

Lucha interior/ imagen exterior: Escindido discurso teatral feminista en *La colección de relojes* de Renée Ferrer y *Casa de muñecas* de Henrik Johan Ibsen

Georgina J. Whittingham

Con agradecimiento a mi estimada colega Sandra M. Cypess por su sentido del humor, sabiduría y pioneras aportaciones a las letras hispanoamericanas.

La colección de relojes (2001) de la escritora paraguaya Renée Ferrer¹ y *Casa de muñecas* (1879) del dramaturgo y poeta noruego Henrik Johan Ibsen² son obras que dramatizan el discurso escindido de sus respectivas protagonistas como estrategia feminista para denunciar la opresión cultural patriarcal y su efecto en la psiquis femenina. Las dos piezas teatrales ponen en escena a una mujer que por ley tiene que situar su propiedad y persona bajo la completa autoridad de su esposo y abandonar sus derechos e identidad. El angustiado desdoblamiento de su discurso y personalidad surge de la disyuntiva entre el sometimiento de su situación doméstica y la obligación de crear la imagen de la perfecta casada —modelo de pasividad y abnegación— para satisfacer las normas institucionales que rigen su conducta.

María Gabriella Dionisi ha observado el contraste entre la imagen pública de Isabel —la protagonista de *La colección de relojes*—, madre y mujer ejemplar que utiliza su educación y sus dotes de pianista y anfitriona para promover la carrera de su marido, y la imagen interior de plenitud que logra sólo cuando se pone a tocar el piano, “única forma de huida de la pesadilla de una vida de soledad y represión” (16). Esa disonancia revela el falso equilibrio de la imagen social proyectada por Isabel, “la escisión femenina entre interioridad y exterioridad impuesta tan analizada en la literatura feminista” (16). De igual manera, Nora —la protagonista refinada de clase media y ama de casa en un hogar escrupulosamente ordenado de *Casa de muñecas*— disimula por un

tiempo su angustia ante las circunstancias opresivas de su entorno doméstico, optando al final por abandonar el ambiente conyugal que casi la destruye.

A la mujer incapaz de triunfar como “ángel del hogar” se le consideraba un monstruo que merecía el castigo (Naeem) en el contexto de la época representada en *Casa de muñecas* y *La colección de relojes*. El “ángel del hogar”, imagen de origen decimonónico latinoamericano y europeo, era una “figura que complementaba a la Virgen María como modelo prescriptivo de las virtudes y deberes de la mujer” (Guerra-Cunningham 820). Isabel y Nora, menospreciadas y castigadas por romper con el modelo establecido, son desterradas del paraíso doméstico que han profanado con sus acciones. Torvald prohíbe a Nora seguir educando a sus hijos y Omar interna a Isabel en el manicomio porque considera monstruosa la inconformidad de su esposa con su matrimonio y con los relojes de su colección.

La pareja en ambas obras se conforma inicialmente a las presiones de su medio social, pero las mujeres finalmente emprenden un viaje para extraerse de la falsa imagen de muñecas ingenuas e ignorantes, dependientes de los hombres y especialmente de las instituciones del matrimonio y de la maternidad. Ferrer e Ibsen dramatizan los efectos nocivos de la hegemonía masculina, que promueve la supremacía del hombre y la subordinación de la mujer, para que su audiencia examine los valores profundamente arraigados en su conciencia. Las dos obras teatrales, conscientes de la violencia institucionalizada contra la mujer, desenmascaran las convenciones sociales que perpetúan su explotación. Al convertirse en parte de la comunidad discursiva, desafían el concepto de jerarquía de género y ponen en evidencia, como nos recuerda María Elena de Valdés, “el monopolio de los prejuicios y estereotipos contruidos por la autoridad masculina” (192-94). Si se lee o se presencia el discurso escindido de la protagonista de Ferrer e Ibsen como discrepancia entre su lucha interior y la imagen social que les es exteriormente impuesta, deja de representar un discurso limitado al hogar para convertirse en estrategia de cambio social desde una posición de subordinación y marginalidad —uno de los posibles resultados de lo que Josefina Ludmer llama “las tretas del débil” (6-7). Cuando el discurso de la morada que ocupa la mujer deja de “estar relegado en los márgenes de la Historia oficial y sus sucesos canónicos, produce la extraña y siniestra irrupción de la Historia en el espacio privado de la casa (Bhabha)” (Guerra-Cunningham 820).³ La devaluación del entorno asociado con la mujer y de su discurso hace que la Historia en ese ámbito parezca siniestra y extraña porque se asocia con la noción masculina de la inferioridad de la mujer y del espacio que habita.

En las piezas teatrales que nos ocupan, el papel del discurso escindido como estrategia feminista tiene como objetivo la reestructuración de la relación entre los géneros para formar una sociedad más justa. La actriz paraguaya Ana María Imizcoz considera el papel de Isabel uno de los más importantes que ha desempeñado y nota las semejanzas entre los dos textos dramáticos durante una entrevista para la revista paraguaya *ABC color* en 2004:

ABC COLOR. ¿Cuál fue tu última obra como actriz?

IMIZCOZ. La más importante fue hace dos años en una obra bellísima, *La colección de relojes* (Renée Ferrer), que refleja un poco *La casa de muñecas* (Ibsen), una mujer que no quiere ser una muñeca en su casa.

Otro aspecto que hermana las dos obras dramáticas es el hecho de que Ibsen y Ferrer son los primeros escritores en plantear la opresión de género desde la postura feminista en sus respectivos países. David William Foster considera que Ferrer es posiblemente la primera novelista paraguaya en abordar la conciencia de género con su novela *Los nudos del silencio*, publicada en 1988, meses antes de la caída de la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) (179). A Ibsen también se le considera el primer escritor no sólo noruego sino europeo en dramatizar el impacto del sistema patriarcal sobre la salud física y mental de la mujer. Ferrer expresa una severa crítica en contra de la arbitraria posición subordinada que la sociedad adjudica a las mujeres paraguayas bajo el sistema autoritario de Stroessner durante la segunda mitad del siglo XX, mientras que Ibsen denuncia el sistema injusto que juzga a la mujer según el código de los hombres en la Noruega de fines del siglo XIX. En una nota, Ibsen afirma que “una mujer no puede ser auténticamente ella en la sociedad actual, una sociedad exclusivamente masculina, con leyes exclusivamente masculinas, con jueces y fiscales que la juzgan desde el punto de vista masculino” (“Notes” 91, traducción mía). En ambas obras teatrales, las nociones de género se expresan a varios niveles verbales, musicales y visuales para revelar el abuso del poder imperante y su impacto en la vida tanto del hombre como de la mujer.

En *La colección de relojes*, Omar —el esposo de Isabel— incrementa su colección de relojes antiguos y su manía de darles cuerda puntualmente. Es un hombre obsesionado con su carrera que va ausentándose de la casa para recluirse en su trabajo y en sus viajes de negocios. En casa, pasa horas evitando el contacto con Isabel e intentando inútilmente sincronizar los relojes de su colección, que suenan a diferentes horas, sonido que contribuye a la sensación de soledad y enclaustramiento de su esposa. Algunos de los relojes provienen emblemáticamente de una torre para enemigos del estado, la sacristía de una

iglesia medieval y un internado para colegialas. Todos son lugares que, además de referirse al sistema represivo de la dictadura de Stroessner, encarnan las convenciones que fomentan la pasividad de la mujer y los ideales masculinos de dominación, superioridad y ambición excesiva. Son instituciones socioculturales que adormecen la conciencia “y los impulsos más íntimos de la libertad individual en cualquier gran ciudad del mundo” (Solórzano 693).

La necesidad de articular deseos y denunciar la subordinación institucionalizada de la mujer se comunica a lo largo de los monólogos de Isabel, la protagonista de la obra, y en discursos escindidos consigo misma. Las acertadas palabras de Maribel Barreto respecto a las características del monólogo en la tercera novela de Ferrer, titulada *La Querida* (2008), pueden aplicarse a *La colección de relojes*: “El monólogo interior, casi joyciano [constituye] el camino de la exploración del mundo interior de la protagonista [. . .] y es base de su construcción y el procedimiento dominante [. . .]” (3). La labor de anfitriona y las dotes musicales de Isabel para entretener invitados en casa le permiten ignorar “[l]a grieta entre esta vida convencional y la que transcurre en [su] interior [. . .] y [lograba] conciliarlas a fuerza de cerrar los ojos” (*La colección*, Escena 3). Cuando se da cuenta que ha traicionado su vocación de concertista al abandonarla para contraer matrimonio, decide rescatar la creatividad que ha sepultado bajo las máscaras de pasividad que le impone su entorno. El cambio constituye un proceso repleto de dificultades que comprometen su salud mental. El discurso de Isabel, hablándose casi siempre a sí misma, es propio de una vida hermética, aislada, sin contacto humano. Ella asume con frecuencia un tono de ironía, parodia y sarcasmo, actitudes que toma con respecto a sus propias acciones, las acciones de Omar y el sistema sociocultural:

ISABEL. Es contigo que necesito hacer contacto, Omar. Comunicarme, enténdes.

¿Pero, en qué forma?

¿Por telepatía?

¿Dialogando en sueños?

No sé cómo salvar esta barrera de medias palabras.

Siempre está afuera, irremediablemente apurado, cuando no lo destruye una incansable fatiga.

La indiferencia lo convirtió en desconocido crónico, sumido en las exigencias del poder.

Los viajes, el sistema, las reuniones.

Lo estiran a todas partes manteniéndolo lejos.

No puede zafarse del orden establecido, de la rabiosa ambición que lo devora.

O simplemente no quiere. Me deja sola.

Sola con el tiempo y los relojes. (*En tono de parodia.*)

No entendés, Isabel, que así tiene que ser si quiere seguir agregándole ceros a su cuenta bancaria.

Implacable consigo mismo, lo es también con los demás. (Escena 3)

Además de Omar, la Iglesia, que por su doctrina tiene una larga tradición de excluir a las mujeres del clero por considerarlas moral e intelectualmente inferiores a los hombres, es también el blanco del sarcasmo de Isabel. Ella le revela al sacerdote que ha perdido la fe, pero no se atreve a seguir la conversación. Se queda en el molde (silenciada) por temor a denunciar la responsabilidad de la Iglesia en la violación de los derechos de la mujer. Su indignación se extiende al órgano sexual masculino, símbolo de la represión y dominación varonil, que se resguarda bajo el manto de santidad del sacerdote y del establecimiento religioso:

ISABEL. [E]l sacerdote se indignó: “La fe no se puede perder”. ¡Qué ridículo! Cómo que no, si yo la había perdido. ¿Si no se puede por dónde andaba la mía? [sic] Que no se puede, hija. Me dieron ganas de buscarla debajo de su sotana, pero tuve miedo de encontrarla, y preferí quedarme en el molde. Desde entonces tuve que arreglar mis desatinos con el único sostén de la intuición. Más tarde aprendí que la realidad no se discute.

Se discute, Isabel, pero no se niega. (Escena 3)

Valdés observa que la herencia colonial impide observar que la retórica de la santidad de la familia por parte de la Iglesia y del Estado oculta la representación de la mujer como objeto y que la censura en asuntos sexuales y morales solo constituye otro aspecto del control político (29). La deconstrucción de la perspectiva masculina promovida como natural es esencial, según Valdés, para remediar la exclusión institucionalizada de la mujer de la Historia y de la construcción de la realidad social. Ella considera que la lectura de textos debe tener como su meta la crítica social y ser abordada desde una pluralidad de perspectivas (27). Sandra Cypess reconoce la situación indefensa de la mujer latinoamericana en una sociedad patriarcal formada por el colonialismo europeo y subyugada económica y políticamente dentro de la jerarquía sexual de su propia cultura, lo cual se manifiesta como vulnerabilidad física a la violación y a otras formas de violencia utilizadas como medios de dominación personal y política (492). Por siglos, la falta de oportunidades laborales y

legislativas ha mantenido a la mujer dependiente casi exclusivamente de su vida conyugal mientras que su papel doméstico la ha convertido en muchas ocasiones en víctima de abuso físico o emocional.⁴

La colección de relojes constata en su estructura verbal, musical y visual las tácitas suposiciones de género de la masculinidad hegemónica que expone a los seres humanos, desde los primeros años de vida, a normas basadas en la superioridad del hombre en contraste con la subordinación de la mujer, que se considera inferior y débil. En muchas ocasiones, Isabel es incapaz de identificar el machismo presente en sus propios pensamientos. Por un lado, sabe que las condiciones de su matrimonio y de su sociedad son injustas, pero por otro lado siente que tiene la responsabilidad de someterse a dichas circunstancias por el bien de la familia. La victimización en *La colección de relojes* está dirigida hacia la mujer paraguaya de la clase media alta que se identifica inicialmente, a semejanza de las protagonistas de *Los nudos de silencio*, como “seres de atributos devaluados; atributos que son a su vez definidos por la imposibilidad de ejercer el control en la construcción de una identidad propia y socialmente internalizada” (Urdangarain 364). La asimetría del poder se manifiesta también, según Urdangarain, en la prerrogativa masculina del uso de la palabra y el paralelo silenciamiento de la mujer.

La importancia de las artes plásticas y de la música para la liberación de Isabel en *La colección de relojes*⁵ se establece desde el principio de la obra en las acotaciones. Una pintura —*Sin título* de Margarita Morselli de la Serie de la Cábala— se proyecta alternativamente, según las escenas, a ambos costados de su dormitorio. Cada proyección se amplía o se reduce a medida que aumenta y disminuye el sonido del tic-tac de los relojes. La pintura y la música, cuyos acordes se siguen escuchando aun cuando han sido prohibidos y nadie toca el piano, asumen un papel de aliadas en defensa de la vocación artística de Isabel. Le ayudan a reconocer que los relojes de la colección de Omar, que suenan constantemente, anuncian la completa soledad de su matrimonio, su vida personal frustrada a nivel profesional y la necesidad de romper con un sistema que hace caso omiso del valor de la mujer y de sus derechos humanos.

En *Casa de muñecas* y *La colección de relojes*, el éxito masculino constituye el único asunto de importancia, en tanto que el triunfo femenino se reduce a valorar el aspecto ornamental de la mujer, la dedicación a sus hijos y a la carrera de su cónyuge. La tradicional dinámica sociocultural de género deshumaniza y fragmenta a la pareja. El hogar pierde su relación con la acostumbrada sensación de un refugio donde se encuentra calor humano, seguridad y tranquilidad para convertirse en un espacio que alberga manías, secretos y obsesiones.

Las angustias, rencores e inseguridades de la pareja en *Casa de muñecas*, enormemente controversial cuando fue estrenada en Copenhagen en 1879, se debe en gran medida a que la sociedad trata a la mujer como muñeca o menor de edad frente a la ley durante la época de Ibsen. Para salvar la vida de Torvald, Nora falsifica la firma de su padre para obtener un préstamo. Trabaja en secreto para saldar la deuda, pero, a pesar de sus esfuerzos, se encuentra amenazada con el escándalo social y personal al final de la obra. Como indica Peggy Farfan, la firma de una mujer en un documento en la época de Ibsen no sólo constituye una infracción legal; en un sentido menos literal, las consecuencias injustas de ejercer la escritura, un privilegio que se considera exclusivamente masculino, produce un profundo cambio en la protagonista:

[La] falsificación de la firma de su padre por parte de Nora en el contexto que prohíbe a la mujer sacar un préstamo sin el consentimiento de su esposo constituye la transgresión que desencadena una crítica de los textos de la cultura hegemónica que niegan a la mujer el derecho de autoría y autoridad [. . .] y a rechazar la ideología de género en los códigos legales y morales pre-existentes. (traducción mía)⁶

Después de varios años de sacrificios, Torvald es ascendido a gerente de banco, pero el préstamo pone en peligro su carrera cuando uno de sus empleados amenaza a la pareja con el chantaje. La obra culmina en una escena espectacular cuando Torvald acusa a Nora de no poseer principios morales, religión ni sentido del deber. Cuando Torvald se da cuenta de que su reputación ya no corre peligro, es muy tarde para salvar su matrimonio. Nora decide abandonarlo, dejándolo a cargo de sus tres hijos. Susanna Rustin subraya que las acotaciones de la puerta cerrándose detrás de Nora están entre las más famosas y controversiales que se hayan escrito en la historia del teatro. De hecho, varios directores cambiaron el final en las primeras puestas en escena a finales del siglo XIX. La primera producción alemana alteró el final cuando la actriz principal, Hedwig Niemann-Raabe, se rehusó a actuar en la pieza tal como estaba escrita y alteró el desenlace para que Nora se quedara en casa, una enmienda que Ibsen consideró indignante y deplorable.

Casa de muñecas es una obra decimonónica que no rompe con el diálogo lineal para penetrar en la profundidad de la conciencia conflictiva de la protagonista. La acción de la obra se mueve rápidamente del clímax de un suspenso al otro característico del gusto y tradición del siglo XIX (Ganz 10) y es mediante la acción, el diálogo y la música que observamos cómo Nora responde a las presiones de su vida. En el primer acto Nora responde a Torvald de una manera dependiente, juguetona e infantil:

HELMER. Come, come; we can't afford to squander money.

NORA. Oh, yes, Torvald, do let us squander a little, now—just the least little bit! You know you will soon be earning heaps of money. (Acto 1, 31)

Su comportamiento angustiado en el segundo acto y sobrio al final del tercero marcan un cambio radical del tono regocijado anterior. Torvald está por enterarse del chantaje y Nora se desahoga practicando enloquecidamente para una danza de disfraces como si su vida dependiera del baile:

[Rank sits down at the piano and plays; Nora dances more and more wildly. Helmer stands by the stove, and addresses frequent directions to her; she seems not to hear. Her hair breaks loose and falls over her shoulders. She does not notice it, but goes on dancing. Mrs. Linde enters and stands spellbound in the doorway.] (Acto 2, 93)

El desdoblamiento de la personalidad de Nora, así como el cambio radical de su discurso, hizo que muchos críticos de la época de Ibsen no tomaran en serio al personaje porque la frívola muñeca de los dos primeros actos no podría convertirse en la mujer seria del tercer acto. El cambio de tono y personalidad de la protagonista corresponde a su discurso escindido ya que es indicio de su necesidad de alcanzar una profunda conciencia feminista de su situación socialmente subordinada. Sólo al final es capaz de admitir que nunca estuvo feliz en su matrimonio:

HELMER. How unreasonable and ungrateful you are, Nora! Have you not been happy here?

NORA. No, never. I thought I was; but I never was. (Acto 3, 117)

Cuando Nora abandona a su esposo e hijos para educarse y realizarse como ser humano, sus acciones desatan polémicas que a su vez se convierten en vehículos para que los espectadores y lectores de la obra examinen su propia ideología de género. Algunos consideran la actuación de Nora el principal símbolo internacional de la lucha por los derechos de la mujer. Otros opinan que su comportamiento es egoísta e irracional al no tener en cuenta el daño ni a sus hijos ni a su familia. Hay quienes piensan que Ibsen puede ser acusado de tratar superficialmente el caso de una mujer divorciada sin recursos en la Noruega de su época. Pero lo que le interesaba como escritor eran los problemas morales, no los prácticos ni los económicos. Ibsen declaró que no había tenido en mente los derechos de la mujer cuando escribió la obra, sino los derechos humanos. Escribió no sólo para liberar a la mujer de su papel genérico, sino también para emancipar al hombre. Se rebeló contra las convenciones sociales y rehusó cumplir con las expectativas y presiones de género que hacía que los seres humanos actuaran falsa e inhumanamente.

Joan Templeton destaca que Ibsen tuvo en efecto una educación feminista sumamente privilegiada que se debía a tres mujeres extraordinarias: Suzannah Thoresen Ibsen, su esposa; Magdalen Thoresen, su colega del Teatro Nacional de Noruega, antigua institutriz y madrastra de Suzannah; y la feminista que ejerció la mayor influencia en su vida: Camilla Wergeland Collett, fundadora del feminismo noruego, escritora de *Amtmandens Dotre* (*La hija del gobernador*) e impulsora de la novela noruega moderna. El razonamiento principal de la novela de Collett, que salió en dos partes en 1854 y 1855, se basa en el derecho de la mujer para hacer estudios y casarse con quien le plazca. La novela fue un éxito rotundo que la lanzó de un día para otro a la fama (Templeton 36).

La violación de los derechos de la mujer es, por supuesto, un problema universal.⁷ *Casa de muñecas* se basa en un caso de violencia personal y política contra una mujer del mundo real. La obra fue inspirada por los terribles eventos de la vida de Laura Peterson Kieler, escritora y periodista noruega, a quien Ibsen conocía y admiraba. Cuando el marido de Laura contrajo tuberculosis, ella trabajó desesperadamente para pagar las deudas incurridas secretamente para financiar el viaje de convalecencia de su marido a Italia. Cuando no le alcanzó el dinero tuvo que falsificar un cheque. Al enterarse de la falsificación, su marido exigió la separación legal y la internó en un manicomio.⁸ Como indica Templeton, Ibsen suavizó la violencia en su obra al presentarnos una pareja más convencional. El marido de Nora no es un energúmeno sino un protector que declara la incapacidad maternal y matrimonial de su esposa; en vez de echarla de la casa, le ofrece alojamiento y alimento. En otras palabras, su matrimonio es “normal” y esa normalidad permitiría a Ibsen presentar el problema del matrimonio convencional. Además, Ibsen altera el final; Kieler le había implorado a su esposo que la dejara volver a casa después de salir del manicomio; Nora, por otro lado, enfáticamente se niega a quedarse (Templeton 35).

La salud mental de la mujer y la emancipación femenina son algunas de las metas principales de la escritura feminista tanto en la Noruega de finales del siglo XIX como en la del Paraguay de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. La re-estructuración de las relaciones entre los dos géneros beneficia a la humanidad y, como observa acertadamente Renée Ferrer, “la voz de la mujer en la actual escritura paraguaya que ahora asume su sexo y su género, y concomitantemente se libera, no puede sino enriquecer la literatura de cualquier región de la tierra” (“Liberación de la mujer” 34).

Los problemas que enfrentan las protagonistas de Ferrer y de Ibsen hallan eco en obras más recientes. En su artículo “Why *A Doll's House* by Henrik

Ibsen Is More Relevant Than Ever”, Rustin indica que la obra sigue vigente y es una de las más representadas. La popularidad de la obra de Ibsen hoy día se debe a que las presiones para que las mujeres se comporten de acuerdo a normas sociales —que las perjudican psicológica y económicamente— siguen siendo la razón por la que la presente generación de dramaturgos, directores de teatro, actores y guionistas de nuevas versiones de *Casa de muñecas*⁹ ha decidido subrayar la pertinencia de la obra en el siglo XXI. El dramaturgo Nick Payne y la directora Carrie Cracknell han producido un inquietante e inolvidable cortometraje, que puede accederse en la red, titulado *Nora* (2012). En el corto, la existencia de una Nora moderna se convierte en una pesadilla cuando intenta equilibrar su vida profesional y doméstica de esposa y madre de dos niños pequeños, lo que revela la complejidad de los roles que tiene que desempeñar la mujer en la época actual.

El angustiado discurso escindido de la Nora de Ibsen y de la protagonista de Ferrer vuelve a representarse en la versión del cortometraje (que dura solamente 8 minutos) como producto de las vertiginosas y múltiples tareas que tiene que desempeñar y equilibrar la Nora del 2012. Se observan los constantes obstáculos que tiene que franquear para alcanzar condiciones justas de trabajo e igualdad de género y las numerosas interrupciones que escinden su discurso, ya sea por las exigencias de su papel de madre y esposa o por la cháchara masculina de colegas de trabajo que no parecen tomar en serio sus ideas. En la mañana, antes de partir para la oficina, presenciamos a Nora en sus frenéticas tareas de madre y esposa. Luego de una breve visita igualmente enloquecida al baño de la agencia para maquillarse y vestirse como modelo de *Vogue*, se presenta en la reunión de negocios, integrada, salvo por su persona, por la presencia emblemática masculina. El hincapié en la apariencia social de muñecas decorativas del hogar de las heroínas de Ibsen y Ferrer ahora se traslada al mundo profesional y personal de la acongojada protagonista del cortometraje.

La Nora del corto, a diferencia de la protagonista de Ferrer y de Ibsen, cuenta con trabajo e independencia económica, pero las tres mujeres comparten el anhelo de liberación. La Nora del corto tiene que enfrentarse con otro tipo de prisión igualmente asfixiante. El mundo laboral, observa Cracknell, se basa en una rígida estructura que no admite la colaboración de una pareja en la crianza de los hijos. Pocos hombres están acostumbrados o se sienten inclinados a asumir esa responsabilidad, particularmente durante los días de trabajo. Además, la prisa de la Nora del corto para ponerse tacones y maquillarse aun cuando no cuenta con el tiempo para ese lujo indica que

piensa que su éxito depende en gran medida de su aspecto de muñeca. Las mujeres en Gran Bretaña, nos informa Cracknell, siguen asociando el poder con su apariencia física. Más del 40 por ciento de las niñas entre 13-18 años quisieran ser modelos o amas de casa.

Hay una tendencia, hoy más que nunca, a tratar como objeto a la mujer y su cuerpo. La explosión del consumo de pornografía en los medios electrónicos es sólo un ejemplo. Otro ejemplo que podríamos llamar a colación son las fotografías digitalmente manipuladas que presionan a las jóvenes a perseguir el ideal de una apariencia perfecta, afectando negativamente el alcance de sus ambiciones. Los graves problemas de las protagonistas de Renée Ferrer y Henrik Johan Ibsen, ahora revestidos en los vistosos y resplandecientes modelos del siglo XXI, plantean nuevas preocupaciones y tareas para artistas que, inspirados en *Casa de muñecas* de Ibsen, utilizan la estrategia feminista del discurso escindido de sus protagonistas para articular, denunciar y revelar el impacto de los complejos y múltiples roles femeninos que las mujeres realizan a diario en nuestra época.

State University of New York at Oswego

Notas

¹ *La colección de relojes* es la versión teatral en un acto del homónimo cuento de la colección *La seca y otros cuentos* (1986) de Renée Ferrer. Nacida en Asunción, Paraguay, en 1944, Ferrer es poeta, novelista, cuentista, doctora en historia, miembro fundador de la Sociedad de Escritores del Paraguay, académica de número de la Academia Paraguaya de la Lengua Española y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Su obra se ha reconocido con premios nacionales, como El Lector, La República, Amigos del Arte, los Doce del año, Premio Municipal de Literatura, 2010 y Premio Nacional de Literatura, 2011. Entre las distinciones internacionales se destacan el Premio Pola de Lena, en Asturias, España, por su cuento “La Seca”; La porte des Poetes, en París, por poemas del libro *El ocaso del milenio*; el Premio de la UNESCO y la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, por su libro *Desde el encendido corazón del monte*; y el Premio Literario Naaman, de la Maison de la Cultura Naaman, en el Líbano, por su obra completa. Otros honores incluyen: candidata al Premio de Poesía Federico García Lorca; propuesta por la Embajada del Paraguay en Madrid y Academia Paraguaya de la Lengua Española; propuesta al Premio de Poesía Reina Sofía; propuesta por el PEN Club del Paraguay; propuesta por la Universidad Nacional de Asunción y la Sociedad de Escritores del Paraguay, 2012; propuesta al Premio Nobel, 2008 (“Biografía”).

En su artículo “La liberación de la mujer a través de la escritura,” Ferrer traza la historia de la reivindicación de la mujer por medio de la palabra escrita a Josefina Plá, cuyos textos aparecen a partir de los años 60, pero considera que las primeras en abrir el camino al “boom” de la narrativa escrita por la mujer en los 80 son Neida Mendoza, Raquel Saguier, Lucy Mendoza de Spinzi, Sara Karlik y Ferrer. En el mismo artículo dice lo siguiente sobre su obra: “Renée Ferrer irrumpe en la narrativa en los años ochenta. Atendiendo a la necesidad de denunciar la realidad por un medio más directo que la poesía, publica *La seca y otros cuentos* (1986), al cual le sigue *La mariposa azul y otros cuentos* (1987), dirigido

al público infantil, y posteriormente, *Por el ojo de la cerradura* (1993) [. . .] [A]borda el tema ecológico en el libro *Desde el encendido corazón del monte* (1994). Su obra novelística se inicia con *Los nudos del silencio* (1988), donde asume la defensa de la vocación de la mujer y la denuncia del sometimiento al sistema patriarcal en una sociedad autoritaria denigrada por la dictadura de Alfredo Stroessner. Su segunda novela *Vagos sin tierra* (1998), ubicada en la zona norte de Paraguay del siglo XVIII, narra las desventuras de los campesinos que van a la frontera atraídos por la promesa de los repartimientos de tierra. Los mecanismos de la liberación de la mujer van desde la locura en *La colección de relojes* a la alienación voluntaria en *El oவில்* y el lesbianismo pasivo asumido por Mei Li en *Los nudos del silencio*. Si Malena la protagonista burguesa, que renunció a su carrera de pianista por el casamiento, se subleva y toma conciencia de su sumisión al varón frente al strip-tease de Mei Li, ésta opta por refugiarse en una relación lesbiana como respuesta a la abusiva conducta masculina” (31).

² Henrik Ibsen nace el 20 de marzo de 1828 en Skien, Noruega. En 1862 se exilia a Italia. Allí compone la tragedia titulada *Brand*. En 1868 se traslada a Alemania, donde escribe una de sus obras más famosas, *Casa de muñecas*. En 1890 redacta *Hedda Gabler*, creando uno de los personajes teatrales más notorios. Ibsen se había convertido en un héroe literario para cuando regresa a Noruega en 1891. Muere el 23 de mayo de 1906 en Oslo, Noruega (“Henrik Ibsen”, traducción mía).

³ Lucía Guerra-Cunningham asevera que “La división entre hombres y mujeres bajo un régimen heterosexual plantea la casa, desde una visión androcéntrica, como un lugar de descanso y recogimiento para los hombres afanados en las tareas del trabajo y una praxis histórica teñida de conflictos y hazañas. Noción que se reitera en textos tan diversos como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, *Emilio* (1762) de Jean-Jacques Rousseau y *Sistema de política positivista* (1848) de Augusto Comte. Parafraseando a Friedrich Nietzsche, se podría aseverar que en la cultura de occidente, la casa ha sido el lugar del reposo del guerrero y como tal, ha estado relegada en los márgenes de la Historia oficial y sus sucesos canónicos. Noción que permite a Hommi Bhabha referirse a lo “unhomely” (lo “no hogareño”) basado en concepto freudiano de lo inquietante (umheilich) como aquella reacción de miedo e inseguridad cuando se produce la extraña y siniestra irrupción de la Historia en el espacio privado de la casa (Bhabha)” (820).

⁴ La *World Culture Encyclopedia*, en su entrada “The Relative Status of Women and Men. Countries and their Culture: Paraguay”, señala lo siguiente sobre la situación social y económica de la mujer: “Paraguay is a conservative and male dominated society in which formal rights and privileges in many spheres were until recently denied to women. It was the last Latin American nation to grant women the right to vote (1961). Before the constitutional reforms of 1992, married women could not work outside the home, travel, or dispose of their own property without the consent of their spouses. Husbands had the right to dispose of conjugal property, including property the wife brought to the union, as they saw fit. The 1992 reforms modified those provisions, formally granting women equal rights and interests within the marriage. Women are also disadvantaged economically. A 1990 survey in the Asunción metropolitan area found that women earned only 56 percent as much as men. The earnings gap was larger for more highly educated and trained workers. Female-headed households are among the poorest in the society”.

⁵ Renée Ferrer describe y comenta la puesta en escena de *La colección de relojes* y la importancia de la música y la pintura en la obra:

En realidad, la pintura inicial que elegí para la tapa fue la de Salvador Dalí con los relojes deformados, que ahora no recuerdo el nombre. Luego cambié de idea pensando que una pintura abstracta también podía indicar las penurias, la pasión y la soledad y el tiempo vacío e interminable de la protagonista. Aunque creo que Dalí representa explícitamente la deformación del tiempo, a último momento opté por la otra obra.

Si bien pensé primero en Dalí, me quedé con Morselli porque esa pintura de Dalí ya ha sido utilizada varias veces, y la otra me pareció más explosiva, es decir no se refiere tan obviamente al tiempo, pero sí a la explosión que puede desencadenar esa vida sin contacto real con el otro. Además, fue creada por una mujer, y tenemos ambas el mismo lugar de origen.

La presencia de la música me pareció que agregaría sentido y suspenso a la ambientación, sentido porque me remití a la Sinfonía de Mozart “El Reloj” y en especial al 2do. movimien-

to que imita el tic tac del reloj y al último para marcar el final, en el cual ella consigue una cierta liberación . . . El 2do movimiento lo homologué con la persecución de los relojes, con un tic tac aterrador, aunque sé que la música de Mozart es demasiado melódica para lograr totalmente el efecto.

Con la pintura, relaciono los colores con la vitalidad inicial de Isabel, su imaginación, su potencial artístico e intelectual, y la forma abstracta con el estallido de una psiquis que no soporta más la situación, pero que sin embargo, continúa en pie.

La obra se representó en la Sala Baudilio Alló del Teatro Municipal de Asunción en el año 2002, en una temporada de diez días y en otras ocasiones como puesta de un solo día. La actriz Ana María Imizcoz ha viajado con ella a festivales de teatro. Tuvo un impacto fuerte en las mujeres. Algunas me dijeron “Si yo hubiera visto esta obra antes”, cosa que también me han dicho en relación con la novela *Los nudos del silencio*. En *La colección de relojes* el elemento fantástico está presente, y eso es más evidente en [el homólogo] cuento que aparece en el libro *La seca y otros cuentos*, y reaparece en la obra. Los relojes suenan a distintas horas, provienen de lugares diferentes y le producen una emoción y reacción diferente a Isabel según el lugar donde han estado.

En el cuento Isabel queda atrapada en el manicomio, víctima de la incompreensión de su marido y la sociedad, en la obra teatral ella queda encerrada en el manicomio, pero sabe que no está loca, sabe que puede revertir de alguna manera la situación y la obra termina con una esperanza de libertad. (“Re: La colección de relojes”).

⁶ Peggy Farfan examina los eventos que conducen a que Nora rechace la ideología hegemónica de género de los códigos legales y los valores morales que defienden su esposo y Krogstad, el procurador que la chantajea. “*A Doll House* (1879) is more categorical in its rejection of the notion of ‘woman as the servant of society,’ using tropes of writing and reading as indicators of the female protagonist’s movement toward feminist subjectivity. Nora’s act of forging her father’s signature to borrow money in a context where ‘[a] wife can’t borrow without her husband’s consent’ (*A Doll House* 135) is a crime in the legal sense that Ibsen referred to when he wrote in his notes on the play, ‘A woman cannot be herself in the society of the present day, which is an exclusively masculine society, with laws framed by men and with a judicial system that judges feminine conduct from a masculine point of view’ (“Notes for the Modern Tragedy” 91). This forgery, however, is perhaps a greater crime in the less literal sense of being a usurpation of the masculine privilege of authority. Indeed, though Nora repays the money she owes by doing copy-work rather than by functioning as an author in her own right, the act of taking up the pen, which, as Gilbert and Gubar demonstrate, has often been represented as analogous to the male sexual organ as icon of patriarchal authority (3-7), is in itself transgressive and eventually leads to Nora’s questioning and ultimate rejection of the hegemonic gender ideology that inheres in the pre-existing legal codes and moral values to which she is referred by Krogstad and her husband” (1).

⁷ En el documental titulado *El machismo que no se ve* (2015), Gerard Coll-Planas, sociólogo, autor de “Dibujando el género”, señala los binarismos identitarios: “El estereotipo de género es una construcción cultural que nos moldea como sujetos en un proceso inconsciente en los primeros años de nuestra vida. Los límites de perspectivas de género están marcados por las expectativas sociales y deseos que escapan de la racionalidad [. . .] Somos seres únicos—más que seres heterosexuales, lesbianas, gay y trans—somos seres singulares, pero como seres sociales necesitamos abrazar una categoría que esté reconocida socialmente. La exigencia de reproducir la identidad hombre o mujer es una forma de violencia—nos limita a encajarnos en una caja u otra, en vez de explorar nuestra forma única de estar en el mundo”. El reportaje enteramente producido por TVE da visibilidad al machismo que sigue vigente en España en el siglo XXI. Según el reportaje, un promedio de 70 mujeres al año es asesinadas anualmente por sus parejas y un 12.5% de las mujeres mayores de 16 años sufre violencia física o sexual, y una en cuatro adolescentes padece violencia psicológica. El documental explora mediante un taller de teatro y un instituto de secundaria las razones por las cuales hombres y mujeres no identifican la conducta machista y su vigencia “en los estereotipos sexistas, en la división de trabajo y en el mito del amor romántico”.

⁸ Joan Templeton comenta que el sufrimiento de Laura Kieler no impidió que siguiera ejerciendo su carrera de periodista y publicara libros que luego fueron traducidos a varias lenguas extranjeras: “While Laura Kieler did suffer greatly in her personal life, being forced, in order to get her children back, to live with a man who had had her locked up in an asylum, she enjoyed a long and productive career as a journalist; her books were issued in many editions and translated into foreign languages, and she was especially honored in Denmark for her writing on the Schleswig-Holstein question” (39).

⁹ La popularidad y vigencia de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen es evidente por las numerosas adaptaciones de la obra que se han llevado a la escena recientemente en los teatros principales de grandes ciudades. La siguiente constituye una lista parcial de las obras que se han representado entre 2009 y 2017:

A Doll’s House Part 2—la continuación de Lucas Hnath del clásico drama ibseniano—fue estrenada en Broadway el 27 de abril de 2017. La obra es una versión divertidísima del caos que surge cuando Nora Helmer—ahora una popular escritora feminista—vuelve a casa después de quince años de ausencia. De acuerdo con Hilton Als, “Ibsen left the audience to wonder what would become of his protagonist. Hnath actually wrote it, producing his strongest work yet”.

A Doll’s House, la versión dramática de Simon Stephens, con la dirección de Carrie Cracknell, se re-estrenó en el Young Vic de Londres en julio 2013 debido a la popularidad que gozó en el mismo teatro en 2012. En 2014 la producción londinense se volvió a montar en el Teatro Harvey de la Academia de Música de Brooklyn en Manhattan. Otra adaptación de *A Doll’s House* escrita por Bryony Lavery se estrenó en el Royal Exchange de Manchester en mayo del 2013. Aunque el entorno de la obra pertenezca al siglo XIX, la escenificación del drama suscita mucho interés contemporáneo (Brennan).

La versión de Zinnie Harris, estrenada en 2009 en el Donmar Warehouse de Londres, fue escenificada más tarde en el Teatro Nacional de Escocia en Edimburgo. La adaptación de Harris cambia el contexto social al convertir la obra en una disputa sobre la carrera política del marido de Nora en Londres en 1909 (Billington).

A Doll’s House de Laly Katz es una exagerada adaptación musical de una Nora que sigue luchando con los consabidos estereotipos que representan los vestidos rosados en una casa suburbana de Australia en el siglo XIX. Se estrenó en 2014 en el teatro La Boite para el festival de Brisbane en Australia. *Nora*, una adaptación de Kit Brookman y Anne-Louise Sarks, se llevó a la escena en el Teatro Belvoir St en Sydney, Australia durante la misma temporada que la obra de Katz en 2014. Es completamente diferente a la versión de Katz porque transpone la obra entera a la época presente. El hecho de que no haya una solución clara al dilema de una mujer en la situación de Nora, según Madeleine, quiere decir que no hemos llegado muy lejos en la lucha por la igualdad de género (Madeleine).

Obras citadas

Als, Hilton, “Lucas Hnath’s Leap of Faith Into ‘A Doll’s House’”. *The New Yorker*, 8 mayo 2017. Consultado 22 sept. 2017.

Barreto, Maribel. “*La Querida*, una estructura poliforme y desafiante”. *Renée Ferrer*, 1 julio 2009. Consultado 16 marzo 2017.

Billington, Michael. “A Doll’s House”. *The Guardian*, 19 mayo 2009. Consultado 23 sept. 2017.

“Biografía.” *Renée Ferrer*. Consultado 23 sept. 2017.

Brennan, Clare. “A Doll’s House—Review”. *The Guardian*, 11 mayo 2013. Consultado 23 sept. 2017.

- Coll-Planas, Gerard. "Dibujando el género". *YouTube*, subido por Dibuixant el Gènere, 30 junio 2015. Consultado 16 marzo 2017.
- Cracknell, Carrie. "Nora, now: A Doll's House film for the Modern World". *The Guardian*, 12 oct. 2012. Consultado 16 marzo 2017.
- Cypess, Sandra Messinger. "From Colonial Constructs to Feminist Figures: Revisions by Mexican Women Dramatists". *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, 1989, pág. 492-504.
- Dionisi, María Gabriella. "El elemento musical en la obra de Renée Ferrer." *América sin nombre, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, núm. 4, 2002, pág. 12-17.
- "El teatro vivo". *ABC Color*, 25 julio 2004. Consultado 17 sept. 2017.
- Farfan, Penny, "Reading, Writing, and Authority in Ibsen's 'Women plays'". *Modern Drama*, vol. 45, núm. 1, 2002, pág.1-8.
- Ferrer, Renée. "'El ser humano peregrina en la eternidad'". *Jornal de poesia: Banda hispánica*. Consultado 16 marzo 2017.
- . *La colección de relojes*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Consultado 16 marzo 2017.
- . "La liberación de la mujer a través de la escritura." *América sin nombre: Boletín de la Unidad de la Universidad de Alicante*, no. 4, 2002, pág. 28-34. Consultado 16 marzo 2017.
- . *La seca y otros cuentos*. 1986. Ediciones Alta Voz, 2005.
- . *Por el ojo de la cerradura*. Ilustración de Margarita Morselli. 7 julio 2009. Consultado 16 marzo 2017
- . "Re: La colección de relojes". Recibido por Georgina Whittingham, 25 nov. 2009.
- Fletcher, Martha Bellinger. *A Short History of the Drama*. Henry Holt & Company, 1927. Consultado 16 marzo 2017.
- Foster, David William. Prólogo. *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer, 1988, 2ª ed., Ediciones Alta Voz, 2003, pág. 178-80.
- Ganz, Arthur. "Miracle and Vine Leaves: An Ibsen Play Rewrought". *PMLA*, vol. 94, núm. 1, 1979, pág. 9-21.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale UP, 1979.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas". *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núm. 241, 2012, pág. 819-37. Consultado 21 sept. 2017.
- "Henrik Ibsen." *Biography.com*, 3 marzo 2015. Consultado 23 Sept. 2017.
- Ibsen, Henrik. *A Doll's House: A Play in Three Acts*. Traducido por William Archer, Thomas Nelson and Sons, s.f. Consultado 22 sept. 2017.
- . "Notes for the Modern Tragedy." *A Doll House. From Ibsen's Workshop: Notes, Scenarios, and Drafts of the Modern Plays*. Traducido por A.G. Chater, Scribner's and Sons, 1923. Consultado 18 marzo 2017.

- “In depth analysis of Henrik Ibsen’s *A Doll’s House*”. *Bukisa*, 10 junio 2010. Consultado 16 marzo 2017.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness from the Middle Ages to Eighteen- seventy*. Oxford UP, 1993.
- Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. *La sartén por el mango*. Editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán, 1985. Consultado 27 sept. 2017.
- Madeleine, Anna. “*A Doll’s House*: Two wildly different productions agree on gender inequality”. *The Guardian*, 12 sept. 2014. Consultado 22 sept. 2017.
- “Margarita Morselli”. *Portal Guarani*, 2007. Consultado 16 marzo 2017.
- Naem, Muhammad. “Hedda Gabler: The Historical and Social Context”. *Neo English System*, 6 nov. 2010. Consultado 16 marzo 2017.
- Neserius, Phillip George. *The American Political Science Review*, vol 19, núm. 1, 1925, pág. 25-37.
- Rustin, Susanna. “Why *A Doll’s House* by Henrik Ibsen Is More Relevant Than Ever”. *The Guardian*, 10 agosto 2013. Consultado 16 marzo 2017.
- Shmoop Editorial Team. “*A Doll’s House* Writing Style”. 11 nov. 2008. Consultado 25 mayo 2017.
- Solórzano, Carlos. “El teatro de posguerra en México”. *Hispania*, vol. 47, núm. 4, 1964, pág. 693-97.
- Soloski, Alexis. “A ‘Doll’ Who Pulls Her Own Strings: Carrie Cracknell Adds a 21st-Century Flavor to Ibsen”. *The New York Times*, 6 feb. 2014. Consultado 26 mayo 2017.
- “Sor Juana según Robert Graves”. *Círculo de poesía: Revista electrónica de poesía*, 9 feb. 2014. Consultado 16 marzo 2017.
- Templeton, Joan. “The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen”. *PMLA*, vol 104, núm. 1, 1989, pág. 28-40.
- “The Relative Status of Women and Men. Countries and Their Culture: Paraguay.” *World Culture Encyclopedia*. Consultado 16 marzo 2017.
- Urdangarain, Giovanna. “Ética y lectura. La representación de la violencia en *Los nudos del silencio* de Renée Ferrer.” *A Contracorriente*, vol. 12, núm. 2, 2015, pág. 349-76.
- Valdés, María Elena de. *The Shattered Mirror: Representations of Women in Mexican Literature*. U Texas P, 1988.
- Whittingham, Georgina J. “La relación discurso teatral/estructura social en *La colección de relojes* de Renée Ferrer”. *Karpa: Journal of Theatricalities and Visual Culture*, vol. 3, núm. 2, 2010. Consultado 16 marzo 2010.