

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La jerarquía de género representado en el mundo ibseniano a partir de la crisis del drama de finales del siglo XIX

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que
presenta:

Rodrigo Alonso Delgado Jiménez

Asesor:

Luis Alfonso Santistevan de Noriega


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Luis Alfonso Santistevan de Noriega*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La jerarquía de género representado en el mundo ibseniano a partir de la crisis del drama de finales del siglo XIX*”, del autor *Rodrigo Alonso Delgado Jimenez* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 17%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Luis Alfonso Santistevan de Noriega</i>	
DNI: 7802333	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2924-0417	

Resumen

Esta investigación busca reflexionar sobre las relaciones de género en el hogar de los personajes femeninos y masculinos en las obras dramáticas de Henrik Ibsen:

Rosmersholm y *Casa de muñecas*. Para ello, será necesario identificar el origen de la crisis del drama europeo de finales del siglo XIX, y analizar las características del mismo en cuanto a su recuperación de los valores clásicos, de la reconfiguración del sistema aristotélico y el entendimiento de los personajes como seres con voluntad y capacidad de decisión. Asimismo, se definirá el concepto de género desde la familia y la sociedad a partir de una visión decimonónica que ubicaba al sexo masculino en una posición jerárquica, pero que al mismo tiempo develaba el pensamiento y las acciones de los personajes femeninos de Ibsen. En ese sentido, se pretende determinar la visión que Nora y Rebeca sostienen en su relación con los personajes masculinos mediante la profundización de algunos diálogos intersubjetivos. De esa manera, se espera proporcionar una nueva mirada de ambas obras desde la estructura de los dramas familiares y la forma en la que son entendidas las relaciones de los personajes.

Palabras claves: drama moderno, relaciones de género, Rosmersholm, Casa de Muñecas, familia, rol femenino, diálogos intersubjetivos, Nora, Rebeca.

AGRADECIMIENTOS

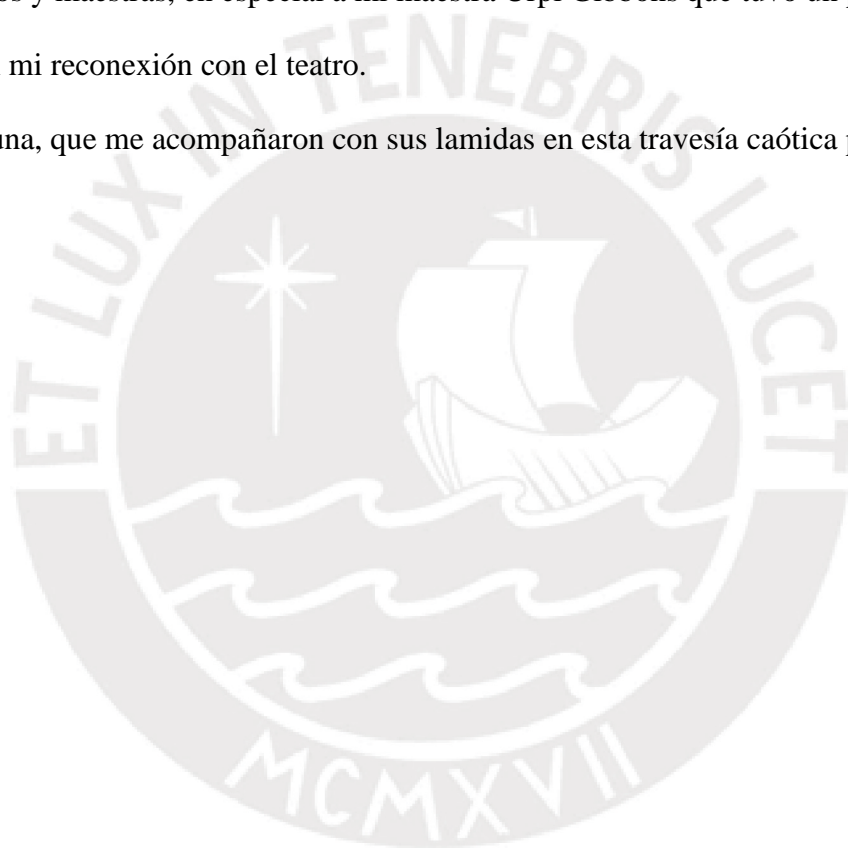
A mi madre y padre, que me apoyaron emocionalmente y económicamente en toda mi carrera, hasta en los momentos difíciles.

A mi asesor Alfonso, agradecerle la paciencia y consejos para avanzar y ser una mejor persona.

A todas las personas hermosas que conocí en Fares, por darme tanto cariño y amor en estos tiempos, incluso pandémicos.

A mis maestros y maestras, en especial a mi maestra Urpi Gibbons que tuvo un papel importante en mi reconexión con el teatro.

A Rocco y Luna, que me acompañaron con sus lamidas en esta travesía caótica pero sanadora.



Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Tabla de Contenido	Iv
Introducción	1
Capítulo 1. Crisis del drama de finales del siglo XIX	7
1.1 Conceptualización del drama moderno	7
1.2 Del drama clásico al drama moderno	14
1.3 Concepto de las relaciones de género en el hogar	21
1.4 Representación de finales del siglo XIX	25
Capítulo 2. Estructura del drama moderno y jerarquía de genero	29
2.1 Análisis de <i>Casa de muñecas</i>	29
2.2 Análisis de <i>Rosmersholm</i>	38
2.3 Diálogo Intersubjetivo de Nora	54
2.4 Diálogo Intersubjetivo de Rebeca	64
Conclusiones	70
Referencias bibliográficas	73

Introducción

Este estudio nace de un interés personal como investigador teatral peruano.

Particularmente sobre la importancia de los dramas familiares en la obra de Henrik Ibsen, la cual se encuentra directamente relacionada con la aparición del realismo y el naturalismo.

Desde que empecé a interpretar esta clase de personajes dentro del curso de Actuación, identifiqué que la escritura tiene un universo de posibilidades y cuestionamientos que va más allá de lo que se dice en escena. He allí mi curiosidad como artista-investigador.

La relevancia que tuvo Henrik Ibsen, al desafiar a la sociedad conservadora con textos como *Casa de muñecas* (1899) y *Rosmersholm* (1902), tiene que ver con una crítica a los sometimientos de la mujer desde los núcleos familiares de finales del siglo XIX.

Asimismo, considero que el entender el rol femenino de ese contexto decimonónico sirve para desestructurar y reflexionar sobre los comportamientos actuales que se viven en espacios tan comunes, pero a la vez caóticos, como lo son los hogares dentro de la sociedad peruana. En ese sentido, las relaciones de género dentro del hogar es un concepto que se mencionará de manera permanente dentro de la presente investigación, ya que va a presentar aspectos que nos ayuden a entender los roles de poder, la hegemonía patriarcal, la conciencia dentro del medio violento en el que siguen viviendo las mujeres, entre otros.

A partir de un entendimiento de la crisis del drama, como un evento histórico-artístico que marcó el cambio en la forma de contar las historias dramáticas y de representación, analizaré el mundo ibseniano y sus luchas internas con el funcionamiento de la sociedad. De igual manera, se hará lo propio con las relaciones de los personajes femeninos y masculinos en sus distintos roles familiares y laborales.

Por otro lado, será importante que todo ello esté vinculado al concepto de género y la relación que guarda con las estructuras familiares de esa época. Se utilizará el valor de la familia tradicional para analizar el comportamiento de los géneros femenino y masculino, ya

que a través de ella se pueden identificar las costumbres que se tenían con respecto a las esposas, a la idea del matrimonio simbólico, entendido como educación por parte del padre y el esposo, y a la idea de una madre hogareña y servicial para el esposo y los hijos.

El presente análisis constará de conceptos principales como lo son la crisis del drama y las relaciones de género dentro del hogar. Para esto, será necesario dar cuenta de cómo las investigaciones elegidas pueden explicar mejor dichos conceptos. De esa manera, serán identificables dentro de los elementos dramáticos presentes en las obras de Henrik Ibsen y, específicamente, en los diálogos de Nora y Rebecca frente a su relación con los personajes masculinos.

En ese sentido, resulta conveniente dar cuenta de los textos que reflexionan sobre las formas de escritura teatral y las diferencias de los estilos dramáticos que ya se estaban desarrollando a finales del siglo XIX. Entre ellos, el de Howard Lawson (1995), quien aborda un análisis de las semejanzas y diferencias entre las obras que escribió Henrik Ibsen. Esto mismo aporta a la discusión, ya que estimula a explicar la razón por la que Ibsen escribió obras donde se reflejaban los mecanismos de poder masculinos y donde el individuo está en búsqueda de sus propios ideales y de la liberación de su espíritu, tanto en *Rosmersholm* como en *Casa de muñecas* (Lawson, 1989, p. 100). Asimismo, son un antecedente de lo que fue el cambio que generó el drama moderno, con respecto a emitir un juicio de valor distinto frente a la situación femenina con sus nuevas formas de representar las historias.

Con respecto a la definición del drama moderno, se va a utilizar el libro de la *Teoría del drama moderno* de Peter Szondi (1956) con miras a entender los orígenes de la palabra “drama”

y de las formas de representaciones teatrales históricas en las cuales profundiza Szondi.

Asimismo, se profundizará en la aparición del drama moderno con la intención de describir

sus componentes y características, y poder identificar la relación que guarda con los diversos aportes teóricos presentados en esta investigación.

Por otro lado, sobre el concepto de género y las relaciones de género, se ha escrito mucho. Textos como *Sexo, Genero y Salud* de Sara Velasco y *El género en disputa* de Judith Butler (1999) toman como referencia las conductas de los géneros masculinos y femeninos tanto dentro de las familias como en sus ámbitos sociales. Ambas desarrollaron un análisis del comportamiento de dichos géneros dentro de los núcleos familiares, de pareja, en el trabajo, la escuela y otros espacios que interesan dentro de la investigación. En el caso de *Sexo, género y salud* se recalca la investigación del sexo masculino y femenino en sus interacciones sociales y, particularmente, enfocado a nivel psicológico y social, remitiéndose a las experiencias del día a día (Velasco, 2014, p. 44). Por otro lado, *El género en disputa* se relaciona directamente con el concepto de las relaciones de género, ya que se habla de los cuerpos femeninos y cómo han sido afectados dentro de los espacios cotidianos. Los sexos se categorizan y adquieren significados de acuerdo al contexto social, político, etc.

Ahora bien, para contextualizar la época del realismo, será necesario dar cuenta del libro *Apuntes de la historia Occidental III* de Roberto Perinelli (2017), en donde se explicará los cambios durante el movimiento realista dentro de lo teatral y de la literatura, así como los cambios dentro de la sociedad y el pensamiento humano frente a las nuevas formas artísticas que se presentaban dentro de la época de finales del siglo XIX.

Si bien es cierto que, el feminismo no se desarrolló totalmente dentro de finales del siglo XIX, empezó a dar sus primeras luces y apariciones frente a modelos sociales establecidos. Aquí radica la importancia del texto *Feminism and Theater* de Sue Hellen-Case, quien habla sobre la historia femenina dentro del teatro, donde promulga la pérdida de imagen del hombre como el único ser dominante en las tramas y su inseguridad constante frente a su naturaleza humana. Además, explica las representaciones de la mujer en Grecia

como personas fuertes y a la vez villanas por reclamar justicias; en Inglaterra, como brujas o vírgenes; todo esto relacionándolo al mal (Case, 1988).

Por último, esta investigación sirve para comparar las representaciones femeninas de esas épocas con la de las obras *Rosmersholm* y *Casa de muñecas*; y, de esta manera, enriquecer el análisis con las acciones y comportamientos de Nora y Rebecca durante sus intervenciones en la obra.

La pregunta que se plantea en la investigación es: ¿De qué manera se representa las relaciones de género en el hogar a partir de las características de la crisis del drama de finales del siglo XIX dentro de la dramaturgia de *Casa de muñecas* y *Rosmersholm* de Henrik Ibsen? Es por ello que, el objetivo principal de la investigación será indagar sobre la representación de las relaciones de género, en los personajes masculinos y femeninos, a partir del cambio al drama moderno en las obras *Casa de muñecas* y *Rosmerholm* de Henrik Ibsen. Esto se realizará estudiando las dos obras y analizando cada diálogo que involucre a los personajes principales femeninos de las obras, así como también los temas, las acciones, los conflictos sociales, entre otros.

Estas obras contienen un gran nivel de reflexión que radica en la universalidad de sus contenidos. Más allá de las distancias temporales con la realidad peruana, despiertan un interés conveniente al momento de reflexionar sobre autores contemporáneos, pues ejercen una mirada sobre las sociedades que inevitablemente nos involucra y hacen parte de estos dramas familiares, de sus personajes, temas y conflictos.

Además, es una reflexión nueva sobre estas dramaturgias ya estudiadas, porque no solo basta con analizar textos para después representarlos, sino ser consciente de la agencia social que tienen y cuán funcional es para nuestros procesos tanto personales como artísticos.

En ese sentido, el estudio se dividirá en dos capítulos. El primer capítulo tiene cuatro subcapítulos en los cuales se sustentarán la mayor parte de conceptos teóricos de la presente

investigación. En los dos primeros se trabajará la conceptualización del drama moderno desde la perspectiva de Peter Szondi para entender los cambios que se dieron entre el drama clásico y el moderno. Posteriormente, se utilizará de manera inquisitiva en el análisis. En los siguientes subcapítulos, se conceptualizará la palabra “género” y sus significados dentro de la interacción social, las familias y los significados desde la perspectiva de un otro. Asimismo, se describirá las representaciones de las relaciones de género de finales de siglo XIX en relación a otros autores, además de Ibsen, que buscaban retratar el pensamiento y la voluntad de los seres humanos dentro de los hogares.

El segundo capítulo contiene también cuatro subcapítulos. En los dos primeros se analizarán los objetos de la presente investigación: *Casa de muñecas* y *Rosmersholm*. Primero se explicará el argumento, las relaciones de los personajes, los temas resaltantes y se identificarán patrones repetitivos de la dramaturgia ibseniana. Posteriormente, en los siguientes subcapítulos, se identificarán los diálogos intersubjetivos de Nora y Rebecca, y se interpretará los discursos desde sus perspectivas como esposa y amiga; así como también las relaciones que buscaban con los otros personajes dentro de cada obra. Asimismo, se tratará de identificar los roles de poder masculino que son ejercidos sobre ellas y descubrir una nueva discusión a partir de ello.

Con este estudio se busca brindar nociones más concretas del análisis dramático en las obras teatrales relacionándolas con hechos sociales y de género dentro de los vínculos familiares. Es importante relacionarlo desde ese enfoque, porque la familia es un núcleo importante de las sociedades universales, ahí residen todos los valores, prejuicios, estructuras, visiones y las futuras construcciones sociales. Esta investigación busca analizar y resaltar la importancia de Henrik Ibsen como padre del teatro contemporáneo, pues brindó ejes que develaron problemáticas sociales a nivel de educación, de vínculos, de pensamiento, entre otros.

Frente a estos planteamientos, es importante irnos deconstruyendo como seres masculinos. Nuestra sociedad persiste en crear desigualdades frente al sexo femenino, tema que se recalca en el mundo ibseniano, y vulnera sus derechos e integridad como seres humanos. Es por ello, que esta investigación tiene un contenido emocional y espera ser un aporte para nuestro contexto y sus necesidades.



Capítulo 1: Crisis del drama a finales del siglo XIX y conceptos de la jerarquía de género

1.1 Conceptualización del drama moderno según Peter Szondi

Es importante mencionar que en este capítulo se conceptualizará lo que es la crisis del drama o drama moderno por parte de Peter Szondi. Además, es vital considerar que existieron movimientos literarios precedentes al drama moderno que requieren de un análisis inquisitivo y, que se tratarán de entender su importancia dentro de la teoría teatral.

La palabra “drama” es definida por Szondi (1956) como un término que designa una forma específica y determinada de la literatura del teatro (p. 71). Es decir, el drama o la palabra “drama” refuerza el hecho de poder emplearse netamente para el teatro y relacionándolo directamente con el mismo. En ese sentido, es importante entender esta palabra para conocer las trabas y contradicciones de su uso, considerando que la modernidad instauró nuevos cánones y preceptos dentro de los autores dramáticos.

De igual manera, es conveniente recordar que el origen de la palabra “drama” se remonta al Renacimiento, alcanzando su máximo esplendor en el periodo francés del siglo XVII y persistiendo posteriormente durante el periodo clásico alemán. Esto mismo lo profundiza Szondi (1956) a partir de la función histórica que tiene la palabra:

La vida del género corre a pareja a la ascensión de la clase burguesa, refleja su visión del mundo tanto en los temas tratados como en la forma de articularlos y da voz a los conflictos que la enfrentan otros grupos sociales o se agitan en su anterior, el drama está sujeto en la historia, no solo en su contenido, sino en su origen (p. 21).

Esto tiene relevancia en la conceptualización del drama de Szondi, ya que, desde el punto de referencia histórico, es donde el autor alemán va a identificar los cambios que

afectan a esta palabra con la modernidad posteriormente. Además, al señalar que se les brinda voz frente a los grupos sociales de la época, invita a reflexionar sobre los propósitos que tenía el drama como contenido.

Por otro lado, la palabra “moderno” ha sido conceptualizada por diferentes autores, sin embargo, es Raymond Williams quien busca colocar en contexto el origen de la palabra y su desarrollo histórico de una manera breve, pero concisa. Esto puede observarse en la siguiente cita:

“Moderno” comienza a aparecer como un término más o menos sinónimo de hoy a finales del siglo XVI y en todo caso se le utiliza para señalar el periodo clásico que se distingue de las épocas medievales y antiguas. En el siglo XIX comienza a cobrar un matiz más generalizadamente favorable y progresista; *Los pintores modernos*, de Ruskin, se publicó en 1846, y Turner transformó en el emblema del pintor moderno su demostración de la cualidad distintivamente actual de la fidelidad a la naturaleza (Williams, 1989, p. 5).

Esta cita refuerza el hecho de que lo moderno está directamente relacionado con la fidelidad del artista con la naturaleza. También es vital para el autor moderno rescatar ciertos conceptos clásicos para evaluar el pasado, pero buscando aportar algo nuevo y favorable a la sociedad que lo rodea. Además, este término sirve para reflejar la importancia de los avances científicos y filosóficos de esta época frente a lo medieval y arcaico.

Por consiguiente, el drama moderno es definido por Szondi (1956) como el cambio en las formas de escritura dramática que existió durante finales del siglo XIX. Es decir, la evolución que tuvieron los dramaturgos con respecto al pasado aristotélico, y la posibilidad permanente de la regulación de las poéticas posteriores (p. 9). Por lo tanto, la acción de los personajes se configura como un vehículo activo y analizable en diversas obras, donde existirá una conciencia sobre su contenido y su forma, los diálogos, entre otros.

El concepto de "naturaleza en el artista" tiene una relación directa en el Renacimiento y la reafirmación en los puntos de vista antropocéntricos. Esto mismo, Szondi (1956) lo relaciona con el drama moderno, porque el autor al darle esta conciencia de vida y de decisión a sus personajes, les ayuda a movilizarse mediante la acción o a ejercer un cuestionamiento sobre su realidad (p. 8). Por ejemplo, esto se encuentra presente en *Rosmersholm* de Henrik Ibsen, donde se observa que el personaje de Rebecca West tiene esta conciencia de vida y toma una decisión a partir de la reformulación de los ideales de Rosmer:

Rosmer: ¿A dónde te marchas Rebecca?

Rebecca: Al Norte, en el vapor

Rosmer: ¿Al norte? ¿Qué vas hacer en el Norte?

Rebecca: De allí vine

Rosmer: Pero ya no tienes nada que hacer allí.

Rebecca: Aquí tampoco (Ibsen, 1952, p.1459).

El anterior diálogo expone la conciencia que el personaje de Rebecca, en este caso, tiene al momento de optar por irse. Existe un cuestionamiento de esa realidad, el lugar donde vive no le favorece, no tiene control de las cosas, y encuentra como solución irse. Entonces se refleja a un personaje que, a partir de la conciencia sobre su medio, busca movilizarse mediante la acción. Sin embargo, esta conciencia de vida de los personajes también va a generar un cuestionamiento y renuncia al tiempo presente. Es decir, los personajes van a encontrar en sus pensamientos y sus ideas, la pérdida de la escucha y la relación con su entorno.

Peter Szondi afirma que el drama moderno, sobre todo en Ibsen, viene a desarrollar el recurso temporal de que el pasado es una información central de interés para los personajes y los espectadores, ya que el conflicto del personaje se encuentra dentro de sus recuerdos (Szondi, 1956, p. 60). Ibsen abordó este concepto del pasado para generar una lucha del

individuo con las fuerzas externas sociales. En el drama moderno esto desencadenó una búsqueda interior y psicológica en los personajes (Dubatti, 2006, p. 53). A partir de todo lo mencionado, se considera que una de las definiciones concretas de este drama moderno, es la desestructuración de los personajes y la búsqueda profunda en sus experiencias individuales.

Por otro lado, Szondi sostiene que el espectador tiene que limitarse a interactuar en esta nueva mecánica del drama moderno (Szondi, 1956, p. 18). Es decir, que empezarán a plantearse nuevas condiciones y que tienen que ver con la información, que recibe el espectador a través de los diálogos, y la experiencia realista que están viviendo. Esto también aporta a otro de los elementos en donde Szondi define el drama moderno y que tiene que ver con la pérdida de lo moralizante. Este es un punto de inflexión, puesto que no buscan a un espectador con una postura moral, sino a alguien que se identifique con lo que se estaba accionando en escena a finales de siglo XIX. También la información que tenga el espectador con respecto al drama debe ser absoluto:

El drama en concreto es cerrado y absoluto porque se basta a sí mismo para poner en funcionamiento el mundo representado, propiciar el desarrollo lógico del conflicto que determina el contacto entre sus elementos internos y conducir a los antagonismos suscitados hasta sus últimas consecuencias. Esto trae una convergencia de pareceres opuestos, desde una mirada particularmente objetiva de los observadores (Szondi, 1956, p. 18).

Esta cita refuerza el hecho de que la función del espectador no era intervenir de una manera directa en el drama y que contenga un papel importante de interacción, sino que dentro de la información lógica que se le presentaba, este mismo encuentre su postura desde una mirada objetiva de los hechos. En consecuencia, siendo conducido por distintos elementos dramáticos que lo inviten a dialogar con otros.

Otro punto importante en este proceso de conceptualización del drama moderno es la influencia que tiene Szondi de la filosofía de Friedrich Hegel, ya que observa la dialéctica entre forma y contenido. En el texto de *La Teoría del drama Moderno* se informa que el drama moderno está sujeto a una evolución histórica por parte de los enunciados de los textos dramáticos sobre el individuo y la sociedad (Szondi, 1956). En ese sentido, la dialéctica de contenido y forma va a ayudarlo a encontrar la influencia del valor de la existencia, entendiéndola como una relación entre el entorno, el individuo y la sociedad, con las exigencias técnicas de la literatura universal. Esto lo sustenta de manera categórica en el siguiente texto:

Desde el momento en que se pone de manifiesto la sedimentación en la forma dramático de enunciados acerca de la naturaleza humana, dicha condición acredita la condición de documento de la historia de la humanidad que posee el fenómeno de la historia de la literatura que nos ocupa. Confinada a la historia a los abismos que se abren entre las formas literarias, solo la reflexión histórica puede tender los puentes que permitan salvarlos (Szondi, 1956, p. 15).

En esta cita se destaca la importancia histórica evolutiva en el arte, pues los objetivos de conceptualización que tenía Szondi para la palabra “drama moderno” se encuentran alineados con ese entendimiento del quehacer creativo. Asimismo, recalca la importancia del ser humano en las técnicas de escritura de estos productos artísticos modernos.

Otro de los conceptos interiorizados por Hegel dentro de su dialéctica en el arte es el del sujeto como conocedor de su objeto de una manera absoluta. Esto quiere decir que este, el hombre desde el renacimiento es capaz de crear una realidad artística donde confirmarse, reflejarse y tener una relación consistente con su entorno (Szondi, 1956, p. 27). Es por ello, que autores como Ibsen, Chejov y Strindberg buscaban hallar la conciencia de los personajes

con su medio, para llenarlos de acciones y decisiones dentro de sus obras en la última mitad del siglo XIX.

Por último y no menos importante, lo que Hegel le aporta a Szondi es el ejercicio de la voluntad consciente del hombre que lucha por una meta (Lawson, 1995, p. 114) Esto quiere decir que, el hombre dentro de su medio lucha por un objetivo y, este mismo, es parte de su actividad diaria. Sin embargo, dentro de este pensamiento moderno en el cual hay una conciencia detrás de esta voluntad que hace actuar al hombre, Hegel encuentra lo siguiente:

En Hegel, por primera vez hallamos la idea de que el libre albedrío y la necesidad no son opuestos estáticos, sino que están constantemente en un estado de equilibrio inestable. La historia demuestra que el hombre raramente logra lo que quiere; aun cuando cree que ha logrado su objetivo; el estado de equilibrio es temporal, y una nueva perturbación del equilibrio trae resultados contrarios a su intención original. Por otra parte, no hay una necesidad absoluta, porque los distintos y los contradictorios fines que los hombres persiguen, provocan continuos cambios y modificaciones en su medio (Lawson, 1995, p.114).

El pensamiento moderno va a desmenuzar las posibilidades que tiene el hombre de conseguir sus objetivos basándose en el ejercicio de la voluntad. La interpretación que Lawson (1995) hace de Hegel menciona que el hombre nunca está satisfecho con lo que consigue, porque el estado de voluntad de sus acciones no tiene un sentido estático. Es decir, los hombres en su vida diaria tienen objetivos que desarrollan basándose en su voluntad, pero al tener cambios y decisiones contantes, probablemente los caminos que tomen no los hagan completamente felices.

Asimismo, Szondi es consciente que este análisis encara a los personajes, puesto que, al colocarles el concepto de voluntad, implica establecer que algunos de sus objetivos les van

a generar complicaciones desde lo emocional. Esto es algo que se manifiesta en el pensamiento moderno y en las investigaciones que se van a hacer sobre las conductas humanas a finales del siglo XIX. Posteriormente lo mencionaremos en las diferencias entre lo clásico y moderno.

Por último, hay algo que a Szondi lo lleva a definir con claridad el drama moderno: el cambio de la forma de escritura en las dramaturgias de finales del siglo XIX. Esto mismo, lo menciona porque no hay una necesidad histórica-objetiva en la narrativa, como antes lo había en el drama clásico. Los autores modernos como Ibsen presentan los problemas externos, los que ocurren fuera de escena y afectan interiormente a los personajes, como algo más psicológico y propio de la naturaleza humana que busca aleccionar desde otras posibilidades. En el caso de Chejov, adopta una forma tradicional, pero desarrolló su estilo dramático influenciándose en la *pièce bien faite* y construyó un lenguaje poético que se caracterizaba por una escritura propia y auténtica (Szondi, 1956, p. 24).

Entonces, con base en todo lo expuesto, se considera que Szondi encontró dentro de los cambios del pensamiento moderno y de la narrativa de los autores, que el drama moderno es la crisis del individuo-personaje y su evolución histórica visto desde su comportamiento humano, desde la conciencia de tener una voluntad y de su toma de decisiones frente a su entorno, pues los autores desarrollaron un trabajo de observación para entender más al ser interior. En consecuencia, se puede decir que cada autor moderno encuentra diferentes maneras psicológicas e introspectivas de poder desarrollar a sus personajes en esta nueva concepción del drama.

1.2. Del drama clásico al drama moderno

Según las concepciones anteriores del drama moderno, se observa que el origen de sus ideas es desarrollado a partir del Renacimiento. Sin embargo, en este apartado se busca encontrar desde cuándo surgió este cambio del drama clásico al drama moderno y cuáles son las diferencias entre ambas formas de escrituras dentro de la historia del teatro occidental.

Para empezar, es necesario mencionar que el drama clásico, postulado por expertos como Peter Szondi o David Carnevali (2017), se centra en la estructura planteada por Aristóteles quien desarrolló en su libro *La Poética* las reglas para entender el orden que se necesita al escribir y representar las tragedias griegas antiguas. Aquí se destacan las luchas de los héroes trágicos con el destino, además de que existía una forma rígida para contar el argumento, puesto que Aristóteles mencionaba que era el único conducto que hacía entender de qué trataba una historia teatral y que tenía que estar ordenado para el público. Es decir, que estaba dividida por episodios y coros. Asimismo, se reconocían las unidades de lugar, tiempo y acción, como parte fundamental de las historias (Szondi, 1956, p. 21). Esto quiere decir que Aristóteles describió una forma universal clásica que ayudó a entender la forma idónea de representar una puesta en escena griega, y en donde expuso las bases para la escritura dramática universal. Esto se profundiza de manera categórica en el siguiente texto:

El teatro, en cuanto a mimesis, ofrece esta oportunidad: gozar del reconocimiento de la realidad original detrás de las acciones de los actores y, por consiguiente, la oportunidad de reflexionar sobre la vida haciendo experiencia de su copia. La poética de Aristóteles permite entender la importancia de que el sujeto tenga conciencia de la realidad de la vida, de que la acción sea concebida como un hecho único y argumental para la escritura dramática. Aristóteles menciona que lo sustancial está en el diálogo, en el

argumento, en la palabra de lo que se dice ya que la tragedia consiste en una acción completa y absoluta (Carnevali, 2017, p. 28).

Entonces el drama clásico desde las bases de la escritura y representación teatral es explicado de manera concisa por Aristóteles. Dentro de la cita, se sostiene el hecho de que el drama clásico generó un importante conocimiento basándose en la forma de contar una historia teatral, la cuál debía contener una acción en los diálogos y una estructura al momento de contar estos hechos, y, por último, que ayude al espectador y al lector a visualizar la realidad en la que vivimos.

Asimismo, el drama clásico va a estar relacionado con la fábula, entendiendo por esta, una serie de acciones contadas, por la verosimilitud o credibilidad que debían tener los argumentos de los autores griegos. Por lo tanto, era esencial que los autores no solo se dedicaran a tener buenas métricas y lenguaje en el texto, sino que sus relatos tengan buenos argumentos y acciones realizables (Carnevali, 2017, p. 31). Esto se iba a conseguir porque los textos trágicos tenían que percibirse como reales o ficciones que pudieran ocurrir en la vida real.

Por otro lado, Peter Szondi menciona la importancia de la información y del argumento, ya que son esenciales para entender las acciones de los personajes dentro de los dramas clásicos. Sin embargo, recalca que esto no daba lugar a una investigación tan minuciosa en los actores ni aperturaba al análisis sobre los textos dramáticos antiguos (Szondi, 1956, p. 78). Esto quiere decir que los textos clásicos contenían un orden con respecto a los elementos dramáticos, ya sea personajes, caracteres, espacio de ficción, etc., y que no dejaban espacio para la imaginación y trabajo interpretativo por parte de los artistas.

Asimismo, los personajes eran tomados como objetos reales de la representación, mas no como humanos vivos que tomaban decisiones (Carnevali, 2017, p. 46). Esto mismo era considerado una parte fundamental de *La Poética*, puesto que al tener personajes que poseían

un buen lenguaje se acercaban a la verdad y a lo bello del arte clásico. Esto lo recalca Peter Szondi en la siguiente cita:

Para definir al individuo del drama clásico es su ingenuidad, frente al sentimentalismo del individuo del drama moderno. Es por ello que, el drama clásico (que alcanza su máxima expresión en el teatro isabelino) se entiende como la expresión natural de un sujeto que reafirma su condicionamiento a las leyes y pensamiento a través del diálogo. Hay elementos que permanecen invariables como el lenguaje, el argumento, las unidades de tiempo, espacio y acción (Szondi, 1956, p. 14).

Lo que refuerza esta cita son las limitaciones que tenían los personajes clásicos al momento de transitar la trama que se planteaban en las tragedias. Esto no solo por las reglas en la escritura dramática tan rígidas que tenía *La Poética* de Aristóteles, sino por las leyes del destino y de los dioses con las que el personaje tenía que luchar en su historia. Además, es vital mencionar que la ingenuidad de los héroes trágicos, se debía a la falta de conciencia en sus acciones y la precaria investigación sobre su entorno. Es por ello, que los autores tenían más protagonismo en la información de la época que sus propios personajes, ya que no dejaban abierta la posibilidad de ningún pensamiento del espectador o lector porque se les obligaba a ser específicos y aleccionadores.

Por consiguiente, el drama moderno analizado por Peter Szondi tuvo una determinante participación en la actividad teatral de finales del siglo XIX. Las causas de la transición del drama clásico al moderno fueron las nuevas ideas del Romanticismo. Y es que el Romanticismo fue un género literario que planteó la ejecución del estado anímico sobre los fenómenos sociales. Fue una oportunidad para descubrir el sentimiento, el afecto, la sensualidad (Lawson, 1995, p. 63). Es decir, las ideas románticas se dieron a partir de entender el estado emocional y psíquico del hombre al momento de la creación de sus

productos artísticos y de su desarrollo como ser humano. Esto tuvo relevancia en la transición hacia el pensamiento moderno y en cómo el hombre buscaba estudiar el comportamiento humano hacia el medio que lo rodeaba. En la siguiente cita se presentan ideas precisas sobre esta corriente y su importancia en la escritura dramática:

El romanticismo se desarrolló a finales del siglo XVIII como una rebelión contra el clasicismo, frecuentemente indica una liberación de rígidos convencionalismos y libertad formal. Pero también es usado para describir un estilo complicado y artificial que se opone a un modo sencillo de expresión. A veces indica obras que abundan en acción física e incidentes picarescos. También lo encontramos usado en el sentido opuesto, para describir el escapismo que evade la realidad física y busca la ilusión romántica. Por último, es usado psicológicamente para sugerir lo subjetivo en oposición a un enfoque objetivo, énfasis en las emociones más que en la actividad corriente (Lawson, 1995, p. 62).

A partir de esta cita se puede evidenciar el cambio de un lenguaje que por siglos estuvo homogenizado por los griegos. Es decir, desde *La Poética* y sus órdenes narrativos, donde importaban más las acciones que desarrollan los personajes y su comportamiento frente a su realidad cotidiana, que el contexto histórico y la utilidad o propósito que pueda tener para la sociedad. Asimismo, esta ilusión romántica y utilización de las emociones obliga a los autores del drama moderno a ser más específicos con el estado anímico de los personajes, pero también con conciencia de la autonomía que deben tener los mismos al momento de contar sus historias.

Esto mismo va a ayudar a determinar un cambio en el pensamiento intelectual y artístico a finales del siglo XIX, puesto que se empieza a retratar los productos (libros, novelas, etc.) desde un lado más conductual y en donde priman los impulsos y el estudio de

las emociones humanas. Asimismo, a raíz del Romanticismo, se empieza a tener una concepción del arte a partir de no necesariamente copiar la realidad de las cosas, sino que el artista las reemplaza y emplea solo actuando sobre la impresión que recibe, creando libres expresiones de espíritu (Perinelli, 2017, p. 226). Esto quiere decir que, en el Romanticismo, no se va a tratar de reproducir todo exactamente igual y colocar objetos que puedan resultar triviales, sino que se intentará buscar la expresión del artista, la autonomía y el estado de ánimo que pueda dejar en su obra de arte.

Esto ayuda a comprender que el Romanticismo fue sustancial para la crisis del drama, puesto que sus ideas entendieron a la naturaleza humana desde las sensaciones, impulsos, pasiones y deseos. En ese sentido, dichas ideas van a ser parte de las herramientas que se debatirán y aportarán en la entrada del drama moderno.

Por ende, otra de las causas de la transición del drama clásico al drama moderno, es que los personajes son dominados por el destino y no por la voluntad consciente (Lawson, 1995, p. 160). Esto da cuenta de cuáles serán las nuevas concepciones del teatro moderno, ya que se va a tratar de entender a los personajes desde sus acciones y sus relaciones con el otro, más allá de los eventos particulares que puedan existir. Esto mismo lo retrata Henrik Ibsen en sus obras, el autor noruego entiende que los problemas del funcionamiento de la sociedad no solo residen en lo histórico ni en el retrato moralizante de las cosas, sino en cómo desde los dramas familiares, es posible identificar estos conflictos y comportamientos humanos que manifiestan una incidencia de los problemas del entorno. Este pensamiento va a repercutir en las técnicas de escritura de los textos dramáticos modernos y, a la vez, es explicado por Lawson (1995):

La problemática de utilizar la palabra voluntad consciente es que los filósofos se han ocupado de demostrar hasta qué punto la voluntad es libre o hasta donde es consciente. Si utilizáramos la frase del ejercicio de la voluntad

consciente, podríamos decir de manera sofisticada, que es la forma en la que los hombres desarrollan sus actividades, y se trazan objetivos completos (p. 112).

La cita refuerza la idea de que los personajes, tanto masculinos como femeninos, iban a tomar protagonismo y a justificar su presencia en escena. En consecuencia, al brindarle esta voluntad consciente se va a entender mejor el comportamiento cotidiano que pueden tener en el hogar como fuera de él. Es una característica de los autores modernos como Chejov, Ibsen, Strindberg, entre otros, el proponer personajes complejos psicológicamente y relatar las acciones de sus vidas cotidianas para poder representarlas en escena y dramáticamente.

Asimismo, otra de las causas de la transición hacia el drama moderno es el pensamiento y evolución del ser humano mediante el método científico. Esto quiere decir que, este pensamiento positivista y de observación va a ser traducido en las puestas en escena y los nuevos formatos teatrales (Lawson, 1995, p. 114). En consecuencia, esto da origen a investigadores teatrales como Konstantin Stanislavski.

Stanislavski fue un actor, director e investigador ruso que sistematizó el arte interpretativo actoral contemporáneo. En ese sentido, buscó una explicación del comportamiento de los personajes en la escena y todo esto se demostraba mediante el ensayo-error, que conllevó a entender las obras de los autores del drama moderno como Antón Chejov (Perinelli, 2017, p. 569). Este mismo sistema, ayudó a entender las problemáticas que presentaban los textos clásicos con respecto a la información resolutive que se tenía. Si pensamos en *Edipo Rey* o en *Antígona*, no se desarrollan cuestiones psicológicas específicas ni un mundo interno que permitiera conocer más de estos personajes. Esto a la larga presentó dificultades dentro de escena con los actores y actrices, ya que no había una capacidad de análisis tan profundo de la actuación como cuando apareció Stanislavski. Este cambio y

cuestionamiento del drama clásico, se pudo dar gracias a la obra de *La Gaviota* de Antón Chejov:

La gaviota triunfó gracias a una novedosa puesta en escena elaborada por Stanislavski que correspondía a la novedosa estructura de la pieza. Y triunfó también en virtud de la exacta interpretación de los actores que comprendieron cabalmente sus papeles. Todo el elenco del Teatro de Arte supo crear la específica y difícilmente captable atmósfera de la obra, compuesta por pausas, diálogos inconclusos y alusiones (Perinelli, 2017, p. 571).

En esta cita remarca lo que se apreciaba en aquellos textos inconclusos, en donde se trabajaban personajes que debían descubrir por qué los subtextos y pausas eran estímulos para el trabajo actoral. Crear una atmósfera implicaba analizar e investigar a profundidad el texto y el espacio de trabajo. Existe algo que se menciona del teatro de Chejov que es "lo que no se dice y no se muestra, prevalece de lo que se dice y se muestra" (Perinelli, 2017, p. 572). Esto es algo esencial en diferencia con lo clásico, ya que el argumento aristotélico era importante para el público y los actores. Por otro lado, en el drama moderno el grado de complejidad de los personajes y las pausas que tenían iban a ser determinantes en el trabajo investigativo del actor.

Para finalizar, es importante entender que el drama moderno se alejó de lo mitológico de las obras griegas y modificó las formas de entender y actuar de los personajes. Desde lo clásico había una estructura que limitaba mucho el trabajo actoral porque tenía abundante información que les impedía investigar y explorar el ambiente planteado en las obras. En el drama moderno, al analizar a los personajes desde lo psicológico y su humanidad, se iba a lo que estaba detrás de los diálogos y de la historia misma.

1.3 Concepto de las relaciones de género en el hogar

En este apartado se buscará ubicar y conceptualizar las relaciones de género dentro del hogar a finales del siglo XIX en diferentes autores, desde un lado familiar hasta un lado artístico.

Con la ruptura de los cánones clásicos y de la crisis del personaje, en el teatro y la literatura empezaron a desarrollarse vínculos de poder entre hombre y mujeres. El feminismo empezó a tener un rol importante dentro de las historias de las sociedades contemporáneas. Según la autora Sara Velasco las relaciones de género en determinados espacios, ya sea en el hogar, entorno laboral, etc., se empieza a desarrollar a partir del método fenomenológico de Edmund Husserl, ya que considera el método de observación al comportamiento del sujeto como fuente de conocimiento (2014, p. 42). Husserl parte de las experiencias vividas por los seres humanos, pues en ellas yace la fuente de su conocimiento y permite explicar la interacción de las relaciones humanas como procesos en construcción. Esto se explica en el siguiente apartado:

Se propone observar los fenómenos como experiencias tal y como las percibe el individuo desde su conciencia, sin utilizar suposiciones explicativas procedentes de teorías empíricas, como las de las ciencias de la naturaleza. Empieza a considerar la experiencia del sujeto como fuente de conocimiento. La fenomenología está en la base de los métodos constructivistas que la seguirán, críticos siempre con el empirismo positivista y que se centrarán en que el fenómeno humano se construye en su interacción social, metodologías de las que se van a servir necesariamente todas las teorías críticas que entienden la salud y la enfermedad como proceso socialmente construido (Velasco, 2014, p. 42).

Al contemplar el comportamiento humano y las relaciones de género mediante la interacción social en las familias, se identifican problemáticas y argumentos sobre cómo está constituida estructuralmente una sociedad. Al entrar en las relaciones humanas, se van a empezar a definir el comportamiento y las emociones de las personas. Va a ser un proceso un poco más riguroso y detallista al momento de que emitan algún diálogo o comportamiento corporal.

Esto nos remite a las ideas que Velasco sostiene sobre las relaciones de género. Esta autora da cuenta de la búsqueda de una identificación de las relaciones entre hombres y mujeres en el ámbito social “teniendo una plena conciencia que estas identificaciones se construyen dentro de la familia, en relación con las personas y funciones significativas; ya sea de parentesco, funciones laborales, escuelas, calles, etc.” (2014, p. 43). Esto mismo, brinda mayores sensaciones de lo que significan las relaciones de género y que, sumándolo a un espacio como el hogar, entendemos que a partir de las interacciones sociales de padre-madre, madre-hijo- padre-hijo, abuela-nieto, y entre otras, se puede realizar un mayor diagnóstico de esta identificación del género.

Al tener un significado concreto sobre las relaciones de género, es vital mencionar el tipo de discurso que tenía la mujer en el hogar a finales del siglo XIX. Desde la perspectiva de Jagoe, Blanco y Enriquez (1998) en el libro *La mujer en los discursos de género textos y contextos del siglo XIX*, la mujer necesitaba una educación enfocada en la alimentación emocional del hogar, con una perspectiva instructiva y de cooperación con el esposo, padre, etc. Esto se sustenta en el siguiente apartado:

El hombre ejecuta; pero la mujer da el impulso. Ella es el inteligente agricultor que prepara el terreno y esparce las semillas que a su tiempo han de producir sus óptimos frutos. El hombre ejerce su omnímodo poder sobre el mundo

físico. Como rey de la creación, inventor de obras, el subyuga; deja a la mujer con el imperio de su dulzura, las suplicas y lágrimas (p.16).

Esta cita es importante porque se especifica el rol del hombre como el jefe supremo de las decisiones del hogar, quien tiene un rol de poder físico que lo avala y que es capaz de crear nuevos mundos. En el caso de la mujer, se le relaciona como el motor familiar, que de cierta forma ayuda al hombre, desde lo emocional, a encontrar la paz y a entender sus emociones para poder desarrollarse en el mundo contemporáneo. El hombre infunde esta especie de fuerza y valentía, mientras la mujer es pura dulzura y lágrimas por las constantes opresiones vividas.

Otro de los discursos sobre la mujer a partir del análisis de las relaciones de género en el hogar, es que el sexo femenino entiende su lugar oprimido en el mundo. Esto quiere decir que, el concepto de género no tiene un significado netamente biológico, sino psicológico y cultural (Velasco, 2014). El enfoque de esta interacción humana se impulsó más desde las actividades cotidianas y que contribuyen a la construcción de una sociedad moderna. Asimismo, en *El género en disputa* se describen diferentes posturas sobre el lugar en el que se enmarca el género, ya sea visto desde un enfoque que parte de las relaciones que lo definen o desde la mirada del género masculino. Esto se recalca en la siguiente cita:

Algunas teóricas feministas aducen que el género es «una relación», o incluso un conjunto de relaciones, y no un atributo individual. Otras, que coinciden con Beauvoir, afirman que sólo el género femenino está marcado, que la persona universal y el género masculino están unidos y en consecuencia definen a las mujeres en términos de su sexo y convierten a los hombres en portadores de la calidad universal de persona que trasciende el cuerpo (Butler, 1999, p. 58).

La definición de la mujer es validada por el hombre de cierta manera en la interacción y en la comparación biológica de ambos. No se puede hacer una construcción de su género sin el estudio de otro. Es por ello, que para Butler es esencial entender al sujeto, en este caso femenino, desde su entorno y bajo una constante comunicación que va a reforzar la búsqueda de significados y categorizaciones.

Esto trae problemas a nivel de discurso, ya que, dadas determinadas condiciones hegemónicas, lo masculino tiende a definir, calificar, dictaminar lo que es femenino y lo que no. Esto ha reafirmado varias condiciones de hegemonía entre ambos sexos. Por su parte, Velasco menciona que la construcción de cada género es una experiencia psicosocial y lo define dentro del hogar:

Quiere esto decir, por ejemplo, que una mujer ama de casa, que se dedica al cuidado de su casa y sus hijos e hijas, que depende económica y afectivamente de su pareja, se habrá socializado en el modelo de género de mujer tradicional, representa ese rol de género y su identidad de género femenina se plegará a los ideales de la realización maternal, de la receptividad y resignación y de la sujeción al deseo masculino, todo ello son las atribuciones de género para su sexo de mujer (2014, p. 45).

Esta experiencia tradicional de representación de la mujer, expone una definición de las relaciones de género en el hogar de finales del siglo XIX. En donde la mujer carecía de perspectiva de objetivos, de una visión de vida y decisión dentro de la estructura familiar, ya que el esposo o el padre se encontraban a la cabeza.

En conclusión, a partir de la interacción en las esferas sociales y de la concepción de este modelo de mujer tradicional, se puede determinar la clara diferencia de roles de poder que tienen el hombre y la mujer en las funciones del hogar; tanto en las labores domésticas como en una interacción familiar arraigada. Estas interacciones se desarrollan en un espacio

determinado y no pueden definirse sin un otro de por medio, ya sea sexo masculino o femenino.

1.4 Representación de las relaciones de género a finales del siglo XIX

La representación de las relaciones de género a finales del siglo XIX se analiza desde las familias. Es decir que, a partir del funcionamiento de estas, es posible explicar el rol que los sujetos adoptan. Esto se empieza a desarrollar a partir de la entrada del realismo como movimiento que invita al cambio y al análisis conceptual de los sujetos en interacción (Perinelli, 2017, p. 380). En ese sentido, autores realistas como Ibsen o Strindberg, se caracterizaban por el análisis de las sociedades y los comportamientos humanos, ya que dentro de los sujetos se encuentran las decisiones de las cosas y el poder de lo que ocurre dentro de sus esferas sociales, ya sean familias, escuelas, centros de trabajo, etc.

La concepción más difundida del Realismo parece reservar este término para un enfoque de la sociedad que es optimista en cuanto a la posibilidad de reformar y mejorar la organización de la comunidad, de posibilitar el acceso más pleno del individuo. De alcanzar un sistema más equitativo y armónico sin dejar de ser libre. En esto, principalmente, se diferencia del Naturalismo que, si bien registra las perturbaciones de la vida colectiva o del comportamiento individual, enfatiza empero una visión rígidamente determinista, un enfoque que pareciera eliminar toda esperanza de cambio o transformación (Perinelli, 2017, p. 380).

Esto permite tener un mayor acercamiento a la importancia del individuo, ya sea hombre o mujer, en estos nuevos productos artísticos de los autores realistas de finales del siglo XIX. Asimismo, a manera de contraste, presenta la visión naturalista que focaliza más el medio y los factores externos que afectan a la persona en desarrollarse dentro de su esfera social.

Por otro lado, es importante precisar que el realismo se enfoca en pensar la realidad desde un lado más psicológico y social sobre el individuo. Esto determina a la larga un mayor acercamiento y análisis en las relaciones de género en el hogar porque los autores se enfocan no solo en el texto, sino en las posibilidades de acercarnos a la realidad con ellos.

El realismo empezó a estudiar las acciones humanas, pero también las contradicciones entre los personajes. Esto quiere decir que los personajes femeninos y masculinos se visibilizaron como fuentes de conocimiento de la sociedad moderna en ámbitos como la economía, las familias y los oficios. Se enfocaron en criticar al pretencioso sistema burgués y al individuo con su medio:

De este modo, la idea del conflicto nos lleva a examinar la idea de la voluntad: el grado hasta el cual la voluntad resulta dirigida conscientemente y las cuestiones del libre albedrío y la necesidad, se convierten en urgentes problemas dramáticos. Hegel analizó el libre albedrío y la necesidad como aspectos del desarrollo histórico. Enfocado así, resulta claro que el hombre, al aumentar sus conocimientos de sí mismo y de su medio, obtiene una mayor libertad, mediante el reconocimiento de la necesidad. De esta forma, Hegel aniquiló la vieja idea de que el libre albedrío y la necesidad eran contrarios fijos, estáticos, lo que va contra la razón y los hechos de nuestra experiencia diaria. Hegel consideró el libre albedrío y la necesidad como un sistema de relaciones en continua transformación: el cambiante balance de fuerzas entre la voluntad del hombre y la totalidad de su medio (Lawson, 1989, p.68).

Estos conceptos dan cuenta de la importancia de la necesidad y el libre albedrío. La cita refuerza la idea de que el hombre mientras más conocimiento obtenga de su medio, tiene más condiciones de transformar su desarrollo histórico y su vida interpersonal. Esto también ocurre dentro de las familias, puesto que el individuo, independientemente de los sexos, tiene

más conciencia de la estructura de la sociedad burguesa y las condiciones de vida que ha mantenido en hegemonía, ya sea del lado femenino o masculino. Esto va a aparecer en las obras del noruego Henrik Ibsen *Casa de muñecas*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler* y entre otras.

Otro punto importante de la representación de estas relaciones de género es el pensamiento. Esto debido a que su evolución, así como las formas de interacción social, influyen en el comportamiento de los personajes femeninos y masculinos en escena a finales del siglo XIX. Esto tiene que ver con un cambio en la construcción dramática de las obras y que, en el caso de autores como Ibsen, Chejov o Strindberg, no necesariamente los personajes se mueven por su carácter, sea emocional o psicológico, sino por las estructuras de su medio (Lawson, 1989, p. 68).

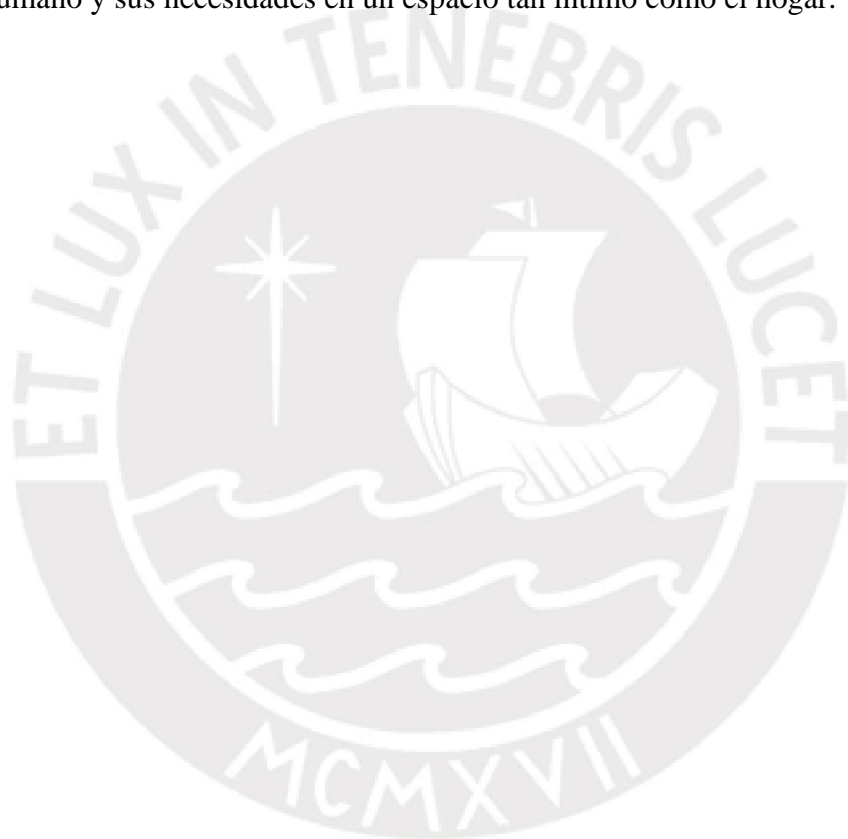
Con esta premisa del pensamiento y del medio, se empieza a formular una nueva visión del arte que cuestiona a las construcciones de las relaciones de personajes masculinos y femeninos de finales del siglo XIX:

El artista debe ser objetivo y huir del énfasis. Se condena por igual la corrección clásica, como la exaltación romántica. La obra de arte debe ser un espejo despiadado de la realidad [una copia fotográfica]. Debe representar toda la vida, no solo lo extraordinario y raro, como lo hizo el Romanticismo, ni sólo lo bello, como hizo el [Neo] clasicismo. No ha de repugnarle mostrar el pecado y el vicio; tal como en la realidad, debe mezclar lo bello y lo feo, lo sublime y lo grotesco, lo bueno y lo malo, la luz y la sombra (Perinelli, 2017, p. 511).

Esta nueva visión empieza con el naturalismo y, posteriormente, el realismo, y da a entender que lo que se quería retratar no era algo bello o meramente estético, sino los problemas y el funcionamiento de la sociedad tal cual es. Los personajes femeninos y masculinos no tenían que verse bellos o feos, sino que dentro de sus acciones manifestaban

una combinación de sensaciones que permitían un acercamiento hacia ellos. Estas características debían presentarse como consecuencia de la trama y el conflicto que existía en sus relaciones interpersonales.

Para finalizar, el sujeto, sea femenino o masculino, a partir del realismo y/o naturalismo desarrolló una conciencia y una voluntad que le permitieron tener claridad sobre lo que estaba ocurriendo en su entorno. Esto se logró gracias a autores dramáticos, en especial Ibsen, quien se caracterizó por encontrar en los dramas familiares las condiciones de vida del ser humano y sus necesidades en un espacio tan íntimo como el hogar.



Capítulo 2: Estructura del drama moderno y jerarquía de género: análisis de *Casa de muñecas* y *Rosmersholm*

2.1 Análisis dramático de *Casa de muñecas*

Henrik Ibsen reveló a través de sus obras una intención por revolucionar los espíritus de los personajes y encontrar en los dramas familiares la raíz del funcionamiento de la sociedad (Lawson, 1995, p. 97). Asimismo, mediante las relaciones de la familia consigue hablar sobre temas tan profundos como la maternidad, el amor, la muerte, la moral. A continuación, se presentará una reseña de *Casa de muñecas* y *Rosmersholm*, continuando con un análisis comparativo de ambas obras y profundizando en sus elementos dramáticos.

Casa de muñecas es una obra que trata sobre la vida Nora Helmer, quien junto a su familia celebran su primera Navidad llena de riquezas y privilegios debido al ascenso de su esposo Torvaldo como director del Banco. En el primer acto Ibsen se enfoca en establecer la relación padre-hija que tienen Torvaldo y Nora, tradicionalmente como la sociedad estaba constituida en esa época, y también reafirmar el poder que tiene el esposo sobre los negocios y las reglas de la casa en todo sentido. En este acto aparece la Señorita Linde, amiga del pasado de Nora, tras diez años de ausencia. Llega a casa de los Helmer en busca de trabajo debido a que ya no tiene esposo ni hijos por quien luchar. Nora consigue ayudarla usando sus influencias, pero durante la conversación nos enteramos de que esconde secretos con respecto a la ayuda monetaria que obtuvo para salvarle la vida a su esposo. Después vemos que el Dr. Rank, amigo incondicional de la familia Helmer, sale del despacho de Torvaldo, pero sin ninguna relevancia aún. Por otro lado, Krogstad, trabajador del banco de Torvaldo, entra en escena para activar el conflicto y descubrimos que él es el prestamista de Nora. Por ende, viene a amenazarla con revelar este hecho, ya que se enteró que lo van a sacar del trabajo. En adición, descubrimos que lo peor no es que Nora haya pedido un préstamo a escondidas, sino que además de eso, ha falsificado firmas.

En el segundo acto, observamos a Nora preocupada con respecto a su situación, pensando en cuál será el siguiente movimiento de Krogstad. Antes que la situación empeore, trata de convencer a Torvaldo de devolverle su puesto en el banco. Sin embargo, esto resulta imposible debido a lo molesto que es convivir con él en el trabajo. Además, nos enteramos de que el Dr. Rank tiene tuberculosis en la columna que, al parecer, ha sido hereditaria de su familia paterna. Por lo tanto, el personaje declara su amor hacia Nora, acotando que no tiene nada que perder, puesto que su muerte es algo inminente. Esto sucede a partir de la confianza que se tienen como amigos ambos personajes, lo cual es cuestionado por la Señorita Linde recalcando que, una mujer que tenía esposo no podía tener amigos cercanos. Krogstad reafirma en escena su disconformidad con el despido y revela su verdadera intención de ser el director del banco. En consecuencia, deja la carta sobre la información del préstamo que le hizo a Nora en el buzón de su casa. Esto hace que Nora tome acciones radicales como confesarle a la Señorita Linde quién le prestó el dinero y exigirle ayuda para que su esposo no se entere. Por último, vemos que Torvaldo y Nora se están preparando para un baile, hecho que Nora aprovecha para fingir que no se sabe la coreografía y que necesita atención de su cónyuge.

En el tercer acto, la Señorita Linde decide reunirse con Krogstad en la casa de los Helmer. Ellos hablan sobre su amor en el pasado y los hechos que llevaron a separarlos indefinidamente. En esta conversación se dan cuenta que ambos se necesitan y que las cosas van a cambiar solo si están juntos. Krogstad se convence de no sacar la carta que dejó en el buzón de los Helmer, alegando que es problema de Nora y que ella sabrá solucionarlo. En la siguiente escena, observamos que Nora y Torvaldo llegan de una fiesta y es allí donde surge el desenlace final. Torvaldo se dirige al buzón a revisar algunas cartas y encuentra la amenaza de Krogstad sobre revelar públicamente el préstamo y la falsificación. En consecuencia, Torvaldo entra en una crisis y le reclama a Nora sobre lo sucedido, minimizándola sobre su

educación, recalcando su incapacidad y desconocimiento del mundo. Un momento después, reciben otra carta que indica el retiro de la amenaza por parte de Krogstad. Esto ocasiona que Torvaldo apacigüe la reacción iracunda, sin embargo, dicha situación causa en Nora una conciencia sobre su relación, su familia y sobre ella misma. Esto la llevará a encontrar su propio rumbo en la vida, ya que toma la decisión de abandonar su hogar para encontrarse a ella misma, reconociendo que ya no ama más a Torvaldo, y esperando tener una mayor conciencia sobre el funcionamiento de la sociedad.

Esta información de la obra es importante, ya que contextualiza lo que Ibsen quiere retratar: dramas familiares. Es interesante este concepto, puesto que el autor noruego encontró en las familias, sobre todo en *Casa de muñecas*, el desenvolvimiento de las relaciones de poder, las representaciones de género y las conductas típicas de la clase media.

Los dramas ibsenianos se caracterizaron por tener personajes con voluntades que le imposibilitaban decidir y accionar en determinados espacios, en este caso, el hogar (Lawson, 1995, p. 96). Es decir, la voluntad de los personajes se ve afectada por las responsabilidades, negocios o jerarquías de su entorno ya sea laboral o familiar. Esto mismo, lo representó Ibsen en las relaciones de género del hogar, sobre todo en la relación que mantienen los esposos. Por ejemplo, en la primera escena de *Casa de muñecas* se observa el lado paternal y aleccionador que tiene Torvaldo, así como la ingenuidad con la que Nora trata de entender la administración del dinero dentro de la casa:

NORA: Bah, podemos pedir un préstamo mientras.

TORVALDO: Nora (se acerca a ella y le tira bromeando de una oreja) Ha vuelto la imprudencia a hacer de las tuyas. Imagínate que pido un préstamo de mil coronas hoy, que tú las gastas en las navidades y que en la Noche Vieja me cae un cascote y me quedo en el sitio.

NORA: Cállate, no digas barbaridades.

TORVALDO: Imagínate que ocurre algo así... Entonces ¿Qué?

NORA: Si ocurriese algo horrible, lo mismo me daría estar atrapada que no.

TORVALDO: Si, ¿y los que hubieran dado prestamos?

NORA: ¿Ellos? ¿Quién se va preocupar por unos desconocidos? (Ibsen, 1989, p. 28).

Esta cita refuerza el hecho de que el esposo en aquella época tomaba las decisiones sobre el dinero y cómo se debía distribuir para los gastos del hogar. En consecuencia, la voluntad femenina de Nora se ve afectada tanto por su falta de experiencia con el dinero, como por la responsabilidad de obedecer todo lo que le enseñaba su esposo. A través de estas representaciones de género en el hogar, se sostiene que existe un espejo de la sociedad en las familias y que la problemática surge desde la concepción que se tiene del mundo real. Esto mismo se recalca en la siguiente cita de Dubatti:

El teatro, en la época de Ibsen, aspira en convertirse en un espejo donde se invita al espectador a reconocer a sus nuevos semejantes y a sí mismo en la comprensión de una nueva naturaleza. El nuevo concepto de la mimesis tiene una función utilitaria; sirve ahora para excitar el interés del espectador, halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social (Dubatti, 2006, p. 112).

Dubatti da cuenta de un interés en la época de Ibsen por tratar de entender a la sociedad mediante el comportamiento de los personajes. Esta idea nos orienta hacia una comprensión de la representación de personajes femeninos y masculinos en una convivencia íntima dentro del hogar. Asimismo, reconocer esta nueva naturaleza invitaba a emplear un juicio sobre las acciones y el entorno social que se tenía en ese entonces.

En efecto, dentro de las relaciones de género ibsenianos se reevalúa la situación de las parejas y también si los verdaderos matrimonios corresponden con las emociones de los individuos. Esto lo sostiene Lawson (1995) cuando explica que el autor noruego quería hallar la solución en el ser humano y que este mismo accione mediante su voluntad para reconstruir su propio hogar (p. 110). Por lo tanto, los personajes de la Señorita Linde y Krogstad representan el amor idealista y hasta sacado de un cuento de hadas, puesto que ambos se reencuentran después de una abrupta ruptura y reconectan sus intereses pasados. La primera promueve en la obra, el significado del amor como sacrificio, entendiéndolo como la idea de tener a alguien por quien trabajar; y el segundo desconoce este significado tras la pérdida de su esposa. Ellos tratan de reconstruir su hogar mediante antiguas ilusiones, cosa que Ibsen remarca bastante en la siguiente conversación:

KROGSTAD: ¿Sería usted de veras capaz? Dígame... ¿Está usted al tanto de mi pasado?

SEÑORITA LINDE: Si.

KROGSTAD: ¿Y conoce cuál es mi reputación aquí?

SEÑORITA LINDE: Me pareció oírle decir que conmigo usted hubiera sido otro.

KROGSTAD: Estoy seguro de ello.

SEÑORITA LINDE: ¿No podría ser lo mismo aún?

KROGSTAD: Cristina... ¿Ha pensado seriamente lo que dice? Si; lo veo en su cara. ¿Tendría usted valor...?

SEÑORITA LINDE: Necesito ser madre de alguien y sus hijos necesitan una
(Ibsen, 1989, p. 139).

Esta interacción enfatiza que el amor puede motivar a los personajes ibsenianos a conectarse con su mundo interno y a tener esperanza en reconstruir sus familias desde la

sinceridad en sus vínculos. Asimismo, la Señorita Linde sostiene la idea de maternidad como una relevancia social para la mujer en esa época, y al terminar con la frase " Necesito ser madre de alguien y sus hijos necesitan una..." demuestra que la fortaleza femenina se reflejaba dentro del hogar. Por otro lado, Krogstad representa la contradicción que tiene el hombre y la búsqueda de la salvación a través del amor, puesto que es un motor que lo hace desahogarse y perder el rumbo de su camino dentro de la obra, hasta incluso, por momentos, no tomar acciones.

Así como observamos que el amor fortalece y hace reevaluar las relaciones de pareja en *Casa de muñecas*, la muerte es un motor que pone al límite la voluntad y decisiones de los personajes masculinos y femeninos. Es decir, provoca una catarsis que hace poner las emociones por encima de la lógica. Por ejemplo, en el caso del Dr. Rank que está representado como el mejor e incondicional amigo de la familia Helmer, está con tuberculosis en la columna y ha perdido la fe con respecto a su salud. Sin embargo, encuentra una liberación en la espera de su muerte, que le brinda la oportunidad de confesarle su amor a Nora, sin importarle las cuestiones éticas o valores sociales que deba acatar:

RANK: Me he jurado decírselo antes de morir. Mejor ocasión no encontraré nunca... Si, Nora ya lo sabe usted. Y también sabe ahora que puede confiar en mi como en ningún otro.

NORA: Déjeme pasar.

RANK: Nora...

NORA: Elena, trae la lampara. Oh querido doctor Rank, no está nada bien lo que ha hecho (Ibsen, 1989, pp. 109-110).

Esto mismo, indica la representación del hombre como un individuo que necesita estar en una situación de riesgo, para reconocer sus sentimientos dentro del hogar o en lugares ajenos. Además, lo que Lawson (1995) menciona es que las emociones pueden ocasionar la

pérdida total de la integridad del ser humano sobre su medio (p.104). Esto quiere decir que, Rank se olvidó totalmente de su papel como mejor amigo y confidente de la familia de Torvaldo, sino también mintió sobre sus verdaderos sentimientos hacia Nora. De igual manera, este hecho no se profundizó de una manera minuciosa por Ibsen, pero sí propuso un pensamiento al espectador: en las familias nadie sabe lo de nadie.

Otro punto importante en *Casa de muñecas*, es la constitución de roles en el hogar. Esto tiene que ver con una estructura patriarcal, con el hombre en la cabeza, y la mujer, los empleados domésticos y los hijos por debajo de él. Dubatti (2006) menciona la importancia del concepto "el saber es poder" como herramienta de dominio del mundo, el racionalismo, la observación y la confianza en los procesos de educación hacían un ente totalizador al ser humano (p.115). Esto mismo, Ibsen lo representa con el hombre a la cabeza de las familias, poniendo a Torvaldo en una relación de padre-hija con Nora y buscando que entienda los conceptos básicos de la educación en finanzas, deberes del hogar, conciencia sobre lo moral, etc. Por lo tanto, observamos que al personaje le fastidia que su esposa le oculte información porque existe una percepción, por parte de Ibsen, que mientras más mentiras estén presentes en una familia, sobre todo por parte de los padres, la educación de los hijos no va ser constructiva y se van a desarrollar carentes de moral. Esto lo recalca Torvaldo en el siguiente apartado:

NORA: ¿Crees que?

HELMER: Pienso lo que un hombre así, consciente de su culpa, ha de mentir, fingir y disimular a cada momento; como ha de ir con una máscara antes sus más íntimos, hasta su propia mujer y sus mismos hijos. Y lo peor es lo que se refiere a los hijos, Nora.

NORA: ¿Por qué?

HELMER: Porque semejante ambiente de mentiras corrompe la vida de un hogar. Lo que los niños respiran en una casa así está cargado de gérmenes malignos (Ibsen, 1989, p.115).

Este diálogo es vital para entender la concepción de Ibsen sobre las mentiras en las familias. Por ende, este germen maligno mencionado en el texto, tenía que ser curado por el hombre, puesto que desde su rol jerárquico mantenía un conocimiento empírico del mundo y podía generar conciencia de los valores dentro del hogar. Asimismo, el drama moderno, como menciona Dubatti (2006), busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales de la vida cotidiana. Es decir, busca retratar a la sociedad tal cual es y también los mecanismos de poder mediante los personajes (p.116).

Entendiendo lo anterior, se puede afirmar el hecho de que, la mujer era educada por el padre y después pasaba a disposición del esposo. Este protocolo social es entendido por Ibsen como la amarga rigidez de la familia en la clase media en donde la voluntad es debilitada por los medios externos (Lawson, 1995, p. 103). Por lo tanto, cuando se habla del rol de Nora dentro del hogar, Ibsen representa una maternidad moderna, observamos una mujer con aspiraciones, sueños, sobre todo familiares, con mucha fuerza y curiosidad en el mundo de afuera; pero a la vez está abocada a los quehaceres del hogar y a no interrumpir a su esposo cuando se encuentra en reuniones de negocios. En consecuencia, este hecho nos brinda las contradicciones sociales en el rol de la mujer dentro del hogar, porque Nora observa sus ilusiones opacadas, puesto que su desconocimiento del manejo del dinero y las leyes sociales hacen que retroceda y se reprima dentro de varios pasajes de la obra:

RANK: ¿De qué se ríe? ¿Sabe usted de verdad lo que es la sociedad?

NORA: ¿Por qué he de preocuparme de la maldita sociedad? Me río de algo muy diferente...de algo divertidísimo. Dígame, Doctor Rank... ¿Van a depender de Krogstad todos los que trabajan en el Banco?

RANK: ¿Es eso lo que le divierte tanto? (Ibsen, 1989, p. 57).

Este texto es una tendencia en los roles de los personajes femeninos ibsenianos en el hogar, y es que Nora es representada como una madre y esposa ingenua que tiene que estar sometida a un aprendizaje constante por parte de su esposo. De este mismo modo, observamos que también Rank tiene una postura aleccionadora con respecto a los valores sociales porque son reglas, al fin y al cabo, que se deben cumplir para la sociedad en general. Asimismo, a partir del diálogo anterior, se brindan luces sobre el origen del conflicto: el pasado. Las acciones pasadas de los seres humanos en el mundo ibseniano repercuten sobre su medio, dentro del presente. Esto quiere decir que, Nora al haber tomado una decisión por amor, mentir sobre el préstamo y las firmas para proteger la imagen pública de su esposo, se olvida que es imposible librarse de las responsabilidades del pasado. Estas contradicciones sociales en las cuales se encuentran los personajes masculinos y femeninos es un fenómeno que diferencia al realismo, del naturalismo: lo objetivo de la realidad psicológica y social de los individuos (Perinelli, 2017, p. 381). Es decir, uno no puede alejarse de su realidad ni evadirla porque origina una especie de cadena de mentiras tanto individualmente como con su entorno social.

En adición, estas amenazas que vienen por parte de Torvaldo profundizan la desintegración de la familia Helmer. Esto coloca en riesgo la integridad del personaje de Nora y a la imagen de su esposo frente a su nuevo puesto como director del Banco. Esta idea de las mentiras como destructor de familias por parte de Ibsen da cuenta de un valor universal del drama moderno, que le ocurre al ser humano diariamente y desde su hogar:

La filosofía social de Ibsen nunca fue más allá de los límites del romanticismo de principios del siglo diecinueve; buscó el derecho a la felicidad y el triunfo de la voluntad individual; esto lo condujo a un devastador análisis de la decadencia social. Pero no hay ni una sola idea socialmente constructiva en el

amplio campo de su pensamiento. Atacó los convencionalismos y los estrechos conceptos morales; pero ofreció como sustitutos trilladas generalidades: Debemos ser fieles a nosotros mismos, debemos desenmascarar la mentira, debemos luchar contra la hipocresía, el sentimentalismo y la estupidez (Lawson, 1995, p. 104).

Esta cita refuerza que la acción que tomó Nora para salvarle la vida de su esposo mediante trámites clandestinos fue suficiente para atacar los conceptos morales de la ley, cosa que Krogstad les recuerda con vehemencia, además de luchar por su puesto de trabajo.

Este conflicto permite ver parte de la realidad social que Ibsen quería revelar de la sociedad a través de preguntas: ¿Son justas las leyes para todas las personas de cualquier condición? ¿Las mentiras destruyen las familias? ¿Por qué el ser mujer depende de las opiniones de su esposo, padre y la sociedad? Esta y muchas preguntas más invitan a pensar que la estructura del drama moderno tiene que ver con un conocimiento del mundo desde lo empírico, para tener herramientas eficientes al momento de afrontarlo (Dubatti, 2006, p. 115).

2.2 Análisis Dramático de *Rosmersholm*

Henrik Ibsen desarrolló la obra *Rosmersholm* sin perder la línea de los dramas familiares. Situada en el campo, espacio donde propone el conflicto de las ideas políticas liberales y conservadoras, la fidelidad en el matrimonio, las dudas que ocasiona la muerte de los seres queridos, las mentiras dentro de las amistades y relaciones amorosas. A continuación, se profundizará el análisis de los elementos dramáticos de la obra y las relaciones de género dentro del hogar.

Rosmersholm es un drama familiar en cuatro actos, el cual relata la vida del pastor Juan Rosmer, heredero de raíces militares y cristianas como lo eran los Rosmer, quien es viudo, pero convive con su íntima amiga Rebeca West, también mejor amiga de su difunta esposa. En el primer acto, se observa al personaje de Rebeca conversando con la Señora Helseth, sirviente

de Rosmer, sobre los caballos blancos que hacen alusión a la muerte de la esposa del pastor. También, subrayan el hecho de que su esposa se suicidó cerca al camino de los molinos. Posteriormente, aparece el rector Kroll, profesor y amigo íntimo de Rosmer, para convencer a Rosmer de que los renegados, entendidos como grupos de liberales, están enfermando a la sociedad con sus ideas de independencia en el pensamiento individual y de renovación de espíritus. Del mismo modo, enfatiza que tanto sus alumnos de universidad, sobre todo los más inteligentes de su clase, como sus hijos, están liderando los movimientos renegados que atentan contra su profesión. Es por ello que, se ha vuelto un activista político y requiere de ayuda del pastor para frenar todas esas ideas retorcidas según su concepción. Sin embargo, Rosmer rechaza esta propuesta, ya que no solo se ha liberado de esas ideas conservadoras que le fueron heredadas por medio de su familia, sino que se ha separado de su vocación cristiana. Durante la conversación, aparece Ulrico Brendel, antiguo profesor de Rosmer, con una apariencia desordenada y sucia. Solicita ayuda de Rosmer y de Kroll para difundir sus ideas de liberación en la ciudad, las cuales ha guardado tantos años en soledad. Finalmente, este acto culmina con Rosmer confesándole a Kroll sobre su aversión a la política y sobre la liberación de las concepciones ideológicas de su familia como, también, su búsqueda por ennoblecer a todos los partidos políticos del pueblo a través de sus voluntades. Esto enfurece a Kroll, quien lo toma como una traición, y decide poner fin a su relación amical.

En el segundo acto, Kroll aparece con una actitud inquisitiva sobre las causas de la liberación de Rosmer. También, revela información sobre la imposibilidad de Beata, esposa de Rosmer y también hermana de Kroll, de tener hijos y su conocimiento sobre la pérdida de fe en la iglesia. Esto incrementa el conflicto, puesto que en Rosmer surge una duda, que lo perseguirá toda la obra, saber si su esposa decidió quitarse la vida por discapacidad mental o debido a los cambios que ocasionó el ingreso de Rebeca a Rosmersholm. Durante la misma escena, Kroll le sugiere ocultar estas ideas liberales en su hogar a Rosmer porque le debe

respeto a sus tradiciones familiares. Asimismo, cuestiona la relación que tiene Rebeca con Rosmer, pues rechaza la idea de que un liberalista conviva con una mujer emancipada. Posteriormente, entra en escena Pedro Mortensgaard, cabecilla de los liberalistas, con motivos de conocer las verdaderas causas del cambio de bando político por parte de Rosmer para colocarlo en la sección del *blinkfyret* (periódico liberalista) El pastor confiesa que desea perseguir estos nuevos ideales, en los que abandona en absoluto su fe. Esto le causa sorpresa a Mortensgaard y le manifiesta que el periódico es liberal, pero no está desligado de los intereses de la iglesia. Asimismo, le revela que recibió una carta de su esposa confesando que existían personas en Rosmersholm buscando hacerle daño y que no les haga caso a los rumores externos. A partir de esta duda, Rosmer empieza a detener su actividad liberal y a refugiarse en el dolor de la pérdida de su esposa, mientras Rebeca busca darle fuerzas e incentivarlo a continuar. Por otro lado, el pastor le propone tener una relación amorosa para olvidar su pérdida. Frente a esto Rebeca se sorprende, le niega la propuesta, y lo amenaza con irse de la casa.

En el tercer acto, Rebeca y la señora Helseth hablan sobre la carta de Beata a Mortensgaard. En ese momento ambas se empiezan a cuestionar sobre el estado mental en que se encontraba la esposa de Rosmer antes de morir. Rosmer descubre que sus amigos han escrito en el periódico su desertión del partido y la traición hacia las ideas de su familia. El pastor sigue echándose la culpa por el suicidio de Beata. Posteriormente, Kroll aparece en escena por última vez, para reunirse con Rebeca y averiguar sobre sus verdaderos orígenes y cómo nacieron sus influencias sobre Rosmer y su esposa. Ella le confiesa que mintió sobre su edad y desconoce a su verdadero padre. Kroll le propone que formalice su relación con Rosmer para evitar cualquier prejuicio de parte de la sociedad. Sin embargo, cuando el pastor aparece en escena, Rebeca confiesa que ella incitó a Beata a suicidarse, confesándole sobre su abandono

a la religión y a las nuevas ideas de liberación que estaba descubriendo. Por ende, Rosmer decide abandonar su casa junto con Kroll.

En el cuarto acto, Rebeca empaca sus maletas, dispuesta a abandonar Rosmersholm para siempre. Rosmer aparece en escena y confiesa que ha hecho las paces con Kroll y sus amigos, en consecuencia, vuelve a las ideas conservadoras de su familia. Rebeca sostiene que su único propósito desde de su llegada, fue que el pastor logre una libertad material como espiritual. Sin embargo, revela que tiene un amor por él y que hubo un tiempo en que se hubiera atrevido aceptar todo por estar juntos, pero su voluntad se ha visto debilitada debido al espíritu de la familia Rosmer. Frente a esto, Rosmer exige que lo demuestre quitándose la vida. Finalmente, ambos no pueden con el pasado, con el dolor que les genera, y deciden suicidarse en la pasarela del molino. Esto lo presencia de lejos la Señora Helseth, quien narra todo desde la ventana.

Es importante precisar que, Ibsen en *Rosmerholm*, no solo habla sobre las relaciones íntimas que tienen los personajes masculinos y femeninos dentro del hogar, sino también las ideas políticas que influyen constantemente en sus decisiones. Estas relaciones de género dentro del hogar se representan mediante la amistad y convivencia social que protagonizan Rebeca y Rosmer. Ambos recalcan su complicidad mediante ideas liberales que buscan renovar la libertad en el pensamiento individual y que, en consecuencia, promueven paz y alegría en el hogar, esto se observa en el siguiente texto:

ROSMER: Has siempre lo que te parezca justo y correcto. Tienes plena libertad de acción. Vamos a ver, ¿Qué dices Rebeca? ¡Oh! Nunca te he necesitado a tal punto.

REBECA: Tanto tú como yo estamos preparados para lo que alguna vez había de acaecer.

ROSMER: No, no, para eso no.

REBECA: ¿Para eso no?

ROSMER: Siempre recelaba que tarde o temprano, nuestra hermosa y pura amistad se mancharía y se haría sospechosa. Por parte de muchas personas con espíritu grosero y ojos infames. Ya ves como tenían razón cuando con tanto interés tendí un velo sobre nuestra alianza. Era un secreto peligroso.

REBECA: ¡Bah, que importa cómo nos juzguen los demás! Nosotros sabemos que estamos limpios de culpa... (Ibsen, 1952, p. 1436).

Este apartado refuerza la forma en cómo Rosmer reafirma su amistad buscando que Rebeca esté tranquila sobre sus decisiones dentro del hogar. Por otro lado, ella trata de darle ánimos y le exige omitir las opiniones de los demás, afirmando que su amistad lo puede todo. A partir de ello, se presenta una problemática en el discurso de Ibsen según Lawson (1995), y que tiene que ver con "la voluntad debilitada" que contenían sus personajes y la lucha por observar la realidad con lucidez mediante sus propios medios (p. 95). Esta problemática se presenta en *Rosmersholm*, puesto que tanto Rosmer como Rebeca proponen sus intenciones de purificar las voluntades de los hombres y encontrar la igualdad de criterios y juicios dentro de la sociedad, pero ambos están consternados por el pasado del cual se les es imposible escapar y, por ende, estas actividades emancipadoras terminan en un segundo plano.

Por otro lado, es importante aclarar la influencia y el poder de persuasión que tiene Rebeca dentro de *Rosmersholm*. Ibsen retrata mediante ella, la fuerza dentro del hogar que tenían sus personajes femeninos, pero también el propósito de brindarle tranquilidad al hombre para desarrollar sus actividades diarias (Lawson, 1995, p. 92). Es decir, dentro de la obra, ella no solo se encargaba de los quehaceres diarios del hogar, sino de que Rosmer, de acuerdo con su amistad, persiga sus ideales y esté libre espiritualmente. Esto lo recalca con el siguiente diálogo:

REBECA: Escúchame, Rosmer. Si estuviera a tu alcance volver a traer a Beata a Rosmersholm. ¿Lo harías?

ROSMER: ¡Oh, que sé yo lo que haría ni lo que no haría! No puedo pensar en otra cosa sino en que es irreparable.

REBECA: Ahora deberías haber empezado a vivir, Rosmer. Habías empezado ya. Te habías liberado definitivamente de todo, en todos los sentidos. Te sentías tan alegre, tan desahogado... (Ibsen, 1952, p. 1460).

En el siguiente diálogo se puede comprobar que Rebeca asume el rol de consejera de vida de Rosmer, animándolo a que supere la muerte de su esposa y que encuentre una solución por su cuenta que le devuelva la alegría. Es allí donde se representan las relaciones íntimas en el hogar por parte de Rosmer y Rebeca, es la atracción mutua por ennoblecer el pensamiento de ellos mismos y la tranquilidad que les genera el estar alejados de los compromisos sociales.

Por lo tanto, Ibsen considera que el hombre debido a sus ideales y pasiones contradictorias se refugia en la mujer, a quien considera su salvadora (Lawson, 1995, p. 95). Es decir, busca su validación constante y un refugio en el cual pueda reposar todas sus opiniones, pensamientos y decisiones. Asimismo, se instaura una relación madre-hijo en Rosmersholm, porque Rebeca es la que lo alecciona e invita a cuestionarse sobre sus dudas del pasado, negándolas y minimizándolas para ocultar el dolor. El autor noruego quiere reflejar en esta relación maternal, la manera en la que el ser humano busca ocultar su realidad, negando los eventos pasados de su vida. Esto se refleja en la siguiente cita:

El hombre se evade, se oculta en la matriz de la madre-esposa. Esta es una nueva idea de la evasión; la mujer-símbolo tipifica la fuerza de la vida; el hombre encuentra la salvación en su propio hogar. En las piezas de Eugene O'Neill encontraremos que la mujer-símbolo se ha convertido en algo absoluto; absorbe

al hombre y niega la acción; es, a la vez, el mal y el bien, el amor y el odio; es, al mismo tiempo, prostituta y santa. De este modo, Ibsen expuso la contradicción que convierte la fuerza de la vida en la negación de la vida (Lawson, 1995, p. 96).

Este apartado refuerza la manera en la que Rosmer busca a Rebeca como un vehículo para olvidar su pasado y un motor para promover sus ideas de ennoblecer a los seres humanos. Esto conlleva a entender que el hombre, al menos en la época planteada por Ibsen, necesitaba estabilidad mediante su relación hogareña con la mujer, requería de alguien que lo estableciera para salir al mundo exterior. En ese sentido, la obra nos plantea lo siguiente: ¿Se podrá vivir con total tranquilidad sin transitar por los amargos estragos que causa la pérdida de un ser amado?

Asimismo, Ibsen encuentra un concepto vital en los personajes masculinos y femeninos de *Rosmerholm* que les impide avanzar y disfrutar su nueva realidad: el pasado. Esto ocurre en la mayor parte de la historia tras la muerte de la esposa de Rosmer. En el transcurso de la obra se habla de caballos blancos, fantasmas que hacen alusión a los muertos o a la muerte de Beata, que al principio parecen imperceptibles, pero que van tomando forma en el pensamiento de los personajes que están en el mundo terrenal. Es decir, este ente que se hace pasar por Beata toca la puerta de Rosmersholm y no deja tranquilo a ninguno de los personajes de la trama, puesto que constantemente hacen referencia a ella y a las causas que la llevaron a tomar esta decisión radical de quitarse la vida. La muerte de Beata genera una culpabilidad en Rosmer a partir de las cartas que ella mandaba a sus espaldas. Por otro lado, Ibsen plantea estas dudas o cuestionamientos, sobre la muerte o eventos pasados, en los personajes masculinos como un impedimento para perseguir sus ideales y convicciones. Es evidente en la situación de Rosmer:

ROSMER: Imagínate ... No se le escaparía que leíamos los mismos libros, que el uno buscaba al otro para hablar de las cosas nuevas. Pero no lo concibo.

Porque ¡fui tan escrupuloso en ocultarlo! Cuando ahora lo recuerdo, me parece que, como si me fuese la vida en ello, tuve cuidado de mantenerla ajena a todo lo nuestro. ¿No es verdad, Rebeca?

REBECA: Si, si, positivamente.

ROSMER: Y tú igual. Sin embargo.. ¡ Oh es horrible pensarlo! Así, pues, ella andaba por aquí con su amor enfermizo, siempre callando, vigilándonos, fijándose en poco... e interpretándolo todo mal.

REBECA: Nunca debí venir a Rosmersholm (Ibsen, 1952, p. 1435).

Es preciso señalar que la afición que compartían por los libros, particularmente en las ideas liberales que estos proponían, se oponían a las ideas tradicionales de Rosmersholm. Es decir, la amistad entre hombres y mujeres teniendo un matrimonio de por medio, era visto como un peligro para la sociedad, sobre todo conservadora, por los mismos motivos de que se consideraba como traición a la pareja y a los valores familiares, según la concepción que Ibsen retrata en ambas obras del analizadas. Este concepto sobre "la voluntad debilitada" mencionado anteriormente, iba a interferir en la capacidad de decisión del Rosmer, porque bloqueaba sus planes de lucha por la igualdad y existencia para defender la culpa y la responsabilidad de esconder sus verdaderos sentimientos a su esposa.

Por otro lado, en *Rosmersholm*, Ibsen también enfatizó las ideas que estaban atadas a la religión y a valores familiares conservadores y, en el cual, el personaje del Rector Kroll iba a ser el activista y defensor de este pensamiento. Para empezar, Kroll y Rosmer tienen una relación de cuñado-amigo. Esto quiere decir que sus familias tenían una cercanía considerable y se apoyaban mutuamente en las decisiones. Sin embargo, Ibsen pone en evidencia la intolerancia del ser humano cuando pronuncia su desacuerdo sobre algún juicio externo, lo cual desencadena la muerte en sí misma (Lawson, 1995, p.90). En consecuencia, cuando Kroll solicita apoyo a Rosmer para establecer estas ideas conservadoras en un medio

masivo como el *Amstindende*; se vio traicionado por la afiliación del pastor a las ideas liberales y, a partir de ello, le declara la guerra a todo aquel que no respete los valores de Rosmersholm. De esta manera, deja en claro que las ideas conservadoras, y estar alineados a ellas, están por encima de cualquier amistad:

ROSMER: Entonces lucharemos, al menos, con armas dignas, ya que hemos de luchar.

KROLL: Al que no está conmigo en las cuestiones vitales, le desconozco. Y no le debo consideración alguna.

ROSMER: ¿Va eso también por mí?

KROLL: Eres tú mismo quien ha roto conmigo, Rosmer.

ROSMER: ¿Es pues, una ruptura?

KROLL: Exactamente. Una ruptura con todos aquellos que hoy te rodeaban.

Ahora habrás de cargar con las consecuencias (Ibsen, 1952, p. 1432).

Es importante saber que, en el mundo ibseniano, las relaciones íntimas de los personajes resultan estables o duraderas, solo si existe lealtad hacia la familia y sus valores. La traición y las mentiras eran consideradas una falta grave, hasta carente de compromiso, con la sociedad. En este caso, al traicionar Rosmer las concepciones ideológicas de su familia y ejercer un pensamiento individual y emancipado, provoca una ruptura en el vínculo con sus amigos que, por ende, significaría el corte definitivo con los lazos de sus antepasados. Asimismo, el autor noruego afirma la importancia del ser humano en ser objetivo en el mundo real, ya que este tiene bases estables en las reglas materiales y, en este caso, el hombre los debe investigar, observar y analizar para sustentarlo con su propia experiencia (Dubatti, 2006, p.114). Es decir, debe tener un grado de conocimiento tanto teórico como empírico para perseguir su propia verdad en el exterior.

Por lo tanto, Rosmer tiene conciencia del conocimiento, ideales, verdades ocultas que se encuentran en los libros. Sin embargo, confronta una realidad que es insuperable y que le impide tener libertad para ejecutar todas sus convicciones: no ver la dimensión del mundo de una manera objetiva. La violencia que surge a partir de elegir cualquiera de ambos bandos ideológicos, sea liberales o conservadores, desestructuraba a las familias. En consecuencia, al luchar por la libertad en el pensamiento individual, los roles del hogar podían ser variables y, por lo tanto, desencadenaba la rebeldía en los mismos quehaceres diarios tanto de los personajes femeninos como masculinos. Es por ello que, al rector Kroll, le sorprende las actitudes y funciones que tiene Rebeca en la casa del pastor. Es que el hermano de Beata, alude de germen social o renegados a las personas que eran lejanas de su religión y de las normas de convivencias sociales, sobre todo en el hogar. La conducta territorial e imponente de Rebeca en el hogar y en la toma de decisiones, era algo que le afectaba a Kroll no solo por sus principios morales sino también porque destruía la estructura familiar en, la cual, se menciona que el hombre es el líder de la casa. Esto es subrayado en el siguiente diálogo:

ROSMER: ¿Por qué no puede estar la señorita West...?

REBECA: No, no señor Rosmer; yo me voy.

KROLL: Y debo presentar mis excusas a la señorita por haber venido tan temprano y sorprenderla antes que haya tenido tiempo de...

REBECA: ¡Cómo! ¿Estima indecoroso que ande aquí por casa, de bata?

KROLL: ¡Dios me libre! Yo ya no estoy al corriente de los usos actuales de Rosmersholm (Ibsen, 1952, p.1424).

El anterior diálogo refuerza que, el pensamiento individual y emancipado sobre todo en una mujer, habían consecuencias en las funciones domésticas que debía cumplir tanto para sus hijos como para su esposo dentro del hogar, ya que en este caso, Rebeca carecía de los dos. Asimismo, Kroll al decir: “Yo ya no estoy al corriente de los usos actuales de

Rosmersholm...”, cuestiona este tipo de prácticas sociales y que probablemente es una conducta atípica que no presencia usualmente en su familia. Por otro lado, Rebeca lo ve natural, puesto que desde su concepción liberalista, es lo más adecuado recibir a alguien con ese tipo de vestuario.

Del mismo modo, Ibsen plantea en *Rosmersholm* dos tipos de amor que reflejan los sentimientos y relaciones íntimas de sus personajes: el amor matrimonial y el amor imposible. El primero se centra en la relación que tuvo Rosmer con su esposa Beata antes de su muerte. En donde ambos entraron en crisis, debido al abandono de las ideas conservadoras y religiosas por parte de Rosmer.

A partir de este tipo de hechos, Peter Szondi (1956) recalca que los personajes masculinos y femeninos evocan su pasado desde su presente y que Ibsen lo desarrolla mediante su técnica del *leitmotiv* (p. 33). Los autores literarios y dramáticos utilizan el *leitmotiv* como una repetición de palabras y, por lo general, las asocian a algún concepto o imagen con el fin de que el público o los lectores pueda referenciarlo durante todo el relato. Sin embargo, en este caso, Ibsen propone la repetición de “los caballos blancos”, como una asociación de que los muertos siguen presente en Rosmerholm y, en específico, la esposa de Rosmer sigue en la casa. Esta relación matrimonial se ve frustrada por la imposibilidad de Beata de tener hijos y el interés de Rosmer en retirarse de sus ideales familiares, además del interés por los libros y por Rebeca. Es por ello que, dentro de la obra, para mitigar la culpa sobre su muerte, tanto Rebeca como Rosmer, mencionan que Beata tenía una discapacidad mental. Por lo tanto, el pastor entra en una crisis en su voluntad de avanzar en la nueva etapa de su vida. En los personajes ibsenianos la sensación de culpa no solo está en la conciencia de cada uno, sino que pervive dentro del hogar; este término se menciona como mentira vital (Szondi, 1956, p.56). Esta mentira vital es la que ha elegido Rosmer y de la cual se le hace difícil manejar en diversas escenas de la obra:

ROSMER: ¡Qué bien supo combinarlo todo, cuan sistemáticamente! ...

Comenzó por dudar con mi fe religiosa. ¿Cómo pudo adivinarlo en aquel tiempo? Pero lo adivinó, y aumentó su certeza. Entonces le fue muy sencillo creerlo todo. Jamás podré desprenderme de todas esas visiones. Bien lo notó, lo sé. En un momento dado surgirán de repente, recordándome a la muerte.

REBECA: Como el caballo blanco de Rosmersholm.

ROSMER: Si, igual; en la oscuridad, en el silencio (Ibsen, 1952, p.1449).

Ibsen brinda este mensaje de que los muertos vienen a hacer justicia sobre las acciones de los vivos. En este caso, traicionar a su esposa, ocultándole sus sentimientos y nuevas concepciones de vida, indujeron a Rosmer al pecado eterno. Asimismo, Lawson (1995) menciona que, en el mundo ibseniano, el hombre busca con su ser interior la fuerza y la solución a todos sus problemas, pero los condicionamientos sociales son difíciles de enfrentar (p. 96). Es decir, Rosmer tuvo libertad y decisión para alejarse de todos los medios políticos y familiares posibles, pero al carecer de conciencia sobre sus acciones pasadas con Beata, se ve inmerso en una lucha contra las dudas, preocupación, dolor que es causado constantemente por sus visiones.

Por consiguiente, Rosmer tiene esperanza de continuar su vida con Rebeca, pero la consumación de su relación amorosa se observa lejos de sus posibilidades, porque ambos sufren por las contradicciones sociales de su medio. En el caso de Rebeca, sus verdaderos propósitos emancipadores con Rosmer y el desconocimiento de su raíz paterna, le ha ocasionado infelicidad, en parte, por la rutina del hogar y la esencia de los Rosmer. Por otro lado, Rosmer lucha con los malos momentos que vivió su esposa, a causa de su relación amical con Rebeca. Asimismo, Ibsen plantea en *Rosmersholm* este amor imposible de Rebeca y Rosmer, no porque no existan sentimientos entre ambos, sino porque las circunstancias provocaron que sus voluntades queden inactivas. Es decir, el mismo espíritu de vivir en

Rosmersholm los vuelve infelices y carentes de propósito de continuar con su vida. Esto lo señalan de manera categórica, casi al final de la obra:

REBECA: Porque Rosmersholm me ha agotado, porque aquí me han mutilado mi valerosa voluntad, que está aniquilada. Ya pasó aquella época en que me habría atrevido arriesgarlo todo. He perdido la facultad de obrar, Rosmer.

ROSMER: Dime cómo has llegado a eso

REBECA: A consecuencia de la vida común contigo (Ibsen, 1952, p.1461).

La vida común hogareña, dentro del mundo Ibseniano, se vuelve un refugio en donde los personajes cuestionan sus relaciones, pero también su insatisfacción sobre sí mismos con la existencia. En el caso de Rebeca, el haber obrado para aleccionar a Rosmer con estos ideales emancipadores y difusores de alegría, no solo da cuenta de una insatisfacción proveniente del pasado, sino también que Rosmer le quitó su inocencia, entendiéndola como voluntad, por sacrificarse y priorizar sus necesidades en convertirlo en una persona con diferentes ideas a las que tenía. Por lo tanto, el tema del amor para el autor noruego, es considerado una necesidad para la salvación del hogar y el individuo, pero esto no ocurrió para ambos personajes en *Rosmersholm* (Szondi, 1956, p. 16).

En *Rosmerholm* también existen personajes periféricos que son importantes: Ulrico Brendel, Pedro Mortensgaard y la Señorita Helseth. Si bien es cierto, no se relacionan durante la trama, o por lo menos en los diálogos, la gran mayoría aporta dentro del conflicto sobre la muerte de Beata. Algunos hacen alusión a sus funciones pasadas, en donde se relacionaban con la esposa de Rosmer.

En el caso de Ulrico Brendel, es representado como el antiguo profesor del pastor, el romántico de las ideas y el enamorado de la soledad del ser humano. Asimismo, Ibsen mediante este personaje, sostiene la importancia de la búsqueda del interior, en soledad, para crear nuevas ideas y renovar los espíritus del prójimo. Lawson (1995) menciona que el

espíritu humano no puede nacer del vacío, si el armazón social va a continuar inalterable, el individuo debía buscar honor y libertad en sus espacios (p. 95). Es por ello que, al principio de la trama, observamos a Brendel, quien es del mismo bando ideológico de Rosmer, como alguien capaz de formular ideas y pensamientos liberales, pero con un desconocimiento de las leyes y los conflictos que se vivía en las calles. En consecuencia, se puede presenciar que el honor y la libertad que tenía en sus ideales, se desarman porque Mortensgaard tiene el control absoluto del *blinkyfret* y aún convive con las reglas e intereses de la iglesia. Todo este acontecimiento se desarrolla en el siguiente diálogo:

BRENDEL: Si, hijo mío Pedro Mortensgaard nunca quiere más de lo que puede. Pedro Monstergaard es capaz de vivir sin ideales. Y eso...ya ves... es el gran secreto de la acción y de la victoria. Ese es el colmo de la sabiduría... Pero ¡basta!

ROSMER: Ya me explico que se vaya usted de aquí más pobre que cuando llegó (Ibsen, 1952, p.1458).

Esta cita refuerza el hecho de que, aunque el ser humano formule un pensamiento individual y quiera ser completamente libre, tiene que ser consciente que hay normas sociales de las que uno no puede escapar. En el caso de Brendel, tenía un compilado de escritos que nunca pudo realizar ni promover debido a que las fuerzas mayores del partido liberalista tenían reglas y diferentes concepciones sobre el pensamiento. Asimismo, el hombre se convierte en un ser precario en ideas y carente de transformación al momento de enfrentar los problemas políticos de la sociedad.

Por otro lado, Pedro Mortensgaard es representado como líder de este movimiento liberalista, pero con imposibilidad de oponerse a las reglas convencionales mayores, en este caso, de la iglesia. En el mundo ibseniano se encuentra personajes que defienden sus convicciones mediante la fuerza en su voluntad, pero lo que en realidad logran es confusión

moral, amargura e inercia dentro del hogar (Lawson, 1995, p. 97). Es decir, Pedro Mortensgaard es probablemente un centro político, puesto que tiene convicción en el pensamiento individual, pero sin cometer ninguna falta contra las leyes y mandamientos católicos conservaduristas. Esto es cuestionable por Rosmer, al buscar comunicar su conversión a este partido en su periódico, en el siguiente diálogo:

MORTENSGAARD: Si y puede estar persuadido de que poco lograría hacer en este distrito. Por lo demás, tenemos ya bastante librepensadores, señor pastor. Casi iba a decirle que tenemos demasiados. Lo que necesita el partido son elementos cristianos, alguien a que respete todo el mundo. He aquí nos hacer mucha falta. Resulta más cuerdo que no diga usted palabra de lo que no concierne al público. Tal es mi opinión, al menos.

ROSMER: ¡Ah! ¿conque no se atreve usted a establecer relaciones conmigo en caso de que declare francamente mi apostasía?

MORTENSGAARD: No me atrevo, señor pastor. Últimamente he tenido como norma no apoyar nada ni a nadie que intente perjudicar los intereses de la iglesia (Ibsen, 1952, p.1431).

Es importante señalar que en *Rosmersholm*, al igual que en *Casa de muñecas*, la imagen pública del hombre no es negociable. Esto quiere decir que, para Mortensgaard, el hecho de actuar con libertad y ser líder en un partido político, no significa que carezca de obligaciones tanto con las personas que desea sumar en sus filas como con la sociedad misma. Además, esta propuesta hacia Rosmer, se considera un punto estratégico para vencer a las fuerzas conservadoras de la época. No obstante, al Ibsen plantear esta ambigüedad en la concepción política de Mortensgaard, provoca en el espectador esta confusión moral, mencionada anteriormente, sobre hasta qué punto el hombre puede decidir y obrar de acuerdo a su voluntad.

Ibsen representa a Pedro Morteensgard, como un mediador entre la razón y la inteligencia, y no necesariamente por pasiones o ideales refugiados dentro de los libros como lo hacían Rosmer y Rebeca. En consecuencia, el autor noruego proclama que el hombre al no encontrar su propia verdad, o concepción sobre la vida, dentro de la religión o ciencia, se convierte en una persona ingenua y a la vez lejana de descubrir, desde su propia empírea, los métodos del mundo moderno (Dubatti, 2006, p. 114). Esto mismo toma relevancia, ya que Morteensgard lo alecciona sobre las consecuencias del mundo real, de su abandono a la fe y la traición a ideales familiares. Por ende, lo concientiza de ser vulnerable a cualquier tipo crimen, porque su decisión ha perjudicado su imagen pública, y esta misma, lo condena a no ser una pieza útil para la sociedad. Esto se puede reflejar en el siguiente apartado:

MORTENSGAARD: Sí. Debe tener en cuenta que ya no es un hombre invulnerable

ROSMER: ¿De manera que insiste usted que aquí hay algo que ocultar?

MORTENSGAARD: No atino a comprender porque un hombre emancipado no puede vivir lo mejor posible. Pero como he dicho, sea usted prudente desde hoy. Si se oyeran rumores contrarios a los prejuicios, puede usted estar seguro de que perjudicaría a la causa de libertad. Adiós, Señor pastor (Ibsen, 1952, p. 1432).

Esta cita indica que un hombre emancipado, al menos en el mundo ibseniano, no puede librarse de sus responsabilidades sociales y familiares. Morteensgard señala que el pensamiento individual tiene que relacionarse con la conciencia social, porque los rumores y críticas destruyen la integridad del hombre, en consecuencia, la paz y la alegría se destruye en el hogar.

Después de haber analizado ambas obras, se puede concluir que coinciden al hablar sobre el amor como un síntoma de esperanza y limitante de voluntad en las relaciones

familiares de finales del siglo XIX. Existe un apego familiar por parte de los personajes femeninos, porque los roles hogareños están ligados al cuidado del esposo o los hijos. Existe un cuestionamiento con la maternidad y las responsabilidades de una mujer dentro de la familia. Además, tanto *Casa de muñecas* como *Rosmersholm* desarrollan la idea sobre la lealtad en las ideas y principios de los personajes para el bienestar emocional del hogar. Es necesario, en el caso de los personajes femeninos, ser fieles y coherentes con todas sus acciones para tener el lugar que se merecen dentro de la familia. Las mentiras son vistas como un pecado mortal, que los lleva a estancarse en el presente y no los deja visualizar un futuro con tranquilidad.

2.3 Diálogo intersubjetivo de Nora en *Casa de muñecas*

Como se observa en el análisis anterior, Nora Helmer es el personaje principal de la primera obra de esta investigación: *Casa de muñecas*. Es vital mencionar que, el diálogo intersubjetivo permite dar una interpretación sobre los discursos de la obra.

La función familiar de Nora en la obra *Casa de muñecas* es la de preservar la tranquilidad de su entorno sobre todo la de su esposo y sus hijos. Efectivamente, esto se traduce a las creencias que se tenían sobre la educación de la mujer relacionada a labores hogareñas y al cuidado del hombre, ya sean hijos, padres o esposos porque así estaba formada la estructura de las familias a partir de finales del siglo XIX (Velasco, 2014, p. 40). El trato que tiene Nora con Helmer nos invita a analizar su postura de niña consentida, pero a la vez de madre cuidadora:

NORA: ¿Te has acordado de invitar al Dr. Rank?

HELMER: No, pero no hace falta, ya se entiende que cena con nosotros.

Además, se lo diré cuando venga esta mañana. He encargado un buen vino.

Nora, no puedes darte idea de la ilusión que me hace esta noche.

NORA: Y a mí también. Y ¡Cómo disfrutarán los niños Torvaldo! (Ibsen, 1989, p. 35).

En el primer texto es posible reconocer indicadores de una relación de obligaciones y responsabilidades. En el caso de Nora, debe hacerle recordar a su esposo sus pendientes tanto en su vida laboral como familiar. Dicha primera pregunta sobre la invitación del Dr. Rank, plantea una realidad en la cuál la esposa funge como un recordatorio. Lo siguiente, es la forma en cómo Helmer la educa diciéndole “ya se entiende que es una cena”, dando a entender que los hombres son de pocas palabras y que por lógica ya ha habido una observación sobre la cena sin necesidad de dar explicaciones.

Después aparece otra función fundamental que cumple Nora en la familia: ser una madre instintiva. En el último texto de la cita, observamos que la respuesta de Nora no guarda relación con la cena, sino con sus hijos. El pensar en el otro, en sus seres queridos, sobre todo en su familia, es lo que caracteriza a la mujer de un modelo de familia tradicional de finales del siglo XIX. Es por ello que, se afirma que Nora pertenece al modelo de mujer tradicional, puesto que relega sus ideales, convicciones, su realización personal, para entregarse completamente a su esposo.

Este modelo tradicional del sexo femenino viene de la sujeción hacia lo masculino, pero hay un componente que entra en la interacción: el sistema capitalista (Velasco, 2014, p. 231). Esto tiene que ver, con la subordinación y la posición de poder del hombre con relación al capital y producción de bienes dentro de la sociedad europea de finales del siglo XIX. A partir de ello, Nora al carecer de una producción de capital mayor en su familia, se convierte en una persona sin valor como sujeto. Por ende, entra en una subordinación de su esposo, quien sí produce y subvenciona los gastos del hogar. Esto se puede observar en el siguiente diálogo en el cual se habla sobre las necesidades económicas de Nora, cuando su cónyuge estaba en una situación vulnerable:

SEÑORITA LINDE: ¿Así es que iba recaer sobre tus necesidades pobre Nora?

NORA: Si, claro está. Después de todo, también era yo la responsable.

Siempre que Torvaldo me daba dinero para un nuevo traje o cualquier cosa, no gastaba yo más que la mitad, compraba siempre las cosas más sencillas y más baratas. Es una suerte que todo me siente bien, por lo que Torvaldo no se daba cuenta. Pero muchas veces se me hacía difícil, Cristina, porque siempre gusta ir bien vestida, ¿No es cierto?

SEÑORITA LINDE: Ah, por supuesto.

NORA: Bueno, también tenía otras fuentes de ingresos. Tuve que conseguir un encargo de hacer copias. Me encerraba y me pasaba las noches copiando hasta muy tarde. Ah, más de una vez me sentí cansada, cansadísima. Pero, por otra parte, no dejaba de ser emocionante el estar trabajando y ganando dinero. Era casi como ser hombre (Ibsen, 1989, pp. 50-51).

En el primer texto Nora aclara que Torvaldo siempre le daba dinero. Esto permite identificar la subordinación hacia el género masculino, ya que ese dinero estaba destinado para que ella pudiera vestirse bien. Esto expone la idea de que las mujeres se podían dar pequeños gustos para las compras y el cuidado personal. Sin embargo, todo está sujeto a la opinión personal del esposo, que era lo que al final del día les importaba más. Por otro lado, en el segundo texto, dentro del análisis sobre el sistema capitalista, se puede encontrar que la mujer a pesar de estar cansada, trabajar y conseguir dinero de la manera que fuera, se asociaba como parte del género masculino. Es decir, que escapa a la norma y al convencionalismo decimonónico de la mujer.

Otro de los puntos claves, es el poder dentro del rol del hogar que concibe Nora a raíz del dinero. Es que sacrificarse de tal manera para darle soporte a su cónyuge en la enfermedad, habla mucho de la evolución del pensamiento y de la conciencia sobre su

entorno y capacidad resolutive. Esta categorización de madre guerrera o luchadora, está relacionado con lo funcional, porque la mujer retratada por Ibsen no era solamente sumisa, sino que tenía la capacidad de evaluar la situación y ver cómo poder mantener la estabilidad de su familia. Este sentimiento de “casi como ser un hombre” es por la definición y costumbre de que el hombre haga el trabajo duro o más complicado. En este caso se traduce en la obtención del dinero para subvencionar económicamente su hogar.

Otro elemento de análisis en los textos intersubjetivos de Nora, tiene que ver con la estructura socioeconómica de su familia. Aunque Velasco menciona que, no necesariamente una sociedad deba ser capitalista para establecer las relaciones de poder entre géneros, pero es entendible que los ingresos y responsabilidades hogareñas inviten a reflexionar sobre las funciones de los sujetos en determinados espacios, ya que también ahí yace la opresión hacia las mujeres por su papel pasivo y dependiente (Velasco, 2014, p.71). Esto se puede reflejar en la forma del trato que tiene el sexo masculino hacia el femenino cuando se habla sobre la importancia del dinero que, en ocasiones, suele ser minimizante y desacreditador. Existe una competencia que modula sus identidades, organización y poder en las familias. Nora al momento de hablar del dinero, se le categoriza de despilfarradora y de nula capacidad para administrar las cuentas. Esto genera una representación pasiva e inocente en la obra de Ibsen:

HELMER: ¿Cómo se llama el pájaro que tira el dinero?

NORA: Si, si chorlito; ya lo sé. Pero hagamos como digo, Torvaldo; así tendré tiempo en lo que me haga falta.

HELMER: Oh, si naturalmente; es decir, siempre que fueras capaz de conservar el dinero que te doy y comprarte con el de verdad algo para ti. Pero se irá en la casa y en un montón de cosas inútiles y tendré que volver a sacar la bolsa.

NORA: Pero Torvaldo.

HELMER: ¿Para qué negarlo querida Nora? El chorlito es un encanto, pero gasta montones de dinero. Es increíble lo caro que le sale a un hombre el mantener a un chorlito (Ibsen, 1989, p. 31).

Se observa en el primer texto de Helmer una pregunta irónica sobre el chorlito con relación al dinero. Es evidente que Torvaldo al tener mayor capacidad en las finanzas, trata de aleccionarla de manera minimizante. Nora por su parte le responde con mucha inocencia y no dando mucho aliento de refutación. Por el momento, se puede reafirmar la sujeción masculina a través del dinero del sexo femenino, y también los roles de poder que se generan a través de los apodosos descategorizadores. A su vez, el dinero también es relacionado con la propiedad y sometimiento hacia un género específico, sea masculino o femenino, en este caso, Torvaldo quiere que Nora se compre cosas para ella y no para la casa, imponiendo control y fiscalización sobre sus acciones. Nora representa el silencio que genera la falta de producción del capital dentro de la casa y define su posición inferior frente a su esposo. Por lo tanto, su refutación es débil y sin argumentos que la respalden. El último texto de “es increíble lo que le sale un hombre mantener a un chorlito” resalta la exaltación del sexo masculino de acuerdo a sus privilegios salariales. Por otro lado, está la opresión que vive el sexo femenino por la falta de oportunidades y su inconsistencia como sujeto en la estructura familiar.

Nora tiene de aliada a la Señorita Linde dentro de *Casa de muñecas*. Existe una conversación a inicio de acto sobre lo que es permisible dentro del concepto de mujer de casa en el discurso de ambas. Este discurso se analizará desde el concepto de modelo familiar tradicional, en donde el matrimonio otorga una identidad al hombre y una negación o carencia a la mujer. La novia tiene el objetivo simbólico de reforzar los vínculos internos y la identidad colectiva de cada clan (Butler, 1999, p. 107). En ese sentido, en el siguiente texto se encontrará el concepto de novia funcional que tiene Nora y el objetivo simbólico del cual

habla la Señorita Linde, esto las hace entrar en discrepancias en varios pasajes de su primer encuentro. De esta manera, podemos observar cómo en los discursos intersubjetivos se le va aleccionando a Nora sobre cómo comportarse con su esposo y obedecer a los mandatos del modelo familiar tradicional:

SEÑORITA LINDE: Porque claro está que no lo tomaste prestado.

NORA: Ah, no. ¿Porque no?

SEÑORITA LINDE: No, una mujer no puede obtener préstamos sin la autorización del marido.

NORA: ¡Ah! Y cuando se trata de una mujer con olfato para los negocios...una esposa que sabe cómo arreglárselas, entonces... (Ibsen, 1989, p.41).

En este fragmento, claramente podemos observar el ejemplo de modelo de familia tradicional en la Señorita Linde al mencionar los permisos y atribuciones que el rol masculino tiene sobre el femenino, particularmente con lo que respecta a los préstamos. Este sistema sostiene que, al no avisar a tu esposo, sobre el movimiento de las finanzas del hogar, no estás cumpliendo tu labor de reforzar los vínculos internos del mismo. Es decir, que se produce una ruptura como agente femenino.

Por otro lado, observamos que Nora cuestiona el tipo de mujer de la que habla Linde, y menciona que “si una mujer tiene noción de negocios, entonces puede arreglárselas”. Es allí donde se desarrolla el modelo de familia no tradicional, en donde la mujer cuestiona su identidad fija y femenina, la cual se le atribuye como una mujer universalmente adecuada (Velasco, 2014, p. 73). El conflicto entre el modelo tradicional familiar y el no familiar, se desarrolla en los vínculos de Nora. Se encuentra con personajes, y a la vez ella misma, que cuestionan su forma de ser, sus acciones, sus conductas que distan mucho del modelo tradicional femenino de la época, las actitudes hacia su esposo, la manera en la que se

comporta con sus hijos, su posición dentro de la casa. En esto se basa lo universalmente correcto dentro de lo femenino.

Nora interrumpe la línea de poder con el género masculino y desarma esta cuestión sociocultural que la atribuye como un objeto simbólico dentro del matrimonio. Ella quiere ser feliz e intimar a su manera sin restricciones ni mandatos, esto se lo hace saber a Linde:

NORA: Oh muy sencillo Cristina. Torvaldo me adora, hasta el punto de querer tenerme solo para él, como dice. Al principio sentía como celos si yo nombraba a algún amigo en casa. Así es que, naturalmente, tuve que dejar de hacerlo. Pero con el doctor Rank suelo hablar de estas cosas, porque le gusta oírme.

SEÑORITA LINDE: Escúchame Nora; en muchos aspectos eres todavía una niña; tengo algunos años más que tú y algo más de experiencia. Te diré algo; debes acabar con estas relaciones con el doctor Rank (Ibsen, 1989, p. 91).

En este apartado, Nora critica a su matrimonio y la manera tradicional en cómo está compuesta su relación. Es evidente que hay acciones que ella tuvo que controlar, puesto que tenía que haber un actitud servicial y conciliadora con las ordenes de su esposo. Sin embargo, en la última línea de su texto “Pero con el doctor Rank suelo hablar de estas cosas, porque le gusta oírme”, toma una postura del modelo no tradicional familiar, en la que propone una desintegración de su identidad femenina, asociada a lo tradicional, ya que se ve atada a hablar de todos los problemas internos o externos del hogar, para enfocarse en ella y en lo que puede confiar a personas cercanas como el Dr. Rank.

En oposición, la Señorita Linde, también por el modelo tradicional ya mencionado, entiende que no hablar sobre los problemas directamente con el esposo, es considerado traición hacia los propios ideales y conceptos sobre lo que universalmente una mujer debería ser para su familia.

Entre los diálogos intersubjetivos de Nora, uno de los más resaltantes para analizar es el monólogo final de la despedida de su hogar, en donde abandona sus responsabilidades como mujer casada y decide reiniciar su vida. Desde el enfoque de una familia tradicional, Butler interpreta en su libro lo que Jaques Lacan sostiene sobre la importancia del sexo masculino al reforzar su identidad y rol de poder; necesita de la corroboración dialéctica de su ser; lo ejemplifica como “el falo” quién requiere de otro femenino para tener un significante en el lenguaje espacial (Butler, 1999, pp. 116-117).

Esto implica que, en un modelo de familia tradicional, la esposa debe acatar todas las órdenes y encomiendas encargadas por su cónyuge. De igual manera, deberá tener una conducta sumisa y de constante reafirmación sobre el poder del jefe del hogar. Sin embargo, esto no se logra consolidar al final de *Casa de muñecas*, porque la salida de Nora evidencia una ausencia y privación del poder de Torvaldo sobre ella. A continuación, analizaremos el siguiente texto final:

NORA: Puede que sí. Pero tu ni piensas ni hablas como el hombre al que puedo unirte. En cuanto terminó tu alarma...no por la amenaza sobre mí, sino por el riesgo que corrías, y cuando el peligro había pasado...ha sido para ti como si no hubiera ocurrido absolutamente nada. Volví a ser, igual que antes, tu pequeña alondra, la muñeca, que, de ahora en adelante, debería tratarse con mayor cuidado, ya que es tan delicada y frágil. (*Se levanta*) Torvaldo...en aquel momento comprendí que había vivido ocho años con un extraño con el que había tenido tres hijos... ¡Oh no lo soporto el pensar en ello! Me dan ganas de golpearme hasta hacerme trizas.

HELMER: (*Sordamente.*): Ya veo, ya veo. La verdad es que se ha abierto un abismo entre nosotros... ¿Pero, Nora, no podríamos salvarlo? (Ibsen, 1989, p.174).

El primer texto de Nora de “Tu ni piensas ni hablas como el hombre que pueda unirme” tiene como objetivo minimizar y descategorizar el tipo de hombre que universalmente es adecuado dentro del modelo familiar tradicional, el que siempre tiene la razón y que sus ideas son más correctas que las de cualquier sujeto en el hogar. Esto derriba cualquier simbolismo de la mujer como propiedad silenciosa que se planteaba a finales del siglo XIX.

Asimismo, Nora evidencia el riesgo que corre el sexo masculino con respecto a los negocios y su imagen pública diciendo “En cuanto terminó tu alarma, no por la amenaza sobre mí, sino por el riesgo que corrías, y cuando el peligro había pasado, ha sido como si no hubiera ocurrido nada”, esto consolida el riesgo que sufren los hombres con las etiquetas y los comentarios de personas que ejercen poder sobre ellos, pero también sienten inseguridad porque el sexo femenino también cuestiona su identidad en el espacio.

Esta crisis va aumentando conforme Nora le menciona que ha vivido un matrimonio con un completo extraño durante ocho años, ya que cuando la imagen de Torvaldo estuvo en riesgo, él la minimizó y aprovechó su poder para cuestionarla sobre su labor como esposa. Sin embargo, al notar que Krogstad retira su amenaza en la carta, su imagen se encuentra a salvo, entonces necesita de Nora para continuar con el matrimonio simbólico y feliz que habían tenido siempre. Por lo tanto, el texto de Torvaldo en respuesta, sostiene la necesidad masculina de reforzar su identidad establecida en el hogar y volver a su zona de confort, donde tiene el control de la casa y el liderazgo de la familia. Esta estructura, al final no se recompone puesto que Nora mantiene su disconformidad con este matrimonio patriarcal y de constante afirmación y adulación hacia su esposo; y decide irse de la casa.

Al perder su significado espacial, el sexo masculino y femenino entienden que necesitan de los vínculos para construir una identidad fija, ya sea desde lo social o desde lo

individual. La situación de Nora al final, permite constatar que, al irse físicamente de su casa, pierde la subordinación y la relación simbólica que tiene con su cónyuge.

Por último, otro aspecto a resaltar es el vínculo prohibido, al menos para la sociedad de ese entonces, con el Dr. Rank. En la historia, es una amistad de familia y confidencialidad emocional que, hasta ese momento era cuestionable por la sociedad universal. Ambos mantienen una cordialidad que poco a poco va desencadenando la confesión de amor por parte de Rank. Esto hace indicar que hay una disposición de vulnerabilidad que genera la amistad que se tienen, y la fragilidad por la salud de Rank, está en riesgo, que no permite que ambos compitan en sus respectivos roles dentro del hogar o reclamarse por no cumplir algún aspecto social familiar (Velasco, 2014, p. 133). Y es que el desorden de los hábitos alimenticios, la despreocupación de la salud física y mental, la pérdida de esperanza sobre el estilo de vida de Rank, da cuenta de la representación de un personaje masculino que no lucha por establecerse en el espacio y que, es más, no le preocupa lo que la imagen pública tenga que decirle, porque está cercano a la muerte.

En los diálogos intersubjetivos de Nora con Rank, se presenta esa pérdida de competencia y de roles de poder al vincularse desde lo sentimental:

NORA: Color carne, ¿No son lindas? Bueno, aquí tan oscuro, pero mañana...No, no solo verá el pie. Bueno le dejaré ver el resto.

RANK: Ejem.

NORA: ¿Por qué pone esa cara? ¿Es que cree que no me van a sentar bien?

RANK: Me resulta imposible tener una fundada opinión.

NORA: *(Echándole una mirada)* Huy no le da vergüenza *(Azotándole ligeramente la oreja con las medias)* Tome, Tome. *(Las vuelve a guardar)*

RANK: ¿Y qué otras maravillas?

NORA: Ni una sola más, por atrevido (Ibsen, 1989, p. 107).

En la siguiente interacción se puede comprobar el vínculo y la pérdida de poder masculino por parte de Rank. Su enfermedad le hace ser más susceptible, bizarro y dispuesto también a hacer bromas que nos hacen entender su atracción por Nora. La amistad y la confianza que se tienen irrumpen el modelo familiar tradicional. Es un personaje masculino y uno femenino que se cuestionan constantemente sobre su posición en la sociedad. El mensaje que nos deja Rank es que, probablemente, la muerte le impida al ser masculino, estructurado desde su rol e identidad en el hogar, confrontar y reafirmar constantemente su liderazgo. Rank entiende que existen cosas importantes con Nora a nivel emocional y que le hacen descartar todo indicio de ser un hombre aleccionador.

En el caso de Nora, en este diálogo intersubjetivo, se representa como una mujer que no tiene vergüenza de encontrar confianza en amistades masculinas, pero a la vez sabe que su función es simbólica en el matrimonio. Esto se identifica al recalcarle a Rank que no le va mostrar más porque se comportó mal. En ese sentido, reconocemos a una mujer insertada en el modelo tradicional familiar, pero con vínculos que nos hacen pensar que no se sostiene todo el tiempo.

2.4 Análisis intersubjetivo de Rebeca West en *Rosmersholm*

El análisis intersubjetivo de Nora en *Casa de muñecas* dio cuenta de los vínculos del personaje de una manera consistente y detallada a partir de sus características como personaje femenino, la visión que se tenía de la mujer en esa época, lo que decían de ella otros personajes, etc. En ese sentido, en este subcapítulo se buscará atender los vínculos y el significado de ciertas apariciones de Rebeca en *Rosmersholm*.

Rebeca West tiene una relación de amistad-amor con Juan Rosmer, y esto desencadena una serie de interpretaciones tanto por parte de la sociedad como del espectador al analizarlo. Sin embargo, desde el punto de vista de Butler (1989) los valores y la forma de trato dentro de una familia tradicional están centrados en el matrimonio, en las costumbres y

en la forma en cómo el hombre se siente el líder indiscutible del hogar. Se puede inferir que en *Rosmerholm* no existió algo de ello. Tanto Rebeca como Rosmer incentivaron a creer que, por más que la esposa del pastor había muerto, existían lazos y conductas que los sostenían mutuamente apartados del matrimonio. Esto se puede contemplar en la siguiente cita:

REBECA: Bah que importa cómo nos juzguen los demás. Nosotros sabemos que estamos limpios de culpa.

ROSMER: ¿Yo, limpio de culpa?

REBECA: ¿Qué pasa ahora?

ROSMER: ¿Cómo podré explicarme la terrible acusación de Beata?

REBECA: ¡Oh no hables de Beata! ¡No pienses más en ella! Habías logrado alejarte de ella, ahora que está muerta.

ROSMER: Desde que me he enterado de eso, se me antoja que esta espantosamente viva (Ibsen, 1952, p.1464).

Aquí se recalca que Rebeca tiene un poder hegemónico sobre su relación amical con Rosmer. Esto se manifiesta en la forma en que minimiza el matrimonio pasado de Rosmer y en que no tenga influencia en sus objetivos presentes. En la obra se plantea la amistad entre hombre y mujer como un compromiso distinto a una relación tradicional. Esto busca una mayor apertura sobre la idea patriarcal de que la mujer debe estar subordinada a su esposo en todos los aspectos, desde su vestimenta hasta su papel como confidente emocional. Es por ello que constantemente Rebeca aleja de su pasado a Rosmer, porque no siente una responsabilidad emocional con el compromiso ni con el matrimonio.

Otra cuestión que ocurre en *Rosmersholm* es que la sociedad, en ese mundo ficcional, les exige a Rosmer y Rebeca que definan su relación todo el tiempo. Este vínculo amical es criticado a partir de la traición de Rosmer hacia su exesposa Beata dentro del matrimonio. Es por ello que, se puede visualizar la desigualdad de género en los personajes masculinos y

femeninos por la pérdida del concepto de familia tradicional dentro del análisis intersubjetivo. Esto se puede inferir en el siguiente texto:

ROSMER: ¿Verdad que es espantoso, Rebeca? Pero no puedo remediarlo. No podré nunca deshacerme de la duda. Nunca sabré fijo si eres mía con un amor puro e íntegro.

REBECA: Pero, ¿no hay nada en tu fuero interno que compruebe cómo he sufrido una transformación y cómo a ti te lo debo, solo a ti? (Ibsen, 1952, p. 1459).

De cierta manera, al cambiar los roles sobre cómo se vinculan los personajes femeninos y masculinos en una familia tradicional, se puede observar una especie de libertad que antes no tenía cabida en el sistema social universal. Y es que Rosmer, al no definir su relación, ya sea amical o amorosa, se siente en la necesidad de descubrir eso con Rebeca. Por otro lado, Rebeca busca concientizarse sobre su forma de quererlo y sobre el amor sacrificado que ejerció para quedarse en Rosmersholm. No hay ni lucha ni frustración por querer cambiar la opinión de Rebeca, puesto que, como vimos en el subcapítulo 2.1, Rosmer está siendo constantemente movido por los bandos ideológicos del conservadurismo y el liberalismo, pues presenta una conducta que sugiere gran inconsistencia en sus decisiones y que tiende a rendirse fácilmente en sus objetivos familiares y con su comunidad.

Por su parte, Rebeca manifiesta un comportamiento de dependencia emocional al estar en Rosmersholm por años y convivir con el pastor. Asimismo, Sara Velasco (2014) sustenta que existe una distinción entre la mujer que está en el hogar, y la que trabaja en términos de emoción y energía; menciona que el mayor disfrute de la mujer está afuera de su casa porque tienen mejor estado de salud para desarrollarse como individuo (p. 134). Evidentemente, esto no existía dentro del mundo de *Rosmersholm* ni en *Casa de muñecas*, pero se puede analizar que, en el texto de Rebeca, hay una opacidad de energía en su forma de transmitir el amor

que ha sentido por Rosmer tantos años, pero también su desahogo por la transformación que ha experimentado al convivir con él, sus valores familiares, ideologías, etc.

En su libro *El género en Disputa*, Butler menciona que Wittig destacaba la importancia de un cuerpo autorizado en las relaciones heterosexuales, que pudiera imponer mandatos y reglas para poder existir en ese espacio (1989, pp. 232-234). En ese sentido, el lenguaje juega un papel fundamental en la definición de la naturaleza de los sexos femeninos y masculinos, y es capaz de modificar la realidad social en torno a estos conceptos.

Esto quiere decir que, tanto el lenguaje como la construcción social del género, pueden excluir todo aquello que no esté dentro de sus normas. Por ejemplo, al momento de ingresar Kroll, se puede inferir la defensa de argumentos que desarrolla Rebeca para confrontar las ideas del sistema patriarcal y la familia tradicional, a través de su función en la casa y en lo que aporta a Rosmer a nivel de vínculo. Esto puede observarse en el siguiente texto:

KROLL: Y debo presentar mis excusas a la señorita por haber venido tan temprano y sorprenderla antes que haya tenido tiempo de..

REBECA: ¡Cómo! ¿Estima indecoroso que ande por aquí, por casa, de bata?

KROLL: ¡Dios me libre! Yo ya no estoy al corriente de los usos actuales de Rosmersholm.

ROSMER: Pero Kroll, hoy no pareces el mismo ni por asomo.

REBECA: Me voy señor (Ibsen, 1952, p.1438).

Este texto refuerza el poder hegemónico masculino para instaurar su opinión como parte de una constante universal. En el caso de Kroll, siente el poder de aleccionar a Rebeca sobre qué es lo adecuado o no al recibir visitas. Sin embargo, Rebeca, a partir de sentirse en completa seguridad de su vínculo con Rosmer, ve como algo normal el salir a recibir en bata a quien se acerque a la puerta de su amigo. Además, asume con extrañeza que Kroll le venga

a reclamar estas premisas, cuando desconoce cómo vive realmente Rosmer con ella. A pesar de esta pequeña discusión de valores y costumbres en la obra, Rebeca decide irse, ya que igual existe la premisa de que la mujer no puede oír las conversaciones privadas de su esposo dentro del hogar.

Para finalizar, en los textos intersubjetivos de Rebeca se pudo encontrar cierta postura de seguridad con su sexo, pero al mismo tiempo confusión con el medio en el que vive. Al haber tenido una crianza alejada de sus padres, de cierta manera existe un desapego por la familia y también en la manera del trato hacia los demás. Rebeca desarrolla este vínculo amical con Rosmer con el objetivo de cuestionar a la sociedad conservadora del momento. También porque no le importa la imagen pública ni ser señalada como su amante, sino porque tiene convicción de sus ideas y lo que pueden aportarle al mundo. En el caso de su relación con Kroll, podemos identificar una pugna por ver qué ideología es la mejor, pero tampoco observamos vehemencia en ambas por sostener la conversación hasta el final.

En conclusión, toda esta lucha hegemónica masculina que nace del concepto de familia tradicional, se puede reflejar en los vínculos de Nora, pero también en el cuestionamiento que desarrolla al responder. De igual manera, en la postura que toma Rebeca al decidir abandonar Rosmersholm luego de desafiar constantemente al orden establecido. La importancia de Ibsen, al crear personajes que luchan contra la voluntad conservadora de la sociedad, genera esta desestructura dentro de las familias de *Rosmersholm* y *Casa de muñecas* y, por tanto, una apertura hacia las nuevas ideas liberales de la época.

Conclusiones

El objetivo de esta investigación ha sido analizar el impacto del drama moderno en las relaciones de género de los personajes femeninos y masculinos de finales del siglo XIX en la dramaturgia de *Casa de muñecas* y *Rosmersholm* de Henrik Ibsen. En primer lugar, el drama moderno llegó a cambiar las formas de representaciones humanas en cuanto a las emociones, la voluntad y la conciencia del entorno del ser humano. Los diálogos de Nora y Rebeca dan cuenta del desarrollo de las interacciones sociales de la época y de una búsqueda por desahogarse de su rol femenino frente a un sistema patriarcal. Pero también es posible identificar la generación de un conflicto que tiene que ver con sus ideales, los sueños de una sociedad europea y, por qué no, el reconocimiento de su valor universal.

En segundo lugar, Ibsen al plantear temas como la maternidad, el amor y la muerte otorgó ciertas confrontaciones entre los personajes femeninos y masculinos. Por ejemplo, en el caso de Nora la maternidad y su relación con el dinero para salvarle la vida a su esposo, nos hizo observar las decisiones que se pueden tomar a pesar de las concepciones morales que te exige la sociedad para preservar el *status quo* de tu familia. En el caso de Rebeca, el sacrificar su vida adocrinando a un amigo en medio de un matrimonio sobre nuevos ideales de liberación y ennoblecer las almas humanas, terminó consumiendo su energía y sus ganas de poder establecer una relación común como se hubiera esperado en esa época.

En tercer lugar, la evolución del pensamiento del ser humano que desarrolló el drama moderno y que viene con el planteamiento de que el individuo genera una conciencia sobre su medio, fue determinante para entender la interacción y los vínculos que se generaba dentro de las familias. Asimismo, entender que existían dos modelos de familia: tradicional y no tradicional. Esto refleja los diferentes tipos de comportamientos que se presentan en los personajes femeninos y masculinos tanto dentro de la ciudad en el caso de *Casa de muñecas* como en el campo, en el caso de *Rosmersholm*. Por lo tanto, entre varios factores, se observa

que los problemas estructurales dentro de *Casa de muñecas* eran relacionados a la incapacidad de la mujer de sostener los negocios y administrar el dinero. En *Rosmersholm* se concentra en la amistad entre un hombre y una mujer frente a los cuestionamientos del pueblo.

En cuarto lugar, se evidenció la crisis del drama en las dos obras de Ibsen, desde cómo los personajes están compuestos en su psicología, en el cuestionamiento de sus acciones, en la forma de evaluar su pasado y luchar contra él, en dejar que todo recaiga sobre ellos y que sea su responsabilidad repararlo. Es evidente que el rol femenino a partir de los dramas familiares y la lucha de las ideologías en el mundo ibseniano refleja el sometimiento que ha vivido por parte del género masculino desde siglos atrás. La forma de ver el matrimonio y el amor que tienen Rebeca y Nora resulta fundamental, pues a través de sus conductas y reacciones en los diálogos, es posible identificar lo que ocurría dentro de ellas y lo que ocurría en el mundo exterior.

En quinto lugar, el drama moderno generó en las obras ibsenianas una búsqueda de los individuos por el honor y la libertad en sus espacios. Esto reformuló sus roles dentro del hogar y la sociedad. Por lo tanto, se puede revelar que las familias son el modelo nuclear de la sociedad y explican cómo está constituida su educación, sus conocimientos y valores de los que la conforman. Sin embargo, se puede presenciar que, en ambas obras de Ibsen, se cuestiona mucho las reglas de las familias y de los estratos sociales, ya que Nora propone esta libertad al utilizar el dinero y falsificar las firmas creyendo que no habría consecuencia alguna. En el caso de Rebeca, el mentir sobre el pasado de Rosmer y su propio pasado para purificarlo de una sociedad que lo consumía y no lo hacía sentir libre. Esto a la larga, dificulta una lucha verdadera de los individuos, porque tanto el honor como la libertad de ambos personajes femeninos queda subordinado por una sociedad patriarcal que las observa con malos ojos, creando problemáticas y conflictos durante todos los diálogos intersubjetivos.

Por último, a raíz del drama moderno, el realismo ibseniano fue un conducto para que la sociedad se concientice de que las relaciones de género en el hogar presentan una hegemonía determinante por parte del sexo masculino. Es aquí donde reside la violencia, las mentiras, el control sobre las decisiones de cómo educar a una familia, y decidir qué es maternidad y qué no. También, el concepto ibseniano de que las mentiras destruyen a las familias es algo universal, que lleva a reflexionar sobre que, a pesar de que exista algún vínculo de amistad, laboral o matrimonial, ya con solo serle desleal y faltarle el respeto a alguien, los vínculos ya no volverán a ser los mismos de antes. Es necesario replantearse cómo comunicarse a partir de ello.



Referencias bibliográficas

- Butler, J. (1999). *El género en disputa*. Paidós 168 Studio.
- Carnevali, D (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo y contemporáneo* (1.^a ed.). Paso de gato, Institut del teatre.
- Case, S. E. (1988). *Feminism and theater*. MacMillan Editorial.
- Dubatti, J. (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Colihue Teatro Editorial.
- Ibsen, H. (1952). *Teatro completo* (traducción de E. Wasteson). Aguilar Edición.
- Ibsen, H. (1989). *Casa de muñecas. Hedda Gabler* (traducción de A. Adell). Alianza Editorial.
- Jago, C., Enriquez, C., & Blanco, A. (1998). *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria.
- Lawson, H. (1995). *Teoría y Técnica de la escritura de las obras teatrales*. Asociación de directores de escena de España.
- Perinelli, R. (2017). *Apuntes de Teatro de la historia occidental IV*. Editorial In Teatro.
- Szondi, P. (1956). *Teoría sobre el drama moderno (1880-1950)*. Madrid Editorial.
- Velasco, S. (2014). *Sexo, género y salud*. Minerva Ediciones.
- Williams, R. (1989). *Las políticas del Modernismo*. Manantial