



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

EL MILAGRO Y EL DESEO COMO CAMBIO DE VIDA: EL IMPACTO PERFORMATIVO E INTERMEDIAL DE NORA HELMER Y BLANCHE DUBOIS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

CHRISTIAN EDUARDO GARCIA CAMACHO

ASESORA:

DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO

SINODALES:

LIC. MARGARITA GONZÁLEZ ORTIZ
MTRA. ROSA MARÍA GÓMEZ MARTÍNEZ
MTRA. GUILLERMINA FUENTES IBARRA
LIC. TANIA YABEL MAYREN DEGOLLADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

2021





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Papá Dios por permitirme estar en este tiempo y espacio de la vida conociendo sus magníficas creaciones.

A mi abuelita María Hernández Cortés (mi angelito), por enseñarme la virtud de la serenidad, sabiduría, humildad, tranquilidad y paciencia. Teniendo presente sus frases como: *Hay más tiempo que vida*, *Lo hecho, hecho está* y *El tiempo es oro*. Por haber sido mi mayor maestra transmitiéndome lo verdaderamente valioso en esta vida: el amor.

A mi madre, Margarita Camacho Hernández, por ser un soporte e impulso en mi vida, por tu apoyo incondicional, por tu amor, por tu gran ejemplo de valentía, constancia y paciencia. Por ser un ejemplo de superación personal y profesional. Por los altibajos y aprendizajes que hemos tenido en la relación madre-hijo.

A Gustavo Luviano Morales, por haber transitado juntos en este viaje de la adolescencia a la adultez. Esperando que este viaje continúe mucho tiempo.

A Dionisos, dios del teatro, para que me permita siempre estar dentro de lo escénico.

A mi hermano Cristopher, por cuidarme de niño y por ser un ejemplo sobre cómo ser un hombre de bien. A Liz, su esposa.

A mi sobrino Rafael García Rodríguez, por darle luz y felicidad a mi vida.

A mis tías Camacho: Adriana (Porfi), Norma y Vicky.

A mis abuelos paternos Coco y Manuel. A mis tíos Lore, Lili y Rodrigo. A mis primos-hermanos García, por crecer juntos y porque nunca hemos perdido esos niños que llevamos dentro. Los quiero: Katia, Denisse, Rodrigo y Gonzalo.

A la Escuela de Iniciación Artística No. 2 del INBAL; aquel maravilloso lugar en el que pasé mi adolescencia, donde fui muy feliz; el lugar donde nacieron mis sueños y mi pasión por el arte. A mis maestros de dicha Escuela cuyos consejos y enseñanzas trascendieron: María Elena Cárdenas, Gerardo D. Campomanes, Miguel Solórzano, Luz Jessica Cortés Aguilar, Eduardo Zamarripa Reyes y Nicolás Rendón.

A la UNAM por ser mi alma máter.

A la Facultad de Filosofía y Letras, por su acogimiento los cuatro años.

Al Colegio de Literatura Dramática y Teatro por ampliar mi conocimiento en materia teatral tanto práctica como teóricamente.

A todos mis compañeros del Seminario de Investigación y Titulación del grupo 0021 del periodo 2018-1 y 2018-2. De cada uno aprendí algo, gracias por haber compartido nuestros procesos de investigación.

Mi eterno y gran agradecimiento al Dr. Oscar Armando García Gutiérrez por abrirme las puertas de este Colegio.

Gracias a mi plantilla docente: Alejandro Ainslie, Patricia Argomedo, Carlos Azar, Mario Balandra, Gonzalo Blanco Kiss, Ignacio Escárcega, Guillermina Fuentes, Oscar Armando García Gutiérrez, Omar García Sandoval, Benjamín Gavarre, Rosa María Gómez Martínez, Margarita González Ortiz, Edith Ibarra, Didanwy Kent, Néstor López Aldeco (QEPD), Yoalli Malpica, Oscar Martínez Agiss, Carmen Mastache, Emilio Méndez, Otto Minera, Fidel Monroy, Armando Partida, Aris Pretelin, Mónica Raya, Diana Eréndira Reséndiz Guerra, Sara Ríos Everardo, Emilio Savinni, Juan Villaseñor Rangel, Ronaldo Veles Monreal (QEPD) y Raúl Villegas.

A Fernanda del Monte, Alberto Villarreal y Agnès Merat por abrirme un universo de posibilidades en la investigación escénica y teatral.

A mi extraordinaria asesora, Didanwy, por darle nombre y estructura a mis inquietudes mediante sus investigaciones y maravillosas clases, por la generosidad ante el conocimiento.

A mis sinodales.

A la vida misma.

A mi padre Luis Manuel García Medina, donde quiera que me esté cuidando.

Y... hay otro tipo de situaciones que quiero agradecer. Esta tesis la comencé a escribir en diciembre de 2018, atravesé un sinfín de altibajos que se convertían en reto para que continuara la investigación y escritura. Cuando creí que todo estaba listo se atravesó el paro en la Facultad, el confinamiento por el COVID-19 y el paro total de actividades en el mundo. Esto me hizo reflexionar que el teatro debe pensarse desde distintos lugares y distintos medios, y en general todas las actividades humanas.

¡No somos nada, caballero, no somos nada!
Es lo que buscamos lo que es todo.

WAJDI MOUAWAD

ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1. VINCULACIÓN CASA-TRANVÍA.....	8
1.1. Ibsen y Williams	8
1.2. De <i>Casa de muñecas</i> a <i>Un tranvía llamado Deseo</i>	18
1.3. Los personajes.....	29
1.3.1. Las protagonistas: Nora y Blanche.....	38
1.3.1.1. Las casas	46
1.3.1.2. Los extraños.....	49
1.3.1.3. El cambio de vida	51
CAPÍTULO 2. EL DESEO DEL MILAGRO	56
2.1. El deseo del milagro como cambio de vida en Nora Helmer	58
2.2. El deseo (mimético) como cambio de vida en Blanche DuBois.....	63
2.3. La teoría del <i>chivo expiatorio</i> de René Girard aplicada en Nora y Blanche.....	71
2.4. La enunciación performativa del deseo del milagro como cambio de vida.....	76
2.4.1. La enunciación de los conflictos pasados y las consecuencias en la escena presente.....	84
2.4.2. La enunciación del deseo del milagro como cambio de vida.....	96
2.4.3. El deseo del milagro fallido	103
CAPÍTULO 3: DEL MEDIO ESCRITO AL MEDIO VISUAL.....	109
3.1 Intermedialidad	110
3.1.1. Del texto al cine.....	113
3.2. Película mexicana: <i>Casa de muñecas</i> (1954)	117
3.2.1. La descontextualización del milagro.....	120
3.2.1.1. Marga López como Nora Helmer.....	122
3.2.2. Recepción de los efectos lingüísticos corporificados en la película <i>Casa de muñecas</i> (1954)	123
3.3 Película: <i>Un tranvía llamado Deseo</i> (1995)	126
3.3.1. El deseo de Blanche DuBois	130

3.3.1.1. Jessica Lange como Blanche DuBois.....	130
3.3.2. Recepción de los efectos lingüísticos corporificados de Blanche DuBois en la película <i>Un tranvía llamado Deseo</i> (1995).....	132
Conclusiones.....	140
Anexos	145
Bibliografía.....	152
Filmografía.....	156

INTRODUCCIÓN

Muchos hallazgos creativos son el resultado de yuxtaponer elementos o ideas que comúnmente no van juntos o detectar un esquema oculto de conexiones entre las cosas.¹

DANIEL GOLEMAN

El camino de esta investigación comenzó en la materia *Seminario de Investigación y Titulación* impartida por la Dra. Didanwy Kent, desde ese momento se nos propuso visualizar nuestro trabajo como la construcción de una casa, misma que habitaría yo mismo más los elementos a estudiar. Habría que descubrir su arquitectura, distribución, materiales y muebles.

Con el paso del tiempo detecté que un comedor era indispensable en mi “casa-investigación” porque es un punto de reunión en el que se conversa, se convive y se toma el té. Este comedor funcionó para sentar a conversar a los personajes que se estudian en esta tesis: Nora Helmer y Blanche DuBois. A su vez, también fue necesario sentar a sus creadores: Henrik Ibsen y Tennessee Williams. Conversar con ellos, en el mismo estado imaginativo, fue para conocer sus vidas y tratar de entender por qué escribieron sus maravillosas obras, en las que construyeron las casas que habitan los personajes, una en Noruega y el otra en Nueva Orleans, EE. UU.

Esta experiencia significó una dualidad, estar con ellos y estar con ellas. Constantemente me preguntaba: ¿Por qué dos grandes hombres crearon a dos grandes mujeres? ¿Por qué los mismos dos hombres diseñaron dos casas llenas de misterios?

En esta investigación analizo de manera comparativa *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, a partir de las enunciaciones de

¹ Daniel Goleman et al., *El espíritu creativo*. (Barcelona: Ediciones B, 2016), 50.

sus protagonistas. En las dos obras la acción siempre ocurre dentro de las casas, las cuales son completamente diferentes: una es de “buen gusto” y la otra es precaria, por este aspecto continué visualizando este trabajo como una casa que estudiaría otras casas.

Sin embargo, el *milagro* y el *deseo* son el punto de partida, y para aplicar estas nociones en un contexto teatral, tomo el comportamiento tan incomprensible de Nora y Blanche, unificándolo como el deseo del milagro. Me enfoco en el realismo porque es lo más parecido a la incongruencia y contradicción del comportamiento humano, este tipo de teatro parte del mundo real observando al humano en una cotidianidad aparentemente aburrida, para crear una ficción confrontadora. En este caso, dos mujeres creadas en la ficción de la escritura de dos dramas, que se llevan a la escena o la pantalla para exaltar cómo la carga de los actos del pasado afectan el presente.

La estructura de esta investigación está conformada por tres capítulos, en los que se aborda lo biográfico de los autores, los textos dramáticos, la performatividad del deseo del milagro y la apreciación del cambio de medios, del drama escrito hacia el cinematográfico.

Retomando la estructura de la presente “casa-investigación”, en *La poética del espacio* Gaston Bachelard menciona que se “escribe un cuarto”, se “lee un cuarto”, y se “lee una casa.”² Como ya mencioné, acepté realizar esta tesis pensando en construir una casa que contendría tres espacios clave que simbolizan los tres capítulos, los cuales fueron los dormitorios de ellas (Nora y Blanche) y ellos (Ibsen y Williams), el comedor en el que se cuentan sus experiencias respecto al deseo del milagro y una serie de pantallas múltiples en las que se transmiten fragmentos de las versiones cinematográficas de las diversas versiones que se han hecho de estas obras.

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 44.

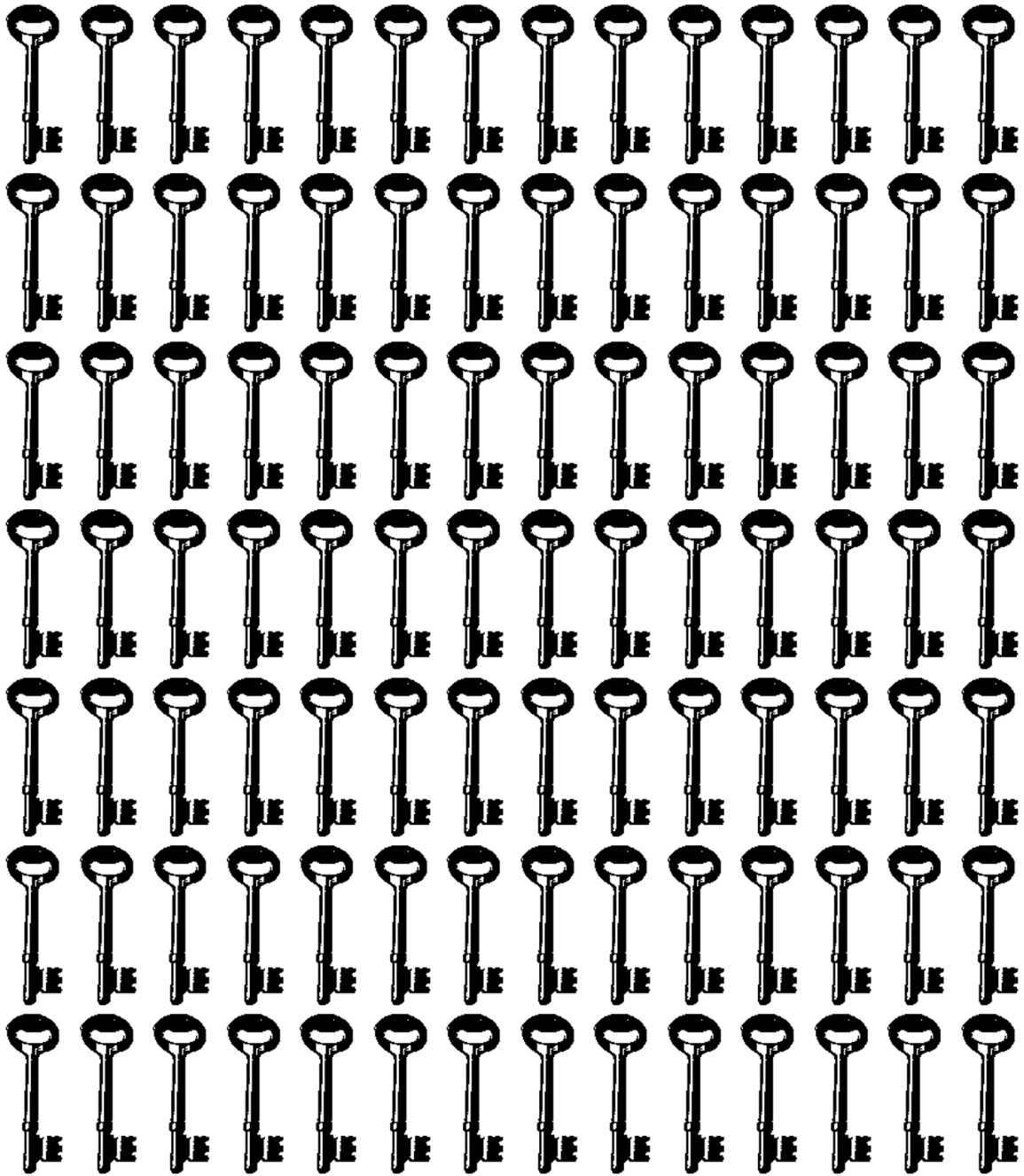
Específicamente, en el capítulo uno se hace una exploración sobre los vínculos y relaciones que se presentan entre los contextos de los dos textos dramáticos, comenzando con la vida personal de los autores, tanto en sus momentos de éxito como de fracaso; para terminar con el análisis de los personajes, en especial, las protagonistas y sus elementos en común: la casa, los extraños y el cambio de vida. En apariencia, *Casa de muñecas* y *Un tranvía llamado Deseo* podrían tener poca relación, sin embargo, el que ambas pertenezcan al teatro realista y el comportamiento de las protagonistas, es lo que las coloca en una situación común. Se tiene a dos mujeres adelantadas a sus épocas que buscan transgredir, cuestionar y criticar a su sociedad, y que además, cometieron actos en el pasado que perturban su presente. Y así como estas protagonistas dieron mucho de qué hablar en el teatro mundial, sus creadores fueron los que renovaron el teatro realista en sus épocas; tanto Ibsen como Williams merecen que se realice este recorrido para intentar comprender por qué crearon ficciones con tanta complejidad.

El segundo capítulo explica la importancia del deseo del milagro como acto performativo; se aborda desde la definición de performatividad, hasta cómo la enunciación del deseo del milagro entra en la vida de ficción de las protagonistas para intentar cambiar su realidad. Ambas lo enuncian y, desde estos actos de habla, es que accionan hacia el intento de conseguir una vida nueva, aspecto que las vuelve a colocar en una situación común. Ellas exaltan que los errores humanos del pasado llegan a tener consecuencias en el presente y que la intención de creer que todo puede cambiar conduce a desear un milagro que, posiblemente, cambiará las circunstancias cuando uno ya se ha dado por vencido. Tanto *Casa de muñecas* como *Un tranvía llamado Deseo* son obras realistas, y las palabras de los personajes de estas obras no tienen grandes acotaciones que indiquen cómo decirlas, los autores confiaron en el poder de la palabra. Por ejemplo, no es lo mismo enunciar una

confesión o una frustración a describir la acción que se está haciendo. Con las enunciaciones de estas protagonistas se puede apreciar que las amenazas, las órdenes, confesiones, secretos y frustraciones simplemente se dicen, no necesitan de algo más.

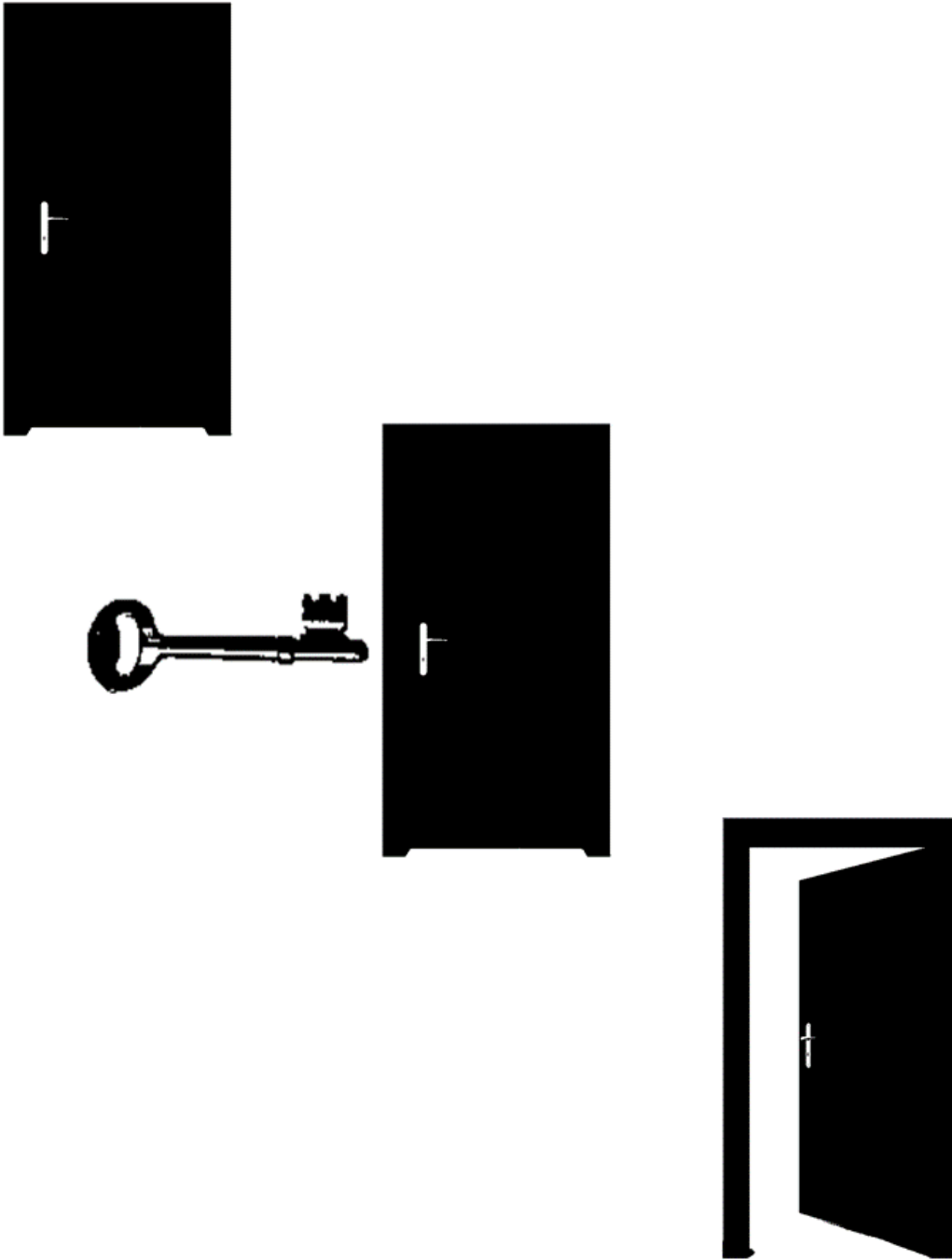
Finalmente, el último capítulo aborda el análisis de los personajes ya en un medio concreto, es decir, en dos películas en las que se le da vida a Nora y a Blanche. Por ende, se estudia el cambio de recepción del medio escrito al medio visual del cine, desde el mismo enfoque sobre las enunciaciones sobre el deseo del milagro en boca de dos actrices: Marga López y Jessica Lange. A su vez, se aborda el tema de la intermedialidad con base en las necesidades de esta tesis, el cambio de medios. También se contemplan las modificaciones que cada película tuvo al adaptar el texto original y los efectos de las palabras enunciadas en cada una. Para *Casa de muñecas* se tomó la versión mexicana de Alfredo B. Crevenna de 1954 y para *Un tranvía llamado Deseo (A Streetcar Named Desire)* la versión estadounidense de Glenn Jordan de 1995.

El último día de la clase del Seminario la Dra. Kent nos obsequió una llave, ésta no tenía un cifrado determinado para abrir, en algún momento se definiría y encontraría la cerradura que abriría la puerta de su propia casa construida, es decir, una investigación terminada. He decidido multiplicar esta llave esperando que muchos lectores tomen una y comiencen gustosamente a abrir la puerta de este recorrido.



EL MILAGRO Y EL DESEO COMO CAMBIO DE VIDA:
EL IMPACTO PERFORMATIVO E INTERMEDIAL DE NORA HELMER Y
BLANCHE DUBOIS

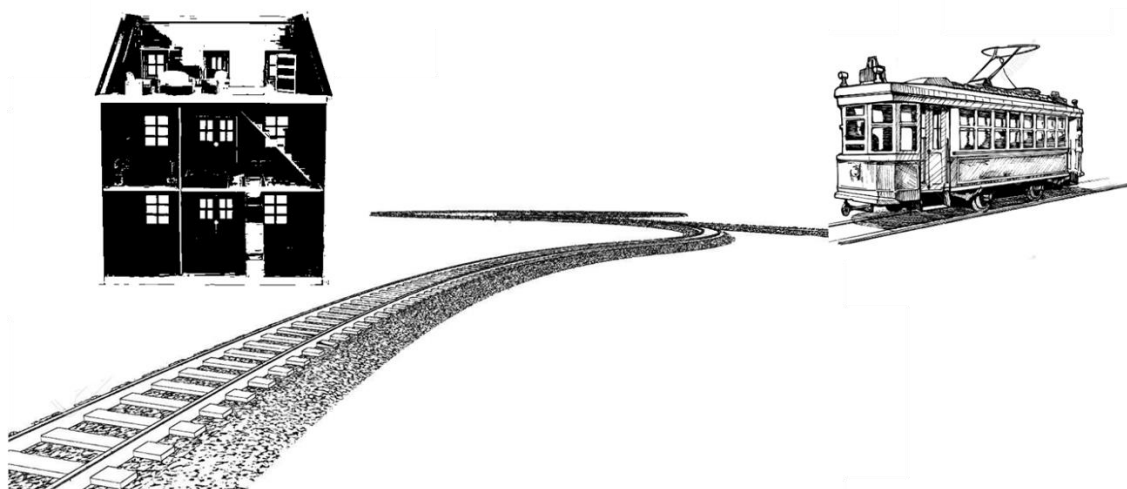
¡BIENVENIDAS Y BIENVENIDOS!



CAPÍTULO

1

VINCULACIÓN CASA-TRANVÍA.



CAPÍTULO 1. VINCULACIÓN CASA-TRANVÍA

Los vínculos permiten unir y relacionar diversos acontecimientos, en este caso, los que nos interesan son los que se crean entre *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, enfocándonos en los que existen entre los autores, las obras y los personajes, en especial, entre Nora Helmer y Blanche DuBois.

Este primer capítulo está dividido en tres apartados que permiten revisar a fondo los vínculos entre las dos dramaturgias estudiadas. El primer apartado *Ibsen y Williams* permite conocer los contextos de vida de los autores, desde el aspecto personal hasta el dramático; el segundo apartado *De Casa de muñecas a Un tranvía llamado Deseo* muestra las relaciones de los textos dramáticos a partir de los temas, impactos y contextos en los que fueron publicados; para finalizar, en el tercer apartado *Los personajes* se muestra un análisis del *dramatis personae* de ambas obras, teniendo un subapartado específico que estudia a Nora y Blanche a detalle, dado que son el eje central de esta investigación, a su vez, exalto tres fuertes vínculos entre ellas: la casa, los extraños y el cambio de vida.

1.1. IBSEN Y WILLIAMS

Indagar las biografías de Henrik Ibsen y Tennessee Williams sirvió para conocer sus vidas teatrales y personales, pero en especial, conocer profundamente a los seres que motivaron esta investigación y que siempre me han cautivado a través de sus letras.

A pesar de que son autores que ya murieron, acercarme a sus historias, dramaturgias, contextos y vivencias me permitió (y aún me permite) comprenderlos como seres humanos y ya no sólo como los extraordinarios autores que son. De esta forma, adentrándome en su vida personal es que puedo darme una idea del porqué escribían de una manera tan compleja y disfrutable.

Ambos pertenecen a dos estilos dramaturgicos distintos. En realidad, las diferencias entre estos dos autores son bastantes: época, cultura y países, sin embargo, su forma de abordar el realismo es el aporte más valioso que tienen en común.

Este recorrido comienza con Henrik Ibsen y Tennessee Williams, demos paso a abordar el tren de esta investigación cuyas vías harán llegar hasta la casa de Nora Helmer y después a la casa de los Kowalsky en la que se encontrará a Blanche DuBois. Con esto, retomo la anécdota de Ibsen en la que relata que creaba a sus personajes como si estuviera en un viaje en tren³ con ellos:

Después del primer esquema, me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente, [...] los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter. En fin, con el tercer borrador, [...] ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre. 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.⁴

La convivencia con Ibsen y Williams ha sido por medio de su legado escrito, mismo que ha modificado satisfactoriamente la forma en que veo y abordo el teatro en la época actual.

Con este proceso entro en un estado de ensoñación en el que las imágenes que me llegan

³ En el descubrimiento de las similitudes entre Ibsen y Williams tomo desde las más (aparentemente) simples hasta las complejas, en este caso tenemos una similitud simple que describe un tren que viaja en unas vías, en el que van abordo Ibsen y sus personajes (Nora Helmer, Hedda Gabler, Elena Alving y todos los demás). Por otro lado, tenemos también el famoso tranvía llamado *Deseo* que del mismo modo viaja por unas vías llevando a bordo a Blanche DuBois. Las vías resultan ser una metáfora de un amplio recorrido que va en búsqueda de encontrar algo, es decir, se atraviesa por un viaje transitando los espacios subterráneos que conducen a conocer un algo aún desconocido; en el caso de Ibsen para conocer a sus personajes y en el caso de Blanche para conocer la vida de su hermana Stella, situación que el propio Williams deja claro en el texto dramático.

⁴ Henrik Ibsen, "Método de trabajo," en *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, comp. Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2006), 163.

son estando ellos dos junto a mí en una mesa tomando café y conversando sobre Nora y Blanche. Olvido que son de los mejores dramaturgos del mundo y con esta visión contemplo seres humanos que tuvieron altibajos a nivel personal y artístico, logrando la supranacionalidad⁵ a fin de mostrar su pasión e impacto en el arte teatral.

Comienzo con la biografía de Henrik Ibsen⁶ centrándome en los datos que me llevan a humanizarlo, exaltando que la biografía que muestro profundiza en los elementos personales que exponen la vulnerabilidad que proyecta en sus obras.

Ibsen ha sido un parteaguas en la literatura dramática universal y, específicamente, del teatro realista, debido a que tenía una gran “capacidad para comprender a los seres humanos y presentarlos en el escenario.”⁷ La gran característica de su obra es que siempre hay un rebelde que “tiene algo de romántico (expresado en su individualismo), algo de conservador (un obstinado renegar del progreso) y algo de anarquista (evidente en su crítica al Estado como organizador de la vida de las personas).”⁸ Él nos introduce en los personajes extremadamente complejos que se contradicen a sí mismos constantemente para encontrar un criterio.

⁵ Lo supranacional excede la identificación o pertenencia a culturas particularizables.

Véase: Jorge Dubatti, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (Buenos Aires: Colihue, 2006), 5.

⁶ Henrik Johan Ibsen nació en Noruega el 20 de marzo de 1828, siendo el segundo hijo de una familia de seis niños. Trabajó en diversos lugares, tuvo varias profesiones como farmacéutico, redactor de periódico, director de escena y dramaturgo. En 1846 nació su primer hijo ilegítimo, Hans Jacob Henriksen. En 1850 escribe su primera obra *Catalina*. En 1859 nació su primer y único hijo legítimo, Sigurd Ibsen. Años después Noruega y Dinamarca lo reconocieron como un personaje célebre y reconocido por su aporte literario. Sus obras más reconocidas son *Casa de muñecas* (1879), *Hedda Gabler* (1890), *Espectros* (1881), *Los pilares de la Sociedad* (1877), entre otras. En 1900 sufre un primer infarto y deja de escribir, para el siguiente año sufre un segundo infarto. Finalmente, murió el 23 de mayo de 1906 a los 78 años. Bibliografía estructurada con base en la información de Jorge Dubatti.

Véase: Jorge Dubatti, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (Buenos Aires: Colihue, 2006), 11-166.

⁷ Macgowan, K. y Melnitz, W., *Las edades de oro del teatro* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 272.

⁸ Nerio Tello, *Historia del teatro para principiantes* (Buenos Aires: Era Naciente, 2006), 80.

Jorge Dubatti menciona que “sin Henrik Ibsen no hay Samuel Beckett,”⁹ sin embargo, considero que sin Ibsen tampoco existiría el teatro realista que le prosiguió; fue influencia de dramaturgos realistas que lo consultaban por su extraordinario estilo dramático, Arthur Miller es uno de ellos.¹⁰ Por su lado, Silvio D’amico describe que sin Ibsen no existirían Shaw, Pinero, Sudermann, Hauptmann, Strindberg, Araquistain y Chejov.¹¹

De acuerdo con Dubatti, Jorge Luis Borges menciona que “Ibsen es de mañana y de hoy”¹² porque su teatro se funda en la verdad y la libertad.¹³ A pesar de haber pasado tantos años de la escritura de sus textos, éstos no dejan de ser vigentes. Sus obras muestran la perfección de su estructura dramática, ya que están escritas de una forma tan impecable que han logrado trascender su propio tiempo y espacio por tratar temas complejos como la independencia, injusticia social y la emancipación de la mujer.

Por otro lado, resulta importante mencionar que Ibsen no siempre mantuvo el mismo estilo dramático y que, también, tuvo fracasos teatrales.¹⁴ A lo largo de los años pensó el teatro de manera distinta, no se podía esperar que siempre fuera el mismo en sus dramaturgias: no hay un solo Ibsen sino muchos.¹⁵

⁹ Dubatti, *Estructuras del drama*, 5.

¹⁰ *Ibíd.*, 134.

¹¹ Silvio D’amico, *Historia del teatro dramático. Tomo III* (México: Uteha, 1961), 155.

¹² Dubatti, *Estructuras del drama*, 6.

¹³ Alberto Adell, prólogo a *Casa de muñecas – Hedda Gabler*, por Henrik Ibsen (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 10.

¹⁴ No todas las puestas en escena de Ibsen fueron bien recibidas, *Catilina* y *La tumba del guerrero* fracasaron desde su estreno.

Véase: Ana Victoria Mondada, prólogo a *Enrique Ibsen. Peer Gynt, Casa de muñecas, Espectros, Un enemigo del pueblo, El pato silvestre, Juan Gabriel Borkman*, por Enrique Ibsen (México: Editorial Porrúa, 1990).

¹⁵ Dubatti escribe: [...] no hay “uno” sino “varios” Ibsen.

Véase: Jorge Dubatti, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (Buenos Aires: Colihue, 2006), 7.

Dubatti propone cuatro etapas para pensar los estilos dramáticos de Ibsen:¹⁶ I) su etapa de formación y de búsqueda sujetos a los elementos románticos de su época (1849-1863), II) los cuestionamientos y crítica hacia las formas existentes (1866-1873), III) el realismo social,¹⁷ siendo la más relevante (1877-1884); y IV) la etapa de madurez en la que pasa del realismo de introspección psicológico al simbolismo y expresionismo (1886-1899).¹⁸

Ibsen caracterizó su teatro por tener un enfoque social¹⁹ en el que le apostaba a la batalla del individuo contra lo rígido de la sociedad de su época, por ello, fue de los primeros autores en exaltar la singularidad de los personajes para que encontraran una identidad y voz propia dentro de su colectividad, por esto, *Casa de muñecas* logró transgredir su contexto por ser inimaginable que una mujer buscara ser libre dentro de las ataduras del matrimonio, que lograra ser escuchada, deseara tener una opinión propia y hasta un criterio. Escribió personajes que necesitaban construir una posición frente al mundo sintetizando los valores de la sociedad del siglo XIX.²⁰

A pesar de ser un autor representativo de Noruega, la mayor parte de su obra la realizó en países extranjeros y cuando volvió a su patria en 1891, ya gozaba de reconocimiento y admiración,²¹ contexto que Alberto Adell describe de la siguiente manera:

¹⁶ Dubatti describe de forma detallada el proceso de investigación de las poéticas teatrales de Ibsen en cuatro fases en Jorge Dubatti et. al, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. (Buenos Aires: Colihue, 2006), 8-9.

¹⁷ En esta etapa escribe sus mejores obras como *Casa de muñecas*, *Espectros* y *Un enemigo del pueblo*.

¹⁸ En esta etapa escribió *Hedda Gabler*.

¹⁹ Su enfoque social se puede apreciar en su poema *El milenario*, el cual refleja el respeto y orgullo que tenía hacia su nación. Resulta ser que además de ser un gran dramaturgo también fue un gran poeta.

²⁰ Dubatti, *Estructuras del drama*, 131-132.

²¹ Ana Victoria Mondada, prólogo a *Enrique Ibsen. Peer Gynt, Casa de muñecas, Espectros, Un enemigo del pueblo, El pato silvestre, Juan Gabriel Borkman*, por Enrique Ibsen (México: Editorial Porrúa, 1990), XIV.

Ibsen abandonó Noruega, en compañía de su mujer y su hijo, en 1864, para no regresar definitivamente hasta veintisiete años después, al final de su carrera, en 1891. Fue, por lo tanto, durante este largo y voluntario exilio, parte en Italia, parte en Alemania, cuando escribió su obra de madurez. *Casa de muñecas* acabó de redactarse en 1879 en Amalfi.²²

Para cerrar los aspectos biográficos de Ibsen, junto al enfoque social y la individualidad, también hay que contemplar los elementos psicológicos que aportó, dado que sus personajes pasaron a ser extremadamente complejos, teniendo virtudes y defectos a la vez, con introspección en su comportamiento y autoanálisis. El fin de su vida fue el 23 de mayo de 1906 a los 78 años, debido a que desde “marzo de 1900 y enero de 1901 [...] tuvo ataques de apoplejía y los médicos le prohibieron trabajar. (Su actividad física fue empeorando) hasta quedar completamente paralítico.”²³ Tal como Ana Victoria Mondada lo indica, “su mayor mérito (fue) haber convertido el teatro en una lucha de ideas, sin perder por ello su valor poético.”²⁴

El realismo teatral proviene de la observación del mundo objetivo, seguramente, Ibsen y Williams dedicaron tiempo a observar a las mujeres y hombres de sus épocas para crear personajes que imitaban las complejas conductas del ser humano, por este hecho, el teatro realista tiene una distancia muy corta con las semejanzas del mundo real objetivo.²⁵

En el caso de Tennessee Williams²⁶ me resultó todo un deleite rescatar algunos aspectos de su biografía porque fue estructurada con sus propias palabras en una

²² Adell, prólogo, 13.

²³ Mondada, prólogo, XIV.

²⁴ *Ibid.*, XV.

²⁵ Jorge Dubatti, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 36-39.

²⁶ Tomas Lanier Williams, mejor conocido como Tennessee Williams, nació el 26 de marzo de 1911 en Mississippi, EE. UU. Decidió nombrarse Tennessee por el estado sureño que tiene el mismo nombre debido a su acento. Para 1940 estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Iowa. En 1918 a Williams le diagnosticaron difteria, problema de salud con el que luchó toda su vida. Es uno de los autores más montados en EE. UU. Murió el 24 de febrero de 1983 en Nueva York.

introducción que hizo a *Un tranvía llamado Deseo*,²⁷ además de que él solía hacer los prólogos de sus propias obras compartiendo experiencias y vivencias.

Su nombre real era Tomas Lanier Williams, provenía de una familia emocionalmente inestable; su madre, Edwina Williams, era religiosa, puritana y sexualmente reprimida,²⁸ sin embargo, siempre lo apoyó en su gusto por las letras; el cual puede deberse a que uno de sus antepasados es el poeta Sidney Lanier.²⁹ Su padre, Cornelius Lanier, era un comerciante de zapatos con problemas de carácter, agresivo, mujeriego y alcohólico. En su hogar había muchas peleas con gritos y hasta confrontaciones con armas punzocortantes.³⁰

Realmente tuvo una vida personal muy catártica³¹ y hasta trágica. Fue un hombre lleno de creatividad artística, tanto que de ser sólo un joven sureño comenzó a ascender paulatinamente hasta lograr llegar a Broadway. Antes de ser un autor mundialmente reconocido ganó varios premios en pequeños concursos de letras,³² su pasión por escribir él mismo la describe:

Era literalmente cierto. A los catorce años descubrí la escritura como un escape del mundo real, en el que me sentía terriblemente incómodo. De inmediato se convirtió en mi lugar de retiro, mi cueva, mi refugio. ¿De qué me refugiaba? De que me llamaran mariquita los chicos del barrio, la

Véase: Tennessee Williams, *El zoo de cristal – Un tranvía llamado Deseo* (España: Alba, 2007), 251-261.; Silvio D'amico, *Historia del teatro dramático, Tomo IV* (México: Uteha, 1961), 117.; "Lecturalia," s.a., consultada 05 junio, 2019, <http://www.lecturalia.com/autor/4261/tennessee-williams> y "Errata Naturae," s.a., consultada 05 de junio, 2019, <https://erratanaturae.com/autor/tennessee-williams/>

²⁷ Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire* (USA: A Signet Book, 1974). Edición en PDF.

²⁸ Jack Perkins, "Biography: Tennessee Williams", documental, video en YouTube, 45:49, acceso el 16 de julio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IWDdBXZBkz4>.

²⁹ Enrique Guarner, *Blanche DuBois y el psicoanálisis* (s.l.: s.e., 1996), consultado 19 julio, 2019, <http://www.drguarnerenriqueoficial.com/assets/277.pdf>

³⁰ Jack Perkins, "Biography: Tennessee Williams", documental, video en YouTube, 45:49, acceso el 16 de julio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IWDdBXZBkz4>.

³¹ Utilizo esta palabra refiriéndome en el sentido del significado de la liberación o eliminación de aquellos sentimientos que perturban el estado de ánimo.

³² Guarner, *El psicoanálisis*, 1.

señorita Nancy y mi padre porque prefería leer libros en la biblioteca grande y clásica de mi abuelo a jugar a las bolitas, al béisbol y a otros juegos normales de chicos, como resultado de una grave enfermedad infantil y de un excesivo apego a las mujeres de mi familia, quienes habían logrado que volviera a tomarle gusto a la vida.³³

Williams era homosexual,³⁴ sufrió de amor por la pérdida de su amado Frank Merlo, a quien le escribió su obra *La rosa tatuada* y con quien mantuvo una relación durante catorce años.³⁵ Otro sufrimiento lo tuvo por los problemas de salud mental de su hermana Rose, quien influyó en él para la creación de personajes como Blanche DuBois y Laura Winfield, impregnándoles su carácter débil y problemas mentales. A su hermana la internaron en un hospital psiquiátrico después de hacerle una lobotomía aprobada por su madre, de la cual quedó completamente dañada, a partir de este hecho la relación familiar se volvió distante. Para retratar estos problemas escribió *El zoológico de cristal*,³⁶ siendo la obra más autobiográfica por reflejar su mala convivencia familiar, figurando como su primer éxito en Broadway.

Con ello, tuvo un cambio repentino en su vida tras su segundo éxito nuevamente en Broadway: *Un tranvía llamado Deseo*. Con esta obra muestra su gran potencial creativo al darle poética a textos cotidianos y mostrar personajes extremadamente complejos. Sus obras reflejaban una evolución de la corriente realista, siendo él un exponente del realismo norteamericano junto a Arthur Miller y Eugene O'Neill. Williams cuenta que cuando

³³ Tennessee Williams, *Dulce pájaro de juventud* (s.l.: LIBROdot, s.f.), consultado 11 julio, 2019, http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo_nivel/Realismo_Norteamericano/Obras/Tennessee_Williams/Dulce_pajaro_de_juventud.pdf

³⁴ En 1947 hizo pública su homosexualidad en sus propias *Memorias*.

Véase: Tennessee Williams, *Memoirs* (USA: The University of the South, 1975)

³⁵ Frank murió en 1961 y a partir de este momento Williams cayó en una profunda depresión de siete años. Véase: Tennessee Williams, *El zoo de cristal – Un tranvía llamado Deseo* (España: Alba, 2007), 254.

³⁶ Fue escrita en 1944, en esta obra Amanda y Laura Wingfield representan a su madre y hermana, respectivamente. Laura es un personaje tímido y con una discapacidad física. El personaje Tom viene representando al propio Tennessee exaltando los conflictos entre madre e hijo.

escribía lo hacía sin perseguir el éxito, con esta última palabra confiesa lo difícil que fue su vida a nivel personal, dado que con el éxito fue el inicio de sus periodos de tristeza y depresión. Este éxito le llegó de un día para el otro, de vivir en un cuarto de servicio pasó a hospedarse en *suites* de cinco estrellas, volar en primera clase, tener lujos y elegancias. Estando en la cima fue cuando más “vulnerable” se sentía, incluyendo las peleas que tuvo con sus amistades al sentir hipocresía en su trato.³⁷

Él relata que su ascenso le trajo una etapa de estancamiento que lo condujo al uso de drogas y calmantes. Sentía frustración porque ya no pudo escribir una obra que lograra superar el impacto de sus primeros éxitos; fue como si su capacidad creativa hubiera llegado al límite máximo.³⁸ Le enfermaba que el público alabara sus obras porque le era imposible agradecer; él no sentía orgullo porque comenzó a sentirse sin vida por visualizarse incapaz de crear otros textos del calibre de *Un tranvía*.³⁹

Tras este episodio Williams viajó a México, pensaba que este país era un lugar en el que se podía olvidar la falsedad que el éxito imponía.⁴⁰ Se motivó a crear ficción porque pensaba que el mundo real no tenía la intensidad de los mundos que él creaba en sus textos, encontrándole más emoción y sentido a sus ficciones.

Su identidad como artista la forjó con los éxitos que le dieron un prestigio y un nombre. La gran pregunta es: ¿Por qué le dolió el éxito que él mismo provocó? Él menciona que se puede sobrevivir a la catástrofe del éxito pero, ¿a qué se refiere exactamente con catástrofe? Esto es algo que sólo una persona tan exitosa como él podría contestar.

³⁷ Williams, *A streetcar*, 7-11.

³⁸ Williams, *Memoirs*, 1-10.

³⁹ De aquí en adelante me referiré a *Un tranvía llamado Deseo* como *Un tranvía*.

⁴⁰ Williams, *Memoirs*, 1-10.

Williams fue un autor del periodo catastrófico de entreguerras de EE. UU., de hecho, durante la Segunda Guerra Mundial fue rechazado por el ejército por su expediente psiquiátrico, homosexualidad, problemas cardiacos y nerviosos. Aspectos relacionados e inherentes a su personaje Blanche DuBois, quien en la ficción padecía de los nervios tratándolos con baños calientes. La creación de este personaje le permitió hacer una crítica dual entre la ilusión y la magia, reflejando el contexto de la posguerra de su país. Nicola Onyett profundiza esta idea mencionando que “Williams’ famously poetic stage directions, in which Blanche is likened to a fluttering white moth who must avoid the light, suggest that she craves ‘magic’ because the truth about post-war America is too harsh to bear.”⁴¹

Las últimas décadas de su vida se sintió destruido por los críticos, además, padeció malestares en su ojo izquierdo, al ser intervenido quirúrgicamente cuatro veces, estuvo internado en un hospital psiquiátrico por tres meses, era agresivo y alcohólico. Murió en una suite de hotel a los 71 años de edad por atragantamiento de un tapón de un frasco de medicina que utilizaba para los ojos. Fue enterrado en el cementerio Calbe, a pesar de que sus deseos eran ser enterrado junto al mar,⁴² aspecto que se vincula con su personaje Blanche, porque en la última escena de *Un tranvía* dice:

BLANCHE: Huelo el aire del mar. El resto de mi vida voy a pasarlo junto al mar. Y cuando muera, moriré en el mar. [...] Y me sepultarán en el mar, encerrada en una bolsa blanca muy limpia y a mediodía me arrojarán por la borda, en pleno esplendor de verano y caeré en el mar, en el mar azul como [...] los ojos de mi primer amante.⁴³

⁴¹ Nicola Onyett, *A streetcar named Desire by Tennessee Williams* (United Kingdom: Hodder Education, s.f.), 21 [Las famosas indicaciones poéticas de Williams, en las que Blanche se compara con una palomita blanca que debe evitar la luz, sugieren que anhela "magia" porque la verdad sobre la América de la posguerra es demasiado dura de soportar.]

⁴² Véase: Jack Perkins, “Biography: Tennessee Williams” y Williams, *Memoirs*, 1-10.

⁴³ Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo* (s.c., LIBROdot, s.f.), 101, consultado 05 junio, 2019, http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo_nivel/Realismo_Norteamericano/Obras/Tennessee_Williams/Un_tranvia_llamado_deseo.pdf

Con Williams encuentro tres similitudes (aparentemente simples) con Henrik Ibsen, la primera es que escribieron dramaturgias de estilo realista pertenecientes al género pieza; segundo es que tanto *Casa de muñecas* como *Un tranvía llamado Deseo* son protagonizadas por mujeres de ficción con carácter complejo y revolucionario, y la tercera es una coincidencia que llama la atención, ambas se estrenaron en el mes de diciembre: *Casa de muñecas* el día 21 de 1879 y *Un tranvía* el día 3 de 1947. Ahora demos paso a conocer la historia y el impacto de estas obras, siguiendo la ruta que conduce de la *Casa* al *Tranvía*.

1.2. DE CASA DE MUÑECAS A UN TRANVÍA LLAMADO DESEO

El teatro en casi todos sus géneros⁴⁴ es un arte que se encarga de reproducir por imitación a los seres humanos en acción,⁴⁵ es decir, imita las acciones para que sean representadas y contempladas por otros seres humanos.

Desde el teatro griego se escribían historias que representaban la imitación, Sófocles lo hizo “al decir que él representaba los hombres cual debían ser y Eurípides cuales son.”⁴⁶ Cada época tiene a sus propios dramaturgos que reflejan su contexto imitativo, para el siglo XIX tenemos a Ibsen y para el XX a Williams, estos imitadores,⁴⁷ como Aristóteles llamó a los poetas del drama, plasmaron a los seres humanos de acuerdo a sus propios criterios apegados al realismo, en especial a las mujeres. El realismo trata los conflictos humanos, lo

⁴⁴ Me refiero a los siete géneros dramáticos (tragedia, comedia, melodrama, pieza, tragicomedia, farsa y pieza didáctica), dado que existen otros en los que no es así, como el teatro de títeres, teatro de papel, teatro de imágenes, teatro de objetos o el teatro posdramático, el cual alude más a la presentación que a un proceso de mimesis.

⁴⁵ Aristóteles, *Poética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 1-3.

⁴⁶ *Ibid.*, 43.

⁴⁷ Aristóteles menciona “que el poeta es imitador —lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero—, de tres cosas ha de imitar una: 1. o las cosas tal como fueron y son; 2. o las cosas tal como parece o se dicen ser; 3. o tal como debieran ser.” *Poética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 42.

hace de una forma cercana a la realidad, no hay personajes caricaturescos ni exagerados, al contrario, hay personajes complejos que son similares a la conducta humana.

Casa de muñecas y *Un tranvía llamado Deseo* son de las obras más controversiales, reconocidas, importantes, trasgresoras y complejas de la historia del teatro. En términos de literatura dramática, son textos representativos del realismo que se ponen como ejemplo para explicar dicho estilo, estructura y género: son obras maestras. Escénicamente requieren de un nivel impecable en su actuación, dirección y diseño escénico porque se busca lo verdadero y el retrato más nítido del ser humano. Además, ambas han sido montadas en todo el mundo y se han hecho diversas versiones de ellas.

Ambas pertenecen al género dramático pieza,⁴⁸ el cual toma de la vida al sujeto corriente y analiza sus actos más vulgares y conflictos dentro del marco social para que sea más identificable con el espectador,⁴⁹ cada personaje es complejo porque tienen virtudes y defectos a la vez; entre los mismos se manifiestan las diferencias sociales y la lucha de clases, por ejemplo, los personajes burgueses *versus* los personajes de la servidumbre y de oficio. Tanto Nora como Blanche exaltan las diferencias entre su clase alta con los personajes de clase baja, Nora con su servidumbre y Blanche con la clase trabajadora con la que se ve forzada a convivir. Todos los personajes de la pieza manifiestan una necesidad de

⁴⁸ El género dramático pieza describe al hombre en su forma más nítida y cotidiana, contiene material probable o verosímil, es realista, catártico y sus personajes son complejos. Su nombre real proviene del francés *pièce bien faite*, que se traduce como pieza bien hecha. Este nombre se le dio por su organización lógica de la acción y se atribuye a E. Scribe. Surge en el siglo XIX en varios países de forma simultánea después de las críticas naturalistas de Zolá. Se le llegó a llamar “tragedia moderna” por su parecido a la tragedia, sin embargo, la gran diferencia es que la tragedia abarca cualquier época en base en demostrar un juicio de valor universal y se abarca a toda la sociedad. La pieza pretende una demostración menos universal y la clase social es sintetizada en un solo personaje.

Véase: Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama* (México: Col. Escenología, 1999) y Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁴⁹ Virgilio Ariel Rivera, *La composición dramática* (México: Col. Escenología, 2001), 141.

conocerse a sí mismos y, a su vez, conocer la sociedad a la que pertenecen.⁵⁰ Claudia Cecilia Alatorre comenta que:

La pieza reproduce el vivir cotidiano del buen burgués y será ese confort el que le impedirá adaptarse a las necesidades de cambio de las otras clases que también conforman la sociedad. [...] En lo económico “se les ha caído el mundo encima”. De esta coyuntura va a depender el carácter, pues hay una estrecha relación entre éste y la falta de recursos económicos. [...] La pieza [...] propone una situación 1 que se transforma o deviene a una situación 2; en este género, la transformación es muy grande y ocupó, en la realidad, mucho tiempo. Por otro lado, la pieza concentra la acción en un mismo espacio (o regresa a él).⁵¹

El desarrollo dramático de las piezas es continuo, estricto y progresivo en la acción. El objetivo es mantener despierta la atención del espectador para provocar una ilusión naturalista.⁵² Su catarsis es confrontadora porque se da un reflejo con el espectador, dado que la escena se convierte en un espejo que exalta las emociones de cada época que, seguramente, están muy apegadas a la realidad de las personas.

Casa de muñecas está estructurada por tres actos y se publicó por primera vez el 4 de diciembre de 1879; para este momento Ibsen tenía 51 años de edad⁵³ e impregnaba madurez a sus textos haciendo una fuerte crítica al prestigio de la familia.⁵⁴ Su estreno fue el 21 de diciembre del mismo año bajo la dirección de H.P. Holst,⁵⁵ a partir de aquí se desencadenan los innumerables montajes, películas y versiones que existen hasta nuestros tiempos.

⁵⁰ Alatorre, *Análisis del drama*, 1-50.

⁵¹ *Ibíd.*, 53-62.

⁵² Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1998).

⁵³ Adell, prólogo, 11.

⁵⁴ *Ibíd.*, 9.

⁵⁵ Jorge Dubatti, *Estructuras del drama*, 5.

Esta obra cuenta la historia de la vida del matrimonio “perfecto” de Nora Helmer, la protagonista. La ficción de la historia dura tres días y empieza el 24 de diciembre con los preparativos de Navidad. Nora es la señora de la casa, tiene tres hijos y un esposo abogado, Torvaldo Helmer. Su vida es en apariencia tranquila, aunque en sí trae cargando un duro pasado. Cristina, su amiga, llega a visitarla tras varios años de no haberse visto y le hace revelar secretos y vivencias pasadas. Krogstad es el encargado de desestabilizar a la protagonista al recordarle el préstamo que tiene pendiente con él y chantajearla con contarle a su marido este acontecimiento. Con este hecho se manifiestan las mentiras y verdades de Nora, como pedir el préstamo a escondidas de su marido, falsificar la firma de su padre y reconocer que ya no cree en su matrimonio. Nora le confiesa todo a Torvaldo y él eufórico la culpa. Nora al sentirse decepcionada abandona su hogar.

Casa de muñecas es una obra de origen noruego, su título original es *Et Dukkehjem*, que al español se ha traducido como *Casa de muñecas* o *Una casa de muñecas*. La traducción es una problemática con la que nos podemos topar al estudiar un texto extranjero, ya que todo queda sujeto a la interpretación del traductor, incluido el título de la obra. Por ejemplo, la mayoría de las versiones españolas y mexicanas⁵⁶ le han puesto *Casa de muñecas*. Sin embargo, Clelia Chamatropulos (Argentina) la tradujo como *Una casa de muñecas* (como vendría siendo la traducción directa del noruego), sustentando que el artículo adjetivo “una” acota, es decir, que los acontecimientos son particulares de esa casa⁵⁷ en específico, y proponiendo que sin dicho adjetivo se puede hablar de una generalidad y universalidad de lo acontecido.⁵⁸ Justo por esta universalidad yo he decidido utilizar únicamente *Casa de muñecas*, porque la historia ha comprobado que

⁵⁶ Se contemplan las editadas por Alba, Cátedra, Alianza Editorial, Editores Mexicanos Unidos y Porrúa.

⁵⁷ Dubatti, *Estructuras del drama*, 133.

⁵⁸ *Ibíd.*

acontecimientos similares a éstos han sucedido en múltiples hogares en las diferentes épocas.

Esta obra pudo llamarse perfectamente *La casa de Nora*, ella es la muñeca y, a su vez, sus hijos son sus muñecos con los que juega y se distrae para vivir en su estado armónico-perfecto. Por lo tanto, tenemos que Torvaldo juega con Nora y ella juega con sus tres hijos, por ello, el título no es singular sino plural: *Casa de muñecas* y no *Casa de muñeca*.

Una característica particular de esta obra es que tiene un final abierto, no se sabe con certeza absoluta si Nora se fue o no de su hogar, el último guiño de esperanza que tiene Torvaldo es lo que provoca la duda. Esta particularidad conduce a especular sobre lo que pudo haber acontecido con este matrimonio, hasta proponer finales alternativos. Y esto no está tan alejado de lo que realmente sucedió, se cuenta que Ibsen sí escribió un final diferente de la obra para que la actriz alemana Betty Hennings (1850 - 1939) (Imagen 1)⁵⁹ aceptara actuar a Nora, en el que se muestra explícitamente que Nora se arrepiente de abandonar la casa al ver a sus hijos.⁶⁰

El poder del final abierto también ha tenido efectos hasta nuestros tiempos, y seguramente en los que vengan, el dramaturgo norteamericano Lucas Hnath⁶¹ escribió *A Doll's House, Part 2*,⁶² una secuela de *Casa de muñecas* en la que Nora regresa 15 años después para formalizar su divorcio con Torvaldo y en la que sus hijos le cuestionan el abandono. Por otro lado, la dramaturga y activista feminista austriaca, premio Nobel de

⁵⁹ Las imágenes se encuentran en la sección de anexos de esta tesis.

⁶⁰ Dubatti, *Estructuras del drama*.

⁶¹ Escribió *A Doll's House, Part 2*, la cual se estrenó en Broadway en el Teatro John Golden el 1 de abril de 2017, dirigida por Sam Gold, con el siguiente reparto: Laurie Metcalf, Chris Cooper, Jayne Houdyshell y Condola Rashād. Esto marca el debut de Hnath en Broadway.

Véase: "Up Closed," s.a., consultada 06 junio, 2019, <https://upclosed.com/people/lucas-hnath/>

⁶² La traducción de este título es *Una casa de muñecas, Parte 2*.

Literatura en 2004,⁶³ Elfriede Jelinek, escribió su obra *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979), traducida al español como *Lo que ocurrió después de que Nora abandonara a su marido o Los pilares de las sociedades*, la cual muestra cómo Nora se adentra al mercado laboral obrero para sobrevivir tras abandonar su hogar.

Se trata de la continuación de *Casa de muñecas* (1879), la famosa pieza de Henrik Ibsen que exponía la insatisfacción de la mujeres en el matrimonio victoriano. En la escena final de Ibsen, Nora abandona la casa y se lanza a conocer la vida y a conocerse a sí misma, pero Jelinek imagina otro final más triste y acaso más realista: Nora trabaja y se somete otra vez, se deja usar por los demás y se entrega a la desdicha. Con este final desencantado, la autora contemporánea nos invita a pensar lo difícil que es romper con las cadenas que aprisionaron a las mujeres durante tantos siglos. La obra resulta una crítica a cierto feminismo que creyó que al ingresar al mercado de trabajo la mujer se liberaría de su cárcel simbólica, cuando en efecto le resultaba muy difícil buscar la libertad en un mundo que no la comprende ni la valora.⁶⁴

El final abierto da pie a muchas propuestas y alternativas, de hecho, el dejar la puerta abierta, en un sentido literal en la escena final, hace que el espectador cree una opinión o tome una postura, se hace a un lado el espectador que sólo iba al teatro a ver algo de entretenimiento para dar paso a uno que tenga una reflexión crítica. En este sentido, Dubatti comenta que “el espectador deberá afirmar o negar la decisión de Nora.”⁶⁵ La puerta abierta es un vínculo, la obra empieza con el sonido de la campana de la puerta por la que entra

⁶³ Véase: “Lecturalia,” s.a., consultada 04 de julio, 2019, <http://www.lecturalia.com/autor/898/elfriede-jelinek> y “MCN biografías,” I. Hernández, consultada 04 de julio, 2019, <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=jelinek-elfriede>

⁶⁴ María Lucía Puppo, “(Re)pensar el mundo a partir de los textos,” en *Género y sexualidades en las tramas del saber*, comp. Silvia Elizalde, Karina Felitti y Graciela Queirolo (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009), 77-78.

⁶⁵ Dubatti, *Estructuras del drama*, 131.

Nora y termina con el sonido del portazo final⁶⁶ que ella misma da; retomando la secuela de Hnath, ésta empieza con un golpe a la puerta y quien llama justo es Nora.

Casa de muñecas ha demostrado ser un texto tan poderoso que se encarga de sintetizar “los valores modernos de finales del siglo XIX”⁶⁷ y de esparcir su impacto a los siglos XX y XXI; tal como lo asevera Dubatti, parecería como si este texto hubiese sido escrito ayer.⁶⁸ Entre el ayer, el hoy y el mañana, este drama juega constantemente con el tiempo real por su trascendencia, también con los tiempos escénicos y diegéticos porque la decisión final de Nora fue ejecutada por lo acontecido en el pasado, es decir, su vida presente parecía ser perfecta hasta que los actos de años atrás se manifestaron por medio de la visita de Cristina.

Mientras transcurre la cotidianidad de la vida de Nora, paulatinamente se van revelando una serie de secretos y mentiras pasadas que ella misma creó, las cuales han alterado su vida actual hasta el punto de cambiar su modo de ver la realidad y su matrimonio. El enfrentamiento final entre Nora y Torvaldo fue consecuencia de los actos del pasado y, en especial, de la decepción de ella al descubrir que su matrimonio no es verdadero por tener un esposo que está más preocupado por su reputación que por la honestidad, verdad y amor hacia su pareja.

Es importante mencionar que esta obra está basada en una historia real que Ibsen conoció; Laura Kieler es la verdadera Nora Helmer. A continuación, se cuenta lo sucedido en la realidad:

...esta mujer pidió un préstamo y cometió un fraude para salvar la vida de su marido enfermo. Cuando la estafa se descubrió, éste solicitó el divorcio y la

⁶⁶ *Ibíd.*, 133.

⁶⁷ *Ibíd.*, 132.

⁶⁸ *Ibíd.*

custodia de los hijos de ambos. Laura [...] fue internada en un manicomio y sólo se le prometió su salida bajo la custodia de su ahora exmarido. Algunos autores afirman que Ibsen no sólo conocía la historia, sino que había tomado parte activa en ella al aconsejarle a la mujer confesar lo que había hecho ante su esposo.⁶⁹

El final de Nora y Laura no es el mismo, sin embargo, es notorio que el consejo de Ibsen fue el detonante del final de la decisión de su personaje, confesarle todo a su esposo. El teatro realista imita actos reales como éste, Ibsen y Williams han recreado detalladamente el comportamiento humano y lo llevaron a escena a través de sus personajes, los cuales tienen una conducta confrontadora.

Tennessee Williams también plasma conductas humanas complejas en *Un tranvía llamado Deseo*, cuya obra fue estrenada por primera vez en el Barrymore Theatre en Nueva York el 3 de diciembre de 1947, bajo la dirección de Elia Kazan, con Jessica Tandy y Marlon Brando como protagonistas.⁷⁰ Esta puesta en escena fue completamente exitosa, tanto que lo acontecido sigue llegando a nuestros días. Recibió críticas de excelencia, tuvo 855 representaciones en Broadway,⁷¹ ganó un Premio Pulitzer y el Premio del Círculo de Críticos de Broadway,⁷² hasta se podría hacer una tesis completa sobre ella.

Un tranvía tiene acción en Nueva Orleans, lugar en el que el propio autor vivió a partir de 1939 en la St. Peter #632.⁷³ Cuenta la historia de una mujer que trae cargando un duro pasado lleno de mentiras, promiscuidad y locura. Blanche DuBois llega a la casa de su hermana Stella, en Nueva Orleans, tratando de evadir su soledad e intentar comenzar una

⁶⁹ Karina Giberti, “Una Casa de Muñecas (1879): Tragedia contemporánea,” en *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, comp. Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2006), 124-125.

⁷⁰ Williams, *A streetcar*, 11.

⁷¹ Guarner, *El psicoanálisis*, 1.

⁷² Tennessee Williams, *El zoo de cristal – Un tranvía llamado Deseo* (España: Alba, 2007), 254.

⁷³ “The New York Times,” Mel Gussow, consultada 11 julio, 2019, <https://www.nytimes.com/2001/05/01/theater/arts-in-america-hey-stell-lahhh-where-s-that-rattletrap-streetcar.html>

vida nueva. Sin percatarse, su llegada alteró por completo la convivencia del matrimonio entre Stella y Stanley Kowalsky, al sentirse él invadido en su propio espacio. La relación entre Blanche y Stanley es hostil y pasional a la vez, él desconfía de ella e intenta saber más sobre su pasado, aunque también existe una atracción animalesca mutua; sin embargo, Blanche siente afecto por Harold Mitchell, amigo de Stanley, quienes terminan destruyendo a la protagonista en todos los sentidos: moral, personal y espiritual.

El texto está estructurado por once escenas en las que se presentan saltos de tiempo significativos, el tiempo diegético de la ficción es de aproximadamente cinco meses. La escena uno sucede una tarde de los primeros días de mayo, la escena dos y tres al día siguiente de la primera; la escena cuatro al día siguiente de la dos y tres; hasta aquí tenemos tres días consecutivos de ficción. Para la escena cinco ya habrán pasado tres meses; y la escena seis sucede el mismo día que la cinco. Las escenas siete, ocho, nueve y diez suceden el día del cumpleaños de Blanche, el 15 de septiembre, es decir, un mes después de la acción de la escena seis. Finalmente, la escena once acontece semanas después de las anteriores. Estos tiempos son muy importantes porque significa que hubo mucha convivencia entre los personajes que les permitió conocerse a fondo.

*La noche del Póker*⁷⁴ fue el primer título de esta obra, Williams lo puso mientras estuvo trabajando en Chapala,⁷⁵ México. Decidió cambiarlo porque consideraba que las palabras no tenían fuerza. En la dramaturgia se pueden apreciar eventos reales que el autor plasmó, como nombres de calles y restaurantes:

With what Tennessee Williams described as "faintly hysterical humor", she recalls her journey: "They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at Elysian

⁷⁴ El título en su idioma original es *The Poker Night*.

⁷⁵ Chapala se encuentra en Jalisco, México.

Fields!" All those are real names in New Orleans. [...] While Stanley Kowalski and his friends have their "poker night" (the original title of "Streetcar"), Stella takes Blanche to supper at Galatoire's. That restaurant, one of Williams's personal favorites.⁷⁶

Muchos de los dramas de Williams retratan el ambiente del Sur de EE. UU. y los personajes principales son, por lo general, "figuras de mujeres que se reprimen, o son viciosas, o morbosamente afectivas, incapaces de vencer la [...] educación fundada en el prejuicio y moralismo,"⁷⁷ sintetizando una "mezcla de decadencia, nostalgia y sensualidad."⁷⁸ Su mayor ejemplo, Blanche DuBois, cumple estas características; por su lado, Nora tiene un contexto similar a ella, sólo que no es viciosa.

Esta obra ha sido montada alrededor del mundo innumerables veces y tiene varias versiones cinematográficas. Elia Kazan y Glenn Jordan la llevaron al cine en 1951 y 1995, respectivamente. Hasta el propio Woody Allen hizo una reinterpretación en su película *Blue Jasmine* (2013), en la que podemos ver una simulación de Blanche muy contemporánea interpretada por Cate Blanchett. *Un tranvía* es una obra que ha tenido influencia hasta en el arte plástico, Thomas Hart Benton pintó *Poker Night (from a Street Car Named Desire)* en 1948, un cuadro que muestra a todos los personajes en una partida de póker (Imagen 2).

Williams también es un representante del teatro realista, pero a diferencia de Ibsen, su teatro permite convenciones que no son meramente realistas, por ejemplo, en la acotación de la primera escena de *El Zoológico de cristal* indica el uso de proyecciones.

⁷⁶ "New York Times." [Con lo que Tennessee Williams describió como "un humor ligeramente histérico", recuerda su viaje: "¡Me dijeron que tomara un tranvía llamado Deseo y luego me trasladara a uno llamado Cementerios y recorriera seis cuadras y bajara en Campos Elíseos!". "Todos esos son nombres reales en Nueva Orleans. [...] Mientras Stanley Kowalski y sus amigos tienen su "noche de póker" (el título original de "Streetcar"), Stella lleva a Blanche a cenar a Galatoire. Ese restaurante, uno de los favoritos personales de Williams.].

⁷⁷ Silvio D'Amico, *Historia del teatro dramático, Tomo IV* (México: Uteha, 1961), 117.

⁷⁸ Tello, *Historia del teatro*, 101.

Relativo a esto, Inés Cuenca Aguilar, Bárbara Ozieblo y Juan Antonio Perle mencionan que en el teatro de Williams es considerado teatro serio norteamericano, en el que el realismo se ha convertido en “psicológico, donde es válido el uso de convenciones teatrales que se alejan de un realismo meramente situacional o decorativo.”⁷⁹ Es notable que el realismo psicológico de Ibsen ha evolucionado para la época de Williams, ya que éste último introdujo problemas más complejos a sus personajes como la homosexualidad, neurosis, alcoholismo y promiscuidad,⁸⁰ además de la introspección.

Arthur Miller señala que los diálogos de esta obra son “fluidos y coloquiales, pero, al mismo tiempo, dotados de buen ritmo,”⁸¹ en los cuales se puede notar el empuje “(d)el lenguaje y (del) personaje al centro del escenario.”⁸² Miller comparte su experiencia con esta obra:

Al oír por vez primera *Un tranvía* —y a diferencia de lo que ha sucedido con otras que han seguido a lo largo de los años, uno verdaderamente oía cada palabra de la primera puesta en escena— no se tenía la impresión que dejan el ingenio o *lo poético*, sino la de que sus diálogos fluían del alma. El alma de un autor, una voz singular, envolvía el escenario casi milagrosamente. Y, sin embargo, de modo asombroso, el habla de cada uno de los personajes parecía también propia; en vez de estar atados a las necesidades argumentales de la obra, todos parecían libres para manifestar sus yoes contradictorios.⁸³

Estos efectos que tuvo Miller con la puesta en escena son semejantes a los que se tienen al leer el texto, tal como lo dijo, se escucha el alma del autor que se preocupó por retratar su

⁷⁹ Inés Cuenca Aguilar, Bárbara Ozieblo, Juan Antonio Perle, preludio a *Otros escenarios. La aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*, por Dolores Narbona y Bárbara Ozieblo (España: Icaria, 2005), 9-56.

⁸⁰ Estos elementos se aprecian en *Un tranvía llamado Deseo*. Blanche DuBois y Stanley Kowalsky son alcohólicos y el ex esposo de Blanche, Allan Grey, era un homosexual que se suicidó.

⁸¹ Arthur Miller, introducción a *El zoo de cristal – Un tranvía llamado Deseo*, por Tennessee Williams (España: Alba, 2007), 123-128.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.*, 125.

propio contexto humano de la forma más nítida, con un lenguaje que cualquier persona pudiera entender. *Un tranvía* reflejó “el destino del marginado en la sociedad norteamericana”⁸⁴ del siglo XX, en el que está presente la pobreza, la riqueza en decadencia y mezcla de razas. Williams en este texto pone a convivir diferentes culturas y clases sociales diversas,⁸⁵ situación proyectada en los personajes, en los que se aprecian negros,⁸⁶ mexicanos y norteamericanos.

1.3. LOS PERSONAJES

Como ya se mencionó, los personajes de estas dos dramaturgias son complejos, su comportamiento se analiza desde sus acciones, intenciones y decisiones. En este apartado se contemplan los personajes incidentales, secundarios y principales, sin incluir tanto a las protagonistas, quienes serán analizadas a partir de sus vínculos en el siguiente sub-apartado.

Comencemos con los personajes de *Casa de muñecas*, por ser complejos nadie es bueno ni malo. Ibsen no da ningún dato de las características físicas del *dramatis personae*, por ende, se conoce poco de los detalles físicos, salvo de la belleza generalizada de Nora.

La lista de personajes es:

HELMER, abogado
NORA, su esposa
DOCTOR RANK
SEÑORA LINDE (Cristina)
KROGSTAD, procurador
Los tres hijos pequeños de Helmer
ANA MARÍA, niñera de los Helmer
DONCELLA de la casa
UN MOZO⁸⁷

⁸⁴ *Ibíd.*, 127.

⁸⁵ Gustavo Torres Cuesta, “Cinco Décadas en el Teatro de Tennessee Williams” (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 41.

⁸⁶ El uso de esta palabra es en el mismo en el que Tennessee Williams llama a su personaje Negro Woman, que se traduce como Mujer Negra.

⁸⁷ Henrik Ibsen, *Casa de muñecas – Hedda Gabler* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 30.

Es curioso observar que en varias ediciones el primer nombre de la lista es el de Torvaldo Helmer, a pesar de que la historia gira en torno a Nora. Este hecho se puede deber a un discurso inconsciente machista, porque sería una gran diferencia poner el orden inverso: 1) Nora y 2) Helmer, su esposo. Este orden invita a un cuestionamiento sobre el papel subordinado de la mujer, es decir, que siempre debe ir después del marido esperando a que éste la presente en sociedad y hasta en el drama también. En lo que respecta al orden de los demás personajes varían dependiendo la edición o versión.

Los personajes principales son Nora y Torvaldo Helmer, los secundarios son el Doctor Rank, Cristina y Krogstad; y los personajes incidentales son Ana María, Elena, el Mozo y los tres hijos.

Todos ellos son una síntesis de la sociedad, de las preocupaciones y del contexto histórico del siglo XIX, exaltando las diferencias entre ser un ciudadano y ser individuo⁸⁸ a partir del carácter del personaje. Helmer y el Dr. Rank son ciudadanos tradicionales que cuidan su imagen pública. Referente a esto, Robert Brustein relata que “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,”⁸⁹ conductas completamente inherentes a Torvaldo. Él es un hombre íntegro y “recto al extremo que todo lo sacrifica al cumplimiento de su deber, odia la mentira y es incapaz de cometer la menor irregularidad.”⁹⁰ Aunque también es un hombre egoísta, conservador y machista que se considera intachable. Paradójicamente, subestima a Nora constantemente comparándola con los defectos de su padre y creyéndola débil, ignorante e interesada al decirle: “¡Nora,

⁸⁸ Jorge Dubatti, *Estructuras del drama*, 131.

⁸⁹ Robert Brustein, “Individuo versus ciudadano,” en *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, comp. Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2006), 136.

⁹⁰ Mondada, prólogo, XIX.

Nora, no puedes negar que eres mujer!; ¡Y tener que humillarme y degradarme por culpa de una insensata!; ¡Nora, qué absurda e ingrata eres! (y) Hablas como una niña. No entiendes la sociedad en que vives”.⁹¹ El mayor acto egoísta lo muestra con ella, por ejemplo, “cuando Krogstad devolvió el documento,”⁹² lo primero que dijo fue: “¡Estoy salvado, Nora, estoy salvado!”⁹³ Y a pesar de que después lo rectificó con un *estamos salvados*, este hecho denota que la preocupación sólo era para él y no para el matrimonio.

Por su lado, Cristina y Krogstad se comportan como individuos porque de una u otra manera ambos ya tienen su propio criterio frente a la vida y frente a sí mismos, no actúan en función de los cánones de su colectividad. Los dos transgreden el comportamiento tradicional para cumplir sus objetivos, él estafa a los otros por sus hijos y ella acepta relacionarse con él para no quedarse sola, criando hijos que no son de ella.

Finalmente, tenemos al personaje que pasa por ambos comportamientos, Nora es una ciudadana al principio y un individuo al final, primero obedece los estándares conservadores de la sociedad respetando su papel de *señora de la casa* y después desobedece dichos estándares para buscar su identidad y así lograr ser una persona que pueda tomar decisiones a partir de su libertad. Esta transición hace que pertenezca al individuo libre porque se convierte en una mujer revolucionaria “superior a todos los imperativos sociales, políticos y morales, que se fija como propósito la búsqueda de su propia verdad.”⁹⁴ Como ya se ha recalcado, busca ser ella misma.

En cada escena, tanto los personajes individuos como los ciudadanos intercambian palabras para contextualizar al espectador y así revelar su carácter, funcionan como un

⁹¹ Ibsen, *Casa de muñecas*, 35-197.

⁹² Mondada, prólogo, XIX.

⁹³ Ibsen, *Casa de muñecas*, 185.

⁹⁴ *Ibíd.*

narrador interno que cuenta al otro personaje lo que ha acontecido o está aconteciendo.⁹⁵ A su vez, hay ocasiones en las que el silencio es más relevante que las palabras enunciadas, mediante la introspección es cómo cada uno va teniendo reflexiones que cambian la forma de mirar la situación para poder confesar, revelar secretos, verdades o cuestionar.

Todas las pausas y silencios relevantes pertenecen a Nora, aunque todos los presentan. Por ejemplo, cuando después de un silencio, figurado como un momento de honestidad forzada, confiesa que ella falsificó la firma y el nombre de su padre, momento que se refleja en los siguientes diálogos:

NORA.
Papá murió el 29 de septiembre.
[...]
KROGSTAD.
Es raro, señora, que su padre firmase este recibo tres meses después de morir.
[...]
NORA. (*Tras un corto silencio, alza con orgullo la cabeza y le mira con desafío.*)
No, no fue él. Fui yo quien escribió el nombre de papá.
KROGSTAD.
Escuche, señora... ¿se da cuenta de la gravedad de semejante confesión?⁹⁶

Se puede observar la constante presencia del silencio, a veces incómodo, pero siempre con el propósito de que los personajes estén consigo mismos y reflexionen. Otro se presenta después de una conversación con Torvaldo, Nora comienza a dejarse sentir culpable por pervertir a sus hijos y justo después de su momento de introspección, o sea su pausa, lo niega consigo misma:

HELMER.
[...] Casi todos los delincuentes precoces tienen madres que mienten.

⁹⁵ Jorge Dubatti, *Estructuras del drama*, 135.

Véase: Ángel Abuín González, *El narrador en el teatro* (s. c.: Universidad de Santiago de Compostela, 1997), 23.

⁹⁶ Henrik Ibsen, *Casa de muñecas - Hedda Gabler* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 86-87.

NORA.
¿Por qué madres... precisamente?
[...]
NORA. (*Pálida de indignación.*)
¿Corromper a mis hijos...! ¿Envenenar mi hogar? (*Breve pausa;
alza la frente en desafío.*) No es verdad. Jamás lo será.⁹⁷

Otros silencios son los del Dr. Rank y Cristina. En el segundo acto el Dr. Rank, luego de un breve silencio, anuncia lo feliz que ha sido en la casa de los Helmer, confesándole a Nora que la ha amado más que a nadie en el mundo, causando completa incomodidad en ella. Por su lado, Cristina cuestiona en su silencio la relación que puede existir entre Nora y el Dr. Rank, cuestionándose, ¿por qué el Dr. Rank visita a diario la casa de los Helmer? Por la forma en que ejecuta sus cuestionamientos, pareciera que Cristina conoce mejor a Nora que el propio Torvaldo, conoce su inmadurez, su pasado y lo interesada que es. Después del silencio, tras sospechar que oculta algo, le pregunta a Nora: “¿Viene aquí el doctor Rank a diario?, ¿Tiene fortuna el doctor? (y) ¿Crees que yo no he deducido quién te prestó las cuatro mil ochocientas coronas?”⁹⁸ Al final del segundo acto continúa esta conversación y Nora confiesa que ha falsificado la firma de su padre.

Por último, Ana María, Elena y el Mozo representan la diferencia de clases, característica de la pieza. Ellos le sirven a Nora y su participación dentro del drama es esporádica. Los tres hijos denotan el rol materno de Nora, no tienen diálogos específicos, lo que llegan a mencionar Ibsen lo indica en las acotaciones, simplemente ayudan a contextualizar a la protagonista.

Respecto a los personajes de *Un tranvía*, éstos son muy diversos y verdaderos, Williams representa personas de la vida real (trabajadores y madres de familia

⁹⁷ *Ibíd.*, 97-98.

⁹⁸ Henrik Ibsen, *Casa de muñecas - Hedda Gabler* (Madrid: Alianza Editorial, 2015) y Henrik Ibsen, *Casa de muñecas*, 90, consultado 05 junio, 2019. <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/CI%C3%A1sicos%20en%20Espa%C3%B1ol/Henrik%20Ibsen/La%20casa%20de%20mu%C3%B1ecas.pdf>

convencionales),⁹⁹ y mezcla culturas y nacionalidades entre ellos, sintetiza el contexto de la época de los 40's, exaltando las diferencias raciales que siempre han existido en Estados Unidos hacia los negros y los mexicanos. El orden original de la lista de personajes es el siguiente: Blanche, Stella, Stanley, Mitch, Eunice, Steve, Pablo, Mujer negra, Doctor, Enfermera, Joven y Mujer mexicana.¹⁰⁰

Las características físicas se describen conforme avanza la historia, no se estipula desde el inicio como en la mayoría de los textos. Los personajes principales son los primeros cuatro: Blanche, Stella, Stanley y Mitch. Los secundarios son Eunice, Steve, Pablo y Mujer Negra. Finalmente, los incidentales son el doctor, enfermera, joven y mujer mexicana. Sin embargo, en esta obra hay personajes que no aparecen en la escena pero que son constantemente mencionados, sólo existen en los recuerdos de Blanche: Allan Grey, su ex esposo homosexual suicida, y Shep Huntleigh, un millonario petrolero de Texas.

Pasemos con las características de los personajes principales, Stanley Kowalsky es una bestia primitiva hecha humano, es un hombre varonil, tosco, sin modales ni educación, atractivo, un poco noble por su ignorancia y un macho en toda la extensión de la palabra. Se enorgullece de su hombría y le gusta que le den su lugar simplemente por ser hombre. Llega a parafrasear a Huey Long¹⁰¹ diciendo: “«Todo hombre es un rey». Aquí yo soy el rey y no lo olviden.”¹⁰² Williams lo describe de una manera muy erótica y atractiva, siendo el único personaje que describe a detalle:

⁹⁹ Valeriano Durán Manso, *La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011), 59.

¹⁰⁰ Williams, *A streetcar*, 12.

¹⁰¹ Fue un político estadounidense del estado de Luisiana en diferentes puestos de 1928 a 1935, miembro del partido demócrata y conocido por sus políticas populistas y radicales.

Véase: “Huey Long,” Sin autor, consultada 17 julio, 2019, <https://www.hueylong.com/>

¹⁰² Williams, *Un tranvía*, 32.

Stanley [...] es de estatura media, entre 1,75 y 1,80, y fornido y compacto. Y todos sus movimientos y su actitud transmiten un júbilo y un disfrute animal. Desde su primera juventud el centro de su vida ha sido el placer que experimenta con las mujeres, el hecho de darlo y recibirlo [...] con el poder y el orgullo de un gallo ricamente emplumado entre las gallinas. De este centro [...] emanan [...] la afición al humor más tosco, el gusto por la bebida y la comida y el juego, [...] y a todo lo que es suyo [...] Calibra a las mujeres con una sola mirada, establece clasificaciones sexuales y en su cabeza aparecen imágenes llenas de crudeza que determinan su forma de sonreírles.¹⁰³

Es notorio que la descripción de Stanley está enfocada al deseo de todas las mujeres hacia él, exaltando las virtudes de su masculinidad hacia la atracción física. Pero Stanley es un hombre que abusa de su condición de hombre, es un macho territorial con su esposa y con su casa, contando todo lo que está dentro de ella, por ello, cuando Blanche llega a habitar su espacio pasa también a ser parte de sus pertenencias.

Así como en *Casa de muñecas* se presentan diferencias de género, *Un tranvía* no es la excepción. Stanley se va hacia la legalidad y legitimidad de ser hombre, mencionando el poder sobre las pertenencias de Stella, sustentándose en el código napoleónico,¹⁰⁴ el cual él mismo describe:

En el estado de Luisiana nos regimos por el Código Napoleónico, según el cual lo que es de la esposa también es del marido, y viceversa. Por ejemplo: si yo tengo una propiedad o tú tienes una propiedad... [...] Y según el Código Napoleónico si te estafaron también me estafaron. [...] de acuerdo con el Código Napoleónico, un hombre tiene que interesarse en los asuntos de su esposa...¹⁰⁵

¹⁰³ Williams, *Cristal – Un tranvía*, 144.

¹⁰⁴ En 1804 se aprobó el conocido como Código Napoleónico, un conjunto de leyes que pretendía dotar de estabilidad política a los cambios revolucionarios de 1789.

Véase: “Descubrir la historia,” Miguel Vega Carrasco, consultada 17 julio, 2019, <https://descubriralahistoria.es/2014/03/el-codigo-napoleonico/>

¹⁰⁵ Williams, *Un tranvía*, 11-13.

Ammar Shamil Kadhim menciona que los temas de *Un tranvía* están cimentados en los conflictos entre hombres y mujeres, especialmente manifestados entre Blanche y Stanley,¹⁰⁶ contrariamente, Stella cumple el papel sumiso, ideal del contexto de 1940,¹⁰⁷ de ama de casa que obedece las órdenes del hombre.

Durante la progresividad de la historia, los valores y las acciones de Blanche están afectadas e influenciadas por sus hombres: Stanley, Mitch, Allan y Shep. Esta dicotomía de género Camille Leclere la expone de esta manera:

The question of gender is [...] one of the main reasons why Blanche is greatly stigmatized. The idea of a double standard associated with gender represents the main factor in the perception of women and their actions. The study of gender, of the bias associated with the prototypical role of women in society is essential when trying to understand her persona and her downfall.¹⁰⁸

Para comprender a Blanche es indispensable conocer a Stanley, ya que los cambios de carácter de él son causados por la presencia de ella, éste termina provocando la anagnórisis en ella sobre su realidad. Es claro que el Kowalsky del inicio que lanza la carne despreocupadamente, no es el mismo que el agresivo callado que avienta los platos al piso en las últimas escenas. Blanche y Stanley manejan conexiones de atracción animalescas pero no se soportan, ambos son altamente neuróticos y sus parejas son lo opuesto a ellos.

Stella y Mitch son los contrapuntos de la neurosis de los protagonistas. Stella es una mujer sumisa que se encarga de hacer feliz a su esposo, también es sexualmente apasionada

¹⁰⁶ Ammar Shamil Kadhim, *Gender Struggle and Women's Predicament in Tennessee Williams' A Street Car named Desire* (Iraq: University of Baghdad, 2010), 112.

¹⁰⁷ Camille Leclere, *A Rebellious Conformist – The Paradox of Blanche DuBois* (France: Université Bordeaux Montaigne, 2016), 3.

¹⁰⁸ Leclere, *Rebellious Conformist*, 3-4 [La cuestión del género es [...] una de las principales razones por las que Blanche está muy estigmatizada. La idea de un doble estándar asociado con el género representa el factor principal en la percepción de las mujeres y sus acciones. El estudio del género, del sesgo asociado con el papel prototípico de las mujeres en la sociedad es esencial cuando se trata de comprender su personalidad y su caída.].

y, aunque compadece a Blanche y quiere protegerla, se niega a creer su acusación de la violación por parte de Stanley. Mitch es un hombre tímido y conservador que busca darle gusto a su madre y a la mujer que esté a su lado, quiere casarse sólo para que su madre pueda morir en paz,¹⁰⁹ en pocas palabras es un bonachón.

Los personajes secundarios e incidentales se encargan de mostrar el contexto social y de convivencia planteado en la obra, además, refuerzan el discurso de la diversidad cultural de las relaciones sociales de Nueva Orleans. Referente a los personajes de Williams, Nerio Tello menciona:

La particular fauna de Williams —mujeres ávidas, homosexuales disimulados, alcohólicos irrecuperables, prostitutas desquiciadas y dementes místicos— son personajes infrecuentes en los escenarios contemporáneos. La magia de su dramaturgia reside, precisamente, en hacer vivir los problemas escondidos en el subconsciente y explorar las zonas ignotas de la mente humana. [...] *Un tranvía llamado deseo*, por su temática, sus diálogos poéticos y la sensible construcción de sus personajes, lo mantienen en permanente vigencia. Blanche y Stella, dos hermanas enamoradas de un mismo hombre, se consumen en el fuego de la pasión, una, y de la frustración, la otra.¹¹⁰

Estas características las cumplen los personajes de *Un tranvía*. Específicamente, Allan Grey, un personaje que es ausente, Williams lo utilizó para reflejar un mensaje de las víctimas de injusticia, él mismo como un hombre homosexual sufrió juicios y estigmas sociales.¹¹¹ Valeriano Durán Manso profundiza en que los personajes de Williams:

[...] son unos incomprendidos que no se adaptan a las reglas familiares convencionales, padecen graves problemas de identidad y experimentan el fracaso a diario, unas características que los hacen infelices. En ningún caso

¹⁰⁹ Nicola Onyett, *Desire by Tennessee*, 27.

¹¹⁰ Tello, *Historia del teatro*, 101

¹¹¹ Leclerc, *Rebellious Conformist*, 4.

el autor crea héroes, más bien todo lo contrario, y esto tiene una clara relación con su forma de ver la vida.¹¹²

Todos estos personajes tienen un nivel mayor de complejidad porque pasan a tener más defectos que virtudes, sus conductas son definidas por su “lenguaje y acciones, (por) lo que hacen, lo que dicen, cómo lo dicen y lo que otros personajes dicen de ellos,”¹¹³ así es como cada uno construye su carácter.

El silencio es un elemento que también se comparte con los personajes de *Casa de muñecas*. Empero, los silencios de *Un tranvía* no son momentos de introspección, son de incomodidad y en los que se dan cuenta de la realidad, en especial Blanche. Descubramos a fondo a las dos protagonistas que mueven estas historias.

1.3.1. LAS PROTAGONISTAS: NORA Y BLANCHE

*¡Una mujer no tiene derecho a evitar disgustos a su viejo
padre moribundo ni a salvar la vida de su marido! No
puedo creerlo.*¹¹⁴
HENRIK IBSEN.

Nora y Blanche son personajes muy similares, en la superficie podrían parecer diferentes, pero tienen en común su fase romántica al tener nostalgia del pasado y ser mujeres de ficción incomprendidas. El juego de los tiempos presente-pasado-futuro se adhieren en sus vidas para modificar su identidad y modificar sus circunstancias presentes a partir de sus actos condenados del pasado.

Caitlin Summers menciona que “*A Doll's House* and *A Streetcar Named Desire* have many similarities. Both works contain powerful women that seek freedom from the

¹¹² Durán Manso, *La complejidad psicológica*, 39.

¹¹³ Nicola Onyett menciona “Characters in a play are defined through language and action. What they do, what they say, how they say it, and what other characters say about them, determine the response of the audience”. *Desire by Tennessee*, 25.

¹¹⁴ Henrik Ibsen, *Casa de muñecas – Hedda Gabler* (Madrid: Alianza Editorial, 2015), 196-197.

shackles of a male figure.”¹¹⁵ Como coincidencias tenemos que ambas son mujeres que luchan contra su entorno, las dos obras suceden en casas, hogares; las dos muestran interés por el dinero, pidieron un préstamo, ocultan acontecimientos de su pasado, bailan para llamar la atención de un hombre, comparten el rol de esposas, le interesan a más de un hombre, son bellas, están insatisfechas con sus vidas y las dos abandonan la casa.

Comencemos con los comportamientos de Nora, quien pertenece al teatro ibseniano en el cual se encuentra el culto del “yo”,¹¹⁶ es decir, la exaltación egocéntrica y el individualismo. En algunos momentos Nora Helmer se muestra egocéntrica, inteligente e interesada por lo material, en el primer acto muestra constantemente su interés por el dinero para derrocharlo en las compras de Navidad y por el aumento de sueldo de Torvaldo al ser nombrado director de un banco. La estrategia que usa en el inicio es decirle a su esposo lo que él quiere escuchar, siendo condescendiente para siempre salirse con la suya, en este caso, lograr que le dé más dinero. Sin embargo, en el tercer acto busca individualidad, romper la dependencia del dominio patriarcal por el que se sintió sometida por parte de su esposo y padre. Ana Victoria Mondada menciona que:

Nora es un temperamento totalmente opuesto y contrario al de su esposo. Es un personaje lleno de vida, que nos atrae desde el primer momento por sus encantos típicamente femeninos, por su delicadeza, por su ingenuidad infantil, por su actitud cariñosa, por su constante movilidad y por su fragilidad que la presenta indefensa ante los problemas de la vida. [...] En Nora coexisten dos personalidades diversas y totalmente opuestas. En primer término, la de muñeca alegre, frívola, golosa, un poco atolondrada y aturdida, que juega con sus hijos y es una niña como ellos. [...] Pero [...]

¹¹⁵ Caitlin Summers, “The Different Courses”, *Helen Roulston* (página web), consultada 16 julio, 2019, <http://www.helenroulston.com/different.html>, [*Casa de muñecas* y *Un tranvía llamado Deseo* tienen muchas similitudes. Ambas obras contienen mujeres poderosas que buscan liberarse de los grilletes de una figura masculina.].

¹¹⁶ Dubatti, *Estructuras del drama*, 5-245.

posee también otra personalidad, desconocida por su esposo y que se le ha ido formando en ocho años de sacrificios y de luchas por su amor intenso, ideal y absoluto. Nora que vive un ideal y que todo lo sacrifica por él. Oculta un secreto por no humillar el amor propio de su esposo y por entender que así evita que se perturbe la felicidad de su hogar.¹¹⁷

La huida de Nora ha sido un acontecimiento histórico-literario que invitó a cuestionar lo religioso y social. Sucesos que se perciben cuando ella responde: “No sé más que lo que el Pastor Hansen me dijo al confirmarme. Decía que la religión era esto y aquello. Cuando me marche y me quede sola, analizaré también esta cuestión. Veré si era cierto lo que decía el Pastor Hansen o, en todo caso, si es cierto para mí.”¹¹⁸

Respecto a estas referencias, hay que tomar en cuenta que Ibsen fue a un colegio religioso y que, a su vez, el pueblo noruego también era intensamente religioso;¹¹⁹ por ello, los cuestionamientos hacia este ámbito era un hecho condenado e impensable. Por el lado de lo social, Torvaldo le dice a su mujer: “No entiendes la sociedad en que vives”; a lo que ella contesta: “No, no la entiendo. Pero ahora voy a intentarlo. Voy a averiguar quién tiene la razón, la sociedad o yo.”¹²⁰

Nora Helmer es un personaje complejo, más allá del análisis dramático, ejecutó acciones que estaban condenadas por su sociedad patriarcal, en su tiempo era inimaginable que una mujer tomara decisiones por sí misma, y mucho menos que eligiera abandonar el matrimonio que la hacía infeliz. Dentro de la obra cumple varios roles: esposa, mamá, amiga, ama de casa, hija y mujer. Éste último es el que menor importancia tiene en el inicio de la obra y el que más peso tiene al final.

¹¹⁷ Mondada, prólogo, XX.

¹¹⁸ Ibsen, *Casa de muñecas*, 196-197.

¹¹⁹ Mondada, prólogo, X.

¹²⁰ Ibsen, *Casa de muñecas*, 196-197.

¿Cuántas mujeres no hubo o no hay, o no habrá, que darían lo que fuera por ser Nora y adquirir el valor de abandonar sus hogares hostiles e infelices para implorar el milagro de cambiar sus circunstancias?

Nora al cerrar la puerta fue para trazar un nuevo camino,¹²¹ aunque, detrás de su decisión se esconden sus secretos y mentiras. Por ejemplo, Torvaldo le prohibía comer almendras y ella lo hacía, cuando era descubierta lo negaba buscando cómplices que la encubrieran: Cristina y el Dr. Rank, estas pequeñas mentiras iban dibujando las más grandes; otra es cuando recibía visitas *prohibidas* y les pedía a sus hijos que no contaran nada; y su mayor mentira, falsificar una firma al haber pedido el préstamo. Ha llegado a ser comparada con Medea al matar a sus hijos dentro de sí misma¹²² por el abandono. Además, es notorio que al concientizar su encierro comenzó el reclamo a su manipulador mayor, Torvaldo. En el final de *Casa de muñecas* se ve un enfrentamiento entre ellos en el que “Nora realiza una anagnórisis (reconocimiento) inversa al «reconoce(r) al Extraño en su propio marido»,”¹²³ mencionando que no puede estar con alguien a quien no conoce, por ende, con alguien a quien no ama.

La vergüenza ante las opiniones la sintió Torvaldo al sentirse ofendido por el comportamiento *inadecuado* de su esposa, llegándole a prohibir tener contacto con sus hijos y pedirle únicamente apariencia ante su matrimonio. Nora molesta, decide renunciar a la “vida perfecta”, huir para encontrarse a sí misma y “para poder contrastar el mundo hecho por lo hombres, las creencias y las leyes de ellos, con el suyo propio.”¹²⁴ La complejidad de este personaje fue uno de los responsables para la construcción de

¹²¹ Karina Giberti, “Una casa”, 129.

¹²² D’amico, *Historia del teatro*, 156.

¹²³ Karina Giberti, “Una casa”, 128.

En este texto Giberti también cita a Kott (2003, p.62).

¹²⁴ Adell, prólogo, 20.

personajes femeninos futuros con vicios más fuertes, que de igual manera cuestionaban lo social, pero profundizaban en la destrucción personal.

Ahora toca el turno de Blanche DuBois, un personaje tan controversial y afamado que cualquier actriz desearía interpretarlo en algún momento de su carrera. A diferencia de Ibsen, Williams sí da una descripción física de Blanche, al grado que podemos conocer su edad. Describe que es de una belleza tan delicada que debe evitar la luz, es frágil, viste ropas blancas y tiene 30 años¹²⁵ aproximadamente. En el aspecto sociológico tenemos que es culta, profesora de inglés y pobre, debido a que proviene de una aristocracia que decayó. En lo psicológico, es neurótica, nerviosa, loca, narcisista, depravada, mentirosa, egoísta, cree que debe de ser el centro de atención, tiene una obsesión por verse bella, se maneja con aires de superioridad y desea conocer un hombre rico que le resuelva la vida.

Blanche está en lo más alto de la complejidad, se puede apreciar, o pareciera, que tiene más defectos que virtudes. Literalmente es una mujer de ficción loca, ella misma se encargó de enloquecerse. Finge ser virginal, de clase alta y joven, aspectos que en el presente de la obra ya no es y a los que se aferra. Su egoísmo es simple y complejo, va desde su acaparamiento del baño, creyendo que sólo es para ella y que se puede tomar el tiempo que quiera en sus baños calientes para los nervios; el lado complejo entra cuando pretende controlar la vida de su hermana, cree que todos los hombres están a su disposición y seduce sutilmente a su cuñado. Sus pocas virtudes son que es culta, inteligente y romántica. Williams se da la oportunidad de utilizar a este personaje:

...para mostrar su postura ante la soledad del individuo, la liberación sexual, el reconocimiento de uno mismo, la ambición o la aceptación de la realidad.

¹²⁵ El autor nunca dice la edad específica, sin embargo, menciona que Stella tiene 25 años y que Blanche es unos cinco años mayor que ella.

Véase: Tennessee, *Cristal – Un tranvía*, 132-133.

Estos temas aparece(n) constantemente en su obra [...] en su producción hay tres aspectos que sirven de denominador común en la configuración de sus personajes: el sexo, el miedo y el viejo Sur.¹²⁶

Profundicemos estos tres ejes aplicados en Blanche. Respecto al sexo tenemos que ella viene de haber vivido unos meses en un contexto de promiscuidad en el Hotel Laurel, por lo que es completamente contradictorio que dé una apariencia de dama decente cuando se le ha etiquetado de prostituta, su moral conservadora tampoco es congruente con las inclinaciones sexuales¹²⁷ que manifiesta por los hombres que piensa que le van a resolver la vida y con los jóvenes que se involucra para recordar su propia juventud.

Respecto al eje del miedo, Blanche llegó a Nueva Orleans cargando sus fracasos personales, la incompreensión y el temor asociado al conflicto entre lo que es ficción y realidad. Sin duda, en la casa de los Kowalsky vivió el miedo más grande, se enfrentó con su realidad y ya no pudo huir de ella. En la escena IX, le dice a Mitch: “No quiero realismo. Quiero magia.”¹²⁸ Blanche no acepta su realidad y esto la conduce “a vivir un mundo irreal por miedo a enfrentarse a la sociedad que (la) constriñe y, en consecuencia, a la infelicidad.”¹²⁹ Ella misma se ciega, y sólo ve lo que desea, o lo que su ilusión le permite. En la obra constantemente se hace referencia a la ceguera, por ejemplo, Blanche menciona: “La ciega lleva a otra ciega,”¹³⁰ denotando que ni Stella ni ella saben hacia dónde dirigirse; en la última escena, cuando ella parte, la acotación indica: “Blanche permite que el Doctor la conduzca como a una ciega;”¹³¹ y, por último, la Mujer Mexicana, que es una vendedora de flores que simboliza la muerte, es ciega. Es evidente que el mayor miedo de Blanche se

¹²⁶ Durán Manso, *La complejidad psicológica*, 40.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Williams, *Un tranvía*, 35.

¹²⁹ Durán Manso, *La complejidad psicológica*, 41.

¹³⁰ Williams, *Un tranvía*, Escena II, 14.

¹³¹ *Ibid.*, Escena XI, 43.

cumplió cuando *dejó* de ser ciega para contemplar lo que verdaderamente es. Tal como lo indica Durán Manso:

Blanche DuBois es el personaje que mejor representa este aspecto pues además de no aceptar que su vida ya no es la misma que cuando residía en Belle Reve, la plantación familiar, su apuesta por un mundo de ensoñación para protegerse de la cruda realidad termina conduciéndola a la locura. La protagonista de *A streetcar named desire* encarna muchos de los miedos del dramaturgo, sobre todo, en lo que a la pérdida de los valores del viejo Sur se refiere, y su composición como dama remilgada en una época en la que predominaba la educación exquisita, las buenas maneras, y la elegancia, pone de manifiesto la añoranza del autor por un mundo que prácticamente no existe y que entró en decadencia tras la Guerra de Secesión.¹³²

Con el eje del viejo Sur; tenemos el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial (1945) y que *Un tranvía* se publicó en 1947, por ende, Estados Unidos se encontraba en procesos de reestructuración general y Williams los reflejó en el contexto de Blanche. Ella fue educada con los viejos valores, el ambiente de su educación ya no existía y “aquellos a los que repugnaba, los obreros e inmigrantes, ahora están mezclados;”¹³³ sus valores decadentes eran caducos en el Sur pobre al que llegó. Como proviene de un linaje burgués de terratenientes que empobreció, hay una gran diferencia entre ella, con su vestimenta sofisticada y vocabulario cultivado, con los personajes no sofisticados (amas de casa, obreros e inmigrantes)¹³⁴ que habitan en la calle de Campos Elíseos. Realmente, ella es la extraña para ellos, dado que no pertenece a ese contexto y tratar de encontrar un lugar en

¹³² Durán Manso, *La complejidad psicológica*, 42.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ *Ibíd.*, 49.

esa sociedad fue su mayor desafío.¹³⁵ En relación con el contexto de posguerra, decadencia y cambios Camille Leclere comenta:

The postwar standards for women marked a clear break from the pre-war days, as the former were forced by circumstances to take part in the war effort and start working. Many of the societal norms – such as lavish parties and young ladies’ debut in the world – were abandoned. Society had changed; it was no longer based on rich plantation owners’ wealth, which depended on the work of slaves, but on a collective effort from each individual, male or female, rich or poor. [...] Blanche, as the descendent of plantation owners, still holds on to the idea of her garments being a display of her proper upbringing and class. This is the first rebellious act that we can notice one her part, though it is deeply inscribed in tradition. The paradox lies in the act of rebelling against modern standards – a less lavish lifestyle and more practical garments – by maintaining standards from the past through her attitude and clothing.¹³⁶

Blanche se aferra al pasado, vive de los recuerdos, su mayor desgaste fue enfocarse en lo que era antes, en lugar de buscar adaptarse en su ahora, la negativa de ver su realidad terminará siendo su mayor castigo. Ella rechaza su presente porque ya no le queda nada, extraña lo que ya no tiene, su plantación Belle Reve, la época en la que tenía dinero y a su esposo suicida. Y a pesar de todo, en su ilusión espera que el futuro sea mejor.

¹³⁵ Camille Leclere, *A Rebellious Conformist – The Paradox of Blanche DuBois* (France: Université Bordeaux Montaigne, 2016), 1.

¹³⁶ Camille Leclere, *Rebellious Conformist*, 14 [Los estándares de la posguerra para las mujeres marcaron un claro quiebre de los días anteriores a la guerra, ya que las circunstancias las obligaron a participar en el esfuerzo de guerra y comenzar a trabajar. Muchas de las normas sociales, como fiestas lujosas y el debut de señoritas en el mundo, fueron abandonadas. La sociedad había cambiado; ya no se basaba en la riqueza de los propietarios de plantaciones ricas, que dependían del trabajo de los esclavos, sino en un esfuerzo colectivo de cada individuo, hombre o mujer, rico o pobre. [...] Blanche, como descendiente de los propietarios de plantaciones, todavía se aferra a la idea de que sus prendas son una muestra de su educación y clase adecuadas. Este es el primer acto rebelde en el que podemos notar su parte, aunque está profundamente inscrito en la tradición. La paradoja radica en el acto de rebelarse contra los estándares modernos, un estilo de vida menos lujoso y prendas más prácticas, al mantener los estándares del pasado a través de su actitud y vestimenta.].

Su atracción pasional hacia Stanley y la atracción sentimental por Mitch la terminan convirtiendo en una pieza de juego para los hombres, uno la viola y el otro la desprecia. Blanche es un personaje sensible, en gran parte es víctima de ella misma al vivir en un mundo en el que sus sueños no tienen lugar y que le impide encontrar su felicidad.¹³⁷

Blanche y Nora provienen de un pasado complejo que atormenta su presente, también anhelan un cambio en su vida y realidad, al final ninguna lo logra y, a su manera, ambas abandonan la casa en la que se encuentran. Ahora indagemos tres aspectos que las unen de un modo más profundo: las casas, los extraños y el cambio de vida.

1.3.1.1. LAS CASAS

*Claro que gracias a la casa, un gran número de recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados.*¹³⁸
GASTON BACHELARD.

Habitualmente, o se supone, la casa tendría que ser un espacio de comodidad, seguridad y hasta de felicidad. En el caso de Nora y Blanche, las casas que habitan no cumplen lo mencionado, al contrario, sus mayores sufrimientos los vivieron dentro de aquellas.

Nora habita una casa que le pertenece a su marido, por ende, pasa a ser propia pero no directa. En esta casa ella no tiene ningún sitio que le pertenezca exclusivamente, por ejemplo, Torvaldo tiene su estudio, al cual ella nunca entra; la cocina pertenece a la servidumbre, la habitación de los niños, la recámara que es del matrimonio y la sala que pertenece a todos por ser un espacio público. Nora siempre está en la sala procurando o escuchando al otro y pocas veces a sí misma, no tiene un lugar donde resguardarse. En esta casa tuvo decepciones, amenazas, intimidaciones y miedos que destruyeron poco a poco su

¹³⁷ *Ibíd.*, 38.

¹³⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 38.

propio imperio, en el cual nunca tiene privacidad, los visitantes (Dr. Rank, Cristina y Krogstad) siempre llegan sin avisar. Ella pocas veces sale de la casa, transita en una claustrofobia mental y física que termina cuando Torvaldo la llama hipócrita.¹³⁹

Blanche llega a una casa en Nueva Orleans que no le pertenece, y que ni siquiera es directamente de su hermana, dado que se la rentan a un tercero, critica cada detalle que observa, haciendo comparaciones despreciativas con los lugares de los cuentos de Edgar Allan Poe y comparando con su finca, Belle Reve. Es contradictoria la actitud de Blanche porque viene de haber vivido en peores condiciones en hoteles de mala muerte y de haber salido de Belle Reve que fue un lugar en el que presencié varias muertes.¹⁴⁰ Sin embargo, la señorita DuBois permaneció en la pequeña casa de los Kowalsy durante cinco meses en los que se topó con las consecuencias de sus actos, aunado que en dicho hogar vivió su más grande atrocidad, la violación que la hizo enloquecer. Este episodio que atravesó junto a la pareja de su hermana, fue un juego de seducción y provocación que se le salió de las manos y que la hizo salir de esta casa.

La estructura de estas casas es completamente opuesta, la casa completa de los Kowalsky podría ser la sala de la de los Helmer. Mientras que en la casa de Nora sí existen muros, en la casa que invade Blanche las cortinas son las que se encargan de dividir los cuartos y de determinar la privacidad. Si Nora carece de espacio privado, absolutamente todos los personajes de *Un tranvía* también.

Ambas casas comparten la musicalidad que sucede dentro de ellas. Torvaldo toca armoniosamente el piano mientras Nora ensaya la tarantela y Blanche prende la radio para

¹³⁹ Anónimo, 'Home is where the heart is': A consideration of the relationship between emotional states and stage spaces in *A Doll's House* and *A Streetcar Named Desire* (s.e.: s.l., s.f.), consultado 16 julio, 2019, <http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/3312j.pdf>

¹⁴⁰ *Ibid.*, 12.

bailar frente a Mitch, sin olvidar que constantemente se escucha el jazz en esta casa de Nueva Orleans. Pero hay otra música que no sucede en *Casa de muñecas*, la que sólo escucha y que enloquece a Blanche: la varsoviana. Ésta la escucha en su propia cabeza, y los gritos de la vendedora de flores, los cuales ella asocia con la llegada de la muerte, son los sonidos que denotan su completa locura.

Es claro que los espacios escénicos determinan completamente los estados emocionales de Nora y Blanche, sus creadores se encargaron de llevar unas casas verdaderas, mas no reales, a la ficción y la escena. Tal como el ensayo '*Home is where the heart is*': *A consideration of the relationship between emotional states and stage spaces in A Doll's House and A Streetcar Named Desire* lo indica:

The communal domestic space represented on the stages of Henrik Ibsen's *A Doll's House* and Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* greatly influence the emotional states of the characters who occupy them. Similarly, the emotional states of the characters, namely Nora Helmer and Blanche Dubois of the respective plays, in turn influence the stage spaces that they occupy; Nora's final exit and Blanche's hallucinations engage the set design, the lighting, and the music. There is therefore an inextricable relationship between emotional states – namely feelings of claustrophobia and exposure – and stage space – the home. Ibsen's 1879 naturalist play will be considered here first, with a view to examining the relationship between the Helmers' comfortable drawing room onstage and Nora's sense of claustrophobia. The impact upon Blanche of her lack of personal space in the Kowalski home in William's subjective realism play, first performed in New York in 1947, will then be considered. These two stage spaces confine and distort the traditionally positive attributes of a home; security and companionship become entrapment and over-familiarity.¹⁴¹

¹⁴¹ Anónimo, *Home is where*, 1 [El espacio doméstico común representado en los escenarios de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen y *Un Tranvía Llamado Deseo* de Tennessee Williams influye en gran medida en los estados emocionales de los personajes que los ocupan. Del mismo modo, los estados emocionales de los

El título de este ensayo comienza con *Home is where the heart is*, que al traducirlo al español es *La casa es donde el corazón está*. Sin duda, el corazón de Nora y Blanche nunca estuvo en las casas que habitaron, estaba en otro lugar buscando que sus condiciones de vida fueran diferentes. Resultó que las casas que las podrían salvar o hacer feliz las terminaron destruyendo.

1.3.1.2. LOS EXTRAÑOS

La aparición de la palabra *extraños* es otra coincidencia relevante entre Nora y Blanche, ambas la usan en un sentido opuesto, una por desconfianza y la otra por confianza.

Nora siente repulsión hacia el mayor extraño en su vida, Torvaldo. Al darse cuenta que después de estar casada con él durante ocho años y haber tenido tres hijos, realmente no lo conoce. Él por su parte está dispuesto a dejar de serlo y convertirse en otro,¹⁴² pero ella cree que dicho cambio puede ser posible únicamente por medio de su separación, hecho que él declina. Ella, por su lado, rechaza absolutamente toda la ayuda que pueda provenir de este extraño y su repulsión la da a conocer cuando dice: “No puedo pasar la noche en casa de un extraño” y “Te digo que no. No admito nada de extraños.”¹⁴³

Sin darse cuenta, Nora dormía a lado de alguien a quien creía amar, al comenzar a notar que su esposo no le daría su lugar al defenderla de Krogstad, más los cambios bruscos de conducta y desconfianza de él, es cuando se dio cuenta que el comenzar a conocerse a sí

personajes, a saber, Nora Helmer y Blanche Dubois de las respectivas obras, a su vez influyen en los espacios escénicos que ocupan; la salida final de Nora y las alucinaciones de Blanche involucran el diseño del escenario, la iluminación y la música. Por lo tanto, existe una relación inextricable entre los estados emocionales, es decir, los sentimientos de claustrofobia y exposición, y el espacio escénico, el hogar. La obra naturalista de 1879 de Ibsen se considerará aquí primero, con el fin de examinar la relación entre el cómodo salón de los Helmer en el escenario y el sentido de claustrofobia de Nora. Luego se considerará el impacto sobre Blanche de su falta de espacio personal en la casa de Kowalski en la obra de realismo subjetivo de Williams, presentada por primera vez en Nueva York en 1947. Estos dos espacios escénicos confinan y distorsionan los atributos tradicionalmente positivos de un hogar; la seguridad y el compañerismo se convierten en atrapamiento y sobre familiaridad.].

¹⁴² Ibsen, *Casa de muñecas*, 201.

¹⁴³ *Ibid.*, 201-203.

misma es desconocer al otro, es decir, desconocer al esposo perfecto y conocer al imperfecto, de esta manera vio imposible que las circunstancias pudieran cambiar ni por medio de un milagro.

Por su lado, Blanche al final de *Un tranvía* dice: “siempre he dependido de la bondad de los extraños.”¹⁴⁴ Si ella le dice esta frase a un doctor que apenas está conociendo, pero al que le termina teniendo confianza, ¿realmente quiénes son los extraños para ella? Stella la entregó a un manicomio al no creerle que Stanley la violó, Stanley siempre la rechazó y se burló de ella, y Mitch la terminó defraudando. Ellos, que parecerían ser los conocidos, terminaron siendo los verdaderos extraños que jamás hubiera creído que la transgredirían y traicionarían como lo hicieron.

Blanche menciona a los extraños cuando le confiesa a Mitch: “Sí, me acosté con muchos extraños. Después de la muerte de Allan, acostarme con extraños era lo único que podía hacer para llenar mi corazón desierto.”¹⁴⁵ Se refiere con los que se involucró pero que jamás la dañaron, sin olvidar al joven repartidor que llega a cobrar la suscripción y al que no conoce, pero que sí termina besando.

Sin duda, el mayor extraño de Blanche es el doctor que literalmente llegó salvarle la vida por los desequilibrios mentales que comenzó a externar. En el siguiente fragmento de la escena 11 de *Un tranvía* se muestra la huida de Blanche de la casa de los Kowalsky:

BLANCHE: Quienquiera que usted sea... yo siempre he dependido de la bondad de los extraños.
(*Los jugadores retroceden cuando BLANCHE y el DOCTOR atraviesan la cocina y llegan a la puerta de la calle. BLANCHE permite que el DOCTOR la conduzca como a una ciega. Cuando aparecen en el porche STELLA grita el nombre de su*

¹⁴⁴ Tennessee Williams, *Un tranvía llamado Deseo* (s.l.: s.e., s.f.), 43, consultado 16 julio, 2019, <https://es.scribd.com/document/380026775/Tennessee-Williams-Un-Tranvia-Llamado-Deseo-Traduccion-Jose-Emilio-Pacheco>

Esta traducción fue realizada por José Emilio Pacheco sin fines de lucro.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 35.

hermana desde el sitio en que está agazapada, algunos peldaños arriba de la escalera.)

STELLA: Blanche, Blanche, Blanche...

(BLANCHE sigue caminando sin volverse, seguida por el DOCTOR y la ENFERMERA. [...])

Es notoria la indiferencia de Blanche hacia sus conocidos, va como una ciega cuando realmente apenas comienza a abrir los ojos ante su verdadero contexto. Cuando no se vuelve ante los gritos de Stella es porque la verdad la ha enmudecido y prefiere ya no ver a los seres con los que coexistió durante cinco meses.

Nora y Blanche abandonaron las casas por la responsabilidad de los extraños, empero, Nora salió por no soportar al extraño y Blanche salió por confiar en el extraño. El cruce de las puertas de dichas casas lo único que podía asegurarles es que sus vidas cambiarían por completo.

1.3.1.3. EL CAMBIO DE VIDA

Es un hecho que Nora al abandonar su hogar se enfrentaría a un cambio radical en su vida, las comodidades a las que estaba acostumbrada ya no estarían a su disponibilidad y su vida familiar quedaría completamente nula. Desde el primer acto expresa su felicidad por el cambio de vida que tendrá su familia por el ascenso laboral de su esposo, el cual conlleva un aumento salarial grande que les permitiría tener una vida sin restricciones. El conflicto en su matrimonio se produjo justo cuando estaban en vísperas de los bienes materiales y de la *felicidad* asegurada, estropeada por la desconfianza de Torvaldo al tratar a Nora como una delincuente.

Hay que resaltar que desde el segundo acto dejó entrever la posibilidad de suicidarse, debido a los problemas con Krogstad, dicho suicidio provocaría otro cambio a su destino. Sin embargo, estos no son los cambios de vida que realmente desea, lo que

espera es que su matrimonio se convierta en uno verdadero en el que se pueda vivir de manera honesta, hecho que cambiaría completamente su relación marital. Al perder la esperanza de que esto suceda opta por renunciar a su vida familiar para ir en búsqueda de ella misma.

Es un completo misterio qué pudo haber pasado con ella al cerrar la puerta. A pesar de que anuncia que regresaría a su territorio de origen, lo verdaderamente importante es conocer si logró ser libre o conocerse a sí misma.

Otros personajes que se vieron afectados por los actos de Nora, exponiéndolos a cambiar sus vidas fueron Torvaldo, Cristina y Krogstad. El primero se quedó solo, expuesto a la opinión de la sociedad por haber sido abandonado y quedándose con la responsabilidad de la crianza de tres niños. Los dos últimos decidieron unir sus vidas para crear una nueva, Cristina aceptó hacerse cargo de Krogstad y de sus hijos como si fueran propios; él por su lado, aceptó dicha unión que le permitió dejar de preocuparse por su situación económica precaria debida a su despido. Paradójicamente se da un intercambio, el puesto de Krogstad es para Cristina y la visión de un hogar feliz con honestidad también se lo termina quedando Cristina, contexto que antes le pertenecía a Nora, de esta manera es que estos personajes cambiaron completamente su situación inicial.

A diferencia de Nora, Blanche al tener más experiencia de vida, los cambios que ha tenido han sido drásticos. Está la Blanche educada de Belle Reve, la maestra culta de inglés, la promiscua del Hotel Flamingo y la mentirosa que llega a Nueva Orleans. Sin embargo, estos cambios de vida no han sido suficientes para ella, espera encontrarse con un marido rico que la saque del contexto de pobreza y abandono en el que se encuentra. Después de una pelea entre Stanley y Stella, Blanche intenta convencer a su hermana de cambiar sus condiciones de vida, ella menciona que el dinero es lo que necesita, recuerda a

Shep Huntleigh, un ex compañero de la universidad que ahora es millonario. La esperanza de encontrarse con Shep la mantiene latente hasta el final, incluso antes de salir de la casa de los Kowalsky, Blanche cree que quien ha llegado por ella es el Señor Huntleigh, su allegados tratan de engañarla pero ella se da cuenta que él no es. Al salir de la casa se intuye el cambio de vida que ahora tendrá, llegará a un manicomio en el que le tratarán los desequilibrios mentales que presentó después de la violación, del rechazo de Mitch y de la frustración de no poder contactar a Shep.

Poco antes de irse con el doctor, Blanche describe una propuesta de lo que podría ocurrirle. Come una uva sin lavar y cree que morirá por ese hecho, describe que de ahora en adelante vivirá en el mar junto a un joven doctor y que al morir, a causa de la uva ingerida, será arrojada al mar.

La partida de Blanche no afecta a ninguno de los otros personajes, todos continúan con sus mismas condiciones de vida que tenían antes de que ella llegara. Tal vez el único afectado emocionalmente sea Mitch, pero su cotidianidad seguirá intacta, contraste a la partida de Nora, quien sí alteró la vida de los otros personajes. Referente a esto, Bachelard menciona: “Los verdaderos bienestares tienen un pasado. Todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa.”¹⁴⁶ Los bienestares pasados de Blanche y Nora ya no existen en su presente, la riqueza de la primera se ha esfumado y el matrimonio de la segunda está deshecho, ambas parten de una casa, y, tal vez, al llegar a su nuevo destino habiten un espacio que fungirá como su nueva casa, por ende, su nueva vida.

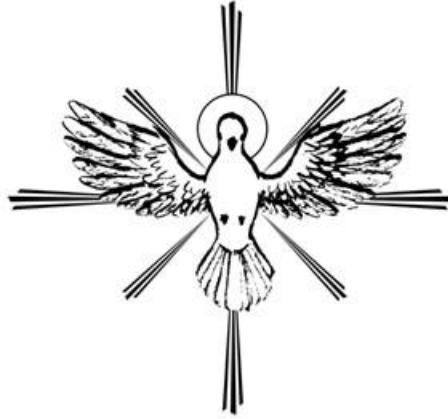
Para recordar, a lo largo de este capítulo se han expuesto los vínculos existentes entre *Casa de muñecas* y *Un tranvía llamado Deseo*, desde sus creadores, temas, contextos, personajes y protagonistas. El motivo de encontrar las relaciones entre las dos dramaturgias

¹⁴⁶ Bachelard, *Poética*, 35.

es para analizar los cambios de vida que desean Nora Helmer y Blanche DuBois. Las primeras manifestaciones de estos cambios dentro de los textos dramáticos son cuando Nora pide un milagro antes de su partida y cuando Blanche constantemente desea que ese cambio suceda con la llegada de su millonario. Ahora veamos en el siguiente capítulo cómo el cambio de vida está completamente ligado al deseo del milagro de las protagonistas a partir de sus propias enunciaciones.

CAPÍTULO

2



EL DESEO DEL MILAGRO



CAPÍTULO 2. EL DESEO DEL MILAGRO

Ante los procesos automáticos a los que está sometido el mundo, Arendt indica que la acción equivale a un milagro. Y, según ella, la capacidad que tiene la acción de producir milagros funda confianza y esperanza.¹⁴⁷

BYUNG-CHUL HAN

El deseo y el milagro son dos elementos que están inherentes en cualquier ser humano, sin importar el género, edad, nacionalidad o religión. De una u otra forma, cada uno ha deseado algo posible o imposible en sus vidas, ya sea un bien material, una situación, a alguien o algo que cambie las circunstancias. Dichos deseos van cambiando mientras transcurre el tiempo, y justo los milagros entran en nuestras vidas cuando éstas se nos salen de las manos.

El término deseo¹⁴⁸ proviene del verbo desear, el cual tiene tres significados: 1) aspirar con vehemencia al conocimiento, posesión o disfrute de algo; 2) anhelar que acontezca o deje de acontecer algún suceso; y 3) sentir apetencia sexual hacia alguien.¹⁴⁹ Específicamente, la palabra deseo es definida como el “movimiento afectivo hacia algo que se apetece,”¹⁵⁰ por lo tanto, este no necesita una intervención divina para que acontezca, radica más en la decisión, convicción e impulso para que se materialice.

¹⁴⁷ Byung-Chul Han, *En el enjambre* (Barcelona: Herder, 2014), 34.

¹⁴⁸ El vocablo deseo proviene de las palabras en latín *dēsīderium*, *dēsīdero* y *dēsīdia*, que significan deseo, ansia, anhelo, inactividad y pereza.

Véase: Real Academia Española, *Vox. Diccionario ilustrado. Latino-Español, Español-Latino* (Barcelona: Biblograf, 1982), 150. Consultado 18 octubre, 2020, <https://eldesvandelorga.files.wordpress.com/2019/02/diccionario-vox-latin-espanol.p.pdf>

¹⁴⁹ “Real Academia Española,” Diccionario de la lengua española, consultada 26 julio, 2019, <https://dle.rae.es/?id=Cni7XXE>

¹⁵⁰ *Ibid.*, <https://dle.rae.es/?id=CwuZEEf>

La Real Academia Española define milagro¹⁵¹ como un “hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino.”¹⁵² Por lo tanto, el milagro es un hecho o un evento que desafía las leyes naturales, y que el ser humano sólo se admira cuando sucede, no sabe cómo describirlo pero sí lo cree porque lo está viendo, haciendo que cobre mayor relevancia la experiencia porque era algo que no esperaba, sucedió desafiando sus ideas y esperanzas.

Las nociones de deseo y milagro se encargan de unir a Blanche y a Nora, es decir, en los motores que cada una de ellas tiene para desear el milagro. En el último acto de *Casa de muñecas* Nora pide un milagro que desde el segundo acto está deseando, no sé si es completamente religioso, pero sí es uno que busca un cambio de vida. En el caso de Blanche DuBois, ella desea el cambio de vida sustentando que el dinero es su solución. Ambas recurren al deseo del milagro debido a la imposibilidad de cambiar sus vidas, hay cambios que suceden pero no como ellas hubieran querido, por ello, terminan huyendo.

En este capítulo se muestra la vinculación de las palabras de las protagonistas que enuncian el deseo del milagro¹⁵³ desde un enfoque performativo. En el primer apartado se expone el contexto y surgimiento del deseo del milagro de Nora, en el segundo el deseo de Blanche y en el tercero la enunciación performativa del deseo del milagro como cambio de vida a partir de tres niveles: la enunciación de los conflictos pasados, la enunciación del deseo del milagro como cambio de vida y las consecuencias del deseo del milagro fallido.

¹⁵¹ El vocablo milagro proviene de las palabras en latín *mīrābilis* y *mīrāculum*, que significan admirable, maravilloso, sorprendente, singular, prodigio, portento, maravilla y cosa extraordinaria. Véase: Real Academia Española, *Vox. Diccionario ilustrado. Latino-Español, Español-Latino* (Barcelona: Biblograf, 1982), 318. Consultado 18 octubre, 2020, <https://eldesvandelorga.files.wordpress.com/2019/02/diccionario-vox-latín-español.p.pdf>

¹⁵² “Real Academia Española,” Diccionario de la lengua española, consultada 26 julio, 2019, <https://dle.rae.es/?id=PEYpsXJ>

¹⁵³ Se hace referencia constante al término *deseo del milagro*, dado que es el eje conceptual principal de esta tesis.

2.1. EL DESEO DEL MILAGRO COMO CAMBIO DE VIDA EN NORA HELMER

María Serguieievna Kurguinian menciona que “cuando Nora habla de un milagro, ella se refiere a la posibilidad de una vida por entero nueva,”¹⁵⁴ específicamente, a un verdadero matrimonio, mismo que se consume en una sociedad conservadora. El deseo del milagro de Nora está sustentado en el cambio radical de la concepción de su matrimonio, el cual se encuentra cimentado sobre ideas machistas.

Ibsen fue un gran creador de personajes femeninos, además de Nora, también hay una Hedda Gabler y una Elena Alving de *Espectros*, “unidas por su rebeldía a doblegarse ante una sociedad hecha por los hombres.”¹⁵⁵ Estas mujeres ibsenianas se enfrentaron a las diferencias de género. Es notorio que la igualdad de género queda completamente nula en *Casa de muñecas*, al principio de la obra se presenta un matrimonio en el que el hombre trabaja y la mujer se encarga de ser la esposa impecable que cuida a los hijos. Sin embargo, Torvaldo se dirige a Nora llamándola alondra, ardilla, pajarito, paloma y bichito. En ningún momento lo hace de manera explícitamente despectiva, pero, ¿por qué llamarla con nombres de animales? ¿Cuál será la verdadera intención de Torvaldo al utilizar estos términos, cuando Nora jamás lo llama de esta manera?

Casa de muñecas es un orgullo del feminismo y de la emancipación de la mujer, “Nora es la encarnación del ideal feminista, afirmando el derecho a vivir plenamente su vida individual y, por encima de sus deberes de esposa y madre, reivindicando sus derechos como ser humano.”¹⁵⁶

En la progresión de la historia podemos apreciar varias “Noras”: la aniñada, la que tiene miedo, la que oculta sus secretos, la que miente, la que cuestiona, la que dice la

¹⁵⁴ María Serguieievna Kurguinian, *Hacia una teoría dramática* (México: Paso de Gato, 2010), 202.

¹⁵⁵ Adell, prólogo, 19.

¹⁵⁶ Mondada, prólogo, XXII.

verdad y la que abandona su hogar. Lo más relevante es que en estos cambios tan drásticos entre cada acto se observa que ella comienza a reflexionar por sí misma, es decir, como un individuo y ya no tanto como un ente perteneciente a una familia o sociedad. Dubatti define a Nora como una mujer que defiende su dignidad y menciona que “es mucho más que un personaje femenino, [...] (ella) encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa e impone su visión de mundo basada en el ejercicio de la libertad y de la verdad.”¹⁵⁷

El hecho de abandonar su casa fue para ir en búsqueda de su libertad y comenzar a tomar decisiones por su criterio, ya no por la influencia de su esposo o padre. Giberti afirma que “sólo a través de la verdad puede el ser humano alcanzar la libertad,”¹⁵⁸ por ende, Nora al ser honesta consigo misma anheló y luchó esa libertad.

Pero retomemos, ¿por qué desear la producción del mayor milagro que conduce a un verdadero matrimonio? El matrimonio de los Helmer presenta múltiples diferencias, por ejemplo, no tienen la misma educación y cada uno aprecia el contexto social de forma opuesta; a Torvaldo le pesa la opinión de la sociedad y a Nora no. Por lo tanto, en *Casa de muñecas* no se podría hablar de una igualdad de género porque Nora es sometida y agredida constantemente por ser mujer, situación que se muestra en los siguientes puntos: 1) cuando Torvaldo descubre el fraude de Nora la llama hipócrita, desgraciada, delincuente, criminal e insensata, mientras que ella nunca le replicó ofensa alguna; 2) Nora confronta a Torvaldo anunciándole que abandonará su hogar y éste le dice que está enferma y que no está en su juicio,¹⁵⁹ 3) Torvaldo subestima a Nora al sentirla incapaz de educar a los hijos y 4)

¹⁵⁷ Jorge Dubatti, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (Buenos Aires: Colihue, 2006), 131.

¹⁵⁸ Karina Giberti, “Una casa”, 129.

¹⁵⁹ Ibsen, *Casa de muñecas*, 197.

Torvaldo perdona a Nora por algo que ella no debía ser perdonada, y sólo por ser mujer le dice:

HELMER

Me has querido como una mujer debe querer a su marido. [...] No debes tomar en cuenta las duras palabras que te dije en el primer arrebató, cuando creía que todo se derribaba sobre mí. Te he perdonado, Nora; te juro que te he perdonado.¹⁶⁰

Como consecuencia de esta sumisión Nora abandonó su hogar, este fue el único golpe de autoridad que comenzó la búsqueda de un trato igualitario de las mujeres del siglo XIX, al reflexionar sobre su papel como esposas y como seres humanos. Al tomar conciencia de este estado, Nora rompió el estereotipo del matrimonio en el que la mujer no tiene voz, no puede emitir una opinión y en el que no tiene identidad; es decir, rompió las cadenas que la sujetaron a las decisiones, aprobaciones y permisos del hombre. Empero, en el segundo acto, ella duda de su condición de mujer al sentirse incapaz de solucionar el asunto del dinero adeudado, mencionando que “un hombre puede resolver ciertos asuntos mejor que una mujer.”¹⁶¹ En este caso, Nora reconoce necesitar la ayuda de un varón, ya fuera el Dr. Rank o Torvaldo, para enfrentar su deuda con Krogstad. Al final, termina poniendo en su lugar a estos tres hombres: a Krogstad, al detener sus amenazas; al Dr. Rank, haciéndole notar su imprudencia por decirle que la amaba; y a Torvaldo, por no darle su lugar como esposa.

Nora es sinónimo de revolución, es un personaje controversial y que más influencia causó en la sociedad de su época; dado que la sociedad del siglo XIX era machista y limitaba el papel de la mujer juzgándolas como si fueran hombres.¹⁶² Gracias al impacto de este personaje se ha creado una tendencia llamada “noraísmo”, misma que se ha convertido

¹⁶⁰ Ibsen, *Casa de muñecas*, 187.

¹⁶¹ *Ibid.*, 108.

¹⁶² Karina Giberti, “Una casa de muñecas (1879): Tragedia contemporánea,” en *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, comp. Jorge Dubatti (Buenos Aires: Colihue, 2006), 124.

“en bandera de lucha de movimientos feministas”.¹⁶³ Respecto al poder del “noraísmo”

Karina Giberti menciona:

Si bien la problemática feminista está presente en la obra, y ha dado lugar a la creación de otras protagonistas “noraístas”, es posible afirmar que ésta excede a este movimiento, ya que según los dichos del autor en un discurso dirigido a la Liga Noruega para los Derechos de la Mujer el 26 de mayo de 1898: ‘No soy miembro de la Liga para los Derechos de la Mujer. [...] Hasta no estoy seguro de lo que este movimiento para los derechos de la mujer es. A mí me ha parecido un problema de la humanidad en general’.¹⁶⁴

El matrimonio de Nora es tradicional, existe la división de labores, Torvaldo trabaja y ella mantiene todo en orden, su matrimonio se puede comparar perfectamente con la división primitiva que siempre se ha hecho a nivel histórico entre hombres y mujeres. Friedrich Engels¹⁶⁵ explica esta división¹⁶⁶ de la siguiente manera:

La abolición del derecho materno fue la gran derrota del sexo femenino. El hombre llevó también el timón de la casa; la mujer fue envilecida, domeñada, trocóse en esclava de su placer y en simple instrumento de reproducción. Esta degradada condición de la mujer, [...] ha sido gradualmente retocada y disimulada, en ciertos sitios hasta revestida de formas más suaves; pero de ningún modo se ha suprimido.¹⁶⁷

¹⁶³ Juan Andrés Piña, prólogo a *Casa de muñecas*, por Henrik Ibsen (s.c: s.e., s.f.), consultado 21 mayo, 2019, <http://www.stpaul.cl/biblioteca/casam.pdf>

¹⁶⁴ Karina Giberti, “Una casa”, 129.

En este texto Giberti también cita a Finney (1994, p.90).

¹⁶⁵ Friedrich Engels (Barmen, Renania, 1820 - Londres, 1895), pensador y dirigente socialista alemán. Tuvo también un protagonismo propio como teórico y activista del socialismo, a pesar de lo contradictoria que resultaba su doble condición de empresario y revolucionario: participó personalmente en la revolución alemana de 1848-50; fue secretario de la primera Internacional obrera (la AIT) desde 1870; y publicó escritos tan relevantes como *Socialismo utópico y socialismo científico* (1882), *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884) y *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (1888).

Véase: “Biografías y Vidas,” s.a., consultada 05 julio, 2019, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/engels.htm>

¹⁶⁶ Federico Engels informa que “el hogar doméstico [...], donde la mayoría, si no la totalidad de la mujeres, pertenecen a una misma gens, mientras que los hombres se dividen en gentes diferentes, es la base efectiva de aquella preponderancia de las mujeres”. *Origen de la familia. La propiedad privada y el Estado* (México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 2000), 54.

¹⁶⁷ Federico Engels, *Origen de la familia. La propiedad privada y el Estado* (México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 2000), 63.

Regresando al contexto de Nora, ella se encargó de suprimir estas ideas históricas y se enfrentó a la sociedad conservadora llena de prejuicios con opiniones moralizadoras, para terminar haciéndolas a un lado y accionar como realmente quería desde tiempo atrás, destrozando todos los postulados sobre el matrimonio patriarcal. Esta fuerza histórica sobre el matrimonio fue lo que hizo a Nora desear y pedir la producción del mayor milagro, era necesario uno con más potencia que lograra cambiar el rumbo de la visión de matrimonio, ya no sustentado en roles sino en honestidad.

Nora deja de creer en los milagros porque ya no hay más qué dar, ya no le encuentra sentido a su matrimonio. Su mayor milagro podría vincularse al mayor milagro de la humanidad occidental de esta era: la resurrección de Jesús. No es casualidad que Ibsen haya iniciado la ficción de la historia el 24 de diciembre, utilizando esta fecha “como metáfora del “renacimiento” de Nora.”¹⁶⁸ La Nora resurgida del tercer acto ya tiene mayor firmeza en sus decisiones y en el cambio tan brusco que va a ejecutar en su vida: el rompimiento al dominio patriarcal y machista.

La enunciación del deseo del milagro la llevó a efectuar actos que modificaron a muchos, en primer lugar a Torvaldo y en segundo lugar a los múltiples lectores y espectadores que se enfrentaban con la incertidumbre de: *el telón se cierra*. Efecto que se prolongó durante los siguientes siglos¹⁶⁹ y que se encargó de afamar a la protagonista de *Casa de muñecas*.

¹⁶⁸ Giberti, “Una casa”, 127.

¹⁶⁹ Tello, *Historia del teatro*, 81.

2.2. EL DESEO (MIMÉTICO) COMO CAMBIO DE VIDA EN BLANCHE DUBOIS

*En una palabra, esta obra consiguió dar la impresión de que el escenario puede expresar cualquier cosa y todas las cosas y hacerlo de manera hermosa.*¹⁷⁰

ARTHUR MILLER

A partir de la frase de Miller sabemos que Blanche DuBois proviene de una obra extremadamente exitosa y resonante, hablar de este personaje femenino es adentrarse en las conductas complejas e incomprensibles del ser humano que transgreden la moral propia. Su gran deseo es cambiar su vida, dado que se encuentra hundida en la pobreza humana y económica, espera que un hombre millonario llegue a buscarle para poner a sus pies una vida perfecta en la que no haya carencias. ¿Pero, este deseo está en sus manos? ¿Que llegue un millonario a su vida sería un milagro? ¿Qué más hay detrás de este deseo?

Blanche supone que el dinero es su solución, pero no un dinero propio sino uno proveniente de algún caballero. Los hombres que están a su alcance son Shep Huntleigh y Harold Mitchell, el primero en su imaginación y el segundo en su realidad. Al tener la idea firme de que sólo el hombre rico le asegurará un cambio, conduce a cuestionar cómo captaría a dicho hombre, es decir, ¿a qué estrategias podría recurrir para atraer al hombre ideal? Blanche no es completamente responsable en creerse dependiente de los hombres, todo proviene de los valores que le impregnó su sistema familiar en el que estaban divididos los roles y actividades entre los hombres y mujeres:

Be it because of her education or of a paternalistic society that encourages the dependence of women on men, Blanche considers herself as too fragile

¹⁷⁰ Miller, introducción, 126.

to go by in life without the “protection” – both physical and financial – of a stronger man.¹⁷¹

Entonces, tenemos que Blanche desea un cambio de vida que sólo un hombre millonario se lo podría dar y que en la obtención de éste deberá entrar en juego la atracción hacia ellos para relacionarse. Su deseo abarca más circunstancias de las aparentes, compete lo sexual, sensual, seductor e imitativo.

Para explicar este deseo recurriremos a las ideas de René Girard sobre el deseo mimético.¹⁷² Él explica que el deseo se crea a partir de la imitación de lo otro y el mediador (quien provoca el deseo). Desde su enfoque “el deseo siempre es espontáneo. Siempre podemos representarlo por una simple línea recta que une el sujeto y el objeto,”¹⁷³ el sujeto es el que desea a causa de imitar al mediador y el objeto es lo deseado. Para profundizar en esta idea veamos el siguiente ejemplo:

...una simple mirada desinteresada, incluso francamente distraída, del señor A lanzada hacia la señora X puede provocar el deseo del señor B. Ese deseo podrá a su vez suscitar el de A, lo que confirmará de nuevo el “valor” de la señora que B desea, mientras que al comienzo no había nada.¹⁷⁴

Girard sitúa “al hombre como a un ser determinado por el deseo mimético, siempre dependiente de un mediador que genere su deseo y su dinamismo.”¹⁷⁵ Vincula directamente a los hombres y mujeres con los deseos mencionando que “están hechos de tal manera que

¹⁷¹ Leclere, *Rebellious Conformist*, 47 [Ya sea por su educación o por una sociedad paternalista que fomenta la dependencia de las mujeres en los hombres, Blanche se considera demasiado frágil para vivir en la vida sin la "protección" — tanto física como financiera — de un hombre más fuerte.].

¹⁷² Girard defiende la idea de un deseo no autónomo, al que bautizará deseo mimético, y nos hablará de la estructura triangular del deseo denominando a los tres vértices sujeto, objeto y modelo o mediador.

Véase: Carmen Rus Pérez, “Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y alteridad en la literatura occidental (siglos XIX y XX)” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018).

¹⁷³ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* (Barcelona: Anagrama, 1985), 10.

¹⁷⁴ Simon de Keukelaere, “Presentación de la teoría del deseo mimético de René Girard,” *Ciencias Sociales y Educación* 4, no. 8 (2015): 221, consultado 05 agosto, 2019, https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/download/1753/1683

¹⁷⁵ Carmen Rus Pérez, “Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y alteridad en la literatura occidental (siglos XIX y XX)” (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018), 38.

se envían perpetuamente los unos a los otros unas señales contradictorias, siendo cada uno de ellos tan poco consciente de tender al otro una trampa en la misma medida en que él está cayendo en una trampa análoga.”¹⁷⁶ ¿Es decir, quién deseó primero? O, ¿cuál fue el primer deseo? A su vez, también “sostiene que el deseo humano se diferencia del animal en que no opera en función de un instinto primario [...] sino de un impulso psicológico y social.”¹⁷⁷ El cambio de vida de Blanche está ligado a los hombres debido a sus influencias sociales primarias: la familia.

El hombre por el que es notorio su deseo desde el primer momento es Stanley Kowalsky. Con esto, la gran pregunta es: ¿A quién y qué está imitando Blanche? Desde su llegada, aún sin conocerlo, Blanche hace preguntas a Stella sobre Stanley, en las que muestra su interés, a partir de haber visto una fotografía de él portando un traje de sargento con sus condecoraciones. En la escena II de *Un tranvía* le confirma a su hermana que ha estado coqueteándole al macho cabrío: “Le dije a Stanley que era un niño y me reí y coqueteé. Sí, estuve coqueteándole a tu marido.”¹⁷⁸ El juego de seducción y provocación que se le salió de las manos tuvo como consecuencia una violación. Desde el principio de la historia muestra atracción por Stan, entrando en un estado de interés y resistencia. Retomando lo figurativo de la condición animalesca de Stanley, ella estuvo “toreando a la bestia primitiva” durante mucho tiempo hasta que ésta reaccionó a sus instintos y tomó a su presa-dominante.

Siendo así, Blanche desea la hombría primitiva de Stanley porque Stella también lo hace pero, además, a ésta última le pertenece. El deseo por el mismo hombre provoca una

¹⁷⁶ René Girard, *La violencia y lo sagrado* (Barcelona: Anagrama, 2005), 154.

¹⁷⁷ Didanwy Davina Kent Trejo, “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 58.

¹⁷⁸ Williams, *Un tranvía*, 14.

rivalidad inconsciente entre las hermanas, por ejemplo, en la obra no se ve el momento en que Blanche le confiesa a Stella que Stanley la violó, pero por las líneas que dice Stella al final se da por entendido que sí sucedió en algún momento, además, menciona que con dicha confesión ya no podría vivir con Stanley bajo el mismo techo. Stella al sacar a su hermana de la casa recurrió a la mejor estrategia para quedarse como dueña exclusiva del hombre deseado.

“Un poco de deseo basta para que el ser desee la vanidad.”¹⁷⁹ Blanche ya es vanidosa¹⁸⁰ de por sí, entonces, al tener el deseo dentro de sí misma su vanidad se convierte en inalcanzable. Saber que Stan es un hombre que pertenece a su hermana es motivo suficiente para que ella pretenda desear que dicho hombre esté a sus pies, aunado que ella se siente más bella que Stella.

En la mayoría de los deseos [...] el mismo mediador desea el objeto [...] Este deseo, real o presunto, es lo que hace que el objeto sea infinitamente deseable a los ojos del sujeto. La mediación engendra un segundo deseo absolutamente idéntico al del mediador. O sea: siempre nos encontramos con dos deseos competidores. El mediador ya no puede interpretar su papel de modelo sin interpretar igualmente, o aparentar que interpreta, el papel de un obstáculo [...] La imagen del triángulo sólo puede retenernos duraderamente si permite esta distinción, si nos permite medir, con una sola mirada, esta distancia. Para alcanzar este doble objetivo, basta con hacer variar, en el triángulo, la distancia que separa al mediador del sujeto deseante.¹⁸¹

Aplicando el deseo mimético en Blanche, se tiene que ella imita a Stella y los otros imitan a los hombres que la ven y la convierten en un objeto de deseo. La mayoría de los hombres

¹⁷⁹ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca* (Barcelona: Anagrama, 1985), 13.

¹⁸⁰ Girard menciona que “Para que un vanidoso desee un objeto basta con convencerle de que este objeto ya es deseado por un tercero que tenga un cierto prestigio. En tal caso, el mediador es un rival, suscitado fundamentalmente por la vanidad, que, por decirlo de algún modo, ha reclamado su existencia de rival antes de exigir su derrota.”, *Mentira romántica*, 13-14.

¹⁸¹ René Girard, *Mentira romántica*, 14.

de *Un tranvía* desean a Blanche porque otros la desearon y poseyeron, con su pasado promiscuo se da por entendido que sí estuvo con muchos. Apliquemos el ejemplo citado anteriormente sobre las miradas en la Señora X, sólo que en este caso sí hay atracción hacia la mujer que se mira. Mitch al mirar por primera vez a Blanche se sintió atraído, tanto que terminaron relacionándose. Al ser ya mirada por un hombre (Mitch) dentro de la casa del macho territorial (Stanley), más el pasado promiscuo que se le conoce y la indiferencia de Stanley hacia Blanche, lo único que logró fue avivar el deseo del otro hacia ella. Desde este enfoque, Mitch pudo haber sido el provocador del deseo de Stanley por Blanche.

Hay que tener presente que en la cabeza machista de Stanley, al haber dos mujeres dentro de su casa, automáticamente pasan a pertenecerle. Al estar en el mismo espacio la distancia entre el sujeto, mediador y deseo es muy corta, a esto Girard lo llama mediación interna,¹⁸² sin embargo, la permanencia en el mismo espacio físico no es “lo que (realmente) mide la distancia entre el mediador y el sujeto deseante [...] la distancia entre el mediador y el sujeto es fundamentalmente espiritual.”¹⁸³ Como Blanche ya estaba relacionándose con otro hombre del que sí se estaba enamorando, que además era amigo de Stan, la única forma de evitarlo era entrometerse para que esta nueva relación se rompiera, este involucramiento lo llevó a contarle a Mitch el pasado de Blanche y ejecutar la violación a ella como una reafirmación de lo que, según a él, le pertenece.

Como ya se ha mencionado, desde el principio de *Un tranvía* Blanche emana deseo por Stanley, un hombre que es pareja de su hermana, por ende, pasa a ser un deseo prohibido. Y aunque entre ellos hubo un acto sexual forzado, la consecuencia fue la ruptura

¹⁸² Girard dice: “Hablaemos de *mediación externa* cuando la distancia es suficiente para que las dos esferas de *posibilidades*, cuyos respectivos centros ocupan el mediador y el sujeto, no entren en contacto. Hablaemos de *mediación interna* cuando esta misma distancia es suficientemente reducida como para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente, la una en la otra.”, *Mentira romántica*, 15.

¹⁸³ René Girard, *Mentira romántica*, 15.

de la convivencia entre Blanche y Stella. Ya lo dice Girard, la violencia siempre va mezclada al deseo.¹⁸⁴

Con base en la teoría de Girard existen dos objetos de deseo, los que se pueden compartir y los que no, veamos cómo Simon de Keukelaere lo detalla:

Los objetos susceptibles de ser deseados ‘juntos’ son de dos tipos. Están primero los que se dejan compartir. Imitar el deseo que inspiran esos objetos suscita simpatía entre los que comparten el mismo deseo. Y están los objetos que no se dejan compartir, objetos a los que estamos bien apegados como para abandonarlos a un imitador (carrera, amor...). La convergencia de dos deseos sobre un objeto no compartible hace que el modelo y su imitador ya no puedan compartir el mismo deseo sin volverse el uno para el otro un obstáculo cuya interferencia, lejos de ponerle fin a la imitación, la duplica y la hace recíproca. Es lo que Girard llama la rivalidad mimética, extraño proceso de ‘realimentación positiva’ que secreta en grandes cantidades los celos, la envidia y el odio.¹⁸⁵

Esta rivalidad¹⁸⁶ es la que se da entre las hermanas DuBois al desear al mismo hombre y, también, en el resentimiento de Mitch, al conocer que Blanche fue deseada por muchos hombres. Los¹⁸⁷ que mayor se involucran en el deseo de Blanche son Shep Huntleigh, Mitch y, por su puesto, Stanley Kowalsky. Aunque vale la pena hacer un paréntesis con el Doctor, dado que él es el último hombre extraño en el que termina confiando; este

¹⁸⁴ René Girard, *La violencia y lo sagrado* (Barcelona: Anagrama, 2005), 151.

¹⁸⁵ Keukelaere, “Teoría del deseo,” 222.

¹⁸⁶ Respecto a la rivalidad Girard menciona que “Se trata de definir la posición del rival en el sistema que forma con el objeto y el sujeto. El rival desea el mismo objeto que el sujeto. Renunciar a la primacía del objeto y del sujeto para afirmar la del rival, sólo puede significar una cosa. La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de los dos deseos sobre el mismo objeto. El sujeto desea el objeto porque el propio rival lo desea. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable.”, *La violencia y lo sagrado* (Barcelona: Anagrama, 2005), 152.

¹⁸⁷ El trato de Blanche con los hombres comienza con Allan Grey, su primer esposo, siendo el único hombre que Blanche ha amado de verdad; el suicidio de éste fue el comienzo de sus fracasos sentimentales. Después sigue Shep Huntleigh, un viejo amigo de Blanche de la universidad, en él está la esperanza ilusoria de poder contactarlo para poder cambiar su situación, en la obra siempre está el deseo de comunicarse con él pero jamás lo logra; tanto Allan como Shep son personajes que nunca salen en escena, su existencia se da por los recuerdos de Blanche. Continúan el estudiante con el que se relacionó y el vendedor de periódicos, ellos son los hombres jóvenes que le recuerdan que la juventud ya se le había ido y representan parte de los extraños con los que fue promiscua (los del Hotel Flamingo, los soldados y sus alumnos).

personaje “sabe que Blanche necesita ayuda mental [...] es un médico comprensivo que opta por tomarla por los hombros, sin violencia, y llevársela de la casa.”¹⁸⁸ Cristina Rodríguez Carretero invita a generar cuestionamientos sobre lo que pudo haber sucedido con Blanche después de su partida con el Doctor:

...¿podrá la medicina salvar la mente enferma de Blanche DuBois? ¿Qué tratamiento recibirá? ¿Lobotomía como Rose, la hermana real de Tennessee Williams? ¿Medicación para dejarle en un estado de semicoma? ¿Cómo será su celda/habitación? ¿Serán dura con ella como la matrona o condescendientes como el médico?¹⁸⁹

Retomemos los tres personajes masculinos que tienen cabida en el deseo de Blanche, como sabemos, Shep sólo se manifiesta a partir de recuerdos, ya no está en su realidad, todo lo que ella cree que puede suceder se queda en la incertidumbre. El segundo hombre de ficción es Mitch, quien es el único que tiene un comportamiento decente para los estándares de Blanche, ellos comienzan a pretenderse y hasta aspiran llegar al matrimonio. Hasta ese momento, Mitch es la última oportunidad que ella tiene para rehacer su vida, en realidad, es al último que puede manipular a su antojo.¹⁹⁰ Por último queda Stanley Kowalsky, en él vio lo que nunca pudo ver en Allan Grey, es decir, un hombre varonil, fuerte, orgulloso de su masculinidad y sexualmente potente. Con la homosexualidad de Allan, seguro debió haber vivido un rechazo sexual, por ello:

...desde entonces trata de convencerse de que puede practicar sexo con todos los hombres que se crucen en su camino. Para ella, el objetivo de sentirse deseada se ha convertido en un reto. Blanche fue cruel con Allan al

¹⁸⁸ Cristina Rodríguez Carretero, "Eros y Tánatos en la teatralidad de Blanche Dubois en *A streetcar named desire*, de Tennessee Williams." (Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016), 138.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, 141.

¹⁹⁰ Rodríguez Carretero, "Eros y Tánatos", 120 y Camille Leclere, *Rebellious Conformist*, 54.

insultarle la noche de su boda; y, en equivalencia, en esta nueva relación, Mitch (y Stanley) vomitará(n) su crueldad hacia ella sin piedad...¹⁹¹

Desde el primer encuentro entre Stanley y Blanche hubo una indiferencia notoria por parte de él; a ella le inquietaba conocerlo y a él le era irrelevante. Él siempre la vio como una mujer peligrosa, “ya que ésta coquetea con él en varias ocasiones: al salir de uno de sus baños de agua caliente le pide a Stan que le abroche los botones de un vestido.”¹⁹² Entre ellos comienzan las tensiones personales y sexuales, para “Blanche es como un juego con otro hombre más y sigue coqueteando con él, observando hasta dónde puede llegar;”¹⁹³ al toparse con el límite es cuando, ambos en un estado de ebriedad, se comete el acto sexual forzado de él hacia ella. Todo el deseo que siente Blanche por la hombría de Stan, Williams lo retomó de una vivencia real:

Al regresar Tennessee Williams de la Universidad de Missouri, donde solo cursó dos años de carrera, su padre le encontró trabajo en una fábrica de zapatos. En esa fábrica Williams conoció a uno de los trabajadores. Era atractivo y amigable, y se llamaba Stanley Kowalski [...] Ambos entablaron amistad, y de él tomaría el nombre del antagonista de Blanche DuBois en *Streetcar*.¹⁹⁴

El deseo de cambio de vida de Blanche se frustró por completo, al final su vida sí cambió pero no como ella hubiera deseado; la llegada de un millonario ya sería un milagro para los momentos finales en los que se observa una Blanche que ya está fuera de sí. La micro sociedad con la que convivió poco a poco se volvió en su contra, de hecho, su partida lo único que hizo fue devolverle la paz a la mayoría, salvo por Mitch, quien al final se atreve a defenderla cuando ya es demasiado tarde.

¹⁹¹ Rodríguez Carretero, “Eros y Tánatos”, 120.

¹⁹² *Ibid.*, 108.

¹⁹³ *Ibid.*, 109.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 105.

2.3. LA TEORÍA DEL *CHIVO EXPIATORIO* DE RENÉ GIRARD APLICADA EN NORA Y BLANCHE

*La víctima es un chivo expiatorio. Todo el mundo entiende perfectamente esta expresión; nadie titubea acerca del sentido que hay que darle. Chivo expiatorio denota simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva que se produce contra ellas y la finalidad colectiva de esta polarización. Los perseguidores se encierran en la «lógica» de la representación persecutoria y jamás pueden salir de ella.*¹⁹⁵

RENÉ GIRARD

Nora Helmer y Blanche DuBois han sido víctimas de su propio contexto. La manera en que han sido violentadas lleva a cuestionar la conducta de la comunidad con la que estuvieron conviviendo, ¿quién estaba mal, ellas o ellos? ¿Quién era quien tenía las diferencias en los territorios (casas) que habitaban? Dentro de los planteamientos de Girard respecto al deseo mimético también esboza la teoría del chivo expiatorio, los ataques y la violencia hacia una víctima también son imitativos, si uno transgrede seguramente alguien más lo hará. Existen cuatro estereotipos¹⁹⁶ de persecución del chivo expiatorio: crisis social, crímenes hacia la víctima, selección victimaria y la violencia.

Desde este enfoque, tenemos a dos personajes femeninos que se han visto inmersos en la violencia; es imprescindible analizar el proceso que ellas atravesaron para convertirse en los chivos expiatorios de su multitud, cómo fue que la colectividad las designó para ser las perseguidas. Respecto a los estereotipos, Girard menciona que:

No hace falta que aparezcan todos los estereotipos. Bastan tres de ellos y con frecuencia sólo dos. Su presencia nos lleva a afirmar que: a) las

¹⁹⁵ René Girard, *El chivo expiatorio* (Barcelona: Anagrama, 1986), 57.

¹⁹⁶ René Girard menciona que las muestras de violencia colectiva suponen: “a) la descripción de una crisis social y cultural, o sea de una indiferenciación generalizada —primer estereotipo, b) crímenes «indiferenciadores» —segundo estereotipo, c) la designación de los autores de esos crímenes como poseedores de signos de selección victimaria, unas marcas paradójicas de indiferenciación —tercer estereotipo. Hay un cuarto estereotipo y es la propia violencia.” *El chivo expiatorio* (Barcelona: Anagrama, 1986), 35.

violencias son reales, b) la crisis es real, c) no se elige a las víctimas en virtud de los crímenes que se les atribuyen sino de sus rasgos victimarios, de todo lo que sugiere su afinidad culpable con la crisis, d) el sentido de la operación consiste en achacar a las víctimas la responsabilidad de esta crisis y actuar sobre ella destruyéndolas o, por lo menos, expulsándolas de la comunidad que «contaminan».¹⁹⁷

Al chivo expiatorio “se (le) considera la causa del desorden, (su sacrificio) pone fin a la crisis por el hecho de que su elección es unánime.”¹⁹⁸ Para ser más específico se refiere a:

La imitación lleva al conflicto, pero también es el fundamento de toda transmisión cultural. El otro es a la vez modelo y rival. El chivo expiatorio es lo inmundo y lo puro a la vez, el mal que hay que expulsar y, al mismo tiempo, el elemento trascendente, ya que el equilibrio social únicamente se recupera a través de su muerte, que viene seguida de su divinización...¹⁹⁹

Blanche y Nora lidiaron con una persecución colectiva, ambas provocaron crisis en los demás, la dimensión principal de esta crisis es la manera en que se afectaron las relaciones humanas. “Ya que la crisis afecta fundamentalmente a lo social, hay una fuerte tendencia a explicarla por causas sociales y sobre todo morales.”²⁰⁰ Nora al comenzar a pensar diferente que su marido y que su sociedad, provocó la crisis en su sistema familiar, el cual es consecuencia de su sociedad conservadora. Blanche con su llegada alteró absolutamente todas las relaciones humanas de aquella casa: alteró las relaciones de Stella con Stanley y las de éste con sus amigos; la libertad sexual de Blanche y su libertad de elección del hombre con el que quería compartir su vida, era opuesto a lo que las mujeres de Nueva Orleans podrían pensar o hacer. Cada una de ellas provocó la crisis no por malas

¹⁹⁷ René Girard, *El chivo expiatorio* (Barcelona: Anagrama, 1986), 35.

¹⁹⁸ Ramón Cota Meza, «El chivo expiatorio y los orígenes de la cultura.» *Letras libres*, 2008: 54-56.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 55.

²⁰⁰ Girard, *El chivo*, 24.

intenciones sino por una diferencia de pensamientos e ideas opuestas a las que los demás tenían. A partir de estas crisis es que continúan los crímenes hacia ellas.

A lo largo de las tramas de ambas obras podemos observar el sometimiento que ellas padecen por parte de lo masculino. A Nora la amenazan, chantajea, acosan, transgreden, ofenden, subestiman, intimidan y controlan, todo causado por Torvaldo y Krogstad. A Blanche la violan, someten, golpean y rechazan, en su caso los responsables de estos actos son Stanley Kowalsky y Horold Mitchell. Estos cuatro varones son los que encabezan a los perseguidores de las protagonistas, a su vez, son los responsables de los crímenes hacia ellas, ambas se topan con una situación que las compromete a un acto sexual,²⁰¹ Nora logra librarse pero Blanche no. Este crimen que se ejecuta en ellas es de índole sexual, y en el caso de Blanche, un crimen sexual que llegó a la cúspide con el acto de violación perpetrado por Stanley. Veamos el proceso de los crímenes ejecutados por los perseguidores.

...estos crímenes parecen fundamentales: lesionan los fundamentos mismos del orden cultural, las diferencias familiares y jerárquicas sin las cuales no habría orden social. Por consiguiente, aunque inscritos en la esfera de la acción individual, se corresponden, con las consecuencias globales de una epidemia de peste o de cualquier desastre comparable. No se limitan a relajar el vínculo social, lo que destruyen por entero.

Los perseguidores siempre acaban por convencerse de que un pequeño número de individuos, o incluso uno solo, puede llegar pese a su debilidad relativa a ser extremadamente nocivo para el conjunto de la sociedad.²⁰²

Blanche y Nora fueron los chivos expiatorios de su comunidad por ser diferentes, en el caso de Nora por los pensamientos e ideas y en el de Blanche por sus costumbres, y hasta por su categoría social. Girard describe que:

²⁰¹ En el apartado 2.4.1 se describen a detalle estas situaciones.

²⁰² Girard, *El chivo*, 25.

...cuando un grupo humano ha adquirido la costumbre de elegir a sus víctimas en una cierta categoría social, étnica o religiosa, tiende a atribuirles las invalideces y las deformidades que reforzarían la polarización vejatoria [...] La anormalidad puede servir de criterio preferencial para la selección de los perseguidos.

Existe, por ejemplo, una anormalidad social, que se define por diferencia respecto a la norma o media. Cuanto más se aleja uno en el sentido que sea del status social común, mayor es el riesgo de que se le persiga.²⁰³

Para los ojos de los perseguidores Nora y Blanche son las raras y anormales, ellos las ven como las culpables de la destrucción del orden, creen que las eligieron por los desastres que causaron;²⁰⁴ piensan que ellas son las que causan los crímenes por su impureza que corrompe lo colectivo.²⁰⁵ Estos perseguidores se convierten en los autores de los crímenes cometidos hacia ellas, los cuales contendrán violencia verbal y física.

La última escena del acto tercero de *Casa de muñecas* es el mayor ejemplo de la violencia verbal que padece Nora, su enfrentamiento con Torvaldo sacó a flote la verdadera opinión que él tenía de ella llamándola *delincuente, insensata, hipócrita, absurda e ingrata*. En todo este acto se da a notar la superioridad masculina que siente él sobre ella, continúa viéndola y tratándola como su muñeca, es decir, como su objeto. Algo curioso y de aplaudirle a Nora, es que ella jamás respondió a estas ofensas, su única repuesta tajante fue su decisión de partir de la casa a causa de este sometimiento.

Los crímenes hacia Blanche comienzan desde lo verbal y llegan a lo físico. Stanley y Mitch la ofenden, pero, a diferencia de Nora, ella sí les responde e insulta, se da una

²⁰³ Girard, *El chivo*, 29.

²⁰⁴ *Ibid.*, 39.

²⁰⁵ Girard menciona que “La multitud, por definición, busca la acción pero no puede actuar sobre causas naturales. Busca, por tanto, una causa accesible y que satisfaga su apetito de violencia. Los miembros de la multitud siempre son perseguidores en potencia pues sueñan con purgar a la comunidad de los elementos impuros que la corrompen, de los traidores que la subvierten.”, *El chivo*, 26.

reciprocidad en los insultos, en los golpes y en las reacciones neuróticas.²⁰⁶ El mayor acto de crimen hacia Blanche es cuando Stanley la viola, ella es una víctima que Stan ya había condenado previamente, en este momento ella ya no puede defenderse.²⁰⁷ Desde la llegada de Blanche a la casa de Stanley se nota su diferencia respecto a todos los demás, ella es sofisticada y delicada, no está en el mundo al que había pertenecido, tanto que Stanley se burla de su delicadeza y de su hábito de tomar largos baños calientes para los nervios, acción que denota su estado de fragilidad. Blanche y Nora:

Ha(n) hecho algo que no debía(n) hacer; se ve su comportamiento como funesto; uno de sus gestos es mal interpretado. También en este caso basta con suponer una víctima real, un extranjero real, y todo se aclara. Si el extranjero se comporta de manera extraña o insultante a ojos de sus anfitriones, es porque obedece a unas normas extranjeras. Más allá de un cierto punto de etnocentrismo, el extranjero pasa a ser típicamente mitológico, tanto para lo mejor como para lo peor. El menor malentendido puede acabar mal.²⁰⁸

En *Un tranvía* Blanche resultó ser la víctima que creó el deseo por vez primera, desear lo mismo que los otros y ser deseada por los otros, esto fue lo que terminó ocasionando su propia crisis. Se creó una rivalidad mimética por entrar en conflicto con el otro, Blanche desea el cambio de vida que su hermana sí logró al abandonar Belle Reve, pero sobre todo, desea la felicidad que logró encontrar a lado de un hombre salvaje, el cual también está satisfecho con su vida en Nueva Orleans. La permanencia de Blanche en aquella casa provocó mucho desorden, sacó a flote las violencias latentes.

²⁰⁶ Girard, *El chivo*, 23.

²⁰⁷ *Ibid.*, 52.

²⁰⁸ *Ibid.*, 47.

El chivo expiatorio es una víctima inocente al que la comunidad entera le da muerte, es un asesinato colectivo para reestablecer el orden.²⁰⁹ Con Blanche coincide que la forma en que su comunidad terminó con ella fue mandándola al manicomio. Torvaldo con sus ofensas le dio *muerte* a la Nora que imitaba su pensamiento conservador y a la Nora que comenzó a pensar por sí misma, su *muerte* en la casa se dio con su huida. En estos casos, los perseguidores encontraron la forma monstruosa²¹⁰ de terminar con ellas a partir de su muerte social. La ausencia de las protagonistas de aquellas casas significa el restablecimiento del orden social, sin Blanche todo volverá a ser como lo era en la casa de Stan y sin Nora ya no hay ninguna mujer que cuestione al marido. Pasemos al primer eje principal de esta tesis, la enunciación performativa aplicada al deseo del milagro de Nora y Blanche.

2.4. LA ENUNCIACIÓN PERFORMATIVA DEL DESEO DEL MILAGRO COMO CAMBIO DE VIDA.

Hablar sobre performatividad²¹¹ es un asunto complejo porque no existe una definición única, de hecho, pretender buscarle una sería limitar el propio concepto, lo privaría de refutaciones, nuevas visiones y aportes. Sin embargo, es responsabilidad de cada investigador clarificar este término y cómo se le abordará. Hagamos un recuento sobre su origen.

²⁰⁹ Cota Meza, “Chivo expiatorio,” 54-56.

²¹⁰ Girard menciona: “La monstruosidad moral, en cambio, asume la tendencia de todos los perseguidores a proyectar los monstruos que crean a partir de tal o cual crisis, de tal desdicha pública o incluso privada, sobre algún desdichado cuya invalidez o cuya extravagancia sugiere una afinidad especial por lo monstruoso.”, *El chivo*, 49.

²¹¹ La noción de performatividad puede ser abordada desde diversas formulaciones teóricas o metodológicas. El primero en acuñar el término ‘performativo’ fue John Langshaw Austin, desde la filosofía del lenguaje, mismo que fue recuperado y problematizado por el filósofo Jacques Derrida en una conferencia titulada *Firma, Acontecimiento, Contexto*. Partiendo de estos planteamientos germinales sobre la performatividad se sumaron otras perspectivas teóricas, filosóficas y metodológicas desde diversos ámbitos disciplinares, algunas de las voces sustanciales dentro del paradigma de los estudios performativos son Judith Butler, Shoshana Felman, Victor Turner, Richard Schechner, Diana Taylor, Antonio Prieto, Erika Fischer-Lichte, entre muchas otras que han contribuido a forjar un amplio espectro de estudios desde dicho paradigma.

El padre de la performatividad es John Langshaw Austin (1911-1960), este término lo utilizó por primera vez en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), proviene del original ‘performative’, al que se le ha traducido como performativo o realizativo.²¹² Desde la filosofía del lenguaje la performatividad es lo que se realiza a partir del acto del habla, es decir, se consideran enunciados performativos aquellos que en el acto de decirse realizan cosas en el mundo, “hacen cosas con palabras”. Hortensia Moreno y César Torres Cruz, investigadores de la performatividad, profundizan el tema comentando que:

...Austin explica el enunciado performativo como un acto cuya característica fundamental es su “autorreferencialidad”, es decir, su capacidad para referirse a una realidad que el propio acto constituye: el enunciado performativo no está relacionado con hechos o situaciones previamente existentes, porque es el propio acto de habla el que crea el hecho o produce la situación de la que está hablando; por lo tanto, no puede calificarse como verdadero o falso, sino como afortunado o desafortunado. Por ejemplo, cuando un sacerdote pronuncia la frase “yo te bautizo con tal nombre”, está poniendo en acto el poder de las palabras para constituir una nueva realidad.

El enunciado performativo es individual y único: solo puede efectuarse en circunstancias particulares: “es acontecimiento porque crea el acontecimiento” (Benveniste 1976: 194-195).²¹³

Austin comenta que el término performativo “Deriva [...] de “realizar”, que es el verbo usual que se antepone al sustantivo “acción”. Indica que emitir la expresión es realizar una

²¹² “Realizativo” es un neologismo derivado de “realizar”. Lo mismo ocurre, en el original inglés, con “performative”, derivado del verbo “to perform”.

Véase: John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (s.l.: s.e., s.f.), http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/02_-_Austin_-_Como_hacer_cosas_con_palabras_Libro_completo.pdf

²¹³ Hortensia Moreno y César Torres Cruz, *Performatividad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 234, http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/identidad_cuerpo_gen_sex/unidad_2/U2_T2_L2.pdf

acción.”²¹⁴ Lo performativo propone tres niveles de habla: ilocucionario, locucionario y perlocucionario; los cuales Didanwy Kent²¹⁵ resume de esta manera:

...Austin [...] decide volver a revisar algunas cuestiones fundamentales, considerando desde la base en cuántos sentidos puede entenderse que "decir" algo es "hacer" algo, o que "al" decir algo "hacemos" algo e incluso cuando "porque" decimos algo, "hacemos" algo. Surge así la clasificación en tres niveles del acto de habla o dimensiones del acto lingüístico:

- 1) acto locucionario o dimensión locucionaria: es el acto "de" decir, esto es, el acto que consiste en emitir ciertos ruidos con cierta entonación o acentuación, ruidos que pertenecen a un vocabulario, que se emiten siguiendo cierta construcción y que, además, tienen un "sentido" y "referencia".
- 2) acto ilocucionario o dimensión ilocucionaria: es el acto que llevamos a cabo "al" decir algo: prometer, advertir, afirmar, felicitar, bautizar, saludar, insultar, definir, amenazar, etc.
- 3) acto perlocucionario o dimensión perlocucionaria: es el acto que llevamos a cabo "porque" decimos algo: intimidar, asombrar, convencer, ofender, instigar, apenar, etc.²¹⁶

“Todo acto de habla genuino implica los tres niveles a la vez,”²¹⁷ no se excluye a ninguno y es a partir de ellos que entran en juego los aportes de Jacques Derrida, dado que Austin consideraba que la fuerza performativa del acto lingüístico estaba en la dimensión ilocucionaria. El mayor aporte de Derrida fue retomar el nivel locucionario mediante la introducción de su noción de escritura y de marcas iterables,²¹⁸ que más tarde retomaría

²¹⁴ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (España: Paidós, 1990), 47.

²¹⁵ Para profundizar en el recorrido de la teoría de la performatividad y su evolución, véase el extraordinario trabajo de Didanwy Kent, “«Resonancias»,” 31-52.

²¹⁶ Didanwy Davina Kent Trejo menciona que “se puede encontrar estos tres niveles con una descripción exhaustiva en las Conferencias VIII, IX y X del libro de Austin.” “«Resonancias» de la promesa: «Ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial” (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 35-36.

Cf.: Austin, *Cómo hacer*, 139-178; Moreno y Torres, *Performatividad*, 233-250.

²¹⁷ Kent, “Resonancias,” 36.

²¹⁸ *Ibid.*, 38.

Judith Butler para teorizar y difundir la performatividad de género. El propio Derrida menciona que:

...Austin parece, por la insistencia que aporta al análisis de la perlocución y sobre todo de la ilocución, no considerar los actos de habla sino como actos de comunicación. [...] Austin no ha tenido en cuenta [...] la estructura de la locución (o sea, antes de toda determinación ilocutoria o perlocutoria)...²¹⁹

Derrida rescata la escritura como una forma de comunicación humana que también puede ser vista desde el punto de vista performativo, ya que hace cosas en el mundo a través del tiempo, más allá del momento en el que se produce la marca escritural, “para que una comunicación escrita continúe siendo legible a pesar de la desaparición del destinatario es preciso que sea repetible. Esta iterabilidad estructura la marca de la escritura misma.”²²⁰

Derrida le da peso al nivel locucionario porque, desde su enfoque, éste produce la iterabilidad de la marca,²²¹ es decir, marcas que son singulares e irrepetibles de acontecimientos, porque ya no están presentes, pero, a partir de lo ausente, es que regresan.²²² La iterabilidad significa la repetición en diálogo con la alteridad, las marcas quedan dándose a leer para comunicar a los ausentes, incluso cuando el o los cuerpos que las han producido hayan dejado de existir.

Tiempo más tarde, el uso de la palabra *performatividad* llegó al ámbito escénico a través de las vanguardias teatrales,²²³ Judith Butler aclara la distinción de la

²¹⁹ Jacques Derrida, *Firma, acontecimiento, contexto* (s.l.: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1971), 15-17, consultado 19 agosto, 2019, https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf

²²⁰ Kent, “Resonancias,” 40.

²²¹ *Ibíd.*, 41.

²²² Canal22, “Jacques Derrida: la huella”, video en YouTube, 05:04, acceso el 10 de octubre de 2020, <https://youtu.be/udKVbuvZGbQ>

²²³ Las perspectivas performativas comenzaron a ser contempladas en el ámbito de las artes escénicas gracias a los trabajos de Grotowski, Schechner, Diana Taylor, Erika Fischer-Lichte, Jodorowsky y Víctor Turner, éste último a partir de la vinculación de sus estudios de antropología con lo ritual. Diana Taylor menciona que la performance tiene un ADN, en este caso, el ADN de la performatividad ha creado cadenas de unión de trabajos escénicos que permiten que su efecto continúe en estos tiempos actuales, incluso, cómo seguir creando nuevas propuestas que en un futuro persistan en las memorias de quienes las hayan presenciado. Lo

performatividad de uso escénico al performativo de género, en el que “pone el acento en la obligatoriedad de repetir unas normas que son anteriores al sujeto, y que éste no puede desechar voluntariamente.”²²⁴ Podemos notar que vuelve a aparecer la repetición, aspecto que vincula a Butler con Derrida.

Austin gestó sus ideas sobre la performatividad sin dimensionar la importancia que éstas cobrarían, para empezar, él puso las reglas de su juego en el contexto de la filosofía del lenguaje. Para él habían dos tipos de enunciados: constataivos y performativos. Los primeros eran los lógicos (verdaderos o falsos) y los segundos los que realizaban la acción que definen.²²⁵ De acuerdo con él, no todas las enunciaciones son performativas²²⁶ y dentro de lo que él considera que no es performativo está el teatro, en realidad, la ficción en general, menciona que “una expresión [...] (performativa) será hueca o vacía de un modo peculiar si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio.”²²⁷ Austin daba a conocer sus ideas con el interés de restituir al lenguaje la dimensión del lenguaje ordinario, el cotidiano, por eso todas las otras formas del lenguaje (como el literario) son consideradas para él como parasitarias, no es que tuviera desprecio por

relevante de la performance y la performatividad es que hacen que el pasado siga siendo parte fundamental del presente, el cuerpo es escenario y arma a la vez, y, el rol de la memoria se convierte en una función del presente.

Véase: Diana Taylor y Marcela Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011) y Diana Taylor, *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política* (Nueva York: s.e., 2000), consultado 03 octubre, 2020, <https://es.scribd.com/document/340958579/El-Espectaculo-de-la-Memoria-Diana-Taylor-pdf>

²²⁴ Javier Sáenz y Beatriz Preciado, prólogo a *Lenguaje, Poder e Identidad*, por Judith Butler (Madrid: Editorial Síntesis, 1997), 11.

²²⁵ Por ejemplo, un enunciado constataivo es “Yo leo” y uno performativo es “Yo prometo que voy a leer”.

Véase: John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (España: Paidós, 1990).

²²⁶ Austin clasifica los enunciados como constataivos y performativos en los que los infortunio con los afortunados.

²²⁷ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (s.l.: s.e., s.f.), 63, http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/02_-_Austin_-_Como_hacer_cosas_con_palabras_Libro_completo.pdf

el arte. Sin embargo, Derrida y Butler flexibilizaron y potenciaron las ideas de Austin, informando que:

...la fuerza del performativo proviene precisamente de su descontextualización, de su ruptura con un contexto previo y de su capacidad para asumir nuevos contextos. De hecho, Derrida afirma que, dado que un performativo es algo convencional, debe ser repetido para que funcione. Y esta repetición presupone que la propia fórmula continúa funcionando en contextos sucesivos, y que no está ligada a ningún contexto en particular, aunque -diría yo- siempre la encontramos en algún contexto.²²⁸

Derrida realizó una crítica aguda, problematizando las nociones de Austin, reconociendo el valor del trabajo de éste por haber transformado la noción misma de comunicación y para ampliar un tema del que se había profundizado poco previamente. Derrida afamó las ideas de Austin, flexibilizándolas al nivel que el campo de la performatividad se amplió abundantemente. Dentro de esta flexibilización se encuentra “que el "error" o infortunio es parte de la condición circunstancial del acto mismo. La diferencia entre actos afortunados o desafortunados de Austin deja de ser importante, desde esta perspectiva”²²⁹ literaria. En la cual los personajes teatrales del realismo que se estudian en esta investigación, actúan desde el poder performativo de sus enunciaciones. Una característica fundamental de estos personajes es cómo van gestando sus acciones y decisiones a partir de las palabras que enuncian desde el inicio de las obras, es decir, es como si fueran construyendo su trayectoria en su realidad de ficción, tal cual no es la vida cotidiana de los seres humanos, pero, si estos personajes pertenecieran a la realidad verdadera, sus palabras tendrían una potencia en las personas a las que fueron enunciadas. Imaginemos qué pasaría si una esposa de la vida real dijera las mismas líneas de Nora Helmer ante su marido para anunciarle que

²²⁸ Judith Butler, *Lenguaje, Poder e Identidad* (Madrid: Editorial Síntesis, 1997), 239-240.

²²⁹ Kent, “Resonancias,” 44.

ya no lo ama y que va a abandonar su hogar, o si una mujer retomara las líneas de Blanche DuBois para anunciar un pasado promiscuo. Desde esta perspectiva es cómo podemos analizar las enunciaciones performativas de estos personajes realistas (las cosas que hicieron a partir de sus palabras), los cuales tienen una distancia muy corta con los seres humanos reales.

De un modo u otro, la performatividad termina incluyendo al cuerpo que enuncia, involucrando el plano psico-motriz y otros tantos planos en donde se reflejan las construcciones sociales y culturales en las que se ha desarrollado dicho cuerpo. La identidad y el género de los cuerpos se produce a partir de la repetición de los hechos y discursos heteronormados, es decir, el comportamiento “debe” de ser como la sociedad lo ha estipulado, como si el único fin fuera la reproducción que un hombre masculino heterosexual pueda crear con una mujer femenina heterosexual.²³⁰ Y, ¿qué pasa con los cuerpos que se salen de este contexto? ¿Será que Nora y Blanche fueron discriminadas por ser diferentes en su ideología al encarnar valores que se oponían a un sistema machista y patriarcal? Ambas se enfrentan con contextos machistas fuertes. Esto lo exploraré en el capítulo tres, los cuerpos de las actrices que le dieron vida a Nora y a Blanche, y los gestos corporales en el momento de las enunciaciones que aluden el cambio de vida.

Pero regresemos al ámbito de la performatividad, ésta no se queda solo en el lenguaje hablado, también en el lenguaje corporal, es decir, las acciones que se ejecutan poseen valores performativos, la práctica corporal también es aún si no se realizan actos de habla.²³¹

²³⁰ Véase: Judith Butler, *Cuerpos que importan* (Buenos Aires: Paidós, 2002) y Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (España: Síntesis, 1997).

²³¹ Hortensia Moreo y César Torres Cruz, *Performatividad* (México: UNAM, 2018).

Lo importante de problematizar algo aparentemente simple es que permite encontrar nuevos horizontes a algo que compete a todos los seres humanos, el uso de la palabra es continuo, casi podría decir que todo está hecho de palabras. La palabra misma tiene diversas manifestaciones como un pensamiento, un decreto, una ofensa, palabras de amor, etc. El teatro se hace con palabras para materializarse mediante gestos, iluminación, acciones y todo lo que compete al diseño escénico, recordar que su escritura en papel se denomina literatura dramática. El teatro como puesta en escena, desde el enfoque de la actuación, se hace mediante la enunciación de las palabras escritas. El poder de las palabras de los personajes realistas es relevante porque son los que más se asemejan a los seres humanos reales, los conflictos de estos personajes son semejantes a los que las y los espectadores viven en la “realidad”. La performatividad en las manifestaciones artísticas “revela que no hay una “pureza” del acto *performativo*,”²³² por ello es que es aplicable en este campo.

Dentro de los aportes que Derrida hizo a la performatividad menciona que “Si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar [...] su «pensamiento», sus «ideas», sus representaciones.”²³³ Por ello, gracias a Ibsen y Williams por todo lo que necesitaron comunicar a la humanidad, mediante la iterabilidad de sus marcas dramáticas, las cuales se han repetido tanto durante décadas en un diálogo con una alteridad en contextos culturales, sociales, políticos y territoriales determinados, cuya fuerza performativa es vital para entender su supervivencia a través del tiempo.

Ahora demos paso a analizar detalladamente las palabras de Nora y Blanche bajo este enfoque, identificando los momentos que alteraron su presente a causa de sus actos

²³² Kent, “Resonancias,” 37.

²³³ Derrida, *Firma*, 5.

Cf. Kent, “Resonancias”.

pasados, y cuya desesperación las condujo a creer en la producción de milagros y a desear el cambio de vida.

2.4.1. LA ENUNCIACIÓN DE LOS CONFLICTOS PASADOS Y LAS CONSECUENCIAS EN LA ESCENA PRESENTE

Este es el primer nivel de análisis de las enunciaciones de Nora y Blanche, como ya he mencionado, ambos personajes tienen una trayectoria conductual similar. El presente de ambas es afectado por sus actos del pasado y a lo largo de las tramas ellas dan a conocer dichos actos. En este apartado se identifican las frases enunciadas que relatan lo acontecido tiempo atrás.

El presente de Nora comienza con un acontecimiento prometedor, Torvaldo será el próximo director del Banco y la situación económica de toda la familia cambiará por completo, incrementarán sus ingresos y vivirán sin preocupaciones. Este nuevo estado de la familia Helmer asegura un cambio en sus condiciones de vida, dado que la misma Nora nos dio a conocer el contexto precario del que provenían. Todo pintaba bien hasta que llegó Cristina, su pasado. Es impresionante cómo esta llegada alteró los últimos ocho años de vida de Nora. En los tres días presentes de la ficción estuvo nerviosa, preocupada, ansiosa y miedosa por lo que iba a ocurrir.

En el primer acto se conocen los actos pasados de Nora, en el segundo es cuando se empiezan a manifestar en las consecuencias presentes, para detonar la huida del tercer acto. Cada acontecimiento está concatenado de una manera impecable, pareciera que las conductas de Nora fueron decretadas desde un inicio.

Antes de la huida definitiva, Nora muestra dos momentos previos en los que está tentada a hacerlo, el primero es en el inicio del segundo acto, cuando está inquieta y preparando su abrigo para salir, la frase que la detiene es: “Es imposible. Son tres niños

pequeños los que tengo.”²³⁴ El segundo es en el tercer acto, que bien podría quedar como un final, dado que sucede casi lo mismo que el definitivo, la diferencia es que en esta parte no está el efecto esperanzador y milagroso. Cuando Torvaldo entra a leer las cartas en su despacho, Nora aprovecha el momento para intentar huir:

NORA

[...]

No volveré a verle nunca. [...] Tampoco volveré a ver a los niños. Tampoco a ellos. [...] Adiós, Torvald; adiós, hijos míos...

(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.)

HELMER

¡Nora!²³⁵

Lo que prosigue son los ruegos de Nora para que la deje ir, él la retiene y comienza la larga escena en la que se develan verdades que encaminan el final impactante. En su famosa huida puedo detectar un autor intelectual y uno material; en el primer encuentro con Krogstad, pareciera que éste fue quien le dio la idea de cometer este acto, por ende, éste es el autor intelectual y Nora el material:

KROGSTAD

[...] Así es que si adopta usted alguna decisión desesperada...

NORA

¡Lo haré!

KROGSTAD

... si se le ocurre huir de su casa y de los suyos...

NORA

¡Lo haré!²³⁶

Nora afirma dos veces lo que se le está sugiriendo evitar hacer. Aquí es notoria la performatividad del lenguaje, la reafirmación de Nora con la misma frase, ¡Lo haré!, exalta el poder de estas palabras que la conducen a ejecutar el acto de su huida. Ella enunció algo

²³⁴ Ibsen, *Casa de muñecas*, 99.

²³⁵ *Ibíd.*, 181.

²³⁶ *Ibíd.*, 135.

que sí terminó haciendo: huir de su casa. En estos diálogos ella contesta como una automática, a partir del miedo que está sintiendo registra estas ideas para cuando las pueda llegar a necesitar, pero, si esta discusión no hubiera sucedido, ¿Nora habría abandonado su casa? Krogstad es tan hábil que la vuelve a descubrir en otro pensamiento:

KROGSTAD

...o se le ocurre pensar en algo peor...

NORA

¿Cómo lo sabe?

KROGSTAD

...abandone usted semejantes ideas.

NORA

¿Cómo sabe que pienso en eso?

KROGSTAD

La mayoría pensamos en eso al comienzo. Yo también pensé en ello; pero he de confesar que no tuve valor...

NORA (*Con voz ronca.*)

Yo tampoco.²³⁷

Aunque no se menciona explícitamente, es un hecho que se está haciendo referencia a un suicidio. Esto conlleva que la idea de Krogstad de huir, le quitó de la mente el suicidio a Nora. Cuando él menciona que la mayoría piensa en eso al principio muestra que en algún momento estuvo tan desesperado como lo está ella ahora, esto sirve para que cada uno se ponga en el lugar del otro. Para la confrontación con Torvaldo, ella le confiesa estas intenciones suicidas con el objetivo de darle libertad.

Para este momento la intranquilidad de Nora iba sumando motivos, no sólo estaba inquieta por haber pedido el préstamo sino porque también traía cargando un acontecimiento que podía tener repercusión legal. Ella confiesa: “He falsificado una firma...” Paradójicamente, este es un acontecimiento por el cual se siente orgullosa porque volvió a sentirse útil en la vida, solicitó un préstamo por sus propios medios y a espaldas de su esposo, a esto ella lo llama su mayor secreto, se siente responsable de salvarle la vida;

²³⁷ *Ibíd.*, 136.

sin embargo, este hecho provoca el deseo del milagro. Este es el segundo momento en la obra en la que enuncia esta confesión, y en esta ya hay una angustia sobre su permanencia, le dice a Cristina: “En caso de volverme loca... que bien podría ocurrir [...] algo que me impidiera estar presente [...] yo soy la única culpable.”²³⁸ Estratégicamente, Nora intuye lo que puede llegar a suceder, como una premonición que está teniendo, está tomando sus precauciones para saber cómo actuar cuando ocurra lo que tanto ha temido. Cuando cree que puede volverse loca es un recurso del que se auxilia para que su entorno evite creer que se marchó por estar en ese estado, y que en su ausencia se aclare que lo hizo en pleno juicio.

Otros dos recursos que simbolizan el estado alterado de Nora son el baile y el disfraz, cuando ensaya la Tarantela la acotación indica que “baila con creciente excitación.”²³⁹ Estos movimientos fueron liberadores para ella, manifestaban su miedo acelerado, tanto que Cristina le dice que baila como si se le fuera en ello la vida, a lo que Nora responde: “Así es.”²⁴⁰ Al finalizar este ensayo vuelve a entrar la premonición, Torvaldo enuncia una frase que complementa Nora:

TORVALDO (*Abrazándola.*)

La niña va a salirse con la suya... Pero mañana noche, en cuanto hayas bailado...

NORA

Entonces quedarás en libertad.

La libertad a la que se refiere es para ambos, es la que se cumple en el tercer acto tras terminar el baile, a lo que sigue la discusión y, por último, la huida. A través de las acotaciones y de las palabras de los otros personajes, es notorio el nerviosismo de Nora, la alondra está completamente desestabilizada. Para ejecutar este baile llevaba puesto un

²³⁸ *Ibíd.*, 141-142.

²³⁹ *Ibíd.*, 148.

²⁴⁰ *Ibíd.*, 148-149.

disfraz, el cual se quitó de manera literal y metafórica. El que este cambio de ropa suceda en el último acto es para generar un cierre contundente, la performatividad de su indumentaria hace que accione de manera distinta, la carga significativa de su traje de diario a altas horas de la noche es para denotar los cambios totales que ha tenido Nora hasta ese momento. Cuando ella regresa cambiada con dicho traje, trae consigo un cambio de actitud, por primera vez se ve una Nora seria, madura y decidida. Después de ocho años, por fin se sentaba a hablar seriamente con su marido anteponiendo la verdad, en este intercambio de palabras se invirtieron los roles, quién tenía el control era ella y el vulnerable era él. Nora ya no se deja prohibir nada y externa la infelicidad que la está consumiendo.

Las cartas escritas que se presentan en esta obra funcionan como un medio de amenaza, verdad, confesión y reto. La performatividad de la carta se hace presente mediante las palabras escritas, en este caso, las marcas que Krogstad dejó en aquella hoja de papel se convirtieron en un instrumento que obligó al matrimonio de los Helmer a decirse la verdad. De manera intencionada, Krogstad dañó la relación matrimonial mediante las palabras escritas. Por ello, ¡qué cosa tan impactante hizo Krogstad con sus palabras! Recordando un poco el título de la obra de Austin: *Cómo hacer cosas con palabras*; en este caso: “*Cómo destruir matrimonios con palabras*”, todo en un sentido metafórico.

En el momento en que Nora es confrontada a dar su explicación sobre la carta se muestra valiente, retando al otro para comprobar si es cierto lo que se promete.

HELMER (*Pasando por la sala.*)

Sabes, Nora... muchas veces desearía que te amenazase un peligro inminente, para arriesgar mi vida y mi sangre y todo, por ti.

NORA (*Se suelta; con voz firme y decidida.*)

Tienes que leer las cartas, Torvald.²⁴¹

Nora al incitarlo a leer la verdad escrita por Krogstad lo hace para confirmar si él cumpliría lo dicho. Sabemos que no fue así.

El exceso de preocupación ha puesto en una situación común de locura a Nora y a Blanche, la diferencia es que la locura no llega a manifestarse por completo en la primera y sí en la segunda. La cuestión de transgresión sexual también está presente en ambas, así como ya se mencionó que Blanche sufrió una violación, Nora estuvo al borde de un acto sexual forzado, al regreso del baile Torvaldo le insinúa querer tener intimidad, Nora lo rechaza dos veces y él piensa que ella debe acceder sólo por ser su marido.

Continuemos con Blanche DuBois, definitivamente su pasado es más abundante, llega a Nueva Orleans intentando huir de él sin darse cuenta que esto estropeará por completo su presente. Llega con incredulidad ante la vivienda que, constantemente, demerita: la casa de Stan y Stella.

En las primeras tres escenas se da a conocer la mayoría de su pasado, sin embargo, a lo largo de la obra se van dando más detalles. En este inicio Blanche comenta que ya no trabaja en el colegio que daba clases, confiesa que perdió *Belle Reve*, recuerda su fallido matrimonio y el suicidio de su ex esposo. Para este momento ha perdido la juventud y viene huyendo del Hotel Flamingo, en el que perdió respeto de sí misma y abusó del sexo; en este lugar su reputación se manchó y le pidieron que se fuera de los territorios de Laurel.

De acuerdo con las enunciaciones de Blanche y Stan, lo más tormentoso de su pasado fue durante los dos años anteriores a su llegada. Blanche le confiesa a Stella en la escena V: “No he sido demasiado buena los últimos dos años o así, después de que *Belle*

²⁴¹ *Ibid.*, 180.

Reve empezara a escurrírseme entre los dedos.”²⁴² Relativo a lo mismo, Stanley en la escena VII le comenta a Stella:

Y desde hace [...] dos años la han mantenido a distancia como si fuera veneno. Por eso está aquí, por eso ha llegado en plan de alteza real que se digna visitar a sus vasallos. Ha venido a montar su teatrillo porque el alcalde de Laurel prácticamente la echó del pueblo. ¿Sabías que en los alrededores hay un campamento militar y que la habitación de tu hermana era uno de los sitios más concurridos por los soldados? [...] Blanche no va a regresar a su escuela. Es más, te apuesto a que ni siquiera tiene intenciones de volver a Laurel. No pidió licencia en la secundaria a causa de sus nonios. ¡Qué va! Ni pidió licencia ni renunció: la echaron a patadas antes de que acabara el curso. [...] El padre del muchachito se enteró y fue a hablar con el director de la escuela.²⁴³

Esto es una aproximación al pasado promiscuo, dado que también fue despedida de su empleo por relacionarse con un joven estudiante de diecisiete años. Pero el hecho que más le pesa es la pérdida de su plantación *Belle Reve*, este es el elemento más importante porque a causa de él es que nacen las diferencias entre Blanche y Stan. Este lugar significa la infancia y el origen de las hermanas DuBois, tanto que la pérdida fue difícil de confesar:

BLANCHE: (*Lentamente*) La pérdida, la pérdida.

STELLA: ¿Belle Revé? ¿Se perdió? ¡No!

BLANCHE: Sí, Stella. [...] ¿Con qué diablos crees que pagamos todas esas enfermedades y todas esas muertes? La muerte es cara, señorita Stella.²⁴⁴

En el primer encuentro entre Stella y Blanche se dio esta confrontación causada por los reclamos derivados de la pérdida de *Belle Reve*. Blanche lidió sola con la muerte de su padre, madre, la ama de llaves Margaret y la prima Jessie en *Belle Reve*, por ende, los reclamos hacia Stella fueron para recordarle que la había dejado sola resolviendo esos

²⁴² Williams, *Zoo – Un tranvía*, 187.

²⁴³ Williams, *Un tranvía*, 30.

²⁴⁴ *Ibíd.*, 9.

temas, lo hace notar comentándole: “Pero tú abandonaste Belle Revé, yo no. Me quedé y luché, di mi sangre por nuestra casa y estuve a punto de morir por ella.”²⁴⁵

Belle Reve representó la muerte en la vida de Blanche, al llegar con Stella se ve que nunca antes habían comentado la pérdida. Stella al darlo a conocer con Stan, inmediatamente hubo preocupación por parte de él, ya que ésta también sería su propiedad y, seguramente, herencia de su hijo que venía en camino. Stan nunca creyó que Blanche la perdió de la nada, presentía que la había vendido y que con el dinero de la venta se había comprado sus joyas, vestidos y tiaras. Lo más impactante de esta pérdida es cómo Blanche le describe a Stanley que sucedió:

Hay miles de documentos que se remontan a cientos de años y hablan de cómo nuestros imprevisores abuelos y padres y tíos y hermanos, poco a poco fueron destrozando Belle Revé. Permutaron la tierra parcela tras parcela a cambio de sus épicas fornicaciones, para hablar claramente. [...] Por esa mala palabra nos fuimos quedando sin nuestra plantación, hasta que finalmente —Stella puede comprobarlo— nada más sobrevivieron la casa grande y unas 50 hectáreas de terreno que incluye un cementerio donde se encuentra toda la familia, excepto Stella y yo.²⁴⁶

Blanche expone que quienes destrozaron Belle Reve fueron los hombres de la familia, utiliza la palabra “fornicaciones” para que se entienda que al incrementar la descendencia había que repartir más territorio. La pérdida de Belle Reve representa el inicio de la decadencia total de Blanche, había perdido todo, en especial el linaje burgués, y ahora estaba expuesta a buscar sobrevivir con sus propios medios. Blanche venía de haber perdido un matrimonio, a su amado esposo, sus padres, su plantación, su empleo y su reputación; lo único que le quedaba era el lazo sanguíneo con Stella.

²⁴⁵ *Ibíd.*, 8.

²⁴⁶ *Ibíd.*, 13.

A pesar de que Stella describe el comportamiento pasado de Blanche como: “Nadie fue más tierna y confiada que Blanche; pero gente como tú la maltrató y la obligó a cambiar.”²⁴⁷ La Blanche que vemos en el presente es borracha, mentirosa, egoísta y voraz. Ella intenta crear una buena apariencia basada en mentiras, oculta detalles y eso provoca que su comportamiento sea sospechoso.

Stanley y Mitch eran los más interesados en descifrarla, tanto que llegaron a investigarla con sus conocidos y notar incongruente su comportamiento con aires de superioridad, respecto a lo que solía hacer en Laurel. Digamos que al ser descubierta su promiscuidad fue vista como una mujer fácil, tanto Mitch como Stan se creyeron con el derecho de intentar poseerla, Mitch lo hace en la escena IX y Stan en la X. La diferencia es que Stan sí la tomó por la fuerza y Mitch siempre lo sugirió mediante las ilusiones de Blanche:

BLANCHE: ¿Qué quieres?

MITCH: (*Intentando abrazarla*) Lo que he esperado todo el verano.

BLANCHE: Entonces cástate conmigo.

MITCH: No, ya no quiero casarme contigo.²⁴⁸

Para estos tiempos el sexo ya no era prioridad de Blanche, al contrario, estaba ansiosa de buscar una estabilidad con algún hombre. Las mentiras fueron las que frustraron que lograra algo serio con Mitch, lo manipuló y por tratar de impresionarlo mostró una Blanche que no era, mintió sobre su edad y su vida sexual. Mitch descubre a Blanche de esta manera:

MITCH: Quiero decir que nunca te he visto bien a bien, Blanche. Vamos a prender la luz.

BLANCHE: (*Temerosa*) ¿Luz? ¿Cuál luz? ¿Para qué?

MITCH: El foco que tiene puesto ese papel. (*Arranca la pantalla de la bombilla. Ella da un grito aterrado.*)

²⁴⁷ *Ibíd.*, 33.

²⁴⁸ *Ibíd.*, 36.

BLANCHE: ¿Por qué lo hiciste?
MITCH: Para poder verte bien y claramente.
BLANCHE: Por supuesto no te propones ser ofensivo.
MITCH: No, nada más realista.
BLANCHE: No quiero realismo. Quiero magia. (*MITCH se ríe.*) Sí, sí, magia. Trato de darle eso a la gente, tergiverso las cosas, no digo la verdad, sino lo que debería ser verdad. Si eso es pecado, que me condenen por él. —No enciendas la luz. (*MITCH va hacia el interruptor, enciende la luz y la observa. Ella grita y se cubre el rostro. MITCH apaga la luz.*)
MITCH: (*Lenta y amablemente*) No me importa que seas más vieja de lo que pensaba; pero todo lo demás —Dios mío. Toda esa farsa, todo ese numerito sobre tus ideales a la antigua y la sarta de imbecilidades con que me has estado aturdiendo todo el verano. Claro, sabía que cumpliste dieciséis años hace ya mucho tiempo. Pero fui lo bastante imbécil para creer que eras decente.²⁴⁹

Cuando Mitch enciende la luz descubre a la verdadera Blanche y da por terminado cualquier compromiso contraído con ella, descubre su verdadera edad y su pasado, la cree demasiado impura para que viva debajo del mismo techo de su madre. En esta discusión le recrimina lo acontecido en el Hotel Flamingo y ella le responde: “¿Flamingo? ¡No! ¡Se llama Tarántula! [...] Tarántula, sí. ¡Una araña grande! Era allí donde llevaba a mis víctimas.”²⁵⁰ La luz le hizo ver a Blanche que ya no era joven y que su magia se había esfumado para darle paso a la realidad. Los peores momentos de ella suceden en las escenas VIII, IX y X que son las que, diegéticamente, suceden el día de su cumpleaños, por ende, lo más desalentador le sucedió en el día que supondría una celebración.

En toda la obra Blanche sólo habla con la verdad en tres momentos y con tres personas: Stella, Stanley y Mitch. Con su hermana confiesa la verdad sobre la pérdida de Belle Reve, con Stan cuando le demuestra que no los está estafando sobre la supuesta venta de la finca y con Mitch, cuando con sus propias palabras le confiesa su pasado promiscuo:

²⁴⁹ *Ibíd.*, 35.

²⁵⁰ Williams, *Zoo – Un tranvía*, 225.

BLANCHE: [...] Sí, me acosté con muchos extraños. Después de la muerte de Allan, acostarme con extraños era lo único que podía hacer para llenar mi corazón desierto. Creo que fue el pánico, simplemente el pánico, lo que me llevó de uno a otro en busca de protección; aquí y allá; en los lugares más inverosímiles. [...] Así pues, vine a casa de mi hermana. ¿A qué otro lugar podía ir? Estaba acabada. ¿Tú sabes lo que significa estar acabada? Mi juventud se había esfumado de pronto [...] Y... te conocí. [...] Le di gracias a Dios por haberte encontrado, porque parecías tan bondadoso: una concavidad en la roca del mundo, un hueco en que podía refugiarme.²⁵¹

Cada acto pasado que Blanche trató de ocultar tuvo las consecuencias que ni ella misma se imaginaría, ella podía huir de lo que fuera menos de ella misma. Algo peculiar que sucedía en sus adentros era que el pasado tenía sonido, cada vez que recordaba los momentos que le habían afectado sonaba *La Varsoviana* en su cabeza, la melodía que se escuchaba en el momento exacto de la muerte de su primer amor.

Blanche dice una frase que le da sentido a su comportamiento: “Lo opuesto de la muerte es el deseo.”²⁵² Ella venía de convivir con la muerte en Belle Reve, para despegarse de ella recurrió al deseo sexual de los hombres para después transformarlo en el deseo de un solo hombre que le asegurara un cambio de vida, el mismo cambio que anhela Nora Helmer, pero ésta mediante un milagro.

Nora y Blanche tienen en común que están conviviendo con los hombres colonizadores dentro de las casas²⁵³ que habitan. Ellas son violentadas por ellos, Torvaldo y Stanley se llegan a comportar como sus dueños. En algún momento ambas se enfrentaron a la intención sexual masculina de transgredir sus cuerpos, es decir, ya no sólo es que ellos colonicen los territorios para afirmar quién manda en las casas sino apropiarse de los

²⁵¹ Williams, *Un tranvía*, 35.

²⁵² *Ibíd.*, 36.

²⁵³ Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016), 93.

cuerpos de ellas para que formen parte de sus colonias.²⁵⁴ Veamos cómo Rita Segato ayuda a contextualizar y a vincular las ideas de la transgresión sexual, recordando que Blanche sí fue violada, con la reafirmación del poder masculino.

...la expresión «violencia sexual» confunde, pues aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, la finalidad de la misma no es del orden de lo sexual sino del orden del poder [...] no se trata de agresiones originadas en la pulsión libidinal traducida en deseo de satisfacción sexual, sino que la libido se orienta aquí al poder y a un mandato de pares o cofrades masculinos que exige una prueba de pertenencia al grupo...²⁵⁵

Cuando Stanley viola a Blanche reafirma que quien manda en su casa es él y que también tiene el poder sobre ella y Stella. Y aunque Blanche sí sintió atracción sexual por Stan al principio, esta transgresión no tiene nada que ver con aquel deseo sexual, es un acto que él utiliza para demostrar que ella no va a poder estar por encima de él en su juego de provocación, tal vez en este momento Blanche se dio cuenta que su deseo fue riesgoso. Por su lado, cuando Nora y Torvaldo regresan del baile a él “se le antoja” tener intimidad, comienza a invadir el cuerpo de ella y lo rechaza; Torvaldo al ser dueño de la casa (y de Nora) pretende hacer uso su poder para encaminar la culminación de un acto que él está ordenando, no puede creer que su mujer lo haya rechazado. Nora le dice: “¡Vete, Torvald! Apártate de mí. No quiero eso.”²⁵⁶ A lo que él responde: “¿Qué quieres decir? Bromeas conmigo, pequeña Nora. ¿No quiero, no quiero? ¿No soy tu marido?”²⁵⁷ En esta situación Nora detuvo la intención del poder machista de su marido, a diferencia de Blanche, ella sí pudo evitar la trasgresión hacia su cuerpo.

²⁵⁴ *Ibíd.*, 19.

²⁵⁵ *Ibíd.*, 18.

²⁵⁶ Ibsen, *Casa de muñecas*, 171.

²⁵⁷ *Ibíd.*

2.4.2. LA ENUNCIACIÓN DEL DESEO DEL MILAGRO COMO CAMBIO DE VIDA

La enunciación del deseo del milagro Nora la realiza de dos maneras: a partir del milagro y el mayor milagro. El primero lo enuncia por primera vez en el segundo acto cuando Cristina no entiende por qué le dice que ella no está loca:

NORA
¿Cómo lo vas a entender? Va a producirse un milagro.
SEÑORA LINDE
¿Un milagro?
NORA
Sí, un milagro. Pero es tan terrible, Cristina; no debe ocurrir por nada del mundo.²⁵⁸

En esta presentación del milagro aún no se sabe exactamente a qué se está refiriendo, es una estrategia de Ibsen para ir creando suspenso a lo que se refiere exactamente. Cuando Nora asegura que va a producirse un milagro, a su siguiente línea parece que se está contradiciendo porque enuncia que es terrible y que no debe ocurrir. Al final del mismo acto retoma el tema:

SEÑORA LINDE
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 esperabas?
NORA
Oh, no lo entenderías. [...] Las cinco. Siete horas hasta la medianoche. [...] Treinta y una horas de vida.²⁵⁹

Para el tercer acto ella menciona a qué se refería, esperaba que Torvaldo le diera el lugar a ella y no a las amenazas de Krogstad, esperando que su esposo se sacrificara en el plano público; para no manchar la imagen de él, ella pensaba suicidarse. Desde este momento ella sabía que le quedaban treinta y un horas de vida a su matrimonio.

²⁵⁸ *Ibíd.*, 142.

²⁵⁹ *Ibíd.*, 152.

Al pensar que Torvaldo la defendería, ella evitaría tal sacrificio con su muerte, además sería el fin del acoso del Procurador Krogstad. En los siguientes diálogos se aprecian los sacrificios mencionados:

NORA

¿Crees que yo hubiera aceptado semejante sacrificio por tu parte? No, por su puesto. ¿Pero de qué hubieran valido mis declaraciones frente a las tuyas?... Ése era el milagro que yo esperaba con angustia. Y para evitarlo, estaba dispuesta a poner fin a mi vida.

HELMER

[...] Pero nadie sacrifica su honor por el ser que ama.

NORA

Millares de mujeres lo han hecho.

HELMER

Oh, piensas y hablas como un niña irrazonable.

NORA

Puede que sí. Pero tú no piensas ni hablas como el hombre al que puedo unirme.²⁶⁰

Con estas palabras Nora se sintió defraudada, dado que ella sí hizo un sacrificio muy grande por él: salvarle la vida. Torvaldo antepone su honor y lo irrazonable que menciona es lo que hace que el milagro no suceda. Continuemos con el mayor milagro, su enunciación es breve pero termina siendo el más importante y decisivo. Se enuncia de esta manera:

NORA.- (*Cogiendo el maletín.*) ¡Oh! Torvaldo, sería necesario para ello el mayor de los milagros...

HELMER.- ¿Cuál?

NORA.- Sería necesario que los dos nos transformáramos en un grado tal... Pero, desgraciadamente, Torvaldo, ya no creo en los milagros.

HELMER.- Pues yo sí quiero creer. Dilo. Debíamos transformarnos en un grado tal que...

NORA.- Que nuestra unión fuese un matrimonio verdadero. Adiós. (*Vase por la puerta de entrada.*)²⁶¹

²⁶⁰ *Ibíd.*, 199-200.

²⁶¹ Enrique Ibsen, *Peer Gynt, Casa de muñecas, Espectros, Un enemigo del pueblo, El pato silvestre, Juan Gabriel Borkman* (México: Porrúa, 1990), 135-136.

En este momento el matrimonio ya está deshecho, situación que Nora fue encaminando poco a poco. En el primer acto menciona que tiene ganas de decir algo que escuche Torvaldo: “Sólo hay una cosa en el mundo que desearía de verdad. [...] Me gustaría horrores decir: ¡Al cuerno!”²⁶² Ella muestra hartazgo, pareciera que lo siente desde tiempo atrás y que las circunstancias de los tres días de la ficción fueron la situación ideal para que ella saliera de esa casa. El mayor milagro no sucedió, respecto a esta falla María Serguieievna Kurguinian menciona:

Su “milagro” abre perspectivas hacia el futuro. Pero Helmer, aun en este momento, no comprende a Nora, no comprende que el “milagro” deberán crearlo ellos mismos: su indecisión de romper con todos los principios anteriores de su vida, de su mundo espiritual. Helmer se aferra a las palabras de Nora sobre un milagro, como la confirmación de su certeza sobre la imposibilidad de la destrucción definitiva de su comodidad, de la “casa de muñecas”. Él está del todo seguro de que llegará el “milagro”, pero vendrá de afuera, restableciendo la tranquilidad tan preciada por él.²⁶³

Este milagro de Nora se debe a que su vida se le salió de las manos, ya no la puede controlar y decide huir en búsqueda de la libertad.

Pasemos a la enunciación del deseo de la señorita DuBois. El deseo de cambio de vida de Blanche sólo es enunciado una vez en toda la obra, pero en distintas circunstancias hace referencia a él. La primera vez que lo enuncia es en la escena IV, cuando mantiene una conversación con Stella sobre el comportamiento violento de Stan:

BLANCHE: A que te casaste con un loco.

²⁶² Ibsen, *Casa de muñecas*, 69-70.

El diálogo original es: “NORA. Jeg har sådan en umådelig lyst til at sige: død og pine.” El contexto de traducción al español de esta frase es variado, sin embargo, todos aluden a lo catastrófico y destructivo. Véase: Henrik Ibsen, *Et dukkehjem* (s.l.: Wiumlie, s.f.), 8, consultada 28 julio, 2019, <https://www.wiumlie.no/2006/ibsen/dh.pdf>

²⁶³ Serguieievna Kurguinian, *Teoría dramática*, 202.

STELLA: No es cierto.

BLANCHE: Sí, con un loco. Tus problemas son peores que los míos, sólo que no te das cuenta. Yo voy a hacer algo: controlarme y empezar una nueva vida.²⁶⁴

En esta conversación intenta manipular a Stella para que también cambie la vida que lleva, le propone que con el dinero de Shep podrían poner un negocio, sin embargo, Blanche no contaba que este plan a su hermana no le interesaría en lo más mínimo. A partir de este momento las referencias a Shep Huntleigh serán bastantes, la virtud de este hombre es que es millonario, el mayor problema es que es casado y que Blanche ni siquiera sabe dónde se encuentra.

Blanche lleva una cacería sobre el hombre indicado que le ayudará a cambiar su vida por medio del status, con este panorama se percibe que sería capaz de cualquier cosa. Ella confiesa que realizó un viaje a Miami como una inversión para encontrar a un millonario, en éste fue cuando se reencontró con Shep y en el que delega la resolución de su futuro.

Blanche siempre muestra interés por los hombres que ve como una oportunidad para cumplir su cambio de vida. Por ejemplo, cuando descubrió que Stanley era sargento puso inmediatamente sus ojos en él, notó que era un hombre que le había dado una vida estable a su hermana, y cuando percibió que Mitch era un hombre diferente al resto supo que él podría ser buena opción para relacionarse. Tras la indiferencia que Stan ejerce sobre ella, digamos que la única opción que tiene es Mitch, al conocerlo preguntó: “¿Es casado? ¿Es un conquistador? ¿A qué se dedica? ¿Es un buen puesto?”²⁶⁵ Con lo que no contaba es que sí se enamoraría de él.

²⁶⁴ Williams, *Un tranvía*, 19.

²⁶⁵ *Ibid.*, 15.

En el momento en que Mitch y Blanche se conocieron cada uno mostró interés por el otro, ella pudo volver a mostrar su lado tierno, romántico e infantil. Blanche le contó muchos detalles de su vida y él le confesó que tuvo una pareja que había muerto; aspecto que compartían, dada la muerte de Allan Grey. Este momento de empatía lo podemos notar en las siguientes líneas:

BLANCHE: Me suena a un gran romance.

MITCH: Un romance muy triste.

BLANCHE: ¿Por qué?

MITCH: Ya murió la muchacha.²⁶⁶

En esta charla, Blanche cuenta que las únicas descendientes que quedan de la familia DuBois son Stella y ella, sabe que su permanencia será mezclándose con otros lazos de sangre que permitan que no se hundan por completo en la decadencia de la pérdida y la pobreza. Por su lado, Stella lo cumplió al encontrar su estabilidad con Stan y por la espera de su hijo. Blanche es la que se encuentra en el camino para evitar esta decadencia en su búsqueda continua.

Dentro del texto es notable el otro deseo de Blanche, en el presente de la escena lo que más aprecia es su urgencia por cambiar su realidad, pero su deseo hacia los hombres y el sexo está latente. Éste último se vincula con el primero, dado que a partir de su seducción con algún hombre piensa que podrá lograr su meta adinerada. Este deseo por el sexo y los hombres se describe de esta manera:

Blanche [...] showed us her strong desire toward men and sex completely in the play. She flirted with almost every man she met, for example, she flirted with Stanley, Mitch and the newspaper boy, and picked out men from street to make love with. She always pretended a noble and young lady to catch men's eyes. Like a prostitute, she waited for men and sex every day. [...] Her desire toward men and sex made her loose her job. [...] Blanche's desire

²⁶⁶ *Ibid.*, 16-17.

toward men and sex also made her feel guilty about herself. She was a well-educated person, and from her childhood, she was taught to be a lady. She knew very clearly that her behavior of finding men and her desire toward sex was not right but she could not stop.²⁶⁷

Blanche utiliza los colores de su vestimenta como discurso de sus intenciones, por ejemplo, hay momentos en los que quiere dar un impresión pura y viste prendas de color blanco; cuando desea utilizar sus armas de seducción viste una bata de color rojo, sabiendo las connotaciones de pasionales, sexuales y amorosas que tiene. Lo más impactante es percibir en qué circunstancia lo utiliza:

...BLANCHE sale del baño con una bata de satín rojo.)
BLANCHE: *(Alegremente)* Hola, Stanley. Míreme: recién bañada y perfumada, me siento como nueva.
[...]
BLANCHE: *(Corriendo las cortinas de la ventana)* Discúlpeme un instante mientras me pongo mi precioso vestido nuevo.
[...]
BLANCHE: ¿Dónde está Stella?
STANLEY: En el porche.
BLANCHE: Voy a pedirle un favor.
STANLEY: Dígame.
BLANCHE: Abrócheme los botones de la espalda. Puede pasar.
(STANLEY pasa entre las cortinas.)
BLANCHE: ¿Qué tal me veo?
STANLEY: Se ve bien.
BLANCHE: Muchas gracias. Los botones ¿sí?
STANLEY: No puedo abrocharlos.
BLANCHE: Todos los hombres son igual de torpes. Con esas manos tan grandotas. ¿Me da una fumadita?

Con este satín rojo entramos a hablar sobre la performatividad del vestido, la indumentaria también es un lenguaje performativo. “El vestido no sólo dice cosas, sino que cuando las

²⁶⁷ “Eng.fju,” Anónimo (Lily & Sophia), consultada 08 agosto, 2019, http://www.eng.fju.edu.tw/English_Literature/group98/five/Blanche.htm [Blanche [...] nos mostró su fuerte deseo hacia los hombres y el sexo completamente en la obra. Coqueteó con casi todos los hombres que conoció, por ejemplo, coqueteó con Stanley, Mitch y el chico del periódico, y escogió hombres de la calle para hacer el amor. Ella siempre fingió que una dama noble y joven llamaba la atención de los hombres. Como una prostituta, esperaba hombres y sexo todos los días. [...] Su deseo hacia los hombres y el sexo la hizo perder su trabajo. [...] El deseo de Blanche hacia los hombres y el sexo también la hizo sentir culpable de sí misma. Ella era una persona bien educada, y desde su infancia, le enseñaron a ser una dama. Sabía muy claramente que su comportamiento de encontrar hombres y su deseo de tener relaciones sexuales no era correcto, pero no podía parar.]

dice, también las hace.”²⁶⁸ Blanche son su prenda sensual recurre a un lenguaje, que además de enunciar, habla, comunica y presenta códigos, por ende, que está actuando. La indumentaria hace actuar y decir determinadas cosas a los cuerpos.²⁶⁹ ¿Qué imagen quiere proyectar Blanche con esta prenda roja? ¿O qué pretende que la misma prenda realice?

Blanche se sale de bañar, por ende, debajo de esa bata está su cuerpo desnudo. Pregunta si está Stella para hacer su petición sobre los botones, seguramente si hubiera estado no hubiera pedido nada. Stan se negó dos veces a sus provocaciones, no abrochó los botones y no le compartió de su cigarro. Con estos hechos Blanche notó que él no caería con facilidad en sus redes, y para confirmarlo le dice: “Si no supiera que eres la hermana de mi mujer, ¿podría pensar ciertas cosas!”²⁷⁰ Stanley nunca acepta abiertamente su atracción hacia Blanche pero sí la deja entrever cuando ella le pregunta: “¿Usted cree posible que en otros tiempos me hayan considerado...atractiva?”²⁷¹ A lo que él responde: “Pues no está mal.”²⁷² Ella notó que él no sería el hombre indicado para cambiar su vida, pero que sí uno por el que tenía una atracción sexual fuerte.

Nora y Blanche tienen el deseo de cambiar sus vidas, buscan algo diferente en su realidad. Cada una enunció este momento de cambio actuando en función de lograrlo. El accionar de Nora a partir de enunciar por primera vez el milagro, fue como si ella misma buscara ser descubierta; su milagro consistía en que, al ser delatada, el hombre de su vida diera la cara por ella. Por su lado, a partir de que Blanche enuncia el deseo de empezar una nueva vida, busca desenfrenadamente contactar a Shep Huntleigh y casarse con Mitch, su

²⁶⁸ Alejandra Mizrahi, *La indumentaria como lenguaje performativo* (Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, s.f.), 108.

²⁶⁹ *Ibid.*, 109-110.

²⁷⁰ Williams, *Zoo – Un tranvía*, 154.

²⁷¹ Williams, *Un tranvía*, 12.

²⁷² *Ibid.*

accionar estaba encaminado a estas opciones. Sin embargo, ninguna logra el resultado esperado, los cambios de vida sucedieron, pero no como los hubieran esperado.

2.4.3. EL DESEO DEL MILAGRO FALLIDO

El proceso conductual de las dos protagonistas transitó por el miedo, los nervios, ansiedad, incertidumbre y duda. Me atrevería a decir que ambas hicieron hasta lo imposible para lograr el cambio de vida, claro, cada una a su forma. Lo más triste fue la reacción de ellas al contemplar el fallo de sus deseos, los milagros no sucedieron.

Es curioso observar que desde el segundo acto Nora está ideando el abandono, en esta parte de la obra está completamente inquieta e intranquila preparándose para tomar sus cosas. La enunciación que denota este estado de ánimo es cuando expresa: “¡Qué tontería! No habrá nada en definitiva. No puede ocurrir nada así. Es imposible. Son tres niños pequeños los que tengo.”²⁷³ En este caso, pensar en sus hijos fue lo que la detuvo, y en una plática posterior que tuvo con Ana María, ella misma pregunta: “¿Crees que olvidarían a su mamá si se fuera para siempre?”²⁷⁴ Nora está preocupada por su función de madre, pero a lo largo de la historia ella nunca hace referencia a su madre, constantemente menciona que fue la muñeca de su padre, al ser él quien la cuidaba, incluso menciona que su niñera fue como su verdadera madre, pero, ¿la ausencia de figura materna la vivió Nora? Es algo que Ibsen no resuelve en el texto y pretender encontrar una respuesta caería en pura especulación. Lo que sí podría pensarse es que, tal vez, Nora esté repitiendo el mismo patrón, dado que menciona que Torvaldo es muy parecido a su padre, ella ya no soporta a Torvaldo y, a lo mejor, su madre no soportó al padre.

²⁷³ Ibsen, *Casa de muñecas*, 99.

²⁷⁴ *Ibíd.*, 101.

El deseo del milagro fallido se da a conocer en el tercer acto a escasas líneas de terminar la obra. Las propias enunciaciones de Nora lo evidencian al exaltarlo de esta manera:

NORA: Sí; ha sido esta noche, cuando no se ha producido el milagro; porque entonces he descubierto que no eras el hombre que yo imaginaba. [...] He esperado con toda paciencia estos ocho años; porque, claro está, comprendía que los milagros no se dan a diario. Cuando ocurrió lo peor, estaba tan segura, que me decía a mí misma: ahora se produce el milagro. Cuando la carta de Krogstad estaba allí... nunca pensé que pudieras doblegarte a las exigencias de ese hombre. Estaba completamente segura de que le dirías: vaya y dígaselo a todos.²⁷⁵

El milagro que esperaba Nora es que Torvaldo comprendiera que ella pidió el préstamo para salvarle la vida, al no responsabilizarse él y al notar que estaba enredada en un matrimonio sin honestidad, fue cuando ganó la desesperanza. Nora perdió la fe en su esposo y en su matrimonio, es decir, en todo en lo que radica su existencia, dado que le daba prioridad a su rol de esposa. En su penúltima línea, al enunciar: “Oh Torvald, ya no creo en milagros,”²⁷⁶ es cuando se dio por vencida ante la imposibilidad de un verdadero matrimonio, por ende, al cambio de vida.

La violación de Blanche marca el inicio del fallo de su deseo, con este evento perdió la conciencia y toda esperanza de lograrlo. En ese momento ella estaba ebria tratando de comunicarse con su salvador imaginario, Shep. Ella inventó toda una historia que nunca sucedió, como imaginar que le había llegado un telegrama de él para irse a un viaje por el Caribe. Stan se encarga de hacerle ver la verdad al decirle que nada de eso había sucedido. Él también está ebrio y aprovecha la oportunidad de que ambos están solos en casa para

²⁷⁵ *Ibíd.*, 198.

²⁷⁶ *Ibíd.*, 204.

encaminar el acto. Desde el inicio ella mostró su sensibilidad ante él, por ello, antes de ir al acto sexual él dice: “Hicimos esta cita al conocernos.”²⁷⁷

Toda la escena XI representa el deseo del milagro fallido en su totalidad, las posibilidades de cambiar su vida han desaparecido. En escena hay una partida de póker en la que están todos los hombres, Mitch está cabizbajo, Stella está preocupada, Stanley indiferente y Blanche ha perdido la razón.

Blanche denota estados de ánimos volátiles que cambian abruptamente entre sí, en unas partes se muestra pacífica, otras completamente histérica y otras con miedo. Hasta describe su propia muerte desde el ámbito de la ilusión: “Y cuando muera, moriré en el mar. [...] moriré un día en alta mar con mi mano en la mano de un apuesto médico de abordaje, un doctor muy joven de bigotito rubio y un gran reloj de plata.”²⁷⁸ Nuevamente entra el decreto que caracteriza a Nora y a Blanche, enuncia al médico que posteriormente llegará por ella, no para llevarla al mar sino a un manicomio. Para este momento también continúa imaginando que Shep llegará por ella, ilusamente sigue esperando algo que ya había dado señales que es imposible. De la misma manera, Mitch al decirle que no es digna de entrar en su casa le cerró las posibilidades del cambio deseado.

Efectivamente, Blanche tuvo un cambio de vida que no esperaba y que no deseaba, todos estaban vueltos hacia ella, ni siquiera Stella ya estaba a su favor, no había nadie que la defendiera. En ésta última escena vive por completo en la ilusión, la llegada del Doctor significó un gran golpe que la trajo de vuelta a la realidad. Todos habían conspirado para que ella fuera enviada a un manicomio y para que no se diera cuenta se encargaron de seguir las mentiras que ella misma había creado, le decían que quien llegaría por ella sería

²⁷⁷ Williams, *Un tranvía*, 39.

²⁷⁸ *Ibid.*, 40-41.

Shep. Sin embargo, Blanche mostró ser lista, seguía estando pendiente de lo que los otros decían:

EUNICE: *(De vuelta)* Te esperan en el coche.
BLANCHE: ¿Esperan? ¿Son dos?
EUNICE: Lo acompaña una dama.
BLANCHE: No tengo idea de quién será esa dama. ¿Cómo está vestida?
[...]
DOCTOR: ¿Qué tal, cómo está?
BLANCHE: Usted no es el caballero a quien esperaba.

(De pronto jadea y vuelve sobre sus pasos. Se detiene junto a STELLA, que está afuera de la puerta, y le habla en un susurro aterrado.)

BLANCHE: Ese hombre no es Shep Huntleigh.²⁷⁹

Cuando ella accede irse con el Doctor es porque acepta por completo su realidad, se da cuenta que ni su propia hermana la protegería y que lo planeado con Mitch ya no habría forma de hacerlo posible. Ella ya no podría convivir más con el agresor que en algún momento había deseado. Sus deseos ya están rotos. Parte de aquella casa con completa indiferencia hacia los demás, porque realmente partía por sentirse tracionada por los seres que sentía aprecio, es tanto el dolor que siente que ni los gritos de su hermana la hicieron volverse.

Blanche DuBois y Nora Helmer fueron creadas en contextos muy diferentes a los actuales, sin embargo, los efectos que han dejado a todas las sociedades posteriores de su creación, es que no debemos permitir ningún dominio de géneros, los hombres no tendrían por qué estar por arriba de las mujeres subordinándolas mediante el machismo o patriarcado. Nora es una gran ejemplo de cómo una jovencita puede ser la muñeca de papá y Blanche cómo una mujer puede llegar a sentirse débil por las ideas de una familia patriarcal. Estos dos personajes femeninos son las voces de las mujeres del pasado, del

²⁷⁹ *Ibíd.*, 41.

presente y el futuro. La crítica y reflexión que Rita Segato hace a la minorización de la mujer es la siguiente:

Desmontar la minorización del tema de la mujer equivale a aceptar que, si entendiéramos la formas de la crueldad misógina del presente, no solamente entenderíamos lo que está pasando con nosotras las mujeres y todos aquellos que se colocan en la posición femenina, disidente y otra del patriarcado, sino que también entenderíamos lo que le está pasando a toda la sociedad.²⁸⁰

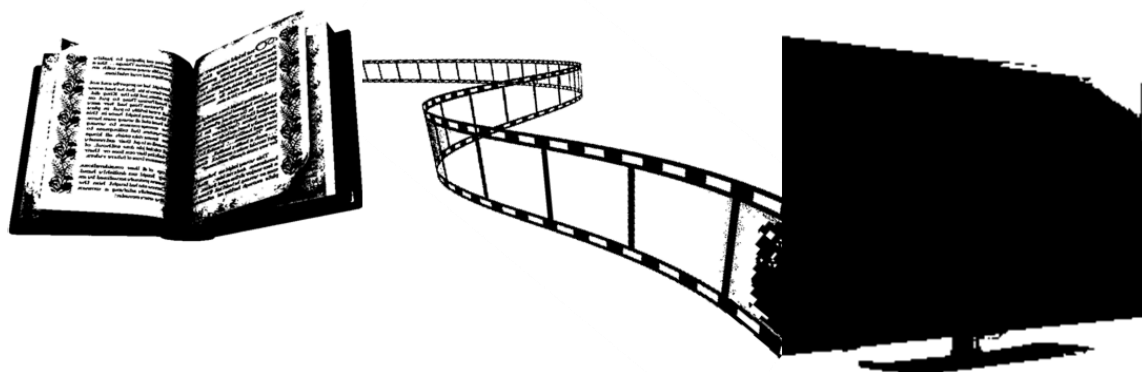
Hasta aquí hemos hecho el recorrido del impacto performativo de Nora y Blanche a partir del cambio de vida. Ahora adentrémonos en la siguiente etapa de este estudio, el impacto intermedial, es decir, en la corporificación de estos personajes y en las enunciaciones emitidas desde dos actrices que han encarnado (llevado al cuerpo) a estos personajes.

²⁸⁰ Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016), 98.

CAPÍTULO

3

DEL MEDIO ESCRITO AL MEDIO VISUAL



CAPÍTULO 3: DEL MEDIO ESCRITO AL MEDIO VISUAL

Para que un personaje salga de las líneas escritas se requiere una materialización, ya sea mediante una representación teatral, película o cualquier otro territorio de representación artística.²⁸¹ En este caso, recorro a las materializaciones que Alfredo B. Crevenna y Glen Jordan mostraron de Nora Helmer y Blanche DuBois en las películas *Casa de muñecas* (1954) y *Un tranvía llamado Deseo* (1995), respectivamente. En éstas se aprecian unas de las múltiples versiones de estos personajes, y las líneas escritas de los diálogos pasan a tener efectos e intenciones específicas mediante los tonos de voz y la corporalidad de las actrices que las encarnaron.

En este capítulo comprenderemos cómo el cambio de medios provoca una experiencia distinta a partir de la misma obra. Respecto a estas diferencias, Hans Belting menciona que “los medios digitales de la actualidad modifican nuestra percepción, al igual que lo hicieron todos los medios técnicos que les antecedieron; sin embargo, esta percepción permanece ligada al cuerpo.”²⁸² Y, ¿cuerpo de quién? En un primer plano podemos tomar el cuerpo de un mismo espectador que percibe la misma obra en diferentes medios: teatro, cine o dispositivo electrónico. La diversidad de medios es “como una extensión de nuestros propios órganos corporales,”²⁸³ dado que actualmente todas las experiencias pueden quedar registradas, no sólo en nuestras memorias cerebrales, sino en la memoria de los dispositivos.

²⁸¹ También se puede considerar a la pintura, escultura, comic, videoclip, etc.

²⁸² Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 31.

²⁸³ *Ibid.*, 35.

Con estos cambios de medios estamos adentrándonos en el tema de intermedialidad, para ello, al igual como se hizo con el término de performatividad, realizo un breve recorrido sobre lo qué es y cómo será definida en el marco de esta investigación.

3.1 INTERMEDIALIDAD

El contacto con la intermedialidad es adentrarse a otro universo creativo y artístico, en realidad, es un término que se puede utilizar en varias áreas de conocimiento, el cambio de medios es aplicable en diversos campos, sin embargo, sustancialmente se vincula con el paradigma de los estudios intermediales. Las herramientas que ofrece la intermedialidad son útiles en el ámbito de las artes escénicas, entre otras muchas cosas, porque permiten abordar las correlaciones entre el teatro y el cine, lo que resulta ser el propósito de este tercer capítulo. El cambio del texto dramático a una puesta en escena, película o guion, seguramente, contendrá modificaciones o adaptaciones, las necesidades de la imagen del cine son distintas a las teatrales y las del texto dramático a las del guion. Y a pesar de que cada medio es distinto mantienen una relación, la misma obra.

Para un entendimiento más concreto sobre la intermedialidad, y que más se apega a las intenciones de esta investigación, retomo lo que Didanwy Kent, Ruth Cubillo Paniagua y Chiel Kattenbelt ofrecen en sus trabajos sobre la intermedialidad situados en el paradigma de dichos estudios. Comencemos con la definición de Kent:

En un sentido amplio, el término, como puede inferirse por el prefijo latín que incluye "inter", "entre", nos remite a "estar entre medios"; de tal manera que la intermedialidad puede ser comprendida como un término genérico para todos los fenómenos puestos entre medios; describe entonces de manera general las configuraciones que se encuentran en las fronteras entre los medios. [...] La etiqueta de intermedialidad ha sido aplicada por lo

menos a tres diferentes tipos de relaciones: relaciones generales entre medios, transformación de un medio a otro, y combinación de medios.²⁸⁴

Por su lado, Cubillo Paniagua menciona que la intermedialidad está vinculada a la revolución tecnológica y tecnologías, ya que con éstas la percepción del mundo cambió drásticamente y se buscó representarlo como se apreciaba.²⁸⁵ A su vez, menciona que “es necesario comprender la intermedialidad como un punto de encuentro entre los aspectos materiales, semióticos y culturales que caracterizan la producción y recepción de cada medio,”²⁸⁶ por ende, además del cambio de medios, se tiene la unión de medios, es decir, poner a dialogar las diversas y diferentes manifestaciones.

Esta investigación pone a dialogar dos textos dramáticos diferentes, sus personajes protagónicos, y cómo dichos textos y personajes fueron trasladados al cine. Es decir, cómo fue el impacto modificadorio al cambiar del medio escrito al medio visual, y a su vez, cómo los medios visuales (las películas) se relacionan entre sí a partir de la trayectoria conductual de los personajes. En este caso, estamos hablando de una intermedialidad como transposición medial,²⁸⁷ “existe un texto “original”, que es la “fuente” del recién creado medio; se da un proceso de transformación de un medio a otro.”²⁸⁸

Esta transposición medial se da de manera constante en el teatro, ya que los lenguajes de la escena transitan del texto dramático al hecho escénico, es decir, del medio escrito hay un tránsito a los signos de la escena que se materializan en el diseño espacial, el

²⁸⁴ Kent, “Resonancias,” 86-87.

²⁸⁵ Ruth Cubillo Paniagua, “La intermedialidad en el siglo XXI,” *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 14, no. 2 (2013): 169-179.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Este término de transposición medial se está tomando desde el enfoque y estudios de intermedialidad de Ruth Cubillo Paniagua.

Véase: Ruth Cubillo Paniagua, “La intermedialidad en el siglo XXI,” *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 14, no. 2 (2013).

²⁸⁸ Cubillo Paniagua, “La intermedialidad,” 173.

vestuario, la escenografía, el diseño sonoro, la actoralidad, el diseño lumínico, etc., para terminar configurando la puesta en escena.

Como bien sabemos, esta investigación estudia dos de las dramaturgias más relevantes para la historia del arte teatral en occidente, y ponerlas a dialogar hizo posible encontrar vínculos significativos que ponen en situación común a sus protagonistas, las cuales se relacionan y correlacionan, ambas van hacia una dirección y su similar comportamiento permite identificarlas.

Chiel Kattenbelt explica cómo la correlación es parte de la intermedialidad, la cual se adentra en los medios que trasladan y, a la vez, se comparan.

...I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception. Intermediality assumes a co-relation in the actual sense of the word, that is to say a mutual affect. Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the co-relationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored.²⁸⁹

La correlación entre Nora Helmer y Blanche DuBois explora nuevas dimensiones de percepción y experiencia a partir de los textos dramáticos. Dichas semejanzas provienen del texto escrito, y al trasladar a ambos personajes al cine, algunas de las semejanzas del deseo del milagro como cambio de vida permanecen. Es justo cuando al transitar por una serie de

²⁸⁹ Chiel Kattenbelt, "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships," *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* 6, s.n. (2008): 25 [...Me gusta utilizar el concepto de intermedialidad con respecto a las correlaciones entre diferentes medios que resultan en una redefinición de los medios que se influyen entre sí, lo que a su vez conduce a una percepción renovada. La intermedialidad supone una correlación en el sentido real de la palabra, es decir, un afecto mutuo. En conjunto, la redefinición de las correlaciones de los medios y una percepción renovada resultante de la correlación de los medios significa que se cambian las convenciones específicas del medio previamente existentes, lo que permite explorar nuevas dimensiones de percepción y experiencia.].

cambios de los textos fuente para llegar a los filmes, se puede apreciar la interpretación de los personajes, aunado que la enunciación de las palabras escritas cambia de acuerdo al medio en el que se expresan, por ejemplo, será distinta en su dimensión performativa si se enuncia en un escenario teatral que en una película.

3.1.1. DEL TEXTO AL CINE

Los vínculos intermediales entre el teatro y el cine son un tránsito medial recurrente, en realidad, es un fenómeno que ha sucedido con una gran cantidad de obras. Muchos textos dramáticos han sido montados en puestas en escena o trasladados a la pantalla, ya sea de cine o televisión. Aunque también sucede a la inversa, quizá es menos común, pero sí existen algunos ejemplos de películas que han transitado a los escenarios.²⁹⁰

La tecnología digital y la proliferación de dispositivos en las últimas décadas ha hecho que el diálogo intermedial²⁹¹ entre el teatro y el cine haya evolucionado, ya no se trata sólo de la experiencia que se tiene en un recinto con otros espectadores frente a una gran pantalla o un escenario, se cuenta también la experiencia en cualquier medio móvil en el que una persona, sola o acompañada, puede ver en cualquier lugar y en cualquier instante el contenido de su preferencia. Los múltiples dispositivos móviles (celulares, tabletas, computadoras, etc.) permiten que la contemplación del contenido conlleve una intimidad, incluso, una interrupción, en caso de aburrimiento o por distracción, para después retomarlo. En realidad, esta libertad que tienen los espectadores de hoy hace que el arte viaje también en la inmediatez. ¿Y a qué voy con esto nuevamente?

²⁹⁰ Un ejemplo es la película *Dogville* de Lars Von Trier, en 2018 Fernando Canek dirigió su versión teatral y se presentó en el Teatro Helénico. Otros ejemplos son las películas infantiles de Disney que se convierten en grandes puestas en escena, como *El Rey León*, *Peter Pan*, etc.

²⁹¹ La idea de diálogo intermedial se retoma del texto *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial* de José Antonio Pérez Bowie.

Este capítulo está sustentado en el análisis de dos películas del siglo pasado, sin embargo, al realizar el estudio yo jamás fui a un cine (como recinto) a verlas, desde la comodidad de mi casa, o de donde me encontrara, las vi en diversos dispositivos en los que podía ingresar a los sitios web donde se encuentran. En este caso, sin la tecnología digital, tal vez jamás hubiera podido tener acceso a este material; intenté obtenerlas en físico, pero no fue posible. Por ende, el efecto experiencial de ver en versiones cinematográficas de los textos dramáticos lo viví en plena intimidad y libertad, en especial, en verlas las veces que consideré necesarias y poder detener, regresar y adelantar a medida que lo requería, lo que facilitó el análisis a detalle de las enunciaciones y de la imagen; en un cine lleno de espectadores no es posible regresar la película. Por otro lado, una diferencia de tenerlas en físico es que abre la posibilidad de reproducirlas en diversos aparatos, como la videocasetera o DVD, televisión, controles remotos, pero, hay que permanecer en el mismo sitio. Contemplarlas en línea a través de un dispositivo con wi-fi permite trasladarse a cualquier lugar, siempre y cuando la red llegue; considero que de esta forma se gana la libertad de hacer un análisis con el cuerpo en movimiento desde la postura de investigador.

En esta búsqueda de encontrar el diálogo y las diferencias de los textos dramáticos con las películas, y los vínculos entre las protagonistas de ambas historias, es más claro gracias a la especificidad del lenguaje de cada medio.

Las adaptaciones fílmicas de los textos dramáticos transitaron por varios medios, es decir, del texto fuente²⁹² al guion y del guion a la filmación. Estos cambios incluyen

²⁹² Virginia Guarinos menciona que el proceso intermedial del teatro al cine es diferente al de la literatura dramática al cine, comentando: “nunca he considerado el trabajo comparativo partiendo del texto literario, es decir, de la literatura dramática, puesto que esto convertiría la comparación no en teatro/cine/televisión sino literatura/cine/televisión”. *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España* (España: Universidad de Sevilla, 2007, 61-77).

adecuaciones y adaptaciones en el lenguaje de cada medio, literal, adaptar es reescribir y replantear²⁹³ una historia original-primaria, tal vez, ya conocida por muchos.

Es importante mencionar que las películas que están basadas en algún texto dramático distan de ser teatro filmado, dado que no se está hablando de una representación en vivo grabada sino de una adaptación como *transposición*, *comentario* o *analogía* del texto fuente.²⁹⁴ De acuerdo con José Antonio Pérez Bowie, las propuestas de cine contienen una adaptación integral o libre;²⁹⁵ en el caso de las películas a estudiar en este capítulo, nos enfrentaremos que *Casa de muñecas* fue adaptada en su totalidad, y *Un tranvía llamado Deseo* fue libre, apeándose más al texto fuente. Según las categorías planteadas por Geoffrey Wagner, la versión fílmica mexicana de *Casa de muñecas* (1954) hizo un *comentario* (como adaptación) al modificar la estructura general del texto de Ibsen, y en *Un tranvía llamado Deseo* (1995) se hizo una *transposición*, ya que está muy cercana al texto de Williams.

²⁹³ José Antonio Pérez Bowie, "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial" *Arbor* s.v., s. n. (Marzo-Abril 2004): 573-594.

²⁹⁴ Respecto a estas categorías de Geoffrey Wagner, Maddalena Pennacchia Punzi menciona "If before 1995 adaptations from Jane Austen's novels were static, almost theatrical and mostly indoors, after 1995, a taste for freedom and 'fresh air' pushed its way through taking the viewers on a journey through the English delightful landscape: exterior settings were employed, in Martin's view, as a technical means to see Austen's narratives under an entirely new light, more palatable to a contemporary audience. In order to carry out her reading, Martins relies on Geoffrey Wagner's classification of adaptations into three categories, "a *transposition*, which tries to remain as close to the novel as possible; a *commentary*, which modifies the novel by bringing to light certain elements or by modifying the overall structure; an *analogy*, which only uses the novel as a point of departure" (68)." [Si antes de 1995 las adaptaciones de las novelas de Jane Austen eran estáticas, casi teatrales y en su mayoría en interiores, después de 1995, el gusto por la libertad y el 'aire fresco' se abrió paso al llevar a los espectadores a un viaje a través del encantador paisaje inglés: se emplearon escenarios exteriores, en opinión de Martin, como un medio técnico para ver las narrativas de Austen bajo una luz completamente nueva, más aceptable para una audiencia contemporánea. Para llevar a cabo su lectura, Martins se apoya en la clasificación de adaptaciones de Geoffrey Wagner en tres categorías, "una *transposición*, que intenta permanecer lo más cercana posible a la novela; un *comentario*, que modifica la novela sacando a la luz ciertos elementos o modificando la estructura general; una *analogía*, que sólo utiliza la novela como punto de partida" (68).] "Literary Intermediality: An Introduction" en *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit* (New York: Peter Lang Academic Publishers, 2007), 17.

²⁹⁵ Virginia Guarinos, *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España* (España: Universidad de Sevilla, 2007, 61-77.

Dicho lo anterior, en estos casos, la función del cine es imitar la realidad y la del teatro sintetizar la realidad, ya que la base del cine es el realismo y la del teatro la convención.²⁹⁶

La experiencia de leer un texto dramático marca el primer acercamiento al universo de ficción que creó un autor, de ahí cada lector tiene la libertad de imaginar absolutamente todo lo que podría materializar dicha historia. Sin embargo, cuando se tiene el enfrentamiento de las imágenes creadas en el cine, dicha imaginación ya no entra en juego con tanta preponderancia, dado que ya se está viendo algo producido.²⁹⁷ La experiencia de ver las películas se queda en apreciar las propuestas de los directores, decidiendo tomar un criterio sobre la imagen que cuenta la historia.

Con estos filmes nos enfrentamos a la traducción y resignificación de los personajes de Nora y Blanche en la encarnación de los mismos llevados a la pantalla a través del cuerpo de las dos actrices. En estos casos se aprecia una relación que Belting describe de esta manera: “El lenguaje hablado está ligado al cuerpo que habla, mientras que el lenguaje escrito se libera del cuerpo.”²⁹⁸ Es decir, dos actrices que interpretan las líneas de sus personajes, los cuales fueron escritos, liberados, de la creatividad de los cuerpos y mentes de los autores, Ibsen y Williams.

Dado que en el capítulo uno y dos ya indagamos en los textos, pasemos al análisis de las versiones fílmicas, comenzando con *Casa de muñecas* y, posteriormente, *Un tranvía llamado Deseo*.

²⁹⁶ José Antonio Pérez Bowie, “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial” *Arbor* s.v., s. n. (Marzo-Abril 2004): 578.

²⁹⁷ Esto puede decirse en términos generales, dado que implica una problematización mayor que ha ocupado buena parte de los estudios sobre el cine.

Cf. Alan Badiou, *Pequeño manual de inestética* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009).

²⁹⁸ Belting, *Antropología*, 31-35.

3.2. PELÍCULA MEXICANA: *CASA DE MUÑECAS* (1954)

Desde el primer estreno mundial de *Casa de muñecas* se han realizado múltiples versiones, tanto cinematográficas como teatrales, se podría decir que cada país se ha apropiado de la obra para crear la suya a partir de su propio contexto. En el caso de México, se tiene la versión fílmica que dirigió Alfredo B. Crevenna en 1954 (Imagen 3), en la cual la actriz Marga López interpretó a Nora.²⁹⁹

Como ya lo he mencionado, la transición del medio teatral al cinematográfico conlleva una serie de cambios en la forma en que se va a contar la historia. En este caso, la película necesitó ser muy explícita en las situaciones de la obra. Por ejemplo, en la obra de Ibsen toda la acción ocurre dentro de la casa de los Helmer, sin embargo, la película muestra varios espacios, como un aeropuerto, las calles de la Ciudad de México, un panteón, tienda departamental, banco, joyería, hospital, salón de fiestas y la casa. Lo que no me explico es que si *Casa de muñecas* fue escrita en 1879 y la película realizada en 1954, hay 75 años de distancia en los cuales la sociedad pudo haber cambiado, Ibsen no subestimó a los espectadores y la película sí, mostró a detalle los elementos con los que el autor creó suspenso. Desde mi perspectiva, ser tan explícitos en el filme mató todo misterio, saber demasiado hacía que ya nada fuera sorprendente.

La música del filme toma un papel fundamental en el acompañamiento de las escenas y de los lugares en las que suceden, es completamente cursi y hay un abuso de ella, sin embargo, este era el estilo del cine mexicano de aquellos tiempos, el cual resulta muy distinto a la propuesta del drama ibseniano. Retomemos, la mayoría de las escenas están musicalizadas, no se le da lugar al silencio ni a las pausas que el texto fuente propone. La

²⁹⁹ Esta película fue producida por Filmex S.A. y Adolfo Lagos, con el guion de Edmundo Báex y Alfredo B. Crevenna; el elenco estuvo conformado por Marga López, Ernesto Alonso, Miguel Torruco, María Douglas, entre otros.

Véase: "IMDb," s.a., consultada 06 octubre, 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0242349/>

presencia de los violines conduce a lo melodramático, haciendo referencia a lo telenovelesco; se intenta crear una atmósfera de suspenso forzado que únicamente se queda en un simple melodrama. A mi parecer, esta música hace que se pierda el realismo, por ende, se tergiversa la esencia de esta obra para los intereses de entretenimiento de la sociedad mexicana de los años 50's.

Dentro de las modificaciones relevantes se encuentran los cambios de nombre de algunos personajes para situarlos en un contexto mexicano, y la introducción de la suegra de Nora, como personaje secundario. Torvaldo es Osvaldo, Dr. Rank es Dr. Eduardo Anguiano, quien es joven y atractivo; Krogstad es Arreola, Ana María es Mariana y los hijos se llaman Carlitos, Emma y "Gordito". Dentro de los personajes se encuentra la mamá de Osvaldo, quien se encarga de exaltar que el comportamiento de Nora es *inadecuado*. En realidad, este personaje sobra, dado que hay escenas en las que nadie la toma en cuenta más que Nora; pareciera que su intervención fue más para crear un reflejo de la mayoría de los matrimonios mexicanos en los que la suegra siempre está presente.

En esta película se le dio más importancia al Doctor Anguiano como protagonista masculino, él es joven, guapo y la escena en la que hace la imprudencia de rebelarle su amor a Nora, ella no se molesta como en el texto de Ibsen, al contrario, le causa una especie de ilusión y sorpresa, al final propone seguir siendo buenos amigos. Osvaldo pasa a tener menor relevancia al ser mostrado como un hombre bonachón, sin el fuerte carácter conservador de Tolvaldo, discute con Nora con un extremo dramatismo que lo hace quedarse en la superficie del enojo, hasta se percibe una voz sobreactuada y un cuerpo estático.

Otra modificación relevante tiene que ver con la inclusión de escenas que el texto fuente no presenta, como la cena de navidad, la confrontación entre Osvaldo y Arreola,³⁰⁰ el baile que celebra el año nuevo en casa del Dr. Anguiano, el tratamiento explícito del tema del suicidio de Nora, a ésta pidiendo empleo de traductora y visitando la tumba del Doctor Anguiano. Y así como hubo inclusión también hubo supresión de escenas importantes, la confrontación final de Nora y Osvaldo no incluye los textos contundentes con los que se defiende la Nora del texto dramático, con este tratamiento parece más un berrinche de una mujer que una que está defendiendo su autonomía. La última modificación tiene que ver con el tiempo diegético, del contenido del primer acto al segundo se da la impresión de haber pasado más, recordemos que el tiempo de la historia de Ibsen es de tres días, en este caso, se comienza en Navidad para dar paso a la celebración de Año Nuevo, en el cual concluye la historia.

Algo curioso de esta versión mexicana es que tiene muchas semejanzas con la versión argentina de 1943 que dirigió Ernesto Arancibia, en la que Delia Garcés³⁰¹ dio vida a Nora Helmer. Entre una y otra hay once años de distancia, por ende, existe la posibilidad que la versión de México se haya auxiliado como referente de la versión argentina, debido a que la estructura es muy similar. Ambas comienzan con Nora llegando de nuevo a los territorios de su hogar, una regresa por barco (Argentina) y la otra por avión (México). En la versión argentina se muestra que han pasado dos años de la partida de Nora, en la de México sólo uno; la diversidad de espacialidades es muy parecida, salvo por el panteón que muestra el filme mexicano. Después de esta llegada se hace el *flashback* en ambas para dar

³⁰⁰ Esta escena ayuda a entender las fricciones entre estos dos personajes, dado que en el texto original Torvaldo y Krogstad jamás intercambian diálogos dentro de la escena, cuando Krogstad llega la casa de los Helmer en el primer acto entra al despacho de Torvaldo para conversar. Seguramente, en la película decidieron mostrar esta escena para un mayor entendimiento.

³⁰¹ "Film Affinity México," s.a., consultada 06 octubre, 2019, <https://www.filmaffinity.com/mx/film286076.html>

paso a la continuidad de la historia, para que después de la partida de Nora se vuelva a hacer un salto al tiempo que se hila al inicio para mostrar que Nora sí regresa a su hogar. Este hecho modifica por completo el impacto que causó Ibsen en sus tiempos, seguramente en los 40's y 50's aún existía una censura en Latinoamérica que hizo que en dos países no se mostrara el final del texto dramático, o era el conservadurismo que no podría aceptar este hecho dentro de un matrimonio. Es un acto de valentía respetar las intenciones del texto fuente, mostrar la huida de Nora, con la firmeza que lo hace Ibsen, provoca un impacto diferente a ver una Nora temerosa en su decisión. En la versión mexicana hay un dramatismo exagerado cuando Nora va a partir, se despide llorando de cada uno de sus hijos pidiéndoles perdón mientras suenan unos violines de fondo, para al final salir de la casa; en el filme argentino no llora con los hijos, simplemente se va. Hay otras versiones fílmicas que han mostrado el final tal cual es y, definitivamente, causa otro efecto más impactante.³⁰²

3.2.1. LA DESCONTEXTUALIZACIÓN DEL MILAGRO

Como ya pudimos ver en el primer y segundo capítulo, hacia el final de *Casa de muñecas* Nora pide un milagro que hace referencia a un verdadero matrimonio, ante la imposibilidad de éste es que ella decide abandonar su hogar. Pero, ¿qué pasaría si este milagro sí se cumpliera?

El hecho de que en la película mexicana Nora regrese a su hogar hace que el milagro se cumpla, Osvaldo le pide que se quede en la casa pidiéndole perdón, a lo que ella

³⁰² En 2002 José Manuel Armán dirigió para la televisión española *Estudio 1: Casa de muñecas (TV)* en la que Amparo Larrañaga interpretó a Nora Helmer, esta versión está apegada al texto fuente y se respeta el final. En 1973 Patrick Garland dirigió la película *A Doll's House*, en la que Claire Bloom interpretó a Nora Helmer y Anthony Hopkins a Torvald; ésta también respeta el texto fuente, incluida la partida de Nora y el portazo final.

Véase: [filmaffinity México,](https://www.filmaffinity.com/mx/film520690.html) s.a., consultada 06 octubre, 2019, <https://www.filmaffinity.com/mx/film520690.html> y “IMDb,” s.a., consultada 06 octubre, 2019, <https://www.imdb.com/title/tt0069987/>

accede y llama milagro a esta nueva situación. Esta es la mayor modificación que se puede apreciar en el filme respecto al texto; desde el primer capítulo conocimos que el final abierto de esta obra siempre ha sido polémico, en el caso de esta versión sucedió lo mismo, la pregunta es, ¿por qué no respetar el final del texto dramático en aquellos tiempos de México? Finalmente, Nora deja el hogar pero termina regresando, entonces, ¿dónde queda su rebeldía? Este hecho expone que la obra de Ibsen pasa a ser otra historia, ya no es una mujer que comenzará una rebeldía social femenina, es una mujer que perdonó muy fácil las ofensas y el dominio masculino.

Seguramente, si esta película hubiera reflejado el final que describe Ibsen, en el cual el milagro no se cumple, sería una representativa del cine de México que hubiera trascendido el lugar común del melodrama. Este es un gran ejemplo de cómo modificar un detalle a una historia provoca que se convierta en otra, independientemente de que tengan el mismo título ya no es el mismo contenido. Y como bien sabemos, Nora pide el mayor milagro ya que se está yendo de su casa, en la película en ningún momento se aprecia que ella salga de la casa, mientras llora con sus hijos se hace el *flashforward* en el que la vemos un año después en el panteón, ella regresa a la casa para mirar a sus hijos desde una ventana, Osvaldo la sorprende y le dice:

OSVALDO:

Qué cruel fui contigo en mi egoísmo.

NORA:

¿Hasta ahora lo reconoces?

OSVALDO:

Tienes que escucharme. Vi morir a Eduardo. Te busqué tanto para que me perdonaras. Daría toda mi sangre por borrar las palabras que dije esa noche.

NORA:

Hay palabras que nunca se borran.

OSVALDO:

Yo las borraré a fuerza de quererte. Regresa, Nora, te prometo que de ahora en adelante nuestra casa será un verdadero hogar.

NORA:
Sería como un milagro.
OSVALDO:
Ese milagro se hará. ¡Emma, Carlitos!

*(Salen los niños y abrazan a Nora.)*³⁰³

De esta manera es como se descontextualiza y se cumple el milagro, obviamente hubo un acompañamiento de una música cursi de fondo en la escena y un brusco cambio de carácter de Osvaldo. Justo en esta versión, Nora y Osvaldo tuvieron el típico final feliz de los cuentos de hadas y de las telenovelas mexicanas, el cual Tolvaldo y Nora no tuvieron en el drama de Ibsen.

3.2.1.1. MARGA LÓPEZ COMO NORA HELMER

Marga López (1924 - 2005)³⁰⁴ fue una de las actrices más importantes del cine mexicano del siglo XX, dentro de sus trabajos actorales se encuentra Nora Helmer en *Casa de muñecas* (1954).

Con esta actuación cumple con los estándares de belleza que indica Ibsen para el personaje, desde el contexto de la belleza mexicana Marga López muestra una Nora añorada, caprichosa, berrinchuda e interesada; sin embargo, parece que en esta propuesta se intenta mostrar más los defectos del personaje que las virtudes. Su rebeldía se encamina más al berrinche que al impacto que causa el personaje teatral. Por lo tanto, desde el carácter del personaje hay una descontextualización que se queda en sólo ser rebelde un periodo corto y desviar el impacto de la decisión contundente de la partida.

³⁰³ Diálogos de la película mexicana *Casa de muñecas* (1954).

Véase: “Casa de muñecas,” Facebook, consultada 13 octubre, 2019, <https://www.facebook.com/watch/?v=547865865420094>

³⁰⁴ “Sensacine México,” s.a., consultada 06 octubre, 2019, <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-5308/biografia/>

El aspecto fisiológico está abordado de manera adecuada, la belleza siempre está latente y se puede apreciar una mujer de clase alta. Como sabemos, las características físicas de Nora nunca son especificadas a detalle en el texto, por ende, se da la pauta a que cada país proponga una actriz que vaya acorde a los estándares de belleza de cada territorio; bien podría haber una Nora rubia, morena o pelirroja. En el caso de la Nora mexicana de 1954, el vestuario refuerza la identidad del personaje, los trajes, los vestidos, gabardinas, blusas, faldas y zapatos que porta en toda la película muestran una mujer adinerada que está acostumbrada a estar bien vestida y con buen gusto.

Marga López interpretó una Nora que dista mucho de la Nora Helmer que escribió Henrik Ibsen. Aunque no todo es responsabilidad de ella, está de por medio la adaptación del guion y la propuesta de dirección del filme; todo en conjunto tergiversó a un personaje polémico que se encargó de dejar huella. La Nora del filme no tuvo influencia alguna en las mujeres mexicanas sometidas en sus matrimonios, porque a fin de cuenta, esta Nora también lo era y hasta regresó a su sometimiento.

3.2.2. RECEPCIÓN DE LOS EFECTOS LINGÜÍSTICOS CORPORIFICADOS EN LA PELÍCULA *CASA DE MUÑECAS* (1954)

Apreciar el personaje de Nora Helmer a partir de la letra escrita provoca una fascinación, está tan bien diseñado que todas sus emociones se perciben a detalle en las enunciaciones que describen su pasado, con las reflexiones que va teniendo sobre su matrimonio y con el cambio de paradigma que le hace tomar una decisión de libertad.

Teniendo la materialización que Marga López hizo de Nora Helmer, el panorama cambia por completo, es evidente que hubo una adaptación de *comentario*³⁰⁵ para *mexicanizar* la película y el personaje, pero en estas modificaciones se cambió por

³⁰⁵ Esta conceptualización se explicó en la página 115.

completo elementos importantes del drama de Ibsen para satisfacer o agradar a la sociedad mexicana machista de aquella época. Desde luego que Nora, como una interpretación mexicana, cumplió con todos sus roles: mamá, amiga y esposa; en ellos experimentó ser juguetona, confidente, ambiciosa, caprichosa y falsa, con estos estados se forzaba a mostrarse feliz para convencer a los otros. Sin embargo, un aspecto que caracteriza esta versión del personaje es su interés extremo por el dinero, al verlo se transforma, se muestra una ambición hacia lo material más por vanidad que por saldar la deuda de su préstamo.

Esta libertad que se tuvo en la adaptación del personaje también contempla temas que en el texto fuente no se tocan de manera explícita, por ejemplo, en el filme se menciona un pensamiento de suicidio en Nora; literalmente, Arreola (Krogstad) le dice que no piense ni intente matarse, cuando en la obra teatral sólo se insinúa. El baile de Nora también es modificado, la famosa tarantela que bailará en público nunca se muestra en el texto, se da por entendido que está sucediendo por la sonoridad; en la película se ve a detalle dicho baile, el cual es uno que sucede como celebración de fin de año en casa del Doctor Anguiano (Dr. Rank). Y, por supuesto, la insinuación sexual de Torvaldo al llegar del baile jamás se ve en la pantalla grande, tanto esa parte como la confrontación real se suprimieron para sólo dejar los diálogos de discusión que no tenían contenido en la defensa de Nora, las palabras de impacto del hartazgo del matrimonio de ocho años jamás se mencionan.

Las enunciaciones de Nora Helmer son muy importantes porque muestran la importancia del impacto que tiene su pasado en su vida actual, los hechos y secretos pretéritos que le confiesa a Cristina en una tienda departamental vuelven congruente la necesidad del personaje por ser reconocido y defendido en público. Al igual que en el texto fuente, Nora a la mitad de la película enuncia que va a suceder un milagro, que es que Osvaldo la defienda ante todos y se culpe del fraude cometido por ella. Esta enunciación va

acompañada de un cuerpo tenso, con preocupación, enojo y desesperación de lo que pueda suceder.

El impacto sobre el mayor milagro en la película, no se compara con el que se tiene con el texto, en el filme la petición de éste se hace un año después del tiempo diegético de la ficción, y al hacerlo, Nora expresa su felicidad por haberse cumplido por la rápida reflexión que tuvo Osvaldo. Esta modificación hace que el impacto del deseo del milagro pierda fuerza, con este contexto pareciera que se trató de un desacuerdo marital que tuvo como consecuencia la separación de un año, pero, ¿en un año qué pudo haber reflexionado Nora sobre su libertad y autonomía? Si la película propone que ella va regresando de Nueva York, ¿Nora se fue de vacaciones? En el texto dramático ella menciona que va a volver a su lugar de origen, en el filme nunca dice estas líneas, por ello, irse a Nueva York amerita que llevara una fuerte cantidad de dinero que le iba permitir subsistir; aspecto que es contrario a la historia primaria, en la que prácticamente se va sin nada.

Otra de las modificaciones con las que la actriz abordó el personaje fue el tono, en la pieza los personajes están en tono neutro y en el melodrama en exacerbado. La Nora que interpretó Marga López fue una que exageraba las expresiones verbales, se aprecia un alargamiento y exceso de énfasis en las vocales que provoca que todo se vuelva cliché, aunado del abuso del *close up* y la música de tensión en cada uno de los remates de las frases, habiendo poca contundencia en los diálogos. Así era el estilo de la época en el cine mexicano, pero, desde mi punto de vista, no se logra una efectividad en el tratamiento de la obra de Ibsen ni en el impacto de los personajes.

Por otro lado, la forma de actuar en el cine del siglo pasado era hacia el exterior, con la mirada en la lejanía y no hacia los otros actores, por ende, el contacto visual directo entre los ejecutantes era poco o nulo, careciendo de situación dramática en las secuencias. Nora

actuaba en momentos importantes dando la espalda al otro personaje y mostrando el cuerpo y el rostro a la cámara, lo que hacía que el realismo de la escena se perdiera para mostrar una ficción exagerada.

A mi parecer, esta es una versión desafortunada de la obra de Ibsen, seguramente los cambios abruptos al discurso del autor se debieron a la sociedad tradicionalista y machista del México del siglo XX, colocar a Nora en un tenor de debilidad mata la esencia del personaje. El hecho que ella regrese habla de una mujer endeble que no puede sostener su destino si no es a lado de un hombre.

Atraverse a montar o filmar *Casa de muñecas* con la esencia que indica el autor es un acto de creatividad valiente, darle el lugar a una mujer que empieza a reflexionar su identidad como ser humano desde su individualidad, sabiendo que lo único que desea es ser ella misma; es un acto que podría hablar de una evolución de la humanidad, es decir, cuestionar las divisiones sociales a partir del género y eliminar las etiquetas de lo que puede hacer un hombre o una mujer.

3.3 PELÍCULA: *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO* (1995).

La primer versión cinematográfica de *Un tranvía llamado Deseo* fue en 1951 bajo la dirección de Elia Kazan, ésta contó con la mayoría del elenco original³⁰⁶ del primer montaje teatral (Imágenes 4-7), salvo por Jessica Tandy³⁰⁷ quien fue sustituida por Vivien Leigh en el personaje de Blanche DuBois.³⁰⁸

³⁰⁶ El reparto del primer montaje (1947) lo conformaron Jessica Tandy como Blanche DuBois, Marlon Brando como Stanley Kowalski, Kim Hunter como Stella Kowalski, Karl Malden como Harold Mitchell, Peg Hillias como Eunice Hubbell, Rudy Bond como Steve Hubbell, Gee Gee James como *Negro Woman*, Edna Malden como *Mexican Woman*, Nick Dennis como Pablo Gonzales, Vito Christi como *Young Collector*, Ann Dere como Enfermera y Richard Garrick como Doctor.

Véase: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (U.S.A.: A Signet Book, 1974), 11.

³⁰⁷ Jessica Tandy fue la primera actriz en interpretar a Blanche DuBois.

³⁰⁸ Blanche DuBois ha sido interpretada con dignidad por actrices como Jessica Tandy, Vivien Leigh, Uta Hagen, Jessica Lange y Cate Blanchett.

La versión de 1951 contiene varias modificaciones³⁰⁹ y adaptaciones respecto al texto original, éstas se deben a la censura de aquellos tiempos mediante la prohibición de algunos temas como la homosexualidad y promiscuidad. Sin embargo, la filmación de 1995, dirigida por Glenn Jordan, está muy apegada al texto fuente, es una transposición, y todas las partes omitidas o censuradas de la primera versión sí se muestran en ésta.

Demos paso al análisis de la versión fílmica de 1995, como ya mencioné, esta película es muy disfrutable y entendible porque es fiel al texto original, tanto en acotaciones como en espacios y situaciones. El reparto³¹⁰ está encabezado por Jessica Lange como Blanche, Alec Baldwin como Stanley, John Goodman como Mitch y Diane Lane como Stella.

Tanto Lange como Baldwin ganaron varios premios por interpretar estos personajes.³¹¹ Con estos dos actores sucedió una historia similar que como la del elenco original, Jessica Lange y Alec Baldwin actuaron los mismos personajes en una puesta en escena de *Un tranvía llamado Deseo* que se estrenó el 12 de abril de 1992 en el *Ethel*

³⁰⁹ En la película de 1951 puedo identificar tres cambios relevantes. El primero fue la omisión del contexto de Allan Grey, se evita manejar los temas de homosexualidad y cuando Blanche hace referencia a él sólo es para decir el nombre de pila de Allan; de hecho, la escena en donde se confiesa su existencia Williams tuvo que reescribirla. El segundo cambio relevante tiene que ver con las espacialidades, por ejemplo, en el inicio se nos presenta un contexto más realista debido a que se puede ver claramente como Blanche aborda el tranvía llamado deseo. En realidad, no toda la acción sucede en la casa, algunas escenas suceden en el boliche, restaurante y fábrica, justo en ésta última se observa una escena que no está en la obra en la que se muestran los efectos de la charla de Stan con Mitch cuando le cuenta el pasado de Blanche. Por último, el cambio más relevante tiene que ver con la violación, en la película no se expone explícitamente sino que se da por entendido que sucedió cuando Blanche rompe un espejo; la forma en que lo reforzaron fue resaltando la culpabilidad de Stanley y mediante el cambio de carácter de Stella, ella se muestra hermética y enojada, lo cual significa un cambio radical para el final. Stella le dice a Stanley que no la vuelva a tocar en su vida, por ende, se aprecia que ella tiene conocimiento de la violación, hecho que no sucede en el texto original. Un cambio poco relevante es que la mujer negra casi no tiene participación.

³¹⁰ También se cuenta con las actuaciones de Rondi Reed como Eunice, Frederick Coffin como Steve, Carlos Gómez como Pablo, Jerry Hardin como el Doctor, Patricia Herd, Matt Keeslar, Tina Lifford y Carmen Zapata.

³¹¹ Jessica Lange ganó un Golden Globe y una nominación del Emmy Award. Alec Baldwin fue muy bien recibido por la crítica ganando una nominación al premio Tony por este trabajo.

Véase: “Biography,” s.a., consultada 10 septiembre, 2019, <https://www.biography.com/actor/jessica-lange> y “Biography,” s.a., consultada 10 septiembre, 2019, <https://www.biography.com/actor/alec-baldwin>

Barrymore Theatre (Imágenes 8 y 9), bajo la dirección de Gregory Mosher.³¹² Del elenco de aquel montaje sólo los protagonistas realizaron la versión cinematográfica de Jordan en 1995.

Esta versión mostró el inicio que está descrito en el texto dramático, se puede notar a Stanley llegando con la carne cruda y la llegada de Blanche con la duda si está en lugar indicado. Este hecho logra que se conecte fácilmente con esta película porque ya nos proyecta una imagen de lo que se ha leído en el texto.

Evidentemente, la gestualidad y el impacto de Blanche cambia por completo en esta versión debido al acompañamiento de la interpretación de los otros personajes. Por ejemplo, Stella es más dócil y sumisa en ésta que en la de 1951; Kim Hunter y Diane Lane hacen un trabajo opuesto para este personaje, la primera muestra un carácter más duro que la segunda debido a que en la primera versión Stella tiene conocimiento de la violación³¹³ y en la segunda sólo se sospecha. Tiene mucho que ver las adaptaciones que se hicieron para cada una, además de las propuestas de los directores. Por otro lado, los Stanley también tienen bastantes diferencias, Brando es muy violento casi todo el tiempo y Baldwin reinterpretó al personaje dejándonos ver un lado tierno más duradero y uno violento, pero sólo en momentos clave.

Tratemos la ambientación que esta versión cinematográfica propone. Las espacialidades son todos los rincones de la casa de los Kowalsky, en este caso es una casa un poco más grande, también se puede ver el patio y algunos alrededores. A diferencia del

³¹² “Inside the Playbill: A Streetcar Named Desire - Opening Night at the Ethel Barrymore Theatre,” Playbill, consultada 10 septiembre, 2019, <http://www.playbill.com/playbillpagegallery/inside-playbill?asset=00000150-aea3-d936-a7fd-ee7473d0001&type=InsidePlaybill&slide=1>.

³¹³ Como ya se dejó entrever, la violación es tratada de maneras completamente diferentes en ambos filmes, en el de Kazan no se ve pero se da por hecho que sucedió debido al conocimiento de los personajes, tanto que el final de Stella y Stan es modificado. En la versión de Jordan la violación se ve de manera explícita cuando Stanley lleva cargando a la cama a Blanche y se quita la camisa. En este caso el final quedó como el texto original con Stan y Stella juntos y abrazados.

filme de Kazan que muestra más espacios además de la casa, como el club de boliche, un restaurante y la fábrica en la que trabaja Stan; en esta versión toda la acción sucede en la zona de la casa, tal cual lo indica el texto de Williams.

La música y la sonoridad en el cine son elementales para provocar algún efecto en el espectador, crea el estado de ánimo de las situaciones de las escenas. En este caso, la música que propone el filme de Jordan provoca mucha sensualidad, se alcanzan a distinguir trompetas y piano que evocan al jazz de Nueva Orleans acompañando las escenas de coquetería, como cuando Blanche y Stanley se conocen y cuando ella besa al joven cobrador. Para las escenas fuertes donde aparece la mujer mexicana (la muerte) y en el momento de la violación, la música es estridente y golpeada. El uso de la varsoviana (polca) es algo característico e inherente a Blanche, ésta suena únicamente en su cabeza en los momentos en que ella recuerda su pasado traumático, en especial sus vivencias con Allan Grey. La música del final es armónicamente triste, dado que está sucediendo la expulsión de Blanche de la casa; ya cuando ella se va se retoma la música sensual con trompetas. Los sonidos más importantes son los del tranvía y los ecos que pasan en la cabeza de Blanche; los primeros suenan de manera ascendente en momentos de impacto reflejando el estado de ánimo de la protagonista, y los segundos se manifiestan únicamente para exaltar su locura, el efecto es múltiple escuchando: “ECHOES [rising and falling]: Now, Blanche-now, Blanche-now, Blanche!”³¹⁴

³¹⁴ Williams, *A streetcar*, 140 [ECOS [subiendo y bajando]: ¡Ahora, Blanche-ahora, Blanche-ahora, Blanche!].

Este texto José Emilio Pacheco lo tradujo como: Vamos, Blanche. (*Ecos que se levantan y se apagan: “Vamos Blanche; vamos Blanche”.*)

3.3.1. EL DESEO DE BLANCHE DUBOIS

Como ya vimos en el capítulo anterior, el deseo de Blanche radica en tener una nueva vida mediante un hombre adinerado; lo cual se puede apreciar desde el texto fuente. Sin embargo, en el filme de Kazan estos textos nunca se mencionan, Blanche enuncia que tiene un plan pero nunca especifica qué. Con esto se hace notar que al trasladar un texto dramático al teatro y de ahí al cine, no se tiene la certeza que se haga tal cual, se abre la libertad de trasladarlo a otro medio con modificaciones.

La enunciación del deseo de una nueva vida para Blanche sí aplica en el filme de Jordan. La situación y el texto detonante sobre el cambio de vida es cuando Blanche y Stella tienen una charla después de la caótica noche de póker y ella enuncia: “I’m going to do something. Get hold of myself and make myself a new life!”³¹⁵ Esta línea que es omitida en la versión de 1951, cobra importancia en la de 1995 y a partir de esta enunciación es que comienza el accionar de Blanche hacia el cambio, de la manera que ya conocemos.

3.3.1.1. JESSICA LANGE COMO BLANCHE DUBOIS

Jessica Lange es una de las mejores actrices del cine estadounidense, su carrera está marcada por grandes trabajos actorales y reconocimientos. En esta interpretación que hace de Blanche DuBois impregna su talento y logra crear de nuevo a este personaje de manera única.

Su trabajo actoral es impecable para este personaje, logró una interpretación en la que muestra los cambios drásticos emocionales de Blanche de forma verosímil. Acompañada de su belleza, transitó por los complejos matices del personaje como el egoísmo, la añoranza, los nervios, la embriaguez, ansiedad, melancolía, promiscuidad,

³¹⁵ Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (U.S.A.: A Signet Book, 1974), 65 [Voy a hacer algo. ¡Agarrarme y hacerme una nueva vida!].

sensualidad, seducción y locura. En las escenas de mayor intensidad, como la discusión con Mitch, la violación y el engaño del manicomio, Lange alcanza el histrionismo actoral logrando rebasar lo que el propio texto fuente indica. Esta Blanche es un poco más tierna e inocente, el físico de la actriz hace notar al personaje con delicadeza, fragilidad y clase.

Lange prestó su ser por completo para materializar al afamado personaje, su trabajo actoral es muy diferente al de Vivien Leigh, aunque ambas hacen una gran interpretación impregnando su sello. Leigh proyecta una Blanche más grande de edad, debido al físico de la actriz; Lange se ve congruente a los casi 30 años de edad del personaje, y al ser delgada y alta se muestra una mujer de clase, similar a lo que Tennessee Williams describe en el texto dramático.

Los vestuarios utilizados también forman parte de la creación del personaje, es la segunda piel³¹⁶ que cubre el cuerpo de la actriz para proyectar a Blanche. En cada escena hay vestuarios diferentes (Imagen 10), al inicio llega con un traje blanco que podría reflejar su pureza hipócrita, en la segunda escena porta una pijama café con la que intenta seducir a Stan para que le ayude a abrocharse su vestido floreado, al quitarse el vestido se queda en una bata rosa con la que vuelve a intentar coquetear con Stan; para la escena V porta una blusa azul o morada con falda blanca (misma gama de colores del inicio). Después vuelve a portar otro vestido blanco diferente para el día de su cumpleaños, que son tres escenas seguidas, tuvo varios cambios como el vestido blanco, blusa café y vestido azul. En la última escena vuelve a tener varios cambios, dado que se sale de bañar y se está cambiando, sale con bata café de baño, para quedar en camisón blanco y se pone un vestido azulado con saco morado. Es notable que los colores que más se repiten son blanco, azul y morado;

³¹⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1998), 506.

considero que esto tiene que ver con un manejo de su imagen pura, que sabemos no es completamente verdadera.

3.3.2. RECEPCIÓN DE LOS EFECTOS LINGÜÍSTICOS CORPORIFICADOS DE BLANCHE DUBOIS EN LA PELÍCULA *UN TRANVÍA LLAMADO DESEO* (1995)

Apreciar la misma obra y el mismo personaje desde diferentes medios cambia por completo la experiencia, por ejemplo, la primera vez que leí *Un tranvía* me costó mucho trabajo visualizar cómo podría ser la actriz que interpretara a Blanche, sabía que tenía que ser muy bella por las características que indica Williams, pero no me era posible imaginar una actriz en específico. Honestamente, al ver a Vivien Leigh en el personaje me llevé una desilusión debido a las imaginaciones que tenía de Blanche, sé que hizo un gran trabajo y que por él ganó premios, pero su interpretación no coincidía con lo que había preconcebido para un personaje que me había enamorado con sólo leerlo. Al descubrir la versión de Glenn Jordan se cumplió mi expectativa, la interpretación de Jessica Lange cumplía con todo lo que imaginaba que una actriz hiciera para el personaje, es decir, cumplir con la ternura de Blanche, mostrar sensualidad, proyectar los miedos y traumas de una mujer que se enfrentaba con su pasado y de una belleza inigualable. Lo curioso es que, aunque se trate del mismo personaje y los mismos diálogos, cada actriz va a proyectar una versión diferente, simplemente porque son almas y cuerpos distintos.

Los diálogos de Blanche DuBois en boca de Jessica Lange cobraron un efecto impactante para las situaciones de las escenas y, también, modificaron a los otros personajes. Cada una de sus enunciaciones resonó en el otro (o los otros), ya sea por medio de una reacción verbal o física.

Desde el inicio de la película se nota que su llegada es relevante porque aparece la mujer mexicana³¹⁷ (la muerte) vendiendo sus flores, este discurso anticipa que Blanche llegó para enfrentarse con la muerte de algo, en este caso, de su libertad. En sus primeras líneas enunciadas se percibe un cuerpo intranquilo por las dudas que tiene por saber si se encuentra en el lugar indicado, lo corporal influye en lo vocal proyectando un titubeo en la voz.

En la primera secuencia se pueden percibir varias emociones del personaje, pasa de la duda al asco, a la felicidad, sensualidad, coquetería, añoranza y tristeza; en cada uno de estos estados la voz también cambió, de sus tonos dulces pasó a los graves, en especial cuando habló de *Belle Reve*. Lo más relevante es la corporalidad que toma cuando ve por primera vez a Stanley, el cuerpo proyectó efusividad que se convirtió en coquetería y sensualidad, tanto que ella le tomó los brazos con el más mínimo pretexto, como el maullido de un gato. El cuerpo proyectado en el final de la secuencia fue en un estado de alteración a partir del dolor del personaje cuando relató lo de su ex esposo con los siguientes diálogos:

STANLEY: [...] Stella's spoke of you a good deal. You were married once, weren't you? [*The music of the polka rises up, faint in the distance.*]

BLANCHE: Yes. When I was quite young.

STANLEY: What happened?

BLANCHE: The boy-the boy died. [*She sinks back down*] I'm afraid I'm-going to be sick!³¹⁸

³¹⁷ En el filme aparece en el inicio, antes de la llegada de Blanche, y en la escena donde discute con Mitch, tal cual lo indica Williams. Esta pequeña modificación refuerza el discurso sobre la muerte, desde el principio se dibuja que algo en desgracia va a suceder.

³¹⁸ Williams, *A streetcar*, 31.

José Emilio Pacheco tradujo estos diálogos de esta manera:

STANLEY: [...] Stella me habla muchísimo de usted. Estuvo casada, ¿verdad?
(*Remota en la distancia se escucha una polca*).

BLANCHE: Sí, cuando era muy joven.

STANLEY: ¿Qué pasó?

BLANCHE: El muchacho, el muchacho murió. (*Se hunde en el sillón*). Me están dando náuseas, me siento mal.

Las posturas en estos diálogos eran frágiles y con nerviosismo, incluso se hacían movimientos pausados, cortados y con una rapidez discreta. Estos sutiles cambios corporales son los que nos ayudan a comenzar a ver una mujer de ficción con un comportamiento complejo, no sólo cambia el carácter drásticamente sino que sus movimientos pasan de lo pacífico y delicado a lo hiperactivo y brusco.

La sensualidad caracteriza la corporalidad de Blanche, su cuerpo evoca coquetería cuando está con Stanley, Mitch y el joven cobrador, con cada uno exalta su deseo por lo masculino. Con Stan sucede lo siguiente, cuando ella regresa a la casa en plena noche de póker se mete a una zona de la casa a cambiarse de ropa, se queda en camisón y prende la radio, en cuanto Stan va a apagarlo ella permanece sentada con un estatismo que exalta su coquetería mediante sus miradas (Imagen 11), lo paradójico es que cuando Mitch entra se cubre inmediatamente con una bata. Los momentos álgidos de coquetería con Mitch son en la secuencia en que regresan de su cita a casa de los Kowalsky, se comparten sus secretos y muestran mucho contacto corporal, él la carga, ella acaricia su estómago y hasta se prometen matrimonio. Con él Blanche se muestra provocativa, pero con reserva, a lo mucho que llegaron fue a un beso (Imagen 12), sabiendo que Mitch ya quería algo sexual, con él su corporalidad era añorada como si quisiera ser cuidada todo el tiempo, recurría a lo cursi y romántico para lograr captar la atención de él. Por último queda el joven cobrador, con éste Blanche revive su proceso conductual que tuvo con su alumno en el pasado, tal cual, con este joven cambió por completo de actitud trasladándose a un comportamiento infantil y enérgico; su cuerpo manifestaba un interés pasional, le coqueteó al encender un

Véase: Williams, Tennessee. *Un tranvía llamado Deseo* (s.l.: s.e., s.f.), Traducido por José Emilio Pacheco, <https://es.scribd.com/document/380026775/Tennessee-Williams-Un-Tranvia-Llamado-Deseo-Traduccion-Jose-Emilio-Pacheco>

cigarro para terminar pidiéndole un beso (Imagen 13). Aunque si no hubiera tenido los límites de su reputación, y aunado que Mitch estaba por llegar, tal vez se lo hubiera llevado a la cama.

Uno de los momentos que Blanche deja ver su fragilidad es cuando baila junto a Mitch y Stella, ella prende la radio y suena una música extremadamente cultural para la zona de Nueva Orleans, de hecho, el sonido de la radio fue el detonante del conflicto mayor de esta escena, tanto que Stan lo arrojó por la ventana para desencadenar las discusiones ya conocidas: la cachetada que recibe Stella de parte de Kowalsky. Pero lo relevante es que con los movimientos que ejecuta en el pequeño baile resalta que su cultura es muy diferente a la que opera en la zona en la que se encuentra, literalmente, baila una música instrumental que resulta insoportable para todos los presentes de la casa. Su estatus burgués Blanche lo proyecta con movimientos delicados, suaves y con cadencia, sus manos contienen mucha expresividad.

La falsa modestia también forma parte de la influencia en sus movimientos, cuando quiere proyectar su origen y educación se torna a la extrema delicadeza corporal, incluso, ella pretende que los otros la deben adoptar, cada vez que ella pasa entre el grupo de caballeros espera que todos se pongan de pie, diciéndoles: “Please don't get up”³¹⁹ y “Please don't get up. I'm only passing through;”³²⁰ a pesar de que nadie tenía pensado levantarse.

La corporalidad de Blanche cambia por completo cuando habla o le hablan de su pasado, su cuerpo se torna tenso, nervioso y lento. Sin embargo, cuando le nace la iniciativa de mantener la idea de una nueva vida se llena de energía, aspira a algo nuevo y se llena de

³¹⁹ Williams, *A streetcar*, 48 [Por favor, no se levanten.].

³²⁰ *Ibid.*, 138 [Por favor, no se levanten. Sólo estoy de paso.].

ansiedad por cumplirlo lo más rápido posible; claro, este estado sólo es cuando apenas nace la idea. Cuando Blanche concientiza la complicación de su nueva vida todo se va hacia lo opuesto. Por ejemplo, el día de su cumpleaños habita varias emociones y corporalidades completamente distintas; aquel 15 de septiembre comenzó el día bañándose y expresando su felicidad mediante el canto, en la tarde ya estaba preocupada y alerta por la ausencia de Mitch en la mesa, corporalmente contenida tratando de no expresar su verdadera tristeza cayendo en la disimulación de su dolor. Para cuando Mitch llegó a enfrentarla se podía notar un cuerpo relajado por la ebriedad, Blanche le estaba insistiendo en no creer todo lo que Stan le había contado sobre su pasado, no llegaron a ningún acuerdo y el fuego se apoderó de la situación. Blanche al sentirse ofendida por la propuesta sexual de Mitch contestó: “Get out of here quick before I start screaming fire. [...] Fire! Fire! Fire!”³²¹

Así terminó ese encuentro para darle paso a uno peor, Blanche se vistió con un vestido azul y una tiara de diamantes para celebrar con ella misma su cumpleaños, simulaba felicidad; cuando Stan llega a la casa con unas botellas de cerveza, y la sorprende con esta ropa, es que surgen los cuestionamientos ante las mentiras sobre la llegada de un telegrama de Shep Huntleigh; es importante mencionar que para esta parte de la historia muchos de los personajes ya habían comprobado los rumores del pasado promiscuo, por ello, no es casualidad que Stan y Mitch le perdieran el respeto a Blanche cuando se enteraron y que el mismo día se hayan propasado con ella, dado que con esta llegada de Stan sucede la violación. Un aspecto que ayudó a reforzar la violación fueron los colores de las prendas que los personajes portaban en ese momento, Stanley traía puesta una camisa roja y Blanche su vestido azul, la imagen que se podía asociar era el enfrentamiento entre el fuego contra el agua o el bien contra el mal (Imagen 14), aunque sabemos que entre ellos nadie

³²¹ *Ibid.*, 121 [Sal de aquí rápido antes de que empiece a gritar fuego. [...] ¡Fuego! ¡Fuego! ¡Fuego!].

era bueno ni malo. Al final termina ganando el *mal* mediante los estados de ebriedad de ambos y la violación. Blanche enloqueció por completo el día de su cumpleaños.

Ya cuando es conocido que el deseo de irse con Shep no será posible, se puede apreciar una Blanche asustada y hasta acorralada, ya se encuentra en la locura, por ende, en esta parte pasa a tocarse constantemente la cabeza en los momentos de negación sobre lo que le está sucediendo, por ejemplo, lo hace cuando va el Doctor por ella y en el sometimiento de la enfermera. A mi parecer, lo más duro fue la indiferencia con la que abandonó la casa tras enunciar su famosa frase: “Whoever you are-I have always depended on the kindness of strangers.”³²² A partir de allí entró en un hermetismo que ni los gritos de Stella la hicieron voltear, ella partió sin importarle lo que ya hubiera detrás. Caminando como una ciega la guiaba el Doctor, en ella ya había entrado la resignación sobre su destino, reconoció que Shep Huntleigh jamás iba a llegar, que su permanencia en aquella casa era un peligro para todos y que había sido traicionada por su hermana Stella.

El cuerpo de este personaje trae cargando vivencias fuertes, por ende, la expresividad debe contener la conciencia de un cuerpo que ha pasado por la promiscuidad, miseria, rechazo, abuso, daño, vicios y locura. Todas estas complejidades son las que se van a enfrentar las actrices que interpreten a Blanche, y al actuarlo frente a un público se debe buscar lo más verdadero para que la ficción logre tocar al espectador mediante la compasión hacia ella.

Para finalizar este capítulo, estas historias hacen que el espectador que las aprecie en cine o teatro sea activo y partícipe en la confrontación y en el reflejo de él ante su contexto social. Seguramente los espectadores que presencien estas historias por primera vez, fungirán como unos espectadores ignorantes que fueron invitados a ver a estas mujeres

³²² *Ibid.*, 142 [Quienquiera que sea, siempre he dependido de la amabilidad de los extraños.].

sufrir.³²³ Vale la pena citar a Jaques Rancière, quien se encarga de ligar a los espectadores con la sociedad, la palabra, el drama, la imagen y el cuerpo en movimiento, todo para comprender la totalidad de la experiencia desde el lugar de un espectador libre ante los cuerpos de los actores intérpretes.

Quien dice teatro dice espectador, y en ello hay un mal, han dicho. Ése es el círculo del teatro tal como lo conocemos, tal como nuestra sociedad lo ha modelado a su propia imagen. Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados.³²⁴

Es clara la relación entre los cuerpos de los espectadores con los cuerpos en movimiento de los actores, por ende, se crea un ambiente en el que los cuerpos con vida, con su propia aura, perciben el aura del propio acontecimiento artístico, ya sea del cine o teatro. Para comprender más el aura de los diferentes medios de arte podemos poner como ejemplo una pintura, a la cual se le mata su aura mediante la fotografía digital, no es lo mismo estar frente a la pintura original que frente a la réplica digital. A una puesta en escena se le mata su aura grabándola, al preferir verla en un dispositivo mientras se tiene la oportunidad de verla en vivo. Y, por último, respecto al aura del cine, si es que se pierde o no, tenemos lo que Walter Benjamin menciona:

He aquí un estado de cosas que podríamos caracterizar así: por primera vez—y esto es obra del cine—llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia. [...] Lo peculiar del

³²³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 10-11.

³²⁴ *Ibid.*, 11.

rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa. [...] A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las «estrellas», fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía.³²⁵

En el caso de las versiones cinematográficas que se estudiaron en esta tesis, puedo decir que ambas partieron de obras de arte literarias. En el caso de *Casa de muñecas* hubo una atrofia al desvirtuar la historia original y quitarle el impacto transgresor al que se enfrentó Ibsen en Noruega. Con *Un tranvía llamado Deseo* sí se puede apreciar el aura que en algún momento tuvieron los actores en su aquí y ahora, es decir, sus extraordinarias actuaciones logran mover al espectador, además de que no se presenta atrofia alguna al tener actores famosos ni mucho menos por alterar la historia, al contrario, la fidelidad al texto de Williams provoca que haya un mayor acercamiento a los conflictos, y que la experiencia ante el texto fuente se pueda equiparar a la versión del cine.

³²⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 10-11, consultado 01 diciembre, 2019, https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf

CONCLUSIONES

Concluir conduce a “acabar o finalizar algo,”³²⁶ pero, ¿cómo saber si se ha llegado al lugar de investigación al que se pretendía? ¿Cómo saber si la casa se ha terminado de construir?

Para empezar, durante un tiempo pertinente —a veces continuo y otras interrumpido— me he informado sobre los espacios de esta casa-investigación. He investigado los elementos clave como la performatividad, intermedialidad, el deseo del milagro, los textos dramáticos, los autores, contextos históricos y escénicos, versiones cinematográficas de las obras y a las protagonistas a partir de sus similitudes. Toda esta información permitió identificar cómo los actos del pasado afectan las vidas presentes de Nora y Blanche, y cómo es que cargan dicho pasado en sus conciencias y actos.

Estudiar *Casa de muñecas* me transportó a un ambiente hogareño lleno de perfección, mismo que la desconfianza y la traición se encargaron de romper. Nora es una mujer compleja que al final se descubre a sí misma y opta por buscar su felicidad, ya no la de los demás. *Un tranvía llamado Deseo* me llenó de gozo, me provocó querer visitar la casa de Stanley Kowalsky. Descubrí a Blanche como un ser lleno de traumas, ansiedad y nervios, la cual atravesó por cambios de estatus social y económico que la obligaron a cambiar su forma de vida; una mujer de ficción que busca controlar todo a su alrededor y que le duele que la juventud se le está yendo del cuerpo.

El teatro realista de Ibsen y Williams da la sensación que parte del mundo real objetivo y que mediante la observación comienza la creación, debido a que la distancia del realismo es muy corta con la realidad. El modelo mimético-discursivo-expositivo de Jorge

³²⁶ “Real Academia Española,” Diccionario de la lengua española, consultada 10 noviembre, 2019, <https://dle.rae.es/?w=concluir>

Dubatti refuerza el estudio del teatro moderno y realista, porque estamos ante un teatro que imita la realidad, que tiene poder en la palabra misma y en el que se enuncian los acontecimientos; por ende, la acción verbal suele ser más relevante que la acción física por las confesiones, secretos y verdades que se dicen. Bastan las palabras de impacto que dice Nora Helmer antes de abandonar su hogar, en esta escena la acción verbal fue más relevante que la acción física. En apariencia, en el teatro realista se ve poca acción física porque los personajes mantienen una introspección que se aborda como una acción interna, se presentan pausas, miradas e intenciones específicas que van dando la continuidad a la obra para mantener un tono neutro, y para lograr dicho tono es necesario no caer en una exageración.

En esta tesis se identificaron las semejanzas del comportamiento de Nora Helmer y Blanche DuBois a partir de sus acciones presentes como consecuencia de sus actos pasados; a su vez, se analizaron las semejanzas y diferencias entre las trayectorias de estos personajes a partir del texto dramático y mediante versiones cinematográficas de los textos que proceden. Se resaltó la carga significativa de la acción verbal sobre la acción física en el teatro realista, así como la importancia de la palabra como mecanismo revelador y descriptivo de los acontecimientos relevantes y climáticos de los dramas a partir del deseo del milagro.

Lo anterior permite aceptar que el análisis performativo e intermedial de las palabras y frases enunciadas por estos personajes femeninos reconoce las unificaciones en las trayectorias de comportamiento y similitudes de carácter, mediante la focalización en las palabras que describen anhelos, confrontaciones y conflictos pasados y presentes, transitando desde el medio escrito hasta el medio visual cinematográfico.

Aventurarse a realizar un estudio comparativo conlleva romper fronteras, a veces rígidas, para indagar otros espacios y, a su vez, vincularlos. Lo más destacado que encontré en estos vínculos y relaciones es que Nora y Blanche fueron mujeres de ficción incomprendidas por su contexto social, sus actos eran transgresores y mal vistos. Una mujer que fue capaz de cometer un fraude por la vida de su marido, y que fue condenada por éste mismo; otra que llegó a invadir la vida de su hermana para encontrarle sentido a su existencia y que terminó siendo violada, cayendo en la locura y exiliada de la casa en la que había sufrido rechazos constantes. Estos dos personajes femeninos nunca se imaginaron que sus actos pasados cobrarían un fuerte precio, el desequilibrio del presente que las conduciría a optar por una vida nueva. Con ellas tenemos los cuerpos de dos mujeres de ficción que han sido marcados por el constructo social al que se enfrentan, Blanche y Nora cuestionan su condición de mujer dentro de los patrones machistas con los que conviven, de alguna manera, ambas se enfrentan violentamente contra lo masculino, las dos dicen lo que piensan, las dos se defienden, las dos significan; su cuerpo significa, su indumentaria también. Su gran mérito fue romper lo que la sociedad les imponía para que se adecuaran a las normas, ellas se salieron de lo establecido de sus contextos, por eso es que sus actos fueron polémicos y dieron de qué hablar.

Los efectos de apreciar una misma historia a través de diferentes medios cambiará por completo la experiencia, leer las palabras de Nora y Blanche permite un efecto personal que conlleva la libertad como lector de imaginar cómo las podrían decir y con qué intención. Sin embargo, escuchar estas palabras en boca de actrices que prestaron su cuerpo para representarlas en el cine, cambiará la experiencia, es escuchar algo concreto, algo que ya fue filmado y que siempre sonará igual. En las películas vemos una Nora y una Blanche que jamás cambiarán, es decir, las veces que reproduzcamos las películas siempre será lo

mismo, aunque también se permite resignificar de acuerdo a las diversas experiencias de los espectadores como proceso hermenéutico. Lo valioso es notar que el deseo del milagro de Nora estuvo presente en la película, de manera descontextualizada, pero fue algo que se mantuvo, es algo característico del personaje. El deseo de una vida nueva de Blanche y cómo planea para lograrlo fue algo que también estuvo en la versión cinematográfica, además de que la versión de Jordan traía cargando la excelencia de la primera versión fílmica de *A Streetcar Named Desire*. Lo mismo para los actores, tanto Jessica Lange como Alec Baldwin se enfrentaron al reto de igualar o superar las actuaciones de Vivien Leigh y Marlon Brando; sabiendo que se trataba de los mismos personajes.

Tener a dos autores de diferentes épocas y de diferentes visiones de abordar el realismo era el único problema al que podría enfrentarme al realizar esta tesis, sin embargo, entrar en el ámbito de comparar la literatura dramática y los medios cinematográficos en los que se ha plasmado su influencia fue muy enriquecedor. Ibsen y Williams escribieron realismo, no de la misma manera, pero sí con el mismo objetivo de reflejar de la forma más nítida la conducta humana.

Para terminar, en *Casa de muñecas* Ibsen habla sobre una sociedad enferma, que hoy día continúa enferma, no sólo en lo moral, sino de prejuicios, violencia y agresividad hacia el prójimo. La sociedad del siglo XXI cumple todas las enfermedades sociales existentes: indiferencia, ira, asesinatos, feminicidios. Pienso que el que cambie sería un milagro. Al mismo tiempo deseo que algo provoque el cambio de conciencia de todos nosotros como humanidad. Basta de exclusiones de género, discriminación y violencia, basta de la sociedad enferma.

En conclusión, en el deseo del milagro la esperanza y la fe tienen un papel relevante, ya que estos elementos pueden mantener una certeza sobre si algo puede ocurrir

en el futuro. Y aunque la fe consiste en simplemente creer, resulta tener mucho peso, es el combustible, energiza la esperanza. No verlo pero sí creerlo. Creer aun cuando no se ve o haya evidencias de que es factible de que va a suceder. En algún momento todos necesitamos deseos, milagros, esperanza y fe, todos, hasta Nora Helmer y Blanche DuBois.

ANEXOS

Imagen 1



Betty Hennings. Actriz que interpretó a Nora Helmer en Alemania.

Fuente: <https://digitalmuseum.no/021016547056/betty-hennings?aq=name%3A%22554fbf68-8d0c-41d9-8e12-72ea962e9100%22+owner%3A%22OMU%22&i=4>

Imagen 2



Thomas Hart Benton, *Poker Night (from A Street Car Named Desire)*, 1948,
Whitney Museum of American Art, New York City, New York

Fuente: <https://artuniversalblog.wordpress.com/2017/07/26/thomas-hart-benton-poker-night-from-a-street-car-named-desire-1948/>

Imagen 3



Portada de la película *Casa de muñecas*, México, 1954, Dir. Alfredo B. Crevenna
Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0242349/mediaviewer/rm3917356544>

Imagen 4



Jessica Tandy, Kim Hunter y Marlon Brando en la primera producción de *A Streetcar Named Desire* (1947).
Fuente: <http://www.mountainlakesinternational.com/friday-fact-3-december-2010/jessica-tandy-blanche-kim-hunter-stella-marlon-brando-stanley-in-1947-staging-of-streetcar-named-desire/>

Imagen 5



Richard Garrick, Jessica Tandy y Ann Dere en la producción original en Nueva York de *A Streetcar Named Desire*

Fuente: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (U.S.A.: A Signet Book, 1974), 78.

Imagen 6



Jessica Tandy y Marlon Brando en la producción original en Nueva York de *A Streetcar Named Desire*

Fuente: Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (U.S.A.: A Signet Book, 1974), 73.

Imagen 7



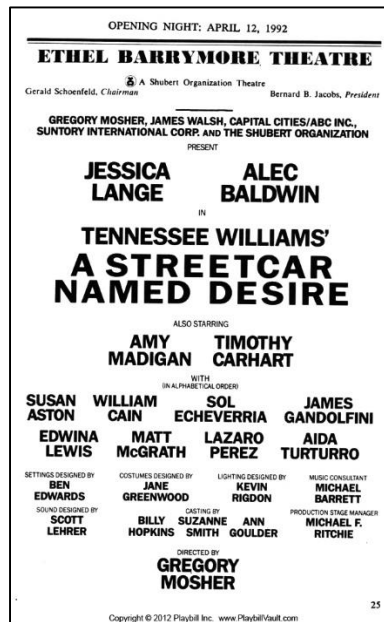
Elenco de la producción original en Nueva York de *A Streetcar Named Desire*
Fuente: <https://broadway.cas.sc.edu/content/jessica-tandy-karl-malden-elisofon-0>

Imagen 8



Alec Baldwin, Jessica Lange y Amy Madigan en el montaje *A Streetcar Named Desire* (1992)
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=MSpc29HecSk>

Imagen 9



Cartel del montaje *A Streetcar Named Desire* (1992)

Fuente: <https://static.playbill.com/a8/da/074bfa4e4472999d140233d63039/A-Streetcar-Named-Desire-04-92-1.jpg>

Imagen 10



Jessica Lange en los cambios de vestuario de Blanche DuBois, *A streetcar named Desire*, 1955.

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=45hkN6H4osQ>

Imagen 11



Miradas de coquetería entre Blanche y Stanley en *A streetcar named Desire*, 1955, Dir. Glenn Jordan.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=45hkN6H4osQ>, 43:12.

Imagen 12



Beso de Blanche y Mitch, *A streetcar named Desire*, 1955, Dir. Glenn Jordan.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=45hkN6H4osQ>, 01:37:30.

Imagen 13



Beso de Blanche con el joven cobrador, *A streetcar named Desire*, 1955, Dir. Glenn Jordan.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=45hkN6H4osQ>, 01:20:14.

Imagen 14



Stanley y Blanche momentos previos a la violación, *A streetcar named Desire*, 1955, Dir. Glenn Jordan.
Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=45hkN6H4osQ>, 02:22:35.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Col. Escenología, 1999.
- Anónimo. *'Home is where the heart is': A consideration of the relationship between emotional states and stage spaces in A Doll's House and A Streetcar Named Desire*.
s.l.: s.e., s.f. Consultado 16 julio, 2019,
<http://www.undergraduatelibrary.org/system/files/3312j.pdf>
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Juan David García Bacca. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. España: Paidós, 1990.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinoza. Argentina: Katz Editores, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Butler, Judith. *Lenguaje, Poder e Identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- Cota Meza, Ramón. «El chivo expiatorio y los orígenes de la cultura.» *Letras libres*, 2008: 54-56.
- Cubillo Paniagua, Ruth. «Portal de Revistas Académicas.» 1 de Abril de 2013.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/8444> (último acceso: 21 de Octubre de 2019).
- D'amico, Silvio. *Historia del teatro dramático*. Vol. III. México: Uteha, 1961.
- . *Historia del teatro dramático*. Vol. IV. México: Uteha, 1961.

- De Keukelaere, Simon. «Presentación de la teoría del deseo mimético de René Girard.»
Ciencias Sociales y Educación IV, n° 8 (2015): 220-231.
- Derrida, Jaques. *Firma, acontecimiento, contexto*. s.l.: Escuela de Filosofía Universidad
ARCIS, 1971. Consultado 19 agosto, 2019,
https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos
Aires: Colihue, 2009.
- . *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- Durán Manso, Valeriano. *La complejidad psicológica de los personajes de
Tennessee Williams*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- Elizalde, Silvia; Felitti, Karina y Queirolo, Graciela. *Género y sexualidades en las tramas
del saber*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009.
- Engels, Federico. *Origen de la familia. La propiedad privada y el Estado*. México: Editores
Mexicanos Unidos, S. A., 2000.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama,
1986.
- . *La violencia y lo sagrado*. Cuarta edición. Barcelona: Anagrama, 2005.
- . *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Guarinos, Virginia. *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España*.
España: Universidad de Sevilla, 2007.
- Guarner, Enrique. *Blanche DuBois y el psicoanálisis*. s.l: s.e., 1996. Consultado 19 julio,
2019. <http://www.drguarnerenriqueoficial.com/assets/277.pdf>
- Ibsen, Enrique. *Peer Gynt, Casa de muñecas, Espectros, Un enemigo del pueblo, El pato
silvestre, Juan Gabriel Borkman*. México: Porrúa, 1990.

- Ibsen, Henrik. *Casa de muñecas - Hedda Gabler*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Kattenbelt, Chiel. «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships.» *Cultura, lenguaje y representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I* 6 (Mayo 2008): 19-29.
- Kent Trejo, Didanwy. "Resonancias de la promesa: ecos y reverberaciones del Don Giovanni: Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial." Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Leclere, Camille. *A Rebellious Conformist – The Paradox of Blanche DuBois*. France: Université Bordeaux Montaigne, 2016.
- MacGowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mizrahi, Alejandra. *La indumentaria como lenguaje performativo*. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, s.f.
- Moreno, Hortensia y Torres Cruz, César. *Performatividad*. México: UNAM, 2018.
- Narbona, M. Dolores y Ozieblo, Bárbara. *Otros escenarios: la aportación de las dramaturgas al teatro norteamericano*. España: Icaria, 2005.
- Onyett, Nicola. *A streetcar named Desire by Tennessee Williams*. United Kingdom: Hodder Education, s.f.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Pennacchia Punzi, Maddalena. «Literary Intermediality: An Introduction.» En *Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*. New York: Peter Lang Academic Publishers, 2007.

- Pérez Bowie, José Antonio. «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial.» *Arbor*, 2014: 573-594.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. México: Col. Escenología, 2001.
- Rodríguez Carretero, Cristina. "Eros y Tánatos en la teatralidad de Blanche Dubois en *A streetcar named desire*, de Tennessee Williams." Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Rus Pérez, Carmen. "Deseo mimético y ficción narrativa: autonomía y alteridad en la literatura occidental (siglos XIX y XX)." Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Serguieievna Kurguinian, Maria. *Hacia una teoría dramática*. Traducido por Armando Partida Tayzan. México: Paso de Gato, 2010.
- Shamil Kadhim, Ammar. *Gender Struggle and Women's Predicament in Tennessee Williams' A Street Car named Desire*. Iraq: University of Baghdad, 2010.
- Tello, Nerio. *Historia del teatro para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2006.
- Williams, Tennessee. *A streetcar named Desire*. USA: A Signet Book, 1974.
- . *Dulce pájaro de juventud*. s.l.: LIBROdot, s.f. Consultado 11 julio, 2019, http://www.danielcinelli.com.ar/archivos/Obras/Segundo_nivel/Realismo_Norteamericano/Obras/Tennessee_Williams/Dulce_pajaro_de_juventud.pdf
- . *El zoo de cristal - Un tranvía llamado Deseo*. España: Alba, 2007.
- . *Memoirs*. USA: The University of the South, 1975.

—. *Un tranvía llamado Deseo*. Traducido por José Emilio Pacheco. s.l.: s.e., s.f.

Consultado 16 julio, 2019, [https://es.scribd.com/document/380026775/Tennessee-](https://es.scribd.com/document/380026775/Tennessee-Williams-Un-Tranvia-Llamado-Deseo-Traduccion-Jose-Emilio-Pacheco)

[Williams-Un-Tranvia-Llamado-Deseo-Traduccion-Jose-Emilio-Pacheco](https://es.scribd.com/document/380026775/Tennessee-Williams-Un-Tranvia-Llamado-Deseo-Traduccion-Jose-Emilio-Pacheco)

FILMOGRAFÍA

A Streetcar Named Desire. Dirigido por Glenn Jordan. Interpretado por Jessica Lange y Alec Baldwin. 1995.

Casa de muñecas. Dirigido por Alfredo B. Crevenna. Interpretado por Marga López y Ernesto Alonso. 1954.