia en el panorama teatral mexicano de su momento (en *La jornada* 7-ene-1990, p.25). Luis de Tavira expresó:

Oscar Liera es uno de los hombres más valiosos del teatro mexicano reciente, por la totalidad de su quehacer teatral, que no se reduce a una de las propuestas más valiosas de la dramaturgia nueva, sino que contempla desde muy diversos ángulos como son la dirección escénica y la formación de cuadros profesionales, el emprendimiento de una compañía estable de provincia. Es un extraño caso que, luego de su triunfo en la capital, regresa a la provincia, comprometido con una comunidad y trabaja para el público y con gente de provincia. [...] Oscar es un gran dramaturgo, director y promotor de teatro de provincia, formador de cuadros. Sus preocupaciones teatrales arraigan en puntos neurálgicos de la mexicanidad. [...] Nos hereda una dramaturgia conmovedora y el testimonio de una entrega por las más certeras y lúcidas estrategias del quehacer que requiere nuestro teatro.

Para Vicente Leñero, cuando Liera murió estaba en el momento de actividad creativa plena, produciendo más como dramaturgo y con mayor solidez. “De *Cúcara y Mácara* para acá, había entrado de lleno a una concepción del teatro más completa y profesional; pasó a ser un dramaturgo muy sólido con *El jinete de la divina providencia* y *Dulces compañías*.”

La crítica de teatro Olga Harmony destacó en el trabajo de Liera la experimentación en la dramaturgia y sus dos obvias obsesiones: el poder y la jerarquía eclesiástica, en torno a las que construyó la mayoría de sus obras. Para Harmony, las obras de Liera que perdurarán son *El jinete de la divina providencia* y *Camino rojo a Sabaiba*, en las que hizo exploraciones con el tiempo, y la muy realista *Dulces compañías*.

Adam Guevara consideraba que Liera incursionó en temas poco tocados por la dramaturgia mexicana. *Camino rojo a Sabaiba* fue comparada con la corriente del realismo mágico, muy tratada en la novela, pero poco en el teatro:

Oscar Liera exploró nuestros mitos y nuestra forma de ser más allá de nuestra idiosincrasia. Su literatura era una poesía poco común en el teatro mexicano. Cuando evoco *Camino rojo a Sabaiba* no pienso justamente en un montaje escénico, sino en una especie de sueño, de tránsito por regiones poco exploradas [...] El sentido de los personajes, lo que escuchamos decir a diario en refranes populares, nos llevaba a una magia más allá de nuestro presente, como algo que nos viene de muy lejos.

El investigador y amigo personal de Liera, Armando Partida resaltó que el dramaturgo

Supo conjuntar lo social con la dramaturgia de gran aliento épico en obras como *Camino rojo a Sabaiba*, *EL jinete de la divina providencia* y *Los caminos solos*, una trilogía de las más importantes del teatro de los ochenta. [...] Siempre estuvo en un plan de batalla, luchando en contra del anquilosamiento de aquello que obstaculizaba el desarrollo de la dramaturgia. Se le respetaba por su posición honrada que no buscaba privilegios personales. Era un luchador del teatro por el teatro mismo.

Fernando de Ita (1990) –quien estudió veintisiete obras de teatro que el dramaturgo le proporcionó con anotaciones de su puño y letra sobre las fechas de creación y estreno, que pertenecen a las que Liera quiso reconocer como suyas–, enfatiza que, como muy pocos teatreros mexicanos, en el arte dramático de Liera la vida y el teatro se vinculan de forma que su vida fue el teatro y el teatro una expresión de la vida, “una expresión crítica porque fue en el escenario donde Liera militó a favor de una sociedad más humana, más justa, [...] más hermosa.” (p.33)

De Ita considera a Liera un hombre de teatro al estilo renacentista, que ensayó todos los géneros del arte dramático, con excepción de la tragedia:

Salvo Rodolfo Usigli, no guardo en la memoria a otro dramaturgo mexicano que haya intentado feliz e infelizmente la farsa cómica, trágica y melodramática, la comedia citadina y campirana, el teatro histórico, el monólogo, el teatro didáctico, la pieza, el sainete, el *musical*, el teatro para niños, el teatro épico, el de drama realista, mágico, intimista, urbano, costumbrista, la adaptación de los clásicos, la reinención de los mitos locales, el teatro regional, el experimental, el espectáculo. [...] [Con Liera] Hay obras que parecen escritas por otra pluma porque el tema, la

estructura, el lenguaje, el estilo, la intención los personajes, las hacen muy distintas unas de otras. (p. 34).

Como artista del arte dramático con formación clásica, su inclinación por las letras hispánicas y el teatro del siglo de oro español lo influyó positivamente como autor, director y maestro de teatro. “Como autor, Liera está entre nuestros más capaces narradores por su relación con el lenguaje, [...] por el valor que le da a la forma, el contenido y la dirección de las palabras.” (Ita, 1990, p. 33)

### **1.2.1 Biografía de Oscar Liera**

Óscar Liera (Jesús Óscar Cabanillas Flores) nació en Culiacán, Sinaloa, el 24 de diciembre de 1946. Recibió su instrucción primaria en la Escuela Benito Juárez (1952) y la secundaria y preparatoria en la Universidad Autónoma de Sinaloa. Realizó estudios de arte dramático en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1968-1972) y en la Universidad de Vincennes, en París, donde realizó unos *Stages du Théâtre* durante un año, el 1971. En la Sorbona estudió Lengua y Civilización Francesa (1974). Gracias a una beca otorgada por el gobierno italiano estudió Lengua y Cultura Italianas en la *Università degli Studi di Siena*. Cursó la carrera de Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México (1975-1982) y obtuvo el grado de Maestría.

Como actor, Oscar Liera trabajó bajo la dirección de Héctor Mendoza en varias obras, por ejemplo, *Las bazarrias de Belisa*, de Lope de Vega, en 1968; *La danza del Urogallo múltiple*, de Luisa Josefina Hernández, en 1971, *El cantar de los cantares*, de fray Luis de León (1971) y *Repaso de indulgencias*, en 1984.

En su faceta de promotor teatral, en conjunción con Héctor Monge, Martha Salazar y Adrián Rivera, entre otros, Liera fundó en 1972 el Grupo Apolo en Culiacán. Con éste montó obras propias, como *Martha*, su primer texto dramático, el espectáculo *El hombre contra el hombre*, *Civilización* y *El camino de los locos*, en 1973, y de otros autores, como *La noche de los asesinos* de José Triana (1973), y *Bodas de sangre*, de García Lorca. En su función de primer director de teatro de Difocur, Liera monta *El alma buena de Se-Chuan* de Brecht, en 1976, y numerosos espectáculos poéticos basados en textos de Miguel

Hernández, Lorca, Neruda, Villaurrutia, etc. Al lado de autores pertenecientes a la Nueva dramaturgia mexicana, Liera recibió el patrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana, para quien dirigió en 1979 *El lazarillo*, basado en la novela picaresca de autor anónimo. Transformada por Liera en comedia musical, dicha obra contó con la participación de Alicia Urreta, que le permitió aproximarse a la estética musical de Brecht-Weill.

Con el Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa (TATUAS), fundado en 1982 y al que Liera dirigió hasta su muerte, el dramaturgo culiacanense montó muchos trabajos, entre los cuales destacan el espectáculo elaborado con textos de Ernesto Cardenal, titulado *Salmodia para un día de cansancio*, en 1982; los montajes de *El gordo* y *La pesadilla de una noche de verano*, del propio Liera, en 1983; de *El jinete de la Divina Providencia*, escrito en 1984 especialmente para el TATUAS y que participó en la VII Muestra Nacional de Teatro de Xalapa, Veracruz, en el Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, y en el VI Festival Internacional Latino de Nueva York, en Estados Unidos, en 1985, y de *Los caminos solos*, también escrito para el TATUAS, que representó a México en el IX Festival Internacional de Manizales, Colombia.

En el rubro de la enseñanza, Liera ingresa como profesor de Literatura de los Siglos de Oro en la FFyL de la UNAM en 1982. En 1986 Liera viajó a la República Popular China donde dictó conferencias sobre teatro y literatura latinoamericanos y montó un espectáculo poético con estudiantes mexicanos residentes en ese país. Esta faceta relacionada con la enseñanza también fue desarrollada por Liera en el norte de la República Mexicana, donde impartió talleres de teatro en Hermosillo, Sonora; Culiacán, Mazatlán, Los Mochis y Guamuchil, Sinaloa, y en Ensenada, Baja California Norte.

En su labor como dramaturgo, Oscar Liera escribió treinta y seis obras de teatro. Más tarde, por una decisión autocrítica, Liera desconoce casi la mitad de ellas. Fernando de Ita informa que las obras que llevan el nombre y apellido de Liera son catorce, y que el propio Liera las dividió en dos épocas. La primera va de 1975 a 1979 y la segunda de 1979 a 1989. (Ita, 1991, p. 183)

Las obras escritas por Oscar Liera, incluyendo las que desconoció, son:

***Martha*** (Escrita en 1972. 1ª publicación: 1997. Estreno: Grupo Apolo, 1972)

***El camino de los locos*** (Estreno de la 1ª versión: 1973. Estreno de la 2ª versión: 1981)

***Las Ubárry*** (Escrita en 1975. 1ª a 5ª publicaciones: 1979, 1982, 1990, 1997. Estreno: Grupo Apolo, 1978)

***La pesadilla de una noche de verano*** (Escrita en 1979. 1ª publicación: 1982. 2ª a 4ª publicaciones: 1990, 1997 y 2008. Estreno: 1980)

***La fuerza del hombre*** (Primera publicación: 1977. Publicaciones posteriores: 1979, 1982, 1994, 1997 y 2008)

***Cúcara y Mácara*** (Escrita en 1977. 1ª a 5ª publicaciones: 1982, 1990, 1997, 2003 y 2005. Estreno: 1981. Escenificación por el Tatuas: 1984)

***El gordo*** (Escrita en 1977. 1ª a 5ª publicaciones: 1979, 1982, 1990, 1997, 2008. Estreno: 1980)

***Los fantasmas de la realidad*** (Escrita entre 1978-1981. Cambio de título: *Las fábulas perversas*, 1ª publicación: 1997)

***Aquí no pasa nada*** (1ª publicación: 1979. 2ª publicación: 1982)

***El Crescencio*** (1ª publicación: 1979. 2ª publicación: 1982)

***Los camaleones*** (1ª publicación: 1979. 2ª publicación: 1982. Estreno: 1980)

***La piña y la manzana*** (1979. 2ª y 3ª publicaciones: 1982, 1997. Estreno: 1988)

***El lazarillo*** (1ª publicación: 1983. Estreno: 1979)

***La gudódoga*** (1ª publicación: 1980)

***La ñonga*** (Escrita en 1981. 1ª publicación: 1997. Estreno: 1981)

***Soy el hombre*** (1ª publicación: 1982)

***Juego de damas*** (1982)

***La verdadera revolución*** (1ª publicación: 1982. Estreno: 1984)

***El séptimo ángel***

***La cultura popular*** (Estreno: 1984)

***No me hables en cuarto menguante*** (Cambio de título de esta obra: *Los tres pies del gato*. 1ª publicación: 1997)

***Trópico de acuario*** (Escrita en 1970. 1ª publicación: 1997)

***Prepara la guerra*** (1ª publicación: 1997)

***Gente de teatro, Gente horrible*** (1ª publicación: 1997)

***Las juramentaciones*** (1ª y 2ª publicaciones: 1997 y 2008. Estreno: 1983. Escenificaciones por Liera y Tatuas: 1990 y 1994, respectivamente. Reconocimiento como la mejor obra de autor mexicano por la Asociación decana de críticos de teatro en 1983)

***El jinete de la Divina Providencia*** (1ª a 4ª publicaciones: 1985, 1987, 1997 y 2008. Estreno: Tatuas, 1984. Adaptación al cine por Oscar Blancarte en 1988)

***Las fábulas perversas*** (1ª a 3ª publicaciones: 1988, 1997 y 2008. Estreno: Tatuas, 1986)

***Repaso de indulgencias*** (1ª a 3ª publicaciones: 1990, 1997, 2008. Estreno: 1994)

***Al pie de la letra*** (1ª publicación con el título *Etcétera* en 1982; 2ª a 5ª publicaciones: 1987, 1997, 2003 y 2008. Escenificación como *Etcétera*: 1985. Estreno como *Al pie de la letra*: 1990)

***Bajo el silencio*** (1ª a 6ª publicaciones: 1985, 1987, 1990, 1997, 2003 y 2008. Estreno bajo el título genérico de *Dulces compañías*, junto con *Un misterioso pacto* en 1988. Adaptación al cine por Oscar Blancarte, junto con *Un misterioso pacto*, bajo el título de *Dulces compañías*, en 1994. Premio “Juan Ruiz de Alarcón” otorgado a la mejor obra de estreno nacional por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro en 1988.)

***Un misterioso pacto*** (1ª a 5ª publicaciones: 1987, 1990, 1997, 2003 y 2008. Estreno, Adaptación al cine, Premio “Juan Ruiz de Alarcón”, mismos que *Bajo el silencio*.)

***Los negros pájaros del adiós*** (1ª a 6ª publicaciones: 1987, 1990, 1991, 1997, 2003 y 2008. Estreno: Dirección de Liera, 1986. Traducción al francés bajo el título *Les oiseaux noirs de l'adieu*, en Emilio Carballido, *Le theatre mexican, 1999, une antologie*.) (Las cuatro obras anteriores fueron reunidas bajo el título *Las dulces compañías*, publicado por la UAS en 1987).

***El oro de la revolución mexicana*** (1ª a 3ª publicaciones: 1990, 1997 y 2008. Estreno: Tatuas, 1986. Premio de la Primera etapa del Concurso Nacional Histórico, INBA y Difocur, 1984)

***Camino Rojo a Sabaiba*** (1ª a 5ª publicaciones: 1988, 1991, 1997, 2002 y 2008. Estreno: Compañía Nacional de Teatro, 1987. Premio “Juan Ruiz de Alarcón”, 1987)

*Los caminos solos* (1ª y 2ª publicaciones: 1997 y 2008. Estreno: Tatuas, Dirección de Liera, 1989)

*La infamia* (1ª publicación: 1990. Estreno: 1991)

A diferencia de De Ita, Partida menciona que Liera reconoció dieciséis obras. Entre éstas se hallan sólo cuatro de la primera época. Respecto de las obras que ya no reconocería, Liera decidió terminantemente prohibir que se les escenificara en cuanto fuese publicada su antología personal. Sin embargo, Óscar Liera falleció el 5 de enero de 1990 a causa de una enfermedad que lo aquejó durante los últimos años de su vida, sin ver concretada esa decisión final.

### **1.2.2 El contexto de Oscar Liera como dramaturgo**

Armando Partida (1998) explica que Oscar Liera pertenece al conjunto de autores que conforman la “Nueva dramaturgia” mexicana. Ésta surgió en una coyuntura económica, política y social coincidente con el sexenio de José López Portillo (1976-1982). En el contexto internacional, la crisis política mundial provocó el aumento de los precios del petróleo. El descubrimiento de grandes yacimientos y su explotación intensiva convirtieron a México en país monoexportador, que redundó en la recuperación de la economía nacional. El auge económico modificó los ámbitos político, social y cultural, y ello incidió benéficamente en el ámbito teatral. Conviene recordar que los dos sexenios anteriores al de López Portillo se caracterizaron por un estancamiento de la movilidad social, que provocó un gran descontento social en el país. Al respecto, los gobiernos de Díaz Ordaz y Echeverría emplearon una forma de gobierno populista que no resolvió los problemas, debido a su incapacidad para fomentar el desarrollo económico y llevar a cabo un proceso de transformación democrática. Así, a la radicalización del descontento social le siguió un autoritarismo represivo cuyo emblema son los sucesos de 1968 y 1971. Tal situación se modificó notablemente durante el periodo lópez-portillista, caracterizado por una forma de gobierno más relajado que, en la esfera cultural, utilizó el auspicio para neutralizar la oposición y la inconformidad que eran reflejo de las de la sociedad. En cuanto al ámbito teatral, entidades como FONAPAS, CONACURT, el Congreso del Trabajo, la difusión a la obra de los nuevos dramaturgos realizada por la UAM y la UNAM, la proliferación de talleres teatrales alentados por grandes autores como Carballido, Leñero y Argüelles, así

como los concursos de teatro y la muy activa participación de los nuevos dramaturgos, otorgó amplia promoción a la labor dramaturgía y teatral.

Para entender el papel de los autores de la “Nueva dramaturgia” en el desarrollo de la dramaturgia mexicana reciente, conviene mencionar a sus predecesores, los “Precursores”. Este grupo estuvo constituido por Oscar Villegas, Wilebaldo López, Vicente Leñero, Pilar Campesino, José Agustín y Enrique Ballesté, entre otros. Según Partida, la concepción estética de los precursores estuvo caracterizada, en general, por poner la forma al servicio de una noción general de la realidad, apoyada en una vivencia de la misma “en carne propia”; por una reinención del estilo a partir de la utilización de modelos académicos, pero con propósitos distintos a los originalmente propuestos por sus maestros –los continuadores de la poética aristotélica de Usigli: Carballido, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoitia–; la utilización de la distancia brechtiana para lograr efectos cómicos y no didácticos; la recreación del habla cotidiana sin falsos pudores ni eufemismos; el sentido crítico de la realidad, y el gusto del juego por el juego, entre otras.

Volviendo a los nuevos dramaturgos, con base en lo expresado por Rascón Banda en artículos que escribió durante los años ochenta respecto a las primeras obras de aquellos, Partida comenta que, inicialmente, no obstante la diferencia de las edades de quienes integraron este grupo y de la heterogeneidad de géneros, estilos y temas que abordaban, existían constantes formales en su escritura: la utilización de un lenguaje directo, simple, el tratamiento de temas propios de la idiosincrasia mexicana, la falta de sometimiento a los géneros y reglas clásicas impartidos por los maestros, el empleo de estilos ligados al realismo poético y simbólico, el recurso del teatro documental y el didáctico, así como su actitud contestataria, comprometida con los desposeídos. Entre quienes integran la “Nueva dramaturgia” se hallan Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Villegas, Jesús González Dávila, Gerardo Velázquez, Alejandro Licona, Sabina Berman, Tomás Espinosa, Felipe Galván, Eusebio Ruvalcaba, Miguel Ángel Tenorio, José López Arellano, Carlos Eugenio Cruz, Felipe Reyes Palacios, Leticia Téllez, Teresa Valenzuela, Silvia Marín, Héctor Berthier y otros, además de Oscar Liera.

Hacia finales de los años ochenta, escribe Partida, Vicente Leñero publica esclarecedores comentarios sobre las características de la estética de los nuevos dramaturgos, destacando que en su escritura incorporaron una gran libertad en el manejo del tiempo escénico, en relación con el tiempo de los personajes y el del espectador durante la representación; una renovada preocupación por la identidad de los personajes, así como una exploración de la memoria de estos y de su decir verdadero o de su capacidad de mentir; la simultaneidad de sucesos narrativos, de espacios vivos, de diálogos y focos de atención; el manejo de la situación en lugar del manejo de la historia, así como una visualización hiperrealista de la realidad.

Partida apunta también que, pasada la “borrachera” petrolera, al inicio del sexenio de De la Madrid, sobrevino la crisis económica de 1982, la implantación del neoliberalismo y la restricción del apoyo estatal al teatro, pero que, a pesar de ello, la acreditación adquirida por los nuevos dramaturgos gracias a la calidad de sus obras y su éxito de público y crítica, les permitió mantenerse en los escenarios hasta 1987.

Los nuevos dramaturgos también promovieron intensamente el teatro regional y lograron aludir a la realidad local mediante nuevas formas de expresión para reafirmar sus propios valores, como ocurriera en lugares como Monterrey, Guadalajara, y Puebla. En el caso particular de Oscar Liera, su labor frente al taller de teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa, TATUAS, le otorgó gran aliento no sólo a la dramaturgia y al teatro de su Estado, sino al de todo el Noroeste de la República.

En algunas de las obras de madurez de Liera, como *Dulces compañías*, escritas hacia el final de su vida, se vislumbran ya algunas de las características de las obras tempranas de los autores pertenecientes a la “Novísima dramaturgia”, por ejemplo: el interés por el mundo interno de los personajes y su actitud individual ante el mundo externo, el enfrentamiento a la sociedad de manera volitiva, física y visceral, la presentación del lado oscuro de la sociedad que rodea a los personajes, el lenguaje descarnado y, en algunos casos, la falta de culpa por el pecado original.

### 1.2.3 La evolución dramática en la obra de Oscar Liera

Según Ita (1991, p. 183), Liera distinguió dos momentos en su producción dramática. Sin embargo, Partida (2008, pp. 11-25), identifica cuatro núcleos en la producción dramática del dramaturgo sinaloense.

#### 1.2.3.1 Primer núcleo: obras en un acto

En 1972 Liera ya había escrito el texto dramático *Martha*, incluido en *Cánticos de la muerte*. Además, en sus espectáculos escénicos ya había realizado muchos “puentes” para unir los poemas, canciones, coreografías o propuestas políticas de sus escenificaciones. Pero hasta 1975 escribió su primera obra, *Las Ubarry*. A partir de ese momento surgen sus obras iniciales en un acto: *Aquí no pasa nada*, *El Crescencio*, *El gordo*, *La fuerza del hombre*, *La piña y la manzana*, *Los camaleones*, algunas publicadas en *El níspero y la alcachofa* (1978). En 1979, Carballido también las publicó en el número 14 de *Tramoya*, revista de la Universidad Veracruzana, con el título *La piña y la manzana, siete obras en un acto*. Posteriormente (1982), la FFyL de la UNAM las publicó como *La piña y la manzana, viejos juegos en la dramática*, agregándosele *Juego de damas*, *Soy el hombre*, *La verdadera revolución*, *Cúcara y Mácara* y *La pesadilla de una noche de verano*.

A esta época corresponde también la publicación por la UAM de *El Lazarillo* (1979), adaptación de *El Lazarillo de Tormes*, que situaba al personaje como cargador de la Merced. Participó en esta obra la pianista y compositora Alicia Urreta, que posibilitó una aproximación a las *songs* de Brecht-Weill.

La presentación de *Cúcara y Mácara* en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del CCU de la UNAM, por el grupo Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección de Enrique Pineda, motivó la agresión a los actores. Liera, quien estudió profundamente a Fray Servando Teresa de Mier, plasma en *Cúcara y Mácara* la crítica al clero, a los políticos y al fanatismo social. Esa impune agresión le otorgó fama a Liera. Años más tarde ocurrieron nuevos ataques a otros grupos que presentaron la obra, así como al Tatuas en 1986, en Tijuana.

Para Armando Partida las obras en un acto de este primer núcleo se caracterizan por pertenecer a los géneros de comedia y farsa, presentar una anécdota precisa, definida y que

se desarrolla con gran dinamismo, tratar temas diversos, mostrar tolerantemente, riéndose de sus vicios, pero sin juzgarlos, a personajes inspirados en amigos o conocidos, así como la inmediata identificación de los personajes y de situaciones determinadas temporo-espacialmente por su tono cotidiano. Afirma Partida:

Nos atreveríamos a decir que Liera había asimilado el modelo de las obras breves de Emilio Carballido del primer ciclo de *D.F.*, que se caracterizan por esas particularidades; sólo que las de Liera transcurren en cualquier ciudad media de cualquier parte de la República, en lugar del D.F; además de ser resultado de un ejercicio dramático, al seguir el modelo de la farsa de sus cursos de teoría dramática. (2008, p. 16)

### **1.2.3.2 Segundo núcleo: obras correspondientes a una búsqueda estilística personal**

*La ñonga*, *Los fantasmas de la realidad*, *Repaso de indulgencias* y *Fábulas perversas* corresponden a un segundo conjunto de obras en el que Liera intentó apropiarse del modelo brechtiano para manifestar su postura social, política, y para denunciar los asuntos y comportamientos religiosos.

*La ñonga* fue el producto de un estudio antropológico efectuado por Liera y el director y actores de La Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana, en los prostíbulos familiares de Veracruz. En esta obra Liera intentó seguir el modelo dramático del teatro brechtiano, pero “el propio material se impuso y resultó imposible domarlo” debido a su crudeza. “La catarsis se impuso a la reflexión”, por ello en *La ñonga* son identificables un conjunto de contradicciones de tipo ideológico y dramático, afirma Partida (2008, p. 16)

*Los fantasmas de la realidad*, obra que la Compañía Nacional de Teatro encargó a Liera, nunca se estrenó. En ella, Liera se rebela y critica ferozmente a la burguesía nacional y a la autoridad civil y eclesiástica a través de la burla. La intención de utilizar el modelo brechtiano y la metafórica figura protagónica de Fray Servando también se hallan presentes en esta obra. Las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier fueron el tema de tesis de Liera en la carrera de Letras Hispánicas en la FFyL de la UNAM. La identificación de Liera con Fray Servando se debe al rechazo del dramaturgo a los comportamientos y compromisos fraudulentos de los políticos, y su negativa a otorgarle legitimidad a una

autoridad falaz y corrupta. Sin embargo, en *Los fantasmas de la realidad* la tesis no logró quedar fundida dialécticamente a la acción dramática.

*Repaso de indulgencias* muestra la atmósfera de secreto y ritualidad clandestina que rodea a los grupos religiosos intolerantes, fundamentalistas y reaccionarios que ejercen la violencia sobre quienes no comparten sus ideas. En sus ceremonias iniciáticas se prueba la obediencia absoluta a los preceptos de la agrupación. Esta obra fue una respuesta a los agresores durante la representación de *Cúcara y Mácara*. En *Repaso de indulgencias* Liera intentó nuevamente apropiarse del modelo brechtiano para denunciar los asuntos y comportamientos religiosos que lo conturbaron desde su adolescencia cuando, siendo estudiante preparatoriano, participó en una agrupación católica. A esa experiencia seguramente desagradable, se le sumó el efecto que le produjo a Liera “el ideario y rebeldía del mencionado Servando”, así como “la proclividad cuasi-anarquista” del propio Liera. (Partida, 2008, p. 17).

Las inquietudes presentes en *Los fantasmas de la realidad* fueron retomadas en *Las Fábulas perversas* (1986), obra estrenada por Soledad Ruiz, invitada del Tatuas, mientras Liera impartía conferencias en China. En la puesta en escena de Ruiz el sujeto de la acción era el controvertido ideario de fray Servando Teresa de Mier, a través de las peripecias que éste sufrió en las distintas cárceles en las que estuvo encerrado, y de las que escapó. A su regreso, Liera no estuvo conforme con la reflexión a favor del comportamiento de Teresa de Mier y, sin modificar la propuesta escénica, enfatizó el contenido social para poder hablar de la situación de finales de los años ochenta, dejando en un plano secundario la reflexión filosófica como sujeto de la acción dramática.

En *Las Fábulas perversas* Liera sí “alcanzó el dominio de la poética dramática mediante el rigor estilístico y el planteamiento ideológico del comportamiento de Servando, su personaje protagónico, y nos muestra amplia y profundamente su carácter por medio de los rasgos psicológicos e ideológicos de este religioso.” (Partida, 2008, p. 18) Así, a través de la reescritura de un drama de denuncia, Liera logró uno ideológico, un drama filosófico, muy “a pesar del propio autor”, expresa Partida (p. 18-19).

### 1.2.3.3 Tercer núcleo: las obras en un acto de *Dulces Compañías*

A este núcleo pertenecen las obras *Al pie de la letra* (1982), *Bajo el silencio* (1985), *Un misterioso pacto* (1987) y *Los negros pájaros del adiós* (1987). Aunque escritas en años diferentes, fueron publicadas en 1987. Son obras que se caracterizan por ocurrir en un espacio urbano, en la época contemporánea, que retoman la temática individual, como las obras del primer núcleo de Liera; sin embargo, difieren de éstas por la desaparición de la oralidad de los personajes, su asunto de introspección psicológica, y por el carácter de los protagonistas. En las obras de *Dulces Compañías*, la interacción entre los personajes pone de manifiesto sus motivaciones psicosociales, que producen el conflicto, y este se solventa a través de las relaciones de poder entre los personajes. Afirma Partida que “en estas obras en un acto domina el inconsciente al acallar Liera el consciente, de manera que a través del discurso dialógico monológico se va mostrando el drama individual, particular, de naturaleza introspectiva.” (p.19)

En *Al pie de la letra* el discurso de los personajes centrales, Andrés y José, los lleva a cometer un acto brutal y sangriento contra Matilde, “al no aceptar su propia naturaleza, su propia identidad sexual, lo que los conduce al enajenamiento.” (Partida, 2008, p. 19)

En *Bajo el silencio* y en *Un misterioso pacto*, los protagonistas, Nora y Samuel hacen gala de sus comportamientos y prácticas sexuales, “sin importarles la opinión de los demás; transgrediendo con ello las prácticas sociales establecidas.” Por eso son asesinados por el personaje El Tipo, juez y verdugo que los castiga por su comportamiento desordenado.

Para Partida en las piezas breves *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, Liera hace gala de un nuevo recurso en su escritura, pues aunque cada una de estas obras es independiente, “un artefacto dramático en sí mismas” (Partida, p. 19), el personaje central, El Tipo, que en el desarrollo de la acción dramática muestra “la personalidad esquizoide de su desorganización mental”, al aparecer en ambas obras, finalmente resulta “además de un animal que despierta la lascivia, un personaje monstruoso y vengativo en el que se pone en evidencia lo que la sociedad y las relaciones sociales son capaces de gestar.” (Partida, 2008, p. 20)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El DRAE define “oralidad” como “la cualidad de oral”. “Oral” es lo “expresado con la palabra hablada”. A partir de mi análisis de *Bajo el silencio*, la característica de la pérdida de la oralidad que encuentra el Dr. Partida en las obras del tercer núcleo de Liera, en *Bajo el silencio* se cumple en Nora, quien no expresa

En agosto de 1988 Julio Castillo realizó su última puesta en escena: *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, con el título de *Dulces compañías*, “uno de los hitos escénicos nacionales” y, en 1995, Oscar Blancarte filmó también *Dulces compañías*.

En *Los negros pájaros del adiós* (1986), Liera logra la ruptura con el relato lineal aristotélico. El conflicto lo provoca la corriente interna del subconsciente, mediante asociaciones libres de los actos cotidianos que constituyen la acción dramática de esta pieza.

Anota Partida:

[...] es el discurrir del flujo del pensamiento el que provoca una inconexión en el relato dramático, expuesto multifocalmente, como resultado del rechazo al mundo externo por parte del inconsciente. Discurrir dialógico, con ritmo equiparable al flujo y reflujos del mar, que en realidad resulta monológico, mediante el relato individual de los actantes en un diálogo consigo mismos. (2008, p. 20)

#### **1.2.3.4 Cuarto núcleo: las obras de consolidación de un estilo dramático propio**

A este ciclo, iniciado en 1984, pertenecen *El jinete de la divina providencia*, *El oro de la revolución mexicana*, *El camino rojo a Sabaiba* y *Los caminos solos*.

Las obras antecedentes del cuarto núcleo son *Las juramentaciones* (1981) y *La infamia* (estrenada en 1991), en las cuales el entorno local sinaloense constituye el sujeto de la acción dramática. En la primera está presente la añoranza de un pasado promisorio, sublimado en la decadencia familiar –como ocurría en *Las Ubarry*–, y los secretos familiares silenciados por las mujeres son revelados causando la confrontación. La nueva generación

---

verbalmente sus afecciones, a pesar de que podría intentar hacerlo, pues se dedica profesionalmente a la docencia; sin embargo, quien sí es capaz de expresar con la palabra hablada lo que él piensa es El Tipo, que incluso grita su dolor y resentimiento social. En cuanto al personaje Nora y la opinión de los demás respecto a su vida sexual, a diferencia de Samuel en *Un misterioso pacto*, a Nora sí le importa el qué dirán y aparentar que es una mujer respetable. Ella tiene una doble vida y doble moral. Por otra parte, es un acierto de Partida el uso del concepto “artefacto dramático” para, a mi entender, aludir al efecto producido por la continuidad entre *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, a través de la presencia de El Tipo en las dos obras. La función de *Un misterioso pacto* es contradiscursiva respecto a *Bajo el silencio*. Después de enfatizar las características sádicas de El Tipo en *Un misterioso pacto*, Liera logra modificar el efecto de identificación del receptor de *Bajo el silencio* con El Tipo, y motivar una nueva interpretación en él. Esto trae a mi mente la exposición de tesis opuestas por Ibsen en *Brand* y *Peer Gynt*, que lo convirtió en el “campeón de la ideología del ataque negativo”, en palabras de Robert Brustein. (V. *supra*, p. 23)

de mujeres, para quienes los varones provocan el pecado original, volverá a resguardar esos secretos. *La infamia* es continuación del relato de *Las juramentaciones*. Aquí es un hombre quien revela otros secretos inaceptables no externados por las mujeres.

En este cuarto ciclo, Liera consolida su propio estilo dramático. Son “piezas en las que los mitos, la fantasía y el imaginario regional se desdoblaron en el presente para hablarnos de lo que en su momento le preocupó.” (Partida, 2008, p. 21). Además de recuperar el entorno y el imaginario local e histórico de su tierra, en este grupo de obras Liera utiliza la intertextualidad, la metaficcionalidad y la metanarratividad, que se impone a la mitología de la cultura patrimonial sinaloense como referente y sujeto de la acción dramática. Hay un nexo con la narratividad de Rulfo, García Márquez, Elena Garro e Inés Arredondo, escribe Partida (2008, p. 21).

*El jinete...* fue concebida mediante un proceso paralelo de escritura y escenificación. Trata sobre el mito del “bandido generoso” Jesús Malverde, benefactor de los enfermos desahuciados, los agricultores y los desempleados que requieren de un milagro, y su proceso de canonización –aunque en la actualidad se considera a Malverde santo patrono de los narcotraficantes.

En una entrevista concedida a Sergio López (1989, p.15), Liera expresó que la historia prerrevolucionaria de Sinaloa en obras como *El jinete de la divina providencia*, *El oro de la revolución mexicana* y *Los caminos solos*

[...] es un pretexto para hablar de la época actual. Porque si digo que estoy hablando de antes de la revolución, criticando un sistema caduco, que no funciona, donde hay los vicios que existen actualmente en cuanto al modo de impartir justicia, la mala repartición de la riqueza, la política electoral...en realidad estoy hablando de la época actual.

Otros elementos destacados presentes en *El jinete...*, productos del espíritu lúdico de Liera, son el humor, la metateatralidad a través del acto de adivinación de un mago de circo, y la utilización de la música como elemento de la estructura dramática.

*El oro de la revolución mexicana* es una obra épica que refiere la reunión de los pobladores de un pueblo de Sinaloa con el maestro de la escuela para organizar la

celebración de un aniversario más de la Revolución mexicana. Los pobladores representan la gesta que, entre disputas amorosas y conflictos interpersonales de quienes representan la gesta heroica, muestra cómo se desarrolló el movimiento revolucionario en Sinaloa y quiénes participaron. El protagonista es el general más joven de la revolución: Rafael Buelna.

*El oro...* es un espectáculo masivo escenificado al aire libre, con un vasto número de pobladores participantes, además caballos, jinetes y carretas, y ya es una representación tradicional para festejar el 20 de noviembre en Sinaloa.

*El camino rojo a Sabaiba* es la obra cumbre en la que se consolidan las técnicas narrativo dramáticas más complejas de Liera. La narratividad es construida a través de la poesía del lenguaje popular, del imaginario tradicional, de la geografía real e imaginaria de Sinaloa, incluyendo su flora y fauna. En el relato, a horcajadas entre los siglos XIX y XX, y en el que encontramos personajes ficcionales incluso del siglo XVII, la acción dramática ocurre en diversos niveles espacio temporales y sociales.

En *El camino rojo a Sabaiba* la aristocrática Gladys de Villafoncurt padece una enfermedad hereditaria que le produce un escaso pero continuo sangrado vaginal y le impide tener hijos. Un sueño la decide a mandar construir un camino pavimentado con barro cocido. Su esposo, Arbel Romero, entabla una relación con Carmen Castro, mujer de otro pueblo, con quien engendra un hijo ilegítimo: Fabián Romero Castro. Este militar, que extravió su camino, arriba a Sabaiba, el lugar de sus orígenes. Son las ánimas en pena de los muertos, que deambulan sin descanso entre los vestigios del pueblo, quienes le muestran la historia de sus ascendientes y el sino de Sabaiba. El desenlace de la obra ofrece diferentes posibilidades. En uno, Carmen Castro regresa a casa con su esposo Fermín Vega. En otro, el pueblo inflige a Carmen la muerte por darle un descendiente a los terratenientes Villafoncurt.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Antonio Toledo Corro, gobernador de Sinaloa (1981-1986), mandó construir un camino al mar para llegar fácilmente a su yate. En *El camino rojo...* los Toledo se convierten en los Villafoncurt. El color rojo de la carretera es la sangre menstrual de Gladys, “pero también el sufrimiento e incluso las muertes que provoca abrir y pavimentar el absurdo camino con un material carmesí” (Olvera, 2011).

En esta promiscuidad de relatos, la “realidad social, realidad onírica y realidad mítica, sin hiatos entre lo que se considera subjetividad y objetividad, entre ese color sepia de los recuerdos y rememoraciones, y el color natural del presente” (Seligson, 1987, p. 7) se confunden.

Para Partida, relacionar *El camino rojo a Sabaiba* con lo puramente anecdótico del realismo mágico, sin explorar su compleja arquitectura y estilo, es perder de vista la maestría del relato épico en esta obra.

*Los caminos solos* también presenta el estilo de la narratividad oral tradicional que caracteriza a las obras de este núcleo. Pertenece al ciclo sobre bandidos sinaloenses famosos, junto con *El Jinete*.... La anécdota trata la historia de Heraclio Bernal, el bandido generoso con el pueblo, que fue asesinado en los inicios del gobierno de Porfirio Díaz. Nos muestra la solidaridad de toda una comunidad con Bernal y el sentido de la justicia y del humor del héroe. Las “pequeñas escenas y tipos populares y la desesperación entre patética y ridícula de sus persecutores es lo que estructura todo el trabajo en flashes de tipo cinematográfico.” (Bert, 1989, p. 36) En la obra se enfatiza la falta de una estructura planificada para la toma de gobierno, que reduce el alzamiento a una respuesta popular y espontánea, así como la justicia que, no obstante las proclamas, aún no logra solidificarse en una acción a niveles nacionales.

Para Bert, la soledad en el título alude también a la sensación de pérdida de quienes se ven privados de sus familiares y amigos en emboscadas y traiciones. Esto otorga a *Los caminos*... “no sólo un aspecto épico, sino también un sesgo humano en sus debilidades.” (p. 39)

Armando Partida considera que Liera

Con *Los caminos solos* logra la estructura narrativa más sólida de todas sus obras, al no dejar cabo suelto para conformar la composición de un drama social, en el que paradójicamente se vienen a fundir el imaginario regional a la estructura del relato ideológico, al ideario del autor [...] (2008, p. 25)

Como en otras obras de Liera, la música cumple una función estructural, por lo que es imprescindible considerar las acotaciones musicales de las arias operísticas.

Geney Beltrán Félix (2009) identifica en la producción dramática de Liera sólo tres ciclos: el primero, fársico; el segundo, dual, y el tercero, del dominio técnico y estilístico regido por la multiplicidad.

En el fársico, de *Las Ubárry* (1975) a *La piña y la manzana* (1979), “los personajes buscan huir a una esfera soñada, merced al dinero, la descendencia o un estilo diferente de vida, pero, con la complicidad de su tendencia a los declives, terminan traicionándose, deglutiéndose entre sí con escarnio.” Son obras efectivas, los personajes devienen tipos y el juego fantasioso da al conflicto un leve matiz de mayor densidad humana, como en *El gordo* (1977).

El segundo ciclo es dual: el hiperrealismo brutal es paralelo a la épica regional. En el hiperrealismo hay “un protagonista que, sin salvarse de la destrucción, se eleva de la mediocridad antes genérica.” Vengador –El Tipo de *Bajo el silencio* (1985) y *Un misterioso pacto* (1987)–, o soñador incomprendido –Gilberto, de *Los negros pájaros del adiós* (1987), plano a veces por “el tono hagiográfico con que se le retrata”–, es un individuo que lucha con los prejuicios o intereses de clanes poderosos y es derrotado. En este ciclo la extrema violencia verbal y física característica de la urbe produce ámbitos claustrofóbicos y desesperanzados, como en *Repaso de indulgencias* (1984).

La épica regional incluye *El oro de la revolución mexicana* (1984), *El jinete de la divina providencia* (1985) y *Los caminos solos* (1987). Allí la geografía y el habla de Sinaloa son “trascendidas por la construcción onírica y lírica que viene de lo legendario”. El personaje es el pueblo, del que surge el héroe revolucionario y los dos bandidos generosos. Para Beltrán, Liera

[...] fundió leyenda y crítica social merced a la mixtura de planos dramáticos que, al intrincarse, dan fe de una visión presente del pasado, convirtiendo en sustancia de conflicto el drama del pueblo de hoy ante la injusticia, más que la lucha del héroe de ayer –ante, claro, la misma injusticia.

El tercer ciclo es el del dominio técnico y estilístico regido por la multiplicidad, al que pertenece *El camino rojo a Sabaiba* (1988). En ella el habla regional se conjuga con la evocación lírica, pues los personajes actúan pasiones, miedos y delitos, y varias versiones de un hecho tienen espacio y niegan cualquier certidumbre. El choque del individuo y el poder tiene otro tratamiento: en *El jinete...* todos eran el héroe, pero en *El camino rojo a Sabaiba* ya

No es el poder sino el pueblo quien sacrifica al héroe: «Al teniente Fabián Romero lo mataron las gentes del pueblo de Sabaiba el mismo día que llegó por la noche, bajo la lluvia, después de unos granizales.» Este descreimiento habla de lo que habría sido, acaso, el siguiente Liera: el individuo perdido, solo, en el ámbito ya no de la leyenda regional sino del ensueño, una forma personal del mito. (Beltrán, 2009).

Beltrán también escribió –y percibo en la interpretación de Beltrán la influencia de Ludwig Margules y su visión sobre *El Camino rojo...*, en lo tocante a la no denuncia y al desencanto de los personajes–, que si bien Liera realizó una crítica rayana en el panfleto en *Cúcara y Mácara y Los caminos solos*,

Parecería que la denuncia explícita, como la de no pocas líneas de Liera, ha envejecido igual que envejeció la esperanza de redención social de un país arruinado. La confianza en un pueblo bueno que sufre el abuso y, merced al lúdico ejercicio del teatro, descubre la heroicidad común de su anciana lucha, se discierne anacrónica para nuestro individualismo desencantado, ante el espectáculo de una democracia inmoral. De ahí la complejidad mayor de *El camino rojo* [...] [donde] Queda sólo un individuo que, sin conocimiento de sus orígenes y destino, es absorbido por la Sabaiba primordial, el sitio mítico [...]

En diciembre de 1999 Margules llevó al escenario *El camino rojo a Sabaiba*. La escenografía e iluminación de Mónica Raya pretendió evocar «una vieja casona de múltiples puertas, muros y espacios laberínticos», acorde con la intención de eliminar lo regional e historicista de la obra y todo lo ornamental del juego escénico como elemento

retórico, para que el conflicto pudiera adquirir realmente un rango poético, según el propio Margules (cit. por Paul, 1999).<sup>9</sup>

El director de origen polaco quiso mostrar la concepción por Liera de unos seres «especie de héroes que se ven obligados a perseguir el tiempo transcurrido, buscando la afirmación de su identidad» pero que, sin excepción, «fracasan, en medio de un poder paternalista, semicolonial y racista. En la obra nadie se rebela, no existe un fácil optimismo». En su puesta en escena, Margules hizo evidente un discurso sobre nuestra mentalidad, la extravagancia del poder y lo aterrador de su mecanismo, así como la necesidad de trascendencia de las personas en la memoria de los otros. Según Paul, para Margules “el texto y la puesta pretenden «desmitificar al mito» y mostrar la necesidad de él, su poder como destino que pende y devora a estos personajes-héroes”, y mostrar cómo Liera, al querer «desmitificar los mitos, nos habla de la fuerza de estos seres que adquieren un rango sobrehumano, en la medida que al estar regidos por él [el poder del mito como destino], intentan destrozarlo». (Paul, 1999)

Según Margules, Liera tuvo la destreza de crear un lugar mitológico ubicado en Sinaloa, para trasladarnos en seguida a otras tierras, «en búsqueda de la proeza, que como todo en esta obra, termina en fracaso», el cual también ocurre en el terreno erótico: los personajes, en su deseo de asir con todas sus fuerzas su identidad erótica «se vuelven esclavos de su propio erotismo». «Liera, en forma cruel, muestra que en términos del Eros, son un fracaso». (Margules, citado por Paul, 1999).

Cierro este capítulo rememorando una aseveración realizada por Olvera (2011): Ludwik Margules afirmaba que “de los dramaturgos mexicanos él se quedaba con Liera, Ibarguengoitia y Ruiz de Alarcón –en ese orden y casi con exclusividad.”

---

<sup>9</sup> En la puesta de Margules, en la dramaturgia intervino Esther Seligson. A Margules sólo le interesaba el “realismo mágico”, no el subtexto socio-político, me informó el Dr. Partida.

## Capítulo 2. El personaje Nora, de *Casa de muñecas*

### 2.1 Antecedentes

#### 2.1.1 El impacto de la Revolución Industrial en la vida de las mujeres

A finales del siglo XIX, los cambios sociales provocados por la Revolución industrial impactaron la vida cotidiana de las mujeres. La industria casera había llegado a su final porque la industria en masa, al desplazar actividades caseras de la mujer (confeccionar ropa para toda la familia, tejer, preparar conservas para todo el invierno) hizo espacio para otro tipo de actividades, lo cual produjo el temor masculino de la rebelión moral por las mujeres, pues éstas accedían a nuevas percepciones sobre su propia valía y sus capacidades limitadas hasta entonces.

En este panorama, la tradición dramática reaccionó incorporando como tema la “apenas descubierta” complejidad y tribulaciones del alma humana. Según Rosa María Ruiz Rodríguez, en un pasado inmediato, los dramas enfocaban su mayor interés en la anécdota y en la estructuración de la acción ya que, según la fórmula aristotélica, ese arreglo era más importante que la conformación del carácter, “mayormente [...] tipificado de acuerdo con la intención de una dramaturgia melodramática que brindaba una estética de blanco y negro, de luchas entre el bien y el mal.” (2011, p. 27)

Ahora, el temor suscitado por la nueva cotidianidad femenina se vio reflejado en la ficción dramática de Ibsen, Shaw, Strindberg, Becque<sup>10</sup> y otros, en cuyas obras

---

<sup>10</sup> Henry François Becque (1837-1899), prestigiado dramaturgo naturalista francés, se rebeló contra las convenciones teatrales en el apogeo del romanticismo: escribió un drama en 5 actos (la convención exigía 4) y se opuso al “final feliz” y la glorificación de imposibilidades sentimentales en el teatro. Maestro de la puesta en escena, Becque supo contar una historia precisa y manipular las sorpresas de la existencia de todos los días para reproducirlas con un efecto revelador. Su teatro no tenía lección o sermón que dar, ni tesis que probar. Sus obras pretendían ser “la vida” misma. Se inició en el escenario en el Théâtre Lyrique en 1867, con la ópera en tres actos *Sardana-pale* –clara imitación de Lord Byron–, que gozó de cierto éxito. La música fue de Victorin Joncières. Sus obras posteriores fueron: *L'Enfant Prodigue* (1868), vodevil poco convencional, con empujes traviosos y hasta salvajes, desconcertante para los críticos; *Michel Pauper* (1870), drama en cinco actos, “obra casi bárbara por su brutalidad” que demostró que Becque sabía emplear “materiales extraños” como recursos dramáticos y sondear misteriosas profundidades; *L'enlevement* (1871), comedia mordaz sobre la domesticidad provincial; *La Navette* (1878), comedia en un acto ligera, maliciosa y pícaro en la superficie - -Becque había visto mucha farsa-- , pero con fondo relevante, según la crítica. A *Les Femmes honnêtes* (1880), comedia en un acto, le siguieron las obras maestras *Les Corbeaux* (1882) y *La Parisienne* (1885). *Les Corbeaux* (*Los buitres* o *Los cuervos*), drama realista en cuatro actos, consolida la reputación de su autor y prefigura el Teatro Libre de André Antoine. Tuvo dificultades para su escenificación. Se consideraba que

empezó a aparecer insistentemente lo que Ruiz considera “El diseño del proyecto para la mujer de los nuevos tiempos, su nuevo perfil, las indagaciones sobre su naturaleza y los rechazos hacia el nuevo poder que iba adquiriendo” (p. 28), y que quedaron plasmados en las obras registradas en la historia del teatro moderno occidental.

*Casa de muñecas* constituyó un paradigma del drama realista moderno debido a su perfección técnica. También su influencia fue enorme porque en ella la mujer tomó un rumbo inédito, alejado de la infinidad de mujeres que habían sido construidas para instruir y entretener al público europeo.

Punto de referencia histórico al poner en la atención pública la necesidad de replantear aspectos legales y humanos relacionados con la mujer, y por “haber presentado y concretado uno de los peores temores de las sociedades finiseculares: la posibilidad de la disolución familiar que la nueva economía parecía exigir a la familia moderna” (Ruiz, 2011, p. 28), *Casa de muñecas* de Ibsen impactó la conciencia social de la época y difundió temas candentes en el debate de la modernidad sobre género, matrimonio, dependencia económica, reformas legales y otros temas asociados (el divorcio, los hijos, la equidad sobre el matrimonio, etc.) que estimularon dramas que continuaron las discusiones fundacionales de la nueva sociedad. En ese momento de

---

Becque perturbaba la paz de la mente de gente tranquila que quería “ver el lado bueno de las cosas”. El argumento trata sobre la repentina muerte de un empresario al inicio de una operación delicada, lo que hunde a su mujer y a su hija en la intranquilidad. Los asociados pretenden liquidar a bajo precio, robando así a las dos mujeres. La ruina de la familia se habría consumado si uno de los “*corbeaux*”, un anciano, no se hubiera casado con la hija para restablecer la situación. Por tocar el tema del sistema notarial del país se acusó a Becque de agredir al cuerpo de hombres más respetable y de poner bajo sospecha a la propia ley. Por otra parte, la escenografía de Becque resultó para los directores de teatro demasiado simple.

Las ideas sociales de Becque fueron muy avanzadas. En su percepción de los errores de la gente en desventaja en la lucha por la existencia, también evidenció la protesta de las mujeres contra el prejuicio que les impedía ganarse la vida de manera decente y las obligaba al parasitismo o a la inmoralidad.

*La Parisienne*, comedia en tres actos, fue otro trago amargo para el público. El diálogo “diabólicamente inteligente” de la primera escena antecede el descubrimiento de que Lafont no es el marido de Clotilde, sino su amante. Para los críticos, Becque difamaba a la mujer parisina. Resultaba insoportable la crueldad con que Becque rasgó el velo de romance del amor adultero e ilícito colocado sobre la base prosaica del matrimonio de todos los días. Sin embargo, *La Parisienne* sentó las bases del convencional triángulo travieso del teatro francés.

Hacia su muerte Becque trabajaba en *Les Polichinelles*, obra inconclusa aún más militante en sus ideas sociales que las anteriores. La crítica ha considerado que Becque preparó el terreno en que Ibsen arribó con sus grandes dramas.

transformaciones radicales que requería soluciones, *Casa de muñecas* mostró que “El teatro y la vida habían alcanzado una unión muy estrecha.” (Ruiz, 2011, p. 29).

### **2.1.2 Casa de muñecas en la escena dramática**

*Casa de muñecas* fue escrita por Ibsen durante su estancia en Italia entre los meses de mayo–agosto de 1879, y fue corregida a mediados de septiembre de dicho año. El 4 de diciembre de 1879 se publicó en Copenhague. Las crónicas de la época afirmaron que la primera edición se agotó en un mes.

Se estrenó el 21 de diciembre, también de 1879, en el Det Kongelige Teater de Copenhague. H. P. Holst tuvo a su cargo la dirección. Actuaron Betty Hennings como Nora y Emil Poulsen como Torvald.

El 8 de enero de 1880 fue escenificada en el Dramaten de Estocolmo, Suecia; el 20 de enero en Noruega, en el Teatro de Cristianía; el 30 de enero en el Den Nationale Scene de Bergen, también en Noruega; se representó por primera vez en el Teatro Nacional de Finlandia en Helsingfors el 25 de enero del mismo año, según la traductora Clelia Chamatropulos (en Dubatti, 2006b, p. 2), o el 25 de febrero de 1880, según Karina Gilberti (en Dubatti, 2006a, p.124). Ese mismo año diversas compañías la difundieron en diferentes lugares de Escandinavia.

El 6 de febrero se presentó en Kiel, Alemania; el 3 de marzo de 1880 se presentó en Munich, en el Residenztheater, con la asistencia del propio Ibsen. Posteriormente se llevó a cabo una oleada de escenificaciones en varias ciudades alemanas. La cadena de estrenos se multiplicó en años siguientes: Austria: Viena (1881); Estados Unidos: Milwaukee (1882), Louisville y Kentucky (1883). En Londres (1884) se presentó una adaptación libre: *Breaking a Butterfly (Una mariposa con las alas rotas)*. La primera puesta del texto original de Ibsen en Londres corresponde a 1889.

*Casa de muñecas* fue escenificada en todos los centros teatrales de Europa el decenio de 1880-1890 debido a la rápida irradiación de sus ediciones. La obra se tradujo al inglés en 1880, bajo el título de *Nora*, al alemán (1880), sueco (1880), finlandés (1880), polaco

(1882), ruso (1883), italiano (1884), holandés (1887), serbo-croata (1891), español (1894), portugués (1894), húngaro (1894), catalán (1903), entre otras. En Latinoamérica, destaca entre las primeras presentaciones de *Casa de muñecas* la de la Compañía de Clara della Guardia, en el Teatro San Martín, en Buenos Aires, en 1899.

### **2.1.3 Un grito de rebeldía femenina precedente al de Nora: Selma, de *La unión de la juventud***

Adell explica que en el periodo romántico de Ibsen la mujer responde al patrón de una figura idealizada. Ya sea esposa, madre, compañera del guerrero o valquiria, se la presenta como la tierra: necesaria, por servir de apoyo para que el varón actúe, y también fructífera. En su segundo drama, *Los pretendientes a la corona*, Ingebjorg expresa: «Amar, sacrificado todo y ser olvidada, ésa fue mi historia». Pero casi veinte años después, en *La unión de la juventud* (1869), se oye el primer grito de rebeldía femenina. (Adell, 1989, p.10)

En una síntesis argumental de *La unión de la juventud* tenemos que el joven abogado Stensgard, llegado hace dos meses a un poblado comercial del sur de Noruega, cautiva a los habitantes con un discurso pronunciado en un parque, en una fiesta popular que celebra el aniversario de la Constitución. En él se compromete a aniquilar al “dragón de la corrupción y la esclavitud”, y llama la atención de los personajes importantes del pueblo: el viejo diputado Lundestad, el adinerado chambelán Bratsberg, y el rival de éste, el propietario Monsen. Stensgard esa tarde termina fundando “La Unión de la Juventud” en el restaurant que la viuda del fondista Rundkolmen instaló en el pabellón del parque.

El chambelán Bratsberg piensa que el discurso de Stensgard aludía a Monsen, por lo cual simpatiza con el joven abogado y lo invita a comer. Ignora que en realidad el discurso de Stensgard estaba dirigido al propio chambelán por haber expresado que el abogado le parecía “aventurero” y “petardista”.

Stensgard es tratado con gran consideración por Monsen, quien elogia sus discursos y sus artículos periodísticos y lo apoya para obtener una diputación. Ragna, la hija de Monsen, es novia de Stensgard. Pero cuando éste acude al banquete en casa del chambelán, se siente tan a gusto entre esas personas discretas, refinadas, encantadoras y elegantes, que se

justifica: en su discurso de tonos violentos él “atacó las ideas, no a las personas”, por tanto, no abandonará el partido de Monsen, pero inducirá a La Unión de los jóvenes para buscar la reconciliación con el chambelán. Más aún, Stensgard juzga haberse precipitado al enamorarse de Ragna, cuyo padre es ordinario y murmurador, y los compara con la familia del chambelán, a cuya hija encuentra distinguida, inteligente, original y sincera.

Como se ve, Stensgard es acomodaticio, sus “convicciones” se modifican según su convivencia con los habitantes importantes del pueblo. Se alía políticamente a unos u otros según las circunstancias y su beneficio. También lleva esta práctica al terreno amoroso.

En este contexto, en el Acto III de *La unión de la juventud* Monsen acude a su rival, el chambelán Bratsberg, para solicitarle realizar un negocio juntos, que les redituará pingües ganancias. El chambelán se rehúsa categóricamente, manifestándole a Monsen el desprecio que siente por la manera burguesa de hacer dinero. Ofendido, Monsen amenaza al chambelán con el deshonor que le producirá la circulación de una letra de diez mil coronas firmada por el propio Bratsberg. Éste asegura que dicha firma es falsificada. Monsen se marcha enojado, y Erico Bratsberg, hijo del Chambelán, arriba a la casa de su padre solicitándole ayuda, pues ha realizado con el propietario Monsen negocios especulativos y está a punto de quedar arruinado. Cuando el chambelán se niega a salvar a su hijo, entran Selma, esposa de Erico, y Thora, hija del Chambelán y hermana de Erico. Selma insiste en enterarse de lo que ocurre y Enrico le revela que ha quedado arruinado:

Erico Bratsberg.

Dinero, casa, esperanzas. ¡Tú eres lo único que me resta! Tendremos que sobrellevar juntos la desgracia.

Selma.

¿La desgracia? ¿Sobrellevarla juntos? (*Gritando.*)¿Ahora me encuentras a propósito para eso?

[...]

Thora.

¡Por favor, serénate!

Selma.

¡No, no puedo callar más; no puedo seguir siendo hipócrita y embustera! Vais a saberlo de una vez. No quiero ayudarte a sobrellevar tu desgracia.

Erico Bratsberg.  
¡Selma!

Bratsberg.  
¿Qué estás diciendo, hija mía?

Selma.  
¡Qué mal os portáis conmigo! ¡Cuán miserablemente habéis obrado todos! Siempre recibí y no di jamás. Fui como una mendiga entre vosotros. Nunca me pedisteis un sacrificio. No me creáis capaz de soportar la más ligera molestia. ¡Os odio, os odio a todos!

Erico Bratsberg.  
¿A qué viene eso?

Bratsberg.  
Está enferma. ¡Desvaría!

Selma.  
¡Cómo anhelé tomar parte, por ínfima que fuese, en vuestros cuidados! Pero, cuando lo intentaba, me rechazabais con una burla cariñosa. Me vestíais como a una muñeca; jugabais conmigo como con una niña. ¡Con qué júbilo habría sufrido yo entonces las mayores desventuras! ¡Con qué ahínco aspiraba a cuanto apasiona, purifica y eleva! Pero hasta hoy no os he parecido buena para iniciarme, porque ya a Erico no le resta nadie más que yo. Pues bien: no quiero ser el recurso supremo al cual se acude a la desesperada. Me niego a compartir tus dolores. Me marchó. Te abandono. ¡Prefiero cantar y bailar por las calles! ¡Déjame, déjame! (*Vase precipitadamente por la puerta del foro.*) (Ibsen, 1952, pp. 837-838).

Selma se niega a compartir la ruina de su marido Erico y las palabras con las que se expresa son casi idénticas a las protestas de Nora en el tercer acto de *Casa de muñecas*.

#### **2.1.4 El caso de Laura Kieler, escritora**

En “Notas para la tragedia actual”, escritas en Roma y fechadas el 19 de octubre de 1878, Ibsen expresa el esquema general de *Casa de muñecas*:

Existen dos tipos de código moral, dos tipos de conciencia, uno en el hombre y otro completamente diferente en la mujer. No se entienden entre sí; pero la mujer es juzgada en la vida práctica según la ley del hombre, como si no fuera una mujer, sino un varón.

La esposa en el drama no sabe a qué atenerse sobre lo que es justo o injusto; el sentimiento natural por un lado y la confianza en la autoridad por otro, la dejan en total confusión.

Una mujer no puede ser auténticamente ella misma en la sociedad actual, que es una sociedad exclusivamente masculina, con leyes escritas por los hombres, con fiscales y jueces que condenan la conducta de la mujer desde un punto de vista masculino.

Ha cometido un error, que constituye su orgullo; porque lo ha hecho por amor hacia su marido, para salvar su vida. Pero este hombre se atiene a la honorabilidad corriente según el código y juzga el asunto desde el punto de vista masculino.

Conflicto moral. Agobiada y confusa bajo el respeto a la autoridad, pierde la confianza en su razón moral y su capacidad para educar a sus hijos. Amargura, Una madre en la sociedad actual [puede] como ciertos insectos morir cuando ha cumplido su misión de propagar la especie. Amor a la vida, al hogar, al marido y los hijos y la familia. Intermitente agitación femenina de pensamientos. Súbita angustia y espanto periódicos. Todo ha de ser soportado a solas. La catástrofe se aproxima inexorable, inevitablemente. Desesperación, lucha y destrucción. (En Adell, pp.10-11).

Dicho esquema tuvo su génesis en la historia personal de la escritora noruega Laura Smith Petersen, autora de la novela *Las hijas de Brand*, la cual le hizo llegar a Ibsen. A través de una carta fechada el 11 de junio de 1870, el autor de *Brand* agradeció la obra, pero también realizó grandes cuestionamientos. No obstante, se entabló estrecha amistad entre Laura y los Ibsen, quienes residían en Dresde. En 1873, Laura, a la que Ibsen llamaba «alondra», se casó con Victor Kieler, quien posteriormente enfermó de tuberculosis. Las acciones realizadas por Laura anticipan casi rigurosamente las de Nora: el viaje al sur para beneficiarse del clima salúfero, la renuencia de Laura a solicitar la ayuda paterna, su utilización de un préstamo bancario a ocultas de su esposo y la comisión de fraude, el falso argumento de que su trabajo literario era el que financiaba los gastos, y el regreso de la familia tras la curación del esposo. Cuando Laura, enormemente agobiada por las deudas solicita el consejo de Ibsen, él le sugiere que «Ponga todas sus preocupaciones en manos de su marido. Es él quien tiene que responder de ello» (Adell, 2005, p. 12). Sin embargo, la historia de Laura Kieler fue quizá más trágica que la de Nora. Al descubrir el esposo el asunto del préstamo y del fraude cometido, solicita el divorcio y la custodia de los hijos de ambos, e interna a Laura en un manicomio, del que sólo se le permitió salir bajo la custodia de su ex esposo.

### **2.1.5 Camila Collett: *Amtmandens Døtre***

Según Kupchik (1999, p.15), el “insólito feminismo que transpira” *Casa de muñecas*, emblemática obra para muchos movimientos por la liberación de la mujer, conocía un antecedente: la novela *Amtmandens Dóttre* (*La hija de la nodriza*) [sic] de la autora noruega Camila Collet. [sic]

Hermana menor de Henrik Wergeland, escritor que defendió enérgicamente la necesidad de una literatura que reflejara las raíces de la cultura escandinava, Camila Collett abonó el camino realista en la literatura noruega, e introdujo un género de tesis al plantear la situación de la mujer en la sociedad. Conoció a Teresa von Bacheracht, quien probablemente la indujo a leer a George Sand. Gracias a esto, Collett desarrolló un estilo oral en su escritura, mientras que Bacheracht pudo haberla influido en su producción como crítica literaria y de viajes.

De 1840 a 1850 aproximadamente, Collett publicó ficción, memorias y ensayos. En su única novela, *Amtmandens Døtre* (*Las hijas del gobernador de Distrito*) escrita en dos partes (1854 y 1855), exploró la educación de las mujeres jóvenes de clase media, cuyo destino en la vida era casarse. Consideraba que los prejuicios en las opiniones tanto de las mujeres como de los hombres sobre feminidad y matrimonio pervierten el carácter de las mujeres, socavan la relación hombre–mujer y son socialmente destructivos, por lo que el verdadero amor entre mujeres y hombres es inasequible dentro de la sociedad. A cambio, Collett sugiere que para las cuatro hijas en la novela, el matrimonio basado en el amor y el respeto es la última oportunidad para una vida exitosa; sin embargo ella no considera que las mujeres deban buscar la vida y el éxito fuera del matrimonio. Collett criticó los conceptos de matrimonio forzado y el matrimonio llevado a cabo por las convenciones sociales y la popularidad, y apoyó la idea del amor romántico y la libertad de las mujeres para elegir su propia relación a través de la emancipación personal.

Camilla Collett publicó además numerosos ensayos y libros que discuten la situación de la mujer, tratando tanto las pequeñas molestias de la vida cotidiana de las mujeres, como problemas más generales, por ejemplo la imagen de la mujer en las novelas del siglo XIX y la prostitución. Fue reconocida como una autora importante, pero algunos críticos varones elogian su estilo de escritura más que sus temas y, muchos, hombres y mujeres, rechazan

su crítica social. Collett hoy en día pertenece al canon de la literatura noruega y es un icono para el movimiento de los derechos de las mujeres noruegas de la década de 1880.

Para Kupchik es muy poco probable que la temática relacionada con la condición femenina haya pasado inadvertida a Ibsen, quien además de tratar el tema en varios de sus dramas, llevó a cabo acciones cívicas a favor de la mujer. Por ejemplo, en 1879 Ibsen emitió un acalorado discurso en el que propuso que los elementos femeninos de la Asociación Escandinava de Roma tuviesen derecho al voto, debido a que ellas, “además de razonar como el hombre, ‘poseen intuición artística y juventud’, atributos que si bien se pueden dar, resultan más inverosímiles en la condición masculina” (Kupchik, 1999, p. 16), y en 1884, junto a los escritores Bjornson, Alexander Kielland y Jonas Lie elevó una petición al Parlamento en defensa de los derechos económicos de la mujer casada. Dichas acciones cívicas a favor de la mujer las realizó no obstante haber declinado “el honor de ser considerado un autor que trabajó a favor de los derechos de la mujer” y haberse definido más bien como un autor interesado en los derechos humanos.

Como hemos visto, en la rica confluencia de factores que posibilitó la génesis de *Casa de muñecas* encontramos el contexto histórico que configuró a la “nueva mujer” europea, la influencia del movimiento en pro de los derechos de las mujeres noruegas de la década de 1880, la recuperación de Ibsen del interés por la problemática femenina ya presente en una de sus obras dramáticas anteriores, así como la utilización de aspectos relacionados con su interacción personal.

## **2.2 El personaje Nora**

### **2.2.1 Nora, un personaje con “libertad de incongruencia”**

La Nora de *Casa de muñecas* es para muchos la más famosa heroína del escenario de nuestro siglo. Ian Johnston expresa que no importa lo que se diga sobre ella, siempre habrá interpretaciones rivales, como ocurre con todos los grandes personajes dramáticos, quienes siempre están, en cierto sentido, “*underdetermined*” (Johnston, Ian, 2000, p. 8). Es decir, el corazón de los grandes personajes es un misterio, una ambigüedad, escapa a la

interpretación racional. Intentamos encontrar un sentido razonable a sus motivos, pero nunca seremos completamente verídicos respecto al personaje tal como se presenta ante nosotros, debido a que, como un crítico expresa respecto a Shakespeare, los más grandes personajes dramáticos tienen la ‘libertad de incongruencia’ (Bayley, 47, cit. por Johnston, I., 2000, p. 8), poseen el poder para evadir los ordenados compartimentos en los que nosotros queremos colocarlos. Eternamente fascinante, como la Cleopatra de Shakespeare o Falstaff, Nora es un gran personaje dramático sobre el que es posible hacer algunas observaciones útiles, pero que elude la definición final.

Por su parte, Franchignoni escribe que, para Absjorn Aarseth, los personajes de las primeras obras de Ibsen resultaron para la audiencia de la época un “poco excesivos” debido a “la complejidad y multiplicidad de aspectos contradictorios”, y refiere, citando a Hemer, Bjorn, que el propio Ibsen alguna vez reconoció “la contradicción entre la capacidad y la ambición, entre la voluntad y la posibilidad’ como génesis de ‘la tragedia y la comedia del individuo y la humanidad a la vez’”. (Franchignoni, 2006, p. 62).

Pienso que esto último es perfectamente aplicable a *Casa de muñecas*, aunque esta obra no pertenezca al primer período de Ibsen, y que la contrarictoriedad de Nora, perceptible en su ser mujer infantil/ niña mujer; joven, hermosa, saludable/ “enferma moral”; buena amiga de Rank/ no tan buena amiga de Cristina; irradiadora de gran atractivo sexual ante Torvald y Rank/ evasora de las solicitudes eróticas de ambos, etc., respaldan la definición de Nora como personaje *underdetermined* propuesta por I. Johnston, lo cual conviene considerar al analizar al personaje de Nora.

### **2.2.2 Una primera aproximación a Nora**

Así como se ha realizado una clave de lectura convenida de *Casa de muñecas*, que Alonge expresa así:

Ibsen como intelectual que desenmascara los problemas de la familia burguesa del siglo XIX (con sus hipocresías, sus mezquindades, sus inmoralidades y violencia cotidiana), que defiende los derechos de la mujer (¡*Casa de muñecas* se ha convertido en una especie de bandera del feminismo!), que pone en juego

el contraste entre la libertad individual y el conformismo social, etcétera, etcétera. Se trata de la parte más superficial del discurso ibseniano. (Alonge, 2011, p.117-118)

Lo cual Ian Jonsthon parece avalar al citar a Joan Templeton:

La socialización patriarcal de las mujeres en criaturas de servicio es la acusación principal en la dolorosa cuenta de Nora a Torvaldo, de cómo su padre primero, y luego él, la usaron para su diversión... como ella no tuvo derecho a pensar por sí misma, sólo el deber de aceptar sus opiniones. Aparte de significar cualquier cosa, Nora nunca ha sido sujeto, sólo objeto. (Templeton, p. 142, cit. por Johnston, Ian 2000, p.1-2)<sup>11</sup>

Hay también interpretaciones del personaje Nora que la caracterizan como encantadora, vital, femenina, delicada, llena de ingenuidad infantil, cariñosa, dinámica, aunque frágil e indefensa ante los problemas de la vida. “Nora es un caso de excepción que difícilmente se encuentra en la realidad, pero produce una impresión de vivo realismo”. (Mondada, 1987, p. 48-49) Inicialmente Ibsen nos muestra a una Nora irresponsable y despilfarradora, que pide dinero a su esposo para realizar gastos excesivos. “Pero bien sabemos que la realidad no es esa”, escribe Mondada, ya que durante ocho años Nora “lleva en su espíritu una íntima tragedia”, ha ido procurándose dinero para ir pagando la deuda que contrajo para salvar la vida de Helmer. “Por tanto, detrás de su frivolidad y fragilidad, Nora es una mujer íntegra, valiente y, sobre todo, profundamente humana”. (p. 49)

Permítaseme continuar refiriendo el análisis del personaje Nora realizado por Mondada como punto de partida, para luego revisar los comentarios de otros críticos actuales, y observar cómo ha sido percibido este fascinante personaje de Ibsen.

Para Mondada Nora es “objeto de admiración unánime” porque, tras la confesión que realiza a Cristina en el acto primero, muestra gran entereza y arriesga su tranquilidad y comodidad por su amor a Torvaldo.

Mondada ve en Nora a una hija educada por su padre sin la rigidez de las costumbres burguesas. Tanto su padre como su marido le han evitado todas las preocupaciones, y la

---

<sup>11</sup> La traducción es mía.

Nora que en un principio se nos presenta tan infantil, dulcera, pizpireta, y hasta algo mentirosa, también es una madre que adora a sus hijos y esposo, una mujer trabajadora, ufana por salvar la vida de su marido. Sin embargo, desde la lógica de Nora, las leyes humanas impiden que una mujer pueda falsificar una firma para salvar la vida de su esposo, lógica femenina que, según Mondada, Ibsen considera menos estrecha y más humana, por estar menos atada a las frías fórmulas de los legisladores.

Destaca esta autora que en Nora coexisten dos personalidades opuestas: la originada por su padre y su esposo y la única que éste conoce: la muñeca alegre, frívola, golosa, un poco atolondrada, que juega con sus hijos y es una niña como ellos, y otra personalidad desconocida por su esposo, “que ha ido conformando a lo largo de ocho años de sacrificios y de lucha por su amor intenso, ideal y absoluto”: la Nora consciente de sus actos, que todo lo sacrifica por un ideal y que para evitar ofender el amor propio de su esposo y para mantener la felicidad de su hogar, mantiene su secreto hasta el último momento.

En la interpretación de Mondada, la insinceridad de Nora se justificaría porque Helmer sería incapaz de comprenderla. Nora desea que ocurra un milagro, indefinible aún por ella. “Quizá el hombre que ama se muestre dispuesto a sacrificar todo por ella, y entonces sentirá la suprema alegría de sentirse sostenida por un amor sin límites que la absolverá y le perdonará todo”, dice Mondada, aunque luego afirma que Nora aún “no ha comprendido cabalmente que se ha hecho culpable de estafa”, que es una criminal ante las leyes de la sociedad por falsificar la firma de su padre y que, por otra parte, tampoco le interesa saberlo. “Lo único que ella sabe es que obró así por amor [...] para poder pagar hasta el último centavo, y entrar así en posesión de aquel documento que presiente peligroso”. Nora no se siente culpable porque no pecó de corazón, por eso se acerca “a las grandes almas absueltas por Ibsen que no son responsables ante los hombres al ser puras su intención y su voluntad”. Para la autora, Ibsen parece decirnos que las acciones de las mujeres no pueden ser juzgadas en nombre de las leyes hechas por los hombres.

Cuando Cristina le aconseja a Nora contarle todo a su marido, ésta no se atreve

porque no sabe cómo reaccionará Helmer ante la verdad. Mondada olvida haber afirmado que Nora guarda celosamente su secreto porque conoce la importancia del amor propio para Torvald. La autora prosigue. Nora tiene la esperanza de que cuando se entere su esposo de todo lo que ha hecho para salvar su vida, se declare culpable y la perdone. A mi juicio, Nora pretende a toda costa que su esposo no se entere; de hecho, piensa utilizar ese as bajo la manga hasta el momento en que por envejecimiento ya no le resulte atractiva a Torvald y requiera utilizar ese recurso para mantenerlo enamorado de ella. Mondada anota: “Pero hay muchas cosas que le hacen dudar. Helmer es [...] el hombre intachable, el empleado de plena confianza, el abogado que nunca ha cometido un desliz y cuya moralidad nunca ha sido puesta en duda”. Desde mi perspectiva, Nora intuía cual sería la reacción de Torvald, y por ello guarda su secreto hasta el momento en que sabe que es inminente la lectura de la carta.

Mondada también expresa que cuando se produce el conflicto, el matrimonio Helmer se encuentra en el momento de mayor bienestar material y la felicidad parece asegurada para ambos. En mi opinión, ese momento de mayor bienestar está por venir, el puesto de Torvald está asegurado, pero sus emolumentos los recibirá hasta tres meses después de asumir su cargo. La autora escribe que el momento crítico surge en Helmer porque su mujer aparece ante sus ojos como una delincuente y una mentirosa que le ha ocultado su vida. Torvald entonces se muestra duro, egoísta, pobre de espíritu y de seco corazón, pero a la vez su reacción es muy humana. Nora sufre entonces la mayor de las desilusiones: ve abrirse un abismo entre ella y el hombre que había amado.

Para Mondada “esta revelación es realmente desgarradora para Nora” (en mi opinión, más que desgarradora, a Nora primero la consterna); ella se da cuenta que Torvaldo sólo considera su honra, reputación y situación y que poco o nada le importan el drama de ella, sus motivos, sacrificio por años, su angustia actual:

No ha sucedido [...] el milagro esperado. La única salida posible que ve para iniciar una nueva etapa en su vida es abandonar todo, todo, para encontrarse a sí misma como ser humano y no como una simple muñeca, [...] simple diversión en manos de los demás. (p. 51)

Mondada vincula los elementos de la personalidad de Nora con los conceptos de individualismo, soledad, libertad y verdad defendidos por Ibsen argumentando que Nora, a pesar de haber pensado en el suicidio, abiertamente con Krostad (yo pienso que ante él Nora apenas lo insinúa, pero él se percata de lo que Nora está pensando porque él ya vivió el dilema que ahora ella enfrenta), ante Cristina, veladamente (también veladamente ante Ana María) y en algunos de sus monólogos, Nora, defraudada por Helmer decide abandonarlo, separarse del hogar y de sus hijos, para formar su personalidad libremente y con absoluta independencia, siguiendo sólo sus intereses personales. “Así, Ibsen ha hecho que Nora sustente y defienda con su conducta una de las ideas más queridas del autor: ‘El hombre más fuerte es el que está más solo’.”

La autora explica que la partida de Nora suscitó exasperadas polémicas. Moral, racional y realísticamente, la ida de Nora puede parecer ilógica e injustificada. Es inadmisibles que adopte una posición tan radical y repentina por sentirse incomprendida y desilusionada, según unos. Por otra parte, pregunta: ¿abandonar el hogar será el camino más adecuado para adquirir conciencia de sus deberes y derechos? ¿la soledad es el modo más eficaz de formar su personalidad? ¿No será la soledad más bien efecto y no causa de una personalidad firme y definida? Mondada dice que muchos opinan que Nora debió intentar “adquirir dentro del hogar la situación de una verdadera esposa y madre. Sin embargo su decisión –¿impulsiva?– está plenamente de acuerdo con su carácter.”

Mondada añade que el desenlace abrupto también es polémico desde una perspectiva psicológica, porque es difícil comprender y admitir la repentina transformación de Nora. Pero añade:

De un golpe, la mujer-niña, [...] el pequeño pájaro indefenso se yergue y súbitamente se decide a explicar los rudimentos del feminismo. Pero ya no es Nora quien habla, es Ibsen que toma su lugar.

Sin embargo, la metamorfosis de Nora es menos brusca de lo que a primera vista parece. Las dificultades y peligros que la rodean, la angustia que padece, quizá hayan preparado esa transformación interior que se nos revela inesperada y sorpresivamente.

Mondada halla en el final de *Casa de muñecas* las ideas individualistas de Ibsen sobre la personalidad humana. Al poner Nora por encima de sus deberes de esposa y madre sus deberes para consigo misma está definiéndose como persona humana, sea hombre o mujer. Su individualismo conlleva la idea de libertad, y sin ésta no puede haber verdad. Para Ibsen la sociedad se apoya en mentiras vitales; “Nora debe irse, debe estar sola, debe sentirse libre para alcanzar su verdad como individuo”.

Concluyo mi paráfrasis de la interpretación de Mondada. Para ella, artística, literariamente, el final de *Casa de muñecas* es inobjetable. La partida de Nora es impactante, lo “que todo autor dramático busca –conscientemente o no– para sus obras”.

Así, en la visión romántica de Nora como heroína con características mayormente positivas destacan su amor idealizado a Torvald y su esfuerzo por mantener a toda costa la felicidad de su matrimonio a través de su autosacrificio. También habría que añadir el gran amor de Nora hacia su padre, al que no juzga a pesar de los comentarios por Torvald de su no probidad e intachabilidad en el terreno laboral. Pero, sobre todo, su inteligente atisbo de que la clave en su intento por convertirse en un ser humano no son las soluciones legislativas, institucionales o sociales, sino la autonomía filosófica, así como su valentía para asumir los riesgos en la búsqueda de su emancipación.

### **2.2.3 Segunda aproximación a Nora**

El análisis de otros autores permite descubrir la riqueza y complejidad de Nora desde otras perspectivas.

#### **2.2.3.1 Nora: un personaje con rasgos nietzscheanos**

Alcántara Mejía expresa que independientemente de cuánto pudo haber conocido Ibsen la obra de Nietzsche, ambos concibieron al teatro como un espacio de reflexión para unas nuevas ética, filosofía y crítica social. Ibsen no sólo cuestionó la moralidad burguesa, sino utilizó al teatro como instrumento para que el espectador construyera

una reformulación de las estructuras sociales y de los sujetos que integran la sociedad.

En su análisis de Nora y de *Casa de muñecas* (así como de Hedda Gabler, de la obra homónima, y de Tomás, de *El enemigo del pueblo*), Alcántara parte de dos premisas: 1) La visión nietzscheana de que las masas son el instrumento de la burguesía y la aristocracia para mantenerse en el poder y ejercer el control de la sociedad, instrumento maleable cuando se logra que el Pueblo asuma como propios la tradición, la ley, el orden y la moral, de hecho emanados de las clases dominantes y manipulados por ellas para mantener el poder. Así el Pueblo se convence de que los valores tradicionales son suyos y los defiende, aunque en el fondo esto vaya en contra de sus propios intereses. Ante esta situación Nietzsche propone a “El superhombre”, que comprende la dinámica del poder y cómo las clases dominantes hacen uso del mismo pervirtiéndolo. Tal comprensión permitiría a El superhombre utilizar el poder de otra manera. 2) La tesis de Foucault: los mecanismos del poder no están representados ni en su legitimación jurídica, ni en su aplicación por el aparato estatal, ni en las ideologías que los justifican. El poder se revela en la base de las estructuras sociales genealógicas, se manifiesta más concretamente en las relaciones interpersonales, que se expresan materialmente en el ejercicio del poder sobre el cuerpo. El uso que el cuerpo adquiere bajo el estatuto jurídico de la sociedad moderna permite extraer de los cuerpos tiempo y trabajo, más que riqueza y comercialización. Así se constituye la paradoja contemporánea del poder, pues para legitimar su explotación

‘La sociedad moderna se ha caracterizado, desde el siglo XIX hasta nuestros días, por un lado por una legislación, un discurso, una organización basada en el derecho público, cuyo principio de articulación es el cuerpo social y el estado delegado a cada ciudadano; y por otra parte, por una red estrechamente articulada de coerciones disciplinarias (sobre el cuerpo) cuyo propósito es, de hecho, asegurar la coerción del mismo cuerpo social.’ (Foucault, p. 106, cit. y trad. por Alcántara, 2011, p. 93)

Para asegurar la permanencia del poder social, el poder garantiza las libertades individuales y, simultáneamente, coacciona a los individuos para que entre sí ejerzan un poder en sus relaciones.

Con base en lo anterior, Alcántara escribe que “el teatro sería un espacio funcional donde los cuerpos concretos son representados más eficazmente en sus relaciones de poder” (p. 92). Ibsen no es sólo el precursor de una dramaturgia moderna al fusionar el realismo y el simbolismo. Además en su teatro la gestualidad corporal es fundamental, como es evidente ya en *Casa de muñecas*. Y aunque la obra parece ajustarse a los cánones escénicos de la época, “las relaciones que se construyen entre los personajes sugieren movimientos que llaman a una teatralidad corporal más dinámica, cuya comprensión es ahora más notable cuando nos percatamos, gracias a Foucault, que las relaciones humanas son necesariamente corporales”. (p. 93).

Nora representa una visión del mundo que la convierte en enemiga de la sociedad establecida. Sus acciones muestran la simulación social y la dinámica del poder en los términos que Foucault ha señalado. Nora, la muñeca, adorno y juguete de la casa, cumple una función trasladada del hogar paterno al matrimonial: satisfacer los pequeños placeres domésticos de los habitantes en la casa. Helmer, e incluso Rank, sustituyen al padre de Nora, y ella lo acepta porque es la responsabilidad que le corresponde como parte de una estructura social. “Ella sabe que el mantenimiento del orden social y familiar depende de que cumpla honorable y graciosamente con su papel.” (p. 94)

Según el Dr. Rank, quienes atentan contra el orden, genéticamente son propensos a ello. Krogstad es un enfermo moral que puede contaminar las estructuras de la sociedad. Como un virus, debe ser observado, aislado y hasta desechado. La opinión de Rank revela las ideas científicas de la época: la selección de las especies, la calidad moral correlativa a la condición social y a la de clase, el determinismo biológico y psicológico, que proporcionan una justificación racionalmente autorizada para mantener el orden marginando a quienes pudieran contaminarlo y producir un brote epidémico que destruiría a la sociedad. Es el racionalismo ilustrado que Foucault reveló como “una de las estructuras de poder que lleva a confinar a los enfermos mentales y morales en manicomios, prisiones o guetos, [...] y que la sociedad acepta, incluyendo los mismos marginados, porque asumen tal visión como propia”. (p. 95)

Para quienes opinan como Rank, quien se opusiera a mantener el orden constituiría un enemigo del pueblo. Y quién podría oponerse es al que se le hace saber que el mal que padece lo ha heredado por la condición social y moral de su propio padre. Quien empieza a darse cuenta de que ya ha sido contaminado es Krogstad y muchos más que “deben ser puestos en cuarentena permanente.” En este contexto, Nora adquiere otra perspectiva,

la del sujeto que adquiere conciencia de que ha sido cómplice del poder, y que su sentido de culpa viene precisamente de aceptar el diagnóstico [...], de haberse sometido al Gran Relato de la sociedad y la familia sana, que, al final del primer acto, escucha de su propio esposo. (Alcántara, 2011, p. 95)

Nora poco a poco toma conciencia de que ante su esposo, ella ha adquirido los rasgos del enemigo del Pueblo. Pero Ibsen nos muestra lo que Nora comienza a percibir ya ubicada en el "otro lado" del discurso del poder y, con ella, el espectador: el verdadero agonizante es Rank, la autoridad científica y amigo de la familia, cuya “supuesta amistad era de hecho un acto de infidelidad a esa amistad y a esa familia, disfrazado con la máscara de ‘las buenas costumbres’” (p. 96). Advertimos también por medio de Nora que los “enfermos” Krogstad y su verdadera amiga Linde<sup>12</sup> “son en realidad un virus benéfico”, su presencia revela la simulación de la sociedad sana y permite su verdadera cura. Ambos hacen asumir a Nora que ha dejado de ser la ‘muñeca’ de Torvald y se ha convertido en enemiga de la tradición patriarcal.

Al reconocerse como “sujeto ‘otro’”, Nora puede ver también la ‘otredad’ de Helmer y, en él, la realidad del poder como un simulacro social, un disfraz que encubría la verdadera enfermedad social: la simulación. “Nora, pues, se convierte en enemiga del Pueblo porque se reconoce como ‘sujeto’ [...] es su condición de sujeto libre lo que la convierte en el virus que revela la verdadera podredumbre de ese Pueblo que se cree sano.” (p. 96)

Alcántara concluye que Ibsen se rehusa a ver el mundo feliz en el futuro de la

---

<sup>12</sup> Pregunto yo: ¿Linde: verdadera amiga de Nora o de Krogstad? Desde mi perspectiva, de ninguno de los dos: es el ángel justiciero que decide sobre el destino de Nora, sin preguntarle a ésta y darle oportunidad de decidir y asumir sus consecuencias; en relación con Krogstad, Linde no se une a él sólo por amor a él, sino para beneficiarse a sí misma en primer lugar: ya no sentirse vacía a través de ser útil.

modernidad. Crea entonces aquellos personajes que se separan del Pueblo y que lo enfrentan como sujetos de su propio destino y con su propia ética. Ellos adquieren los rasgos del Superhombre nietzscheano, aunque no como Nietzsche los concebía: héroes épicos que realizan su obra desde el centro de Europa. Más heroicos aún, los héroes de Ibsen realizan su tarea desde la cotidianidad y desde los márgenes de Europa, donde inician la crítica de la modernidad contemporánea.

### 2.2.3.2 Nora, la gran *ingénue* que decide crecer

Franco Perrelli (2011) estudia la representación que las actrices de la época de Ibsen realizaban de sus personajes femeninos. Menciona que Ibsen le agradeció sentidamente su interpretación de Nora a la actriz Betty Hennings. Ella se había formado en la escuela de ballet, y el salto de bailarina de Nora fue dominado por la actriz muy adecuadamente a las categorías teatrales de la época. Hennings apostó a los rasgos «alegres e infantiles» de la protagonista, y logró realizar una velada variación al tipo teatral de la *ingénue*, que el propio Ibsen tenía como fondo en la concepción del personaje.

Para Perrelli, Ibsen rendía homenaje no sólo a una actriz con magníficas capacidades miméticas, sino a una convención y a un vestigio del teatro decimonónico:

la *ingénue* de eterna vitalidad, que el director Herman Bang, en 1892, definía como «el ídolo de nuestro público: pura, tierna y cándida como una anémona. Inocente, y más que tal, porque su sexualidad no se ha desatado del todo. Corporalmente es una mujer a medias, pero el carácter es completamente el de una niña». (p. 54)

La *ingénue* en la escena escandinava era un legado del *vaudeville*. La actriz paradigma de la *ingénue*, Johanne Luise Heiberg, consideraba a la ingenuidad “el fundamento de todo gran talento de cómica, puesto que [...] implica en sí todos los otros” y planteaba “problemas que rara vez se resuelven”. Perrelli puntualiza que en el rol de la ingenua las grandes actrices ejercitaban el virtuosismo supremo de la ilusión, en el contexto de una estética en el fondo diderotiana y clasicista.

Las grandes actrices retaban su edad, buscaban con sus cuerpos maduros la juventud, inocencia, frescura y espontaneidad incorruptibles y perennes al interpretar a la

ingenua. “En ello había algo inevitablemente seductor e incluso quizás diabólico”. Fascinado con el tipo de la ingenua, el público podía hallar en el escenario lo que estaba censurado en la vida social. Perrelli escribe que para Bang, la ingenua “con toda su «pureza» se trataba de «un ideal [escénico] hijo por partes iguales del carácter [nórdico] y de la hipocresía»”. (Bang, 88, cit. por Perrelli, p. 56)

La ingenua también era atractiva por “los demonios sentimentales” concitados en el personaje masculino, “demonios colocados al centro de la renovación dramática del medio siglo”.

En *Casa de muñecas* de Ibsen ocurre no una renuncia a las normas teatrales tradicionales, sino una mutación de signo, pues con esta obra Ibsen se constituye en “el dramaturgo de la desilusión, que agujoneaba la sensibilidad *biedermeier* (pequeñoburguesa) y se empeñaba en señalar al teatro un nuevo horizonte realista y de denuncia de la hipocresía social, de la doble moral y del autoritarismo”. (p. 58) “El escenario pasó de lugar gratificante donde “se ocultaban y sublimaban las pulsiones indecibles”, a una tribuna en la que florecen las contradicciones; enfocando así la etapa del «nihilismo que fermenta bajo la superficie»”. (Perrelli, p. 58).

Edvard Brandes, sobre Hennings en su papel de Nora, comentó: «Ibsen ha querido mostrarnos el destino que espera a la *ingénue* en el matrimonio, en cuanto éste deja de ser una 'casa de muñecas' y las tradicionales máscaras cómicas caen del rostro de los dos enamorados, marido y mujer».

Al analizar la figura de la ingenua, Perrelli recupera interesantísimos comentarios de Lou Andreas Salomé sobre el personaje de Nora. En ésta son perceptibles: “sus latentes demonios explícitos, en «el antinatural y casi salvaje espectáculo de la tarantela»”; su erotismo (la escena de las medias de seda con Rank, en el segundo acto): «Nora es una niña; y es justamente su ingenuidad lo que la dota de encanto, de peligro y constituye su destino»; la *ingénue* reaparece en el drama, pero en una nueva variación, la de la niña que finalmente decide crecer, anota Perrelli, y de Andreas Salomé retoma: «y es justamente su incontrovertible, franca y magnífica ingenuidad la que le permite ir directo al fondo de las cosas, sin tergiversarlas»; Perrelli expresa que el público goza

por poco tiempo durante la obra “la pueril exhibición” y la “sutil indecencia oculta tras una ostensible pureza” de Nora, y cita a Andreas Salomé: «Antes, todo era una fere serena y despreocupada, ahora, de golpe, todo está puesto en duda. Antes lo maravilloso se tomaba como algo natural, ahora hasta las certezas y las seguridades adquiridas parecen confusas e incomprensibles». (Andreas-Salomé, cit. por Perrelli, pp. 58-59).

“La mujercita crece”; su crecimiento es doloroso, revuelta, trauma, y también “subversión de los equilibrios sociales establecidos”. Para Elin Andersen (Cit. por Perrelli, 2011), la mujer-niña asume “individualidad específica”, y “en particular el territorio interior de un pasado que, en la infancia, se presenta a menudo como una etapa inquietante y fatal”. Un ejemplo de este nuevo estilo es *El pato salvaje* (1884), donde “Ibsen saca a flote aquello que más tarde se convertirá en la fuente inagotable de la tragedia del hombre moderno: los traumas psíquicos infantiles. Es la prospectiva trágica de la existencia lo que el autor comparte con el psicoanálisis [...]” (p.60)

Ibsen expresó: «Yo no escribo simbólicamente. Describo tan sólo la vida del alma como yo la percibo; escribo psicología, si así lo quieren [...]. Reconpongo seres humanos reales y vivos». Para Perrelli, la de Ibsen “no es una psicología lógica, sino de lo profundo, por ende, de las contradicciones, de lo irracional dentro del hombre.” (Perrelli, 2011, p. 60)

### Capítulo 3. La Nora no idealizada

A continuación recupero una conferencia dictada por Ian Johnston<sup>13</sup>, en la que muestra características no tan positivas de Nora, e incorporaré algunos comentarios de Brian Jhonston<sup>14</sup>, para contrastar sus puntos de vista. Asimismo, anotaré mis consideraciones, para evidenciar mi disentimiento en algunos aspectos de su interpretación del personaje Nora.

Ian Johnston expresa su análisis de *Casa de Muñecas* y del personaje Nora, desde la perspectiva de quien se define desde adentro de la seguridad de la comunidad. Ian Johnston piensa que lo que importa no es decidir la última palabra sobre Nora y esta obra de Ibsen, sino promover una rica conversación interpretativa que nos enseñe algo sobre nosotros mismos, con lo que concuerdo por completo.

Para Ian Johnston, la salida de Nora al final de la obra es, más que su intento de emancipación, una autodestructiva afirmación de su ego intransigente y potente; más una necesaria expresión de su romántica búsqueda de la libertad, que una comprensión inteligentemente ganada sobre la mejor forma de aprender a funcionar como un individuo en medio de una sociedad conforme y opresiva.

En una sociedad que impone condiciones muy rigurosas, hallamos a los que logran cumplir sus requerimientos, son exitosos y bien tratados socialmente, y a aquellos que han violentado las reglas, que son excluidos, sufren económica y socialmente y son congelados incluso casi hasta por la naturaleza.

Anota I. Johnston que al final de *Casa de Muñecas* Nora quiere lograr lo que Cristina ya obtuvo, y que no le produjo ningún propósito de vida satisfactorio: la independencia de cualquier responsabilidad social inmediata. En mi punto de vista, esto no es exactamente lo que Nora busca. Ella quiere irse para capacitarse adecuadamente, y se atisba una ínfima esperanza si se quiere de que ocurra el “milagro” de cambiar para, junto con Torvald, si éste también logra el milagro de cambiar, establecer un verdadero matrimonio.

---

<sup>13</sup> La traducción de “*On Ibsen's A Doll's House*” es mía.

<sup>14</sup> La traducción de “*Realism and A Doll House*” es mía.

Según I. Johnson la enfermedad de Rank es una especie de metonimia de la enfermedad social, la cual es incurable, endémica y tradicional. Comparada con la salida de Edipo, la de Nora no purga la enfermedad social y no tiene ningún efecto significativamente transformador sobre aquellos a los que deja atrás. Pienso que I. Johnston pasa por alto que la salida de Nora ya empezó a generar en Torvald la reflexión y la posibilidad de acción y corrección de sus fallas, así como la reflexión y toma de posición que se dará en los allegados a los Helmer, lo cual tendrá que afrontar y asumir el convencional Torvald, tan sensible en su honor masculino. También considero que I. Johnston olvida la distinción entre tragedia clásica y tragedia moderna, y que la paternidad de esta última ha sido atribuida a Ibsen.

En cuanto a Torvald, I. Johnston estima que es un exitoso profesional en un trabajo que constituye el motor de la respetabilidad de la clase media en el siglo XIX: la dirección de un banco. No obstante, la inteligencia de Torvald está determinada por y limitada a su conocimiento de las normas sociales, por ello Torvald piensa en fórmulas simplistas. Su código moral deriva totalmente de las expectativas de la sociedad. Las reglas le importan más que la gente y a los que ellas perjudican. Para Torvald quienes las rompen son inmorales y peligrosos.

Por lo anterior, Torvald parece incluso incapaz de imaginar otra dimensión de la vida. Por eso es inimaginable que actúe como un héroe para salvar a Nora si ella estuviera en peligro, como él lo expresó. Los héroes no son seres convencionales, y Torvald carece de un sentido de la independencia personal, lo que lo hace un hombre relativamente fácil de manipular, mientras no se viole su sentido de las reglas de la sociedad.

Ian Johnston considera que Torvald es tan víctima de esta sociedad como cualquier otra persona. Podrá estar cosechando las recompensas que esta sociedad proporciona, pero el precio es altísimo. Helmer es muy consciente de lo que le ocurre a cualquiera que infrinja las normas.

“La cuestión verdaderamente compleja en relación a los asuntos de Torvald es la naturaleza de sus sentimientos hacia Nora”, piensa I. Johnston. Un importante componente en éstos es la satisfacción social que le proporciona tener una joven y hermosa esposa toda para él, a quien puede exhibir ante otros hombres como su trofeo, y despertar su envidia

cuando se la lleva de la fiesta para satisfacer la estimulación sexual que le produce el baile público de Nora. Torvald siente una fuerte atracción sexual por Nora, y ésta le corresponde. Los Helmer tienen una vida sexual apasionada, según I. Johnston.

De esto se desprende que, 1) dentro de la convencionalidad de Torvald se esconde una figura más compleja, y que a pesar de lo cuestionable que pueda ser su comportamiento en algunos momentos, su amor por Nora tiene un núcleo fuertemente apasionado; 2) si algo obligó a Nora a marcharse, no fue la opresión sexual. Ian Johnston ve en Nora una criatura sexual que irradia y utiliza su poder sobre Torvaldo (en el baile) y sobre el Dr. Rank (“en ese extraño asunto con las medias de seda”). El aparente infantilismo de Nora es en sí un ardid sexual, parte de la riqueza erótica en la relación. Hay incluso una sensación de que entre los Helmer hay un convenio implícito: Torvald reconoce lo que ella está haciendo y le da la bienvenida como parte de los roles sexuales que ellos juegan, y Nora también lo hace. Para I. Johnston, Nora puede muy bien estar dando la espalda a su sexualidad en su búsqueda de la independencia.

Brian Johnston también ve en la sexualidad compartida de Torvaldo y Nora un mundo de fantasía sexual donde Nora interpreta papeles infantiles (ardilla, alondra) para mantener a Torvald encaprichado con ella y asegurado su dominio en la casa de muñecas. Sobre la escena de las medias de seda, para Brian Johnston “no tiene un nombre educado” la actitud de Nora hacia la muerte del Dr. Rank en el Acto II, cuando “primero ella coquetea con él (mostrando las medias de color carne, rozándole su mejilla con ellas y luego con frialdad rechazándolo cuando él responde)”. Informa Brian Johnston que esta escena escandalizó tanto a un traductor, que fue omitida totalmente. Lo anterior denota para Brian Johnston que si Nora no estuviera dañada por su situación, ella no habría necesitado ser conmocionada en la adultez, y no habría sido necesario que Krogstad y Rank la forzaran, y finalmente a Torvald, a despertar de su ilusoria visión–casa de muñecas y a adquirir la conciencia trágica.

Acorde con los dos autores Johnston, para Rosa María Ruiz (2011) la sexualidad de Nora tiene como símbolo una polivalencia interesante. La compañera de vida de Torvald es también un “adorno” que se corresponde con la idea de éxito, el realce de un ideal estético de vida, y un fuerte atractivo para las fantasías sexuales de Torvald.

Las marcas textuales permiten especular que Nora es un objeto sexual que transmuta sus significados según los deseos de Torvald; ya pescadora italiana, ya joven desconocida perdida en la multitud alcoholizada de una fiesta. (p. 39)

Pienso que en esta línea de interpretación, a la luz de los comentarios de Roberto Alonge, podríamos ir más allá y afirmar que en la escena del ensayo de la tarantela el significado latente sugerido es un *ménage à trois* entre Torvaldo, Nora y Rank: Nora está demudada tras la conversación en la que Krogstad exige un puesto casi de subdirector en el Banco. Cristina se ha ido a intentar disuadir a Krogstad. Torvald y Rank salen del despacho esperando ver a Nora disfrazada. Ella suplica a Torvald que la dirija en el ensayo. Torvald toca el piano y Rank se coloca detrás, pero cerca de Helmer. Nora empieza a bailar impetuosamente agitando la pandereta, y Torvald, al no lograr frenar la vertiginosidad del baile de Nora, deja de tocar. Rank pide tocar para Nora y Torvald acepta, para instruir mejor a su mujer. Rank toca, “Nora baila y cada vez está más salvaje” dice la acotación. Nora no escucha las correcciones que le hace su marido, sino sigue bailando, se le suelta el pelo y se despliega por sus hombros. La señora Linde regresa, y al ver la escena, expresa enorme sorpresa:

Sra. Linde (*Junto a la puerta, como sin habla*): ¡Ay...!

Helmer: Pero mi queridísima Nora, estás bailando como si te fuera la vida en ello.

Nora. Es que me va la vida.

Helmer: Rank, para, esto es una verdadera locura. Para, te digo.

(*Rank para de tocar y Nora se para de pronto*)

Nora contagia su frenesí a Rank. Primero era Rank quien observaba. Ahora es Torvald el observador de la danza de Nora. En la vorágine del baile los participantes activos son Rank al piano, y Nora, bailando violentamente exaltada sin escuchar a Torvald. Finalmente Helmer exige detener esa locura dirigiéndose a Rank, quien sólo para de tocar hasta la segunda insistencia de Torvald.

Roberto Alonge (2011, p.115) considera que Ibsen y Freud tienen en común la exploración del inconsciente. En Ibsen aparece, como en el sueño freudiano, un significado manifiesto junto a uno latente, y lo importante verdaderamente y difícil de atrapar es el significado latente. En Ibsen lo más importante aparece a nivel del subtexto.

En su artículo, Alonge menciona que en el teatro de Ibsen la relación padre-hija (hija única) es fundamental y está determinada por una “compulsión a la repetición”. En este sentido, “Nora se ha casado con un hombre mucho más viejo que ella, quien hace las veces de padre y marido (y no en balde, al final de la obra, Nora protestará tanto contra el marido como contra el padre)” (p. 120)

Alonge denomina “*El Gran viejo*” a los protagonistas *selfmade men* en las obras de Ibsen. Son los constructores de la industria capitalista y los portavoces de la ideología de la sociedad burguesa de finales del siglo XIX. “*El Gran viejo*” encubre el fantasma del incesto padre-hija y metaforiza el delirio de omnipotencia del protagonista masculino, (Solness, Juan Gabriel Borkman, Rubek), el cual tiene derecho hasta sobre las mujeres jóvenes de casa.

En un diálogo con Cristina queda claro el gran amor y apego de Nora hacia su padre. Nora expresa que cuando falsificó la firma, no quiso atribular a su padre ya enfermo contándole sobre el riesgo de muerte de Torvald.

En otro momento, Nora habla con Rank acerca de que hay personas a las que se ama más, y otras con las que se prefiere estar.

Torvald, quien en cuestión de días se convertirá en “capitán” de la administración financiera capitalista, hace alarde de omnipotencia al permitirle a Rank que participe vicariamente en su relación erótica con Nora. Muchas conjeturas podrían respaldar esta afirmación sobre la inconsciente permisividad de Torvald: a éste le gusta exhibir a su mujer y exhibir que él es quien la posee; permitir la entrada de otro hombre a diario a su casa y permitirle pasar a veces considerable tiempo con su mujer, significa que Torvald no ve en Rank a un rival; Torvald le ha permitido a Rank ser un testigo: de su dicha matrimonial (la tristeza en la vida de Rank ha sido un telón de fondo que resaltó la felicidad de los Helmer), de su papel de tener el control en la casa (incluso Rank ha intercedido a favor de Nora ante Torvald), y de su papel como ganador en esa sociedad; hay una amistad que viene desde la infancia entre Torvald y Rank, sin embargo, ¿es verdadera? En mi opinión, no exactamente: Torvald es incapaz de enfrentar la repulsión ante la enfermedad y muerte de Rank, de sacrificar ni un ápice su sensibilidad esteticista para estar cerca de su “amigo” durante el

acabamiento físico de éste. Rank interrumpió el cortejo del excitado Torvald. Luego que Rank se va (anunciando su inminente muerte a través de las tarjetas con una cruz negra), aunque ya muy debilitada la excitación de Torvald, éste quiere reanudar con Nora, y ella lo tiene que reconvenir: “¿Tras el anuncio de la muerte de tu amigo?”.

Rank es amable, buen conversador, simpático y entretiene a su esposa, pero no es un rival para Torvald. Éste muy posiblemente sabe que Rank está enamorado de Nora, y le satisface la elegante subordinación de Rank y su grata convivencia en la casa de los Helmer.

En lo que atañe a Nora, lo interesante es la forma en que ella asume la presencia de Rank en esa relación. Por una parte, acepta con complacencia al enamorado platónico que no tendrá la audacia de transgredir los límites en la relación triangular (en la educación sentimental de Nora, quizá además de la ficción novelesca romántica hay cabida para un enamorado al estilo del amor cortés); pero, por otra parte, en la escena de las medias Nora se manifiesta en toda su fascinante ambigüedad. En el diálogo con Rank acaban de hablar del tema de la muerte: víctimas inocentes tienen que padecer por culpa de los excesos y placeres del padre. Nora –quien acababa hablar con el amenazador Krogstad– no quiere oír más sobre cuestiones trágicas y exclama invocando “Alegría”. El diálogo se suaviza, hablan de los alimentos y bebidas placenteros, Rank se queja de que lo peor de todo es jamás haber probado esos placeres por los que ha de morir. Vienen las mutuas acusaciones de haber sonreído. Nora expresa que ese día le ha dado por hacer locuras y asegura a Rank que él no se les va a morir a Torvald y a ella. Nora muestra un indicio de travesura, pero también está la intención de alegrar al doctor. ¿Quién desencadena el coqueteo, Nora o Rank? En todo caso, Rank está dispuesto. Viene la escena de los celos que Rank siente porque Cristina ocupará su lugar cuando se vaya. Nora explica, Cristina está allí esa tarde para reparar el disfraz y viene el diálogo de que al día siguiente Rank “...verá lo bien que bailo. Y se va a imaginar que se lo dedico sólo a usted...bueno, y a Torvald, claro... se da por sentado...” La situación se va dando, ambos la promueven. La coquetería, la traviesa malicia no es sólo de Nora, quien muestra no sólo el pie de las medias color carne; también es de Rank: “Y que otras delicias me va a enseñar”. Y luego habla Rank de la confianza entre ellos, del estar a gusto en esa casa, de no poder testimoniar “ni una mísera muestra de agradecimiento”, y surge la confesión que puede verse como traición a Torvald, pero que

también es una última oportunidad para agradecer y para sincerarse con Nora antes de morir.

Yo percibo que en las acciones de Nora se manifiestan, simultáneamente, sus características “positivas” y “negativas” como personaje: quiere alegrar al amigo, pero también coquetea con el enamorado platónico que se presta al juego y del que ella espera no rebase límites y, por otra parte, accede al juego de Torvald como una forma inconsciente de halagar el ego de su marido.

También es necesario decir en justicia a Nora, que se le visualiza muy sexual a partir de las marcas textuales y, sin embargo, ella esquiva al Torvald excitado sexualmente a causa de la ejecución de la tarantela, cuando bien pudo haberse ido a la cama con él para evadir el momento de enfrentar la amenazadora carta de Krogstad, y ella ya había evadido también el deseo de Rank, pudiendo haberlo aprovechado pidiéndole dinero.

Ahora bien, hay otras perspectivas en cuanto a la complejidad de la sexualidad y la maternidad de Nora. Ellen Hartmann (2004) la atribuye al hecho de haber sido Nora huérfana de madre.<sup>15</sup> Al crecer sin un modelo femenino a seguir, Nora no fue habilitada para reproducir el rol de género tradicional, y de ahí su capacidad de rebeldía al final de la obra; sin embargo, la orfandad de madre también produjo su incapacidad para desarrollar aptitudes psicológicas y físicas para el amor íntimo, la sexualidad, y para la maternidad. Hartmann argumenta que el infantilismo y los trucos de Nora–muñeca pueden ser un recurso para protegerse contra la verdadera intimidad, escribe Hartmann, quien además considera a Torvald como un hombre infantil al cual, no obstante, Nora idealiza durante ocho años esperando de él algo maravilloso. Sobre este punto, recuerdo haber visualizado en una de mis lecturas de *Casa de muñecas* a un Torvald con un afectado amaneramiento cuando argumenta ante Cristina lo antiestético de los movimientos de los brazos al tejer, y lo preferible que resulta bordar. ¿Afectación o amaneramiento muy conveniente para posibles conflictos psicosexuales reprimidos de Nora? La complejidad y ambigüedad de los personajes ibsenianos es fascinante.

---

<sup>15</sup> La traducción de “Ibsen’s motherless women” es mía.

Continúo con la interpretación ofrecida por Ian Johnston. Este autor encuentra que en la acción, Nora controla a Torvaldo con la habilidad de una experta. Él puede adoptar un discurso de control con las reglas sobre el dinero y los almendrados, pero Nora es la que los está comiendo y gastando dinero. También hay un tácito convenio en su relación que obliga a Torvaldo a establecer las reglas y a Nora a desobedecerlas. Para Ian Johnston la forma en que Nora actúa con su marido es un poco perversa. Está jugando un papel ridículo, actuando de esposa–niña cuando es una mujer madura, casada y madre. En los roles que Nora juega ella necesita controlar, tomar el papel principal, utilizar a los otros ya sea como actores de reparto o de audiencia. Además, ella escribe su propio guión.

Durante la obra, Nora tiene varias inesperadas transiciones: la esposa–niña, la mujer adulta provocativa (con el Dr. Rank), la capaz y determinada mujer de negocios (en su secreta transacción con la deuda), la desesperada mujer pensando en el suicidio y, sobre todo, la fríamente independiente mujer madura de la conclusión de la obra, afirma Ian Johnston. En mi opinión, en cuanto a la mujer de negocios, Nora nunca se percibió a sí misma como tal; sólo fanfarroneó ante Cristina, con una actitud un poco en broma, al hablar de sí como una capaz mujer de negocios. Determinada sí fue, al solicitar el préstamo para salvar la vida de Torvald. Pero no comprendió la dimensión ni las consecuencias de la acción de falsificar una firma. Al ir pagando la deuda, tampoco fue una mujer de negocios, sino una pobre esposa abrumada que iba sobrellevando la deuda con mucho esfuerzo. Ni siquiera sabía cuánto había pagado ya.

Ian Johnston establece que una característica común de las manifestaciones del personaje de Nora es que está desempeñando roles que tienen que permitirle controlar a los demás, reafirmarse sin realmente escuchar cuidadosamente o aprender de lo que otros dicen. Al vestirse, bailar, recitar, Nora está actuando frente a Torvald. Él lo disfruta, al igual que ella. Ambos son igualmente responsables de “crear y mantener esta forma de enriquecer sus vidas juntos”: Nora actuará varios papeles, y Torvald responderá. Ella se mantendrá a sí misma en el centro de la atención del matrimonio, y Torvaldo lo avalará.

En cuanto al asunto del control, Brian Johnston tiene una opinión opuesta a la de Ian Johnston. Para Brian J., en general, quien dirige y controla los sucesos es Torvald, y lo pierde sólo cuando Nora se marcha:

La puerta [que] conduce al estudio de Torvaldo, y se abre y se cierra sólo cuando le plazca. Representa la seguridad, la autoridad, el poder patriarcal, como la puerta que conducía a la cámara interior de un príncipe en el teatro neoclásico. Entrar y salir por esa puerta tiene un peso especial: la presencia invisible de Torvald, quien detrás de esa puerta se siente como un dios. Cuando Krogstad va a través de ella, es para recibir su despido del banco. Rank debe tratar de mantener a Torvald en esa habitación, mientras que Nora tiene su conferencia desesperada con Krogstad en el Acto II. Siempre que Torvaldo sale de esta puerta, [...] es siempre en sus propios términos, para dirigir y controlar los acontecimientos. (Su primera aparición es en la palabra clave “gastar”, para charlar con Nora sobre economía doméstica). (Johnston, Brian, [www.ibsenvoyages.com](http://www.ibsenvoyages.com))

El momento en que Nora se va, la puerta tras la que Torvald se resguardaba metafórica una forma de castración, pues Torvald pierde toda su autoridad y poder. Y en cuanto a la incapacidad de aprendizaje de Nora, Brian Johnston también difiere de la opinión de su colega, el profesor Ian Johnston:

El realismo de Ibsen hereda del romanticismo la idea de la condición humana como de alienación múltiple y profunda. Estamos alienados, no sólo del mundo social heredado que desfigura nuestra identidad humana colectiva, sino también nuestras identidades personales que están despojadas de su autenticidad natural. Ésta es la anagnórisis (descubrimiento) de Nora Helmer cuando se da cuenta que ella no conoce ni su mundo ni a sí misma dentro de él. El realismo de Ibsen ofrece, en cambio, una deconstrucción radical de la falsa ‘realidad’ que nosotros habitamos confiadamente. (Johnston, Brian, [www.ibsenvoyages.com](http://www.ibsenvoyages.com))

Ian Johnston insiste en que Nora no muestra ningún interés particular en el trabajo de Torvald o en asuntos sociales fuera de su propia esfera; para ella, si las reglas de la sociedad indican que algo que ella hizo es incorrecto, entonces la propia sociedad debe estar defectuosa. A pesar de que la secreta amortización de la deuda ha puesto a Nora en continuado contacto con un mundo externo a su casa, Nora, en sus tardíos veintes, no ha aprendido en absoluto y no tiene ningún interés en aprender nada acerca de otras personas o la sociedad en general, porque ese ámbito no le proporciona a ella ninguna oportunidad para actuar. En mi opinión, respecto al contacto de Nora con el exterior, existe, pero es muy limitado: ocurre con Krogstad, de quien Nora obtiene el préstamo; ocurre con Rank, ocurre con quien le encomendó el trabajo de hacer copias (las que realizó Nora en casa, de noche); ocurre la salida a hacer compras, como las de navidad. Mucho del dinero para amortizar la

deuda provenía de Torvald, del dinero que Nora ahorraba mal vistiéndose, y de los gastos que podía reducir en la casa, y no tanto de su actividad fuera de la casa.

En cuanto a Cristina, en la revelación de Nora de su más profundo secreto, hay un sentido de competencia entre las dos mujeres, según Ian Johnston. Nora se muestra como una ganadora en el juego de la vida, alardeando e invitando la admiración de la recién llegada por ella y por la vida que tiene. Pero Cristina no deja de considerarla infantil y derrochadora, como cuando niña. Cristina no aplaude, lo cual es un reto para Nora, y ésta, para entrar en control de la situación, expresa que podría ser capaz de ayudar a Cristina. Pienso que en la rivalidad entre ambas, Cristina, aunque en situación delicada en ese momento porque carece hasta de alojamiento, es calculadora y está un paso adelante de Nora. Confesará que le había alegrado la prometedor situación gracias al nuevo puesto de Torvald, más por sí misma que por Nora. Es entonces cuando Nora comprende que Cristina esperaría una oportunidad en el banco y ofrece apoyarla.

Según Ian Johnston el desafío directo al ego de Nora realizado por Cristina es suficiente para que Nora hable de su falsificación, “una narración dramática en la que ella es la estrella”, para demostrar a Cristina y a sí misma que no es tan infantil como se piensa. Hecho esto, ella puede deliberadamente negar a Cristina una cama para pasar la noche, “una cortés pero brutal indicación de la indiferencia de Nora a la situación de Cristina”.

Hacia el final de la obra, propone Ian Johnston, Cristina insiste en que la carta de Krogstad sea entregada, aunque éste ofrezca recuperarla y evitar la revelación de la falsificación. Cristina es consciente de las consecuencias de que Torvald reciba la noticia de la falsificación de su esposa. Cristina no explica sus razones completamente, pero Ian Johnston siente que ella está regresando a la conversación temprana. “Nora piensa que ella es tan maravillosa. Muy bien, vamos a ver lo que hace ahora cuando su mundo entero estalle en su rostro, igual que me ocurrió a mí”. Decirle a Cristina no es prudente ni necesario para reforzar la confianza de Nora acerca de sus logros. Para Ian Johnston Nora es muy segura de sí misma dentro de ella misma. Pero hacer conocer la historia es esencial si Cristina está por ver a Nora como a una persona importante y Nora va a controlar su momento juntas al convertirse en el centro de atención.

Respecto a las anteriores aseveraciones de Ian Johnston, tengo varios comentarios. En cuanto a las razones de Cristina para disuadir a Krogstad de recuperar la carta, Cristina menciona que la pareja Torvald–Nora debe sincerarse, las mentiras deben terminar. La autocomplacencia de Cristina ante sus logros la lleva a arrogarse el papel de ángel justiciero. En cuanto a su secreto, Nora lo confiesa poco a poco. Inicialmente Cristina supuso que el Dr. Rank era quien había otorgado el préstamo a Nora, y luego dedujo que se trataba de Krogstad a partir de las reacciones de Nora ante el prestamista. Me parece que Nora busca el respeto de su amiga, más que controlar la situación, y que esto no invalida la ayuda de Nora a Cristina para la consecución del empleo, ni la ayuda de Cristina a Nora para disuadir a Krogstad de perjudicar a Torvald. Sobre la seguridad de Nora en ella misma, no ocurre a lo largo de toda la obra, sino sólo al principio y al final. De lo contrario, ¿por qué pensar incluso en el suicidio cuando Nora se siente acorralada? En el significado del ensayo de la tarantela, ¿dónde está la seguridad de Nora? ¿En el frenético y catártico baile que podría liberarla del veneno mortal y de la amenaza del descubrimiento del fraude? Aclaro que estas fueron mis reacciones iniciales ante las afirmaciones de Ian Johnston, si bien luego él escribe que con Krogstad es con quien Nora deja de estar en control.

Ian Johnston piensa que la relación de Nora y Rank también se basa en roles: Nora actúa para él en la conversación y él escucha. La confesión de amor, comprensible y elocuente, disgusta a Nora. Rank expresa sus sentimientos, su deseo de actuar. Él está cambiando las reglas del juego, pero Nora no tiene ningún interés en o comprensión de una relación transformada, ni de dejar de estar a cargo del juego. Ella acusa a Rank de arruinarlo todo, “otra pequeña pero desconcertante perspicacia en este complejo carácter de la heroína”, dice I. Johnston.

En mi opinión, acorde a la de Terry Otten (1998), más bien Nora comprende que al aceptar el préstamo de Rank, estaría convirtiéndose en un ser prostituido más allá del marco de la prostitución legalizada que podía constituir el matrimonio, y que era una práctica socialmente tolerable en casos como el de Cristina. En este momento de la obra, a Nora ya se le hizo saber que hay acciones que, fuera del marco de la legalidad, constituyen un delito, por mucho que ella no lo acepte. Ella se habría convertido en adúltera. Reitero que el

afecto de Nora hacia Rank es bastante complejo. Brian Johnston interpreta que en la despedida de Rank, antes de dejar en el buzón sus tarjetas de presentación con una cruz negra marcada anunciando su encierro para morir en soledad, cuando Rank solicita a los Helmer un cigarro, que sea Nora quien se lo enciende constituye un rasgo de sensibilidad de Nora ante la tragedia del amigo, un acto de solidaridad, incluso un ritual funerario. Es una evidencia de que en Nora está ocurriendo un *insight*: no es posible vivir una vida sin preocupaciones, la vida es trágica.

“La curiosa relación” de Nora con sus hijos Ian Johnston también la explica mediante su tesis del control. Los niños necesitan atención a sus necesidades, imponen sus propias demandas. Con ellos no funciona la actuación de roles de Nora, ni ser el centro de atención. Por ello, Nora parece mostrar poco interés en ellos. A mi juicio, en la obra Nora interactúa con sus hijos, les quita los abrigos, los oye relatar sobre el perro negro, carga a la pequeña, baila con ella; mientras juega con ellos a las escondidas, el juego se interrumpe por la llegada de Krogstad. Entonces Nora pide que los retiren. En otro momento, los niños piden estar con su madre porque extrañan estar con ella, pero Nora no lo permite porque ya hicieron efecto las palabras de Torvald acerca de las madres mentirosas que corrompen a sus hijos. Nora interactuaba con ellos como se interactúa con niños de esa edad: a través del juego, y en la forma en que lo hace una madre pequeñoburguesa que cuenta con una niñera para sus hijos y con una sirvienta.

Ian Johnston expresa que Torvaldo y Nora se complementan perfectamente, y son felices porque él no pretende estar en control en el espacio hogareño en la forma en que hemos visto que Nora lo hace o lo requiere, si bien ella le permite actuar la autoridad a Torvald porque eso forma parte de las tácticas de Nora: darle a Torvald el sentido de que él está en control y el espacio para hacerlo. Para I. Johnston es cierto que Torvald está lleno de moralina sentenciosa sobre temas sociales, pero sabemos que éstos son irrelevantes para Nora. Pienso que esta afirmación es cuestionable. En realidad a Nora le rompe los esquemas que Torvald diga que los hijos de los mentirosos, y especialmente de las madres embusteras, serán unos delincuentes. Si Nora expresa que esa afirmación de Torvald no puede ser cierta, no significa que no la haya interiorizado. Más bien, pienso que está en negación, pero la afirmación de Torvald ya causó gran estrago.

Ian Johnston opina que Nora solo comienza a criticar a Torvald cuando él no le da a ella lo que quiere. Lo acusa sólo cuando éste se doblega ante Krogstad, no antes. El crítico tiene la sensación de que ella está más desilusionada de Torvald por rechazarla a ella que por su sometimiento ante Krogstad. Esto revela el gran egoísmo de Nora.

Sin embargo, argumenta Ian Johnston, si Nora fuera menos egoísta y más agudamente sensible a la sociedad y a los otros a su alrededor, ella nunca habría seguido adelante con el préstamo, y Torvald hubiera muerto. De ello se desprende que Nora tiene un fuerte compromiso emocional con ella misma y con su modo de hacer las cosas. La disciplina con la que ha ido pagando durante muchos años el préstamo manifiesta la determinación de Nora y su habilidad para llevar a cabo su propio proyecto, al mismo tiempo que nutrir su matrimonio en un rol muy distinto. Su confianza en sí misma, en sus habilidades para controlar la situación la han “conducido a su éxito”, dice Ian Johnston, y le ha confirmado ante sus ojos que ella está en lo correcto.

Pero Krogstad cambia las cosas. Él insiste en que ella influya en Torvald para que Krogstad mantenga su empleo en el banco, “y la mayor parte del resto de la obra está ocupada con el intento de Nora para hacer frente a esta intrusión inesperada en su agenda”. ¿Por qué no simplemente Nora le cuenta a Torvald? ¿Por qué le oculta la verdad tan larga y desesperadamente? Respondo yo la pregunta: Nora quiere lograr hacer algo serio. Lo reitera varias veces en la obra. Es una forma de autoafirmarse como persona capaz de hacer algo valioso.

Ian Johnston apunta que el pánico de Nora tiene menos que ver con el secreto que se niega a revelar que con su creciente sensación de que está perdiendo el control de la situación. Al tener que responder a las demandas dictadas por otro, Nora recurre a lo que le ha funcionado en el pasado, toma sobre sí misma la responsabilidad para, de alguna manera, tratar de deshacerse de la situación. Y cuando nada parece funcionar, ella se refugia en una ficción autogenerada: Torvald se transformará en el héroe romántico de sus sueños y resolverá el asunto. Para Ian Johnston, la única guionista en su relación es Nora. Pero Brian Johnston visualiza tanto a Nora como a Torvaldo como “dramaturgos sentimentales” que escriben el tipo de guiones románticos de teatro convencional. Torvaldo fantasea con que Nora se encuentra en un peligro terrible y él, heroicamente, la rescataría.

Nora fantasea con que Torvald tratará de salvarla y ella heroicamente se arrojará al río para evitar la destrucción de él. Para Brian Johnston, los dos están representando un papel en los términos de un teatro melodramático que está siendo deconstruido a su alrededor.

Ian Johnston observa que el comportamiento de Torvald una vez leída la carta de Krogstad, destruye completamente la ilusión en la que se ha refugiado Nora. Para Torvald, como su rol social es su identidad completa, se justifica que piense que Nora lo destruyó, opina I. Johnston, y cuando el peligro ha pasado, su identidad vuelve a restaurarse. Torvald perdona a Nora, pero ella lo rechaza. Éste podría parecer el despertar a una comprensión más madura de sí misma por parte de Nora, y de la naturaleza inherentemente insatisfactoria de su vida anterior, que la impulsa a salir de la opresión. Ella acusa a su padre y a Torvald de hacerle un gran mal al no permitirle lograr nada, y ella está ahora decidida a ganar su propia independencia. Esta repentina transformación de Nora en una “nueva” mujer ha sido poco convincente para muchos críticos, comenta Ian Johnston.

Alternativamente, podría verse que Nora está siendo intransigente y haciendo lo de siempre: actuando su propio guión sin atender a nadie más y eligiendo otro papel. Para Ian Johnston la crítica de Nora de su vida anterior es más una justificación para lo que ella ha decidido hacer ahora, que una justa evaluación de lo que ella y Torvald han experimentado juntos. Eso de nunca haber sido feliz, sino sólo haber pensando que lo fue, cuando en verdad no lo era, resulta para I. Johnston “un sofisma bizantino” y “lógica chuleta”; Nora ha decidido ahora que ella no era feliz, punto.

En realidad, Torvaldo y Nora están discutiendo con propósitos cruzados. La naturaleza complementaria de sus caracteres aquí no opera. Ella no puede comprender por qué Torvaldo debe siempre deferir ante las reglas sociales, y él no puede entender por qué ella quiere desafiarlas tan drásticamente. Ambos tienen nociones radicalmente diferentes de lo que significa el *honor*. Torvaldo está diciendo: ningún hombre abandonará su posición social ganada. La respuesta de Nora dice: cientos y miles de mujeres han renunciado a su integridad, a su sentido personal de identidad, a su autogenerado sentido de sí mismas, en el servicio de la sociedad, específicamente en el matrimonio. El callejón sin salida apunta a distintos aspectos de la identidad humana, un tema que Ibsen no se ocupa de resolver, pero que esta escena sirve para iluminar y explorar, escribe I. Johnston.

Torvald sugiere vivir juntos como hermano y hermana, dice que puede tener la capacidad de cambiar, quiere mantener el contacto. Da a entender que ama a Nora y hará cualquier cosa para mantener su relación, y Nora puede establecer los términos. Torvald revela en el proceso una inesperada flexibilidad que sugiere que, si Nora aceptara su propuesta, él podría muy bien aprender y cambiar. Él muestra profundos sentimientos, no una preocupación para guardar las apariencias, en opinión de Ian Johnston. Cada propuesta es fríamente rechazada. Nora ha tomado una decisión: el papel que está estableciendo en el juego no tiene espacio para Torvald.

Para Ian Johnston

La salida de Nora es una manifestación heroicamente valiente de su integridad inflexible, su apasionado sentido de sí misma, su rechazo absoluto a vivir una vida donde ella no está en control de sus acciones. Hay sobre sus acciones algo grande, desafiante y totalmente libre, valores todos lo más preciosos, dada la sociedad infectada que está rechazando. [Y], Al mismo tiempo, sin embargo, sus acciones no tienen ningún sentido racional. Violan los fuertes vínculos (y las responsabilidades sociales que aquellos lazos traen con ellos) que ella tiene con Torvald y sus hijos. (Johnston, Ian, <http://records.viu.ca/~johnstoi/introser/ibsen.htm>)

Ian Johnston considera que Nora está menos dotada que Krogstad o Cristina para enfrentar el helado y oscuro mundo al que ella está yendo, “tan implacable y brutal como el desierto en el que Edipo se adentra al final de su tragedia”. Y Nora está llevando a ese mundo la más frágil de las ilusiones: la demanda de la autorrealización romántica.

Ella es libre, valiente, fuerte, intransigentemente ella misma y, al mismo tiempo, socialmente irresponsable, ingenua, autodestructiva y destructiva de los demás. Podemos intentar solucionar estas contradicciones con las etiquetas “Nora, la militante feminista”, “Nora, la egoísta rompehogares”, expresa Ian Johnston. Pero añade que “Ibsen no va a solucionar estas contradicciones para nosotros, porque ellas yacen en el corazón de la trágica experiencia que nos está invitando a explorar”.

Según I. Johnston, la conclusión de Ibsen aquí es profundamente trágica: el inevitablemente autodestructivo rumbo forjado por la personalidad (hombre o mujer) de quien busca –sin pagar el precio completo por ello– la completa libertad para responder sólo a sí mismo: “Los que rechazan los más íntimos vínculos sociales con el fin de ser ellos

mismos sin comprometer su integridad, como Nora lo hace, están, al igual que Antígona, Macbeth, Edipo, y otras figuras trágicas, dirigiéndose a la destrucción.”

La respuesta de Ian Johnston ante Nora no es admiración, condena, o preocupación, sino sobrecogimiento de que ella pueda estar tan comprometida con su propia visión de las cosas y tener el valor final y el apasionado egocentrismo para salir a ese congelado desierto, sola, abandonando entre otras cosas el amor, en lugar de renunciar un ápice a lo que percibe como su integridad.

Tengo la impresión de que Ian Johnston generó su tesis sobre la necesidad de Nora de estar en control permanentemente, con base en las actitudes de la Nora del inicio de la obra. Ian Johnston no pudo sacudirse esa impresión, que fue aplicada a su interpretación del personaje a lo largo de toda la obra. Es paradójico que acepte la posibilidad de cambio del “convencional” Torvald, pero le niegue la posibilidad de transformación a Nora por haberla encasillado en desempeñar roles para controlar. Desde mi perspectiva, es imprescindible recordar el énfasis que algunos autores hacen sobre la gran pericia de Ibsen para manifestar el tiempo en la obra. Me refiero no sólo a la recuperación del pasado de manera magistralmente dosificada, sino también a la forma en que se va manifestando en los gestos y acciones de los personajes, los cuales expresan su subjetividad y transformación interna. Es por eso que desde el contrato de ficción con el lector, se logra el efecto de verosimilitud: la transformación radical ocurrida en tres días, en el caso de Nora, o en tres minutos, en el de Torvald. Encasillar a Nora como controladora a toda costa es reduccionista, sin embargo, el desarrollo del análisis de Ian Johnston es muy atractivo, y las conclusiones a las que llega, además de que conmueven profundamente, tienen gran sentido y no pueden ser desdeñadas. Paradójicamente para mí, resultarán valiosas en el análisis de *Bajo el silencio* de Oscar Liera.

### **3.1 Más aportaciones críticas valiosas sobre el personaje de Nora**

En cuanto a Nora y la relación matrimonio–dinero, la psicoanalista Bibiana Degli Esposti menciona que el regateo es el modo de aproximación inicial del matrimonio Helmer. Ella entra, él la escucha, la llama alondra, ardilla, chorlito. Ella pide dinero, él se lo da. “Él le da a la par que la llama manirrota, o al revés, primero le dice chorlito y luego le da para que

siga siendo ese chorlito que él cuida. El chorlito es un encanto... pero gasta un montón de dinero.” (1998, p. 54). Torvald está por lograr “una fantasía masculina de hit parade; conquistar un reino para entregárselo a su dama”, será el Sr. Director de un banco. “Ella acompaña la fantasía de él y ya quiere gastar a cuenta, soltarse, adelantar el goce”, pero Torvald, mesurado, la contiene.

Al inicio de la obra, la importancia del dinero para Nora es evidente: es estupendo contar con montones de dinero y no tener que andar con estrecheces, y no sólo lo necesario, sino muchísimo dinero. Degli hace notar que el tema que da pie al primer escándalo no es un amante, sino el dinero, la forma en que ella lo consiguió para curar a su marido.

Por su parte, Theodore Dalrymple (2005) observa que *Casa de muñecas* sugiere que “el matrimonio no es sino una formalizada y legalizada prostitución”.<sup>16</sup> La Sra. Linde, amiga de infancia a quien Nora ha encontrado luego de una ausencia de muchos años, le cuenta a Nora que su matrimonio ha sido infeliz. Se casó porque su madre estaba en muy malas condiciones de salud, incapacitada y en reposo médico. Además, tenía que cuidar a sus dos hermanos pequeños. No explícitamente, Cristina admite no haber amado a su esposo. Ante la proposición de matrimonio, expresa: “No sentí que pudiera decir no”. Nora deduce que el marido de Cristina era rico y ésta afirma que al principio lo era, aunque después sus inseguros negocios lo dejaron en la ruina.

Como Brian Johnston, quien expresó que el coqueteo de Nora con Rank “no tiene un nombre educado”, también otros autores piensan que Nora se daba cuenta de que su relación con Torvald la prostituía. Westerståhl (reseñada por Templeton, 2006), percibe en las confidencias con Cristina que Nora sabe que su matrimonio se basa en el sexo por dinero, y que el préstamo que obtuvo para salvar la vida de su marido es una “garantía contra la disminución de su aspecto”. Westerståhl considera que debido a que fuera de los burdeles había falta de trabajo para las mujeres solteras en la época de Ibsen, al irse Nora, dado que ya no es una esposa/madre, se convertirá en una prostituta, “en sentido figurado o literario”, en lugar de convertirse en un ser humano. Templeton califica como exagerada esta afirmación.

---

<sup>16</sup> La traducción de “*Ibsen and His Discontents*” es de Russell Razo Carranza.

Por su parte, Terry Otten (1998, reseñado por Van Laan) ve como escena clave la confianza de Rank a Nora en la que ella se enfrenta al hecho de la venta voluntaria de uno mismo para ganar algo de ventaja. Habilitada por Rank, Nora “por primera vez se enfrenta abiertamente a lo que se ha convertido” y realizará un esfuerzo por liberarse de sus problemas con Krogstad y Torvald, lo que significa una liberación de los puntos de vista sexistas que ha encarnado Nora y que la esclavizan. Por ello, su victoria “es sobre sí misma” y genuina.

Como otras importantes protagonistas de Ibsen, Nora es huérfana de madre. Ellen Hartmann (2004) –cuyos puntos de vista respecto a la compleja sexualidad de Nora ya mencionamos arriba– recupera conceptos teóricos sobre el desarrollo psicológico femenino, según los cuales las fuertes relaciones madre-hija pueden hacer que las niñas acepten los roles de género tradicionales. Pero carecer de madre también puede provocar que las niñas al crecer no logren desarrollar aptitudes para las grandes exigencias físicas y psicológicas de la maternidad. Según Hartmann, la situación de Nora como madre es muy compleja. Ama genuinamente a sus hijos, pero es inmadura. Cuando el milagro inesperado no sucede, Nora se da cuenta de haber vivido con un extraño y haber concebido con él tres hijos. Expresa que no puede soportar pensar en ello, y qué se podía “romper en pedazos.” Nora decide irse y enfrentar una nueva existencia donde aprenda a educarse a sí misma y a ser responsable de sus decisiones.

El final alternativo que el dramaturgo noruego se vio obligado a escribir para su obra, permite deducir a Hartmann que Ibsen perfiló al personaje de Nora como sensible ante lo que significa haber crecido sin madre: Torvald obliga a su esposa a ver a los niños antes de marcharse:

Helmer: Go then. But first you shall see your children for the last time!

Nora: Let me go! I will not see them. I cannot!

Helmer: (draws her over to the door) You shall see them. (Opens the door and says softly) Look, there they are asleep, peaceful and carefree. Tomorrow, when they wake up and call for their mother, they will be – motherless.

Nora: Motherless...!

Helmer: As you were.

Nora: Motherless! (Struggles with herself, lets her travelling bag fall) Oh, this is a sin against myself, but I cannot leave them. (Half sinks down by the door.)

(En Hartmann, 2004, p. 7).

“Mira, ahí están dormidos, tranquilos y sin preocupaciones. Mañana, cuando se despierten y llamen a su madre, serán huérfanos.” Al verlos, Nora exclama “¡Huérfanos...! (Lucha consigo misma, deja caer su maleta) ¡Oh, esto es un pecado contra mí misma, pero no puedo dejarlos”. Para Hartmann, esta afirmación resume el conflicto universal de todas las mujeres: las contradicciones insolubles entre las demandas de la maternidad, y las de autorrealización; nuestro deber hacia nuestros hijos, y nuestro deber hacia nosotras mismas.

Hartmann piensa que precisamente por haber crecido sin una madre, Nora es capaz de tomar la decisión de dejarlos, con el fin de cumplir con su propio proyecto. Nora sabe que aunque tiene sus costos, es posible sobrevivir siendo huérfanos de madre. Y también sabe que Ana María será una buena madre sustituta para sus hijos, como lo fue para la propia Nora.

Pero diversos autores han criticado duramente a Nora por el abandono de sus hijos. Como antes mencionamos, Ian Johnston la considera egoísta e incapaz de comprometerse con quienes la rodean, incluyendo a sus propios hijos, y le augura un destino nada favorable. Por su parte, Brian Johnston, aunque me parece que no juzga directamente el abandono de los niños, si censura en Nora que “una de sus más miserables acciones es culpar a los niños de intentar forzar la cerradura del buzón”. Theodore Dalrymple, médico de una prisión, psiquiatra y escritor sobre temas sociales, políticos y culturales, interpreta que la nueva libertad de Nora, su deber hacia ella misma, implica cortar toda conexión con sus tres hijos para siempre: “No quiero ver a los niños. ...Como soy ahora no puedo ser nada para ellos”. Dalrymple también expresa:

Cuando, como yo, se han conocido cientos, tal vez miles de personas abandonadas en su infancia por uno o ambos padres, en esencialmente las mismas bases (“necesito mi propio espacio”), y se ha visto la perdurable desesperación y el daño de tales causas del abandono, no se puede leer o ver *Casa de Muñecas* sin ira ni asco. Ahora vemos lo que Ibsen quería decir cuando dijo que los derechos de las mujeres no eran de fundamental interés para él. Él estaba ahí para promover algo mucho más importante: el egotismo universal. (2005)

Degli Esposti, desde su perspectiva psicoanalítica y feminista explica que el personaje Nora constituyó un escándalo literario por tres motivos: puso en cuestión la estructura de la familia, actuó al margen de su esposo pero, sobre todo, sus hijos dejaron de ser su falo:

[...] los hijos dejan de ser para ella una necesidad de sacrificio y no porque no pierda nada ahí, sino porque no constituyen su objeto de deseo único, en el sentido de no constituirse en aquello con lo que una mujer pudiera ilusionarse completa y con ocupación vitalicia. (1998, p.53)

El abandono de los hijos por una mujer plantea una desnaturalización, un borde que parece no se debiera traspasar. Ante aquél se recurre a argumentos como la felicidad de los niños, la imposibilidad de no pagar por ello, y si no bastara, se alega el manoseado instinto maternal. Una mujer que deja los hijos pone a crujiar ideologías, escribe Degli. Además afirma que la maternidad en las mujeres en tanto sujetos hablantes, deseantes, está atrapada por la cultura como cualquier otro de sus actos. Las pautas recibidas por las mujeres han sido transmitidas por sus madres de generación en generación, y aunque se incorporen nuevas costumbres y ocupaciones en las pautas para las nuevas generaciones, no se prevé que haya un cambio estructural en lo que serán sus obligaciones respecto a la crianza de los hijos y la transmisión de ideología. Pero “Nora decide trastocar ese orden repetitivo y nos deja al final de la obra habiendo atravesado la puerta que señala un cambio discursivo, un nuevo posicionamiento de este sujeto”. (p. 54)

Dicho cambio es radical, puesto que al principio de la obra Nora está identificada con el discurso que la somete. Cuando Nora llega con regalos para todos y Torvald le pregunta que quiere para ella, Nora responde: “Bah, yo no quiero nada”. Degli Esposti expone que a través de una actitud como esta, una mujer quiere ser amada por su entrega, lo cual apunta a un poder, el resorte por el cual se le deba siempre algo. Es una forma de interesarse sólo por el propio deseo. Y cuando llega Cristina con su viudez, sin hijos, sin una nostalgia para recordar, Nora le muestra que no hay más dolor que el de una y yo tengo todo lo que dices que te falta. Según D. Esposti

Ibsen no quiere solamente hacerle tomar a la mujer todo lo que el entorno le ha quitado, sino que en el desarrollo de Nora nos la muestra en su egoísmo y también en su identificación con aquello que la somete. Nora en este pasaje es Torvald en el sentido de tener ella todo lo que Cristina no tiene y pudiera necesitar: marido,

dinero, hijos y una gran felicidad. Frente a su amiga, Nora pasa de ser el chorlito mantenido a sostenerse de una opulencia fálica. Es entre gracioso y patético oírle decir que hoy no quiere ser egoísta, que hable Cristina para a punto seguido no dejarla articular palabra. Patético porque ese no escuchar puede pensarse como no querer ser tocada, no querer oír nada que la desbanque de su posición fálica. (1998, p.56)

En el desarrollo del cambio de discurso de Nora, que va del hombre que la quiere como muñeca, a cuestionarse qué hombre hace falta para que ella sea requerida como mujer, el *insight* de Nora está relacionado con los hijos. Las aseveraciones de Helmer a propósito de los trucos y mentiras que han hundido moralmente a Krogstad y de los delincuentes precoces y sus madres mentirosas y corruptoras, al ser escuchadas por Nora, constituyen “un punto de no retorno en su movimiento”, dice Degli. Mientras se da cuenta cuánto le atañe lo dicho por Torvald, los niños demandan venir con su mamá, pero ella no lo permite: “No, no; no dejes que vengan. Quédate con ellos, Ana María.” “¡Corromper a mis hijos...! ¿Envenenar mi hogar? No es verdad. Jamás lo será.”

Piensa Degli Esposti que la acción de Nora no nos propone un modelo, sino “un pensamiento acerca de todas las vicisitudes en que se debate un humano femenino cuando de su ser madre se trata”. Las ideologías crujen, ninguna posición le resulta fácil ni agradable “a la mujer enfrentada, si no a la decisión de dejar los hijos en manos del marido, al menos a la fantasía de hacerlo”, porque el abandono de los hijos es un lugar privilegiado de pasaje naturaleza–cultura.

Respecto a Nora y su relación con las leyes sociales y la masculinidad, hacia el final del primer acto de *Casa de muñecas*, Krogstad hace ver a Nora la gravedad de falsificar la firma de su padre y expone que él hizo algo semejante y esto destruyó su posición social:

Nora: ¿Usted? ¿Pretende hacerme creer que hizo algo valiente para salvar la vida de su mujer?

Krogstad: Las leyes no preguntan por los motivos de las acciones.

Nora: Entonces deben ser muy malas leyes.

Al decidir marcharse, ante los cuestionamientos de Torvald y tras afirmar no tener clara como guía inquebrantable la religión, Nora añade respecto al sentimiento moral:

Nora: Bueno, Torvald, no sabría decirte. La verdad es que no tengo ni idea. Estoy completamente perdida con respecto a esos asuntos. Sólo sé que, en esto, mi opinión es muy diferente a la tuya. Además, me he enterado de que las leyes son distintas a como yo pensaba; aunque me resulta imposible creer que esas leyes sean correctas. ¡¿No iba una mujer a tener derecho a proteger a su viejo padre agonizante?! ¡¿A salvar la vida de su marido?! No lo creo.

Helmer: Hablas como una niña. No entiendes la sociedad en que vives.

Nora: No, no la entiendo. Pero acabaré entendiéndola. Averiguaré si es la sociedad la que tiene razón, o si soy yo.

Al enjuiciamiento de las acciones de Nora por las leyes sociales Brian Johnston lo vincula con la visión que G.W.F. Hegel tiene de *Antígona* en *La Fenomenología del Espíritu*.

Según Brian Johnston, Hegel ve la polis griega y sus conflictos como el fundamento de nuestra identidad histórica y cultural. El filósofo alemán utiliza la *Antígona* de Sófocles para analizar el conflicto entre la ley del hombre contra la Ley de la Mujer.

Siguiendo a Helge Salemonsén, Brian Johnston sugiere que el proyecto de Ibsen para la composición de *Casa de muñecas* revela que *Antígona* es un texto incrustado en esta obra de Ibsen: “Hay dos tipos de leyes espirituales, dos tipos de conciencia” completamente diferentes, la del hombre y la de la mujer. “Éstas no se entienden entre sí, pero [...] las mujeres son juzgadas por la ley de los hombres, como si ellas no fueran una mujer, sino un hombre.” Para Salemonsén con estas palabras Ibsen podría haberse referido a la *Antígona* de Sófocles en la nota de Hegel a la primera subsección del sexto capítulo de la *Fenomenología*: “a. El mundo ético; La ley humana y Divina; Hombre y Mujer”, pero no es así. “Es el comentario de Ibsen a *Una casa de muñecas*.”

Brian Johnston cita un fragmento del análisis de *Casa de muñecas* por Salemonsén, el cual revela la reproducción por Ibsen de muchos de los detalles cruciales del texto de Hegel:

‘En las diferentes etapas de su vida, Helmer ha participado en el sistema político, administrativo y jurídico, y ahora en una institución financiera de gran alcance. Él

es una expresión explícita de lo que Hegel define como La Ley Humana, ley de la sociedad, la ley masculina ... Nora, como Antígona ... había hecho lo que hizo por cuidado a sus seres queridos, un cuidado que en todo momento se ha visto como responsabilidad y obligación de la mujer, como lo fue también de Antígona ... Helmer, quien se identifica él mismo con las leyes de la sociedad, y quien identifica la moralidad con el respeto a la ley, reprocha a Nora por la falta de moral ... Como con Antígona, vemos [a Nora] en conflicto entre dos expectativas éticas, las cuales están justificadas por la tradición, y que están conectadas a la diferente fundación de los sexos en el mundo ético, a la mujer como sirviente de la familia, al hombre como a un miembro activo de la sociedad. Nora identifica su sentido moral con el cuidado del bienestar de su familia. Para Helmer, la moral es idéntica a la obediencia, obediencia a las instituciones de la sociedad, Iglesia y Estado ... ¿Lo que Nora tiene que resolver, es lo que constituye nuestra autoimagen, nuestra identidad como un niño, como una mujer, como un hombre, o como un ser humano en los tiempos en los que vivimos? Los roles tradicionales de mujeres y hombres son identidades que son heredadas, que son sobre las que tenemos que trabajar y desarrollar soberanía.' (Salemonsén, cit. por Jhonston, Brian)

Cuando fraudulentamente solicita el dinero a Krogstad, Nora actúa como una adulta preocupada por el cuidado de su esposo enfermo. Actúa por amor y es noble su intención, pero también actúa como una mujer que siente amenazado el bienestar de su familia, no obstante las estrecheces debidas a la baja remuneración de su marido como abogado.

Para afrontar el pago de la deuda, Nora llega a realizar la actividad de copista:

Nora: En fin, también he tenido otras fuentes de ingresos. El invierno pasado tuve la suerte de que me dieran una buena cantidad de documentos para copiar. Así que por las noches me encerraba a escribir hasta las tantas. Ay, muchas veces estaba tan cansada, tan cansada... Pero al mismo tiempo era divertidísimo, eso de sentarte a trabajar y luego ganar dinero. Era casi como ser un hombre.

Jorge Dubatti (2006b, p. 24, nota 16) escribe que Nora, si bien construida dentro del modelo del personaje positivo por su explícita bondad, abnegación, capacidad de sacrificio, amor al prójimo, también manifiesta aspectos de su personalidad que se “desdelimitan de dicha categoría” y marcan el ingreso a territorios más difusos y complejos, como la fascinación por ser hombre.

En su ensayo “Ibsen y la ética protestante”, García Gutiérrez (2011, p.103-112) considera que para realizar la interpretación de una obra se requiere investigar y conocer la perspectiva cultural en la que se inscribe, la ideología del autor, las características de las

sociedades a las que pertenecen los personajes, la religiosidad de aquellas sociedades y cómo la manifiestan los personajes en la obra analizada.

Ibsen se desarrolló en la Noruega protestante del siglo XIX. También en esa época, explica García Gutiérrez, Max Weber en *La ética protestante y el espíritu capitalista* (1904), a partir de una revisión histórica de los siglos XVI al XIX, estudió científicamente “las principales propuestas ético-religiosas del protestantismo y la manera como éstas consolidan una sociedad dedicada principalmente al trabajo, como forma de ejercicio espiritual” (p. 106).

Weber distinguió los distintos grupos protestantes y sus complejas ramificaciones: anglicanos, calvinistas, puritanos, luteranos, pietistas, etc., los cuales, desligados de la supremacía católica romana, consolidaron una propuesta concreta de sociedad capitalista con base en su visión ética particular. Menciona García que el calvinismo, por ejemplo, “se fue consolidando como un constructo individualista que propició una cultura económica similar al capitalismo” (p. 106).

García Gutiérrez menciona las principales ideas protestantes, según Weber: a) Dios es absoluto, inabismable por el hombre y domina a todos los seres humanos, b) Cada hombre está predestinado a la salvación o a la condena, aunque sus obras pueden modificar el juicio de Dios, c) Ante la inexistencia (e ineficacia) de la confesión a través de un interlocutor, cada hombre dialoga de frente a Dios, desarrollándose así el ‘destino individual’, d) La prosperidad de los negocios es signo de elección divina, e) El hombre trabaja por la gloria de Dios y en gratitud de su elección, f) El dinero que se ha obtenido a través del trabajo no puede servir para el lujo ó confort, pero se puede aprovechar para fortalecer los negocios a través de la reinversión.

En *Hedda Gabler*, la invocación a Dios por los personajes permitió a García Gutiérrez analizar la religiosidad de aquéllos, pero además comprender su configuración, los motivos de sus decisiones y las consecuencias de éstas en el conflicto general de la obra. Esto evita juicios de valor sobre la conducta de los personajes fuera del marco del protestantismo.

Con base en lo anterior, en *Casa de muñecas* Nora invoca a Dios en seis ocasiones.

Al charlar con Cristina, Nora le aclara a su amiga que Rank no acude a la casa como médico, sino como buen amigo, y que todos los Helmer se hallan muy saludables. Entonces Nora se levanta de un salto, aplaude y exclama: “¡Dios mío! ¡Cristina, es una delicia vivir y ser feliz!... (Ibsen, 1952, p. 1148)<sup>17</sup>. Esta invocación a Dios se da en el contexto de haber dejado atrás la enfermedad de Torvald, que colocó a Nora en tantos apremios económicos, lo cual pronto será superado gracias al nuevo sueldo de Torvald como director de Banco.

La segunda mención a Dios por Nora ocurre después de confiarle a Cristina que en realidad no fue su padre quien le proporcionó el dinero para el viaje a Italia, sino que ella lo obtuvo por sus propios medios, y que su esposo no lo sabe. Cristina pregunta si nunca le ha confesado a Torvald esta situación, y Nora replica:

Nora: ¡No, lo quiera Dios! ¿Cómo se te ocurre tal idea? ¡A él, tan severo para esas cosas! Por lo demás, a Torvaldo, con su amor propio de hombre, se le haría muy penoso y humillante saber que me debía algo. Se habrían echado a perder todas nuestras relaciones, y la felicidad de nuestro hogar terminaría para siempre. (Ed. Aguilar, p.1151)

Nora también invoca a Dios cuando Cristina no comprende el asunto del supuesto hombre viejo y rico que le habría heredado a Nora todo su dinero:

Nora: ¿No te das cuenta?... No existe tal señor; es una cosa que me imaginaba siempre cuando no sabía qué hacer para encontrar dinero. Pero ¡qué más da! Por mí ese dichoso señor viejo puede pasar donde le plazca: no me importan nada ni él ni su testamento; ya se acabaron las preocupaciones. (*Irguiéndose de repente.*) ¡Dios mío! ¡Qué gusto también poder pensarlo, Cristina! ¡Sin preocupaciones! ¡Poder sentirse absolutamente tranquila; jugar y alborotar con los niños; tener la casa preciosa, todo como le gusta a Torvaldo! ¡Y calcular que ya se acerca la primavera con su cielo azul! Para entonces quizá podemos viajar un poco, volver a ver el mar. ¡De verás es magnífico vivir y ser feliz! (p. 1152)<sup>18</sup>

Como en la primera invocación, Dios está vinculado con la finalización de las preocupaciones y con el deseo de vivir y ser feliz.

---

<sup>17</sup> “¡Señor, Señor, Cristina, que maravillosa es la vida cuando se es feliz!... (Ed. Alianza, p. 42). Cotejé la invocación a Dios en las ediciones de *Casa de muñecas* de las Editoriales Aguilar, Alianza y Nórdica. No siempre aparece la invocación a Dios por Nora en las tres ediciones. Las invocaciones que presento son las que aparecieron en por lo menos dos de las ediciones, y cito las de la edición de Editorial Aguilar.

<sup>18</sup> En la edición de Alianza hay dos invocaciones en este fragmento: “¡Ay, Dios, ¿no lo entiendes? El viejo caballero no existía; [...] Oh, Señor, ¡qué alegría da pensarlo, Cristina! ¡Sin preocupaciones!” (1989, p. 52)

Además, Nora invoca a Dios cuando Krogstad justifica su intención de rehabilitarse socialmente y exige que Nora interceda por él ante su esposo. Ella ya había intentado, infructuosamente, que Torvald cambiara su decisión:

Krogstad: El asunto no llegó a los tribunales, aunque enseguida se me cerraron todos los caminos. Y entonces emprendí esa clase de negocios que usted no ignora. A algo tenía que agarrarme, y me atrevo a decir que no he sido peor que otros. Pero hoy necesito salir de todo eso. Mis hijos ya van siendo mayores, y se impone que recobre mi reputación. El empleo del banco representaba para mí el primer escalón, y ahora resulta que su esposo quiere arrojarme para hacerme caer nuevamente en el fango.

Nora: Pero, por el amor de Dios, señor Krogstad: no está en mis manos ayudarle. (Aguilar, p. 1159)

Enseguida, Krogstad exige a Nora que Torvald cree un puesto para él. Dios también es invocado por Nora cuando ella dialoga con Rank y éste le recrimina el hecho de que Cristina nuevamente esté en la casa de los Helmer.

Nora: Sólo ha venido a arreglar mi traje. ¡Dios mío, qué desatinado está usted!... (*Sentándose en el sofá.*) Sea bueno, doctor; ya verá mañana lo bien que voy a bailar. Entonces podrá figurarse que no lo hago sino por usted... y por Torvaldo, naturalmente. (*Saca varios objetos de la caja.*) Siéntese aquí, doctor; le voy a enseñar una cosa. (Aguilar: p.1173)

A continuación Nora le enseña al doctor Rank las medias de seda. La invocación a Dios es previa al coqueteo de Nora con Rank en esta escena que escandalizó al público y hasta fue suprimida en algunas ediciones.

La última invocación a Dios por Nora aparece cuando ella esperaba el “milagro” o lo “maravilloso”: que Torvald se responsabilizara de la falta cometida por ella:

Nora: He esperado durante ocho años con paciencia. De sobra sabía, Dios mío, que los milagros no se realizan tan a menudo. Por fin llegó el momento angustioso, y me dije con toda certeza: «Ahora va a venir el milagro.» Cuando la carta de Krogstad estaba en el buzón, no supe ni aún figurarme que pudieras doblegarte a las exigencias de ese hombre. Estaba firmemente persuadida de que le dirías: «Vaya usted a contárselo a todo el mundo.» Y cuando hubiera sucedido eso... (p. 1198)

Así, pues, la invocación a Dios por Nora se da cuando ella está feliz por la finalización de sus preocupaciones económicas, cuando siente amenazada la felicidad de su hogar por la

certeza de que su esposo no comprenderá sus acciones, y cuando se ve amenazada por Krogstad. También la utiliza como una frase hecha, previa a la solicitud de apoyo a Rank y, finalmente, cuando ella explica a su marido en qué consistía su anhelo, su demanda de amor, la cual no fue satisfecha por Torvald.

La felicidad de Nora por la prosperidad económica de su esposo –como signo de elección divina–, está acorde a la religiosidad protestante, pero no así su deseo por obtener mayor confort. Por otra parte, la renuncia de Nora a seguir aceptando el discurso religioso emitido por el Pastor de su comunidad, hasta determinar por sí misma si es convincente para ella, se corresponde con la intrascendencia de un interlocutor ante Dios en la ética protestante.

En cuanto al abandono del compromiso matrimonial<sup>19</sup> y de sus hijos, Nora había ido asimilando la idea de alejarse para siempre. Así lo manifestó ante la niñera Ana María al aludir a la posibilidad de suicidarse. Cuando decide marcharse, Nora lo hace sin albergar sentimiento de culpa, convencida de la necesidad de autoconocerse y educarse para convertirse en un ser autónomo, pues estos son deberes tan sagrados como sus deberes de esposa y madre.

Respecto a la religiosidad de Nora, conviene recordar el planteamiento de García Gutiérrez:

Es probable que una de las aportaciones de Ibsen al teatro de su tiempo haya sido justamente la presentación de situaciones dentro de un mundo protestante que, a los ojos del espectador, sorprenden por las decisiones de los personajes dentro de los dramas. (2011, p. 111)

Además, que la consideración de algunas obras de Ibsen como ‘tragedias modernas’ posiblemente se deba a “la manifestación de una religiosidad poco reconocible para un público de un sustrato religioso o ideológico diferente”. (García Gutiérrez, p. 111)

Arthur Miller identificó en las obras de Ibsen la evolución cualitativa de la vida, mostrada a través de un permanente proceso, un desarrollo, un cambio.

Dubatti anota que Sanchís Sinisterra en *Cinco preguntas sobre el final del texto*, enfatiza

---

<sup>19</sup>El abandono de dicho compromiso por Thea Elvsted en *Hedda Gabler* es una “curiosa referencia al conflicto de la Nora de *Casa de muñecas*”, nos recuerda García Gutiérrez (2011, p. 110).

la diferencia entre la entrada de Nora en la escena inicial, donde la campanilla de la puerta “anuncia la llegada de Nora hecha un pajarito, cargada de regalos para Navidad, ocultando toda una serie de cosas”, y su salida final en el cierre del Acto III, donde “vemos la clara contraposición de Nora marchándose con una pequeña maleta y desnuda, es decir, con toda su verdad expuesta”, y dando un portazo. A lo largo de la obra, son identificables diversas marcas textuales que permiten distinguir el proceso de transformación de Nora.

Jorge Dubatti (2006b, p. 15, 16, notas 12, 13) observa al inicio a una Nora autoasimilada a lo pequeño, cuando ante Cristina afirma haber tenido que trabajar haciendo “pequeñas cosas”: “ganchillos, bordados, cosas como esas”. Nora ha interiorizado, desde la mirada de los otros, su entidad social de “niña”, a partir de la cual evolucionará al mundo adulto. Aquí, para moverse en el mundo de los adultos, Nora utiliza la mentira como estrategia, mentira que primero se muestra “degradada”, al negar comer almendrados, y después como “mentira vital”, la mentira necesaria. Más tarde, cuando Cristina agradece a Nora por ofrecer interceder ante Torvald en la obtención de un empleo, y Cristina califica como doblemente bondadosa a Nora en virtud de “saber tan poco de las cargas y preocupaciones de la vida”, la respuesta física y verbal de Nora muestra una primera señal de cambio interno en el recorrido de su autoafirmación.

Nora: ¿Yo? ¿Yo conozco tan poco...?

Señora Linde: (*Sonríe.*) Oh, sí, claro, por Dios, los trabajos manuales y otras cosas... Eres una niña, Nora.

Nora: (*Elevando la cabeza y golpeando algo en el piso.*) No lo debieras decir con esa superioridad.

Un segundo momento de autoafirmación de Nora ocurre al final del Acto I, cuando Nora ratifica con mayor firmeza “su rebeldía ante la *doxa* encarnada en las palabras de Krogstad y Helmer”, afirma Dubatti (2006b, p. 46):

Nora: (*pálida de terror.*) ¡Corromper a mis hijos...! ¡Envenenar mi hogar! (*Breve pausa; alza desafiante la cabeza.*) No es verdad. Jamás será verdad.

Otra acción importante de Nora es identificable en el momento en que Torvald confiesa no querer a Krogstad en el Banco, por el tuteo y la familiaridad con que se ufana el prestamista públicamente al interactuar con Torvald, lo cual Nora considera “pequeñeces mezquinas”.

Aquí la víctima de las atribuciones de «lo pequeño» desde la mirada de los otros, “rectifica por primera vez a Helmer con los mismos valores”:

Nora comienza a valerse de una de las armas fundamentales del individuo: la paradoja aplicada a la deconstrucción de los discursos de la *doxa*. Poco a poco revela que el auténtico «muñeco» de esta «casa» es su marido. Y va más allá: califica negativamente las acciones morales de Helmer («mezquindades»). Estas palabras dejan ver, como puntas de *iceberg*, la dimensión de la acción interna de Nora y dan señales de que Ibsen está contando dos historias: la visible o externa (el entramado de relaciones sociales), y la interna (la transformación de la visión de mundo de Nora). (Dubatti, 2006b, p. 56)

La auténtica conversión de Nora, según Dubatti, ocurre tras la destrucción del recibo con la firma falsificada por Nora, así como de la carta explicativa de Krogstad en el fuego de la estufa, acción realizada por Torvald. Nora asiente ante su esposo: “He tenido una dura lucha en estos tres días.” La reacción de Torvald ante las demandas de Krogstad, sus acres recriminaciones, su aceptación a someterse ante el chantaje del prestamista, ya han sido interiorizadas en la experiencia de Nora y ella saca conclusiones. “Más allá de las palabras, el encuentro personal adquiere la dimensión de una *epifanía*: la revelación de un saber universal sobre el mundo a partir de una experiencia particular y concreta”, afirma Dubatti. (p.98, nota 45)

Por su parte, Brian Johnston identifica en el proceso de transformación de Nora tres dimensiones: la primera, material; la segunda, psicológica, por último, una dimensión existencial, perceptibles mediante la evolución significativa de palabras repetidas muchas veces durante la obra por la protagonista. El caso más notable es la repetición del término “*vidunderlig*”, “maravilloso”.

En el primer acto, lo “maravilloso” connota la buena vida en términos doméstico, material y social. Torvald obtendrá en el banco el nuevo trabajo con un considerable aumento de ingresos. Para Nora esto significa la conclusión de los difíciles tiempos de deudas y de economizar. Cuando Nora pronuncia “maravilloso” tres veces, suena el timbre y arriba al escenario Cristina Linde, uno de los personajes que hará que ninguna de las maravillosas cosas materiales suceda. La siguiente vez que Nora utiliza la palabra “maravilloso” es en su conversación con Cristina (junto con la repetición triple de la palabra “*sorglos*”, “libre de

preocupaciones"). El timbre suena nuevamente, trayendo al escenario a Krogstad, el otro agente quien, junto con Cristina, transformará el mundo de Nora.

En el Acto II el infinitivo “maravillar” es otra vez repetida tres veces:

Nora: Entonces serás testigo de que no es cierto, Kristine. No estoy trastornada, en absoluto; estoy en pleno uso de mis facultades, y te digo: «Nadie sabía nada sobre esto, lo he hecho todo yo sola». Recuérdalo.

Sra. Linde: Lo recordaré, pero no lo entiendo.

Nora: Ay, ¿cómo ibas a entenderlo? Ahora es cuando nos vamos a maravillar.

Sra. Linde: ¿A maravillar?

Nora: Sí, a maravillar. Pero, es que es horrible, Kristine... No ha de pasar, por nada del mundo.<sup>20</sup>

En esta escena, el árbol de Navidad decorado antes por Nora ahora está desnudo. Emblemas de la felicidad material como los juguetes y regalos han desaparecido. Nora, y todos los personajes de la obra dejan de atender a valores materiales y sociales, y cobra importancia un cambio a nivel psique individual. En este acto Torvald dice a Nora que él tiene la fuerza interior para enfrentar cualquier cosa que pueda amenazarla; Rank, en el escenario a oscuras, revela la profundidad de su amor por Nora; Krogstad y Nora tienen un profundo diálogo íntimo en el que Nora alude a su impulso de cometer suicidio, y luego admite su incapacidad para realizarlo. Nora revela lo “maravilloso”, pero también lo terrible que será su imaginado y heroico drama íntimo donde ella impedirá a Torvald asumir la responsabilidad por su crimen, por lo cual ella al final encontrará el valor para el suicidio. En este “agitado espíritu”, escribe Brian Johnston, Nora baila la danza de quienes, se dice, bailaron hasta que morían o hasta que expulsaban el veneno de su sangre. Este nuevo "maravilloso" como valor romántico y hacia el interior, es antítesis de lo "maravilloso" material del Acto I. En el Acto III Nora deberá aprender que su noción de lo “maravilloso” romántico es una ilusión, cuando suene de nuevo la palabra en triple repetición al final de la obra.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> En la edición de Nórdica libros.

<sup>21</sup> Advierte Brian Johnston que las traducciones de “vidunderlig” ofrecen acepciones como “milagro” –yo encontré también “prodigio” en la edición de Colihue–, las cuales “oscurecen las intenciones de Ibsen”.

Al derrumbarse Torvald debido a las revelaciones de la primera carta de Krogstad, continúa Brian Johnston, tanto él como Nora son despertados de sus fantasías. El shock de Torvald es terrible. Está a disposición de un chantajista que puede hacer lo que quiera con él. Además, su pura esposa muñeca se ha convertido en una criminal.

En su enfrentamiento con Torvald, Nora se da cuenta de que ella no conoce la realidad, ni a sí misma, ni a Torvald. Ella confiesa no estar en condiciones de criar a sus hijos, y Torvald no es la persona adecuada para enseñarle o guiarla. Él y su padre la alentaron a vivir una alienada existencia. El matrimonio sólo podría ser recuperado si lo “maravilloso” llegase a suceder. En el noruego, explica Brian Johnston, “*vidunderlig*” aparece ahora en su forma superlativa: “*vidunderligste*”, y vuelve a sonar tres veces. La última vez Torvald la pronuncia, cuando la puerta se cierra de golpe. “Esta vez, la idea de lo ‘maravilloso’ significa una transformación existencial del modo humano de vivir en el mundo: no meramente una combinación de lo maravilloso de los Actos I y II, sino una completamente nueva categoría que tiene todavía que ser descubierta”, afirma Brian Johnston.

Gracias a las valiosas aportaciones de los críticos literarios consultados y las reflexiones que posibilitaron sobre el personaje Nora, fue perceptible la compleja y polivalente personalidad de este personaje de Ibsen, reflejada en lo que hace, dice, calla, oculta y piensa.

Imposible encasillarla maniqueamente: ni abnegada y sacrificada mujer por amor, ni egoísta intransigente y controladora, porque en su subjetividad conviven interiorizados los valores positivos y negativos que la configuran: frívola, y de aguda sensibilidad; amiga altruista, pero también competitiva; seductora y elusiva; encantadora ingenua pero, para muchos, como permisivo objeto sexual, un tanto perversa; madre amorosa, y también abandonante; heroína ingenua de melodrama, y personaje que en su anagnórisis comprende lo trágico de la vida.

El personaje de Nora sobrepasa la problemática del sexo y del género, y obliga a reflexionar y a revalorar el dilema del individuo enfrentado a sus circunstancias de ciudadano, como escribió Robert Brustein, rescatado por Dubatti:

El ciudadano es el hombre domesticado, el miembro de las instituciones, el que identifica sus necesidades con las necesidades de la comunidad según las determinaciones de la mayoría [...] El individuo es un hombre revolucionario, superior a todos los imperativos sociales, políticos y morales, que se fija como propósito la búsqueda de su propia verdad personal [...]" (Brustein, 1970, p.48)

En este sentido, desde mi perspectiva, el profundo conocimiento de Ibsen de la naturaleza femenina le permite, a través de Nora, responder la pregunta de Freud "¿Qué quiere una mujer?", aun antes de que Freud la formulara. Nora, quien inicialmente no quería nada para ella, supo luego expresar lúcidamente lo que en verdad quería: la autorrealización, que es el valor más elevado.

Algunos autores consideran que nunca sabremos de Nora y su destino final más allá de la caída del telón, nunca sabremos si Nora logró encontrarse a sí misma.

Al respecto, tengo un par de nociones. Metafóricamente hablando, de Nora sabemos que en su desdoblamiento, sobrevive la Nora que se negó a ser el personaje del desenlace modificado a causa de las presiones externas impuestas a Ibsen por la sociedad –la Nora que obligada a ver a sus hijos por última vez, preferirá casi seguramente quedarse con ellos, traicionándose a sí misma. Sobrevive también la Nora que se negó a un Acto IV, en el que regresaba habiendo vencido a la vida y crecida en su identidad, aunque también vencida por la nostalgia provocada por el amor maternal. De las tres, sigue deambulando entre nosotros la primera Nora.

Por último, más allá del telón en Ibsen, sobrevive la Nora de una serie de dramaturgos y directores teatrales que han dado seguimiento al fascinante personaje ibseniano, ya a través de novedosas y desafiantes representaciones de *Casa de muñecas*, ya como obras dramáticas que le dan continuidad y tratan de responder qué sucedió con Nora después de su partida.<sup>22</sup> En este orden de ideas, nos aproximaremos en el siguiente capítulo a la propuesta que Oscar Liera realiza en relación con uno de los hipotéticos destinos de Nora.

---

<sup>22</sup> V. Anexo IV.

## Capítulo 4. La relación entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio*

En *Bajo el silencio*<sup>23</sup>, Nora, una maestra de geografía de un colegio particular de enseñanza media superior, acude a un parque para ligar y contratar a un acompañante sexual ocasional, El Tipo, y lo lleva a su departamento. Tras intentos para generar empatía, Nora deja de ser cliente para convertirse en rehén de El Tipo, un pseudosexoservidor, que se va revelando como asaltante, adicto a la marihuana, esquizoide, y se confirma como criminal, quien termina identificando simbólicamente a su madre –que él piensa lo abandonó, y a la que nunca conoció– con Nora, en quien recae el castigo y es asesinada por El Tipo.

Liera plantea en *Bajo el silencio*, entre otros problemas, la soledad de los individuos en una sociedad urbana capitalista contemporánea, su alienación y vacío existencial, así como la crisis en las relaciones de pareja, de la que resulta la adopción por la mujer de un rol sexual semejante al masculino, lo cual, en una sociedad patriarcal es sancionado mediante la muerte de la transgresora.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> *Bajo el silencio*, de Oscar Liera, ha sido publicada en seis ocasiones. Armando Partida (2008, p. 218) informa que la primera publicación se realizó en la revista *Cartapacios*, núm. 10, México, septiembre de 1985; Segunda publicación: *Las dulces Compañías*, UAS, Culiacán, 1987, pp. 21-35; Tercera publicación: *Pez en el agua*, Culiacán, 1990, pp. 195-210; Cuarta publicación: *Oscar Liera. Teatro completo*, t. 1 (estud. introd.: Armando Partida; inv. y notas: Armando Partida y Sergio López), SEPYC/Cobaes/Difocur, Culiacán, 1997, pp. 585-602; Quinta publicación: *Dulces compañías* (introd. y notas: Armando Partida Tayzan), Ediciones El Milagro, México, 2003, pp. 47-69; Sexta publicación: *Teatro escogido* (pról.: Armando Partida Tayzan), FCE/Difocur, México, 2008, pp. 219-233. Esta obra se estrenó bajo la dirección de Julio Castillo, junto con *Un misterioso pacto*, ambas con el título *Dulces compañías*, el 9 de junio de 1988, en el teatro La Gabarra/NET, en el D.F. Obtuvo el premio “Juan Ruiz de Alarcón” a la mejor obra de estreno nacional (1988), otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. El Dir. Oscar Blancarte la llevó al cine en 1994, con guión de él mismo. Igual que en el teatro, junto con *Un misterioso pacto*, lleva el título *Dulces compañías*. Intérpretes: Roberto Cobo, Ramiro Huerta y Ana Martín.

<sup>24</sup> Entre sus 22 y 32 años de edad Oscar Liera escribió cuentos. Veintiún años después de su fallecimiento fueron publicados bajo el título *Extraña urdimbre* (2011). Son doce relatos, de los cuales siete presentan fecha de escritura, que va de 1969 a 1978. Tres fueron escritos por Liera en Europa; los otros, muy posiblemente en la Ciudad de México. Para Fernando de Ita, prologuista del libro, se trata de ejercicios literarios de un ingenuo y novel autor, por ello fallidos, pero que prefiguran la escritura posterior del dramaturgo sinaloense. El cuento *Extraña urdimbre*, que da título al libro, está compuesto por siete microrrelatos. Tres se titulan “Espacio” y entre ellos se intercalan los denominados “Hilo verde”, “Hilo blanco”, “Hilo ámbar” e “Hilo rojo”. Los narradores y los sucesos en cada microrrelato son distintos, aunque la sensación de los personajes de una realidad miserable, la pérdida, el deseo y la muerte son temas que los entrelaza y entrecruza. En “Hilo rojo” (pp. 36-46) la narradora Zelina Lorenzo describe su deseo sexual y fantasea con la idea de su muerte a manos de un asesino–amante que la acompaña a su departamento, anticipando a la Nora de *Bajo el silencio*. Gracias a Ilda Moreno, Directora de la Editorial UAS, y a Oswaldo Gaytan, Coordinador del Área de Distribución y Comercialización, obtuve a finales de septiembre de 2013 dicho libro de relatos de Liera, cuando ya tenía

Oscar Liera no estableció a cuál género dramático pertenece *Bajo el silencio*. Simplemente la denominó “Obra en un Acto”. Con base en las aportaciones de Armando Partida, *Bajo el silencio* es un drama realista de introspección psicológica, que cuenta con elementos trágicos.

El conflicto en *Bajo el silencio* surge de la confrontación de dos personajes que han tenido oportunidades en la vida para desarrollarse muy distintas, pertenecen a un estatus social diferente, distinto nivel cultural, y en las que el personaje de El Tipo está en desventaja. Sin embargo, el conflicto a nivel profundo en la obra consiste en la confrontación de pulsiones de muerte canalizadas y descargadas de distinto modo por los personajes. En *Bajo el silencio* cada personaje alberga en su ser un conflicto interno. En Nora es “el gusto” vs. la necesidad de mantener las apariencias de respetabilidad ocultando su transgresión al orden simbólico. Ella es incapaz de explicar “el gusto”, pero lo satisface a través de las relaciones sexuales de alto riesgo. En el caso de El Tipo, quien creció con total carencia de afecto, se trata de la búsqueda de la madre abandonante para castigarla, a partir de una lógica alienante, promovida por un representante del orden simbólico.

En el encuentro de los dos personajes, a la pretensión de satisfacer “el gusto” por Nora mediante una pareja ocasional contratada, se le opone la satisfacción de venganza contra la madre por El Tipo; el matricidio simbólico para la reinstauración del orden.

A continuación presento las relaciones que identifiqué entre *Casa de muñecas*, de Ibsen y *Bajo el silencio*, de Oscar Liera.

#### **4.1 El espacio**

En la acotación inicial de *Casa de muñecas*, en la casa Helmer hay una sala acogedora, amueblada con buen gusto, tres puertas, una ventana, butacas, un sofá, grabados en las paredes, una librería con libros ricamente encuadernados. En *Bajo el silencio* hallamos un ambiente acogedor en colores pasteles, tibios y luminosos y lámparas encendidas. Las cortinas son cálidas. Como en Ibsen, la pared está ornamentada: hay mapas antiguos colgados. Además hay estantes con libros, así como muebles, ceniceros, y figuras de

---

redactado el Capítulo 4 de mi Tesis. Fue sorprendente y grato descubrir que mis intuiciones respecto al personaje Nora tienen un claro antecedente en el personaje de Zelina Lorenzo. V. Anexo III.

cerámica y madera tallada. En la obra de Liera no se menciona la ventana, pero hacia el desenlace El Tipo acerca a Nora a la ventana para hacerle un escándalo. Tampoco se menciona la puerta de la recámara de Nora, ni la de la cocina, pero son aludidas por los personajes. Liera plantea un ambiente acogedor como el propuesto por Ibsen.

Torvald y Nora viven en un edificio con pisos. En el piso de arriba viven los Stenborg, anfitriones de la fiesta a la que acuden los Helmer y donde Nora se luce bailando la tarantela. En *Bajo el silencio*, Nora vive en un edificio de departamentos. Tiene supuestamente muy buenos vecinos, con los que se comunica a través de una señal.

En las dos obras dramáticas las puertas tienen un papel importante. Desde el marco de éstas los personajes dialogan u observan, tanto en *Casa de muñecas*, como en *Bajo el silencio*.

En la obra de Ibsen, además de la puerta que se abre al inicio de la obra y se cierra fuertemente al final, en el Acto II Nora corre por fuera el pestillo de la puerta del despacho de Torvald. Luego hace pasar al procurador Krogstad a la sala. Éste solicita que Helmer cree un puesto para él. Al marcharse Krogstad y salir Cristina en su busca para interceder por Nora, los personajes observan y hablan desde la puerta:

Nora: *(Se dirige a la puerta de HELMER, la abre y mira.)* ¡Torvald!  
Helmer *(Dentro.)* Bueno, ¿puede uno permitirse entrar en su propio salón? Ven, Rank, vamos a ver... *(En la puerta.)* ¿Pero qué es esto?  
[...]  
Helmer: Rank me había preparado para una exhibición final del disfraz.  
Rank: *(En la puerta.)* Eso es lo que había entendido, pero me equivoqué por lo visto.

En *Bajo el silencio* tenemos, además de la mención inicial: “[...] *la cerradura de la puerta que gira y gira, el picaporte de la otra chapa se hace un lado y la casa queda abierta.* [...]”, varias menciones más a la puerta: “*Nora vuelve a cerrar con doble llave la puerta y guarda el llavero en su bolsa.*”; El Tipo “[...] *se acerca a una puerta y la empuja con apenas un dedo, se asoma. Nora ha regresado de la cocina, lo sorprende empujando la puerta.*” El Tipo también observa desde la puerta: “[Nora] *Enciende la luz pero se quedan en el marco de la puerta y desde allí le señala.*) El closet, el tocador, el buró y el retozadero.”; “*Nora se va a la*

*cocina. El tipo, que se finge ángel, se queda un momento quieto, como maquinando cosas sanas. Luego se levanta y se dirige hacia la cocina. Abre la puerta y desde allí dialoga con ella.”.*

En *Casa de muñecas* y el *Bajo el silencio* se hace mención a la cocina, si bien en la obra de Liera es más contundente. Krogstad va a casa de los Helmer a exigir su reinstalación en el banco como la mano derecha del Sr. Director. Krogstad sube por la escalera de servicio y espera en la cocina. Nora expresa: “Aquí está el desastre. Tenía que pasar. No, no, no puede ser; no ha de ser”. Más adelante, cuando Helmer encuentra las orquillas rotas en la cerradura del buzón, acción en la que Nora culpa a los niños, dice Torvald: “Pues tienes que quitarles esa costumbre. Ejem, ejem;... bueno, ya he conseguido abrirlo. (*Saca el contenido y llama hacia la cocina.*) ¡Elena!... ¡Elena!; apague la lámpara del vestíbulo.

En *Bajo el silencio*:

*El tipo, que se ha sacralizado en la pasión de Nora, toma la taza en sus manos y chupándose los dientes se dirige a la cocina. Nora sufre un sobresalto.*

Nora: ¿A dónde vas?

El Tipo: A la cocina.

Nora: ¿A qué?

El Tipo: La voy a lavar.

Liera registra los espacios utilizados por Ibsen y los emplea no de modo casual en *Bajo el silencio*. En ambas obras, la cocina está ligada con el “desastre”, como dijera la Nora de Ibsen.

Tanto en *Casa de muñecas* como en *Bajo el silencio* la ventana está relacionada con algo que amenaza a las dos Noras: la carta de Krogstad y el escándalo. En *Casa de muñecas* tenemos: “NORA (*Junto a la ventana.*) ¡La carta! ¡Oh, no, no, Torvald!”. En *Bajo el silencio*:

El Tipo: [...] Con toda seguridad que los vecinos te tienen por una dama muy propia, deberían de saber que lo que tienen es una buscona [...] Si te gusta el escándalo te lo hago. ¿Quieres? A ver cómo sales luego a la calle. (*Abre la ventana.*)

Nora: (*Con una inmensa fatiga, con hastío lo jala y cierra la ventana.*)

## 4.2 El tiempo

La primera acotación de *Casa de muñecas* menciona “Día de invierno”. Se trata de Nochebuena, Navidad, y días previos a fin de año. En *Bajo el silencio* la referencia velada al 26 de diciembre es realizada a través del nombre del colegio en que trabaja Nora: San Esteban, protomártir del cristianismo, a principios del siglo I.<sup>25</sup>

A través de la figura de San Esteban, Liera establece puntos de contacto con *Casa de muñecas*: las viudas que requieren ayuda en la historia del santo nos recuerda a Cristina Linde; el rostro de San Esteban fue visto “como el rostro de un ángel”, y El Tipo “se finge ángel”; Esteban ha sido martirizado, y El Tipo también, cuando estuvo en la cárcel; Esteban ve los cielos abiertos, y El Tipo se sacraliza ante la pasión de Nora.

En relación con el clima, en *Casa de muñecas*, a la intemperie hace frío inclemente. Cristina arribó valientemente en barco a pesar del frío; se solicita no quedarse en el vestíbulo con la puerta abierta en la casa de los Helmer; Krogstad aparece ataviado con ropa de invierno y botas. En *Bajo el silencio* también hace frío: “Tú también eres un buscón ¿o qué hacías en el parque con el frío que hace afuera [...]?”.

En cuanto al tiempo en la acción dramática, Ibsen utiliza magistralmente las anticipaciones que producen suspenso en la obra, mantienen en estado de zozobra al personaje de Nora, y apoyan en la construcción del subtexto. Tenemos un ejemplo cuando Nora niega haber ido a la pastelería, comprar confituras y comerlas, lo cual es mentira. Entonces Helmer expresa: “No, ya lo sé; y además me has dado tu palabra... (*Acercándose a ella.*) Bueno, guárdate tus pequeños secretos de Navidad, querida Nora. Ya se descubrirán

---

<sup>25</sup> Hombre de buena fama, “lleno de gracia y de poder, hacía grandes prodigios y señales en el pueblo” (Hechos de los Apóstoles (Hch), 6, 8, en *Sagrada Biblia*, versión Nácar-Colunga). Poseía facultades oratorias y lógica rigurosa. Fue llevado ante el Sanedrín acusado de predicar que Cristo estaba por encima de Moisés y que el templo dejaría de ser el único lugar donde debía ser adorado. Ante el tribunal, “Fijando sus ojos en él todos los que estaban sentados en el sanedrín, vieron su rostro como el rostro de un ángel” (Hch., 6,8).

Esteban inició su declaración sin defenderse aparentemente, pero al final pronunció: “Duros de cerviz e incircuncisos de corazón y de oídos, vosotros siempre habéis resistido al Espíritu Santo. Como vuestros padres, así también vosotros, ¿A qué profeta no persiguieron vuestros padres? Dieron muerte a los que anunciaban la venida del Justo, a quien vosotros habéis ahora traicionado y asesinado; vosotros que recibisteis como disposiciones angélicas la Ley y no la guardáis.” (Hch, 7, 51) Sabiendo que iba a morir, Esteban miró al Cielo y dijo: «Estoy viendo los Cielos abiertos y al Hijo del Hombre en pie, a la diestra de Dios.» (Hch 7, 56). Esteban fue sacado de la ciudad mientras lo apedreaban. En su martirio le entregó su espíritu al propio Jesús, y solicitó: “Señor, no les imputes este pecado.” (Hch 7, 60). Se afirma que la lapidación de San Esteban no fue un acto de violencia de la multitud, sino una ejecución judicial.

cuando se encienda el árbol, supongo.” Hacia el desenlace de la obra Torvald descubrirá la verdadera índole y dimensión de las mentiras y secretos de Nora.

Liera también utiliza las anticipaciones. Por ejemplo, después de que El Tipo confiesa las traumáticas palabras que uno de los sacerdotes les dijo a él y a sus amigos cuando eran “chamacones” y fueron a “conocer mujer”, y de que Nora se justifica diciendo que ella también ha trabajado duro, se ha quedado sin dormir y sin comer, que ha aprendido la lección y que ya no tiene más dinero, El Tipo expresa: “Me termino el café y me voy [...] Lo que más me pesa es que ya no me vas a invitar a tomar otro ¿o sí? (*Nora sonrío con inocencia.*)”. El final del enunciado nos anticipa que el final de Nora será fatal, y nos hace ver la ingenuidad de Nora ante éste.

### 4.3 Los personajes

La Nora de Ibsen es una mujer muy atractiva, cercana a los treinta años de edad, según Brian Johnston. La Nora de Liera es una mujer guapa y joven, a decir de El Tipo. La Nora de Ibsen es femenina y coqueta, juega con los botones de la chaqueta de Torvald, sin mirarlo. En Liera leemos sobre Nora: “Es la recámara. (*Coqueta.*) ¿Ya quieres pasar?”<sup>26</sup>

En ambas obras dramáticas, el personaje Nora va sufriendo la transformación de sus emociones. Inquietud, nerviosismo, angustia, agotamiento, miedo, forman un conjunto de afecciones psicológicas. Destaco algunas.

En *Casa de muñecas* el pulso<sup>27</sup> de las afecciones psicológicas del personaje Nora se manifiesta en diversas acotaciones: “(*Próxima a las lágrimas.*)”, “(*Al borde del llanto*)”, “(*Con voz rota*)” (trad. en ediciones de Alianza, Nórdica y Aguilar, respectivamente), cuando Krogstad amenaza revelar a Torvald sobre el préstamo. Al enviar Torvald la carta de despido a Krogstad, leemos: “Nora (*sin aliento.*)”. Cuando Torvald dice que es hombre

---

<sup>26</sup> En las dos obras, las iniciales del nombre de los dos personajes principales son las mismas: “N” y “T”.

<sup>27</sup> El término “pulso” fue sugerido por el Dr. García Gutiérrez, en relación con el personaje de Nora, que es irreflexivo en las dos obras. Me parece que también puede aplicarse a la presión a que se ven sometidas por causa de las acciones de Krogstad y El Tipo en cada uno de los dramas, y al sufrimiento en aumento de este personaje en ambas obras.

para soportar todo lo que sobrevenga por el envío de la carta de despido a Krogstad: “Nora (*Alarmada*)”, y también: “Nora (*Llena de angustia, permanece clavada murmurando.*)”

En la Nora de Liera, el llanto no llorado se manifiesta de este modo en una acotación:

*Nora empieza a sentir un retorcimiento de nervios por toda la espalda y grandes gotas de sudor que le corren por todas partes desde los hombros hasta la cintura. Las axilas se han convertido en grandes gotas de agua fría [en Ibsen hay referencia al agua fría (y negra) en la que Nora se ahogaría, cuando contempla la posibilidad del suicidio], en la garganta las cuerdas se han encogido [en Ibsen, Nora con voz ronca, se dice incapaz de cometer suicidio] y en el pecho guarda la sensación de haber llorado, pero en realidad no hay más que el llanto retenido.*

En el caso de las dos Noras, su inquietud, angustia y luego miedo va incrementándose en el transcurso de la obra. En Ibsen, en el desenlace, Nora recupera el aplomo y toma la decisión de marcharse más lúcida que nunca. Las referencias finales a la Nora de Liera en las acotaciones la muestran fatigada, hastiada y “sumamente contrita”, solicitando el descanso.

Tanto en Ibsen como en Liera Nora emite gritos ahogados: “Nora (*Con un grito ahogado, corre hacia la mesa junto al sofá; breve pausa.*) En el buzón. (*Se acerca sigilosamente a la puerta del vestíbulo.*) Ahí está... ¡Torvald, Torvald...no tenemos salvación!”

En *Bajo el silencio*: “*Se escucha un forcejeo, gritos ahogados y varios golpes secos y luego la voz del tipo [...]*”

En las dos obras, Nora corre el riesgo de perder la razón. En Ibsen:

Nora: Ahora sólo quiero decirte, Cristina, que seas mi testigo.

Señora Linde: ¿Cómo, testigo? ¿Qué tengo que hacer?

Nora: En caso de volverme loca... que bien pudiera ocurrir...

Señora Linde: ¡Nora!

Nora: O que me sucediera cualquier cosa... algo que me impidiera estar presente...

En *Bajo el silencio*: “NORA: (*Con una inmensa fatiga...*) [...] Creo que son los últimos esfuerzos que puedo hacer, son también quizá los últimos momentos de sensatez que puedo tener.”

Los “últimos momentos de sensatez”, sugieren tal vez que Nora podría perder la razón. La posibilidad entrevista por Nora en Ibsen de ya no estar presente en un futuro muy cercano por su posible suicidio, en la Nora de Liera se cumple a través del homicidio cometido por El Tipo.

En ambas obras el personaje Nora aparece fatigada. En Ibsen, Helmer expresa: “Pero, querida Nora, pareces fatigada. ¿No te habrás pasado en el ensayo?” En *Bajo el silencio*, leemos: “NORA: (Con una inmensa fatiga, con hastío lo jala y cierra la ventana.) [...]”

En *Casa de muñecas*, Nora padece una “locura de nervios” y miedo a causa de la carta que su esposo envía a Krogstad formalizando su despido, y la que Krogstad responde, revelando el fraude cometido por Nora:

Nora: No podré bailar mañana si no ensayo contigo.

Helmer: (Acercándose.) ¿Tienes en verdad tanto miedo, querida?

Nora: Sí, un miedo horrible. Vamos a ensayar ahora mismo [...]

En *Bajo el silencio*, la palabra “miedo” se menciona cuando El Tipo mata a Bocabrava y a todos les da miedo en el barco. En cuanto a Nora, aunque no es utilizado el término explícitamente, observamos el proceso en que pasa de la angustia al miedo: retorcimiento de nervios, sudor en tórax y axilas, encogimiento en las cuerdas cervicales, sensación de llanto retenido, y el sobresalto de Nora al final de la obra: “*El tipo, que se ha sacralizado en la pasión de Nora, toma la taza en sus manos y chupándose los dientes se dirige a la cocina. Nora sufre un sobresalto.*”

Tanto en *Casa de muñecas*, como en *Bajo el silencio*, ambos personajes femeninos tienen en común haber sufrido una profunda decepción amorosa, que repercute en el cambio del significado del concepto de libertad para cada una de ellas. La Nora de Ibsen dejó de amar a su cónyuge porque no ocurrió el milagro. Torvald no era el hombre que ella imaginaba. La Nora de Liera se arrepintió de haber amado a sus *partners*. La decepción ocurre porque ellos no cubrieron las expectativas de ellas, fueron incapaces de responder a su demanda de amor.

Al final de *Casa de muñecas*, el concepto de libertad de Nora implica la liberación de deberes matrimoniales de Torvald hacia ella, y viceversa, en la búsqueda de sí misma y de

su autonomía para su autorrealización. En *Bajo el silencio*, el concepto de libertad de Nora incluye no vincularse con una pareja; la diversión y la libertad relacionadas con su placer sexual desembocan en un hedonismo nihilista.

Respecto a la relación entre Cristina Linde y la Nora de *Bajo el silencio*, tienen en común haber trabajado mucho y la soledad:

Señora Linde: Tengo que trabajar para vivir. Todos los días de mi vida, por muy atrás que recuerde, he trabajado, y el trabajo ha sido mi mayor y única satisfacción. Pero ahora me encuentro completamente sola en el mundo, abandonada e inútil. No hay satisfacción alguna en trabajar para sí. [...]

Nora, en *Bajo el silencio*, dice:

Me he fregado estudiando y trabajando para poder lograr lo que tengo; para pagar la renta de este departamento tengo que dar muchas clases, revisar trabajos... nada es fácil. Si crees que no conozco el hambre te equivocas, me he muerto de hambre, me he pasado muchas noches sin dormir estudiando o trabajando.

La diferencia entre ellas radica en que Cristina siente gran satisfacción por haber trabajado y enfrenta su insatisfactoria soledad al decidir unirse a Krogstad para dedicarse a los hijos de él como una madre, mientras que la Nora de Liera manifiesta satisfacción por el trabajo mediante el logro de bienes materiales como el dinero, su casa y su coche. Enfrenta la soledad a través de los excesos en el ejercicio sexual con parejas ocasionales. Esta forma de divertirse excluye a los hijos porque son un estorbo.

En *Casa de muñecas*, a Cristina el marido finado no le dejó “ni una pena ni una nostalgia para recordarlas”. Nora le dice “tan sola”, y Cristina expresa: “Sólo siento un vacío indecible”. Al no tener a nadie por quien vivir, Cristina encuentra que “El corazón se llena de amargura”. Al no tener por qué luchar, “una se hace egoísta”.

En *Bajo el silencio* la soledad, el vacío y el egoísmo de Nora remiten a Cristina Linde, pero también a las afecciones del yo lírico de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia: deseo, hastío, soledad, vacío, estado pulsional de muerte.<sup>28</sup> La palabra “silencio” se halla en

---

<sup>28</sup> El diccionario de la RAE define “Pulsión” como “energía psíquica profunda que orienta el comportamiento hacia un fin y se descarga al conseguirlo”. Textos de divulgación de psicoanálisis explican la pulsión de

todos los poemas de *Nostalgia de la muerte*. La muerte y el deseo son temas principales del poemario de Villaurrutia. El enunciado “un misterioso pacto bajo el silencio” revela que Liera tenía en mente al escribir sus obras dramáticas *Bajo el silencio* y *Un misterioso pacto*, además de “En la sombra” de Inés Arredondo, como demostró Partida, *Casa de muñecas*, y también el poema “Décima muerte”:

---

muerte como la propia pulsión autodestructiva innata de cada individuo. Sin embargo la pulsión es un concepto fundamental del psicoanálisis más complejo. Según Chemama y Vandermersch (2004, pp. 568-575), permite dar cuenta de las formas de relación con el objeto y de la búsqueda de satisfacción. Esta búsqueda es multiforme, por eso conviene hablar de pulsiones, en lugar de pulsión. Las características comunes a todas las pulsiones son la fuente, el empuje, el objeto y el fin. La pulsión es parcial, y tiene diferentes destinos, como la inversión, la reversión, la represión, la sublimación, etc. Las pulsiones tienen carácter múltiple y opuesto entre sí. A lo largo de su trabajo, Freud reconsideró y modificó su concepción sobre ellas. Inicialmente habló de que las pulsiones del yo y las pulsiones sexuales tenían la función de garantizar la supervivencia del individuo y de la especie, más tarde las vinculó con las pulsiones de muerte.

La naturaleza de las pulsiones es una fuerza constante, de origen somático, que representa “una excitación” para lo psíquico. La *fuerza* de la pulsión es corporal, procede de la excitación de un órgano, que puede ser cualquiera. El *empuje* es la expresión de la energía pulsional misma. El *fin* es la satisfacción de la pulsión, la posibilidad de que el organismo alcance una descarga pulsional, reconduzca la tensión a su punto más bajo, y obtenga la extinción temporal de la pulsión. El *objeto* es todo aquello que permita la satisfacción pulsional, es decir, alcanzar el fin. Los objetos pulsionales son innumerables, y el fin de la pulsión sólo es alcanzado provisionalmente: la satisfacción nunca es completa porque la tensión renace enseguida. Así, el objeto siempre es parcialmente inadecuado, y su función nunca se cumple definitivamente. Este fallo pulsional fue organizado por Freud en cinco maneras: la represión, a través de la cual se vuelve inconsciente un impulso o idea inaceptable; la sublimación, que permite el desplazamiento de las pulsiones sexuales en intereses desexualizados. Otras pulsiones organizan el campo de las perversiones: la transformación en lo contrario, la vuelta contra la propia persona, y el pasaje de la actividad a la pasividad. Otras más, relacionadas con el narcisismo, son la introversión y las regresiones libidinales narcisísticas.

En *Más allá del principio del placer* (1920), Freud habla de la dualidad de pulsiones de vida-pulsiones de muerte. Las pulsiones sexuales, del yo o de objeto se situarán, según su función, en pulsiones de vida o de muerte. De ello resulta que la supervivencia de la especie puede ser antagónica a la del individuo. Como el aparato psíquico busca reducir al mínimo la tensión que crece en él, ahora la pulsión de muerte funciona para reducir la excitación vital interna de los organismos, y como vuelta a un estado primitivo inorganizado, es decir, a la muerte primera.

Lacan radicaliza estas concepciones e introduce el lazo entre sexo y muerte. Insiste en que lo propio del objeto pulsional es no estar jamás a la altura de lo esperado. De ahí: resulta imposible realizar el fin pulsional; la razón de la naturaleza parcial de la pulsión se sitúa en ese carácter inacabado; al errar su objeto, la pulsión describe una especie de bucle alrededor de él, que la lleva nuevamente a su lugar de origen y prepara para un trayecto casi idéntico al primero. Lacan agrega otros dos objetos pulsionales a la lista de Freud: la *voz* y la *mirada* (En Liera, la anagnórisis entre Nora y El Tipo ocurre a través de la mirada, y la voz es la evidencia de las afecciones en aumento de los personajes: Nora pierde la voz, El Tipo grita).

Lacan inscribe el origen del despedazamiento corporal fundamental del sujeto en el fallo y el carácter inacabado de la pulsión. Además denuncia la falsedad de la noción de genitalidad unificada, y desmiente que las pulsiones se hallen reunidas para responder unánimemente a una función global como la de la procreación.

## VII

En el roce, en el contacto,  
en la inefable delicia  
de la suprema caricia  
que desemboca en el acto,  
hay un misterioso pacto  
del espasmo delirante  
en que un cielo alucinante  
y un infierno de agonía  
se funden cuando eres mía  
y soy tuyo en un instante.<sup>29</sup>

En *Casa de muñecas* Cristina sufre de agotamiento físico por exceso de trabajo. Nora habla del cansancio padecido por trabajar haciendo copias: “Más de una vez me sentí cansada, cansadísima”. Aquí se trata de cansancio físico, pero después, a lo largo de la obra observamos cómo Nora va siendo presa del nerviosismo, la zozobra que se va acrecentando y hasta la hace saltar ante la voz o la presencia de Krogstad, Rank y Torvald. Al regresar de la fiesta de los Stenberg, luego de hablar con Cristina y de negarse a revelar la verdad a Torvald, ante la inminente lectura de la carta, Nora pregunta a su marido: “¿No estás muerto de cansancio, Torvald?”, “¿Ni tienes sueño?”. Torvald no está cansado. Nora, en cambio, expresa “Sí, me siento muy cansada. Voy a dormirte enseguida”.

En *Bajo el silencio* encontramos el cansancio físico de El Tipo: “Cuando me viste en el árbol me recargué porque andaba cansado; crucé el parque y me fumé el último cigarrillo que me quedaba”.

A lo largo de la obra también vemos la gradual intensificación del agotamiento emocional de Nora en su comparecencia ante El Tipo:

*Nora no se ha dado cuenta pero desde hace mucho tiempo que el llanto del pecho, el que estaba retenido, se ha desbordado; es mucho lo que ha llorado, es mucha el agua que ha perdido por las axilas, la cara, los muslos, la espalda. Se muere de sed, de cansancio, parece que ha envejecido muchos años [...]*

---

<sup>29</sup> Oscar Liera escribió el poemario *Siete variaciones sobre una ausencia dada* (1973), ilustrado por Adrián Rivera. Liera utiliza el recurso retórico del calambur, a la manera de “Nocturno en que nada se oye”, de Xavier Villaurrutia, y utiliza los motivos de la ausencia, la angustia, el silencio, la soledad, el deseo. V. Anexo II.

Otros ejemplos: “NORA: Lo que quisiera ahora es descansar”; “Estoy aturdida ahora, cansada, muy cansada; ha sido muy larga esta estancia, esta especie de robo”; “NORA: (*Con una inmensa fatiga, con hastío lo jala y cierra la ventana.*)”; “[...] acepto todo lo que dispongas pero me urge el descanso [...]”; ““¡Perra, buscona [...] Ahora sí ponte a descansar””.

Liera capta con gran sensibilidad el proceso de las afecciones de la Nora de Ibsen y lo traslada al proceso de la “pasión” de su personaje Nora. Para lograrlo se vale de las acotaciones extensas, literarias, narrativas. Es un atinado recurso utilizado por Liera, dado el reto que asume al escribir una obra breve, en un Acto.

En *Casa de muñecas* el duro trabajo de los últimos años ha envejecido a Cristina, al grado de no ser reconocida de inmediato por Nora. En *Bajo el silencio* las horas de sufrimiento ante El Tipo muestran una Nora que “parece que ha envejecido muchos años”.

En *Casa de muñecas*, además del peligro explícito que constituyen las acciones que Krogstad puede emprender contra los Helmer, también hallamos el peligro romántico del que habla el Torvald amoroso, que mira cómo se agobia su esposa ante las repercusiones que les traerá el envío de la carta de despido a Krogstad, y que expresa así: “Sabes, Nora... muchas veces desearía que te amenazase un peligro inminente, para arriesgar mi vida y mi sangre y todo, todo, por ti.”. Que eso no se cumpla después, ya es otra cosa.

En *Bajo el silencio*, el peligro adquiere la forma de expresión intimidatoria reiterada por El Tipo, que logra por completo su efecto en Nora:

El Tipo: (*Como rastreando una idea perdida.*) Traer tipos aquí que no conoces es muy peligroso.

Nora: Pues...

El Tipo: Muy peligroso. Tú no sabes qué mañas puedan tener.

[...]

El Tipo: Es muy peligroso; eso no se hace, uno no puede meter a su casa a cualquiera, no toda la gente es igual, hay gente mala.

[...]

El Tipo: Siete mil pesos. (*Se los guarda. Levanta las llaves.*) Y las llaves de una casa y del carro que está afuera. ¿Por qué cerraste la puerta con doble llave?

Nora: Es la costumbre.

El Tipo: Es más peligroso.

Nora: ¿Sí?

El Tipo: Para ti.

[...]

El Tipo: Pues no lo hagas más porque es muy peligroso. Yo tranquilo, tomo mi cafecito y me piro, pero puede venir otro que no se conforme con un café y pinches siete mil pesos.

En cuanto a las acciones de los personajes en el drama, ya desde el comienzo de *Bajo el silencio* percibimos la intencionalidad de continuidad de Liera en relación con *Casa de muñecas*, en la llegada de Nora. En el inicio de esta obra de Ibsen Nora toca la campanilla de la puerta de su casa. La doncella acude a abrirle. En *Bajo el silencio*, se escucha el sonido de las llaves y el correr de la cerradura y del picaporte. Nora abre la puerta. En las dos obras el personaje Nora llega de la calle acompañada de un joven: el mozo que carga el árbol de navidad y la cesta con los regalos comprados por la primera Nora; El Tipo, en *Bajo el silencio*. El mozo recibe una generosa propina que la Nora de *Casa de muñecas* le da, y se retira. En cambio, la Nora de *Bajo el silencio* le cede a El Tipo el acceso al interior de su acogedor departamento. (En el final de las dos obras, en *Casa de muñecas* Nora se marcha dando un portazo, mientras que en *Bajo el silencio* quien sale cerrando tras sí la puerta es El Tipo.)

Por otra parte, en ambas obras los personajes consumen bebidas alcohólicas. En *Casa de muñecas*, en el Acto II, Rank y Nora hablan sobre el oporto y la champaña que eran del agrado del padre de Rank. Al final del Acto II, luego del frenético ensayo de la tarantela realizado por Nora, cuando Torvald promete no leer ninguna carta y la doncella anuncia que la cena está lista, Nora le solicita champán:

Helmer: Vaya, vaya, una fiesta por todo lo alto.

Nora: Orgía de champán hasta que salga el sol. (Ed. Alianza)

En el Acto III, Rank y Torvald mencionan la gran calidad del vino y el champán de la fiesta de los Stengorg. Rank bebió más de la cuenta. Torvald también bebió, y “luego se pone animadísimo”, comenta Nora, quien acaba de evadir el deseo del excitado Torvald.

En *Bajo el silencio* Nora se sirve y bebe una copa de alcohol. También declara sobre las reuniones con sus acompañantes: “invito a mi casa a quien me pega la gana, he invitado

hasta dos o tres juntos, me divierto, bebo [...]”. En las dos obras el alcohol está relacionado con la excitación sexual y con la muerte.

En *Casa de muñecas*, la mirada es importante. Torvald pide a Nora “Mírame a los ojos”, “¿No te habrás dado la vuelta por la pastelería?”. En *Bajo el silencio*, con base en la mirada, Nora confió en El Tipo. La mirada funciona como prueba de confiabilidad y pacto de reconocimiento.

La Nora ibseniana tenía prohibido por Torvald comer dulces para evitar que se le estropearan los dientes. Ella miente: niega ante Torvald haber pasado por la pastelería y probado un “dedito de mermelada”, y niega haber comido almendrados. En *Bajo el silencio*, probar un dedito de algo dulce también lo hace El Tipo:

Es buena la azúcar para el refine. En la correccional todos llenábamos de azúcar la taza de café para tomárnosla después con la cuchara o con el dedo ¿quién se fija? Pero luego nos la quitaron que porque se gastaba mucho y nos dieron el café ya endulzado.

Además, “*El tipo, que tiene asquerosa dentadura, regresa y se sienta en el sofá*”.

A través de un detalle, la asquerosa dentadura de El Tipo, Liera nos lo muestra como descendiente de la Nora de Ibsen. La metáfora de la repugnante dentadura permite a Liera hacer que la proposición de Torvald se confirme: los delincuentes precoces tuvieron madres que mienten. La asquerosa dentadura de El Tipo es otro importante elemento de continuidad entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio*.

Un elemento más en común entre los personajes de las dos obras es la acción de pseudoprocibirse. Cristina se casó por dinero. Tenía que mantener a su madre y hermanos. Para el crítico Darlytemple esto constituye prostitución legalizada. En este orden de ideas, respecto a Nora, su imagen recibiendo uno por uno los billetes de Torvald es muy sugerente. Además, Nora alcanza a reconocer que aceptar la ayuda de Rank la habría colocado en una posición de velada prostitución, pero se frena.

En *Bajo el silencio* quien contrata el sexoservicio es Nora. No obstante que es ella quien paga por sexo, El Tipo la considera una prostituta: “*Perra, buscona, [...] te estorban los hijos y si tienes uno serías capaz de regalarlo como lo han hecho otras putas*”. Y El Tipo

aparentemente se dedica a la prostitución, si bien se denuncia como asaltante y no consuma con Nora el acto sexual.<sup>30</sup>

Respecto a la justificación de sus acciones, tanto en *Casa de muñecas* como en *Bajo el silencio* cada uno de los personajes relata su historia. Hay rivalidad entre Cristina y Nora. Cada una habla de cuánto se ha esforzado, lo cual le hace sentir orgullosa: trabajar para ayudar a la madre enferma, a los hermanos pequeños; trabajar por haber salvado la vida del marido en riesgo de morir, sufrir por el padre al que no se pudo asistir en su lecho de muerte.

Entre el Tipo y Nora, El Tipo refiere su orfandad, las inhumanas palabras del sacerdote, su encarcelamiento, su trabajo en el barco, su maltrato y cuánto ha sufrido. Nora menciona cuánto se ha esforzado y padecido para obtener sus bienes materiales sin apoyo de nadie y, aunque escuetamente, cuánto la han decepcionado sus exparejas. Como expresa Partida en su estudio sobre *Bajo el silencio* en “Antología personal de Oscar Liera”, en *Pez en el agua*: “El combate, el conflicto entre ambos demostrará, que quien tenga la superioridad es quien tiene la justificación de sus actos, y de su sexualidad.” (1990, p. 22).

También en *Casa de muñecas* las acciones con más peso son las que justifican más a los personajes, y el personaje que se cree con mayores argumentos se atribuye la decisión sobre el otro: impedir la recuperación de la carta, para que se hable y se desenmascaren las mentiras, como hace Cristina; en *Bajo el silencio*, castigar con la muerte a la que ha vivido en el desorden y sería capaz de abandonar a los hijos, como hace El Tipo.

Otras acciones en común de los personajes en las dos obras dramáticas son el viaje en barco, la remembranza del mar y visualizarse como naufragos, así como los pactos. En *Casa de muñecas* Cristina hace el viaje de retorno en vapor. En los tiempos de bonanza que se avecinan, Nora desea viajar en primavera, ver nuevamente el mar, como cuando ella y su

---

<sup>30</sup> En Oscar Liera. *El niño perdido*, de Rafael Torres Sánchez, podemos leer en el Diario del joven Jesús Oscar cómo vivió su etapa de estudiante de teatro en la Ciudad de México. Escribe sobre sus dificultades económicas, algunas acciones desagradables que se vio obligado a realizar, sus sentimientos hacia sí mismo y el regaño de uno de sus profesores de teatro: “Fué para mí un día lleno de soledad estos días he sufrido no desayuno ni ceno por falta de dinero y a veces tampoco como [...] no hay algo mas horrible y desesperante que el hambre. no intento disculparme de ninguna manera, Ayer precisamente dijo el maestro Antonio que era un haragán, un flojo, que me gustaba vivir bién y no me gustaba trabajar sino ganar el dinero muy facilmente y el único camino que me quedaba era prostituirme [...] [sic]. (V. pp. 111-112). Esta obra de Torres Sánchez permite identificar varios elementos autobiográficos de Liera en *Bajo el silencio*.

esposo fueron a Italia para la cura de Torvald. Cristina y Krogstad se autodefinen como náufragos, realizan un pacto de unión para que la vida sea más fácil para ambos. Su pacto es de vida y sobrevivencia. En oposición, en el desenlace de *Casa de muñecas*, Nora devuelve en anillo matrimonial a Torvald y viceversa. La devolución de anillos matrimoniales deshace el pacto matrimonial.

En *Bajo el silencio* Nora es geógrafa. Ama los mapas antiguos. Explica la función del mapa portulano, que servía para orientar a los marineros del Renacimiento. La paradoja es que ella “ya perdió el rumbo”. En la película *Dulces compañías* de Oscar Blancarte, Nora recoge del piso una paloma muerta, que chocó con la ventana. Nora dice “Perdió el rumbo. Se estrelló contra la ventana del baño. Esto sucedió una vez hace tiempo.” (¿Alusión a invitaciones anteriores de la Nora de Liera a desconocidos, o a la Nora de *Casa de muñecas*?) El cuanto a El Tipo, ha sido marinero y conoce todos los puertos de México.

Nora y El Tipo son dos seres solos, decepcionados de los demás, sin esperanzas. Metafóricamente son dos náufragos que se reconocen a través de la mirada, a los que el destino reúne. Su reconocimiento del otro es autorreconocimiento en el otro cargado de muerte. Irónicamente Nora es el mapa portulano que orienta hacia ella al marinero El Tipo. En el nivel de significado latente que menciona Alonge, el pacto que realizan significa la muerte: lo que Nora le remueve de forma aparentemente inocente a El Tipo –“tenía una gatita, este, una gatita que se llamaba, no me acuerdo bien del nombre que tenía; es que el nombre, ahorita, no me viene, y el nombre es importante”, “no me importan los niños”– lo hace revivir su dolor, es muerte en vida.

Por su parte, Nora hace una distinción entre “gusto” y “deseo”. Nora busca el placer en el displacer, en el goce del que habla Lacan. Su búsqueda de relaciones peligrosas y prohibidas revelan que disfruta en el riesgo; solo goza, solo vive en la muerte. El pacto se realiza entre un muerto en vida y una viva sólo en la muerte. Ambos personajes se complementan en un paralelismo por oposición respecto a Cristina Linde y Krogstad.

Otra acción realizada por los personajes en las dos obras estudiadas es retirar la mano. Luego de externar que los hijos de las madres mentirosas son corrompidos y devendrán delincuentes precoces, Torvald le tiende las manos a Nora y dice sentir malestar físico ante

los enfermos morales como Krogstad. Nora retira la mano: “NORA (*Retira la mano y se dirige al otro lado del árbol de navidad.*) Qué calor hace aquí. Y con las cosas que tengo que hacer.” En *Bajo el silencio*, El tipo le retira la mano a Nora cuando ella intenta tocarle los genitales.

En ambas obras también se habla del establecimiento de nuevas relaciones. En el Acto II, Rank dice a Nora que cuando él muera pronto lo olvidarán los Helmer, pues se establecen nuevos lazos con otras personas, un ejemplo de ello es la Señora Linde. En *Bajo el silencio*, “A veces nacen relaciones importantes con desconocidos”. Esta es la respuesta de Nora a la pregunta del Tipo: Al traerme aquí “¿Te enamoraste de mí o me ligaste para un momento y adiós?”. Y luego, cuando El Tipo obliga a Nora a contarle cómo liga a los chavitos –incluso pedófila resultó Nora, según El Tipo–, ella justifica: “No entiendes; hay gente diferente”. Para Nora pueden nacer nuevas relaciones importantes con gente diferente.

En cuanto a la credibilidad en las palabras, Krogstad expresa a Cristina: “Y a mí la vida me ha enseñado a no creer en palabras.” En *Bajo el silencio*, como Krogstad, El Tipo tampoco cree ya en las palabras: “[...] no vine a meterme a la cama contigo, ni a oír consejos; ya me pasé gran parte de mi vida oyendo a los curas y no sirvió de nada.”

Respecto a las acciones de los personajes de las dos obras, otro aspecto en común es la excitación sexual de uno y el rechazo por el objeto deseado. Al regresar de la fiesta en la que bailó Nora la Tarantela, Torvald excitado pretende un encuentro sexual con ella: “Tú has sido lo único que he deseado la noche entera. Cuando te veía correr y girar en un vértigo con la tarantela... me ardía la sangre; no pude aguantar más tiempo; por eso te traje tan pronto...”, pero ella lo rechaza: “¡Vete Torvald! Apártate de mí. No quiero eso.”

En *Bajo el silencio* El tipo manifiesta lascivia, aunque la verdaderamente lujuriosa es Nora, y El Tipo la rechaza:

*El tipo, que siempre se encuentra en su animalidad, se sienta; estira totalmente las piernas en actitud provocativa. De entre todo su cuerpo resalta el sexo; el tipo, que puede llegar a ser lascivo, se lleva las manos a las piernas, se recorre el estómago y el pecho y sigue jalando las manos hasta que las monta por sobre su cabeza y se estira como si fuera un resorte tenso, listo a encontrar su equilibrio. Los ojos de Nora se empañan y mil lenguas en su pecho jadean. Se aproxima a él como atendiendo un llamado, un misterioso pacto bajo el silencio y manda una de sus*

*manos que se vaya tentaleando por entre los muslos del tipo, que tiene uñas, con mugre, hasta que le alcanza el sexo. Él le retira la mano con cuidado.*

El Tipo: Espérate, deja que me tome el café.

En *Casa de muñecas* los personajes hablan de ganarse el derecho a una noche divertida. Rank opina: “¿Y por qué no va a pasarse una noche divertida después de un día bien empleado?”. El provecho del día consistió en obtener la certeza de que va a morir muy pronto: “Rank: Una certeza absoluta. ¿Y no iba a divertirme después por la noche?”. Nora confirma: “Sí, hizo usted bien, doctor.” Pero Helmer advierte que todo se paga en esta vida:

Helmer: Lo mismo digo; a no ser que lo tengas que pagar mañana.

Rank: Bueno, todo se paga en la vida.

De más está expresar que la Nora de Liera fatalmente confirma este principio.

En *Casa de muñecas*, el árbol de navidad, primero adornado y con velas, aparece luego desnudo. Nora es quien lo decora. El árbol tiene un paralelismo con ella, quien utiliza un disfraz, y luego se desprende de él, lo que connota a Nora despojada de sus mentiras. En *Bajo el silencio*, hallamos el árbol en el parque. En él El Tipo se recarga a fumar cuando está cansado: “EL TIPO: Pero puedo esperar, no tengo prisa; ya me fumé el cigarro de la noche y me recargué en el árbol, sólo me hacía falta el refine.” La simbología del árbol como *axis mundi*, más la acción de fumar marihuana, podrían sugerir que El Tipo, en su estado alterado de conciencia, al recargarse en el árbol se percibe investido por la divinidad, en esta especie de ritual previo al asesinato.

En *Casa de muñecas* el puro que Rank solicita a Torvald al final de la obra, Nora lo enciende. Para Brian Jonhston esta acción constituye un rito funerario de Nora ante el amigo que se encerrará a morir.

En *Bajo el silencio*, encender un cigarro forma parte de dos momentos, uno de apareamiento, y otro de asesinato: Nora, aunque no fuma, liga a sus parejas ocasionales sacando y encendiendo un cigarro. Si el tipo elegido está interesado, se acerca y le pide uno a ella y conversan. El Tipo también fuma, pero marihuana que mitiga la soledad, el frío, y que forma parte de las acciones precedentes a la fatídica tarde-noche de Nora: “Cuando me

viste en el árbol me recargué porque andaba cansado; crucé el parque y me fumé el último cigarrillo que me quedaba.”

En las dos obras, vinculado al cigarro está el descanso. Al final de la escena del puro, Nora desea a Rank que duerma bien y le pide que él desee lo mismo para ella. “Dormir” connota morir, porque a continuación Helmer hallará en el buzón dos tarjetas de visita con una cruz negra sobre el nombre. En *Bajo el silencio*, Nora expresa: “Estoy aturdida ahora, cansada, muy cansada” y “Me urge el descanso”. El Tipo replica “[...] Cansada, ¿cansada de qué? Aquí no se ha hecho nada, ni ha habido escándalo de nada [...]”, y después de matarla exclama: “¡Perra, buscona, no te gustan los niños, te estorban los hijos y si tienes uno serías capaz de regalarlo como lo han hecho otras putas. Ahora sí ponte a descansar”. Dormir, descansar connotan muerte, que en las dos obras es anunciada previamente.

En *Casa de muñecas*, cuando Rank se va después de solicitar el puro, en el Acto III, Helmer extrae el llavero de uno de sus bolsillos: “(HELMER saca el llavero del bolsillo y sale al vestíbulo.)”.

En *Bajo el silencio* leemos que El Tipo: “De la bolsa de su saco, que huele mal, saca el llavero, escoge una llave y se dirige hacia la puerta de salida, la abre, sale y cierra la puerta tras él.” Además, las llaves aparentemente simbolizan el control; quien las tiene en su poder y las utiliza, controla la situación y al otro. Sin embargo, utilizarlas, en el caso de Torvald, o tratar de recuperarlas, en el caso de la Nora de Liera, significa convocar la debacle.

En *Casa de muñecas* quien tiene las llaves en el develamiento del delito de Nora es Torvald. Son las del buzón. (De hecho, Nora no cuenta con llaves de su casa al inicio de la obra. Al principio, cuando llega de la calle, cargada de regalos, toca el timbre y le abre la doncella.) Las llaves parecieran connotar el dominio de Torvald, no sólo del espacio habitacional de los Helmer, sino sobre Nora y sus acciones y decisiones, lo cual ocurría sólo en apariencia. Cuando Nora se va entrega a Torvald las llaves. Al marcharse, Nora no las requiere para cerrar tras su salida la puerta del edificio, y su portazo es una referencia dramática que aún resuena en los escenarios teatrales.

En *Bajo el silencio*, Nora abre la puerta con las llaves de su departamento. Tras ceder el paso a su acompañante, cierra por dentro. “*Nora vuelve a cerrar con doble llave la puerta y guarda el llavero en su bolsa*”.

Más tarde, al verse coaccionada a entregarle su bolsa al Tipo, éste esculca, extrae la billetera y cuenta los billetes: “Siete mil pesos. (*Se los guarda. Levanta las llaves.*) Y las llaves de una casa y del carro que está afuera. ¿Por qué cerraste la puerta con doble llave?”. Luego, El Tipo lanza las llaves a la recámara:

Tú misma me ofreciste la bolsa, ni siquiera tomé las llaves del carro, allí están las llaves y las de la casa también, mira, (*las toma y las avienta dentro de la recámara.*) viste, allí están. Cansada, ¿cansada de qué? Aquí no se ha hecho nada, ni ha habido escándalo de nada [...]

Las llaves en el lugar de retozamiento de Nora no significan la recuperación de una posibilidad de salvación, sino lo contrario:

*Nora se dirige hacia la puerta de salida pero está cerrada con doble llave, entonces se acuerda que las llaves están en la recámara y se dirige hacia allá; en cuanto entra, el tipo, que es como un gato, sale de la cocina con un cuchillo en la mano y se dirige también a la recámara. Se escucha un forcejeo, gritos ahogados y varios golpes secos [...]*

Para salir, El Tipo elige una de las llaves. Parece saber cuál utilizar. Cuando él sale, como ocurre en *Casa de muñecas*, escuchamos el sonido de la puerta al cerrarse: “*De la bolsa de su saco, que huele mal, saca el llavero, escoge una llave y se dirige hacia la puerta de salida, la abre, sale y cierra la puerta tras él.*”

En este orden de ideas, el impulso de huir de la Nora de Ibsen tiene su réplica en el intento de huir de la Nora de Liera: Nora Helmer “(*Va a precipitarse al vestíbulo en el momento en que Helmer abre de golpe su puerta y asoma con una carta desplegada en la mano.*)”. En *Bajo el silencio*: “*Nora se dirige hacia la puerta de salida pero está cerrada con doble llave, entonces se acuerda que las llaves están en la recámara y se dirige hacia allá [...]*”.

Respecto a la forma de preservar su honor por los personajes, en *Casa de muñecas* Torvald afirma que nadie sacrifica su honor por el ser que ama. Honor para Helmer es su reputación, el reconocimiento público que ha obtenido por sus logros profesionales y sociales. Nora responde que millares de mujeres si lo han hecho. Sacrificio para Nora es anteponer el bien de sus seres queridos al propio, renunciar a su honorabilidad para satisfacer el bienestar de su familia.

En *Bajo el silencio* el honor y el sacrificio tienen connotación distinta. Para Nora el honor es sinónimo de reputación como el “qué dirán”, la apariencia para encubrir la doble moral. El sacrificio es el homicidio que El Tipo lleva a cabo para castigar a Nora, porque ella ya no antepone el bienestar de nadie más al propio.

En *Casa de muñecas*, Nora dice que cuando pasó el peligro para Torvald y él volvió a actuar y a tratarla como si nada hubiera ocurrido, ella comprendió “que había vivido ocho años con un extraño del que había tenido tres hijos” y desearía golpearse hasta hacerse trizas. La idea de cohabitar y procrear tres hijos con un extraño le resulta abominable. Cuando Torvald ofrece enviarle ayuda a Nora en caso de necesidad, ella contesta: “Te digo que no. No admito nada de extraños.”.

En *Bajo el silencio* Nora busca el coito con extraños. El Tipo los denomina “desconocidos” y “tipos que no conoces”.

Respecto a la relación de las dos Noras con los libros, en la casa Helmer hay “una pequeña librería con libros ricamente encuadernados”. En su ruptura con Torvald, Nora rechaza el discurso propuesto por ellos:

Nora: [...] Lo que creo es que ante todo soy un ser humano, yo, exactamente como tú... o, en todo caso, que debo luchar por serlo. Sé perfectamente que la mayoría te dará la razón, Torvald, y que algo así se lee en los libros. Pero ya no puedo contentarme con lo que dice la mayoría ni con lo que se lee en los libros. Debo pensar por mí misma y ver con claridad las cosas.

En *Bajo el silencio* Nora es geógrafa, ha leído, habla de que “a veces es difícil no citar autoridades” y tiene libros que no ha podido leer, pero espera hacerlo en cuanto le sea posible. La Nora de Ibsen pone en tela de juicio el discurso de los libros hasta construir su

visión de mundo propia; la Nora de Liera construyó su visión de mundo a través del discurso de los libros, y gracias a su cultura ahora realiza la transgresión a la referencia simbólica.

En relación con el discurso religioso, en el Capítulo 3 de este trabajo, gracias al estudio de la ética protestante en dos obras de Ibsen realizado por García Gutiérrez, pudimos analizar la religiosidad de la Nora de *Casa de muñecas*. Al marcharse, ella suspende su adhesión al discurso de los representantes de la religión hasta analizarlo y decidir si es pertinente para ella. En *Bajo el silencio* Nora va más allá, pues sus acciones muestran su transgresión total a la referencia simbólica representada por Dios en el discurso religioso, y el Código civil en los sistemas sociales, como se explicará con más amplitud en páginas posteriores en este trabajo.

En cuanto a El Tipo, él fue dañado de por vida por el discurso de uno de los representantes de la iglesia:

[...] pero otro, el [cura] que era más cabrón de todos nos dijo bien enojado, mira, aquí traigo las palabras (*se golpea la cabeza*), aquí las traigo: ‘No pueden meterse con esas mujeres porque algunas de ellas puede ser su madre’.

A pesar de ello, El Tipo cree en Dios, pero respecto al discurso de clérigos declara: “ya me pasé gran parte de mi vida oyendo a los curas y no sirvió de nada”. Estas citas reiteran el acentuado anticlericalismo de Liera, manifestado también en otras de sus obras.

En *Casa de muñecas* se establecen relaciones triádicas entre los personajes: el triángulo amoroso Torvald-Nora-Rank, y el triángulo del secreto fraude Nora-Krogstad-Helmer.

Rank ha amado calladamente a Nora: “¿Qué la haya amado con mayor pasión que nadie? ¿Está mal eso?” (Ed. Alianza); “¿Haberla amado más que nadie? ¿Eso ha estado feo?” (Ed. Nórdica); Nora se da cuenta que de tomar ventaja de él y de su amor, por dinero, se degradaría y se detiene. Ante la confesión de Rank, aunque la reprueba diciéndole “torpe” al doctor, Nora no se hace la ofendida, ni lo humilla culpándolo exclusivamente a él (ni niega ni acepta que ya sabía que él la amaba, aunque seguramente ella ya lo tenía claro). Tampoco lo humilla echándolo de la casa, ni haciéndose la víctima ante Torvald. Hay mucho de humano en Nora en cuanto al respeto a la dignidad de Rank, y en cuanto a su

dignidad y respeto a sí misma. El enigma Nora explica a su modo la complejidad de las relaciones: “[...] a ciertas personas se las quiere más, mientras hay otras a las que casi se las prefiere como compañía.”

Otro triángulo importante en *Casa de muñecas* es el del secreto fraude. Krogstad explica a Nora que no va a denunciarlo: “Todo puede arreglarse amistosamente; no es necesario darle publicidad; quedará sólo entre nosotros tres.”

En *Bajo el silencio* la relación de Nora con los hombres que invita a su casa ya no es un triángulo amoroso. Liera lo desplaza a un trío o cuarteto. La orgía como parafilia o perversión, según se vea, es practicada por Nora como un rechazo a las normas impuestas por el matrimonio burgués. Pero Nora, en su decepción a causa de sus exparejas, lo ha dado todo por perdido y utiliza el ejercicio del sexo como divertimento contra el aburrimiento vital, lo prodiga con cualquiera en un intercambio ya sin nada de lo sagrado del encuentro amoroso. Quizá por eso la confesión de Nora de sus intercambios sin algún sentido trascendente resulta ominosa, además de que utiliza y lastima la dignidad de otros a cambio de dinero.

En *Bajo el silencio* también encontramos otra tríada: El Tipo–La madre del Tipo–Nora. El Tipo es huérfano<sup>31</sup>, fue criado en un orfanato religioso, actualmente es pseudosexoservidor, asaltante, posiblemente chantajista, y marginado social. Padece esquizofrenia, de acuerdo al Dr. Partida y a Sergio López (1997, p. 65). Vive obsesionado con la imagen de su madre, a la que no conoció. Se ha fabricado la versión de que fue una prostituta que lo abandonó, a partir de la credibilidad que El Tipo concede a las palabras del sacerdote del orfanato: “No pueden meterse con esas mujeres [las prostitutas] porque algunas de ellas puede ser su madre”<sup>32</sup>. La misión que se ha autoimpuesto El Tipo es

---

<sup>31</sup> En *Oscar Liera. El niño perdido*, de Torres Sánchez, el 27 de junio de 1969 Liera anotó en su Diario: “[...] un día amaneció tirado en la basura que se junta en la esquina de la casa un niño recién nacido y dentro de una bolsa. yo no quise ir a verlo, y aun así esa noche lloré a grito abierto y mientras Juan trataba de calmarme mas lloraba, es horrible la maldad que hay en los hombres, yo no culpo a esa madre sino a los que la hemos iempujado a hacerlo [sic].” (2000, p.114). El estudiante de teatro Oscar Liera tenía 22 años de edad.

<sup>32</sup> Liera también escribió en su Diario: “Yo no creo en algunas cosas que inventan los curas pero sí los respeto, por ejem. los mandamientos de la Iglesia Católica no pueden ni podrán nunca jamás compararse a los que dio Cristo, algunos curas son muy hipócritas, y hay otros que en verdad ni humanos parecen, yo perdono a los curas que falten a la castidad pero q’ no sean hipócritas y se pongan de ejemplo. [sic]” (Torres, 2000, p. 69). Según Torres, el joven Jesús Oscar, que había concluido sus estudios de preparatoria, estudiaba Derecho

castigar simbólicamente a su madre a través de las mujeres que llevan un estilo de vida semejante al que él supone que tuvo aquella. El crítico de cine Carlos Bonfil (1996) en su reseña de la película *Dulces compañías*, de Oscar Blancarte, sugiere que la búsqueda de El Tipo no es sólo para castigar a su madre: “[...] un criminal enamorado de la madre que nunca conoció, pero a la que intuye, anhelante y aterrorizado, en cada mujer que encuentra”. En su interacción con Nora, El Tipo la identifica simbólicamente con su madre, por su desapego a la maternidad y su estilo de vida de alto riesgo. Además, al castigar a Nora por promiscua, el Tipo también está aniquilándola por su capacidad de gozar sexualmente, algo que él no puede hacer, pues se ha confesado impotente con las mujeres.

#### 4.4 El lenguaje

Oscar Liera recupera en *Bajo el silencio* enunciados que encontramos en las traducciones al español de *Casa de muñecas* de Ibsen. Algunas de las expresiones se repiten de forma idéntica o casi idéntica.

En *Casa de muñecas* Krogstad expresa “[...] Esas cosas no se hacen, señora Helmer. Y además, ¿para qué le serviría? Le tengo prácticamente en el bolsillo”, cuando Nora dice que ahora si tendrá el valor de suicidarse. En *Hedda Gabler*, “Esas cosas no se hacen” es la frase final de Brack. En *Bajo el silencio* hallamos: “EL TIPO: Es muy peligroso; eso no se hace, uno no puede meter a su casa a cualquiera [...]”. El Tipo tiene a Nora en el bolsillo, intimidada, encerrada, indefensa.

Otra expresión que Liera repite es “Pasaba por allí por casualidad”. Al inicio del Acto II Cristina va a casa de Nora. Le dijeron que ésta fue a buscarla a su alojamiento y preguntó por ella. Nora responde: “Sí, pasaba por allí por casualidad”. Es otra de las mentiras de Nora, quien fue explícitamente a buscar a Cristina, agobiada por la zozobra ante la amenaza de Krogstad. En *Bajo el silencio*, a la pregunta de El Tipo “¿Acostumbas tú a traer aquí tipos que no conoces?”, Nora responde “Pues... raramente, la verdad no acostumbro, es

---

y tomaba clases de violín, “[...] se asumía cristiano por creer en Cristo, pero no católico [...] religión de la que empezó a dudar más pronto que tarde”. (p. 69).

decir ha sucedido... hoy de pura casualidad pasaba yo por ese parque.” El titubeo de Nora revela que, igual que su tocaya, está mintiendo.

El enunciado “Tenemos que hablar”, tan importante en *Casa de muñecas* por tratarse de la primera referencia en el teatro moderno donde un personaje femenino dice y hace esto, también aparece en *Bajo el silencio*. En *Casa de muñecas* Cristina le había pedido a Krogstad: “Tenemos mucho que hablar”. Nora le dice a su marido “Aún no es muy tarde. Siéntate Torvald; tenemos mucho que hablar.” En *Bajo el silencio*, Nora también expresa a El tipo: “Tenemos que hablar, eres un hombre sensible, yo quisiera, que...”. Ella hace referencia a un Centro de Integración Juvenil.

En las dos obras que estoy comentando hay expresiones que pudieran parecer poco significativas, pero que a mi juicio, en la dinámica de la lectura de *Bajo el silencio* inmediatamente a continuación de *Casa de muñecas*, adquieren sentido, ya que se perciben como un eco que resuena sutilmente. Estos son algunos ejemplos: En *Casa de muñecas* leemos

Señora Linde: [...] Hasta hoy he sabido que era usted a quien voy a sustituir en el Banco.

Krogstad: La creo, ya que lo dice. Pero ahora, que lo sabe, ¿no va usted a renunciar?

En *Bajo el silencio* también expresa El Tipo: “Te creo, te creo, te creo”, luego de que Nora dice que no es justo que “te jodas juntando cosas” para que luego llegue alguien y te quite el dinero, y que ha aprendido la lección.

Además, Krogstad solicita a Cristina que renuncie al puesto recién obtenido en el Banco. Ella se niega:

Señora Linde: No; porque no sería de ningún provecho para usted.

Krogstad: Oh. Provecho, provecho... yo lo haría de todas formas.

Y la Nora de Liera también pronuncia la palabra “provecho” cuando habla de que sus exparejas fueron incapaces de comprender el “provecho de los días”.

En Ibsen, la Señora Linde dice a Krogstad: “He aprendido a obrar con sensatez”. En Liera, leemos: “NORA: (*Con una inmensa fatiga, [...] cierra la ventana.*) Creo que [...] son también quizá los últimos momentos de sensatez que puedo tener.”

En *Casa de muñecas*, al final de la obra Torvald exclama “¡Se acabó! ¿Nora, no vas a pensar nunca en mí?” Y en *Bajo el silencio*, El Tipo expresa al terminarse el café: “(Termina el café.) Se acabó. (Nora se pone de pie rápidamente como para despedirlo.) Pero calmada niña, si no hay prisa ¿o me estás corriendo?”. “Se acabó” referido al café en Liera cumple una función en la construcción dramática de la obra (V. *Infra*, p. 146-147).

Entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio* existen diálogos que connotan la misma intencionalidad por parte de los personajes que los expresan. Rescato dos ejemplos.

En *Casa de muñecas*:

Nora: Me menosprecias, Cristina; pero no debes hacerlo. Estás orgullosa de haber trabajado duro y por largo tiempo [...]

Señora Linde: [...] Te aseguro que no menosprecio a nadie. Pero es cierto; siento tanto orgullo como satisfacción cuando pienso [...] (Ed. Alianza, p. 45)

Y en *Bajo el silencio*:

El Tipo: (Se detiene con brusquedad y la mira con rabia.) ¡No trates de presumirme que sabes mucho, siempre habrá algo de lo que yo sepa más que tú!

Nora: (Conciliadora.) No, no, para nada; toda la vida he tratado de ser humilde en mis conversaciones, a veces es difícil, no citar autoridades, en fin, [...]

En ambas situaciones hay rivalidad entre los personajes porque, por su capacidad de trabajo, en el caso de Cristina, o su saber intelectual, en el caso de la Nora de Liera, se manifiesta superioridad ante el interlocutor. Esto causa molestia a éste, y para suavizar la situación, Cristina y la geógrafa Nora se ven obligadas a justificarse y a pacificar, no obstante sus méritos.

En *Casa de muñecas* Krogstad expresa: “[...] Es que no tiene usted memoria, o es que no entiende de negocios...”

Y en *Bajo el silencio*:

El Tipo: [...] ¿Estás loca o te estás haciendo la tonta? ¿No te has dado cuenta de que esto es un asalto, un robo? Te estoy robando [...]

En ambas obras el personaje masculino amenazante le aclara a cada personaje Nora la gravedad de la situación en la que se encuentran, porque las dos, en su ingenuidad, aún no tienen conciencia del alcance de las consecuencias de sus actos.

En *Casa de muñecas* Cristina no pudo contactar a Krogstad para abogar por Nora, porque Krogstad salió al campo. Nora advierte que la nota dejada por Cristina no servirá de nada, que algo milagroso adviene, y que Cristina no entendería:

Señora Lind: Regresa mañana noche. Le dejé una nota.

Nora: No debiste hacerlo. No va a servir de nada. Después de todo es una gran alegría el esperar un milagro.

Señora Linde: ¿Qué es lo que esperas?

Nora: Oh, no lo entenderías [...]

En *Bajo el silencio*, en relación con los cigarrillos ofrecidos por Nora para ligar, ella dice: “No entiendes; hay gente diferente.”

En *Bajo el silencio* Liera recupera palabras muy significativas en *Casa de muñecas*. En la obra de Ibsen, “casa” en el título implica diversas connotaciones a lo largo de la obra: el juguete de los niños Helmer (la muñeca y su camita, regalo navideño para Emy); al comienzo del texto dramático, Nora es representada como una muñeca que se encuentra muy a gusto en su acogedor espacio; en la casa Helmer, al inicio de la obra aparece no solo Nora, sino también Torvald, ambos radiantes, posando su felicidad ante los demás al estilo de novios de caramelo encima del pastel de bodas; la casa paterna, y después la de Torvald, de las que Nora se queja por haber sido tratada allí como muñeca. Respecto a esta última connotación, Nora toma conciencia de que además de haber accedido a representar el papel de muñeca, ha tratado a sus niños expresamente como sus muñecas. Así, la imagen del hogar Helmer como muestra del mundo de los valores de la clase media de su época, hace ver a los personajes Helmer como “muñecas”, en el sentido de llevar una vida de felicidad doméstica alienada. En el título de esta obra de Ibsen, “casa” refleja un sentido peyorativo del hogar pequeño, acogedor y ordenado, como metáfora de la apariencia frente a realidad.

En *Bajo el silencio*, la palabra “casa” aparece dieciséis veces. En las primeras dos acotaciones de la obra, al correrse la chapa la casa queda abierta, y El Tipo parece querer engullirse con la mirada todo lo que hay en la ella.

En el diálogo entre los personajes, se hace referencia a la casa en relación con situaciones diversas: a) expresión de cortesía por Nora: “estás en tu casa”; b) admonición expresada por El Tipo: “Tú no sabes a quién metes a tu casa”, “Pero ellos [los vecinos] están en su casa”, “uno no puede meter a su casa a cualquiera, [...] hay gente mala”; c) recuento del contenido del bolso de Nora, como botín producto del robo: “Siete mil pesos. [...] Y las llaves de una casa y del carro que está afuera”, “Te estoy robando, vine a tu casa a robarte”; d) advertencia intimidatoria: “Y si luego tratas de ponerme el dedo con la tira [...] voy al colegio ése a decir [...] que levantas a cualquier hombre en la calle y que lo llevas a tu casa y que le pagas; no te conviene”.

La casa, además, es el símbolo del empoderamiento de Nora: “tengo mi casa, mi carro...” y, también, la casa constituye el espacio en que Nora cobra venganza de los hombres a los que amó y la decepcionaron: “He estado enamorada de unos idiotas, pero me doy cuenta de que son idiotas hasta después de haberlos dejado y luego me da mucha rabia equivocarme así con los hombres. Conozco a uno, le abro mi casa... y [...]”.

En *Bajo el silencio*, la casa de Nora se convierte en su trampa mortal: “¿Por qué cerraste la puerta con doble llave?”, y en el desenlace: “Tú misma me ofreciste la bolsa, ni siquiera tomé las llaves del carro, allí están las llaves y las de la casa también, mira, (*las toma y las avienta dentro de la recámara.*)”, no obstante los supuestos toma de conciencia y arrepentimiento de Nora. En el desenlace, su casa es la tumba de Nora, en tanto su cadáver sea descubierto.

Otra referencia muy significativa a la casa en *Bajo el silencio* es la del lugar en que Nora se divierte con sus parejas ocasionales. Los siguientes enunciados lo muestran: “si le gusto él se acerca, me pide un cigarro y conversamos, es todo”, declara Nora, y El Tipo contesta “Y luego lo invitas a tu casa”; “¿No me dijiste ven a platicar, a tomar un trago a la casa?”; “Ahora me gusta la diversión, invito a mi casa a quien me pega la gana [...]”. En esta obra de Liera, como en Ibsen, “casa” también refleja el sentido del hogar pequeño y acogedor como metáfora de la apariencia –la respetabilidad– frente a realidad –la vida disipada, y el temor al qué dirán.

La palabra “muñecas” del título de la obra de Ibsen, *Liera* lo emplea en dos ocasiones en su obra:

“[...] Y no creas que me asusto con la cárcel, yo he estado encerrado un resto de veces, mira, veme aquí (*en las muñecas*) todas estas marcas, estas cicatrices me ha hecho la tira; me han arrastrado de las muñecas los muy mierdas, allí puro enfermo del cráneo tienen y te hacen trizas y no hay fijón [...]”.

Como vimos en el capítulo anterior, en *Casa de muñecas* Nora es la portavoz de lo “maravilloso”. Ella utiliza el término diecinueve veces, y la palabra tiene connotaciones distintas a lo largo de la obra. En *Bajo el silencio*, Nora utiliza el término sólo una vez al mencionar los lugares de rehabilitación para las adiciones:

Nora: Tenemos que hablar, eres un hombre sensible, yo quisiera, que... mira hay lugares maravillosos, hay unos centros de integración...

El Tipo: Mamadas, saca tu dinerito, ya te dije que esto es un asalto [...]

La respuesta de El Tipo desmiente como esperanza en la actualidad la posibilidad de rehabilitación, el discurso de los clérigos, los consejos de otros. Para El Tipo lo único valioso es el dinero para comprar marihuana.

## 4.5 Temas

En *Casa de muñecas* el tema del tiempo adquiere relevancia cuando es referido al tiempo de vida que Nora piensa que le queda. A Nora la agobia muchísimo el tiempo faltante para la debacle: “Las cinco. Siete horas hasta la medianoche. Después veinticuatro hasta la medianoche siguiente. Entonces habrá acabado la tarantela. ¿Veinticuatro y siete? Treinta y una horas de vida”. Además, tras abandonar la fiesta de disfraces casi arrastrada por Torvald, Nora solicita quedarse una hora más, y luego, media hora por lo menos: “¡Ah, te lo pido por favor, Torvald; te lo suplico por lo que más quieras... sólo media hora más!”. “Oh, Torvald, te arrepentirás de no haberme dejado, media hora siquiera”.

En *Bajo el silencio*, el tiempo como tema se halla en la indagación sobre el significado de media hora:

Nora: Ya tenemos más de media hora.

El Tipo: ¿Y qué es media hora? ¿Qué es? Media hora ¿qué es? Te pregunto que qué es media hora.

Nora: Pues son treinta minutos.

[...]

Nora: Media hora es un tiempo eterno; se vive, se muere, se renace. Sobra tiempo para recorrer todos los océanos, y a veces, ¡es ridículo!, media hora nos parece un instante.

[...]

Nora: (*Terriblemente angustiada.*) Es que media hora puede ser todo.

Otro tema importante en las dos obras es el dinero. García Gutiérrez mostró la función del dinero en las sociedades donde impera el protestantismo. Degli Esposti también trató el papel del dinero y su regateo en la relación entre Nora y Helmer. Por su parte, Lesa Bradford identificó noventa y ocho menciones y alusiones al dinero en *Casa de muñecas* (2007, p.36). En *Bajo el silencio*, el dinero es mencionado más de treinta y tres veces. En Ibsen, Torvald va sacando billetes, hasta completar cuarenta. En Liera, El Tipo saca billetes de la billetera de Nora hasta contar siete mil pesos. Nora sólo le quería dar quinientos pesos.

En cuanto al tema del dominio, en ambas obras se exige sumisión al personaje femenino, y éste, algunas veces se somete, y otras lo aparenta. Las mujeres son consideradas por el varón como imprudentes e inconscientes. Tanto Helmer como El Tipo ejercen actitud instructora. Indican qué hacer o no hacer. Nora habla de pedir un préstamo mientras Torvald recibe su sueldo de director de Banco y Torvald se opone. Nora, con aparente sumisión responde “No me atrevería a llevarte la contraria”.

En Liera, El Tipo advierte a Nora, quien mete hombres a su departamento: “Eso es muy arriesgado”. La respuesta de Nora también parece de aparente arrepentimiento por vivir en el desorden. Otro ejemplo: Nora en Ibsen expresa “No, ni siquiera he comenzado a ensayar”, y Helmer exige “Pues es indispensable que lo hagas...”. En Liera, El Tipo dice a Nora: “Ah, no, yo soy buena onda, conmigo no hay cuento, yo sólo te advierto para que no lo hagas”, y también “Pues no lo hagas más porque es muy peligroso.”

Otro tema destacado en las dos obras es el de la enfermedad moral. Rank habla de los seres “moralmente podridos hasta las raíces” que andan “olfateando la podredumbre moral” en los demás y, ventajosamente, ponen en observación a los que identifican, mientras los sanos quedan en la calle. Aunque son los enfermos los que más necesitan que se les interne, aclara Cristina. Así, la sociedad queda convertida en un hospital, asegura Rank.

Para El tipo, Nora no debe meter desconocidos a su casa porque pueden ser seres perniciosos. Cuando Nora declara que no le gustan los niños porque son un estorbo, y que ha metido a su casa hasta dos o tres sujetos a la vez, El Tipo la identifica como una enferma moral y la asesina. El Tipo es un enfermo moral que husmea la podredumbre en los demás y obtiene ventaja de ellos, de acuerdo con la definición de Rank. Pero también es uno de los que ya ha estado internado, si no en un hospital, en una cárcel. Es un drogodependiente, un ladrón, un psicópata, y quizás un asesino en serie –si es verdad que ha “destripado” antes a otros, y consideramos que en *Un misterioso pacto* mata a Samuel siguiendo un patrón semejante al que percibimos en *Bajo el silencio*. Lo han arrastrado de las muñecas y lo han golpeado sin piedad los policías.

Respecto al aburrimiento y lo divertido, Torvald se aburría cuando Nora hizo adornos que “destruyó el gato”. Ahora, que ya no habrá escaseces, Torvald ya no se aburrirá más, pues ya no estará solo. En comparación, durante ese tiempo Nora no se aburría nada. En realidad estaba trabajando como copista y, aunque cansado, era un trabajo emocionante, “Era casi como ser un hombre”. Para Nora también ha sido divertidísimo jugar con sus hijos, quitarles el abrigo, y pensar que muchos subordinados dependerán de Torvald (Y de ella. Nora se sube al carro de la autoridad junto con Torvald: “[...] resulta enormemente divertido el pensar que tengamos... que Torvald vaya a tener tanta autoridad sobre la gente”). A la Nora de Ibsen le aburre pensar en el gran número de negocios de Krogstad, así como pensar en la “dichosa” o “maldita” sociedad.

En *Bajo el silencio*, El Tipo también hace referencia al aburrimiento: “Vas a poder. Yo tengo tiempo, el café está delicioso, (*Calmándose cada vez más*), a lo mejor hasta se pone interesante el asunto y te acepto luego otro café; yo no pienso aburrirme aquí”. En cuanto a Nora, tras fracasar en el intento de “hacerles entender el sentido de la vida y el provecho de los días” a sus exparejas, Nora busca la diversión: “Ahora me gusta la diversión, invito a mi casa a quien me pega la gana, he invitado hasta dos o tres juntos, me divierto, bebo...”. Esa es la forma de eludir la soledad y aburrimiento que vive Nora en forma de hastío vital.

Otro tema en las dos obras es la reputación. A Krogstad le importa recuperar su reputación porque sus hijos están creciendo. Por eso, está dispuesto a chantajear a los Helmer para mantener su empleo en el banco. Krogstad dice a Nora “¿Olvida que tengo en

mis manos la futura reputación de usted?”, cuando ella manifiesta que es capaz del suicidio, ante las exigencias de Krogstad. A Torvald le importa que su reputación ante la opinión pública, la cual Nora ha puesto en riesgo a causa del fraude cometido por ella, no salga manchada a la luz pública, y está dispuesto a ceder ante los requerimientos impuestos por Krogstad.

En *Bajo el silencio*, a Nora le importa su reputación en el colegio en el que trabaja, y en el edificio donde vive. El Tipo tiene en sus manos la reputación de Nora:

(Agresivo.) Y si luego tratas de ponerme el dedo con la tira o hacerme alguna chingadera cuando me vaya voy al colegio ése a decir que eres una vulgar buscona, que levantas a cualquier hombre en la calle y que lo llevas a tu casa y que le pagas; no te conviene, no te conviene nada [...].

Además:

Con toda seguridad que los vecinos te tienen por una dama muy propia, deberían de saber que lo que tienen es una buscona [...] Si te gusta el escándalo te lo hago. ¿Quieres? A ver cómo sales luego a la calle. (Abre la ventana.)

Respecto al tema de los hijos, en Ibsen, a Cristina el marido finado no le dejó hijos, Krogstad quiere restablecer su reputación porque están creciendo sus hijos, Rank es el hijo que sufre las consecuencias de la vida disipada de su padre y Nora abandona a sus hijos. Al marcharse, ella expresa. “No quiero ver a los niños. Sé que están en mejores manos que las mías. En la situación en que me encuentro ahora, no significo nada para ellos.”

En *Bajo el silencio*, Nora expresa: “no me importan los niños, creo que los hijos son un estorbo”. Los niños no significan algo positivo para ella. Liera invierte la significación en la relación madre–hijos. Respecto a El Tipo, en la novela familiar que se ha inventado, es un hijo abandonado por su madre prostituta.

En cuanto a la relación del padre, del varón, con sus hijos, en *Casa de muñecas* vemos muy pocas referencias sobre Torvald y el contacto con sus niños: cuando sale junto con Rank y Cristina, quien también se va, acababan de entrar los niños con su nana y Torvald dice “Vamos, señora Linde; esto no lo aguanta más que una madre”. Y al final de la obra,

Torvald le recuerda a Nora su compromiso hacia su familia, en términos de “tus deberes más sagrados: hacia tu marido y tus hijos”.

En *Bajo el silencio* Liera parece recordar las palabras de Rank: “¿Con la muerte a la espalda?... y teniendo que pagar por la culpa de otro. ¿Es esto justo? Y no hay familia sobre la que no caiga de forma inexorable semejante ajuste de cuentas...”, y su personaje El Tipo parece especularmente hacer eco al ajuste de cuentas: al matar a Bocabrava en alta mar por autoritario, comete parricidio simbólico, aniquila simbólicamente la autoridad patriarcal.

El peso de las leyes de la herencia que Rank sufre injustamente por causa de las acciones de su padre, Liera también lo recupera al colocar las taras morales que los ascendientes transmiten a sus descendientes, ahora en la imagen de la madre principalmente, que, en su novela familiar, El Tipo se fabrica a causa de las despiadadas palabras del sacerdote.

Un tema más es el de la muerte. En *Casa de muñecas*, Nora piensa en la posibilidad de suicidarse para exculpar a Torvald de las consecuencias del fraude que ella cometió. Se imagina apareciendo en la superficie, después de yacer en las aguas frías y negras, gracias a las imágenes que Krostad sugiere. Son ideas de disolución y muerte. Otro momento en que se manifiestan, es cuando a pesar del anuncio de Rank de su muerte, Torvald quiere pasar la noche con Nora:

Nora (*Se suelta; con voz firme y decidida.*) Tienes que leer las cartas, Torvald.

Helmer: No, no, esta noche no. Me quedaré contigo, querida.

Nora: ¿Con la idea de la muerte de tu amigo...?

Helmer: Tienes razón. Nos ha trastornado a los dos: algo espantoso se ha interpuesto entre nosotros; ideas de muerte y disolución. [...]

En *Bajo el silencio*, estas afecciones se presentan en El Tipo en relación con Bocabrava en el fondo del mar, y en el estado pulsional de muerte tanto de Nora como de El Tipo. El Tipo mantiene el recuerdo obsesivo y morboso de la muerte de Bocabrava, el parricidio simbólico. Lo menciona varias veces:

Como en el barco en el que trabajé con el pendejo del Bocabrava. (*Sonríe maliciosamente.*) Luego se fue al fondo del mar a contar, también, las estrellas marinas. A lo mejor ya hasta lo visitó el Principito. Luego les entró a todos los del barco el miedo y me encerraron en un calabozo [...]

[...]

Ese tipo que cuenta las estrellas es vaciado, las cuenta y las cuenta, luego pierde la cuenta y vuelve a comenzar, y otra vez, y otra vez y así siempre. A lo mejor Bocabrava se puso a contar pescados y cuenta y cuenta. La neta que al principio me jodió mucho, hasta fui y me confesé cuando desembarcamos [...]

Además, El Tipo está en obsesiva y permanente búsqueda de su madre. Castigarla es sinónimo de matarla y es su motor de vida.

En cuanto a Nora, ella distingue entre “deseo” y “gusto”. Lo que ella denomina “gusto” es una búsqueda metafísica, pero realizada desde su narcisismo patológico. El desahucio de la esperanza de encontrar una pareja según sus expectativas la lleva a un estado pulsional de muerte que inconscientemente la hace buscar la posibilidad de aniquilación en cada relación peligrosa que entabla. En “el misterioso pacto bajo el silencio”, en el que tanto El Tipo como Nora reconocen el papel que les corresponde jugar, se esconde el deseo de muerte, que es el único deseo que no los decepcionará, pues es el único deseo capaz de cumplir su promesa de satisfacción.

Armando Pereira explica la relación deseo–muerte. El deseo se mueve sobre la superficie de la muerte. Ella lo alimenta. El deseo oscila en un vaivén de huída y retorno a esa superficie de sombras y silencio.

Es que los dos se necesitan mutuamente. Son Eros y Tánatos jugando entre sí ese juego de máscaras –de significantes– en el que uno se muestra bajo la apariencia del otro, y viceversa. Se engañan mutuamente y mutuamente se descubren, tan sólo para volver a engañarse. (1985, p. 114)

Detrás de todo lo que se desea, acecha siempre como último rostro el de la muerte, que se ríe de la insignificancia de ese deseo. No obstante la conciencia de la inutilidad final de todo deseo, no es posible dejar de desear, pues el territorio favorable al desenvolvimiento del deseo es la finitud, lo peregrino. Pereira anota que todo deseo vivido hasta el último extremo nos confronta con la muerte, región tras la que ya no es posible desear nada, porque el deseo, a final de cuentas, no es deseo de algo concreto y real:

Lo [...] que busco en el mundo es algo que el mundo no puede darme, tal vez por eso lo busco con tanto ahínco. No sé (o no quiero saber) que eso que busco ha quedado extraviado en mi más remoto pasado. Y que si me constituye, es precisamente bajo la forma de su forclusión. Todo deseo, vivido hasta el fondo de sí

mismo, deviene entonces, necesariamente, deseo de muerte. Es por eso que el deseo se vive no hasta el límite del deseo, sino tan sólo hasta un límite *razonable*. (Pereira, 1985, p. 115)

En *Bajo el silencio* ambos personajes, tanto Nora como el Tipo, han transgredido los límites razonables, de ahí su ser pusional de muerte.

El tema del trabajo está presente en las dos obras. En Ibsen Cristina y Nora han pisado el terreno de los hombres porque han trabajado y han obtenido remuneración por ello. Cristina salió adelante con una pequeña escuela al enviudar. En la obra de Liera Nora ha trabajado mucho. Nadie le ha dado nada. Lo que ha logrado lo obtuvo por ella misma. Como en el caso de Cristina, para Nora una fuente de trabajo es una escuela particular, es profesora de geografía en preparatoria.

El tema del matrimonio aparece en las dos obras. El matrimonio de Cristina no fue por amor, ni fue feliz. El matrimonio de Krogstad fue muy desgraciado por la enfermedad de su esposa y por los problemas económicos. El matrimonio de muñecas de los Helmer fue una ilusión y una decepción para Nora. En *Bajo el silencio* Nora expresa: “(*Haciendo acopio de las últimas fuerzas.*) Estuve casada, unión libre, fue un fracaso, no creo en el matrimonio”.<sup>33</sup> Es ambigua la declaración de Nora. Si estuvo casada, y en otro momento

---

<sup>33</sup> En la comedia musical en un acto *Gente de teatro: gente horrible*, Liera presenta a un actor: Jesús. En el escenario, aparentemente es entrevistado por alguien frente a él, a quién no se le escucha nunca la voz. Jesús ríe, fuma con alegría y dice:

[...] lo importante es alejarse de los padres a tiempo, si no, hace mucho daño. Eso de “mamitis” y “papitis” son enfermedades de un cierto tipo de mediocres... No, no es crueldad; los padres tienen sus hijos porque quieren tenerlos, no porque estén buscando protección o por temor a la soledad en la vejez... No, no soy un hombre casado; no creo en la familia como una institución importante o necesaria... La definiría como... como una horrible ley de la naturaleza en la que no todos pueden caer, y los que caen se denominan caídos en la familia...El teatro me gustó desde niño [...] bueno, los niños inventan sus juegos [...] ¿El teatro que es para mí? Pues... [...]

A continuación entra la música, el coro canta y participa en la coreografía: “Soñar el mundo sin dormir, / recrear la vida, el existir/ y fundar con pasión/ nuevas rutas del mundo.../ [...] somos tú, somos yo que viviendo/ nuevas vidas, queremos crear.”

Torres (2000, pp. 124-125) recupera este fragmento de *Gente de teatro...*, en el contexto de las diferencias por carta entre el joven estudiante de teatro Oscar Liera y su madre, quien censuraba a su hijo por su cabello largo y el pantalón acampanado, “como lo estaban usando las mujeres”, según ella, y por dedicarse al teatro. Liera, en una carta que finalmente no envía a su madre, pide a Doña Adelina que se olvide de él, y dolido se refiere a sí mismo como Oscar Liera, diferente pero complementario de Jesús Oscar.

En este detalle autobiográfico transfigurado literariamente en *Gente de teatro: gente horrible* y en *Bajo el silencio*, el joven Liera pareciera compartir con Jesús y Nora su concepción sobre la familia y la descendencia. Sólo que el personaje Jesús busca la construcción de vínculos no edipizantes por medio del teatro, mientras que Nora, que desprecia la maternidad y la progenie, no da muestras de proponer ni construir

vivió en unión libre, significa que ninguna de ambas relaciones de pareja funcionó. En Ibsen, hay relaciones de unión libre por elección reflexionada y madura como alternativa al matrimonio burgués. Esto lo deja ver Ibsen en *Casa de muñecas*, en la posibilidad del vínculo entre Cristina y Krogstad, y en *Espectros*, donde Oswald, hijo de la señora Alving, habla de las relaciones de pareja establecidas por su círculo de amigos artistas en París, quienes consolidaban relaciones sinceras, maduras y de un sólido compromiso moral. Pero en *Bajo el silencio* ningún tipo de vínculo de pareja parece viable, a decir de Nora.

La relación entre las leyes sociales y las leyes morales también es relevante en las dos obras. En *Casa de muñecas* Nora juzga imperfectas a las leyes que no consideran los motivos morales detrás de las acciones. En Ibsen, Nora y Krogstad cometen falta jurídicamente hablando, al falsificar una firma, aunque sus razones morales sean justificables. Al abandonar a sus hijos, la Nora de finales del siglo XIX es moralmente cuestionable, pero está actuando en correspondencia al discurso patriarcal en boca de Torvald: “no estás capacitada para educar a mis hijos”. Ella no niega el discurso y se marcha para educarse a sí misma.

En cuanto a la Nora de Liera, su inicial necesidad de aprender, su amplitud de espíritu al estilo de los hombres del Renacimiento (el mapa portulano, “el sentido de la vida, el provecho de los días...”), sin embargo ha derivado en una conducta sexual en la que paga a alguien que tiene necesidad económica, en una sociedad machista en la que los valores morales se suponen ligados a la religión católica, pero en la que también la posmodernidad manifiesta sus efectos.<sup>34</sup>

---

nuevos vínculos entre los seres y, paradójicamente este hecho, en lugar de desedipizarla, la vincula más al complejo de Edipo conceptualizado por Freud.

<sup>34</sup> El personaje de Nora de *Bajo el silencio* refleja las modificaciones en la conducta erótica y en la pareja presentes en la cultura posmoderna. Jorge Sánchez Escárcega, en “*Efectos de la cultura posmoderna sobre la pareja*” (2008, pp. 132-145), explica que los conceptos de igualdad e individualidad social han promovido el cambio de rol de la mujer, que pasó del ámbito interno familiar al externo social, lo cual le ha permitido el acceso al poder económico, laboral, social, intelectual y sexual.

El uso de métodos anticonceptivos efectivos posibilitó la desvinculación entre procreación y placer sexual. Esto modificó la apreciación sobre el propio cuerpo y del ejercicio de la sexualidad. En la neosexualidad las parejas hetero, bi y homosexuales, los triángulos swingers, etc., se relacionan con la cultura del placer puro, único y legítimo, que ha abandonado “la noción de ‘obligatoriedad sexual’ (débito conyugal), a favor de una ‘obligatoriedad de placer’ (débito orgásmico)”. Además, el desarrollo tecnológico, productor de una cosmovisión fundamentada en el valor de la inmediatez, ha promovido un consumismo de relaciones de

Como Ibsen, Liera muestra el conflicto entre las leyes morales y sociales como un callejón sin salida. ¿Una mujer que contrata los servicios de un sexoservidor está violando las leyes jurídicas? El acuerdo es consensual. La acción de Nora sería ilegal sólo si se demuestra que El Tipo es menor de edad. Aunque El Tipo sexoservidor no conoce su edad y alude a que Nora posiblemente contrata el sexoservicio de jovencitos –“[...] yo ya me voy a ir, nomás me tomo el café y me dices cómo le ofreces el cigarro a los jovencitos”–, las experiencias narradas por él –trabajo en el barco, estancia en prisión–, harían pensar que no es un menor de edad. Desde el punto de vista jurídico, quien incumple dolosamente con el servicio contratado es el Tipo, y él está cometiendo ilegalidad al defraudar el contrato mediante un “vicio de la voluntad”, en términos legales.

Respecto a Nora y su vida íntima, ella consume drogas legales como el alcohol o el tabaco, sus relaciones sexuales consensuales no afectan al bien común. La vida íntima de Nora podría ser considerada moralmente reprobable, pero ella no ha afirmado tener hijos, por tanto no los ha abandonado. Jurídicamente no ha cometido falta.

En cuanto a El Tipo, ¿es inimputable un esquizofrénico y narcodependiente que asesina bajo los efectos de la droga y que manifiesta alto grado de conciencia de estar cometiendo varios delitos? El objetivo moral de reinstauración de orden,<sup>35</sup> para muchos, no sería

---

pareja. La disminución de la tolerancia a la frustración y la falta de creencia en el futuro ha generado una cosmovisión de lo finito, de la no perdurabilidad de los vínculos, de realizar microduelos exprés, etc. Así quedan conectados la sexualidad hedonista y el nihilismo en las relaciones de pareja.

Los cambios en el concepto del amor, reflejados en el divorcio como la voluntad del individuo libre para desvincularse en la relación de pareja, han redundado en cambios en el peso y valor de instituciones como la Religión, la Familia y el Estado.

<sup>35</sup>No en vano el nombre que virtualmente podría tener El Tipo, mencionado cinco veces en la obra, es “Arturo”. Este nombre marca la relación intertextual entre *Bajo el silencio* y el Rey Arturo de las novelas de caballerías medievales. Aurelio González (en la sesión del 29 de mayo de 2003, titulada “El mito en la Novela de Caballerías”, perteneciente al *Diplomado Análisis del mito*, impartido por la División de Educación Continua de la FFyL, UNAM) explicó que el mito subyacente en la tragedia griega *Edipo rey* es el de la tierra baldía, la tierra agotada como símbolo de la mancha relacionada con una falta cometida, la falta original. También afirmó que dicho mito pasó a la materia bretona de la literatura medieval, y lo encontramos en el ciclo artúrico: Arturo duerme con su hermana Morgana y tiene un hijo con ella. Mordred, el hijo, se enfrenta con su padre Arturo. Aquí subyace el mito de Edipo.

El guiño intertextual de Liera es irónico y chusco a la vez: el personaje literario Arturo ha sido vinculado con el personaje histórico Owain Dantgwyn, carismático caudillo angloromano del siglo V o VI d. C., apodado Art (Oso) (Cebrián, en Hibbert, 2005, pp. x-xi). El Tipo, que se inviste con la misión de restaurar el orden, como el rey guerrero histórico, seguramente tiene más de Oso que de caballero: “ya me recargué en el árbol [...]”.

reprochable, pero las acciones de El Tipo para llevarlo a cabo son antijurídicas. El consumo de marihuana (la portación de cierta cantidad para uso personal era todavía ilegal en 1985 en México)<sup>36</sup>, el robo y chantaje, constituyen delitos. El homicidio, *per se*, es antijurídico, independiente de que la condición de drogodependiente y esquizofrénico con trastorno obsesivo de El Tipo pudieran resultar atenuantes en su acto homicida.

Liera lleva al límite la confrontación leyes morales *versus* leyes sociales. Enfrenta personajes que cometen falta en dimensiones distintas. Nora: vicios privados–virtudes públicas –“[en el Colegio San Esteban] estoy a gusto, me quieren, me gusta más que el trabajo que tenía en Mazatlán”–; El Tipo: objetivos morales virtuosos–delitos públicos. En cuanto a sus acciones, ambos tienen razones morales que las justifican. Nora dice reconocer sus faltas morales –“Y bien acepto que he hecho mal en traer a un tipo desconocido a mi casa, te dije que la lección ha sido aprendida”. “Acepto también que he vivido en el desorden, acepto que esto es un robo, acepto todo lo que dispongas [...]”–, pero paga con su muerte sus faltas no penalizables jurídicamente. Quien la juzga, condena a pena de muerte y la ejecuta no son las leyes jurídicas, sino un delincuente con una visión moral que, según él, le autoriza a adjudicarse atribuciones casi divinas. Liera invierte la confrontación leyes morales *versus* leyes sociales presentada por Ibsen.

El tema del silencio en las dos obras también es relevante. En *Casa de muñecas* el silencio se manifiesta en varios momentos. Uno es el que guarda Nora al negarse a confesarle a Torvald lo del préstamo, el fraude y el chantaje de Krogstad. Cuando Cristina aconseja “debes decírselo a tu marido”, “No tienes que temer nada de Krogstad; pero debes

---

<sup>36</sup> El 11 de octubre de 1969, el sensible y solitario joven Oscar Liera escribe en su Diario que unos amigos lo invitaron a consumir marihuana. Él se rehusó. (Torres, 2000, p. 121). Pero el 15 de abril de 1970, Oscar Liera describe en su Diario lo que experimentó al haberla consumido, incitado por un amigo. Primero el temor, la inseguridad de pisar la tierra, que se le antojaba como de chicle; luego la percepción de la belleza del paisaje en el Desierto de los Leones: “detrás del convento los pinos brotaban grandes fuentes de esmeraldas y me aterraba tratar de buscarles en vértice, porque aquello parecía no tener fin [...] las palabras dejan de ser importantes la vida se alargaba como grandes fuentes: como manantiales policromos.” Liera también describe su asimilación al paisaje: “El camino se hundía. El cuerpo se sumía en sí. La boca se rehusaba a hablar. Los ojos se afinaban agudizando las miradas cafés. De pronto fui yo”, y consigna su miedo incontrolado: “El miedo y el temor me hicieron su presa, le temí a la gente, le temí a Manolo le temía al día: a la luz, a la soledad del campo [...] a la gran soledad que me embargaba [...]. Por último, la desconfianza: “No me gusta ese estado: temo todo: desconfío de todos. Es horrible, no creo que esto sea bueno [...] De pronto me he dado cuenta de que nadie vale la pena” [*sic*] (pp. 134-135).

decírselo”, la respuesta de Nora es terminante: “No lo haré”. En otro momento el silencio se relaciona con el deseo del excitado Torvald:

Nora (*Apartándose al otro lado de la mesa.*) No me hables así esta noche.  
Helmer (*Siguiéndola.*) Ya veo que aún te dura la tarantela en la sangre. Y eso te hace aún más atractiva. ¡Escucha! Los invitados empiezan a marcharse.  
(*Más bajo.*) Nora, pronto todo quedará en silencio.  
Nora: Sí, eso espero.

El silencio también está relacionado con los comentarios sobre el encierro de Rank para morir:

Helmer: Pobre amigo mío. Ya sabía que no iba a conservarle por largo tiempo. Pero tan pronto... Y ahora se oculta como animal herido.  
Nora: Si ha de ocurrir, mejor que ocurra sin palabras. ¿No crees, Torvald?

En *Bajo el silencio*, el silencio es perceptible en varios momentos de la obra. Además del título, aparece sugerido en la primera acotación. “Nada se mueve, nada.” Es ausencia de sonido en el ambiente de un departamento de clase media, acogedor, amueblado y decorado con buen gusto, en el que irrumpe el sonido de una llave que abre la cerradura.

El silencio se menciona en la cuarta acotación:

*Los ojos de Nora se empañan y mil lenguas en su pecho jadean. Se aproxima a él [a El Tipo] como atendiendo un llamado, un misterioso pacto bajo el silencio y manda una de sus manos que se vaya tentaleando por entre los muslos del tipo, que tiene uñas, con mugre, hasta que le alcanza el sexo.*

El encuentro entre Nora y el Tipo obedece a un determinismo nada azaroso. El “llamado” al “pacto” entre Nora y El Tipo es un contrato perverso.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup>José E. Milmaniene, en *Extrañas parejas* (1998, pp. 69-97), estudia el pacto perverso. Tiene carácter de secreto, se oculta de la mirada social para desplegarse en la exclusiva dualidad de un vínculo abierto a todos los extravíos de lo imaginario, sustrayéndose de la sanción social. No desafía normas o ideologías predominantes, sino el orden social como tal. Implica crítica a la moral imperante, rechazo de la ley simbólica y ataque a la diferencia que ésta supone. Se observa más claramente en las prácticas sadomasoquistas consensuadas, en las que un rígido sistema de normas anuda a dos sujetos en el sufrimiento erotizado más extremo. Lo que origina la ruptura es la denuncia del secreto. La comunicación a terceros será el “escándalo” que constituirá la ruptura. La fuerte disparidad entre los integrantes de la pareja perversa puede ser social, cultural, intelectual o económica y permite encubrir la exacerbada diferencia que opera en la intimidad de la pareja y negar la distancia simbólica entre ambos sujetos, lo que permitirá situar a uno como amo y al otro como esclavo, posibilitando idealizaciones y/o degradaciones y actitudes “redentoristas” o degradatorias.

Los pactos perversos son pactos narcisistas donde el exceso bajo la forma de pasión desbordante procura el máximo goce. La fuerza inextinguible de la pulsión fálica sin moderar conduce a la pareja a un compromiso a consumirse en el fuego del goce, sostenido por campos recíprocos de proyecciones especulares. Las pujas de poder y confrontaciones narcisísticas disuelven la referencia simbólica: Dios en el discurso religioso; el Código civil en los sistemas sociales, que regulan la relación entre el hombre y la mujer. A través de la disolución de la referencia simbólica se logra un goce fuera del territorio de la ley del padre.

En *Bajo el silencio* quizá la alusión más importante al silencio es la que realiza Nora en relación con su elección de El Tipo en el parque:

Nora: (*Fastidiada.*) Todos somos buscones de algo. Tú también eres un buscón ¿o qué hacías en el parque con el frío que hace afuera recargado en el tronco de un árbol, medio excitado y restregándote el sexo con la mano?

El Tipo: ¿Eso fue lo que te gustó?

Nora: No sé, el gusto no se explica, se siente un vacío grande dentro del estómago...

El Tipo: ¿O abajo del estómago?

Nora: No, en el estómago, lo otro es otra cosa; es sólo deseo...<sup>38</sup>

Los psicoanalistas estudian el silencio del gusto que no se explica, que es vacío en el estómago, y que es diferente que el deseo, del que habla Nora.

En una conferencia Alfonso Herrera (2005) expresó que Lacan sitúa el vacío como la estructura fundante de la condición humana, el elemento esencial, y agrega que ese vacío tiene que ser producido. Un acto psíquico generalmente inaugura este vacío, que también puede ser entendido como falta o hueco. Según Herrera, en psicoanálisis el silencio se

---

<sup>38</sup> En la página del 27 de diciembre de 1970, en el Diario del joven Liera, leemos los términos “mirada”, “sexo”, “deseo”, “vacío”: “La cd. nace donde se confunden los rios, allí bajo la palapa [...] se erguia entre toda la gente, le provoqué con la mirada y me reconoció. [...] Estubimos cerca: como el ‘mi’ del ‘fa’ [...] Quisiera ser como antes, veo igual pero miro diferente, siento la presencia y ahora me lo comunica el sexo, la mirada se clava, lame los cuerpos quema la ropa y provoca al deseo. [...] El año se acaba, también el diario. [...] divago porque estoy vasio, aun no amo. [...]” [*sic*]. (Torres, 2000, p.149).

Torres comenta: “[...] la transformación artística y la transformación moral corren parejeras [...] en esta permanente didascalia [...]”, refiriéndose al Diario de Liera (pp. 150-151), y añade, citando a Freud: ‘si una biografía pretende penetrar lo más hondo de la vida psíquica del héroe, no puede pasar en silencio —como casi siempre ocurre, por discreción o por mojigatería— las características sexuales del biografiado’ (p. 151). En varias páginas del Diario de 1971, el aspirante a hombre de teatro habla de la soledad y la infelicidad que se clava en el estómago (p. 160), de “algo que se encoge en el estómago” (p.162), de “el vasío del que nace sin nada adentro solo intestinos, órganos y algo de sangre” [*sic*] (p.168). Podemos percibir cómo en la complejidad del ser de Nora se ven transfigurados literariamente sentimientos y experiencias de juventud del dramaturgo Oscar Liera.

requiere para acceder al inconsciente. Para Lacan el silencio es el más allá de la palabra que nos dice de la presencia de lo otro como tal. Existe el silencio de las pulsiones: el silencio ligado a la represión, al goce, a la supresión, el silencio ligado a los mecanismos de defensa freudianos en general, el silencio ligado a la forclusión, a la renegación, toda una especie de tipología de lo no dicho, de lo inefable. El silencio versa también sobre el vacío: un lugar que tiene que ver con la nada, pero que es una nada circundada, con bordes, análogo a un anillo.

En psicoanálisis el vacío forma parte de la experiencia de lo terrorífico, del abismamiento, frente al que se produce palabrería para huir de eso que se está confrontando o para, a través del apalabramiento, intentar acercarnos a los confines de lo indecible. La experiencia del vacío, “la falta en el ser”, es un elemento esencial en la condición humana, que está perimetrada por la angustia. No se puede hablar de un vacío como absoluto. Como en el conjunto vacío, hay elementos dentro de ese conjunto. En ese sentido, el vaciamiento como condición o como hecho psíquico denominado por Freud castración, siempre viene enmarcado por la angustia. Otro concepto esencial en psicoanálisis para entender el vacío es el Objeto vacío, el Objeto a, que debe ser vaciado, porque sólo puede haber deseo en la medida en que haya ese vacío. La conciencia del vacío se da en relación con la percepción de lo otro. Desde la ubicación en la imagen del espejo, que es lo otro, se afirma el vacío del yo.

En *Bajo el silencio* otra manifestación del silencio es el de los puntos suspensivos en los que terminan las frases de Nora. El silencio de sus frases inconclusas es producido porque el otro, El Tipo, está ejerciendo intimidación y violencia canalizada a través de la palabra.

El Tipo: (*Como rastreando una idea perdida.*) Traer tipos aquí que no conoces es muy peligroso.

Nora: Pues...

El Tipo: Muy peligroso. Tú no sabes qué mañas puedan tener.

Nora: Es cierto pero...

El Tipo: Eso no debe hacerse. Tú no sabes a quién metes a tu casa.

Nora: Yo generalmente...

Ramírez González (1992, p. 29) cita:

El poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho a hablar, a dejar hablar y a hacer callar: «El uso del poder –escribe Pierre Clastres– garantiza el

dominio de la palabra (...) La palabra y el poder mantienen tales relaciones que el deseo del uno se realiza en la conquista del otro. El hombre de poder, sea príncipe, déspota o jefe de estado, es no solamente aquel que habla, sino la única fuente de la palabra legítima (...) Siendo cada uno de por sí extremos inertes, poder y palabra no subsisten el uno sin el otro, siendo el uno la sustancia del otro (...) Toda toma de poder es también una conquista de la palabra.»

Otros ejemplos del silenciamiento producido mediante la intimidación son la amenaza de delación:

[El Tipo] (*Agresivo.*) Y si luego tratas de ponerme el dedo con la tira [...] cuando me vaya voy al colegio ése a decir [...] que levantas a cualquier hombre en la calle y que lo llevas a tu casa y que le pagas; no te conviene, no te conviene nada.

Y el silencio implícito en el llanto retenido de Nora:

*Nora empieza a sentir un retorcimiento de nervios por toda la espalda y grandes gotas de sudor que le corren por todas partes [...], en la garganta las cuerdas se han encogido y en el pecho guarda la sensación de haber llorado, pero en realidad no hay más que el llanto retenido.*

El silencio se manifiesta también en la imposibilidad de recordar el nombre de la gatita de la infancia de Nora, ante la demanda de El Tipo “Cuéntame algo”. Una especie de bloqueo impide que advenga el recuerdo:

Nora: (*Luego de muchos intentos. Tímida.*) Cuando yo era niña, tenía una gatita, este, una gatita que se llamaba, no me acuerdo bien del nombre que tenía; es que el nombre, ahorita, no me viene, y el nombre es importante. Yo hablaba mal; no podía pronunciar las "erres" y cuando la llamaba por su nombre... es que me tengo que acordar porque es muy chistoso... Siempre que lo cuento todos se ríen, y me acuerdo que mi mamá...

Esto muestra que la Nora de Liera también fue una muñequita que divertía –y aún lo hace– a los mayores. A diferencia de la Nora de Ibsen, quien tuvo relación con su padre únicamente por ser huérfana de madre, en *Bajo el silencio* quien interactúa con Nora es su madre.

La incapacidad de Nora de reproducir las palabras utilizadas para atraer a una pareja ocasional es una expresión más que adquiere el silencio:

El Tipo: Sí, claro, yo ya me voy a ir, nomás me tomo el café y me dices cómo le ofreces el cigarro a los jovencitos.

Nora: No les digo nada.

El Tipo: ¡Claro que sí les dices! ¿A ver cómo les dices?  
(*Agresivísimo.*) ¡Dilo, con una chingada, qué lo digas!  
Nora: No puedo.

Otra muy importante manifestación del silencio ocurre cuando Nora prefiere intencionalmente callar sus razones para traer parejas ocasionales a su departamento:

El Tipo: [...] Tú eres una mujer guapa, joven, bonita ¿qué tienes que andar buscando en los parques? Podrías estar de novia o casada o tener amante...  
Nora: Ese es mi asunto.

Este silencio de Nora es un acto de poder, en la puja en la que ella también ejerce, en apariencia sutilmente, violencia psicológica –“el nombre [de la gatita] es importante”, dice, cuando El Tipo huérfano había confesado que ni siquiera sabe si tiene un nombre–, para impedir a El Tipo acceder al código secreto y descifrar lo más hondo y subversivo en el ser de Nora. Con este acto intencional ella está expresando también que El Tipo, de todas formas, está incapacitado para comprender la lógica de su visión de mundo:

El Tipo: Nadie va por la calle ofreciendo cigarros y menos cuando no fuma. ¿O los usas como anzuelo? "¿Gusta un cigarro joven?" ¿O cómo les dices?  
Nora: No entiendes; hay gente diferente.

Al final de la obra, aparece el silencio que es impuesto a través de la muerte. Cuando Nora, agotada, por fin confiesa lo que El Tipo quería escuchar, cuando la palabra disidente de Nora se deja oír, porque ella había ya comprendido a nivel inconsciente que no había escapatoria, y quizá también que más valía acelerar el proceso de aniquilación, irremediable, El Tipo evita contradecirla o responderle. Seguramente él intuye que la negación explícita del signo disidente ayuda a reproducirlo y mantenerlo. Entonces lo que El Tipo hace es sumir a Nora en el más inquebrantable y permanente silencio.

Respecto al tema de la culpa, en el Acto II de *Casa de muñecas*, Cristina se entera de que Krogstad es el prestamista y que además Nora ha falsificado una firma. Entonces Nora solicita a su amiga: “Si hubiese alguien que intentara cargar con toda la culpa, entiendes...”, [...] te digo: nadie más está al corriente; yo soy la única culpable. Acuérdate.”

Nora está dispuesta a asumir la culpa absoluta del fraude ante todos: las leyes, la opinión pública, para exculpar a Torvald de la deshonra cuando ella ya no esté, porque ahora sí se siente capaz del suicidio, ante la amenaza y el chantaje de Krogstad.

En *Bajo el silencio* El Tipo le imputa a Nora toda la culpa por su desgracia como hijo abandonado, por la cruel vida que ha padecido, sus traumas, su situación actual como un ser marginado, perseguido por sus *urias*, que jamás lo dejarán en paz. Nora paga con la pérdida de su vida una culpa por algo que ella no ha confesado haber cometido: ser madre y abandonar un hijo. También paga por su egoísmo, su incapacidad por interesarse por los otros, por su vida desordenada, por su quizá falso arrepentimiento. En su patología, su verdugo es alguien que se admite asesino, mentalmente trastornado, pero no se piensa injusto, ni cuestiona la función de reinstaurador de orden que se ha adjudicado.

Otro tema en las dos obras es el de la salvación. Nora dice: “Torvald, Torvald... no tenemos salvación”, cuando Krogstad deposita la carta en el buzón. Más tarde, al recibir el recibo firmado por Nora junto con la carta que avisa que Krogstad no emprenderá ninguna acción en contra de los Hermer, Torvald gritará: “Estoy salvado”, y Nora, sin recuperarse aún del shock por la reacción nada milagrosa de su marido preguntará “¿Y yo?”, a lo que Helmer responde: “Estamos salvados”. En *Bajo el silencio*, Liera escribe “Nora: (*Sintiéndose salvada, casi feliz del hallazgo*) Siempre hay un proceso para decir las cosas; no se puede expresar todo al mismo tiempo. No puede llegar uno y vaciar todas las palabras como si vomitara y nomás.”

### **3.6 Recursos dramáticos**

En las obras de Ibsen aparecen objetos simbólicos que adquieren connotaciones clave en relación con temas de sus obras: el caballo blanco en *Rosmerholm*; las pistolas, en *Hedda Gabler*; el pato salvaje en la obra homónima. En *Bajo el silencio* el café cumple una función simbólica.

En *Casa de muñecas* Nora ofrece café caliente a la niñera, que está helada al regresar de la calle con los niños. Krogstad estaba en el café de Olsen y vio pasar a Torvald con la

señora Linde. Krogstad regresa a hablar con Nora para cerciorarse de que se trataba de Cristina. Aquí el café no tiene mayor connotación.

En *Bajo el silencio*, el café es el contenido de la taza que, subtextual y metafóricamente tiene la connotación taumatúrgica de restauración de orden. Además, el café es un elemento que define la acción dramática de la obra.

Nora ofrece un café al Tipo. La palabra “café” aparece más de veinte veces en la obra. El café, el azúcar y la marihuana forman una tríada íntimamente ligada a El Tipo. Su subjetividad corresponde a una de las polaridades de la subjetividad producida por el consumo de marihuana: “un elemento de aprensión y oscura zozobra, una tendencia a ir al fondo –rara vez risueño– de la realidad, que nos ofrece de modo nítido todo cuanto pudimos o debimos hacer y no hemos hecho, la dimensión de incumplimiento inherente a nuestras vidas.” (Escohotado, 1990, p.185). Lo que El Tipo desea es encontrar a la madre que lo abandonó para castigarla por el daño que le causó y que lo ha convertido en un muerto en vida.

La marihuana calma el dolor emocional de El Tipo, y el café y azúcar complementan el efecto. Dicha tríada también constituye un sustituto simbólico que suple la carencia de relaciones afectivas cálidas para El Tipo.

Pero el café también tiene una función ligada a la acción dramática de *Bajo el silencio*. En la introducción al conflicto, permite mostrar una de las características principales de El Tipo. Cuando él casi le ordena a Nora poner el azúcar al café, y añade sólo al final “por favor”, descubrimos su *hybris*. Es el momento en el que El tipo habla de *El principito* y molesto expresa que siempre sabrá más que Nora sobre alguna cosa.

A continuación el café tiene la función dramática de entretener la aporía, de darle duración a la espera y lo esperado: que Nora exprese lo que El tipo quiere escuchar, que ella se delate. El café caliente es un pretexto para retardar el supuesto encuentro sexual y para el inicio del cuestionamiento de Nora:

El Tipo: Espérate, deja que me tome el café.

Nora: Pero si ni lo has probado.

El Tipo: Es que está caliente. No me gustan las cosas calientes. ¿Tú andas caliente?

“Ahora me voy a tomar el café” es una frase recurrente en la “conversación” entre los dos personajes, y es una condición que establece El Tipo para luego marcharse:

El Tipo: Ahora me voy a tomar el café. (*Pausa.*) Cuéntame algo.

Nora: Yo preferiría, quizás...

El Tipo: (*Muy agresivo.*) Y no me vuelvas a amenazar con los vecinos [...]

El café junto con el dinero también constituye una donación o cooperación ínfima –café y siete mil pesos–, comparada con la desgraciada vida de El Tipo, quien utiliza la promesa de terminarse el café e irse mientras intimida a Nora para arrancarle la confesión. “Tú qué, tú ya me diste tu cooperación, me tomo el café y me retiro. Pero vamos a pasar un momento agradable como cuates, vamos a platicar; yo me tomo el café, tú te acabas la copa [...]”. Y más adelante:

El Tipo: No tienes por qué sentirte mal, estamos conversando ¿no? La vamos a pasar a todo dar; yo me voy a tomar el café, o sabes qué, yo creo que la copa no te está cayendo bien, si quieres te preparo un té o un café como yo.

Nora: No, ya es tarde.

El Tipo: Sí, claro, yo ya me voy a ir, nomás me tomo el café y me dices cómo le ofreces el cigarro a los jovencitos.

El sabor del café funciona como distensor de la exaltación del Tipo: “EL TIPO: Vas a poder. Yo tengo tiempo, el café está delicioso, (*Calmándose cada vez más*), a lo mejor hasta se pone interesante el asunto y te acepto luego otro café [...]”

La afirmación de tomarse el café e irse se sigue sosteniendo. Al dinero y al café luego se le suma el escándalo.

El Tipo: Mamadas, saca tu dinerito, ya te dije que esto es un asalto; no vine a meterme a la cama contigo, ni a oír consejos; ya me pasé gran parte de mi vida oyendo a los curas y no sirvió de nada. Saca la lana, me acabo el café, me voy y todo en santa paz; ¿o quieres que te haga un escándalo?

El café es clave en la consolidación del fatal desenlace latente del subtexto.

El Tipo: Te creo, te creo, te creo. Me termino el café y me voy; te voy a decir que es uno de los mejores cafeces que he tomado en mi vida. Lo que más me pesa es que ya no me vas a invitar a tomar otro ¿o sí? (*Nora sonrío con inocencia.*) Nos vamos a encontrar en la calle y tú no me conoces ni yo a ti. (*Termina el café.*) Se acabó.

La acción de terminarse el café es el catalizador de la catástrofe de Nora. A partir de este momento se incrementa la amenaza, ya que el Tipo se delata como desquiciado mental, asesino de muchos y como exconvicto. El sufrimiento de Nora se exagera y El Tipo se alimenta de ese sufrimiento humano. A continuación aparece un deceptor que no cambia el estado de las cosas en la obra: Nora se siente salvada cuando da la respuesta “Media hora puede ser todo” y dice a El Tipo que ya se terminó su café y se tiene que ir.

El Tipo hace ver que ya realizó los actos previos a la aniquilación de su víctima, fumar el cigarro de la noche, recargarse en el árbol, y sólo le falta el refine mediante el café y el azúcar tomados del poso de la taza. Se reconfirma como el asesino de Bocabrava y por fin le arranca a Nora la anhelada confesión. Sacralizado en la pasión de Nora, la última acción de El Tipo relacionada con el café es el lavado de la taza, precedente al apuñalamiento de Nora.

Otro recurso dramático recuperado por Liera podría enunciarse así: “Los finales deben causar siempre efecto”. En *Casa de muñecas* el esteta Torvald arrastra a Nora fuera de la fiesta. Como si fuera un gran director de teatro, considera que la hermosa aparición se debe desvanecer, pues “los finales deben causar siempre efecto”. Por otra parte, Ibsen fue un experto en construir desenlaces que causaron gran impacto en su tiempo, y siguen causándolo actualmente, como es el caso de *Casa de muñecas* en países donde la mujer es aún sojuzgada.

En la acotación final, Liera no solicita explícitamente que el sonido del cierre final de la puerta sea sonoro, pero si solicita que en la oscuridad el telón caiga violentamente:

*El tipo, que ha perdido todos los calificativos, sale de la recámara con el cuchillo en la mano y lleno de sangre, se limpia con una bata, se queda mirando por un rato el cuchillo, lee en la hoja: "acero inoxidable". Lo tira al interior de la recámara. De la bolsa de su saco, que huele mal, saca el llavero, escoge una llave y se dirige hacia la puerta de salida, la abre, sale y cierra la puerta tras él. La luz va bajando muy lentamente de intensidad hasta el oscuro y el telón es violento.*

José Sanchis Sinisterra considera que el final de una obra dramática tiene un efecto retroactivo hacia la totalidad del texto, incluso hacia el inicio de la obra, y expresa que este

efecto, al que denomina resonancia, permite al receptor otorgarle sentido a la obra dramática.

En el final de *Bajo el silencio*, en el cierre de la puerta por El Tipo resuena el portazo de la Nora de *Casa de muñecas*. Esta resonancia trae a la mente del receptor de esta obra de Liera también el inicio de las dos obras en que cada Nora aparece ligada al sonido de la puerta: la campanilla o timbre, en *Casa de muñecas*, y el sonido de las llaves, el correr de la cerradura y del picaporte, en *Bajo el silencio*. En ambas obras entra Nora, quien llega acompañada de un joven: el mozo con el abeto de navidad y el cesto en *Casa de muñecas*, y El Tipo, en *Bajo el silencio*. Al final de las dos obras, si bien la Nora de Ibsen y El Tipo de Liera tienen en común marcharse con “toda su verdad expuesta” –utilizo la expresión de Sanchis Sinisterra–, cerrando tras sí la puerta, el efecto del final de *Bajo el silencio* es la desactivación total de la mínima expectativa, pero expectativa al fin, abierta por el final de *Casa de muñecas*. La caída del telón violento solicitada por Liera en *Bajo el silencio*, en mi percepción, produce el efecto estético de un hachazo que, al cercenar la posibilidad de que ocurra “el milagro” y cualquier esperanza de lograr un verdadero matrimonio, garantiza la imposibilidad de reinstauración de un orden más deseable, y la imposibilidad de reparación de la injusticia. También nos asegura que la alienación social jamás permitirá algún tipo de autorrealización ni emancipación femenina, y que el enigma del deseo, en su irresolubilidad, es el intersticio a través del cual el sistema social neutraliza todo intento de desalienación humana.

Como el efecto producido por el final de *Casa de muñecas*, cargado de problematicidad y que dio mucho qué discutir, el de *Bajo el silencio*, que sugiere la prevalencia de la entropía social, también impacta profundamente e incita al análisis.

## CONCLUSIONES

En el documental *Oscar Liera: Pasión por el teatro* (1992), dirigido por Oscar Blancarte, con guión de Armando Partida, el actor e investigador teatral Sergio López relata una anécdota. Estaban Liera y él tomando una cerveza en un bar y ambos presenciaron la discusión entre un señor y un muchacho. En el momento álgido de la disputa el joven sacó un montón de monedas de cobre de cien pesos, nuevecitas, se hizo silencio en el bar, y sólo se oyó el sonido de las monedas que caían. Liera dijo: “Qué bonito remate de escena”. Luego corrigió: “No, es un remate de Primer Acto”. A Sergio le quedó esta idea en la cabeza. Tiempo después estrenaron *El Jinete de la Divina Providencia* y una de sus escenas le recordaba algo a Sergio: llega el gobernador, tira las monedas y pregunta “¿Quién es y dónde se esconde Malverde?”. Sergio recordó: “Claro, fue aquella discusión”. Comentó esto a Liera y el dramaturgo se molestó: “Es que yo no quiero saber cómo escribo, yo simplemente me pongo frente a la máquina y sale la escritura”. Para López, Liera tenía una especie de memoria fotográfica que le permitía archivar la información. Después, ya digerida, salía sola a partir de una idea que el dramaturgo ya tenía.

Nora es el nombre del personaje femenino de *Bajo el silencio*, de Liera, y también el de la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Intuir que este nombre difícilmente es una coincidencia casual me permitió obtener hallazgos que revelan que Oscar Liera realizó una atenta lectura de dicha obra de Ibsen, y que su especie de “memoria fotográfica” registró y procesó una serie de elementos que fueron importantes en la creación de *Bajo el silencio*.

Los aspectos de *Casa de muñecas* recuperados por Liera corresponden a las categorías de análisis de una obra dramática, a varios temas abordados por Ibsen y a dos elementos de su técnica dramática.

En relación con el espacio, en su obra Liera propone, como Ibsen en la suya, el ambiente acogedor de la casa de Nora, donde las puertas tienen gran importancia, por ejemplo. En cuanto al manejo del tiempo dramático, para Liera, como para Ibsen, lo que había ocurrido en el pasado de los personajes es fundamental. En Ibsen la revelación gradual y dosificada de esa información –que la crítica denominó técnica retrospectiva o analítica– es

extraordinaria. Liera emplea también esta técnica aunque, por tener solo dos personajes su obra en un Acto, el efecto producido es diferente al causado por la obra de Ibsen. Además, ambos autores utilizan el recurso de la prolepsis, así como objetos simbólicos que connotan significados clave en sus obras.

En la construcción del personaje Nora de Liera identificamos claramente afecciones de la Nora de Ibsen como la angustia, el miedo, la decepción amorosa, la puesta en suspensión del discurso religioso y la necesidad de una libertad emancipadora, pero también observamos características de Cristina Linde, como la nostalgia, la soledad, el cansancio y el envejecimiento prematuro. Asimismo, el personaje El Tipo constituye una amenaza ante la Nora de Liera, al igual que Krogstad hacia Nora Helmer. En relación con los temas de *Casa de muñecas*, como el dinero, el dominio masculino, el aburrimiento, la reputación, el tiempo, el conflicto entre las leyes sociales y las leyes morales, el trabajo, el matrimonio, los hijos –el tema del atavismo expresado por el Dr. Rank en la obra de Ibsen es encarnado por El Tipo, y adquiere gran relevancia en *Bajo el silencio*–, son recontextualizados por Liera y adquieren una resignificación a través de diversos efectos de espejo o eco con *Casa de muñecas*, que producen inversiones significativas.

Los personajes de *Bajo el silencio* utilizan en ocasiones palabras y enunciados casi idénticos a algunos expresados por los personajes de *Casa de muñecas*, o la intencionalidad con que fueron pronunciadas ciertas frases nos remiten a escenas de esta obra de Ibsen.

Otro aspecto en común entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio* es su alusión a la tragedia antigua. En el segundo capítulo de este trabajo se mencionó cómo Brian Johnston mostró –gracias al comentario de G.W.F. Hegel sobre el conflicto entre la ley del hombre contra la Ley de la Mujer, en *La Fenomenología del Espíritu*–, que *Antígona* es un texto incrustado en *Casa de muñecas*. En *Bajo el silencio* también identificamos la presencia de la tragedia antigua a través del mito de la tierra baldía subyacente en *Edipo rey*, por medio de uno de los posibles nombres de El Tipo: Arturo, alusión al personaje restaurador del orden del ciclo del Grial medieval, ciclo que dio continuidad a dicho mito.

Así, pues, *Bajo el silencio* se añade al conjunto de obras escritas gracias al estímulo provocado por esta obra de Ibsen, y Oscar Liera se integra al grupo de autores entre los que

destacan importantes dramaturgos como Stringberg, Shaw, John Millington Synge, O’Neal, y cineastas como Bergman.

Hasta donde tengo noticia, tres dramaturgos mexicanos que preceden cronológicamente a Liera muestran en sus obras dramáticas la ascendencia de Ibsen. Son Alfonso Reyes, Rodolfo Usigli y Emilio Carballido.

Según Víctor Grovas, Reyes en su *Ifigenia cruel* (estrenada en 1934 en el Teatro Hidalgo, dirigida por Celestino Gorostiza), la hace expresar ante Orestes un “No” y no lo sigue obediente, apartándose de la tradición de las Ifigenias de la tragedia ática, y su negativa rememora a Nora y su “No” ante la petición de Torvald de quedarse.

Rodolfo Usigli, que tuvo su mayor presencia en el teatro en nuestro país en los años cuarenta a cincuenta, ha sido considerado por la crítica como “El Ibsen mexicano”. Usigli admitía la “raigambre ibseniana” en *El gesticulador*. Además, Grovas la identifica en *El niño y la niebla*, y habla de un paralelismo existente entre Ibsen y Usigli en cuanto a los temas de su producción dramática y a su vida personal.

A Emilio Carballido, *Casa de muñecas* específicamente lo motivó a escribir *Nora* (1980-1981), en homenaje al dramaturgo noruego “en sus 152 años de vida”. Carballido “tropicaliza” a la famosa heroína ibseniana al contexto de la colonia Escandón en el D.F. de 1980.

Respecto a *Bajo el Silencio*, en la bibliografía de que dispuse no encontré ninguna referencia a su relación con *Casa de muñecas*.<sup>39</sup> No obstante, en este trabajo mostré que Liera utiliza como recurso fundamental para reafirmar la continuidad entre las dos obras y sus personajes la metáfora de los dientes arruinados recuperada de *Casa de muñecas*: a Nora Helmer le encantaban los almendrados. Los comía a escondidas de su esposo, y mentía al negar haberlos consumido. También negaba haber pasado por la pastelería y

---

<sup>39</sup> A excepción de un comentario verbal de Sergio Lopéz, en una entrevista que este investigador del CITRU tuvo la amabilidad de concederme. Mi interés era indagar sobre la posible influencia de *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia en *Bajo el silencio* y en *Un misterioso pacto*, como posible tema de investigación. Surgió un comentario sobre el nombre “Nora”. Yo expresé que me remitía a la Nora de Ibsen. Sergio López no objetó, y continuó la entrevista. Pase inadvertido ese dato, porque yo estaba convencida –y sigo estándolo– de la enorme ascendencia de Villaurrutia sobre Liera.

probar un pastelillo o “un dedito de mermelada”. La prohibición de Torvald se sustentaba en su temor de que a Nora se le arruinaran los dientes. Nora mentía respecto a los dulces, y sus pequeñas mentiras son una metonimia de su verdadero gran secreto. Por su parte, para Torvald Helmer las madres mentirosas procrean hijos que se convertirán en delincuentes.

A la Nora de Liera el café no le gusta con azúcar, pero a El Tipo le encanta el café endulzado y, sobre todo, tomar el azúcar del pozo de la taza con la cucharilla o con el dedo. Y El Tipo tiene asquerosa dentadura.

La metáfora del azúcar y los dientes arruinados marca la continuidad del tema del atavismo entre *Casa de muñecas* y *Bajo el silencio*. Con ello, Liera enfoca la discusión sobre las acciones de su Nora, su estilo de vida, el ejercicio de su sexualidad, su concepto del matrimonio y desprecio por los niños, su culpabilidad o no y la índole de dicha culpabilidad, y sobre el matricidio simbólico realizado por El Tipo.

En el tercer capítulo de este trabajo se analizó que jurídicamente Nora no comete falta, que es difícil la consanguinidad entre Nora y El Tipo y que, en una perspectiva de género, en una sociedad patriarcal Nora paga su forma de vida, su conducta sexual y su doble moral con su muerte, lo que constituye el más violento acto de control sobre su cuerpo y su sexualidad.

Liera nos presenta una Nora –apocalíptica” la definió García Gutiérrez– que representa a la mujer en una sociedad machista a horcajadas entre la tradición y el enorme peso de la religión católica, y la influencia de la posmodernidad. Esta nueva mujer de una sociedad en transición y con grandes contradicciones ha logrado autorrealizarse en el terreno profesional y económico, pero en el terreno moral –Liera era muy moral, afirmó Sergio López en aquella entrevista–, nos obliga a una profunda reflexión sobre el entrecruzamiento biológico y cultural que constituye el cuerpo y el ser de la mujer, los roles, la disolución de la diferencia entre géneros, la imposibilidad de sustraerse a lo que parece el inevitable peso de la metáfora del padre, la aporía de esta sociedad patriarcal que fortalece su hegemonía a través del complejo de Edipo y su interdicción en las relaciones sociales, así como las consecuencias de dicha edipización cuando se transgrede el orden simbólico, especialmente si se trata de una mujer.

En clase, con mis estudiantes de bachillerato, un primer acercamiento a *Bajo el silencio* a través de su lectura causa una reacción de condena hacia Nora, producto de la compasión y piedad por la desgraciada vida de El Tipo. Las puestas en escena de *Bajo el Silencio* realizadas por dos compañías estudiantiles de teatro que tuve la oportunidad de presenciar,<sup>40</sup> me pareció que también buscaron un efecto de identificación con El Tipo en el espectador, lo cual deja en la mente del receptor un mensaje moralino muy simplista y reduccionista.

Es verdad, la conducta de la Nora de Liera es autodestructiva y destructiva del otro. Liera nos recuerda que el simple hecho de existir y actuar para satisfacer nuestros objetivos afecta a los demás. Pero el personaje Nora de Liera nos muestra también que una dimensión de nuestra tragedia es subjetiva –“el gusto no se explica”–, y en ese sentido también somos seres trágicos. Nos atraviesan afecciones –Alonge y Bloom, estudiosos de Ibsen, las denominan pulsiones– que no comprendemos ni podemos expresar, y que a pesar de ello nos empujan a actuar. Y en la búsqueda de satisfacer o apaciguar esas pulsiones, nuestras acciones nos afectan irremediabilmente y afectamos a los otros.

Insisto en que es indispensable llevar a cabo un profundo análisis sobre el personaje Nora de Liera, como ocurrió con el personaje Nora de Ibsen. García Gutiérrez, quien analizó atentamente *Hedda Gabler* y participó en la puesta en escena dirigida por Emilio Méndez en 2007, hizo notar que el personaje Nora de Liera tiene puntos de contacto con Hedda: su complejidad y profunda inaccesibilidad, su falta de contemplación de las predestinaciones y las culpas, producto de la ética protestante. Por mi parte, identifico también su aburrimiento, su desprecio por la maternidad, su capacidad destructiva y autodestructiva y su fascinación por las hazañas sexuales de Lobvorg. También tengo la impresión de que la Nora de Liera tiene puntos de contacto con otros personajes femeninos ibsenianos, como la Sra. Alving, de *Espectros* (quien reconoce la incapacidad del sistema social para brindar formas positivas de encauzar la parte dionisiaca de su esposo, lo que propicia que pulsiones de vida se canalicen convertidas en pulsiones de muerte); Rebeca West, de *Rosmersholm* (la conciencia de ser una mujer emancipada gracias a la lectura de libros de ideología de

---

<sup>40</sup> Una se tituló *Extrañas caricias*, por la Compañía La última Es’Cena, en el teatro de la Unidad cultural y recreativa Profesor Ismael Rodríguez Aragón, del SNTSS, y otra por una Compañía de la Universidad de Querétaro, presentada en uno de los espacios escénicos del CENART.

avanzada, así como el misterioso pacto suicida con el Sr. Rosmer); Hilda, de *La Dama del mar* (el hambre de viajar, aprender y vivir) y Elida Wangel (la “sirena moribunda” fascinada por las misteriosas y poderosas fuerzas del interior del mar que, como lo terrible, la atraen y horrorizan a la vez; el pacto con el marino que luego se confiesa asesino, el énfasis en su mirada, la necesidad de ser libre para poder elegir); Rita Allmers, de *El pequeño Eyolf*, (la pasión sexual, por encima del cuidado materno) por ejemplo. Esta hipótesis daría pie a otro trabajo de investigación.

Para el crítico italiano Roberto Alonge lo importante en el teatro de Ibsen es el significado latente que subyace en el subtexto, que es más relevante que el significado manifiesto. En el teatro de Ibsen abundan las hijas sin madre, y la relación padre-hija (hija única frecuentemente) está determinada por una compulsión a la repetición (Torvald Helmer es mayor que Nora y actúa como padre y marido. Al final de la obra Nora protesta contra ambos). En la reconstrucción de la relación con un hombre mayor, el teatro ibseniano está obsesionado con el fantasma paterno y con el fantasma del incesto padre-hija, según Alonge, pues los personajes masculinos de Ibsen como Solness, Borkman, Rubek, al cumplir la función de consolidar la sociedad burguesa de la edad del imperialismo, parece concedérseles el derecho incluso a las jóvenes mujeres de casa (Alonge hace notar que la pedofilia se relaciona con el fantasma incestuoso respecto al personaje Solness, no obstante la falta de parentesco explícito con Hilde, en *Solness, el constructor*).

En este orden de ideas, pienso que otro logro de Liera en *Bajo el silencio* es mostrarnos el virtual fantasma del incesto madre-hijo, oculto tras la interacción entre una mujer madura y un joven supuestamente dedicado a la prostitución, así como la alusión al tema de la pedofilia femenina. La interacción entre una Nora que se dice opuesta al rol procreativo, y El Tipo, un huérfano que se asume como descendiente de una madre abandonante, permite a Liera, sobre la base de la suposición de El Tipo, es decir, de la mera virtualidad, promover la discusión sobre esta clase de relaciones de pareja en la sociedad contemporánea y sus graves efectos a nivel individual y social.

Para Alonge, Ibsen a través de sus obras nos muestra que es necesario reconocer esas pulsiones del inconsciente que bullen como un volcán en nuestro ser, y tener el valor de convivir con ellas. Con *Bajo el silencio*, Liera parece confirmar esa afirmación.

En este trabajo también hice evidentes elementos autobiográficos de Liera joven relacionados con su escepticismo hacia el matrimonio y el concepto tradicional de familia, y con la soledad y el deseo, que fueron transfigurados literariamente en afecciones de su Nora en *Bajo el silencio*.

Hacia el final del documental “*Oscar Liera. Pasión por el teatro*”, la actriz Zaide Silvia Gutiérrez recuerda también una anécdota. En un taller de teatro, Liera dejó como tarea un ejercicio, y algún integrante del grupo no lo realizó. Liera, indignado, expresó: “Yo no entiendo, porque mi ensayo es mi razón de vivir el día”. Para Zaide Silvia Gutiérrez el hombre de teatro Oscar Liera era como “un volcán en ebullición”, pero “nunca era lacerante”, y sus palabras aún la acompañan.

Estoy convencida de que el teatro constituyó para Liera la vía que le permitió reconocer y convivir con su volcán interno y canalizar esa energía en creatividad teatral. Su gran personaje dramático Nora es un vehículo que Oscar Liera utilizó para mostrarnos que nosotros debemos también reconocer nuestras propias pulsiones, y aprender a convivir con ellas.

## BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

IBSEN, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1952, pp. 1141-1200.

\_\_\_\_\_, *Casa de muñecas. Hedda Gabler*, 5ª reimpresión. Madrid: Alianza, 2000, pp.7-21.

\_\_\_\_\_, *Una casa de muñecas y Un enemigo del pueblo*. Buenos Aires: Colihue, 2006, pp. 1-110.

\_\_\_\_\_, *Casa de muñecas & Solness, el constructor*. Madrid: Nórdica libros, 2010, pp. 21-124.

LIERA, Oscar. *Las dulces compañías*. Culiacán: UAS, 1987, pp. 21-35.

\_\_\_\_\_, *Pez en el agua*. Culiacán: UAS, 1990, pp. 195-210.

\_\_\_\_\_, *Teatro completo*. Tomo I (estudio introductorio: Armando Partida; investigación y notas: Armando Partida y Sergio López). Culiacán: SEP/ Cobaes/ Difocur, 1997 pp. 47-69.

\_\_\_\_\_, *Las dulces compañías*. México: Ediciones El Milagro, 2003, pp. 45-69.

\_\_\_\_\_, *Teatro escogido*. México: FCE-Difocur, 2008, pp. 217-233.

### FUENTES SECUNDARIAS

ADELL, Alberto. “Prólogo”. *Henrik Ibsen. Casa de muñecas. Hedda Gabler*, 5ª reimpresión. Madrid: Alianza, 2008, pp.7-21.

ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

ALBARRÁN, Claudia. *Luna menguante: Vida y obra de Inés Arredondo*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

ALBERT, Salvador. *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*. Barcelona: Editorial Minerva, 192?

ALCÁNTARA Mejía, José Ramón. “Enemigos del pueblo: Nora, Tomás y Hedda”. Alcántara, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coords. *Reencuentro con Henrik Ibsen: Reflexiones sobre su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 89-99.

ALONGE, Roberto. "Ibsen y Freud: los dioscuros de la civilización burguesa". Alcántara, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coords. *Reencuentro con Henrik Ibsen: Reflexiones sobre su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 2011, pp.115-125.

ANDERSON Imbert, Enrique. *Ibsen y su tiempo*. Buenos Aires: Editorial Yerba Buena, 1946.

ANÓNIMO. *Los caballeros del rey Arturo*. Barcelona: Editorial Antalbe, 1981.

ARREDONDO, Inés. *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1988.

ARRIAGA, Rodolfo, coord. *Tatuas: Veinte años de vida escénica.1982-2002*. México: Difocur, 2002.

BELTRÁN Félix, Geney. "Teatro escogido, de Óscar Liera". [Versión electrónica] *Letras libres*, Núm. 123, Marzo de 2009.  
<<http://www.letraslibres.com/revista/libros/teatro-escogido-de-oscar-lier>>

BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. 3ª reimpresión. México: Paidós, 1988.

BERT, Bruno. "Los caminos solos". *Tiempo libre*. Vol. VIII, Núm. 481, 27 de julio-2 de agosto de 1989, p. 36.

\_\_\_\_\_, "Oscar Liera, el jinete de los caminos solos". *Tiempo libre*. Vol. X, Núm. 506, 18-24 de enero de 1990, p. 41.

\_\_\_\_\_, "Al pie de Oscar Liera". *Tiempo libre*. Vol. X, Núm. 520, 26 de abril-2 de mayo de 1990, p. 41.

BLOOM, Harold. "Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*". *Cómo leer y por qué*. 4ª ed., Barcelona: Anagrama, 2000.

BONFIL, Carlos. "Dulces compañías". [Versión electrónica] *La jornada*, 11 de agosto de 1996. <[www.jornada.unam.mx/1996/08/11/bonfil.html](http://www.jornada.unam.mx/1996/08/11/bonfil.html)>

BRADFORD, Lesa M. *Women in reality: a rhetorical analysis of three of Henrik Ibsen's plays in order to determine the most prevalent feminist themes*. [Tesis para obtener el grado de Maestra de Artes. Mayo de 2007].  
<<http://soar.wichita.edu/xmlui/bitstream/handle/10057/11115/t07003.pdf?sequence=1>>

BRUSTEIN, Robert. "Henrik Ibsen". *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Ed. Troquel, 1970, pp. 47-99.

BURGUESS, RONALD D. "El Nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review*. Spring, 1985, Center of Latin American Studies University of Kansas, pp. 93-98.

CARBALLIDO, Emilio. *Nora. D.F. Nueva serie. 13 obras en un acto*. México: Grijalbo, 1994, pp. 157-176.

CEBRIÁN, Juan Antonio. “Prólogo”, en Hibbert, Christopher, *Breve historia del Rey Arturo*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2005.

*CIEN años de teatro mexicano* (CD-ROM). Introducción: Víctor Hugo Rascón Banda; nota introductoria: Tomás Urtusástegui; ensayo sobre el Teatro Mexicano: Armando Partida. SOGEM, 2002, CDCIEN01, IFP15B55.

CHABAUD, Jaime. “Liera, un hombre de teatro completo”. *Repertorio*. Núm. 16, diciembre de 1990, pp. 52-53.

DALRYMPLE, Theodore. “Ibsen and His Discontents”. [Versión electrónica] *City Journal*. Summer, 2005. <[http://www.city-journal.org/html/15\\_3\\_urbanities-ibsen.html](http://www.city-journal.org/html/15_3_urbanities-ibsen.html)>

DEGLI Esposti, Bibiana. “Nora: ¿Se puede dejar, además del marido, los hijos, sin locura moral?”. *El enigma de lo femenino*. Madrid: Ed. Grupo Cero, 1998, pp. 51-66.

*DICCIONARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y FEMINISMOS*. Coordinado por Susana B. Gamba. 2ª ed., Buenos Aires: Biblos, 2009.

*DICCIONARIO DE PSICOANÁLISIS*. Revisado y actualizado por Élisabeth Roudinesco y Michel Plon. 2ª ed., Buenos Aires: Paidós, 2008.

*DICCIONARIO DEL PSICOANÁLISIS*. Dirigido por Roland Chemama y Bernard Vandermersch. 2ª ed., Buenos Aires: Amorroutu, 2004.

*DICCIONARIO DEL TEATRO*. Patrice Pavice. Barcelona: Paidós, 1983.

*DICCIONARIO y buscador de traducciones Linguee*. <<http://www.linguee.es>>

DUBATTI, Jorge, coord. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires: Colihue, 2006a.

\_\_\_\_\_, “Introducción, notas y apéndice”. *Henrik Ibsen. Una casa de muñecas y Un enemigo del pueblo*. Buenos Aires: Colihue, 2006b, pp. VII-XLIV.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed., México: FCE, 1998.

ESCOHOTADO, Antonio. *El libro de los venenos: Guía de drogas, las lícitas y las otras*. Madrid: Ómnibus-Mondadori, 1990.

ESPINOSA, Pablo, A. Hernández, A. M. González y A. Quevedo. “Falleció en Culiacán, a los 43 años de edad, el dramaturgo Oscar Liera”. *La jornada*, 7 de enero de 1990, pp. 25 y 28.

ESPINOSA, Pablo. “Estrenan *Los negros pájaros del adiós*, de Oscar Liera”. *La jornada*, 25 de octubre de 1990, p. 34.

FISCHER-Lichte, Erika, Barbara Gronau y Christine Weiler, eds. *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. New York: Routledge, 2011.

FRANCHIGNONI, María Emilia. “*Madera de Reyes* (1864): Drama histórico y de ideas”. Dubatti, Jorge, coord. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006, pp. 58-62.

FREUD, Sigmund. *Más allá del principio del placer y otros trabajos*. Buenos Aires: Aguilar, 2009.

GARCÍA Gutiérrez, Oscar Armando. “Ibsen y la ética protestante”. Alcántara, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coords. *Reencuentro con Henrik Ibsen: Reflexiones sobre su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 2011, pp.103-112.

GARCÍA May, Ignacio. “Las cosas que vuelven”. *Henrik Ibsen. Casa de muñecas & Solness, el constructor*. Madrid: Nórdica libros, 2010, pp. 9-20.

GIBERTI, Karina. “*Una casa de muñecas* (1879): ‘Tragedia contemporánea’”. Dubatti, Jorge, coord. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006, pp. 123-129.

GÓMEZ de la Mata, Germán. “Prólogo”. *Henrik Ibsen. Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1952, pp. 9-46.

GONZÁLEZ, Aurelio. “El mito en la novela de caballerías”. [Clase] Diplomado Análisis del mito, División de Educación Continua, FFyL, UNAM, 29 de mayo de 2003.

GROVAS Haaj, Víctor. “Primeras obras de Ibsen”. *Laberinto* (supl. del Periódico *Milenio*), 20 de mayo de 2006, p. 3.

\_\_\_\_\_, *Ibsen a la mexicana*. México: Fontamara, 2008.

\_\_\_\_\_, *Ibsen conquista el mundo*. México: Fontamara-Statoil, 2010.

\_\_\_\_\_, “Un Ibsen desconocido”. [Versión Electrónica] *La jornada semanal* (supl. de *La jornada*), Núm. 962, 11 de agosto de 2013.

<<http://www.jornada.unam.mx/2013/08/11/sem-victor.html?#directora>>

HANSSEN, Jens-Morten. “Short Ibsen biography”. 2006.

<<http://ibsen.nb.no/id/11130435.0>>

HARTMANN, Ellen. “Ibsen’s motherless women”. *Ibsen Studies*, Vol. IV, Núm.1, 2004, pp. 80-91. <<http://www.scribd.com/doc/30775487/Motherless>>

HERRERA, Alfonso. "Arte y Psicoanálisis". [Conferencia] Museo Franz Mayer, 21 de abril de 2005, 19:00 hrs., XXI Festival de México en el Centro Histórico.

ITA, Fernando de. "Mis obras de teatro casi me son dictadas, sólo dejo que salgan". *El financiero*, 13 de julio de 1989, p. 86.

\_\_\_\_\_, "Los asesinos de la vida. Una aproximación a la obra dramática de Oscar Liera". *La jornada semanal* (supl. de *La jornada*), Nueva época, Núm. 58, 22 de julio de 1990, pp. 31-34.

\_\_\_\_\_, *El arte en persona: testimonios de nuestro tiempo*. México: Árbol Editorial, 1991, pp. 179-187.

\_\_\_\_\_, "La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México". *Latin American Theatre Review*, Spring 1992, Center of Latin American Studies, University of Kansas, pp. 113-122.

JOHNSTON, Brian. "Realism and A Doll House". *Ibsen Voyages*. [Versión electrónica] <<http://www.ibsenvoyages.com/e-texts/the-realist-cycle/the-first-group/realism-and-doll-house/>>

JOHNSTON, Ian. "On Ibsen's A Doll's House". <<http://records.viu.ca/~johnstoi/introser/ibsen.htm>>

KUPCHIK, Christian. "Prólogo". *Henrik Ibsen. Casa de muñecas*. México: Losada-Océano, 1999, pp.7-21.

LIERA, Oscar. *Siete variaciones sobre una ausencia dada*. Ilustrado por Adrián Rivera. Culiacán: Imprenta Verdugo, 1973.

\_\_\_\_\_, *La piña y la manzana*, viejos juegos en la dramática. México: UNAM, 1982.

\_\_\_\_\_, *El jinete de la Divina Providencia*. Culiacán: UAS, 1987.

\_\_\_\_\_, *Las fábulas perversas. Artes Escénicas* (supl. en páginas centrales). Año 1, Núm. 5, enero-marzo de 1988, pp.1-19.

\_\_\_\_\_, *El camino rojo a Sabaiba* (Primer Acto). *México en el Arte*. México: INBA-SEP, Núm. 19, 1988, pp. 49-63.

\_\_\_\_\_, *El camino rojo a Sabaiba* (Segundo Acto). *México en el Arte*. México: INBA-SEP, Núm. 20, 1988, pp. 33-47.

\_\_\_\_\_, "Carta al Tigre". *Repertorio*. Núm. 16, diciembre de 1990, p. 58-61, y en *Pasodegato*. Año 1, Núm. 6, enero-febrero de 2003, pp. 6-8.

\_\_\_\_\_, *Extraña urdimbre*. México: UAS, 2011.

LÓPEZ, Sergio. “Entrevista a Oscar Liera”. pp. 1-17. [Realizada el 29 de agosto de 1989 en la Cd. de México. Fotocopia proporcionada por el autor.]

MACIEL Ramírez, Leonel. *Los caminos de la memoria colectiva: las fuentes estéticas de El camino rojo a Sabaiba y El jinete de la Divina Providencia*. [Tesis para obtener el grado de Licenciatura] México, FFyL, UNAM, 2004.

MARTÍNEZ, Alegría. “Las obras de Oscar Liera, caminos ricos hacia la exploración del mundo mágico”. *Unomásuno*, 25 de enero de 1990, p.26.

MENDOZA Fillola, Antonio. *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: Editorial La Muralla, 1994.

MERLÍN, Socorro. *La estética en la dramaturgia de Emilio Carballido*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California-CITRU, 2009.

MILMANIENE, José E. *Extrañas parejas. Psicopatología de la vida erótica*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

MILLER, Arthur. “Ibsen y el drama de hoy”. Jorge Dubatti, coord. *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006, pp. 211-213.

MONDADA, Ana Victoria. *Apuntes autodidácticos para estudiantes. Enrique Ibsen. Casa de Muñecas*. México: Fernández Editores, 1987.

MONSIVAÍS, Carlos. “La sed (del ligue) a orillas del tráfico”. *Letras Libres*. Año V, Núm. 51, marzo de 2003, p. 32-33.

MORETTA, Eugene L. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México: FCE, 1976.

NANDINO, Elías. “La muerte en la poesía de Xavier Villaurrutia”. *Cuadernos de Bellas Artes*. Vol. I, núm. 5, México, diciembre de 1960.

\_\_\_\_\_. “La poesía de Xavier Villaurrutia”. *Estaciones*. Año I, Núm. 4, México, invierno de 1956, pp. 461– 68.

OLGUÍN, David. “Guadalupanos: ¡A darles! Crónica de un testigo brechtiano”. *Pasodegato*. Año 1, Núm. 6, enero-febrero de 2003, p. 24.

OLVERA Mijares, Raúl. “El accidentado viaje de Óscar Liera”. [Versión electrónica] *La jornada semanal* (supl. de *La jornada*). Núm. 833, 20 de febrero de 2011.  
< <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/20/sem-raul.html> >

OTTEN, Terry. "How old is Dr. Rank?" [Reseña de Thomas van Laan]. *The Ibsen Society of America*, 1998.

<[http://www.ibsensocietyofamerica.org/annotatedbibliography/author/129/Terry\\_Otten](http://www.ibsensocietyofamerica.org/annotatedbibliography/author/129/Terry_Otten)>

PARAJÓN, Mario. "Introducción". *Heinrik Ibsen. Casa de muñecas. El pato salvaje*. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 9-32.

PARTIDA Tayzan, Armando. "El teatro en México antes y después del 68". *Universidad de México*. Vol. XLII, Núm. 432, enero de 1987, pp. 3-9.

\_\_\_\_\_, "Aspectos formales de la escritura dramática mexicana", *Latin American Theatre Review*. Fall, 1997, Center of Latin American Studies University of Kansas, pp. 91-97.

\_\_\_\_\_, (Estudio, Introducción, compilación e investigación). *Oscar Liera. Teatro completo*, Tomos I y II. Culiacán: SEP, Cobaes, Difocur, 1997 (t.I), 1998 (t.II).

\_\_\_\_\_, *Dramaturgos mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*. México: INBA-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.

\_\_\_\_\_, "La dramaturgia mexicana de los noventa". *Latin American Theatre Review*. Fall, 2000, Center of Latin American Studies University of Kansas, pp. 143-160.

\_\_\_\_\_, *Se buscan dramaturgos. Entrevistas (t. I) y Panorama crítico (t. II)*, México: CONACULTA-FONCA, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2002.

\_\_\_\_\_, *Escena mexicana de los noventa*. México: CONACULTA-FONCA, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2003.

\_\_\_\_\_, "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del Norte", *Latin American Theatre Review*, Spring, 2003, Center of Latin American Studies University of Kansas, pp. 73-93.

\_\_\_\_\_, "Oscar Liera: la eclosión de la dramaturgia regional". *Teatro escogido*. México: FCE, Difocur, 2008.

PAUL, Carlos. "La obra de Oscar Liera, dirigida por Margules, tendrá cuatro estrenos".

[Versión Electrónica] *La jornada*, 7 de diciembre de 1999.

<<http://www.jornada.unam.mx/1999/12/07/cultura.html>>

PAZ, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México: FCE, 2003.

PEREIRA, Armando. *Deseo y escritura*. México: Premià Editora, 1985.

PERRELLI, Franco. "Roles teatrales, feminismo y demonios en los dramas ibsenianos". Alcántara, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coords. *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra*. México: Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 51-61.

RAMÍREZ González, José Luis. "El significado del silencio y el silencio del significado". *El silencio*, compilación de Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza, 1992, pp. 15-44.

ROSENBERG, Tiina. "Against love. Nora and Hedda on the contemporary Scandinavian stage". FISCHER-Lichte, Erika, B. Gronau, y Ch. Weiler, eds. *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*. New York: Routledge, 2011, pp. 89-101.

RUIZ Rodríguez, Rosa María. "El papel de *Doll's House* en la dramaturgia Moderna". Alcántara, José Ramón y Elena de los Reyes Aguirre, coords. *Reencuentro con Henrik Ibsen: Reflexiones sobre su obra*, México: Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 27- 47.

SAGRADA BIBLIA. Versión de Nácar Fuster, Eloíno y Alberto Colunga, 37ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

SÁNCHEZ Escárcega, Jorge. "Efectos de la cultura posmoderna sobre la pareja". [Versión electrónica] *Clínica e Investigación Relacional. Revista electrónica de Psicoterapia*. Vol. 2 (1), Mayo de 2008, pp. 132-145.

<[http://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V2N1\\_2008/14\\_JSEscarcega\\_Efectos\\_Cultura\\_posmoderna\\_CeIRV2N1.pdf](http://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V2N1_2008/14_JSEscarcega_Efectos_Cultura_posmoderna_CeIRV2N1.pdf)>

SANCHIS Sinisterra, José. "Cinco preguntas sobre el final del texto". *Cuadernos de ensayo teatral PasodeGato*. México: Pasodegato, 2007, pp. 11-23.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El principito*. México: Alianza-Emecé, 1984.

SAVARIEGO, Morris. "El jinete de la Divina Providencia". *Correo Escénico*. Año 1, 7 de agosto de 1990, pp. 34-35.

SELIGSON, Esther. "Unir los sueños, juntar los juegos". *El jinete de la divina providencia*. Culiacán: UAS, 1987.

STEINFELD, Torill. "Camilla Collett, Norwegian author, 1813–1895". [Versión electrónica] *Women writers*. Mayo de 2011.

<[http://www.womenwriters.nl/index.php/Camilla\\_Collett](http://www.womenwriters.nl/index.php/Camilla_Collett)>

TEMPLETON, Joan. *Ibsen's Women*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

TÖRNQVIST, Egil. *Ibsen. A Doll's House*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1995.

TORRES Sánchez, Rafael. *Óscar Liera. El niño perdido*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 2000.

TROYES, Chrétien de. *El cuento del Grial*. Introducción, traducción y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 2002.

VALDÉS Medellín, Gonzalo. "Oscar Liera: poeta". *Unomásuno* 25 de enero de 1990, p. 26.

VILLAUERRUTIA, Xavier. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, críticas*. México: FCE, 2004.

\_\_\_\_\_, *Nocturnos y nostalgias*. México: FCE, 1997.

WESTERSTÅHL Stenport, Anna. "The Sexonomics of Et Dukkehjem: Money, the Domestic Sphere and Prostitution". [Reseña de Joan Templeton] *The Ibsen Society of America*, 2006.

<[http://www.ibsensocietyofamerica.org/annotatedbibliography/review/205/The\\_Sexonomics\\_of\\_Et\\_Dukkehjem\\_Money\\_the\\_Domestic\\_Sphere\\_and\\_Prostitution](http://www.ibsensocietyofamerica.org/annotatedbibliography/review/205/The_Sexonomics_of_Et_Dukkehjem_Money_the_Domestic_Sphere_and_Prostitution)>

## VIDEOGRAFÍA

LOSEY, Joseph y Richard F. Dalton (Productores), Losey, Joseph (Director). Mercer, David (Guión, basado en la obra de Henrik Ibsen), (1973). *A Doll's House* (También conocida como *Chantaje a una esposa*) [Película]. UK -Francia: Les Films de la Boétie, World Film Services.

ELKINS, Hillard (Productor), Garland, Patrick (Director). Hampton, Christopher (Guión, basado en la obra de Henrik Ibsen), (1973). *A Doll's House* [Película]. UK: Elkins Productions International Corporation, Freeward Films, Life Investors International.

CURTIS, Simon (Productor), Thacker David (Director). (1992). *A Doll's House* [Película], (Disc One, en *Henrik Ibsen Collection* (2007)). UK: BBC.

THOMAS, David y Niguel Wattis (Productores). Wattis, Niguel (Director). Wattis, Niguel y Gillian Greenwood (Guión y Adaptación). (1999). *Henrik Ibsen* [Videocasete]. London-México: London Weekend Television, Channel Four Television, Coordinación Nacional de Medios Audiovisuales, Canal 22/CONACULTA.

WALERSTEIN, Gregorio (Productor), Crevenna, Alfredo B. (Director y Guionista). (1954). *Casa de Muñecas* [Película]. México: Cinematográfica Filmex S.A.

RUBIO, Jorge y Oscar Blancarte (Productores), Blancarte, Oscar (Director y Guionista). (1995). *Dulces Compañías* [Película]. México: Cooperativa Conexión, S.C.L., Cooperativa Séptimo Arte, S.C.L., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

MARTÍNEZ, Eduardo y Alfonso Manjarrez (Productores), Blancarte, Oscar Director). Partida, Armando (Guionista). (1992). *Oscar Liera: Pasión por el teatro* [Documental]. México: Séptimo Arte, S.C.L., Difocur, (XEIPN Canal 11, Televisión Azteca, CONACULTA, INBA, Aeroméxico)

## **SITIOS**

National Library of Norway. [All about Henrik Ibsen] <<http://ibsen.nb.no/id/83.0>>

The Ibsen Society of America. <<http://www.ibsensociety.liu.edu/>>

## ANEXO I. La influencia de Ibsen en Rodolfo Usigli

En el capítulo “Los años 40: Usigli e Ibsen”, en *Ibsen a la mexicana* (2008), pp. 53-85, y especialmente las pp. 79 a 84, Víctor Grovas expresa que la influencia del dramaturgo noruego en Usigli debe estar relacionada con la temporada de teatro del Ulises (1928-1932), en que se tradujo a dramaturgos como O'Neill, Pirandello, Cocteau, Girardoux, Ibsen, Strindberg, Shaw, etc. Casi ningún especialista ha mencionado qué ocurrió con esa traducción de Ibsen, o con su puesta en escena, la cual Grovas supone debió haberse realizado. Villaurrutia, quién impulsó la renovación del teatro mexicano, apenas menciona que Julio Castellanos hizo las decoraciones para *Hedda Gabler* en 1944. (Grovas, 2008, p. 54)

Ibsen aparece mencionado por Usigli en su diario de trabajo de 1932-1933, en la entrada del 8 de octubre de 1932, con tres enigmáticas palabras, las únicas escritas ese día: “Ibsen es incómodo” (p. 55). En este diario, Usigli alude por segunda vez a Ibsen: “El constructor de Ibsen, me hizo desear un impresor (como personaje).” (p. 57) Se trata de la obra *El presidente y el ideal*.

El encuentro definitivo y la admiración de Usigli por Ibsen debió ocurrir tras su estancia en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale, como becario de la Fundación Rockefeller, para hacer estudios teatrales (en 1936 y principios de 1937), donde conoció a Alardyce Nicoll, teatrólogo inglés, según Luis de Tavira, mencionado por Grovas. Nicoll otorga a Ibsen importancia en *The theory of drama* (1931), y luego en el ensayo “The triumph of the Realism: Ibsen”, en *World Drama: From Aeschylus to Anouilh* (1950), uno de los libros más consultados en México en los decenios cincuenta y sesenta. En esa época, dramaturgos como O'Neill y Tennessee Williams descubrían a Ibsen y lo incorporaban. Ibsen constituyó una enorme influencia en el teatro contemporáneo estadounidense y esto influyó en Usigli en sus estancias en Estados Unidos.

En el *Itinerario del autor dramático* (1940) Usigli habla de la importancia de revisar a Ibsen para poder comprender el estilo naturalista. Usigli hace esta distinción: 'los oráculos que afligen a Edipo y la voluntad de los dioses, abandonan su entidad mitológica para

convertirse en las herencias fisiológicas de *Espectros*'. (Grovas, 2008, p. 59) Usigli realizaba un estudio orgánico comparativo entre el Ibsen inicial, con el Ibsen posterior, tal como Ibsen lo solicitaba a sus lectores y críticos.

Usigli tuvo su mayor presencia en nuestro país de 1940 a 1950, periodo en el que, tras aproximadamente veinte años de silencio, Ibsen reapareció en el teatro mexicano. Usigli menciona que compuso sus comedias políticas de los años treinta bajo el impulso de 'no ya enseñar deleitando, como los latinos, sino enseñar discutiendo, como Ibsen y Shaw, a quienes sólo conocía superficial y traducidamente. (sic)'. (Grovas, 2008, p. 58.)

Tras su regreso de Yale, Usigli fue Jefe de Prensa de la Presidencia en el Gobierno de Cárdenas, cargo en el que duró poco. En este periodo prepara *El gesticulador*, obra sobre la hipocresía del mexicano, la simulación en la que vive, “conectada con la 'mentira vital' que tanto le interesa al teatro de Ibsen”.

Víctor Grovas menciona que varios críticos teatrales y autores afirman la influencia de Ibsen sobre Usigli. Kirsten Nigro ha llamado a Usigli el “Ibsen mexicano”. Guillermo Schmidhuber ha identificado la influencia de Ibsen en *El gesticulador*, en relación a los elementos trágicos en la obra, y la influencia pirandelliana respecto a los fársicos. Sin embargo, aunque se reconoce esta influencia, no se ha escrito nada sobre ella, añade Grovas. (2008, p. 53). Hugo Argüelles habló a Grovas de la admiración de Usigli hacia Ibsen, quien “había sido una piedra de toque en los cursos de Usigli a los que Argüelles asistió”. (Grovas, 2008, p. 56) Argüelles conserva una foto en la que Usigli monta guardia en la tumba de Ibsen en uno de sus onomásticos en Noruega. También Hugo Gutiérrez Vega habla de Usigli y su admiración por Ibsen. Usigli asistía a los festivales ibsenianos en Oslo, en los años 60. Como Embajador de México en Noruega, Usigli hospedó en una ocasión a Gutiérrez Vega y a Vicente Sánchez Garavito en Oslo. Usigli era espectador habitual de todas las obras de Ibsen, y por entonces escribió un magnífico ensayo sobre *Rosmersholm*.

Respecto a las coincidencias entre Ibsen y Usigli que revelan la influencia del dramaturgo noruego en el mexicano, según Víctor Grovas, ambos autores tuvieron aspectos en común en dos vertientes: a) en aspectos relativos a sus obras: el tratamiento psicológico de sus

personajes, los temas, el interés por el teatro realista --salpicado de un gusto por los paralelos y las metáforas no realistas-- y por el teatro histórico, etc., y, b) en su trayectoria personal como hombres de teatro. A continuación resumo los aspectos relacionados con la primera vertiente, según Grovas.

Afirma este especialista en Ibsen que *El gesticulador* es tal vez la obra con mayor influencia del dramaturgo noruego. El propio Usigli admitió en esta obra “la innegable raigrambre ibseniana”, “--no pirandelliana pese a muchas opiniones--”. *El gesticulador* muestra su interés por el juego de la verdad y la denuncia social, por desenmascarar la hipocresía social y reflexionar sobre la importancia de la verdad y sus consecuencias, como ocurre en las obras de Ibsen. Ejemplos de ello son *Espectros*, *Un enemigo del pueblo* y *Las columnas de la sociedad*.

Ambos autores también satirizaron estructuras sociales como la familia y las relaciones filiales. Ibsen lo efectúa en *La unión de los jóvenes* y *Un enemigo del pueblo*, y Usigli en *La familia cena en casa* y *El medio pelo*, por ejemplo.

En cuanto al tratamiento psicológico de sus personajes, Ibsen se anticipó y fue admirado por Freud, quien utilizó su teatro para explicar aspectos de su teoría psicoanalítica. Por su parte, Usigli figura entre los primeros autores del drama psicologista en el México de los años cuarenta y cincuenta, cuando el psicoanálisis ganaba auge en América. Ejemplos de lo anterior en Ibsen son *La dama del mar* o *Hedda Gabler*. En Usigli está *El niño y la niebla*. Además, los dos autores tuvieron niños como personajes importantes en sus obras de interés psicológico: el niño Eyolf o Hedvigia, en Ibsen; los niños de *El niño y la niebla* o de *Las madres*, en Usigli.

Otro aspecto en común entre ambos dramaturgos es que abordaron el tema del poder. Ibsen trató las decisiones del gobierno y las redes del poder de políticos, medios de comunicación, y el poder eclesiástico en sus obras sociales, como en los *Pilares de la sociedad*. Otro ejemplo es el emperador Juliano, ambicioso por dominar y crear un reino universal, en *Emperador y Galileo*. Usigli, en sus obras “antihistóricas” --como él mismo las denominaba-- reflexiona sobre el poder en *Corona de sombra*. En el teatro de Usigli son protagonistas Carlos V, Cortés, Cuauhtémoc y otros gobernantes. En *Un día de éstos*,

Usigli presenta “un casi increíble” presidente que enfrenta al poder norteamericano y que idealistamente intenta equilibrar la influencia de los poderes comunista, religioso y de las dictaduras sudamericanas.

Ibsen y Usigli trataron también el tema de las mujeres en el poder y de la mujer como factor de cambio en el desarrollo de la acción. Para Grovas, en cada una de las veintiséis obras de Ibsen hay una mujer fuerte, determinada o tenaz. En Usigli están Elena, en *El gesticulador*, la Malinche, en *Corona de Fuego*, o las protagonistas de *Jano es una muchacha*, *La familia cena en casa*, o *Las madres*, quienes determinan la acción en la obra, así como Valery, la espía de *El gran circo del mundo*, o la mujer de *El encuentro*.

Tanto Ibsen como Usigli fueron escépticos respecto al poder y tuvieron una visión política individualista. Ibsen desconfió de la política liberal y del naciente socialismo acogido por los intelectuales. Usigli criticó el socialismo de Lázaro Cárdenas y denunció el capitalismo voraz y los excesos de la derecha en *El gran circo del mundo* y en *Los fugitivos*.

Hay obras de Ibsen y de Usigli con tintes autobiográficos. En *La exposición*, de Usigli, el protagonista es el pintor Osvaldo, nombre también del protagonista de *Espectros*, de Ibsen. *El encuentro*, de Usigli, ubicada en un contexto escandinavo, presenta una historia de amor entre un hombre maduro y una joven. Como en las obras de la última etapa del dramaturgo noruego –*El constructor Solness*, *El niño Eyolf* o *Cuando los muertos despertemos*--, las obras del último periodo de Usigli también tienen matices autobiográficos y los protagonistas son artistas, poetas, incluso un escritor –en *El gran circo del mundo*.

El teatro histórico de ambos autores guarda paralelos, según Grovas. Ibsen es uno de los iniciadores del drama histórico en Noruega, aunque su teatro histórico ha sido poco estudiado. Usigli alude en sus obras a épocas de la historia de México, desde la Conquista, hasta el 68, y pocos han estudiado su teatro más allá de *El gesticulador* y sus *Coronas*. *Corona de Luz* aborda La Conquista; *Corona de Fuego*, el mestizaje cultural en la Colonia; *Los fugitivos*, el porfiriato; *El gesticulador*, la Revolución mexicana y el caudillismo; el grupo de *Comedias impolíticas* trata el periodo de Calles; *El presidente y el ideal*, la figura de Lázaro Cárdenas; *Un día de estos* aborda el desarrollo estabilizador; *Buenos días señor*

*presidente* y *El gran circo del mundo* fueron inspiradas en el México del 68 y en el mundo de la Guerra Fría.

El objetivo en las obras históricas de Ibsen y Usigli se asemeja, explica Grovas. En algunas de sus obras ambos autores aspiran a un carácter nacional. Tanto Peer Gynt, como César Rubio ejemplifican la búsqueda del “yo mismo”, del individuo y su inmersión en lo nacional. Estos dos personajes tienen en común ser mitómanos, evaden su realidad, conciben emigrar, fueron exiliados voluntarios en su país, en este destierro escribieron obras histórico-épicas que consideraron muy importantes.

La creación de personajes síntesis de su momento histórico son utilizados para criticar los conflictos del presente en el teatro histórico, tanto en Ibsen como en Usigli. Un ejemplo se da en *Madera de Reyes*, que refleja la desunión y falta de liderazgo que retrasaba la independencia de Noruega en el siglo XIX. En Usigli, al ser derrotado, el Maximiliano liberal y una Carlota de derecha pueden ser considerados como el inicio del México independiente en la época nacionalista de los cuarenta, y la tentación trágica de Carlota, como el inicio del imperialismo, respectivamente. En este sentido, se puede hablar de una visión “antihistórica” también en Ibsen en su tratamiento de los hechos históricos, afirma Grovas.

**ANEXO II. Dos poemas pertenecientes a *Siete variaciones sobre una ausencia dada*, de Oscar Liera**

Oscar Liera

Siete Variaciones

Sobre Una

Ausencia

Dada



Partir  
sin rumbo,  
filosofar  
de la nada.

Partir  
sin filosofar  
rumbo a  
la nada,  
partir  
la nada  
sin filosofar  
el rumbo  
y  
rumbo  
a filosofar  
sin partir.  
NADA.



¡ Cómo ahoga la angustia !

Como ahoga la angustia

mata la ausencia.

¡ Mata la ausencia !

¿ Cómo ?

Como ahoga la angustia.



**ANEXO III. “Hilo rojo”, de *Extraña urdimbre***

ruido. Encontré una mezcla de colores vegetales combinándose con profusión y desespero. Nada. Me sentí Nerón y recordé a la gallina de los huevos de oro.

## HILO ROJO

A mi asesino lo conocí en el metro. Habíamos dejado el último túnel, la luz entró de golpe por las ventanillas y como cargada de hachas nos abrió profundos huecos en los ojos. Luego, todas las caras se fueron iluminando y vi entonces a mi asesino. Él estaba sentado frente a mí como a tres bancas de distancia. Vestía como aspirante a soldado. La cara dura, la mirada penetrante, el ceño cuajado de canales fértiles y el pelo más o menos corto.

Una deliciosa suciedad lo envolvía y parecía destilar sexo y candente vaho por los poros. Me vio en cuanto las hachas me hubieron abierto la primera grieta y metió sus miradas junto con la luz hiriente. Sonreí, fue todo lo que hice. Él se quedó hierático, duro, frío, y entonces vi sus canales húmedos, los surcos ubérrimos deseosos de la semilla y de la buena mano, pero era mi asesino y me dispuse a mirar las calles. Tres estaciones más y tendría que bajar: Ermita. Mi asesino se transformó en un imán irresistible, los vellos de los brazos como milpa espigada pedían otras manos. La cara dura, la mirada penetrante y el ceño cuajado de ubérrimos canales. Ermita: andenes, multitudes, trenes, las puertas se abren. Bajo. Mi asesino baja también. Él conoce mis movimientos, él se adelanta porque ya sabe qué dirección tomaré. Él debe haberme espiado durante días y días, y solo voltea muy de cuando en cuando para verme de reajo. Subo las escaleras, me confundo entre la gente, temo perder de vista a mi asesino.

Quiero llamar la atención de alguna manera para que él cumpla con su cometido y yo con mi destino. Hago como que me arreglo el peinado, golpeo el suelo con fuerza para que mis tacones hagan ruido, meneo las caderas y hago como que veo la hora levantando con violencia el brazo. Me siento una mujer realizada, una mujer que se acerca a su final y va contenta. Mi asesino sale de la estación del metro, camina muy de prisa, yo le sigo. Él llega hasta la esquina y se para como preguntándole a los árboles hacia dónde dirigirse, le doy alcance, me ve con mirada deseosa, sonrío para él sin verle a los ojos y doy la vuelta en la esquina. Él me sigue. Me formo en la fila que espera turno en los colectivos, temo mucho ser la última que quepa en un coche y tenga que partir sin él. Cuento a los que están formados y divido entre cinco para saber si irá conmigo. No puedo contar muy bien por el continuo movimiento de la gente que aborda los automóviles, pero según calculo mi lugar es peligroso. Disto dos personas de mi asesino, tengo que acercarme más. La señora que está a mi lado se ve muy cansada y la niña que duerme en sus brazos se ve tranquila. Tal vez ella debería estar delante de mí. No lo pienso dos veces, y como en un arranque de generosidad, le cedo mi lugar con un alargamiento de brazo-mano. Lo agradece con una sonrisa franca y yo me alegro. Mi asesino debía haber sonreído también, pero no lo hizo. Eso me enoja y siento deseos de abandonar la espera de mi turno y dejar la fila, pero algo me mantiene en mi sitio. Subo al coche, mi asesino queda a mi lado; le siento rozar su pierna con la mía y eso me produce vapor en los ojos y un lloro continuo. Veo por las ventanas, imagino, sonrío y sin poderme controlar suelto la carcajada. ¡Soy una estúpida! ¿De dónde he sacado que un tipo con quien coincido en un transporte urbano tiene que ser mi asesino? Siento ganas de invitarle un café y narrarle la historia para

que también él se ría. Ahora se ve extrañado, también él piensa que estoy loca... ¡Mi asesino!

Alargo la mano para pagar al chofer e indicarle en qué esquina bajo —San Francisco— y pago. El coche empieza a disminuir su velocidad y yo tiemblo. El tiempo es eterno cuando se comienza a perder el ritmo. Mi asesino no paga aún y el corazón lucha por salirse del pecho. Paga pero no anuncia su parada. El coche se detiene, mi asesino abre la puerta y la detiene para que yo baje. Bajo, y él, fuera del coche, cierra la puerta. El coche parte, mi asesino y yo, inmóviles, nos miramos; hago el intento de partir pero me detiene:

—¿Dónde vas? —voz ronca, viril, me tutea, me mira, lo miro.

—Voy a casa —hago una larga pausa, es muy sexy; decido tutearlo, lo miro—, ¿vienes?

Se mete las manos en la cintura, entre el cinto y la camisa fajada, avienta un pie como para patear al viento que roza la banqueta y con decisión me toma del brazo. Levanta las cejas y comienza a caminar mirando siempre nuestro techo de hojas y ramas. Me dejo llevar, no opongo resistencia, comienzo a entonar una canción que nace en el cruce de la garganta y las fosas nasales. Es un pequeño aullido el que sale, es una risa hilarante la que brota, es un choque de la vida con la muerte, bajo los árboles y con mi asesino que me tira del brazo.

Detengo la marcha y mi asesino se para, abro el bolso y saco las llaves tintineantes en mis manos; escojo una; mi asesino, con un arrebató cariñoso, me la quita y abre la puerta. Me cede el paso, entro, entra y cierra con cuidado la puerta. Tomamos las

escaleras, me toma del brazo, subimos los escalones sin contarlos y van pasando las puertas a nuestra derecha. Llego hasta la puerta de mi departamento, me detengo, escojo otra llave y la pongo en las manos de mi asesino; él la toma, roza con cuidado mis dedos y abre sin sorpresa la puerta. Entramos. Todo permanece quieto, en su sitio, como en la mañana cuando partí. Nada se mueve dentro, solo mi asesino y yo. Le ofrezco una copa y acepta. Pide servirse él mismo y le muestro el lugar de las cosas. Pienso: «Mi asesino debe tomar ron». Me pregunta qué deseo y lo dejo a su elección. Mi asesino está en la cocina, deja de hacer ruido y al rato aparece radiante con dos copas en las manos; me ve con ironía, como si hubiera envenenado mi copa. Desconfío, sería horrible que no me estrangularan sus manos. Desconfío. Le pregunto que si qué toma él, me responde que lo mismo. Doy un trago, le cambio su copa por la mía y bebemos. Ha preparado un martini dulce bastante fuerte, pero delicioso. Bebemos. Nos miramos.

Nos miramos fijamente, intensamente, profundamente. Dejamos de respirar y lentamente comenzamos a acercarnos como si el hilo que une nuestras miradas comenzara a perder elasticidad y se fuera acortando. No hemos fumado, no hay humo en la sala. El hilo se encoge cada vez más y los ojos sueltan su lloro como para empañar la imagen y erotizar más el acto de ese acercamiento lento, pausado, que pierde de pronto la noción de la distancia hasta producir un intercambio de energía eléctrica que me recorre el cuerpo.

No opongo resistencia, me dejo hacer, soy en ese momento el símbolo de la pasividad, de la receptividad y me entrego. Mi asesino se ha convertido mágicamente en mi amante; no, no es mi amante, es solo un rito erótico *pre-mortem* de mi asesino. Aviento los zapatos con los empeines perfectos envueltos por las medias;

el hombre, deseoso, baja por mi cuello como bebiendo el agua de mis poros y va enloqueciendo con no sé qué néctar que liba y que me produce un eterno placer que sea libado por él.

¡Qué idiotas son los que piensan que las camas se hicieron para dormir solamente! Conduje a mi asesino deseoso de dar muerte y vida hasta mi cama y la deshizo de un golpe. Caímos sobre la frescura de las sábanas, sobre la suavidad tersa que defendía la blancura, pero no estábamos dispuestos a hacer ninguna agresión a aquellas sábanas; ni con sangre, ni con tierra, sino con la pureza de nuestros manantiales vitales. Y ahí estábamos, lamiéndonos la piel y bebiendo los sudores. Éramos una dinámica que mantenía vivo un sol. Éramos, en ese momento, una nebulosa aislada con un centro de atracción bajo los vientres y con una búsqueda deseosa e infinita de cohesión y maleabilidad. Ahí estaba mi asesino, penetrando con brutalidad divina los centros de mi agua, derramando las gotas de mi fuente y alimentándome, vehementemente, con un surtidor turbulento que se consumía en su misma voracidad. La vorágine estaba ahí, el vórtice éramos nosotros; el turbión, en su más alto grado de intensidad, se volcaba como queriendo extinguir al sol. Las manos de mi asesino, como grandes olas que nacían en mi pecho, se estrellaban en las zonas más rocosas de mi cuello, y la espuma, inconstante y agresiva, me salpicaba la cara y se deshacía en mis manos. Las olas se replegaban cada vez con más fuerza en mi cuello, impedían casi el soplar del viento que recorría, yendo y viniendo, los túneles anillosos de la laringe y ansiaban apagar el fuego. Era yo una isla de tierra firme ante la fiereza nocturna de un mar desconocido, con un volcán encendido y con la necesidad del viento.

Mi asesino aún no cortaba mi aliento, sentía sus manos ir y venir continuamente por mi cuello. Era una muerte segura. Era simplemente cuestión de ir presionando cada vez más y más este cuello y mirar profundamente cómo se va extinguiendo el soplar del viento, el fuego del momento; mirar cómo se vaciaría el agua —evaporándose calladamente—, con un sigilo extraño, como un alma que parte haciendo musarañas sin manos... y después, dejar pudrir la carne para que se integre a la tierra el polvo de los huesos convertido en algo.

Mi asesino me miraba profundamente y, sin que se diera cuenta, se le escapó una pequeña sonrisa y pensé que flaqueaba. Ya el rugir de bestias había pasado, quedaba un olor a humedad y a la fragancia viva que deja el semen trasplantado. Me sentía como jardín tendido en un ocaso, con canales subterráneos y con infinidad de flores blancas que verticalmente montaron de prisa por sus tallos y elevaron sus manos. Mi asesino flaqueaba, no era un buen criminal, era un hombre sin fuerza, sin decisión. No merecía ni siquiera ser llamado «Mi asesino». Era, tal vez, un asesinillo de metro aspirante a soldado para matar con permiso. Ahora había bajado mucho la intensidad y la fuerza de sus manos; había entrecerrado sus ojos, me pedía su copa y encendía dos cigarros. Lanzó el humo desde mis muslos para que me rozara el vientre y fuera a estrellarse en mi pecho; después, me dio el humo de su boca y poco a poco se fueron cayendo las horas del reloj hasta que algún inconsciente comenzó a encender los focos callejeros.

Mi asesino no usaba corbata. ¡Era una lástima! Hubiera podido partir como cualquier aspirante a burgués abrochándose las mancuernillas y buscando un espejo para saber si el nudo de la corbata estaría derecho. Mi asesino pide volver a verme, mi amante pide volver a verme. Como asesino es un fracaso, como

amante es perfecto. Tomo una tarjeta de mi bolsa y escribo una serie de números y especifico: mi oficina, mi casa. Mi asesino está en la puerta; yo estoy frente a él, en bata. De pronto veo venir en sus ojos un arrebató de violencia y se desata un remolino enloquecido que nos ata. Él me toma fuertemente entre los brazos y casi casi se me escapa un aullido: ¡Mi asesino me mata! Sus manos buscan mi cara, ofrezco como tributo mi cuello, luego lo escondo porque recuerdo que ya no estamos en la cama. Él incrusta sus dedos entre mis cabellos y me besa y me muerde repetidas veces los labios. Abro la puerta y mi asesino se marcha.

Las calles son como los niños: llenas de preguntas, de ruidos, de llantos, de lluvias y sorpresas, y me interné en ellas como en un orfanatorio. Loca, salí loca a un refugio. Era el primer parque que me salía al encuentro. Me encontraba junto a unas iglesias que se habían echado a descansar en el suelo bajo unos árboles empolvados, y frente a unas bancas llenas de borrachos durmiendo. Algunas personas comían unas tortillas duras en la banquetta. Había mendigos solicitando, por caridad, dinero a los borrachos, que lo único que deseaban era un trago más para ir matando en sí el deseo vehemente de seguir viviendo. Entonces me acordé de mi asesino y me sentí mierda. Ahora estaba frente a la realidad, frente a los suicidios que se consumaban lentamente como una oxidación placentera.

Por las puertas y las rejas asomaban los ojillos de hambre de niños que preguntaban en silencio a los paseantes por qué vivían en la miseria. Entonces vi mi estupidez materializada en mi asesino. Era mi asesino un hombre como todos aquellos, y yo perdía mi tiempo pensando que lo único interesante que podía suceder-

me era morir asesinada en manos de un hombre vulgar. Había tenido todo; la hoja del árbol no se había movido sin la voluntad de mi padre hasta antes de aventarle las llaves de la casa, del coche y del chalet en la cara.

Esa era la realidad y yo frente a ella desbaratándome en estúpidas imaginaciones, en un deseo salido no sé de dónde, de una muerte extraña y aparatosa. ¿Venganza? ¿Vergüenza para mis padres? ¿Deseos de escándalo? Era horrible, ni siquiera tenía una razón para morir. Entonces me di cuenta de que realmente estaba loca y decidí volver a la realidad. Me compuse el pelo con las manos y me enfrenté a los que me rodeaban. La gente apeataba por fuera, yo por dentro y pude fácilmente acercarme a ellos. Así fue como aprendí otro idioma y nuevas palabras que se me perdieron en los canales vitralescos de la memoria.

La peste, como agua negra, subía y bajaba por ríos epidérmicos invisibles, y la gente en el metro me rehuía. Frente a la verdadera muerte pude apreciar la vida; frente a esta devorante muerte que iba vaciando lentamente las vidas de tantos seres, me sentí inútil y absurda. Era yo un absurdo viviente, otro ser más, vacío, que caía en la plaza del santísimo, frente a sus iglesias improductivas y muertas. Grandes esqueletos barrocos, fríos, apuestos también a orines, vigilaban con grandes ojos que no se suspendiera, afuera, la vigencia de un determinismo religioso. «Hay que buscar el reino los cielos y lo demás te vendrá por añadidura», y cuando me acordé de esto me dieron ganas de subirme a cagar en todas las iglesias.

Era yo la maloliente del metro. Viajaban cientos de personas, miles de caras olían y veían mientras llegaban a sus destinos. Habría, tal vez allí, muchos asesinos, pero ya nada de eso me importaba. Había llegado a un clímax y me preparaba para el dolor

de la catarsis. Me dedicaría a caminar, a abrir los zaguanes y las puertas, a preguntar los nombres de los que habitan mi edificio y no conozco. Desearía llegar caminando hasta la parte más alta de las montañas para divisar la hez de la que he salido.

Todo esto significaba proponerme una nueva vida, aceptar el presente y la realidad del mundo y destruir todos los deseos de venganza, con lo cual destruiría a mi asesino.

Era la vida que se me ofrecía abierta, como el fruto maduro del álamo que explota por la necesidad de abrirse al viento. Ahí estaba yo, en cada una de las esporas, viajando por los aires. Con mi don de ubicuidad pude, a la vez, tomar todos los rumbos. Partí en cientos de ojos en busca de los verdaderos horizontes y dejé de creer en los puntos cardinales.

Iba por la avenida Reforma, tan llena de árboles verdes, llena de ramas aparentemente inútiles: ramas de sombras. Manejaba porque decidí tomar el auto; era un sábado tranquilo y se podía respirar un aire más sereno, más quieto, más puro. Recordaba al fantasma de mi asesino, reía sola en el coche y fumaba. Fumaba y escupía a los semáforos.

Llegué a mi oficina. Silencio: nadie trabajaba. Me senté frente a la máquina y me puse a escribir los artículos que tenía pendientes y a terminar con la programación de las investigaciones sobre la familia en nuestro país. Terminé temprano y luego, como en un arrebato de sana locura, decidí escribir los recuerdos de mi asesino para asesinarlos y luego incinerarlos. Había escrito algo cuando sonó el teléfono y era él, mi asesino. Desea verme hoy mismo, me ha dicho cosas excitantes y bellas. Como amante es único y deseo con locura volver a verlo. Tengo que leerle todo lo

que me hizo pensar un día, sin embargo no será hoy cuando se lo lea; tendré que esperar a conocerlo un poco, y le regalaré mis pensamientos en estas hojas.

Ahora soy una mujer diferente, frente a un mundo diferente, frente al deseo de cambiar los nombres, los sistemas; me gustaría respirar por las manos y reír con el ombligo. Estaré frente a mi amante, se abre ante mí la posibilidad de amar; el barro se me ofrece y deseo hacer un hombre y deseo hacerme mujer en él. Y siento ya un ardor bullicioso en el pecho, como si miles de hormigas se hubieran desplomado al terminar la lengua y quisieran agarrarse del esófago. Es mi amante el que estará en una esquina, es a mí a quien estará esperando, y yo solamente estoy esperando una hora precisa para desprenderme de estas paredes que me contienen y llegar hasta él.

Ahora se abre un mundo diferente, lleno de ardores corpóreos que como la peste se van deslizando por la piel hasta desprenderse. Son puras semillas que salen buscando un puñado de tierra. Soy una mujer completa, llena de hoyos amarillos que piden una mano útil. Por fin reconozco la necesidad de SER, quiero salir corriendo a encontrarme con la vida, con la necesidad de unirme armoniosamente con el universo. Quiero poner el punto final de esta conversación con los reductos fantasmagóricos de mi asesino. Quiero que terminen de caerse todas las horas de los relojes y que se abran los nuevos días de lucha que nos esperan juntos para cambiar los nombres de los que viven en mi edificio, y llegar hasta el metro a cantar a los que viajan y pedirles que acepten la canción como una necesidad de expresar mi amor por la humanidad.

Hasta aquí quiero llegar. Caen las letras como las horas han ido cayendo y tengo que salir a la primera cita de amor, al en-

cuentro con la vida. Lameré la piel amorosa de mi amante, caeremos sobre la frescura de las sábanas, sobre la suavidad tersa que entregará como culpable a la blancura, beberemos los sudores y mantendremos por siempre vivo al sol. Me arranco de esta máquina con el mismo júbilo que sentí cuando me anunciaron en los infinitos centros del no ser la decisión de mi venida al mundo. Parto, voy llena de todo al encuentro con mi amante.

NOTA: Este escrito fue encontrado en el escritorio de la señorita Zelina Lorenzo tres días después de que fuera asesinada por un hombre desconocido.

## La Chumilca

Esteban nunca fallaba, por eso le habían dado a él esa misión. Había trepado sobre una pila de escombros y apenas asomaba los ojos sobre la barda que daba al jardín. La mano firme sostenía el arma y solo esperaba que la víctima apareciera por alguna de las vidrieras.

Pintaban los tabachines motas de color naranja sobre aquel cielo gris y dejaban mecer sus ramajes para darle ritmo al viento que pasaba.

La escuela, en un tiempo nueva, se caía. Sonaban los botes por las calles y rodaban por el suelo junto con los niños que los pateaban. Las calles de la ciudad cobraban una nueva vida. El toque de salida había sido dado, pero al ir desapareciendo los niños tras las puertas o los coches que los esperaban, todo volvía a ser normal y de nuevo el sol se quedaba brillando sobre las desiertas calles. Siempre, a la salida de la escuela, los niños podían correr por todas las calles, menos por la calle en donde vivía el Capitán, que era malo y feroz, tenía un cuerpo grande y fornido y unos colmillos y unas garras que mostraban su ruda fiereza. Los niños le tenían pánico y los jóvenes lo odiaban. Había un encono infundido en la bestia; parecía como si allá en el fondo de sus amarillos ojos se produjeran las mismas explosiones que hay en el sol.

## ANEXO IV. ALGUNAS SECUELAS Y PARODIAS ESCRITAS COMO RESPUESTA A *CASA DE MUÑECAS*, DE IBSEN

Para Egil Törnqvist, desde que fue publicada, *Casa de Muñecas* de Ibsen ha sido vista generalmente como la más fuerte petición en el mundo literario por la igualdad de sexos. La realización personal es su frase clave emancipadora. Törnqvist expresa, citando a Meyer, que “Ninguna obra ha contribuido tan trascendentalmente al debate social, o ha sido tan amplia y furiosamente discutida entre la gente que normalmente no estaba interesada en los asuntos teatrales o incluso artísticos”, que *Casa de muñecas*. Además, “Mientras la obra ha sido aclamada en algunos aspectos, notablemente entre los feministas que tendían a ver a Nora como la apoteosis de la nueva mujer, fue rechazada en otros. La oposición fue especialmente dura en países menos emancipados que los escandinavos”.

A continuación enlisto algunas de las obras que han dado continuidad a la problemática planteada en *Casa de muñecas*.<sup>1</sup>

- *How Nora Returned Home Again: An Epilogue* (1881), del autor noruego M.J. Bugge.
- *The Impossible Possible* (1881), de F. Wahlberg, presentada en el Nuevo Teatro en Helsinki.
- *Sir Bengt's Wife* (1882), drama en tres actos de Strindberg, es para la crítica una respuesta directa a *Casa de muñecas*. Tanto Ibsen como Strindberg eran sumamente escépticos de la sociedad en la que vivían, pero mientras Ibsen lo era principalmente porque se trataba de una sociedad machista donde las mujeres eran oprimidas, Strindberg se oponía a la sociedad porque estaba demasiado removida de la naturaleza. Strindberg había ganado la reputación de ser el escritor radical líder en Suecia, y no compartía las ideas emancipadoras del ‘hombre Nora’, como él llamaba desdeñosamente a Ibsen. Tanto en *Sir Bengt's Wife* como en *Casa de muñecas*, en los matrimonios el esposo trata a la esposa como un ave

---

<sup>40</sup> La información sobre las secuelas, parodias u obras en respuesta a *Casa de muñecas* fue tomada de Törnqvist, Egil (1995). Törnqvist cita a diversos autores que valoran las obras en respuesta a *Casa de muñecas*. Reproduzco dichas citas entre comillas sencillas. Para conocer a qué autor corresponden, véase “Chapter 9. Epilogue: Impact”, pp. 153-168 y las notas, pp. 193-195. La traducción del Capítulo 9 del libro de Törnqvist es de Russell Razo Carranza.

delicada a la que debe proteger de la dura realidad, y los dos maridos fracasan en vivir a la altura de las expectativas de sus esposas, quienes quieren divorciarse de ellos. Pero en *La esposa del caballero Bengt* es el marido quien silenciosamente se sacrifica a sí mismo para salvar a su pareja. Mientras el altruismo de Sir Bengt es como el de Nora, su esposa Margit, como Helmer, es una esteta egoísta. El descubrimiento de Nora de que ella no es en primer lugar ‘esposa y madre’, como su esposo lo entendería, sino ‘primordialmente un ser humano’, es parodiado por Strindberg en la frase de Margit: ‘Mi vida ante Dios es más valiosa que la de este niño, pues soy un ser humano, y el niño no lo es tanto aún.’ Al final de la obra, Margit, purificada de su egoísmo, acepta quedarse con su esposo. En oposición a Ibsen, quien en su obra destaca la necesidad de que el esposo cambie, en *La esposa del caballero Bengt* Strindberg aboga por el cambio por parte de la esposa.

- En la comedia *Marauders* (1886), Strindberg creó una situación similar a la de *Casa de Muñecas*, para demostrar la superioridad mental del esposo comparada con la de su esposa. El título (“marauder”: merodeador, intruso) se refiere a una idea pseudo darwiniana: la mujer, después de miles de años de desarrollo del macho, cree equivocadamente que tiene el derecho de llegar a entrometerse en el territorio masculino.

- En su colección de historias cortas titulada *Getting Married* (1884), en el prefacio Strindberg argumentaba que tanto el hombre como la mujer eran víctimas de los mecanismos represivos de la sociedad moderna. Para Strindberg la diferencia entre el hombre ‘natural’ y ‘cultural’ era fundamental. En lugar de imitar a los hombres culturales, quienes estaban en mal camino, las mujeres debían regresar a sus roles naturales, biológicos, de ser madres en primer lugar. Una de las historias en *Getting Married*, titulada ‘Casa de Muñecas’, trata sobre el matrimonio entre el Capitán Pall y Gurli. Mientras él está en el mar, la solterona religiosa Ottilia alecciona a Gurli con ideas emancipadoras derivadas de la obra de Ibsen. Al identificarse con la Nora oprimida, Gurli envía a Pall una copia de la obra. Él la lee y le responde por carta, reproduciendo las críticas del prefacio del libro de Strindberg. A su regreso, Pall calculadoramente flirtea con Ottilia, Gurli se encela y despide a su amiga. Finalmente la pareja queda felizmente reunida en lo que él llama ‘una genuina casa de muñecas’. Como Ibsen, Strindberg abogaba por reformas que igualaran a la mujer a los hombres socialmente. Pero a diferencia de él, creía que las diferencias sexuales eran

fundamentales y que la igualdad debe entonces ser combinada con una división de trabajo determinada por el género.

- *Breaking a Butterfly*, parodia de *Casa de muñecas*, con el final alternativo y conciliatorio de Ibsen. Precedió la representación de *Casa de muñecas* en el Prince Theatre en Londres, el 3 de Marzo de 1884. La adaptación fue realizada por Henry Arthur Jones y Henry Herman. Harley Granville-Barker describe:

La escena se coloca en algún pueblo Inglés. Nora se vuelve Flora, y para su esposo, bastante terriblemente, Flossie [“Floozy” o “floozy” es homófono de “Flossie”, que significa “ramera”]. Él es Humphrey Goddard y lo encontramos dotado de una madre (bastante innecesariamente) y una hermana ([re]querida para tocar el piano en lugar de la Sra. Linden, quien desaparece). Torvald-Humphrey se comporta como el héroe de cartón de la casa de muñecas de ensueño de Nora; él se golpea el pecho y dice ‘soy el culpable’. Y Flora-Nora llora y expresa que ella es una pobre, débil, tonta niña, ‘... no esposa para un hombre como tú. Tú eres mil veces demasiado bueno para mí’, y nunca se despierta ni deja su casa de muñecas para nada. (Törnqvist, 1995, p. 155)

- *The Doll’s House – and After* (1890), de Walter Besant, que alerta sobre las peligrosas consecuencias de la salida de Nora. Después de veinte años, Torvald e Ivar son alcohólicos, Bob se convierte en un falsificador y Emma comete suicidio.

- *Nora’s Return. A Sequel to ‘The Doll’s House of Henrik Ibsen’* (1890), Ednah D. Cheney, publicada en Boston.

- *‘A Doll’s House Repaired’* (1891), publicada por Israel Zangwill y Eleanor Marx (hija de Karl Marx). En esta secuela Nora regresa a Helmer “en un humor de gran arrepentimiento y desesperación, y pretende mantener su matrimonio funcionando en una base platónica”, sólo para mantener las apariencias. “La historia termina no con Nora azotándole la puerta principal a Helmer, sino con Helmer azotándole la puerta del dormitorio a Nora.” (Törnqvist, Egil, pp. 155)

- George Bernard Shaw realizó comentarios a *Casa de Muñecas* en *La Quintaesencia del Ibsenismo* (1891). Al inicio Shaw estaba interesado en la obra de Ibsen porque ‘dio el golpe de muerte a la moralidad doméstica Victoriana’. En 1931, en un capítulo añadido a su

*Quintaesencia*, recalcó la novedad de la estructura de la obra. ‘Anteriormente’, expresa Shaw,

[...] se tenía en lo que se llamaba una obra bien elaborada una exposición en el primer acto, una situación en el segundo, y un desenlace en el tercero. Ahora se tiene una exposición, una situación y una discusión;... La discusión conquistó Europa en *Casa de Muñecas* de Ibsen; y ahora el dramaturgo serio reconoce en la discusión no sólo la principal prueba de sus mayores proezas, sino también el centro real del interés de su obra...Y fue mediante esta nueva característica técnica: esta adición de un nuevo movimiento, como dirían los músicos, a la forma dramática, que *Casa de Muñecas* conquistó Europa y fundó una nueva escuela en el arte dramático.

Más tarde Shaw critica a Ibsen por terminar su obra con la discusión. Según él es mejor ‘comenzar con discusión y terminar con acción’ –como él lo había hecho en algunas de sus obras– o bien permitir que la discusión penetre ‘la acción de inicio a fin’. Estas declaraciones muestran la ambición de Shaw de mejorar la invención de Ibsen. “Pocos afirmarían que triunfó en su ambición”, escribe Törnqvist.

- En *Candida* (1894), Shaw toma ideas de Ibsen y las modifica. Shaw intentó demostrar que ‘en la real casa de muñecas típica es el hombre quien es el muñeco’. *Candida* trata a su marido Morell como un niño. En el desenlace de la obra Morell descubre lo que le debe a su esposa. Como en *Casa de muñecas*, el hombre aparentemente fuerte y protector, en realidad es más débil que su esposa. El triángulo Helmer-Nora-Rank tiene su contraparte en el de Morell-Candida-Marchbanks. Pero en Shaw el amante platónico es quien marcha a la oscuridad exterior. Impresionado por la discusión en *Casa de Muñecas*, Shaw incluyó una discusión en *Candida*, que comienza con una invitación a sentarse y platicar. En 1900 la actriz Janet Achurch, quien había hecho el papel de la Nora de Ibsen años antes, hizo el papel de *Candida*, pensado por Shaw para esta actriz inglesa.

- En *Pygmalion* (1912), de Shaw, la florista Liza Doolittle, recogida de la calle, sufre una notable transformación en el curso de la obra, como la tiene Nora Helmer. Humillada por su benefactor de clase alta, Liza es una muñeca en la casa de muñecas de Henry Higgins. Shaw hace que la madre de Higgins acuse a su hijo y a Pickering de ser ‘un bonito par de bebés, jugando con su muñeca viviente’. Como Nora... Liza se vuelve auto suficiente. Como Nora... ella abandona la casa de muñecas, para ser un ser humano independiente.

- *La Sombra del valle* (1903), obra en un acto, de John Millington Synge, presenta conexiones entre su Nora y la de Ibsen:

Ambas obras nos introducen a una mal avenida pareja cuya unión es estropeada por un esposo tirano quien no permite a su esposa ningún tipo de vida privada. Aún más... en cualquiera de los dramas la revelación final de la heroína es seguida por una gran *scène à faire*, terminando con la mujer azotando la puerta al marido. ...Ambos dramas cierran con un signo de interrogación.

- *Nora or Above Our Strength* (1903), de Marie Itzerott, en Estrasburgo.
- Shaw funcionó como un enlace importante entre Ibsen y Eugene O'Neill. Ya a los diecisiete años de edad, O'Neill 'estaba salvajemente emocionado con la *Quintaesencia del Ibsenismo* de Shaw. Era su lectura favorita.' En Octubre de 1906 Alla Nazimova había montado un repertorio de Ibsen: *Casa de Muñecas*, *Hedda Gabler*, *El Maestro Constructor*. O'Neill fue a verlas todas 'y habló [de] Ibsen todo el año'.
- La influencia de *Casa de Muñecas* es particularmente obvia en las primeras obras de O'Neill. En *Recklessness* (1913), un melodrama de un acto, la Sra. Baldwin, la infiel esposa caracteriza a su esposo en palabras que pudieron haber sido de Nora después de su despertar:

Él me ha visto como un juguete, la esclava de su placer, un juguete bonito para ser exhibido a otros quienes podrían envidiarle su propiedad. Pero me ha dado todo lo que le he pedido sin una palabra –más de lo que jamás he pedido. Nunca ha entendido lo que la palabra 'esposo' significa pero siempre ha sido un 'poseedor' muy considerado.

En Ibsen, así como la culpa no es sólo de Helmer, sino también del padre de Nora, ya que 'jugaba conmigo como yo jugaba con muñecas', del mismo modo Baldwin puede parcialmente refutar las críticas de su esposa: 'Si alguna vez te he tratado como un juguete únicamente estaba aceptando la valuación que tus padres pusieron sobre ti cuando te vendieron'.

- *Servitude* (1914), la primera obra de longitud completa de O'Neill, estuvo 'probablemente inspirada por *Casa de Muñecas*'. En *Servidumbre* la Sra. Frazer, esposa de un corredor de bolsa, le dice al escritor protagonista David Royston, respecto a su obra, *Sacrifice*: "He ido

a ver tu obra ‘Sacrificio’... por décima vez. Parecía [...] un mensaje sobre la iluminación. Recuerdas cuando la Sra. Harding en la obra abandona a su esposo con las palabras: ‘He despertado!’?... Eso sentí yo, también, he despertado.” Siguiendo el ejemplo de la Sra. Harding, la Sra. Frazer, también, momentáneamente se vuelve otra Nora: “Estaba enamorada de un ideal –el ideal de la autorrealización, del deber del individuo de afirmar su supremacía y demandar la libertad necesaria para su desarrollo... entendí que nunca podría esperar crecer en el sofocante ambiente de la vida marital – así que me alejé.” Escribe Törnqvist:

Royston comparte su ideal –hasta el final de la obra. Luego ambos se convierten. Ella regresa a su esposo. Y él expone su nueva adquirida filosofía de ‘sacrificio’ y ‘servidumbre’, un Helmer despertado, por decirlo así. La conclusión es entonces totalmente diferente de la de *Casa de Muñecas*, tanto, que la obra de O’Neill puede ser fácilmente tomada como una réplica a la súplica de Nora por autorrealización, una secuela del drama de Ibsen mostrando como Nora se arrepiente y regresa a casa. Sin embargo, mientras el Helmer de O’Neill cambia, estamos más acertados al ver la casa de Royston como una casa de muñecas, la cual a través de su arrepentimiento, deja de existir.

- *Breakup* (1936) de Helgøe Krog, compatriota de Ibsen, segundo principal dramaturgo de la década de 1930. Trata sobre la necesidad de liberarse a uno mismo de las restricciones de la vida convencional y crear una base para el crecimiento y realización espirituales. Comparte con el drama de Ibsen la técnica retrospectiva, la trama estrechamente tejida y el tema básico. *La Ruptura* ha sido denominada ‘una versión actualizada de *Casa de Muñecas*’: ‘Incluso el final –con la heroína, Vibeke, abandonando a su amante y a su esposo (a quien ella ve desenmascarado ahora, por primera vez)– es el mismo, aunque tal vez sin el efecto impactante de la salida de Nora en 1879’.

- A finales de 1960 e inicios de 1970 revivió el interés en *Casa de muñecas* y hubo secuelas dramatizadas y/o alternativas. *Where did Nora go? Folk Comedy in Three Acts*, del dramaturgo danés Ernst Bruun Olsen fue publicada en 1969 en traducción alemana por Udo Birckholz. Se representó en Saarbrücken en 1973. En ella la Nora de Bruun Olsen se une a los trabajadores, representativos de otro grupo oprimido, para pelear contra la clase burguesa de la sociedad.

- ‘*A Doll’s House*, 1970’, de Clare Booth Luce, después denominada *Slam the Door Softly*, presenta a una Nora que vive en un cómodo ‘suburbio de Nueva York’ de clase media. Ella es “liberada por la pastilla de la inevitable maternidad, intelectualmente liberada por su educación, y liberada de la autodepreciación condicionada culturalmente por las escritoras feministas desde Beauvoir hasta Mary Ellman y Kate Millet –[y] cierra la puerta, muy gentilmente, a un esposo muy amado para quien el ‘milagro’ aún no ha ocurrido.” (Törnqvist, p. 156)

- *Helmer o Una Casa de Muñecas: Variaciones sobre un Tema por Henrik Ibsen* (1979), de Esther Vilar, presenta a una Nora que regresa a su esposo sólo para tratarlo a él como una muñeca.

- *What Happened after Nora Had Left her Husband or Pillars of Societies* (1977-8), de Elfriede Jelinek, presenta a una Nora que parte como una empleada en una fábrica. Sin embargo, muy pronto regresa a una segunda existencia de muñeca, al lado de un magnate capitalista. En sus varios roles, Nora se muestra a sí misma ser una marioneta conducida por los hilos del capitalismo.

- *Nora Helmer*, de Tormod Skagestad (1982), escrita en nuevo noruego, inicia con el regreso de Nora, justo el siguiente día tras su partida:

Ella ha llegado rápidamente a la conclusión de que no puede arreglárselas sola, pues no ha aprendido nada. Preparada para quedarse en la casa de Helmer, ella insiste, sin embargo, en que permanezcan separados. Helmer, intentando ganarse de nuevo a Nora, la mimó con regalos costosos, pagados con el dinero del banco. Cuando Krogstad, ahora subdirector del banco, descubre su crimen, una vez más consigue ventaja sobre los Helmer. Mientras los hombres desean cubrir el asunto, Nora insiste en decir la verdad en una novela en clave que ella está a punto de publicar. Al final de la obra es claro que Helmer debe abandonar a Nora –por ir a prisión. Al apegarse estrechamente de forma deliberada al texto de Ibsen, Skagestad se las arregla para crear bastantes efectos de eco e inversiones irónicas significativos en su secuela de tres actos. (Törnqvist, 1995, p. 156).

- En el contexto escandinavo es especialmente interesante la influencia de Ibsen en el trabajo tanto teatral como cinematográfico de Ingmar Bergman. Él presentó dos puestas en escena de *Casa de muñecas*, una en 1981, titulada *Nora*, estrenada en Munich, y otra en 1989, basada en la primera, titulada *Ett dockhem*, estrenada en Estocolmo. En 1990

Bergman dirigió la puesta en escena de *Casa de muñecas* también en Madrid. A finales de 1940 el productor hollywoodense David O. Selznick intentó realizar una versión de *Casa de muñecas* para el cine. Años antes, Bergman ya había realizado un primer guión, sin embargo el proyecto no se materializó. No obstante, en varias películas de Bergman es identificable la gran influencia de Ibsen y *Casa de muñecas*.

- Egil Törnqvist identifica las similitudes entre los personajes femeninos de Bergman y la Nora de Ibsen. En *Verano con Monika* (1952): una esposa, Monika, abandona a su esposo, Harry. Al final lo vemos, solo, abrazando a su pequeña hija. Más aún, como Nora, Monika reconoce un paralelo entre el trato de su padre y su esposo hacia ella.

- En *Sonrisas de una Noche de Verano* (1955), Anne Egeman es una ‘novia niña’, casada con un destacado abogado de mediana edad. Como Nora, ella se siente superflua en su propia casa, oprimida entre los hombres trabajadores –su esposo y su hijo– y las mujeres trabajadoras, las sirvientas. El ensayo de Nora para el baile con su adornado vestido tiene su contraparte en Anne vistiéndose para el teatro: “¡Oh, Frederik! Qué bien. ¿Vamos a ir al teatro esta noche? ¿Qué voy a vestir? ¿Cómo encontraste tiempo? ¡Qué maravilloso! ¿Qué deberé ponerme? Sólo piensa, has encontrado tiempo para ir al teatro con tu pequeña Anne”. Ésta es en gran medida la alondra de Ibsen esperando entusiastamente por algo ‘maravilloso’; no un evento de la vida real, sino una imitación ilusoria de la vida, una interpretación teatral.

- En *Gritos y Susurros* (1973), una de las tres hermanas, Maria, es representada como una esposa niña criada únicamente por la madre. (Ambas partes son actuadas por Liv Ullmann.) En una secuencia ella aparece con el pulgar en la boca, muy parecida a una muñeca, en su antiguo cuarto de niña, mirando su vieja casa de muñecas. En otra, se le ve junto con su pequeña hija, quien está cargando una muñeca. La sugerencia es que la madre, hija y nieta son todas partes de la misma tradición de ‘muñeca’, una tradición que la hija de María está obviamente condenada a continuar. A diferencia de Nora, Maria nunca madura. Habiendo sido bastante cercana a su hermana Karin por un momento, al final de la película ella regresa a su rol de muñeca.

- En la exitosa serie de televisión *Escenas de la vida conyugal* (1973), Bergman creó una relación de casa de muñecas para nuestro tiempo. Johan y Marianne son en muchos aspectos Helmer y Nora un siglo después. Aunque carece del poder provocativo de *Casa de Muñecas*, en *Escenas de la vida conyugal* es dolorosamente reconocible en su descripción de las relaciones hombre-mujer. Ninguna otra obra que muestra gran afinidad con la de Ibsen ha tenido ese enorme impacto en tanta gente. Especialmente en sociedades con una tasa de divorcios alta, *Escenas de la Vida Conyugal* ha resultado para millones de parejas como un espejo de su propia situación, y probablemente ha inducido en muchas familias un proceso de autoexamen similar al que se lleva a cabo en la serie.

- Bergman regresa al tema de la muñeca en *Sonata de Otoño* (1978), situada en Noruega. La crianza y vida conyugal problemáticas de Nora tienen su contraparte en la situación de Eva, cuya madre es una famosa pianista concertista, siempre de gira. Virtualmente criada por su padre, como Nora, Eva se ha casado con un hombre que es un obvio sustituto de su amado progenitor. Y tal como Nora, al final de la obra de Ibsen, está preocupada por su propia falta de identidad. Eva expresa al inicio del film de Bergman: ‘El mayor obstáculo [para vivir genuinamente] es que no sé quién soy.’ La película describe cómo la madre y la hija se encuentran nuevamente después de siete años. Y ahora la hija, que siempre ha adorado a su distante madre, a la mitad de la noche se libera de todas sus represiones y le lanza una terrible acusación ibseniana: ‘Para ti yo era una muñeca con la que jugabas cuando tenías tiempo. Si yo estaba enferma o era traviesa, me entregabas a la nana o a papá.’

La relación madre-hija en *Sonata de Otoño* es afín tanto a Nora y su padre, así como a Nora y Helmer. También es obvio que el arranque nocturno de Eva tiene su predecesor en la decisión de Nora, a mitad de la noche, para sentarse y hablar seriamente con su esposo por primera vez después de ocho años de matrimonio. Pero mientras la crítica de Nora hacia Helmer pasa por su crítica hacia ella misma, Eva culpa unilateralmente a su madre por todo lo malo que ha pasado.