



Tesis para defender el Título de Magister en Teoría e Historia del Teatro  
Opción Ciencias Humanas

Título del trabajo

El mito de Nora en *Decir Adiós* de Alberto Paredes: la dificultad de narrar/se a sí misma.

Autora: Maria Pollak

Directora de Tesis : Dra. Claudia Pérez  
Prof. Adj. del Depto. de Teoría y Metodología literaria

Montevideo, 20 de Julio, 2020

## Resumen

El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un estudio en un cruce de ejes sobre los que no hay investigaciones realizadas (mito de Nora, la dificultad de narrar/se a sí misma, *Casa de Muñecas*, *Decir Adiós*, Teatro Circular, teorías feministas), y conectar aquel pasado con este presente, estableciendo los puntos de contacto entre ambos, contraponiendo las dos obras, y analizando la metamorfosis del mito.

Combinar “el mito de Nora” con “la dificultad de narrar/se” pone en diálogo dos condiciones: la de “mito” producto de la repercusión del personaje de la obra de Ibsen y su trascendencia que la ha elevado al grado de paradigma y “la dificultad de narrar/se a sí misma” ,“talón de Aquiles” que porta toda figura idealizada, esos personajes de los cuales asoma una segunda naturaleza, personaje mítico, en el sentido de sobresalir de entre sus semejantes y convertirse en modelo y pasar así a formar parte de la historia. La dificultad de narrar/se a sí misma particulariza a este estudio, a la luz de las teorías feministas del siglo XX y XXI, ubicando esa dificultad como un aspecto estructural del modo de conocer.

Palabras claves: Mito de Nora, dificultad de narrarse, *Casa de Muñecas*, *Decir Adiós*, Teatro Circular, teorías feministas.

## Abstract

The purpose of this research is to carry out an analysis of several elements that have yet to be studied together (Nora’s myth, the hardship to narrate herself, *A Doll's House*, *Decir Adiós*, Circular Theatre and feminist theories), and to connect that particular past with this present, establishing common ground between both, contrasting the two plays and breaking down the metamorphosis of the myth.

Merging “Nora’s myth” with “the hardship to narrate herself” raises two different issues: The “myth”, the repercussion of Ibsen’s character and her impact that has elevated her to the level of a paradigm herself; and “the hardship to narrate herself”, “Achilles tendon”, the burden that every idealized figure carries, those characters in which a second nature emerges, the mythic persona that makes them stand out from their peers, ascending them to a model that makes history. The hardship to narrate herself is what distinguishes this study, in the light of the twentieth and twenty-first-century feminist theories, setting that hardship as the structural lens to the way of knowing.

Keywords: Nora’s myth, the hardship to narrate herself, *A Doll's House*, *Decir Adiós*, Circular Theatre, feminist theories.

## Indice

<b>Introducción</b> -----	3
<b>Capítulo I –Contexto de Emisión, Producción y Recepción de <i>Decir Adiós</i></b>	
1.1-La dictadura como marco: violencia, control social-----	10
1.2-Casi dos versiones de <i>Decir Adiós</i> . Antecedentes-----	16
1.3-Ibsen, <i>Casa de Muñecas</i> como hipotexto de <i>Decir Adiós</i> -----	20
1.4-Nudos dramáticos en <i>Decir Adiós</i> -----	24
1.5-Aportes de la semiótica y sociología para el análisis de algunas escenas.-----	29
a) Raul y Odilia: una canción en común y nada en común-----	45
<b>Capitulo II- Sobre los mitos</b> -----	49
2.1 Nora ( <i>Casa de Muñecas</i> ) y Nora ( <i>Decir Adiós</i> ): el mito de Nora----	58
2.2- El aburrimiento vs. El mito de la madre abnegada. -----	65
2.3-Ethos, pathos, logos -----	71
a) El veneno que puja por salir-----	73
<b>Capítulo III- Nora a la luz de Teorías de género del siglo XIX y XX</b>	

3.1- Antecedentes del feminismo-----	76
3.2- Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia-----	85
3.3- El sujeto: La dificultad de narrar/se a si mismo/a-----	90
3.4- Parresia: el coraje de la verdad-----	99
a) Es distinta la parresia en una mujer?-----	104
3.5-El poder: Nora en la trama de los intereses familiares -----	106
3.6- El reconocimiento como parte de fundamental del vínculo amoroso-	116
3.7- Nora puede decidir?-----	125
<b>Capítulo IV- Consideraciones Finales-----</b>	<b>130</b>
<b>Bibliografía-----</b>	<b>135</b>

## Introducción-

Le féminin est le premier autre  
que peine à se faire entendre.  
(Seule une femme, Julia  
Kristeva).

Pero a la gente le sienta mal que  
haya un camino personal (Georges  
Brassens).

Elegí para la tesis de Maestría en Teoría e Historia del Teatro trabajar sobre *Decir Adiós* (1978) de Alberto Paredes (1939-1998), abordando “el mito de Nora” y “la dificultad de narrar/se a sí misma”, como dos aspectos que vinculan a la heroína de Ibsen con la realidad de la mujer de carne y hueso, terrenal, con sus luces y sus sombras. Vinculada a la vida moderna y a la nueva realidad de las mujeres en el campo laboral y familiar, planteada en *Decir Adiós*, ambas obras remiten a un imaginario colectivo sobre el constructo “mujer”, particularidad de la experiencia humana en general y femenina en particular. El título de la tesis será entonces: *El mito de Nora en Decir Adiós de Alberto Paredes, la dificultad de narrar/se a sí misma*, que aspiro hará nuevos aportes a lo ya dicho sobre la obra y el personaje.

Analizaré la relación entre Nora en *Decir Adiós* de Alberto Paredes con Nora en *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen, del cual *Decir Adiós* es hipertexto. Gerard Genette en su libro *Palimpsesto*, define los conceptos de hipo e hipertexto que interesa señalar, refiriéndose a las distintas transtextualidades que clasifica en su libro: Él denomina hipertextualidad al cuarto grupo de dichas transtextualidades “...Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.” (14). Cabe en este punto la interrogante sobre si el texto

de Paredes es una imitación de la obra de Ibsen o es una transformación. Siguiendo a Genette,

Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo en cambio es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación (15-16)

Es Nora el mismo personaje que atraviesa el tiempo y se resignifica en cada reescritura? Desarrollaremos este tema con mayor profundidad a lo largo de la tesis. Jorge Pignataro Calero aporta sobre el particular, en su crítica de *El Diario*:

No es casual que la heroína de Paredes se llame Nora, como el famoso personaje de Ibsen, al cual retorna nuestro autor como fuente de inspiración rica y legítima, desarrollando y ampliando la línea de teatro psicológico al que declaradamente está afiliado desde sus primeras obras. (11)

Por otra parte, destacaré la importancia de realizar un análisis del personaje y la obra desde aspectos vinculados a la situación de la mujer en la sociedad uruguaya de vísperas de la década del ochenta, momento de la escritura y estreno de *Decir Adiós*.

Cabe señalar, que a pesar de los avances en materia de derechos que las mujeres hemos conquistado, no sólo se está lejos de superar los efectos del-patriarcado sino que en muchos aspectos, aquella época no es tan diferente a la actual. Da cuenta de ello la cantidad de femicidios que ocurren a diario en Uruguay y en el mundo. Si bien en ninguna de las dos obras se presentan casos de femicidio, sí hay elementos de violencia de género que se desprenden del texto y quedan aún

más explicitados en la puesta en escena de *Decir Adiós*. Así, Alberto, el esposo de Nora en *Decir Adiós* expresa conteniendo su rabia:

Alberto-Si no se me hiciera tarde, mirá.... Si no se me hiciera tarde, te daba una trompada (sale indignado). (Paredes, 4)

El resto de los personajes, responde a patrones de identidad del ser nacional, del ser uruguayo y uruguaya, cuya marca de lo “absurdo” ya integraba el campo teatral montevideano y daba cuenta de la situación bajo la dictadura,

Algunos aspectos que hablan de la liberación femenina que a fines de la década del 70 se hicieron sentir con mayor fuerza en nuestra región, (la mujer que sale casi masivamente al campo laboral y a la militancia política), también están presentes en la obra.

Otro factor de carácter personal que hace a la elección de este texto, es el de haber sido integrante de Teatro Circular (1989-1993) y haber asistido a la representación de la obra en Sala dos de Teatro Circular estrenada el 14 de julio de 1979 de la que aún hoy tengo recuerdos. También, haber participado en varias producciones realizadas por dicha Institución, así como trabajado con alguno de sus actores (Jorge Bolani) y con el director (Jorge Curi).

Jorge Curi, recientemente fallecido, expresó respecto del reestreno en 1999:

Se interpretó la obra de muchas maneras en 1979, el público estaba determinado por la situación política, interpretaba el decir adiós que todos tenemos en algún momento de un arranque para terminar con las cosas que nos molestan. Algunos sintieron que les estábamos tirando un mensaje. Ahora la situación no es la misma, la lectura es más profunda, se está transformando en un clásico que funciona en 1979 y 1999 y auguro que va a seguir dándose.(Entrevistado por Lil Bettina Chouy, televisión)

A su vez, Jorge Bolani, entrevistado en el mismo programa comenta:

Nora y Alberto fueron contruídos hace 20 años. Abordar los personajes como si no los conociéramos era prácticamente imposible. Las resonancias de aquellos personajes aportaron vivencias veinte años después. Decir Adiós logra una síntesis estupenda de identidad y angustias existenciales. Paredes fue un ser muy querible, pintoresco, que conocerlo para ver su amor por el prójimo, siempre cuestionándose y peleando por un mundo mejor.

Paredes, estimulado por el concurso de Teatro Circular para escritores nacionales, realizado en 1978, presenta *Decir Adiós*, título desde ya sugerente. Ese “decir adiós” estaba impregnado de muchos matices y podía aplicarse a situaciones muy distintas: al Uruguay que dejó él al partir, a la nueva fisonomía de la ciudad que lo recibe, a una vida totalmente diferente a la que vivirá en Montevideo a partir de ese momento tanto personal como profesionalmente. *Decir Adiós* fue escrita luego del retorno de Paredes junto a su familia de España, donde permanecieron de 1976 a 1978. Al regreso encuentra un Uruguay que le impresiona, -entre otras cosas, por el boom de la construcción-, por lo que la obra tiene componentes autobiográficos, si bien el tema de la construcción como nuevo fenómeno económico y social apenas se menciona tangencialmente.

Daniel Paredes, hijo del autor, señala que hay aspectos contradictorios en la vida de su padre, que se verían representados en *Decir Adiós* como “el sentido práctico cuando la mujer se va de la casa” (entrevista *Programa Contrapunto*) y que podemos apreciar en el texto del personaje Alberto (o Alberto Paredes?) expresa:

Alberto- Hay que pagar la cuota del apartamento, que bastante nos contó juntar para la primera entrega. No vamos a atrasarnos con las cuotas, ahora! Sería una bobada, perdemos todo y estos tipos no se andan con chiquitas: apenas te atrasás zácate para afuera y te quedás sin nada...” (Paredes, 2)

Lo que interpela la obra es tácitamente esa otra construcción, sobre cimientos de barro, que representa la familia que pretenden formar Alberto y Nora, los protagonistas de *Decir Adiós*. Producto de una sociedad en descomposición, no pueden ofrecer a su hija pequeña siquiera un nombre (la llaman “la nena”) ni un hogar donde sea sujeto de derechos, porque no tienen bases reales sobre las que sustentarse. O sea, que la vida que nace tendrá la marca del abandono la ausencia y la ignorancia, como la tuvo en su momento la de Nora.

El aburrimiento es el argumento que da Nora y que funciona como motor de su decisión para abandonar la casa, de lo que se infiere la necesidad de transitar la vida de manera diferente al actual modelo de esposa y madre. En este punto hay un meollo que desarrollaré en el capítulo II, vinculando al aburrimiento, ese sentimiento tan común y a la vez denostado, seguramente por el vacío al que nos expone. Probablemente sea parte de la desmitificación que hace Paredes de Nora y se contrapone al mito de la madre abnegada cuya función nutricia se extiende a todos los aspectos de la vida familiar, o sea el de una mujer que no tiene tiempo de aburrirse.

Analizar el mito de Nora en *Decir Adiós*, supone en primer lugar, conectarse con los orígenes de Nora, el personaje creado por Henrik Ibsen (1828-1906) para *Casa de Muñecas* (1878). Es sabido que Ibsen se basó en un caso real para escribir su obra, pero, hay algo más allá de la fábula? Qué se esconde bajo la anécdota? En *Decir Adiós*, el personaje central, Nora, presenta un conflicto similar al de la Nora originaria: no saber quién es ni cuánto vale por sí misma, porque toda su vida estuvo sometida al poder de la familia, sobre todo al paterno,

por presencia o ausencia. Vale preguntar, a que juego de relaciones sociales y políticas dio forma Henrik Ibsen en su época y en sus circunstancias y cien años más tarde también Alberto Paredes, a través de la escritura de sus respectivas obras? Quién es Nora? Qué representa? “el mito de la ilustración autoconstituyente, dentro de un proyecto emancipatorio universalista y de progreso sostenido hacia un mundo mejor.”? (Femenías, 80)

*La dificultad de narrar/se a sí misma*, particulariza a este estudio a la luz de las teorías feministas del siglo XX y XXI, ubicando esa dificultad como un aspecto estructural del modo de conocer, “Cuando el yo procura dar cuenta de sí mismo, puede comenzar consigo pero comprobará que ese “sí mismo” ya está implicado en una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas...” dice Judith Butler (2005,19). A pesar de la dificultad intrínseca a nuestra “humanidad”, como señala Butler, la búsqueda por la verdad y el origen constituyen la base de nuestra identidad y es esa exploración la que orienta los pasos de Nora. Por eso siempre buscamos narrarnos.

Combinar “el mito de Nora” con “la dificultad de narrar/se” pone en diálogo dos condiciones: la de “mito” producto de la repercusión del personaje de la obra de Ibsen y su trascendencia que la ha elevado al grado de paradigma y “la dificultad de narrar/se a sí misma” ,“talón de Aquiles” que porta toda figura idealizada, esos personajes de los cuales asoma una segunda naturaleza, personaje mítico, en el sentido de sobresalir de entre sus semejantes y convertirse en paradigma y pasar así a formar parte de la historia.

Por otra parte, el verbo narrar (del latín “narratio). Narrar constituye una acción compleja vinculada al concepto de “relato”, y está muy próxima en su significación a cuento (del verbo contar).

En el reverso de narrar está “ocultar”. Si vinculamos “narrar” con “contar” y “contar” con “encontrar” (in contra, también podría leerse como “no encontrar”) “en contra” de las resistencias que hacen más opaco un relato, más allá de la

opacidad “natural” dadas las limitaciones a la hora de narrar y como consecuencia lo parcial de cualquier relato.

Finalmente, la partícula reflexiva “se” reforzada por “a sí misma”, da cuenta de un repliegue. La reflexividad del “se”, tiene que ver con una verdad interna, costosa y abigarrada a la hora del reconocimiento y la verbalización. “Nuestra capacidad de reflexionar sobre nosotros mismos, contar la verdad de nosotros mismos, queda correspondientemente limitada por lo que el discurso, el régimen, no puede conceder al ámbito de lo pronunciable” (Butler, 2005, 164)

El objetivo de este trabajo es llevar a cabo un estudio en un cruce de ejes sobre los que no hay investigaciones realizadas (mito de Nora, la dificultad de narrar/se a sí misma, *Casa de Muñecas*, *Decir Adiós*, Teatro Circular), y conectar aquel pasado con este presente, estableciendo los puntos de contacto entre ambos, contraponiendo las dos obras, y analizando la metamorfosis del mito, ya que, de acuerdo con Herrero,

La fusión de los elementos permanentes con los elementos nuevos produce la significación propia que el texto confiere al mito y a su dimensión simbólica y reveladora.(71)

Para el presente trabajo, utilizaré la versión original de *Decir Adiós*, con correcciones del autor, así como las Obras Completas de Ibsen, Edición Aguilar del año 1952, con la traducción del noruego de Else Wasteson, prologado por Germán Gómez De La Mata.

## Capítulo I –Contexto de Emisión, Producción y Recepción de *Decir Adiós*.

Necesitábamos que Ibsen escribiera Casa de Muñecas a finales del siglo pasado, para darnos cuenta del perjuicio que este período podía representar para la mitad femenina de nuestra especie. (Rollo May, 1992, 266)

Para el hombre la sabiduría consiste en mirarse vivir su interioridad histórica provisional, sabiendo a la vez (pero en otro registro) que lo que vive tan completa e intensamente es un mito, que aparecerá como tal a los hombres de un siglo próximo (Lévi Strauss, 1962, 338)

### 1.1-La dictadura como marco: violencia, control social.

Como cité en la Introducción, varios motivos me llevaron a elegir *Decir Adiós* para esta tesis. Uno de ellos fue el de haber pertenecido a Teatro Circular, como actriz y productora. Si bien mi ingreso se produjo diez años después del estreno de *Decir Adiós*, me parece interesante destacar que mi incorporación aconteció en el marco de un momento fundamental en la democracia que con dificultades renacía; el plebiscito por la derogación de la ley punitiva del Estado, coloquialmente llamado “por el voto verde”, por el color de la papeleta que identificó a aquel hito de la historia reciente. Recuerdo haber estado en una mesa juntando firmas para su derogación en la puerta del teatro.

Es interesante detenerse un instante en el fenómeno que se generó alrededor del voto verde en el seno de diferentes organizaciones feministas de la época: “.....Para algunas el voto verde representó “el gran crac”, “la primera fractura importante” “un punto determinante”, mientras que para otras, fue un evento que polarizó al país, pero no en sí al movimiento de mujeres...” (Celiberti, 104) Esta polarización, respecto a la incidencia o no del voto verde a la interna del

movimiento feminista, se plantea en forma muy clara en el libro *Notas para una memoria feminista*, que ampliaré en el Capítulo III, y que dio lugar a diferentes posiciones dentro del movimiento de mujeres.

También la crítica especializada, da cuenta de la importancia de *Decir Adiós* en el contexto en el que fue escrita y estrenada. Al respecto, Mirza expresa:

*Decir Adiós* nos propone, dentro de un enfoque básicamente naturalista, pero que va más allá de él por el cuestionamiento que implica (“todos estamos en la misma trampa”) dice uno de los personajes, el drama de una mujer que se levanta un día con la decisión de separarse de su esposo e hija en una resolución disruptiva, no motivada por ningún conflicto aparente. (*El día*, 17 de julio de 1979)

En una entrevista realizada a Alberto Paredes en el *Diario Pocitos*, del 30 de junio de 1979, éste comenta: “... En este momento se nota, se huele la necesidad del público de verse, de identificarse...”, lo cual se podría interpretar como un mensaje velado. El público siempre tiene necesidad de identificarse, por qué entonces resaltar: en este momento se huele la necesidad”?

Jorge Bolani, en entrevista de El País Cultural , opina “Pienso que lo que se propuso Beto al escribirla, fue mostrarnos la virtud de arriesgarse. En aquel momento, a enfrentar la dictadura.”

Asimismo sucedió con obras como *El Herrero y la muerte*, que estuvo en cartel durante varios años en Teatro Circular. Más allá de la indiscutible calidad de la obra, era notorio el clima efervescente que se sentía en la sala y las reacciones entusiastas de los/as espectadores/as, ante diferentes textos que expresaban lo que no se podía hablar abiertamente. Era una época en la que la gente iba al teatro no solo para ver las obras sino para poder conectarse con los demás, para experimentar el convivio, y revivir el auténtico significado de “theatron”, lugar

para ver y ser visto, y que en épocas de represión cumplió una función social fundamental, creando un ámbito protector y reparador. Mirza lo enuncia con claridad:

El teatro militante de los sesenta buscaba de acuerdo al modelo brechtiano una toma de conciencia del espectador a través de una serie de acciones que revelaban las luchas de clase, las formas de opresión, los mecanismos del poder y sus contradicciones, los espectáculos de la dictadura buscaron aludir en forma indirecta a los abusos y extremos de violencia del terrorismo de estado, para apuntar a una situación contextual y un objetivo más urgente: el de lograr un encuentro y una comunicación con el espectador en medio del control y la censura, para crear un espacio compartido de no sometimiento ante la fuerza. (61-62)

Teatro Circular en particular fue objeto de control y espionaje por parte de los servicios de inteligencia en la época dictatorial. Juan Graña, uno de los integrantes que sostuvo la institución durante aquellos años, relata sobre la situación que vivía el teatro en ese momento y la visita periódica del Inspector de Policía Alem Castro, asiduo espía que “balconeó” las actividades de Teatro Circular varios años durante ese período. Dice Graña en la entrevista realizada:

A partir del cierre de El Galpón, se intensificó la presión sobre El Circular... Alem Castro sugirió que tal o cual no podían trabajar...Quedó desmantelado...Hubo un momento en que quedaron siete.... los más jóvenes entraron a al directiva de una... La estrategia fue no cerrar la escuela de El Circular e integrar a la escuela de El Galpón. En cuanto a la programación era evitar lo obvio, lo explícito de las exposiciones ideológicas que pudieran ser pasibles de censura. Jorge Curi fue fundamental en esto... Elaborar una estética para que el contenido tuviera donde catapultarse. Se encontró una comunicación con el público que en otros años no había existido. También

mantener abierto un taller multidisciplinario fundado por Omar Grasso en el 70, se autoformaron.

También esos hechos quedan plasmados en la obra de Raquel Diana, *El tipo que vino a la función* (2017) y que da cuenta del clima tenebroso que se vivió en aquella época. Jorge Abbondanza en el artículo *Años difíciles* de la Revista de Teatro Circular 40 años, expresa muy acertadamente ese sentimiento que recorría la platea:

Sin que fuera necesario advertir a nadie sobre ese aspecto, la gente sabía que los espectáculos del Circular respondían a la realidad del momento como si la desdoblaran, aludiendo a la doble faz de ciertas conductas, a la raíz de ciertas mentalidades, al infierno familiar como síntesis de otros miedos mayores, a la integridad como un bien amenazado por circunstancias violentas, a los episodios históricos como cuadros reveladores sobre la situación actual (37)

Según la clasificación de Roger Mirza en *La escena bajo vigilancia, Decir Adiós*, pertenece a la fase, donde se consolida el sistema teatral de resistencia y donde también se puede ubicar a *El Herrero y la muerte*, anteriormente citado.

Considera como “principales rasgos del microsistema de resistencia” su carácter metafórico, conexión con el contexto social, una sociedad en descomposición, personajes abatidos. “*Decir Adiós*...es particularmente alusiva a la situación de encerramiento y asfixia vital que vivía la población.” (67). En el citado libro dedica un ítem al análisis de *Decir Adiós*, que utilizaré para examinar algunos aspectos vinculados al texto, en especial el tema del espacio hogareño como prisión, la libertad y los vínculos familiares, y a la puesta en escena del estreno en 1979, (ya que el período de su investigación no abarca la segunda puesta en escena llevada a cabo en 1999).

El malestar de Nora pueden vincularse con la situación social y política del Uruguay de fines de la década del 70, dan cuenta de la realidad opresiva del momento: la necesidad de Nora de irse sin una razón aparente, habla de un malestar tan generalizado, que su expresión excede lo articulado de la palabra. Expresa Mirza: “ha encontrado la zona de las preguntas radicales, no ha encontrado respuestas, pero por lo menos no acepta las máscaras, ni las ilusiones, ni la resignación” (*Diario El día*, 17 de julio 1979).

Por otra parte, la escenografía consistente en una cama matrimonial y algún otro elemento como soporte, remite a una zona devastada, casa sin paredes, en una doble muestra de encierro y máxima exposición. La escenografía de Osvaldo Reyno potencia a través de un planteo minimalista que a la vez que despoja, dota a la escena de corporeidad: “particularmente alusiva a la situación de encerramiento y asfixia vital que vivía la población” (Mirza, 66)

Paredes elabora una historia propia de finales de la década de los 70 en América Latina donde en el cono sur estaban operativas varias dictaduras, en un momento en que la necesidad de “decir adiós” era cosa de todos los días. La dictadura en Uruguay se extendió de 1973 a 1985, período que está vinculado con su obra “El contexto de la pieza excede los límites de una situación individual[...] muchas cosas se había perdido en el Uruguay. La familia en muchos casos estaba desarticulada.” (Goldstein. En Mirza, 233). No faltan los elementos autobiográficos del autor, ya que, como mencionamos en la Introducción, la obra fue escrita poco tiempo después de haber regresado de España, junto a su familia.

Su actividad como dramaturgo ha sido prolífica, con trece piezas teatrales en su haber, variadas en la temática y el estilo, se podría decir que sus obras desnudan el alma humana, cuestionan la conciencia moral, denuncian las trampas familiares. La puesta en escena de *Decir Adiós*, como hecho artístico y social se vio

reforzado además por la fuerza que trasmítía el equipo formado por autor-actores-teatro-director.

En cuanto al padre desaparecido de Nora, si bien de acuerdo a la cronología de la obra y la edad de los personajes, no coincide con la fecha de las desapariciones forzadas ocurridas durante el Plan Cóndor en Sudamérica, el mero hecho de que en la obra se haga referencia a ese padre cuya ausencia no tiene explicación clara, alude directamente a un plano de la realidad del desaparecido/a, a un estatuto posible para este padre, como el de tantas personas con fatal destino. Algo del estatuto del desaparecido (el fantasma), impregna la relación de Nora con su padre.

El tema del padre desaparecido, surge en la segunda escena de la obra, entre Nora y su hermana Laura. Como forma de responder a las insistentes demandas familiares en cuanto a los motivos de su salida del hogar, Nora convierte la idea de ir en busca de su padre, en un argumento posible y a través del cual podría dar una razón a su partida, aunque no convincente.

Nora- ....Me voy, entonces, porque quiero buscar a mi papá. Así suena mejor?

.....

Laura- Es cierto lo de papá?

Nora- yo qué sé! Se me ocurrió ahora. Y cuanto más lo pienso, más me gusta la idea. (Paredes, 8-9)

El padre desaparecido en circunstancias no claras aparece en escena. Laura lo evoca y Nora lo invoca. Y a través de ese mecanismo Nora se empodera, utilizando un argumento que es instrumental y operativo a los efectos de las demandas familiares, acorde a su interlocutor/a de turno y a los intereses de la familia: una razón para su huida, un motivo que explique lo inexplicable.

Desde un punto de vista político, la familia como célula de la sociedad, se convierte en represora. Del mismo modo que la sociedad es reprimida por la fuerza y se exige de ella y de cada uno de sus miembros fidelidad a valores e ideas impuestas, los mecanismos de control que se proyectan sobre la familia, facilita que ésta, controle el movimiento de cada uno de sus miembros: el panóptico de Foucault que opera en todas las instituciones donde el poder se ejerce en forma jerárquica. Como en un juego de espejos, en el plano doméstico la historia se hace presente bajo la forma de huida individual como única manera de salvar el pellejo. La sociedad y la familia como célula de esa sociedad en dificultades, con nuevos valores que dan cuenta de un cambio drástico. Está Nora actuando políticamente? Se puede decir adiós?

## **1.2– Casi dos versiones de *Decir Adiós*, Antecedentes.**

*Decir Adiós* obtuvo el tercer premio del concurso de dramaturgia convocado por Teatro Circular en 1978. La obra fue estrenada en 1979, en dicho teatro, bajo la dirección de Jorge Curi. Este año se cumplen cuarenta y un años del primer estreno y veintiuno del segundo estreno. La pareja protagónica estuvo compuesta por Isabel Legarra en el papel de Nora y Jorge Bolani en el papel de Alberto, su esposo, en ambas oportunidades. La actriz estuvo casada doce años con Alberto Paredes y al momento del estreno era su pareja.

Al igual que Nora, Isabel fue una joven que no se conformó con la realidad que le tocó vivir, y tuvo en su vida muchos frentes de lucha hasta lograr alcanzar y mantener el lugar que le ayudó a construir una identidad que le diera sentido a su vida. “Toda mi historia está en *Decir Adiós*... Paredes decía que yo vivía en una “pulsión de fuga”...” expresó en el transcurso de una entrevista. “La obra habla por sí misma, no la podés torcer. Es una obra abierta, en ningún momento dice lo

quele pasa” comenta. Y esa forma de vivir, se respira en el personaje Nora de *Decir Adiós*. Paredes, también llamado Alberto (como el esposo de Nora o viceversa), años después del estreno, dedicó la obra a Isabel, en el libro editado por el Ministerio de Educación y Cultura, en la década del noventa: “dedicado a Isabel Legarra por caminos que supimos recorrer” dice la dedicatoria.

Jorge Bolani, quien interpretó a Alberto, en las dos puestas en escena citadas, manifestó durante una entrevista sobre la recepción del público, que una mujer lo abordó en el Lindo Bar, después de una de las funciones para contarle que se había separado de su marido después de ver la obra. Fue en 1979. No era una obra que dejara indiferente, sobre todo a las mujeres.

Me gusta afirmar que Nora no tiene sexo. “Beto” Paredes, el autor, planteó un personaje femenino porque la mujer es la que históricamente ha estado más sometida a la represión y la opresión, pero trasciende a lo femenino para transformarse en el hombre sobre la tierra y sus ideales. (Bolani, 1999, El País Cultural)

Alberto Paredes falleció en 1998, y en 1999, veinte años más tarde del primer estreno, *Decir Adiós*, fue representada nuevamente por la Comedia Nacional con los mismos actores y también bajo la dirección de Jorge Curi y también en teatro Circular, ya que la Comedia Nacional no disponía de otra sala en ese momento, dado que el Teatro Solís estaba en reparaciones. Isabel Legarra señala: “se utilizó el mismo vestuario, la misma escenografía, yo usé el mismo camisón.....” Y agrega: “yo estaba en otra etapa de mi vida....me hubiera gustado representar otro personaje en el reestreno de la comedia.....”

Hago la puntualización “Casi dos versiones...” porque entre el estreno en 1979 y el reestreno en 1999, la puesta en escena de la obra no varió, por lo pronto en los aspectos formales, coincidiendo protagonistas, espacio escénico, director, escenógrafo y demás rubros técnicos, sólo que con veinte años mayores. Los

demás personajes fueron interpretados por diferentes actrices y también el personaje Raúl, en las dos oportunidades.

En 1979, los demás actores del reparto fueron : Graciela Irrazába en el papel de Laura, Cecilia Baranda como Odilia, Maruja Álvarez en el personaje de Aída y Walter Reyno interpretaba el cuñado de Nora, Raúl.

En 1999, la obra, esta vez producida por la Comedia Nacional, tuvo en el reparto a Elisa Contreras como Laura, Odilia interpretada por Cristina Machado, Aída por Graciela Gelós y Raúl por Luis Manzione.

La obra, en un contexto totalmente distinto en cuanto a lo social, político y económico respecto al del estreno, mantuvo por diferentes motivos una “fiel inmovilidad”, respecto a la versión original.

No hay estudios específicos sobre esta obra. Se han publicado críticas en oportunidad de sus representaciones (1979 y 1999), entrevistas al autor, los actores y al director en prensa y televisión, una filmación para televisión realizada por Canal 10 y una versión en francés *Dire Adieu* representada en París, así como la publicación de la obra en una colección de autores uruguayos publicada por el Ministerio de Educación y Cultura en la década del noventa (ya mencionado), y un artículo en *La escena bajo vigilancia* a cargo de Roger Mirza. Del espectáculo realizado en 1979, he podido recabar cuatro críticas, firmadas por Jorge Pignataro Calero (*El Diario*), Rodolfo Fattoruso, Roger Mirza (*El Día*), Paul Baccino (*Mundocolor*), varias gacetillas de prensa anunciando el espectáculo, cuatro entrevistas a Isabel Legarra, tres de ellas correspondientes al estreno en 1979 y una del año 1999 del estreno por parte de la Comedia Nacional y una entrevista a Jorge Bolani de 1999 en *El País Cultural*. También una extensa entrevista televisiva realizada por Lil Bettina Chouy en en el Programa *Contrapunto* a Jorge Curi, Isabel Legarra, Jorge Bolani, Daniel Paredes entre otros por TV Ciudad en 1999 y la filmación de *Decir Adiós* de 1999.

*Decir Adiós*, es una de las obras más importantes del corpus dramático de Alberto Paredes. Quizás sea, junto con la serie televisiva *Los Tres*, los cuentos para radio Sarandí y la obra teatral *Las noches bailables del Pepe Pelayo* escrita junto a Ana Magnabosco, una de las producciones que ha tenido mayor repercusión. Su carácter de hipotexto de *Casa de Muñecas* de Ibsen, le transfiere un carácter “casi clásico”, con una actualidad que va mutando de acuerdo a las distintas épocas. Si bien no puede considerarse en términos absolutos una reescritura de *Casa de Muñecas*, su vinculación hace de ese texto una referencia ineludible. Con el solo hecho de que su protagonista se llame Nora, igual que la protagonista de Ibsen, y de que su conflicto central sea abandonar el hogar como única salida para su propia realización, ya puso Paredes un pie en el imaginario ibseniano. Un pie que no se saca tan fácilmente del lazo, frase popular que también refleja la cualidad de hipertexto de *Decir Adiós*.

Otras obras destacadas del autor son: *Dos Almas* y *El poder nuestro de cada día* representada por la Comedia Nacional en 2016, *Papá murió*, *Lo veremos triste y amargado*, *Chun chun los ferrocarriles*, *Tres de última*, *La mujer rota*, *Por hacerla de mentira*, *Aquella pareja*, *Tres tristes tangos*.

### 1.3 -Ibsen, Casa de Muñecas hipotexto de Decir Adiós

Las distintas reescrituras de *Casa de Muñecas*, dan cuenta de la versatilidad de la obra original y su carácter de disparador en diferentes realidades planetarias. La idea de “decir adiós”, abandonar algo que no tendrá marcha atrás, irse de un lugar, cambiar, romper con el pasado, tomar un nuevo rumbo, es siempre un ritual de despedida.

El antecedente directo de *Casa de Muñecas* es la historia de Laura Kieler. Jorge Dubatti, en su *Fragmento del estudio preliminar a Una casa de muñecas/Un enemigo del pueblo de Henrik Ibsen*, expresa al respecto:

A fines de la década de 1860, Ibsen había tomado contacto con una joven escritora llamada Laura Smith Petersen, quien había realizado una novela que continuaba su pieza *Brand*. Casada luego con Víctor Kieler, esta mujer pidió un préstamo y cometió fraude para salvar la vida de su marido enfermo. Cuando la estafa se descubrió, éste solicitó el divorcio y la custodia de los hijos de ambos. Laura Kieler fue internada en un manicomio y sólo se le permitió su salida bajo la custodia de su ahora ex – marido. Algunos autores afirman que Ibsen no sólo conocía la historia, sino que había tomado parte activa en ella al aconsejarle a la mujer confesar lo que había hecho ante su esposo.

Laura Kieler se enemistó con Ibsen al saber que había tomado el argumento de su vida para *Casa de Muñecas*, aunque posteriormente reanudaron la amistad. Esta anécdota que se conoce poco o no lo suficiente, es útil también para no idealizar a Ibsen, quien según el ejemplo, actuaba como un hombre común, con sus luces y sus sombras, y también conecta con el tema del poder, el poder del hombre respecto a la mujer obediente del siglo XVIII que termina rebelándose, aunque

excepcionalmente. Ibsen fue acusado de utilizar la historia personal de su amiga para su texto *Casa de Muñecas*.

Se han hecho innumerables versiones de *Casa de Muñecas* así como reescrituras de dicha obra, hecho del que da cuenta Brit Bildoen en *Epílogo a Casa de Muñecas*. En un pantallazo muy ilustrativo, manifiesta:

Se ha discutido hasta la saciedad que pasa con Nora después de cerrarse la puerta, y las interpretaciones son muchas y en parte muy imaginativas. La premio Nobel de literatura Elfriede Jelinek, escribió en 1979 la obra de teatro *¿Qué le pasó a Nora cuando hubo abandonado a su marido, o los pilares de la sociedad?* En esta obra Nora se proletariza para luego acabar como una esclava del sexo. Algunos directores de teatro, hacen que Nora se dé la vuelta en la escalera, otros que mate a tiros a Helmer. Cuando Mao inició su larga marcha en China en 1935, resultó obvio a los espectadores chinos que Nora dejó a Helmer con el fin de convertirse en uno de los soldados de Mao. Desde entonces, 1935 es “el año de Nora” en los libros chinos de historia. También debemos mencionar que Ibsen escribió un final alternativo para *Casa de Muñecas* con el fin de evitar que las directoras que no pudieran soportar la elección “imposible” de Nora la dejaran quedarse en el hogar. (30)

El artículo del investigador chino Qin Gong, “Presencia de la literatura extranjera en China” relata el impacto de *Casa de Muñecas*, en 1935: “Nora devino ícono de la liberación de las mujeres. Muchas jóvenes chinas, inspiradas en su espíritu, rompieron con las barreras feudales y escaparon a la esclavitud del casamiento obligatorio.” (1)

Estos enfoques, son reveladores de la enorme plasticidad de *Casa de Muñecas* y de las narrativas tan diferentes que ha podido inspirar, como la versión tan polémica de Jelinek, estrenada en Alemania, el mismo año que *Decir Adiós* en

Montevideo, 1979. En este siglo (2012), Griselda Gambaro escribe *Querido Henrik soy Nora*, obra teatral donde el propio Ibsen es uno de los personajes de la obra, y la más reciente, *Después de casa de muñecas* (2019), de Lucas Hnath, estrenada en Buenos Aires, Argentina en ese mismo año. Todas reescrituras que potencian la fuerza y el poder del mito de Nora.

H. R. Jauss (1988; 219), concibe la historia literaria de un mito como una gran actividad de diálogo entre sus distintas actualizaciones que van formando a lo largo de esa historia una respuesta compleja a un gran interrogante *que concierne al mismo tiempo al hombre y al mundo*, pero con cada replanteamiento, la respuesta puede introducir un nuevo sentido que podrá ser replanteado a su vez, en otra actualización o reformulación posterior. (ctd. Herrero; 70)

Recordar una vez más, que las obras de Ibsen cuyos personajes femeninos tienen una fuerte impronta pasional que las compromete con las grandes decisiones, fueron escritas durante el largo lapso de veinte años en que el dramaturgo permaneció en Italia y otros países europeos. Esta obra tuvo varios manuscritos previos al definitivo de Amalfi en 1879.

Ibsen desarrolla toda la trama antes de hacer decir a Nora los textos más contundentes, y en ese momento, es cuando, se produce la catarsis: Por fin Nora! Por qué la actitud y el discurso de Nora Helmer han sido un paradigma y un ejemplo en todas las épocas? No se puede dejar de considerar la influencia de Ibsen como dramaturgo en el mundo entero, y la situación privilegiada de la Europa colonizadora frente a la América del Sur colonizada. Sin duda Nora en *Decir Adiós* tiene en sus raíces en los antecedentes de los personajes trágicos de Florencio Sánchez, que no tienen el alcance universal de los personajes de Ibsen, no porque los personajes de Sánchez no tengan universalidad, sino porque la influencia y penetración de los modelos de nuestra literatura y dramaturgia no tiene el correlato y la raigambre que equivalga a los de la cultura europea, en la

nuestra. De esto da cuenta la repercusión que tuvo el estreno de la obra “en la sociedad escandinava hubo de recurrirse a la medida de borrar de las discusiones privadas el tema del caso de Nora” (Gomez de la Mata, 100)

Frente a todas estas Noras seguras de sí mismas, que toman las riendas de su vida haciéndose cargo de la trascendencia de su decisión y que se expresan en un discurso coherente y bien armado, Nora en *Decir Adiós*, es hermética, no se sabe si su falta de argumentación responde a una real ausencia de razones, o tiene razones que no puede expresar o falta de capacidad de traducir a palabras los impulsos de su vida interior, o que debemos aceptar que existe la razón de la sinrazón.

*Decir Adiós*, como hipotexto de *Casa de Muñecas*, mantiene las características principales del personaje Nora, conserva la impronta del personaje original, caracterizado por su parresia y agencia, conceptos que desarrollaremos más adelante en el trabajo. Coincidimos con la propuesta de Herrero respecto a la intertextualidad del mito en las reescrituras literarias, y nos parece un aporte importante, incluir la siguiente descripción aplicable al presente estudio. La función del mito literario como intertexto de referencia enriquece el análisis sobre el mito de Nora.

La reescritura del mito en un texto nuevo mantiene normalmente los rasgos fundamentales de la historia legada por la tradición literaria, pero el autor del relato modula libremente esos rasgos y puede infundir al significado de la historia narrada una nueva orientación que viene a enriquecer el valor iluminador del mito (.....) Ese texto o “hipertexto” adquiere un significado especial precisamente por la manera de enfocar y de reescribir el esquema narrativo del mito en cuestión.(Herrero, 61)

#### 1.4. Nudos dramáticos en *Decir Adiós*

Para contextualizar el uso del concepto “nudo dramático” en esta oportunidad, apelaré a algunas definiciones específicas. Para ello citaré las definiciones de Patrice Pavis en *Diccionario del Teatro* y García Barrientos en su obra *Como comentar una obra de teatro*, dejando de lado otras acepciones del mismo.

Según Patrice Pavis,

El nudo o nudos dramático de una obra consiste en el o los momentos claves donde la obra plantea una inflexión y toma un camino determinado. En el caso de una obra dramática moderna, no épica, “el nudo forma parte de toda dramaturgia en que interviene un conflicto y es más o menos visible. En la dramaturgia clásica, la contradicción y el fortalecimiento del nudo se realizan de manera continua y subterránea.” (335)

Según García Barrientos,

El nudo, compuesto frecuentemente por acontecimientos que están fuera de la obra (ocurridos antes de comenzar la acción) y algunos que están dentro, comprende “desde el principio (no de la tragedia, sino de los sucesos que constituyen el nudo) hasta aquella parte que precede inmediatamente el cambio hacia la dicha o la desdicha. (261)

El nudo dramático de una obra consistiría entonces en un entramado constituido por cruzamientos de distinta cualidad que dirigen las acciones hacia un lado u otro de un eje imaginario, modificando la situación dramática que hasta ese momento se sostenía.

En *Decir Adiós*, el conflicto se plantea casi al comienzo, en las primeras páginas. Durante el transcurso de la pieza, la protagonista situada desde un panóptico peculiar, va observando, a la vez que siendo observada por todos los miembros de su familia. Una especie de carrousel macabro donde desfila la miseria humana.

El conflicto se inicia con la información que Nora da a su desprevenido marido, respecto a su decisión de abandonar el hogar ese mismo día.

Nora- Me voy Alberto.

Alberto- A dónde te vas?

Nora- No sé, pero me voy

Alberto- Estás loca?

Nora- No sé tampoco. Me desperté y....bueno...no quiero seguir así...me voy.

Alberto- Tenés un amante

Nora- No digas bobadas. En qué horario voy a tener un amante?

Alberto- Es cierto, ves? Nunca lo había pensado así. No hay hora....(sonríe)

Pero entonces..... Vos sos loca, como te vas a ir así como así?

Nora- Así como así, eso! (Paredes, 3)

La resolución de Nora es un disparador a través del cual se organiza la obra. A partir de este hecho, el autor utiliza el recurso de la visita de cada personaje a la casa de la protagonista, para ofrecer un panorama variado en cuanto a la diversidad de personajes, pero uniformidad en cuanto “familia unida”, coincidente con el discurso que cada miembro mantiene con Nora: sacarle la mayor información posible respecto a las verdaderas razones de su decisión.

Así, en la segunda escena, con Laura, su hermana, se plantea el segundo nudo de la obra: la noticia de la infidelidad de Alberto, con el curioso mecanismo de que al interrogar al otro (Laura a Nora, sobre una supuesta infidelidad de Nora), se pretende desviar la atención sobre el propio problema, en este caso la propia infidelidad de Laura, finalmente descubierta por Nora, a través de una simple pregunta, franca y directa. La secuencia interrogatoria, a la que Laura somete a su hermana, se ve interrumpida cuando Nora devuelve a Laura el golpe con una sola pregunta:

Nora- Te acostás con él?

Laura- Eh?

Nora- Ya me oíste

Laura- Pero...

Nora- Yo me voy, podés decírmelo. Te acostás o no te acostás con él?

Laura- Si

(Paredes; 7)

El tema de la infidelidad de Alberto, se retoma casi al final de la obra, en un dialogo entre Nora y Alberto:

Nora- Hay consuelos, según me he enterado.

Alberto- Fue una pavada lo de Laura. No te lo podés tomar en serio.

Nora- Fue toda una sorpresa.

Alberto- Si?

Nora- Supongo que habrá sido en aquel campamento... No importa, no me interesa.

Alberto- Estás segura?

Nora- Por qué no me lo dijiste?

Alberto- Pensé que no tenía sentido.

Nora- Hasta hoy

Alberto- Yo no le pedí a Laura que...

Nora- Se sentía bien diciéndomelo, estaba contenta con la aventurita.

Alberto- Son pavadas Nora, momentos que se dan y...

Nora- Es mi hermana. (Paredes, 21)

A partir del primer y segundo nudo, se van dando una serie de situaciones que más que generar nuevos nudos, van apretando cada vez más el nudo original alrededor de la garganta de la obra. Todos se van ahorcando con la misma cuerda, ya que Nora es simplemente emergente de un conflicto de origen familiar que se expresa a través de su exponente más joven y sensible.

Es así que en las sucesivas escenas, con Laura su hermana, con Raúl su cuñado, con Aída su suegra y finalmente, dentro de ese esquema circular al que Mirza alude, nuevamente con Alberto, su esposo, se van abriendo ventanas que dejan a la vista pasiones y miserias y la no posibilidad de reparación.

En la escena de Nora con Odilia, la empleada doméstica, el autor plantea una tregua respecto al monotema de la obra. La escena funciona como un paréntesis temático. El asunto se suspende durante esta escena aunque, en lo implícito esté presente. Sepa Odilia o no lo que está sucediendo, no lo nombra y Nora tampoco hace mención del asunto. En la conversación sobrevuela una atmósfera de amabilidad y comprensión pero también de distancia social de clase. El elemento “fronterizo” que agrega la interpretación de Odilia, su hablar con acento brasilero, acentúa aún más las diferencias entre ambas.

En esta escena se produce, por parte de Odilia, lo que Celia Amorós denomina “maniobra estoica”, que consiste en “un gesto de resignificación valorativa y

voluntarística de los topos tradicionales” (Femenías, 81). Para esta teórica española, la maniobra consiste en “prescindir de las herramientas de la razón y de constituirse en sujetos de derecho, epistemológicos, éticos o políticos y caer en la trampa de la maniobra estoica” (Femenías, 81).

Este es el lugar que han tenido siempre las mujeres y del que Odilia se hace eco reproduciendo un discurso conformista y funcional, alimentando la imagen de fachada, de slogan publicitario,

Odilia- Gracias a Dios le tiene que dar señora! Y eso no quiere decir que Ud. no se lo merezca, eh? Ah no, eso no, Dios no le da pan al que no tiene dientes! Eso sí que es mentira de la gente. Ud. tiene todo eso porque es buenísima, ni que hablar Pero reconozca lo que tiene:

Nora- Está bien. Me ganó el partido. Soy una persona muy afortunada, gracias al Dios Santo bendito!

Odilia- Eso. Así mismo. El santo los tendría que ver a ustedes, para irse de vuelta tranquilo, en vez de visitar a desgraciados como yo. Macanas! Yo no me quejo. Voy tirando. Perdoname San Antonio!.(Paredes, 11)

Odilia lleva la conversación adelante. Su impronta es optimista y hace gala de conocer la vida de sus patronos. Oficia también como consejera e insta a Nora a ocupar el lugar de mujer agradecida con el que, a su juicio, debe cumplir. Lo que tiene Nora, lo tiene “gracias a Dios”, es Dios a quien tiene que reconocer como su benefactor y responder con su agradecimiento, y para Odilia, no hay más que hablar. La distancia cultural entre Nora y Odilia, en parte se resuelve a favor del vínculo por el afecto que ambas se profesan y por la relación jerárquica que a pesar de la afición marca claramente los límites de esta relación tan particular.

Si las mujeres paradójicamente son representadas como la ausencia, no se trata históricamente de una ausencia que muestre el vacío de/lugar que

debieron haber ocupado. Si así fuera, hubiera habido espacios lógico-ontológicamente asignados a priori para los unos y para las otras, lo que a todas luces es falso en varios sentidos. Por el contrario, la ausencia ha sido vinculada tradicionalmente con la incapacidad, la inferioridad, la inmadurez, el defecto, la carencia o la impotencia, y por tanto, ese lugar quedó marcado como aquél en el que las mujeres deben estar: ese ha sido el mandato histórico, visto, además, como "justo". Entonces, paradójicamente, ¿no será acaso mayor transgresión ocupar el lugar prohibido, el lugar del sujeto, el punto de inflexión que hace de la resistencia el espacio del que emergerá el reconocimiento a un sujeto-mujer político, ético, filosófico, legal, de derechos y de necesidades? (Femenías, 90)

### **1.5- Aportes de otras disciplinas: semiótica y sociología. Análisis de algunas escenas fundamentales.**

Sólo el no tener nada que ocultar da el derecho de mantener algo en reserva. ( Goffman, 1963)

La crítica especializada tiene diferentes opiniones en cuanto al estilo de *Decir Adiós*: algunas la califican de naturalista, otras de realista. “*Decir Adiós* nos propone dentro de un enfoque básicamente naturalista, pero que va más allá de él por el cuestionamiento que implica” (Mirza, *El Día*, 1979, 11). “Esta pieza, heredera de la mejor tradición naturalista es una pequeña obra maestra en su género” (Baccino, *Mundocolor*). Por otra parte, Fattoruso aludiendo a otros aspectos de la obra expresa: “Queda todo en un grand guiñol que tras la apariencia del retrato fiel de una realidad, persigue más escandalizar con sus imágenes que llamar la atención o comunicar algo.”

El naturalismo, movimiento artístico de fines del siglo XIX, se caracteriza por la reproducción total de una realidad, al estilo fotográfico. Hay que tener en cuenta que con la invención de la fotografía, el punto de vista del que acciona la cámara es lo que da lugar a la imagen que queda plasmada en el papel y más recientemente en la pantalla, y que esa imagen reproduce el modelo tridimensional del que parte.

El naturalismo, como movimiento surgido reactivo al romanticismo, no apela a la imaginación para narrar la historia, sino que se dedica a reflejar la realidad como si de un retrato fotográfico se tratara.

.El realismo en cambio surgió en la primera mitad del siglo XIX como un conjunto de estéticas que reaccionan contra el clasicismo, el romanticismo y el arte por el arte, “es ilusorio esperar encontrar necesariamente, en un obra realista, una descripción de la realidad, en su “totalidad diversa, agitada y transformable”. (Pavis, 401)

Una completa descripción de realismo, la hace Pavis en su *Diccionario del Teatro*

El realismo, a diferencia del naturalismo, no se limita a la producción de apariencias y a la copia de la realidad. No se trata para él de hacer coincidir la realidad y su representación, sino de dar una imagen de la fábula y de la escena que permita al espectador, gracias a su actividad simbólica y lúdica, acceder a la comprensión de los mecanismos sociales de esta realidad.” El realismo no pinta la realidad tal y como lo hace el naturalismo, la escena no expresa, “significa”, “esta puesta en signo de la escena vela por la distancia correcta entre el significante, el material escénico utilizado y el significado, el mensaje a transmitir... Por eso se vale de un conjunto de técnicas que “deben asegurar la transitividad y por ello, la legibilidad de un texto en relación con un público dado”. (Pavis, 402-403)

Es fundamental destacar, que en teatro no es posible un naturalismo a ultranza, porque la dinámica de la puesta en escena cuyos signos se potencian y retroalimentan eleva los significados a una pluralidad imposible de cuantificar, Poco tienen que ver con “lo inmutable” del registro fotográfico, que aún como registro físico fijo dispara un sinnúmero de interpretaciones.

Anne Ubersfeld hace un importante aporte en cuanto a la utilización del concepto de teatro naturalista como copia de la realidad:

Es ilusión creer que el teatro naturalista, por ejemplo, copia la realidad, cuando, a decir verdad, no la copia en absoluto; se limita a escenificar una determinada imagen de las condiciones socio-económicas y de las relaciones entre los hombres, imagen construida de acuerdo con las representaciones que se hace la clase dominante, consecuentes con el código de la clase dominante y que, precisamente por ello, se imponen sin reacción al espectador. (35)

*Decir Adiós* es un drama moderno, de corte realista, y si bien el lenguaje que utiliza Paredes es rioplatense, el alcance de su mensaje es universal. La obra tiene rasgos del realismo, y mantiene características del naturalismo con el que se ha calificado a *Casa de Muñecas*. No obstante, Jorge Dubatti ubica a *Casa de Muñecas* junto a *El Enemigo del Pueblo*, *Espectros*, *Las columnas de la sociedad* y *El pato salvaje*, como “perfección del drama moderno a través del realismo social” (3). *Decir Adiós* no tiene la estructura de *Casa de Muñecas*, tanto su escritura, como sus personajes no conforman una organización tan estructurada de “obra bien hecha “. En *Fragmento del estudio preliminar a Una casa de muñecas/Un enemigo del pueblo” de Henrik Ibsen*, Dubatti recoge la opinión de Arthur Miller sobre el teatro de Ibsen,

(...) Hay un elemento en el método de Ibsen que no debería dejarse de lado, ni desecharse como se hace frecuentemente hoy en día. Sus obras, y su método, no hacen más que revelar la evolución cualitativa de la vida. Mirando sus obras, uno está informado permanentemente de un proceso, de un cambio, de un desarrollo. (...) Sus obras son profundamente dinámicas, porque ese enorme pasado finalmente estuvo pesadamente documentado, de manera tal que el presente puede ser comprendido en la totalidad, como un momento en el fluir del tiempo, y no –como pasa en muchas obras modernas- como una situación sin raíces.(6)

En *Decir Adiós* la estructura es diferente, quizás se asemeje más a la crítica que hace Arthur Miller de las obras modernas. Nora es el centro de la acción, alrededor de la cual gira el resto de los personajes, la mayoría de los cuales son episódicos y están al servicio del personaje principal y del conflicto principal. No se desarrollan tramas paralelas que funcionen de contrapunto, aunque se esbozan otras problemáticas en las que el resto de los personajes se ven involucrados. García Barrientos clasifica los dramas en tres categorías: de acción, de personaje y de ambiente. Define el drama de personaje de esta manera:

(...) es éste el que ocupa el centro de la estructura, las acciones derivan de él y no a la inversa, lo mismo que las partes constitutivas, él dota de unidad a la obra, no ellas; todo lo cual se hace perceptible en un característico relajamiento de la acción.(78)

En *Decir Adiós*, ya en las primeras páginas, Nora manifiesta su decisión de dejar el hogar, sin argumentos contundentes, más bien sin argumentos, que es lo que por lo menos esperamos del que toma una decisión de ese tenor, para poder comprenderlo y que no nos arrastre a su abismo. Paradojalmente, la falta de argumentos de Nora, podría ser a la vez que su mayor debilidad, su mayor fortaleza y potencia, lo que permitiría arriesgar interpretaciones hacia lugares no explorados de la percepción y el pensamiento: el deseo y la necesidad que

impulsan tal decisión se imponen sobre el discurso, ahí donde el logos parece abandonarla, crece la audacia de enfrentarse con la necesidad en estado puro, con el deseo llevado al acto de no pertenecer más a un sistema que la agobia y la enajena, “el coraje de decir la verdad” del que habla Foucault que analizaremos más adelante en el trabajo.

Eso que ella llama aburrimiento, y que comprueba a cada paso que todos lo sufren pero nadie se hace cargo ni de admitirlo ni de cambiarlo, y frente al que quizás no se pueda hacer nada, salvo huir, es sin embargo su motor y su justificación.

Al comienzo de la obra, Nora se comunica a través de gestos, uno de los cuales es negar con la cabeza varias veces lo que su esposo le pregunta desde otro lugar de la casa. Ese negar podría corresponder a un “asentir interno” ¿.Ella está sola en su habitación, a quién niega sino asintiendo a sí misma? Sostiene Butler, que “El asentir con la cabeza funciona como una precondition expresiva del reconocimiento. Un tipo similar de facultad expresiva se pone en juego cuando nos mantenemos en silencio ante la pregunta: Tiene algo que decir en su descargo?” (2005, 25).

Alberto- Y estás arriba cariño?

(Nora hace que no con la cabeza, aunque él no la vea. Vuelve a repetir su negación varias veces, sin hablar) (Paredes,1)

A quién le responde Nora con sus movimientos de cabeza? Nora no puede apropiarse de un lenguaje comunicacional adecuado porque el deseo, es básicamente indecible. Según Luce Irigaray(1974), el deseo ha sido relegado en la cultura occidental por la carne, negándole la dimensión espiritual. Sobre la postura de Irigaray ampliaremos en capítulo III. Por otra parte, Annalisa Mirizio en "A dónde conduce la exaltación de lo femenino? Logros y límites políticos del pensamiento de la diferencia sexual italiano", expresa:

Bochetti, sugería leer el silencio femenino sobre el deseo, no como signo de su pobre lenguaje, ni como signo de incapacidad, sino al contrario, como signo de la pobreza del lenguaje y como signo de imposibilidad y resistencia. (101)

Mientras que Nora en *Casa de Muñecas* parece no tener dificultades en la enunciación, Nora en *Decir Adiós* titubea. Su decisión se dilata y es renuente a dar explicaciones, sólo sabe que no sabe, pero siente y aún a tientas intuye que vale la pena ir en la dirección que le marca su instinto. Sus necesidades tienen similitudes, sus discursos son muy diferentes. ¿Forman ambas “Noras” parte de distintas versiones del mismo mito?

Como ya mencionamos, la primera escena, disparadora del conflicto, disemina su efecto hacia el resto de la obra, que se organiza en seis escenas estructuradas en dúos. Cada escena está integrada por dos personajes distintos, donde el común denominador es Nora, lo que da a los encuentros un carácter íntimo, de reserva, exclusivo. Dice García Barrientos: “La configuración en dúo se presta a manifestaciones de intimidad, como la confidencia o la declaración amorosa, lo mismo que al enfrentamiento.” (156). La obra mantiene unidad de tiempo, lugar y acción propia del teatro clásico. Los hechos transcurren en un solo día y en un único espacio: el dormitorio. Las referencias hacia el pasado sólo están nombradas, no representadas, sucediendo lo mismo con la proyección hacia el futuro. En la descripción general de los espacios escénicos, el autor cita: “*Dormitorio de Nora y Alberto, hasta la escena V en que se indica otra cosa. Cama de matrimonio y demás. Hay una salida al baño, otra a la cocina y otra al living, donde duerme la hija de Nora y Alberto, menor de un año*”.

Sin embargo en la escena VI, última de la obra, no se advierte ningún cambio de espacio escénico. En cuanto al lugar y al momento, dice: “es igual, pero puede referenciarse a Montevideo, entre 1970 y 1980.”

Roger Mirza en su crítica: “Decir ‘no’ y comenzar de nuevo” (*El Día*, 11) argumenta a favor de la idea “doble circularidad”:

Construida sobre una doble circularidad se refuerza aún la concentración de la escenificación: circularidad del proceso dramático en el tiempo que abarca un día y comienza y termina con la misma pareja y la misma decisión, enriquecida por las confrontaciones que origina y por la revelación del entorno en que se apoya, circularidad también proyectada fuera del tiempo, dada por la reiteración cíclica de toda la acción (la obra se reanuda al final exactamente como empezó), en una atemporalidad ritual que sitúa la acción en un plano simbólico, dotándola de un carácter más universal, proyectándola hacia el hombre en general, hacia nosotros.

Hay varias citas al espacio aludido, ya sea por la entrada o salida de personajes como por alusiones verbales y paraverbales respecto al fuera de escena y al espacio exterior.

García Barrientos denomina signos “paraverbales” a “el grito, el tono, la entonación y el volumen” (139) entre otros. Los personajes hablan en el espacio escénico, siendo excepcional los diálogos de una habitación externa hacia la escena, salvo en la primera escena y al final de la obra donde ninguno de los involucrados puede ver la reacción del personaje que está siendo aludido en el texto. Este espacio, sería “el espacio latente contiguo” (137) donde la voz de afuera y la réplica hacia afuera conforman un espacio diferente y que admite múltiples significaciones

Todos los personajes del reparto, aun teniendo distintos grado de representación salen a escena, inclusive la niña que, “cosificada”, sin nombre ni más denominación que “la nena” aparece en la primera escena en un canasto para bebés, como un paquete que se lleva y se trae de acuerdo a la conveniencia de los adultos.

Toda construcción ficcional implica un sistema de signos estrechamente ligados entre sí por su función y significado. La función de los personajes dentro de una obra teatral son parte de un sistema donde todos y cada uno se interrelaciona con los demás directa o indirectamente.

García Barrientos, propone una clasificación de las funciones del personaje en pragmáticas y sintácticas (176-77). Dentro de las pragmáticas, el de “portavoz” es la más identificable dentro de la obra. Todos los personajes son portavoces, ya de una determinada posición social, o cierto grado de poder sobre Nora (Aída, la suegra, Raúl, el cuñado, Laura, la hermana, Alberto, el esposo), si bien en forma más tenue también los otros personajes son portavoces de diferentes situaciones. Cada uno de ellos, vive en su micromundo doméstico o laboral y se expresa desde un lugar que no es compartido con los demás personajes, salvo con Nora, el personaje de mayor jerarquía en la obra, “El tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados”. (Lotman. En García Barrientos, 189)

En *Decir Adiós*: todos los personajes se relacionan con Nora, no aparecen representadas relaciones transversales entre el resto de los personajes, sino relatadas. Hay una centralidad que irradia desde Nora hacia el resto de los personajes, como núcleo de la acción. Es la representación simbólica de “uno contra todos y todos contra una”. La relación entre el resto de los personajes se da fuera de escena, o sea fuera del ámbito concreto de escritura de la obra y formará parte de lo que suponemos sucede entre ellos, ya sea por dichos o por inferencia. Parafraseando a Goffman: vivimos por inferencia.

Utilizando nuevamente la clasificación de García Barrientos, respecto a “Personaje y Significado”, dentro de la trama de la obra, a los personajes (menos Nora) les correspondería la categorización de personajes semantizados “cargados de significado en diferente grado” (190), mientras que a Nora correspondería la clasificación de “tematizado”. El personaje tematizado tiene una carga de

significado que es el máximo que puede tener un personaje, y donde el tema de la obra y el proceder del personaje se dan en consonancia. “su significación coincide con el tema de la obra” (190).

El planteo escenográfico de *Decir Adiós*, en sus dos versiones -teatro independiente (1979) y Comedia Nacional (1999) tiene como centro el dormitorio del matrimonio de Alberto y Nora, más específicamente la cama. La cama tiene una relevancia esencial dentro de la obra y una presencia central en el espacio escénico.. Bordeada por una estructura estilizada que emula los contornos de una habitación, este diseño escenográfico permite que el espectador se introduzca en ese espacio sagrado y reservado para la actuación, como partícipe-espía de los pormenores de una pareja en su entorno más íntimo. El objeto cama se asocia a varias actividades y/o circunstancias del ser humano, siendo las básicas: descanso, sexo, enfermedad.

Sin embargo, si bien en la puesta en escena se utilizan los objetos de igual manera que en la vida cotidiana: cama, mesas de luz, lámparas, sábanas, radio, se utilizan en la función para la que fueron creados, lejos de ser un registro fotográfico de un dormitorio, el espacio se transforma en una celda por la contribución de la ambientación escenográfica, a través de la imagen de una sugerente reja proyectada en la pared. Ese dormitorio convertido en celda da cuenta de un enfoque realista, a pesar de que se utilicen elementos cuyo uso coincida con el habitual .El hecho de introducir un elemento como la reja proyectada, refuerza el clima de opresión que el autor y el director proponen como estética de la obra. Lo mismo sucede con el vestuario, y la actuación, sin embargo, la puesta en escena de *Decir Adiós*, no es naturalista. Es muy común utilizar estos términos como sinónimos y da cuenta de ello algunas críticas de la obra, como la mencionada anteriormente.

De los diferentes objetos que se despliegan en escena, el “objeto cama” es el que reúne la mayor polisemia. La escena IV *da* cuenta de la condensación de

sentidos que encierra “la cama”, que, pasa a ocupar un lugar relevante en la escena: como símbolo de la posibilidad de sexo. Es en la única escena en la que existe esta perspectiva, por el clima que genera la relación entre Nora y Raúl, que gira entorno y sobre (literalmente), la cama.

Hemos hablado de los nudos problemáticos de la obra y llegado a la conclusión de que en *Decir Adiós*, hay un gran nudo primigenio, a partir del cual el resto de los personajes va tomando posición y va dejando al descubierto otros nudos, otros conflictos entre los personajes y con Nora.

En la primera escena Alberto, su esposo, deja ver rápidamente su impronta fría y calculadora. En la escena entre Nora y Laura, es donde se devela la infidelidad de esta última con Alberto. En la escena con su suegra, queda al descubierto la falta de empatía de ésta con Nora y todo lo que está dispuesta a hacer para quedarse legalmente con su nieta. Como vimos, en casi todas las escenas, los personajes van mostrando aspectos que sorprenden a los demás, que son novedosos para el otro, y donde uno a uno, se van cayendo las máscaras. Es en la escena IV donde Raúl es el catalizador y es donde a Nora también se le cae la máscara.

Raúl, va a casa de Nora con la noticia de que viene su suegra. Ese argumento veremos que es utilizado (o deriva) en “excusa” para estar cerca de Nora y de paso, tratar de tener una relación íntima con ella utilizando distintos mecanismos de seducción para atraerla. La escena transcurre entre las bromas de Raúl y las contestaciones cortantes por parte de Nora, para la cual, Raúl sólo tiene dos opciones: oponerse directamente a ella o tratar de que entre en su juego.

Ciertas conductas de los personajes pueden llevar a pensar que su interioridad y lo que expresan está en conexión. No siempre la expresión de lo evidente refleja el núcleo vital del personaje: la movilidad y despliegue de Raúl no es signo de amor a la vida, mientras que la renuencia de Nora puede ser signo de un trabajo interior arduo en el que utiliza todas sus fuerzas para sobrevivir: “Ha encontrado

la zona de las preguntas radicales, no ha encontrado respuestas, pero por lo menos no acepta las máscaras, ni las ilusiones, ni la resignación” ( Mirza, *El día*, 1979, 11)

Erving Goffman, analizando las interacciones personales utiliza el modelo escénico para clasificar las actuaciones humanas en el marco de las relaciones interpersonales. En su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, analiza la recepción de algunos aspectos vinculados a la primera impresión que se tiene de alguien y los datos que se hace necesario recabar para completar una idea más fiel de la persona que se nos presenta. Podría resultar extraño que Nora no conociera realmente a su cuñado Raúl. Por la forma retórica en que se refiere a él, da la impresión de que aun conociéndolo juega con la posibilidad que, lo que realmente piensa de él, no sea verdad.

Nora: Siempre me cuesta saber si sos un terrible cínico o un tipo simpático”.

Raul: A decir verdad, hoy en día las dos cosas se confunden. Es imposible ejercer el humor sin hacerlo un poquito ácido...” (Paredes, 13)

Esa dificultad (dada por la palabra “siempre”) en definir cuál es el “ser” de Raúl, oscilante entre dos opciones, parece dar cuenta, por un lado, de la dificultad de detectar lo “esencial” en el otro, pero alude también a la existencia de la máscara que usamos para presentarnos, como si ambas características pudieran por su proximidad, confundirse.

En la indecisión de cómo clasificar a su cuñado, Nora alude aunque indirectamente a la máscaras que mostramos, y que a la vez, nos mostramos bajo muchas máscaras. Esa fachada que Goffman define como: “...la dotación expresiva de un tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el

individuo durante la actuación- (34). No debe olvidarse, que “máscara” en latín significa “persona”, o sea estamos destinados a “las máscaras”.

Raúl- A decir verdad, hoy en día las dos cosas se confunde. Es imposible ejercer el humor sin hacerlo un poquito ácido. El mundo se derrumba, mi querida, y uno tiene que hacer como que no se da cuenta. Ya aprontaste las valijas y todo? (Paredes, 13)

Es interesante ver como Raúl, en su texto alude a la máscara, sin ser consciente de ello. Si Nora puede confundirse entre “cínico” y “simpático”, Raúl no se confunde. Raúl sabe bien quién es, y está allí para sacar partido de la situación.

Nora le sigue el juego, pero también lo desea y si bien, no parece estar en sus planes, vengarse de su marido por la infidelidad de éste con su hermana, el hecho de desenmascarar a Raúl, hace que también a ella se le caiga su máscara. En “Apariencia y Modales” Goffman subraya: “a veces esperamos, como es natural, una coherencia confirmatoria entre la apariencia y los modales” (36). Nora tiene elementos para catalogar a su cuñado, en base a los dos aspectos señalados por Goffman: “La apariencia se refiere a aquellos estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del status social del actuante.”. (36). Raúl es abogado, tiene un estudio donde ejerce su profesión, no es del tipo “sportivo”. Según él mismo se describe se viste formalmente, tiene aspiraciones discretas, Podría entrar dentro de la categoría de los personajes “estigmatizables”, debido a su propia presentación en la vida cotidiana, o por lo menos como se muestra ante Nora, como el lobo disfrazado de cordero. Esa ambigüedad o dualidad hace pensar en un seductor sin remedio, digno hijo del patriarcado.

Luego de que Nora se empodera, se convierte en una mujer estigmatizable. En *Casa de Muñecas* su conducta se caracteriza por una serie de acciones de encubrimiento frente a su esposo ante el cual da una imagen de obediencia

bastante alejada a su conducta real. Nora encubre su deuda, encubre su afición por las almendras que come a escondidas, encubre su terror a ser descubierta en hechos del pasado que la pueden condenar en el presente.

Goffman define el encubrimiento, como manejo de información oculta que desacredita el yo y expresa que en algunos casos se usa la identidad social de las personas, que están con tal o cual individuo, como fuente de información sobre la identidad social de ese sujeto en particular, de modo que la compañía de un criminal, por ej., contamina a todos aquellos que sean vistos en su compañía.

La información social es un elemento que aparece en ambas obras. En *Casa de Muñecas*, Torvaldo le reprocha a Nora su comportamiento, comparable al de su propio padre, y en un solo acto, los asimila a través de una severa actitud crítica:

Torvaldo- Déjate de frases huecas. Tu padre tenía también una provisión de frases parecidas a mano. (Ibsen, 1193)

En ambas obras se hace referencia a un pasado sombrío con personajes que no aparecen en escena: los padres, muertos o desaparecidos. La conducta del padre de Nora, es fruto de críticas y de cuestionamientos que recaen sobre las hijas en el presente: “Haber tenido un pasado sombrío es un problema relativo a la identidad social, el modo como maneja la información relacionada con ese pasado es una cuestión de identificación personal.”(Estigma, 81)

Hay un momento, donde el personaje Nora cambia de cualidad. De ser un personaje de corte realista, pasa a tener un carácter simbólico y una estatura dramática inesperada. En *Casa de Muñecas*, el cambio se viene procesando a lo largo de toda la obra, a través de indicios y señales varias, que revelan la disconformidad existencial del personaje. Algunos sucesos ofician de catalizadores y aceleran las reacciones químicas entre los personajes. En este

caso, el catalizador, es la reacción de Torvaldo ante las cartas de Krogstad, que establecen un antes y un después en su relación con Nora y viceversa.

Nora ha quebrado lo que Goffman llama “la identidad personal”. Este autor distingue entre identidad personal e identidad de rol. “Entre círculos sociales pequeños cada uno de sus miembros llega a ser conocido por los demás como una persona única. Esta unicidad vendría a ser una marca positiva o soporte de la identidad” (Estigma, 72)

Se da por sentado que cada individuo tiene una sola biografía, sin embargo hay diferencias entre la identidad personal y la identidad social.

Nora al plantear una prerrogativa para su vida, tan alejada de lo que se espera de ella, deja ver otra identidad que no condice con la imagen que los demás se han hecho de ella y probablemente en la que ella misma ha querido reflejarse. Nora se ha manejado con una identidad social dentro del ámbito privado que no coincide con su identidad personal.

Raúl, también aparece con mayor fuerza como portavoz de la situación familiar, que además expresa directamente. En la escena IV, hay dos parlamentos que dan cuenta de ese rol a través del cual entra en contacto con Nora, y se infiltra en su intimidad.

Raúl- Me dijeron que hace falta un abogado

Nora- Y vos que hacés por acá?

Raúl- Te traigo el fatal anuncio de que se viene tu suegra.

Raúl provoca a Nora a utilizando diferentes recursos de seducción, desde su rol de “mensajero” primero, luego intentando sacarle información en forma “simpática”. La escena transcurre en un clima de seducción que va subiendo en intensidad y acorralando a Nora que pasa a la ofensiva, devolviendo la provocación con más provocación, lo que finalmente conduce a un final desesperado y patético para ambos personajes.

Raúl podría considerarse portavoz en el sentido literal del término: “llevar la voz”, (está “llevando” la voz de su suegra) adelantando su llegada, operando como “facilitador” pero más próximo a la figura del “alcahuete”, del Arlequino que sirve a dos patrones para sacar rédito para sí mismo. Enrique Pichon Rivière (1985) define el portavoz de un grupo familiar como el miembro que en un momento denuncia el acontecer grupal, las fantasías que los mueven, las ansiedades y necesidades de la totalidad del grupo. Dice Pichon que "la familia es una Gestalt-Gestaltung, un "estructurando" que funciona como totalidad" (71). En este caso, Raúl podría ser un portavoz coyuntural, o chivo emisario, dado que esta figura es rotativa y no patrimonio de un solo miembro de la familia. En este caso, coincidiría con el rol asumido.

La parquedad de Nora, resguarda una “presunción de libertad”, su economía de palabras, se contrapone a la extroversión de Raúl, sus maneras, a decir de Goffman: “los estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actuante esperará desempeñar en la situación que se avecina...” (Estigma, 36).

Raúl, apabulla con su verborragia, sus chistes y bromas, alusiones a lugares comunes como la popular canción “tres cosas hay en la vida, salud, dinero y amor...”. Sus dichos, su conducta en general revelan una extraña mezcla de frivolidad, estrés, angustia, miseria e insatisfacción permanente.

Sin embargo o tal vez, ese despliegue erótico, provoca en Nora una reacción que la saca de ese lugar que ha ocupado durante toda la obra, y la coloca en el plano de “la necesidad del otro”, sin importar como sea ese otro. Tal vez, ese sea el mayor contraste en la obra, Nora no quiere a Raúl, sin embargo el deseo está presente. Se ve empujada a actuar en forma programada, cifrada y de acuerdo a los deseos del otro, y eso deja al descubierto su propio deseo, cuyo objeto es, por la coyuntura, Raúl. Este hecho la emparenta con su hermana. Raúl, podría estar jugando para ella un rol alternativo, con el que puede ensayar su rebeldía, su

necesidad de venganza, pero también su amor. El deseo está presente en esta escena y los cuerpos significan diferente que en el resto de la obra, son cuerpos deseantes.

En esta escena, Nora pone el cuerpo de una manera particular. Su cuerpo que ha estado la mayor parte del tiempo deambulando por la casa, casi arrastrándose, haciendo las tareas casi en forma automática, y oculto bajo un amplio camisón. En esta escena, se transforma en un “cuerpo deseante”, que niega ese deseo a través de la agresión y la provocación.

La actitud de goce o deseo dentro de las circunstancias del personaje entendido como máquina deseante participa también del conocimiento y reconocimiento de los ejes dramáticos, escénicos y visuales que se producen al nivel vocal y corporal; lo que implica un marco imaginario de responsabilidad psicológica, cultural y simbólica que conlleva acciones, estados sugerentes, conjugaciones psicológicas y antropológicas y sobretodo transgresión y sostén corpoteatral de una visión creadora. (Pérez, 2019)

La escena va tomando un cariz cada vez más violento, donde prima la ironía como recurso que sustenta la comunicación. La conducta sexual de ambos se expresa a través de un juego casi perverso de provocación y rechazo por parte de Nora en el que Raúl entra y queda burlado, Nora lastimada y ambos atrapados.

En el “tira y afloje” en el que se ven enfrentados, se entremezclan pantallazos de la vida familiar de Raúl, que ponen de manifiesto la violencia y la intolerancia: “Fue en el almuerzo, me tiró la tal trompada que si no la esquivo me noquea...”, como comentarios sobre la vida: “a mí me parece sensacional que te rajés” (rol de ayudante) “Esta idea de las vacaciones me parece imbatible”. “La violencia está entre nosotros, querida. Y también aburre créeme.”

*La violencia está entre nosotros* es una novela de James Dickey, publicada en 1970, que seguramente Paredes conoció, y que pone en boca de Raúl para reforzar su cinismo.

### **a) Raul y Odilia- Lo simbólico en escena**

El autor utiliza el recurso de poner en boca de dos personajes muy diferentes una misma canción popular española. Esta canción es mencionada por Raúl y Odilia. quizás los personajes que están más lejos el uno del otro en cuanto a características y objetivos dentro de la obra. En diferentes escenas y contextos ambos hacen mención a dichas coplas: “Tres cosas hay en la vida”. Otro aspecto que se puede vincular a la circularidad de la obra. Nada parecen tener que ver estos personajes, sin embargo, quizás esto mismo haga más significativo el uso de esta melodía, como lugar común donde los deseos son similares. Su propia popularidad la hace adaptable a las más variadas situaciones.

Tres cosas hay en la vida, salud dinero y amor y el que tenga esas tres cosas que de las gracias a Dios.

El que tenga un amor que lo cuide que lo cuide, la salud y la platita que no la tire, que no la tire...

Odilia, trae a colación esa canción para marcar la buena suerte de Nora en la vida.

Odilia: ...Vea, tienen salud ustedes o no tienen, eh? De lejos de les ve lo rozagantes que están. No son millonarios, claro, pero andan bien y la cosa parece que fuera para mejor todavía. Sabe cómo me doy cuenta? Cuando un hombre se compra corbatas, señal de que progresa, eso es fatal, mire. Y dos por tres veo una nueva corbata en el ropero de Don Alberto. Los dos se quiere, están haciendo una familia, qué más se puede pedir?

Nora- Nada más?

Odilia- Una canción que cantaba mi madre (canta)

Tres cosas hay en la vida

Salud, dinero y amor

Y el que tenga esas tres cosa

Puede dar gracias a Dios.

Por otra parte, Raúl utiliza la canción como medida de todo lo que le falta:

Nora-..... Con toda sinceridad también, qué es lo que esperás de la vida?

Alberto- Uy uy uy! Por qué no me preguntas si creo en Dios, también? Son preguntas dificilongas, m'hijita!.

Nora- No te hagas el zonzo

Raúl- Nada

Nora- Nada?

Raúl- Bobadas. Nada tangible....nada real... que los chicos crezcan y traten de ir viviendo... mientras uno trata de irse muriendo... Para qué? Salud, dinero y amor! Y el que tenga esas tres cosas, puede dar gracias a Dios! Una canción vieja... Yo de salud, estoy en la edad del infarto. El dinero nunca alcanza y en cuanto al amor... Bueno, de eso es lo que te estaba tratando de convencer...

Otro elemento vinculado a lo simbólico en escena, es la referencia que hace Odilia a la compra de corbatas por parte de su patrón, Alberto, como señal de un buen poder adquisitivo. Si bien, que la situación económica de sus patrones sea buena, es una interpretación personal de Odilia, también representa una apreciación, que aunque doméstica, capta el subtexto que dicha prenda simboliza:

accesoria pero a la vez importante en el vestuario masculino, radica un valor metafórico vinculado al poder, la ostentación, la riqueza, la elegancia y que a la vez es signo de la importancia que Alberto da a su imagen, en resumen lo fálico, y narcisista que ya he planteado, y que además se ve reforzado por la actitud de irse a trabajar (huir?)dejando un incendio prendido en la casa.

Otro aspecto a señalar respecto al objeto corbata es que es una prenda que implica una destreza a la hora de usarla y que el nudo es parte constitutiva de ella. De hecho era parte de la tradición que el padre enseñara al hijo a hacerse el nudo de la corbata, como uno de los signos de pasaje a la adultez.

El autor no pone el acento en este accesorio en forma casual. Elige un elemento vinculado al status y a una formalidad propia de ciertos ambientes laborales en cuanto a competitividad y esfuerzo personal por ascender en la escala jerárquica.

Alberto- El jefe dice que es una ley de hierro en las empresas... A mí no me termina de convencer el asunto...pero dentro de lo que uno tiene y mientras más o menos pueda andar bien empilchado. (Paredes, 2)

Al final de la obra, la escena del comienzo se repite, señalando nuevamente, la circularidad que menciona Mirza. Alberto, ya encargado de oficina comenta:

Alberto- Ahora que estoy encargado de la sección, tengo que dar el ejemplo, ya me dijo el gerente. Claro que también habría que decirle al gerente que el sueldo no da como para andar bien vestido, pero ahí está el refrán que él tiene: “Si no empieza por andar bien vestido, viejo, jamás llegará al sueldo que le permita andar bien vestido “Dice que es una ley de hierro en las empresas. A mí no me termina de convencer el asunto, pero... (Paredes, 27)

Esta reflexión, indica también el círculo vicioso en el que quedamos atrapados, del mismo modo que sucede con él y su relación con Nora, metáfora también de la sociedad.

Paredes utiliza el adjetivo cínico para caracterizar a Raúl, de acuerdo a la acepción más común del concepto. Sin embargo, parece que lo más novedoso es que si bien, Raúl, el “cínico” que en la escena IV se presenta en casa de Nora con una mezcla de argumentos, ninguno convincente, no es el único al que le cabría el adjetivo, sino también a Nora, quien como Hiparquía, se aventura con su propio deseo y su propia rabia. Nora podría haber pertenecido a la escuela cínica griega.

## Capítulo 2- Sobre los mitos

Las obras individuales son todas mitos en potencia, pero es su adopción en el modo colectivo la que actualiza, llegado el caso, “su mitismo” (Lévi-Strauss)

El vocablo “mito” deriva del griego (Mythos) comúnmente interpretado en nuestra lengua como "narración" o "relato". A lo largo de la historia se ha ampliado la significación del término. Uno de los más difundidos y utilizados, refiere a historia o relato fantástico protagonizado por seres sobrenaturales, que dan explicación a hechos vividos como prodigiosos. Según el Diccionario del teatro de Patrice Pavis, (1984, 317): “En su origen, mito designa la fuente literaria o artística, la historia mítica en la cual se inspiran los poetas para construir sus tragedias.” Dice Von Bergen, “En el teatro Real, en Estocolmo, Ingmar Bergman representó *Casa de Muñecas* como un drama del destino y del encierro, con una problemática a la altura de los héroes del teatro griego.” (112).

Existen distintas clasificaciones de mitos vinculadas a distintos campos de referencia, conocimiento y acción: cosmogónicos (creación del mundo), teogónicos (origen de los dioses), antropológicos (aparición del ser humano), morales (explican la existencia del bien y del mal), de transformación (metamorfosis). Por otra parte, distintas lecturas interpretan los mitos, especialmente las estructuralistas, El estructuralismo, corriente iniciada por Lévi-Strauss, examina la construcción de los mitos ubicando los elementos contrarios que aparecen en él y la manera en que se relacionan y que aportan visiones alegóricas o simbólicas.

Las condiciones de la génesis del mito coinciden con los de la génesis de todo pensamiento; lo constitutivo no es la oposición entre yo y lo otro, sino la experiencia de lo “aprehendido como oposición”, la conciencia como “conciencia de una relación” (Gómez García, 2)

Cuando nos referimos a “mito”, no hablamos de relatos falsos, ni sólo de fenómenos protagonizados por personajes fantásticos, o seres sobrenaturales, sino por el contrario, nos referimos también a un estado particular de las cosas, a una dimensión diferente de la realidad. Siguiendo a Rollo May: “el mito unifica las antinomias de la vida: consciente e inconsciente, pasado y presente, individual y social” (28) y coincidentes con Mircea Eliade cuando expresa:

Incluso los modos de conducta y las actividades profanas del hombre encuentran sus modelos en las gestas de los seres sobrenaturales....Así, como se ha podido observar, la función principal del mito “es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría. (20)

Los mitos, de alguna manera, reflejan un deseo colectivo de resolución de un conflicto y proyectan el pensamiento de una época. Por eso, se puede acordar con Herrero que “los mitos arrancan de la sensibilidad vital más profunda, poniendo en escena el enfrentamiento entre fuerzas antagónicas que subyacen en la interioridad del ser humano”.(60). Del mismo modo, cuando Durand dice: “El mito va por delante de la historia, da fe de ella y la legitima” está diciendo que el tenor ejemplar del mito se crea desde lo visceral, “arrancan de la sensibilidad vital más profunda” desde la necesidad de establecer nuevos modelos donde se integran fuerzas contrarias, “la estructura del mito es un sistema de fuerzas antagonista” (En Herrero, 60,64-65)

Otro punto de vista para analizar el mito es la de su perspectiva como símbolo. Símbolo, del griego: Sin (con, conjuntamente) ballein (lanzar, arrojar, tirar). Tirar con o conjuntamente, alude a dos partes que se complementan en una acción, se unen. La idea de lo simbólico reposaría en un juego de contrarios donde se oculta y se muestra un todo. Hans- Georg Gadamer en *La Actualidad de lo bello* (2014)

se refiere al símbolo como dos partes que se encuentran, en referencia a la tradición griega de “la tablilla de la hospitalidad” o “tablilla del recuerdo” que se rompía y una parte se la quedaba el anfitrión y otra era dada al huésped para así reconocerse en caso de encontrarse en algún momento. Va Nora en busca de su otra mitad perdida? De su “sí misma” que está en otro lugar?

Herrero establece una categorización de los mitos, dentro de la cual, “el mito literario” sería el que atañe al personaje Nora. Su definición es la siguiente:

Tiene su origen en un texto concreto creado por un autor individual. El esquema narrativo de este texto da forma literaria a un conflicto entre principios o tendencias contrapuestas o a una problemática humana de tipo afectivo, ético o espiritual ofreciendo una respuesta determinada en el comportamiento del personaje principal. Ese comportamiento adquiere un poder simbólico especial que será considerado por la conciencia colectiva como un modelo iluminador o paradigmático que va a ejercer una proyección sobre otras obras literarias o artísticas dando lugar a nuevas versiones inspiradas en el nuevo esquema narrativo (66)

Dentro de las clasificaciones de los mitos, destaco entonces, la del mito literario: “historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal” (Herrero, 61). Es claro que el personaje Nora, a pesar de haberse inspirado Ibsen en la vida real como lo referimos anteriormente, es creación ficcional de dicho autor, por tanto es esta definición la que utilizaré como referencia para nuestro trabajo, por parecerme la más ajustada, aunque, las vinculadas a los mitos de origen o transformación también podrían aplicarse, aunque parcialmente.

Nora en *Casa de Muñecas* tiene un componente “sobrenatural” en el sentido de heroico y sacrificial, que la aparta del promedio, no sólo de las mujeres de su época, sino también de los hombres. Si entendemos el término sobrenatural en el sentido de “ir más allá” o “trascender lo natural” y tomando en cuenta que costumbres, hábitos y conductas sociales se “naturalizan”, y pasan a ser “normales”, conductas que muchas veces son “heroicas”, el hecho de poder trascender los comportamientos socialmente aceptados y aceptables, confiere a la persona o personaje ejecutor de dichos actos, una cierta cualidad de “estar por encima de...”. Una acción común puede transformarse en heroica, de acuerdo a las circunstancias, a la coyuntura. En justos términos, no estaría por encima de lo natural, sino por encima de lo cultural, dado que lo cultural se “naturaliza”, de ahí que lo natural y lo cultural aparezcan la mayor parte de las veces solapados uno en otro, sin límites precisos y difícilmente separables. Ibsen, en clara oposición al idealismo hegeliano predominante, propone un universo realista, donde lo bello y lo bueno, no están representados en un final feliz. Lo bello en Nora que complacía a Torvaldo y también a Alberto en *Decir Adiós*, es subrogado por “la belleza de lo feo”. Ibsen, probablemente intuía que para que la obra tuviera impacto en la sociedad de la época, el desenlace tenía que despegarse de lo esperable, de ese final feliz del que hablamos (aunque él elaboró dos finales para su obra) de cualquier conducta previsible o deseable para el mantenimiento del statu quo de ese matrimonio y por extensión de la sociedad. Esa variante sería lo que podría producir un viraje. Ibsen, como ya sabemos no era feminista, pero era sensible a la situación de la mujer. Como señala Toril Moi:

If, as Rita Felski has claimed, modernist literature represents women as outside history and, in particular, as outside the modern, then Ibsen’s modernism is a glorious exception, not just because a Doll” House is about Nora’s painful entrance into modernity, but because all his modern plays

contain women who are as radically engaged in the problems of modern life as the men who surround them (226)

Ninguna de las decisiones de Nora, desde falsificar una firma, hasta abandonar el hogar estaba dentro de los parámetros de comportamiento de una sociedad como la Noruega, aunque hay que tener en cuenta, por lo menos tangencialmente, que la obra fue escrita en Italia. Ibsen estuvo fuera de su país veinte años y sus heroínas tienen el sello pasional del sur de Europa. Nora está lejos del guion trazado a las mujeres de su tiempo y posición, y eso la deja en un lugar cuestionado pero también de privilegio.

Como mencioné en líneas anteriores, Ibsen se inspiró en el caso real de su amiga, la escritora Laura Kieler. Por razones similares a las que Ibsen adjudicaría a Nora en su obra, Laura abandonó su hogar, marido e hijos. Finalmente retornó a su casa, luego de pasar por varias penurias físicas y morales. Ibsen convierte a Laura en Nora, pasa de la persona al personaje, del plano doméstico al plano político, saltando así varios escalones, cambiando de status dramático como hicimos referencia anteriormente que hace difícil seguir la lógica del personaje. Paredes toma el personaje Nora y aunque le imprime un giro totalmente diferente, al de su hipertexto, “Nora” queda intacta.

Levi Strauss define cada mito por “*el conjunto de todas sus versiones*” o variantes. De forma que el análisis estructural se despreocupa de buscar la versión originaria para considerar por igual todas las versiones. Mientras siga siendo reconocible, se tratará del mismo mito.(Gómez García, 2)

Ubicado casi a finales del siglo XX. Nora en *Decir Adiós*, será una mujer que priorizará su bienestar personal, no tendrá grandes ideales ni se forzarán a los sentimientos incuestionables de la maternidad, el anti-mito?

Tal como establece Herrero,

(...) la actividad de reescritura de los mitos literarios a lo largo de la historia literaria de las diversas culturas, constituye un reconocimiento del poder de identificación y de fascinación que los mitos ejercen sobre los lectores de todas las épocas porque en ellos perciben respuestas ejemplares a ciertos interrogantes de carácter permanente (69)

Una de las críticas al estreno de *Casa de Muñecas* estuvo relacionada con la conducta de Nora, luego de reconocer que había falsificado la firma del padre. Toril Moi, se expresa sobre este punto, la fuerza del concepto idealista de la vida que pugna por imponerse a pesar del avance del realismo:

Once Nora understood that she had committed a crime, the natural thing for her to do would be to “Throw herself into her husband’s arms and say: I have erred, but I have erred without knowing it, and out of love for you, save me! And her husband would then have forgiven and saved her.” Throughout the play, Brun writes, the spectator still hopes that Nora will confess, and that her confession will be followed by reconciliation. The audience is therefore completely unprepared for the “revolting break-up in the third act, which he considers “hideous”. Indeed a Doll’s House exhibits “such screaming dissonances that no beautiful harmony capable of resolving them exists.” (228)

El restablecimiento de la “armonía familiar” sería la forma de recuperar la homeostasis perdida, y en este caso implicaría el retorno de la oveja descarriada. Aunque con esa fuerza irracional, el ideal de la familia unida y feliz pertenece a otra época, la tendencia a que ese ideal se mantenga se conserva hasta nuestros días, generando una de las tantas formas de “violencia simbólica”. Siguiendo a Butler y a Adorno: “el ethos colectivo instrumentaliza la violencia para mantener

la apariencia de su carácter colectivo. Es más, ese ethos colectivo únicamente se convierte en violencia, cuando llega a ser un anacronismo” (Butler, 2005, 14).

Continuando con otras definiciones, en el diccionario Le Nouveau Petit Robert (edición de 1996), el primer significado de mito es: “Relato fabuloso transmitido por la tradición, que pone en escena seres que encarnan, bajo una forma simbólica, fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana”.

Nos quedamos aquí con la última parte de la definición: “seres que encarnan en forma simbólica aspectos de la condición humana”. Nora en *Casa de Muñecas* es el símbolo de la madre/esposa- perfecta, inclusive cuando come almendras a escondidas y se queja de su marido, o tal vez por eso mismo. Representa el símbolo de la mujer de clase media de su época, en cuya “perfección” estaba incluido banalizar sobre ciertas características del cónyuge, que seguramente no eran tan banales. El personaje adquiere mayor estatura simbólica, cuando dando un viraje dramático en la dirección de su vida, decide marcharse. Esa decisión marca aún más la distancia con la “muñeca burguesa” a la que ella misma interpela con su decisión final.

Otra definición que propone Herrero, ajustada al personaje Nora: “Imagen simplificada, con frecuencia ilusoria, que los grupos humanos elaboran o aceptan con referencia a un individuo o a un hecho y que desempeña un papel determinante en su comportamiento o en su mente.” Sería el caso del mito del héroe, donde de alguna manera, también encuadra Nora. Jean Luc Nancy, expresa en *El mito Interrumpido, La comunidad desobrada(1986)*

Por alguna razón, este héroe hace comulgar a la comunidad- y lo hace comunicar siempre en definitiva, en la comunicación operada en él, de la existencia y del sentido, del individuo y del pueblo: “la forma canónica de la vida mítica es justamente la del héroe. En ella la pragmática es al mismo tiempo simbólica.” ( Benjamin, año, 97-98)

Hans-Robert Jauss, en su texto *Pequeña Apología de la experiencia estética*, crea una tabla de identificación estética donde se podría ubicar el tipo de mito, como el de Nora en *Decir Adiós*. Jauss establece una escala de las funciones sociales del arte “que va desde los tipos de identificación transgresores de normas (negatividad), pasando por los configuradores de normas (fundadores o seguidores) hasta los observadores de normas (afirmación)” ( 82)

El cuadro tiene cuatro indicadores: -modalidad de identificación, -referencia de la identificación, -disposición receptiva y -normas de comportamiento que divide en positivas y negativas.

En este esquema, Nora en *Decir Adiós* ocuparía, en cuanto a la modalidad de identificación: la “simpatética”, la referencia de identificación: la del héroe (heroína en este caso) “imperfecto, corriente”, la disposición receptiva es la “compasión”, en el último ítem, las normas de comportamiento serían, las positivas: interés moral (disposición a actuar) y solidaridad con determinada acción y las negativas: sentimentalidad (placer en el dolor) y autoconfirmación (apaciguamiento).

### Tabla de los tipos de identificación estética

Modalidad de la identificación	Referencia de la identificación	Disposición receptiva	Normas de comportamiento + = positiva - = negativa
4. Simpatética	El héroe imperfecto (corriente)	Compasión	+Interés moral (disposición a actuar) +Sentimentalidad (placer en el dolor) +Solidaridad con determinada acción +Autoconfirmación (Apaciguamiento)

Jauss explica: “a la objetivación estética del modelo se contrapone la nueva norma de un héroe incompleto, cotidiano, “de mi misma pasta” que puede conducir a una identificación moral a través de un afecto de simpatía que suprime la distancia” (84)

Por otra parte, Jean Luc Nancy, exponente de la corriente desmitologizadora y desmistificadora, en *El mito interrumpido* habla de la ausencia de mito de la época moderna: “... Y también sabemos que la idea de una «nueva mitología», la idea de proceder a una nueva fundación poético-religiosa, es contemporánea al invento o al re-invento moderno de la mitología, en la época del romanticismo.”(87)

Es muy probable que Ibsen como posromántico, adhiriera a la idea del mito como un espacio fundante, de ahí la construcción de personajes como Nora, a través de la cual se instala un nuevo paradigma, no solo en cuanto a su

comportamiento, sino a la forma en que maneja el lenguaje al exponer sus ideas de una manera clara y precisa, “un logos” similar al masculino.

Los mitos como relatos modélicos del imaginario colectivo, asumen por consiguiente, un simbolismo iluminador, de signo antropológico, de signo religioso o de signo metafísico, y ese simbolismo ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos. (Herrero, 60)

## 2.1 Nora (*Casa de Muñecas*) y Nora (*Decir Adiós*): el mito de Nora

El mito es flexible en su adaptación al texto, pero en esa adaptación el mito es “resistente” y su huella permanece imborrable.” (Brunel, 1992, 79)

*Casa de Muñecas* de Ibsen, fue referencia del siglo XIX en temas vinculados a la causa feminista, y a la conquista de los derechos de la mujer en el siglo XX, por la convicción y vehemencia del personaje central, Nora, a la hora de tomar una decisión tan trascendente y seguir su propio camino en circunstancias adversas. Un ejemplo de la avidez sobre el tema se remonta al estreno de *Casa de Muñecas* en 1879 en el Teatro Real de Copenhague, con Betty Hennings como Nora. Louise von Bergen comenta lo siguiente respecto a un episodio editorial vinculado a la obra,

El drama fue un tema caliente en el debate acerca de la liberación de la mujer. Dos semanas antes del estreno, se publicaron ocho mil ejemplares del texto de *Casa de Muñecas*. El 4 de diciembre, el día del estreno, ya se habían agotado (113)

Sumando en la misma dirección, Germán Gómez de la Mata, en el Prólogo a la edición de *Casa de Muñecas*, Aguilar, expresa: “En la sociedad escandinava hubo de recurrirse a la medida de borrar de las discusiones privadas el tema del caso de Nora, conforme ocurriría más adelante con el proceso Dreyfus...” (100)

Brunel establece a los efectos de la realización de un análisis comparativo:

(...) tres criterios para llevar a cabo el análisis comparativo: la emergencia, la flexibilidad y la irradiación del mito en el texto (...) el mito emerge dentro del universo de un texto de una manera explícita o más o menos implícita. Una simple palabra (el nombre de un personaje por ejemplo) puede estar señalando la vía que nos conduce al mito (En Herrero, 73)

Este planteo de Brunel nos lleva directamente a “Nora”, ese nombre que con sólo pronunciarlo nos aposta dentro de las variantes que necesariamente ha tenido el mito en la obra de Paredes y la originalidad y autenticidad con la que construye su obra. Los contextos de escritura de *Casa de Muñecas* (1878) y *Decir Adiós* (1978) no pueden ser más dispares. No solo 100 años separan estas obras, sino como es de esperar, los contextos históricos, culturales y sociales aparte de geográficos. A propósito de los antecedentes de *Casa de Muñecas*, manifiesta Dubatti:

Las primeras anotaciones para *Una Casa de Muñecas*, remiten al 19 de octubre de 1878 y se aglutinan bajo el nombre “*Notas para una tragedia contemporánea*”. Allí el autor reflexiona respecto a las diferencias en el tratamiento a hombres y mujeres afirmando la existencia de “dos tipos de leyes espirituales y dos tipos de conciencia, una para los hombres y una para las mujeres. No se entienden entre sí, pero en los asuntos prácticos de la vida las mujeres son juzgadas por la ley de los hombres, como si fueran hombres y no mujeres (Ibsen y la estructura del drama moderno, 2007,124)

Varias características de algunas de las protagonistas de las obras de Ibsen se repiten, en cuanto a capacidad de liderazgo y a la toma de decisiones en momentos difíciles para las mujeres, lo que llevó a clasificar a Nora dentro de “las emancipadas” (Gómez De La Mata, 69).

A partir del estudio de Toril Moi sobre *Casa de Muñecas*, establecí algunos puntos en común que encuentro esta obra mantiene con *Decir Adiós*: “In a doll’s house, Ibsen mobilizes all these features in a contemporary setting, and in a relation to a fundamentally modern theme: namely the situation of women in the family and society” (225).

La situación de la mujer en la familia y en la sociedad, se refleja en los textos de ambas obras. A pesar de la distancia temporal que las separa, el tema queda planteado, no sólo en cuanto a la relación de las parejas protagonistas, sino también en relación con los demás miembros de la familia y amigos.

Otra característica que comparten las dos obras es “la ausencia de reconciliación”. En ninguna de los dos casos Nora tiene intención de reconciliarse con su marido, su lucha es por “ser ante todo un ser humano” y para ello necesita salir de la “casa de muñecas”. Sin olvidar que lo conceptual que subyace en la obra de Ibsen, es la lucha entre el idealismo y el realismo, la reconciliación, desde el punto de vista realista, parece inadecuada. Qué sentido tiene reconciliarse con un hombre que a través de su proceder, dejó bien claro quién es. Sólo en pos de un final “bello y bueno”? Para quién? En *Decir Adiós*, la infidelidad de Alberto no fue el motivo por el cual Nora decide marcharse. Ella tiene necesidades previas y propias, y su conducta no responde a causas concretas, el estilo de vida que lleva le da la razón (la casa, la nena, el trabajo, la familia). Paredes designa a Nora como personaje emergente, su urgencia va más allá de lugares comunes, quizás también por su edad, 23 años, este poema, de alguna forma, le pertenece.

We are talking into corners,  
Finding ways to fill the vacuum,  
And Though our mouths are dry,  
We talk in hope to hit on something new,  
Tied to the railway track,  
It's one-way to revive but not way to relax.  
(*Bored Teenagers*. The Adverts, 1977)

Otro punto a tener en cuenta, es que en las dos obras, existe una fantasía de rescate y sacrificio, una impronta romántica de salvar a la dama de los errores por haber adoptado “conductas inapropiadas”. Helmer imagina a una Nora frágil y confundida, rescatada por él del error y el pecado. En *Decir Adiós*, Alberto, intenta retener a Nora, con la excusa de salvarla de un error irreparable. Moi resalta la teatralización como elemento conductual de la pareja de Nora y Helmer, oponiendo su *modus operandi* a la pareja de Krogstad y Cristina Linde. Esta pareja, renacería a expensas de la destrucción de la pareja principal.

(...) I have written about Nora's and Helmer's theatricalization of themselves and each other in a way that might give rise to the idea that the two of them are, as it were, pure performers. But their fantasies reveal them as much as they conceal them. Because they are fantasies of rescuing the other, of doing something heroic for the sake of love, they reveal that Nora and Helmer love each other as well as they can. They just cannot do any better. Had they known what they were doing when they performed their masquerades, they would have stopped doing it. By showing us their theatrical marriage, Ibsen did not mean to turn these two decent people into villains, but to make us think about the way we theatricalize ourselves and others in everyday life. (234).

Entre otros elementos en común a citar: el número de personajes es uno de ellos, ambas obras tienen 10 personajes: en *Casa de Muñecas*: Nora, Torvaldo, Dr. Rank, Christine Linde, Krogstad, dos empleadas y los tres niños, en *Decir Adiós*: Nora, Alberto, Laura, Raul, Aida, Odilia, la hija, tres niños de Odilia.

En las dos obras hay dos parejas, y algunos roles sustitutos. En *Casa de Muñecas*, el Dr. Rank, podría considerarse una figura sustituta del padre de Nora. En *Decir Adiós*, Aída, la madre de Alberto, una figura sustituta de la madre de Nora.

El argumento central de una y otra obra, gira entorno a la decisión de la protagonista de abandonar el hogar y lograr su independencia. *Casa de Muñecas* termina con el conflicto que da lugar a la ida de Nora, aunque la tensión existe de principio a fin, y *Decir Adiós* comienza con un conflicto, que se desarrollará durante toda la obra.

También algunos de los aspectos argumentales presentan elementos en común. La herencia maldita como recurso dramático que convierte a los hijos en víctimas de sus padres, al pagar estos por los errores de aquellos. Este recurso aparece en varias de las obras de Ibsen, haciendo gala a uno de los descubrimientos científicos de la época. La responsabilidad de “la herencia” respecto a ciertas conductas desviadas y todo tipo de males a los que los protagonistas se ven expuestos.

La importancia y el afecto de Ibsen hacia los médicos, se ve reflejado en el lugar donde está ubicado el Dr. Rank en relación con otros personajes de la obra. El Dr. Rank es el único confidente de Nora, casi como un padre y un amigo. Si bien Rank siente hacia Nora más que una amistad. La idea de que los hijos pagan los errores de los padres, está vinculada a la religión y a la culpa que pagan unos por otros cuando no actúan correctamente, pero también se relaciona con temas vinculados a la herencia genética. En una de las escenas finales de *Casa de Muñecas* (1952; 1192), luego de que Torvaldo descubre que Nora falsificó la

firma de su padre, utiliza ese argumento para acusarla, con lo cual le aporta mayor tragicidad a la situación:

Torvaldo-...Debía de haber presentido lo que iba a ocurrir con la ligereza de principios de tu padre... Tú los has heredado. Falta de religión, falta de moral, falta de sentido del deber... Oh! Bien castigado estoy por mi indulgencia para su conducta. Por ti lo hice y así me correspondes.

Nora- Si, así

.....

Nora- Cuando yo desaparezca del mundo serás libre. (Ibsen, 1193)

No sólo Nora, sino también el Dr. Rank es víctima de los vicios de su propio padre y paga con su vida los excesos por él cometidos. El tema de la culpa que se “encarna en la carne” y en los aspectos psicológicos (y la intrincada relación entre ambas) de la descendencia y hace pagar a ésta pecados de generaciones anteriores se encuentra en varias obras de Ibsen (Espectros, etc)

En *Decir Adiós*, Paredes pone en boca de Aída (la suegra de Nora) el tema de la herencia como castigo y estigma:

Aída- Estás loca, tendrías que atenderte con un siquiatra. Eso antes que nada. Supongo que has de tener antecedentes familiares, tal vez ese padre tuyo que supo desaparecer un día, también. Ojalá tu hija no herede la misma maldición. Habrá que hacerla ver por médico, también. (Paredes, 19)

De las distintas interpretaciones que hay sobre el mito, se encuentra también la que defiende André Jolles, según el cual:

(...) el mito es una respuesta en forma de gesto verbal que representa un acontecimiento en el que se plasma de una manera ejemplar el destino del ser humano como manifestación de una necesidad latente. (en Herrero, 60).

Quizás sea más sencillo, por la distancia cultural que nos separa, identificar los ritos de iniciación de las tribus aborígenes y su mitología que a reconocer los rituales occidentales del casamiento y del pasaje de la hija mujer, del padre al marido, como una de las manifestaciones simbólicas más fuertes del poder patriarcal. Está naturalizado a tal punto que casi no se cuestiona, ni se ve en ese gesto una simbología particular, más que una manifestación de la tradición y la costumbre. Lo dice Nora en *Casa de Muñecas*, que sin saberlo está hablando del ritual occidental del casamiento tradicional donde el padre entrega la hija al futuro esposo. Señala Femenías, "las mujeres se constituyen en el objeto de los pactos simbólicos entre varones, como forma de monopolio patriarcal de la instancia de reconocimiento" (105).

Por último, en ambas obras "el padre" ha dejado una huella importante en la vida de la protagonista. En *Casa de Muñecas* el padre omnipresente, en *Decir Adiós*, el padre ausente. El padre representa lo fundacional, como precedente y marca, del que Nora heredó un legado. Desde su "fantasmalidad" el patriarca opera desde la castración ya por exceso, ya por defecto. Mientras que en *Casa de Muñecas* la autoridad patriarcal es Torvaldo, en *Decir Adiós* es Aída, la que pone las cosas en su lugar, quien ejerce la "función del padre". La familia patriarcal propia de los siglos XIX y XX es el modelo de ambas familias, a pesar de todas las distancias que existen, como anteriormente expresé. Dice Daniel Gil: "Sin la familia patriarcal, el patriarcado quedaría desenmascarado como una dominación arbitraria y acabaría derrocado." (37). En *Casa de Muñecas*, Nora habla de un padre que la "cosificaba", dejándola en el lugar de una muñeca, conducta que se repite también en las siguientes generaciones (Nora con sus hijos). En *Decir Adiós*, un padre ausente, del que se sabe poco y nada, pero el que tenía la culpa de todo:

Nora- ...Papá...papá siempre tuvo la culpa de todo en casa, era como una verdad que no se podía discutir. Y yo apenas recuerdo a un hombre grandote,

de barba y lentes, que me hacía caballito sobre sus piernas cruzadas: al culpable. Mi madre se murió con eso en la cabeza y repitiendo: “Dios santo bendito” (Paredes, 22)

## 2.2- El aburrimiento vs. El mito de la madre abnegada.

Por qué no me puede aburrir mi hija? Por qué no me puede aburrir toda mi vida? Por qué no me puedo mandar a mudar sin que nadie se meta? (Paredes, 1978,6)

Yo no quiero mucho a la nena. Me aburro con ella. Ella no eligió ser mi hija. (Paredes, 1978, 6)

Nora en *Decir Adiós*, anuncia el abandono de su hogar, argumentando un atroz aburrimiento y una necesidad de huir como “si se hundiera el barco, mi barco, tengo que disparar, que salir a flote...” (Paredes, 19). (En este punto se conectaría con *Madame Bovary*). La noticia dada a su marido una mañana antes de comenzar la rutina de rigor, cae como una bomba por la contundencia del planteo así como por la inminente consumación de su decisión. Nora se ve entonces obligada a casi un acto de “confesión” con cada uno de los miembros de la familia que desfilan por su casa interpeándola, en busca de razones o motivos que a sus ojos justifiquen tal resolución, razones o motivos que ella ignora o que por alguna circunstancia no es capaz de verbalizar. Dentro de ese entramado familiar, el único personaje que queda por fuera de lo que está sucediendo es la empleada doméstica (Odilia) por otra parte, la única capaz de ofrecer su reconocimiento y devolver a Nora una imagen que, aunque idealizada, sincera en su construcción. Odilia queda protegida por el ocultamiento que hace Nora de la situación en la que está. En una especie de juego de espejos, también Nora se

protege al proteger a Odilia. Es la única escena de la obra donde se respira empatía y respeto por el otro.

Además de este mecanismo de protección, existe un vínculo de dependencia que las separa, pero que a la vez dignifica la relación. Es válido preguntarse qué diría Odilia, si conociera los planes de Nora, en el caso de que no los conociera.

Qué se sabe sobre la naturaleza del aburrimiento? Está vinculado a una personalidad narcisista que sólo está en condenada a escuchar su propia voz, como la ninfa Eco? Es un fenómeno social potenciado al máximo por la sociedad capitalista? El aburrimiento podría ser producto de una circunstancia individual y aislada,, como consecuencia del ritmo de la vida moderna con los marcos políticos, sociales y económicos correspondientes. La experiencia del aburrimiento es subjetiva y por tanto difícil de estudiar y categorizar, pertenece a una categoría, un “estado de las cosas” difícil de clasificar. En principio, remite a una necesidad de innovación frente a una situación agotada. Es un concepto cuya plasticidad permite que sea analizado en diferentes escenarios: “Debido a su esencia, relacional y crítica, el aburrimiento constituye un estado de ambigüedad, de ocio y de inquietud; es un síntoma que, al incitar introspección, instiga momentos de experimentación.” (Parreño Roldán, C, 2).

Tal vez la palabra más adecuada para calificar el estado de Nora, sea “estado de experimentación”....la antítesis dialéctica al aburrimiento es la experimentación...” como acto y estado de ánimo” (Benjamin, A., 2005, 170, en Parreño, 12 ). Nora en *Decir Adiós*, experimenta “confusión, ansiedad, disrupción..... como disrupción, este ha sido delineado como “anorexia psíquica”..... el sujeto aburrido no puede alimentarse de las posibilidades del entorno.” (Healy, 1984, 60 en Parreño, 5), Este es el síntoma que parecería sufrir Nora, por la forma en que mastica siempre los mismos pensamientos.

Varias menciones hace Nora sobre su aburrimiento mortal. Sin embargo no es el único personaje que habla sobre el tema. A lo largo de la obra, va quedando claro

que todos se aburren y que de pronto se han hecho conscientes de ello a partir de la revelación de Nora. Nuevamente reivindicó su carácter de emergente grupal.

El aburrimiento es social, como dice Peter Handke en su *Ensayo sobre el cansancio*: “El cansancio de Handke no es ningún cansancio del yo, no es ningún cansancio del yo agotado, sino que lo llama “un cansancio del nosotros.”(ctd. Chul Han, Byung, 50)

Por otra parte, el aburrimiento es un argumento bastante dudoso a la hora de tomar una decisión drástica. Sobre todo por lo que encubre, por ser una especie de nube espesa que no deja ver realmente lo que hay detrás. Sin embargo conlleva elementos positivos, tales como provocar la creatividad para que surjan ideas nuevas. Ya Walter Benjamin llamaba al aburrimiento profundo:

El pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Si el sueño constituye el punto máximo de la relajación corporal, el aburrimiento profundo corresponde al punto álgido de la relajación espiritual. La pura agitación no genera nada nuevo. Reproduce y acelera lo ya existente.”(en Chul-Han; 21-23)

También Isaac Asimov, en 1964, entre sus famosas predicciones, vaticinó el siglo XXI, como el siglo del aburrimiento:

La humanidad sufrirá terriblemente de aburrimiento, una enfermedad que se extenderá cada año y crecerá intensamente. Esto tendrá repercusiones mentales, emocionales y sociológicas muy serias, y me atrevo a decir que la psiquiatría será la especialidad médica más importante en 2014

Es probable que el vaticinio de Asimov, incubara el huevo de en ese momento un futuro donde la imagen construye más que nunca al otro y de ese modo lo hace

mucho más dependiente de esa mirada externa. Algunos rasgos narcisistas aparecen en casi todos los personajes de la obra, por tanto no se puede decir que esta característica sea exclusiva de Nora o Raúl o Alberto.

Nora se atribuye la “responsabilidad” de ese cansancio, que circula a lo largo y ancho de las relaciones familiares. Un texto de Alberto, sobre el final de la obra, da cuenta de ese sentimiento que si bien emergió a través de Nora, es finalmente reconocido por casi toda la familia en distintos momentos de la obra:

Alberto- Y si largo todo yo también? La oficina, la nena, la vieja, el apartamento, todo! Me voy con ella, la sigo... Y qué? A dónde vamos a ir? A empezar de vuelta para terminar en las mismas, ganas los mangos, comprar el apartamento en cuotas, vivir... (Paredes, 26)

En el siguiente parlamento hace un intento de negar, lo dicho, o por lo pronto quitarle protagonismo:

Está loca. Mi mujer se volvió loca (apura el trago) Y no es así... todos sabemos que no es así. (Paredes, 26)

El aburrimiento general y la situación de encierro espiritual que padece toda la familia, se ve reflejado en varios de los textos de la obra:

Alberto- A tu salud Norita! Que te vaya, que te vaya como el culo! Se aburre! Y yo que culpa tengo? O no me aburro yo también? (Paredes, 25)

.....

Nora- Estoy aburrida hace tiempo y me parece horrible estar aburrida. (Paredes, 6)

.....

Laura- Todo el mundo se aburre, Nora. (Paredes, 6)

.....

Raúl- No decís que estás aburrída?

Nora- Y si me acuesto contigo me voy a divertir un poco más... (Paredes, 14)

Cuesta admitir como válido, el argumento de “el aburrimiento” como motivo para justificar nuestras acciones, menos aun las que dan un giro irreversible a nuestra vida. La matriz burguesa que nos constituye tambalea al enfrentarse con un argumento que el logos no sostiene. El hecho de que tanto su hermana Laura, como su cuñado Raúl, como el propio esposo de Nora, Alberto, maten el tedio con relaciones extramatrimoniales, genera en ella un rechazo y una certeza de que el destino que le espera será el mismo, si no toma una decisión drástica. Por otra parte, nadie asegura que ese renunciamiento masivo sea el camino para librarse de ese “sinsentido” que la asola.

La tentación de que Nora, en algún momento, pueda despejar el verdadero motivo camuflado en ese aburrimiento generalizado, acecha durante toda la obra. Quizás huya de esa realidad como de una casa en llamas porque es lo único que realmente puede hacer. Salvo cuando habla con su suegra, donde logra resumir algunas ideas relativas a sus derechos, Nora es puro cuerpo en acción, o como diría Paredes de Isabel Legarra, pura “pulsión de fuga”. Su cuerpo apenas se despierta, durante la escena con su cuñado, o cuando habla con su suegra tirada boca abajo en varios momentos de la escena V. Lo pre discursivo está mucho más presente y es mucho más elocuente que lo discursivo, “la reivindicación del *cuerpo como experiencia y verdad natural de la feminidad* (o de lo femenino?) implica la desconfianza de la palabra mediadora que corta divide y sujeta desde el registro simbólico masculino” (Femenías, 154)

Si Nora en *Casa de Muñecas*, ha sido una esposa abnegada, pendiente de su marido y sus necesidades, Nora en *Decir Adiós* es heredera de una madre abnegada que vivió y murió repitiendo: “Dios santo bendito”, como una letanía. Nora al crecer bajo la influencia de una madre tan abnegada probablemente no

quiera repetir el modelo. Tampoco querrá parecerse a la suegra abnegada, que se ofrece “cargar” (así lo dice) con la nieta y con la inminente “viudez simbólica” de su hijo. Podría entenderse, que, ante tales ejemplos, el camino que ve Nora en su futuro es bastante poco auspicioso, similar al de su madre y su suegra, e intenta romper con ese modelo a través de la huida hacia adelante.

La fuerza interior de Nora, ese coraje, al decir de Foucault, está cuestionando la herencia, la educación, a la vez que tratando de desprenderse de su madre interna. por tanto, cuando dice: “Por qué no me puede aburrir mi hija? Por qué no me puede aburrir toda mi vida? Por qué no me puedo mandar a mudar sin que nadie se meta?” (Paredes,6), unifica en esa frase: lo abstracto, lo moderno y lo histórico, parámetros bajo los cuales se podría analizar el aburrimiento.

Nora dice no saber el porqué de esa necesidad de salir corriendo, desaparecer, “.....es como si se hundiera el barco...mi barco” (Paredes, 19), se presenta como un imperativo que tiene que ejecutar. Y ese abismo que se abre, ese pozo negro por el cual Nora en *Decir Adiós* se va a deslizar, nos deja a espectadores y aún a estudiosos en una situación frágil y ambigua, contradictoria. Le damos la razón? Aceptamos su decisión sin más? Somos capaces de no juzgar?

Si una madre puede aburrirse, entonces qué clase de madre es una madre? Recordamos el planteo de Irigaray.

### 2.3-Ethos, pathos, logos

¿Hacia dónde apunta la enorme necesidad histórica de la insatisfecha cultura moderna... sino a la pérdida del mito? (Nietzsche, *Intempestiva segunda*).

Paredes toma el tema central de *Casa de Muñecas*: la mujer que abandona el hogar, para encontrar un sentido a su vida a través del conocimiento de sí misma. La desilusión por la vida que lleva y el aburrimiento son los argumentos principales de Nora en *Decir Adiós*

Nora, en su doble condición, de heroína (por abandonar a su familia) y monstruo (por abandonar a su familia), según quien la juzgue, cumple una función indirectamente pedagógica. Por tanto cumple con la condición ejemplar del mito. Siguiendo a Rollo May:

(...) el hombre que exclama: debo descubrir quién soy! Como hace Edipo, y luego se rebela contra su propia realidad, no sólo representa a los griegos sino a todos nosotros en nuestra lucha ambivalente por descubrir nuestra identidad. (29)

La obra de Ibsen se inscribe a fines del siglo XIX, en plena edad contemporánea. Las características de esta época no son ajenas al mito de Nora y a las repercusiones que los movimientos feministas comenzaron a tener fines del siglo XIX. Es importante reiterar, que entre 1906 y 1919 la Escandinavia había reconocido a la mujer el derecho al sufragio y que en esos países apenas se dio el “sufragismo”, debido a la mentalidad progresista imperante y al peso social de la mujer que facilitó la equiparación jurídica de los sexos.

El pensamiento prevalente en la Europa de Ibsen, heredero de la época moderna pero anclada firmemente en la época contemporánea podría resumirse en el

pensamiento de Kant. Kant estaba posicionado en que la moral era un fin en sí misma, con la cual había que cumplir a rajatabla sin tener en cuenta las circunstancias personales ni consideraciones de ningún tipo. Kant hubiera condenado la conducta de Nora, más allá del propio Torvaldo y de Ibsen, quien de alguna manera se reivindica histórica y personalmente con Laura Kieler, a través de un final digno para las mujeres.

Por otra parte, Stuart Mill estaría situado en el otro extremo, “la moral como medio”:

Más cercana de la segunda hipótesis, considerar a la moral como un medio, se encuentra John Stuart Mill, contemporáneo y amigo de Ibsen, quien en su célebre obra “On liberty (1859), el filósofo inglés defiende la idea de que el ser humano ha de ser respetado en sus decisiones, en el tipo de vida que ha elegido para sí, no importa cuán extraña esa vida nos pueda parecer, cuán alejada de nuestros parámetros pueda estar. (González Pérez, p.27, internet)

Entonces, Kant (1724-1804) y Stuart Mill (1806-1873) podrían representar las corrientes de pensamiento que subyacen al pensamiento de Ibsen, y que de alguna manera dejan sus trazas en lo que devendría “el mito de Nora” y que variará a lo largo de las décadas, de lo que dará cuenta la cantidad de versiones y reescrituras de *Casa de Muñecas* hasta la actualidad.

A la hora de hacer un examen de conciencia comparamos determinadas acciones realizadas con normas que den cuenta de la correspondencia que existe entre nuestros actos y esas normas. “El problema social de la divergencia entre el interés universal y el interés particular, los intereses de individuos particulares, es lo que va a constituir el problema de la moral” (Adorno, en Butler, 2005, 15)

### a) El veneno que puja por salir

The human body is the best picture of the human soul- (Ludwig Wittgenstein En Toril Moi)

La escena de *Casa de Muñecas* en la que Nora practica la tarantella para bailar en casa de sus amigos, está precedida de un nerviosismo que la protagonista apenas puede contener y su agitación recuerda a los síntomas producidos por la picadura de la tarántula, aunque la afección que provoca no es tan grave como su fama. El nombre de esta danza, deriva de la araña perteneciente a la especie *Lycosa tarantula*. Su nombre proviene del italiano “tarentola”. Esa danza al principio organizada a través de movimientos espontáneos y luego codificados y con un ritmo específico (siglo XVII) se llamó “tarantella”, y ayudaba a que a través de la sudoración el veneno de la araña fuera expulsado.

El mítico ritual del tarantismo (...) remite a la oscuridad y la potencia de una divinidad maléfica que se apodera de lo humano, habitando en ello y revelando los lados oscuros de lo inconsciente, rincones oscuros, fruto de una opresión social y cultural unida (...) a una insatisfacción afectiva (Zazzaroni, 170)

El símbolo de la araña puede orientar nuestra búsqueda del mito oculto en la obra de Ibsen. A través de una metáfora, Ibsen presenta la figura materna, que con sus fuertes hilos teje una red donde su alimento queda atrapado. A través de ese tejido perfecto y simétrico, la araña expresa su tenacidad, su capacidad creativa pero también aspectos vinculados a la destrucción (veneno) y al pegoteo. No es casual que Ibsen haya elegido esta danza para simbolizar ese veneno que Nora debe expulsar a través de un gran esfuerzo (el ensayo de la danza, en medio de las amenazas de Krogstad) llevando a cabo movimientos que provoquen la sudoración necesaria para purificarse y sanear su vida, in/toxicada por picaduras

externas pasadas (la relación con su padre) y actuales (la extorsión del procurador Krogstad). Por algo Torvaldo en un momento del ensayo de la tarantela, le dice:

Torvaldo- Pero querida Nora, bailas como si te fuese en ello la vida

Nora- Y así es, ni más ni menos (Ibsen, 1181)

Nora no dice ni más ni menos que la verdad de lo que le ocurre. La frase de Wittgenstein: “the human body is the best picture of the human soul” (en Toril Moi, 226), vale tanto para Nora bailando la tarantella en *Casa de Muñecas*, como para Nora tirada en la cama o deambulando por la casa en *Decir Adiós*. En los estertores de la danza, como en los movimientos cotidianos, el alma está puesta en el cuerpo, ya que no en las palabras. Expresión de una interioridad o acto performativo? “While the romantic will deny finitude by rising to high idealist heaven, the postmodern skeptic will deny human interiority (“the subject”, “agency”, “freedom”) all together. (Moi, 239)

Moi, interpretando las palabras de Wittgenstein, expresa respecto a la escena de la tarantella: “Starting for this question, I show that the tarantella scene is revolutionary both in its handling of theater and theatricality and in its understanding of different ways of looking at a performing woman’s body.” (226)

En *Decir Adiós*, la figura de la araña que atrapa, estaría representada por la suegra de Nora, Aída, que, no solo retiene a su hijo para sí, sino que también especula con quedarse con su nieta (la cría): “observando el tipo de transformaciones que introduce el texto dentro de ese esquema, ya sea porque integra pensamientos propios de otro mito, o sea porque dentro del universo del texto desaparecen ciertos elementos constitutivos y aparecen otros nuevos.” (Herrero, 71)

Nora en *Decir Adiós*, representa a la mujer que puede tomar una decisión trascendental sin apelar ni al discurso ni a la certeza. Paredes, introduce un

elemento nuevo: reivindica “el no saber”, apuntando a desmitificar la compacta figura de la Nora clásica. Nora en *Decir Adiós*, “es y no es” la misma que Nora en *Casa de Muñecas*, a pesar de que, como manifesté en páginas anteriores, entiendo que el personaje es uno. Uno y diverso, ya que los contextos y las condicionantes sociales varían ampliamente, como también ya mencionamos. En el sentido antedicho, coincidimos con Herrero, respecto a la transformación del mito como hipertexto e intertexto:

(...) las diversas modificaciones introducidas por la reescritura de un mito quedarán pronto asumidas en su espacio mítico global, surgido de la imaginación creadora. Ese espacio mítico global, que se enriquece con cada actualización individual, es percibido por la conciencia colectiva como un esquema simbólico y prototípico desde el cual se va iluminando la dimensión problemática del destino y de la experiencia del ser humano. (70)

Nora en *Casa de Muñecas*, logra exudar el veneno producto de antiguas relaciones tóxicas, a través de la racionalización de su situación, “el logos” forma parte de las herramientas que utiliza a la hora de cortar con los vínculos actuales y reformular su vida.

Nora en *Decir Adiós*, es un continuo “pathos”. Su huida, no suficientemente elaborada choca continuamente contra todos los miembros de su familia. No tiene una estrategia de supervivencia psíquica y deja muchos flancos descuidados. Si bien su decisión no flaquea a lo largo de la obra sino que se va potenciando, una escalada de violencia intrafamiliar explota en la última escena, cuando se enfrenta duramente con su marido y ambos se dan cuenta de que la situación no tiene solución.

## Capítulo III- Nora a la luz de Teorías de género del siglo XIX y XX.

### 3.1- Antecedentes del feminismo moderno

En palabras de Luce Irigaray, tras la ruptura del espejo en que se refleja la imagen del moderno sujeto hegemónico varón, solo se reflejará ese sujeto hegemónico, moderno, varón, pero repetido al infinito en cada uno de sus trozos. (Femenías, 2000, 71)

La agencia se resuelve en el campo social, vislumbrado como campo de fuerzas donde interactuar. ( Femenías, 2000, 86).

El movimiento feminista universal se ha dibujado como una curva de Gauss, desde los comienzos de la historia registrada (Hiparquía de Maronea, Grecia, mediados del siglo IV AC, escuela cínica) hasta los movimientos organizados y articulados que a partir del siglo XVIII han establecido una continuidad hasta nuestros días, siendo una de sus exponentes más reconocidas, particularmente a partir del siglo XX, Mary Wollstonecraft (1759-1797) con su obra estrella: *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792)

La doctrina de la escuela cínica, estaba basada en la práctica de la libertad, renuncia a los bienes materiales, la búsqueda de la autarquía, como característica de una vida libre de ataduras, sin remitir sus relaciones sexuales, ni sus necesidades orgánicas al ámbito de lo privado, sino exhibiendo sin prejuicios su conducta públicamente. No en vano se les llamó “la secta del perro” dada su conducta y sus costumbres, que los emparentaba con los canes. Por otra parte también se caracterizaban por un humor muy especial, sarcástico y exuberante, sin temor al ridículo.

Hiparquía mostró con claridad de qué manera se podía ocupar un lugar relevante como mujer en la sociedad de su época y como era necesario imponerse para lograrlo. Es considerada una de las primeras filósofas feministas y como es usual en el caso de las mujeres, fue ella misma quien definió y defendió su lugar a ultranza. A pesar de que no quedaron rastros de su escritura, sólo a los efectos de una mera ilustración, hay un ejemplo que habla por sí solo de su temple y actitud.: en una ocasión, estando en un banquete, enfrentó a Teodoro el Ateo, quien no estaba de acuerdo con que ella se dedicara a la filosofía abandonando sus tareas domésticas. Este es el diálogo que llegó hasta nuestros días y que da cuenta de su agencia y su parresia, conceptos sobre los que ahondaremos más adelante en el trabajo, pero que bien vale la pena aplicar a este caso.

Teodoro: ¿Eres la que dejaste la tela y lanzadera?

Hiparquía: Yo soy, ¿Te parece por ventura, que he mirado poco por mí en dar a las ciencias el tiempo que había de gastar en tela? (Laercio, 434)

Hiparquía rechazó la cultura oficial ateniense que recluía, excluía y subordinaba a la mujer, expulsándola del espacio público, cultural y político. Ella participaba de la vida pública y tenía “visibilidad”, frente a la “invisibilidad” femenina de la época y de casi todas las épocas. Desafió con su comportamiento público, su rechazo a una sociedad patriarcal, machista y misógina.

De acuerdo al diccionario, el término cínico, como sustantivo, se define como “persona que se porta mal sin avergonzarse ni disimularlo” y “filósofo que pertenece a la escuela cínica” y como adjetivo: “descarado” “impúdico” “desvergonzado” “procaz”.

Probablemente Paredes no consideró que el uso de este término, en referencia al personaje Raúl, calificado por Nora como “cínico”, podía producir una conexión tan fuerte con el pasado lejano y con el significado y las connotaciones del término “cínico”. Teniendo en cuenta que los cínicos griegos llevaban una vida al

margen de las convenciones sociales y de conducta de la época, el término no ha variado sustancialmente su significado, aunque la intención de dicho adjetivo en la actualidad, no lleva impreso el utilizado en época de Hiparquía. Hemos hecho alusión al *cinismo* de Raúl y también al de Nora que se explicita en la escena IV de *Decir Adiós*, en el capítulo I.

Otra exponente de relevancia, referente del profeminismo en la Revolución Francesa, fue Marie Gouze, conocida como Olympe de Gouges,. Autora de los derechos de la mujer y de la ciudadana (1791), tuvo una prolífica producción intelectual a pesar de su limitada educación, casi circunscripta al leer y escribir. Sin embargo desarrolló al máximo sus capacidades de pensadora, filósofa y dramaturga y adhirió a la causa de la abolición de la esclavitud. Se manifestó contra la dictadura de Robespierre. Murió en la guillotina en 1793, por sus escritos políticos.

Referencia ineludible es Mary Wollstonecraft, escritora inglesa nacida en 1759, quien se había referido al matrimonio como prostitución legal, "ya que las mujeres deben de asumir ese tipo de trabajo en orden a la supervivencia" y por ende, son explotadas de la misma manera. Exponente del primer feminismo británico, su azarosa y comprometida vida tanto en lo personal como en lo literario, ha quedado plasmada en su obra más emblemática: *Vindicación de los derechos de la mujer*. También escribió, aunque de menor repercusión, *Vindicación de los derechos del hombre*.

Existe una línea, que parece mantenerse a lo largo de la historia que hace que *Vindicación de los derechos de la mujer* no solo sea considerada antecedente del feminismo moderno, sino un exponente del espíritu libertario, donde Wollstonecraft rubrica su propia obra con su testimonio de vida. En la Introducción a *Vindicación de los derechos de la mujer*, Isabel Burdiel explicita:

Lo característico de Mary Wollstonecraft y lo que la convirtió en lo que llegó a ser-, fue su capacidad e insistencia en pensarse a sí misma intentando trascenderse; es decir, buscando una explicación pública (social) a sus experiencias privadas. (28).

Esta autora pone el acento en la educación de la mujer y en la necesidad de revisar conceptos como el de “mujer decente” y “buena conducta” históricamente ligados al género femenino. En una época donde se daba por sentada la inferioridad de la mujer “por naturaleza”, Mary Wollstonecraft no solo discutía esa idea, sino que insistía en el derecho y la importancia de la educación en la mujer. Si bien su enfoque tiene un resabio victoriano propio de la época, ella encuentra que la educación es un factor clave para superar la subordinación a la que la mujer se ve sometida.

Nora en *Casa de Muñecas*, se refiere a la necesidad de una re-educación incorporando el sentido transversal que implica la educación, pagando a su marido con la misma moneda: como no puedo ser a tu imagen y semejanza, me voy.

Nora- Ay Torvaldo, tú no eres capaz de educarme, de hacer de mí la esposa que necesitas... Y yo qué preparación tengo para educar a los niños? No has dicho tú mismo hace un momento que es una misión que no te atreves a confiarme? Y tenías razón sobrada. Es una labor superior a mis fuerzas. Hay otra de la que debo ocuparme antes. Debo procurar educarme a mí misma. Tú no eres capaz de ayudarme en esta tarea. Para ello necesito estar sola. Y por esa razón voy a dejarte. (Ibsen, 1196)

El feminismo histórico se extiende aproximadamente desde 1789 a 1870. En EEUU, nació ligado a los movimientos protestantes de reforma religiosa que propugnaba una regeneración moral de la sociedad y el abolicionismo.

Según Gayatri Chakravorty Spivak, existe una analogía entre los esclavos sin derechos y las mujeres. Esta teórica hindú, estudia a las mujeres colonizadas de la India, y las denomina “subalterno”, que comparte ciertas características con la mujer que no perteneciendo al área colonizada, es sin embargo “colonizada” por las características que impone el patriarcado.

Pero, puesto que la “figura” de la mujer, es decir: la relación entre la mujer y el silencio puede ser urdida por la misma mujer, las diferencias de clase y las diferencias étnicas se hallan subsumidas bajo el mismo dictamen. Puede hablar el sujeto subalterno? (20).

Los niveles básicos de alfabetización logrados por promoción de la lectura e interpretación individual de textos sagrados, hicieron que en la primera mitad del siglo XIX una amplia capa de mujeres de clase media impulsara el primer feminismo. El primer documento fue *La Declaración de Séneca Falls* en 1848. Esta declaración, surgió de una reunión celebrada el 19 y 20 de julio de 1848, en la que sesenta y ocho mujeres y treinta hombres de diferentes movimientos y asociaciones políticas de corte liberal y cercano a los círculos abolicionistas, se juntaron para estudiar las condiciones y derechos sociales, civiles y religiosos de la mujer. La reunión estuvo liderada por Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott, ambas activistas. *La Declaración de Séneca Falls*, también conocida como *La Declaración de Sentimientos y Resoluciones de Séneca Falls*, está considerada como uno de los textos más importantes del feminismo, por ser una expresión colectiva a diferencia de las anteriormente citadas que surgieron en forma individual.

El punto 7 de *La Declaración de Sentimientos*, refiriéndose a la mujer, dice:

La ha convertido en un ser moralmente irresponsable, ya que con la sola condición de que no sean cometidos ante el marido, puede perpetrar todo

tipo de delitos. En el contrato de matrimonio se le exige obediencia al marido, convirtiéndose éste, a todos los efectos, en su amo, ya que la ley le reconoce el derecho de privarle de libertad y someterla a castigos.

Nora, en *Casa de Muñecas*, cometió un delito a espaldas de su marido, es materia extorsionable y victimizable en múltiples sentidos, al decir de Goffman, como ya vimos, estigmatizable.

En España se desarrolló un feminismo social en el siglo XIX, con menor presencia que en otros países debido a las características de la sociedad española: arcaica, con escaso desarrollo industrial, fuerte ascendencia de la Iglesia católica, así como fuertes jerarquizaciones de género en toda la sociedad. El feminismo pionero se basó en demandas sociales: reconocimiento de sus roles sociales (género: maternidad y cuidado de la familia) y exigencia de derechos civiles, siendo sus más importantes figuras Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán.

En los países nórdicos, apenas se dio el sufragismo, debido a la mentalidad progresista imperante y al peso social de la mujer que facilitaron la equiparación jurídica de los sexos. Esta impronta podría tener sus antecedentes en la libertad que las vikingas supieron ejercer dentro de su organización social en cuanto a derechos se refiere. El voto de la mujer se registró en Finlandia en 1906 y en Islandia en 1915. Durante ese lapso, se fue instalando en el resto de los países nórdicos siendo Noruega uno de los últimos, 1913.

Sin duda el siglo XX ha sido por excelencia, el siglo donde la mujer ha afianzado y conquistado la mayor parte de los derechos que se iniciaron décadas atrás. Lo que diferencia el siglo pasado de los anteriores, en este sentido, es que, en el siglo XX la lucha y conquistas de algunos derechos por parte de las mujeres se visibilizaron, y logró una adhesión masiva entre las mujeres de los distintos estamentos sociales, cosa que en épocas anteriores no había sucedido. Probablemente la necesidad de salir al campo laboral, haya acelerado este proceso

de aceptación y adaptación al nuevo status de las mujeres en algunos países del mundo occidental, cuyas consecuencias involucran también a la familia. La mujer que siempre tuvo reservado para su accionar el ámbito privado, donde su utilidad y rentabilidad se medía en virtud del esmerado cuidado hacia los hijos, la casa y el marido, aparecía ahora teniendo una función diferente. La productividad de las mujeres cambió de ámbito, y al pasar de lo privado a lo público, se visibilizó, como primer paso.

Las organizaciones de mujeres fueron cobrando cada vez más fuerza e importancia y haciendo valer su presencia y su voz con mayor contundencia en casi todas las áreas de la organización social. Algo impensado pocos años atrás, por eso es importante considerar los antecedentes de los actuales feminismos, a los efectos de contextualizar la obra que nos ocupa y su antecedente *Casa de Muñecas*.

En la Introducción a *Vindicación de los derechos de la mujer*, se cuenta los momentos preliminares al planeado suicidio de Mary Wollstonecraft, su planeado suicidio que finalmente no tuvo éxito. Algunos de los momentos por los que pasó antes de precipitarse a las aguas del Támesis, estuvieron precedidos por la duda y la inquietud. Antes de lanzarse al río, estuvo analizando cual sería el mejor lugar para quedar fuera del alcance de los posibles salvadores, por lo que demoró bastante en decidirse. Pasa un buen rato empapando sus pesadas vestimentas, propias del siglo XVIII, para poder hundirse mejor, aunque finalmente será rescatada por unos pescadores. Paradójicamente, su propia ropa, fue la que la salvó, haciéndola flotar. No siempre se puede llevar la voluntad hasta los límites.

(...) La mujer se dedicó a pasear arriba y abajo del puente de Putney durante una media hora larga sin que llegase a “encontrar un solo ser humano”...

.....  
Aquella caminata en apariencia errática o dilatoria respondía, sin embargo, a un propósito firme y calculado. Como después revelaría la propia

protagonista de los hechos, su deambular arriba y abajo de Putney Bridge, no tenía como objeto la espera sino la urgencia. (8)

El considerar ese componente de “urgencia en la espera”, no sólo muestra cómo puede llegar a expresarse la complejidad humana ante una situación límite, sino que nos aproxima a un dilema, donde ya no hay explicación posible. La simplificación que supone pensar que existe una línea directa entre la motivación profunda y la conducta, es parte de una necesidad intelectual de encontrar causas y efectos. La conducta de Nora en *Decir Adiós*, podría estar vinculada a un mensaje contradictorio donde “la espera” no es sinónimo de paz interior sino que responde a una urgencia que no se puede resolver sino en la misma espera que la alimenta. En ese dar vueltas queda atrapada y auto-atrapada de modo que de tanto divagar ordenando su casa, esperando a su marido, recibiendo a cada una de sus visitas, aviva la necesidad de partir, mientras se va quedando. Lo que de alguna manera sostiene el apuro es ir despacio, aunque ello suponga mayor sufrimiento. El enigmático final de la obra, deja una interrogante sobre la decisión última de Nora. En la escena final que retoma el principio de la obra en una repetición que podría darse al infinito.

Como el sujeto mujer no está en la representación, no puede transformar los códigos: sólo puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir, convertir la representación en una trampa. Sólo se puede prescindir de la construcción sujeto, rechazar la igualdad y apelar a la diferencia (Femenias, 67)

La siguiente escena entre Alberto y Nora, da cuenta de las contradicciones que generalmente subyacen a los actos más relevantes de nuestras vidas, donde no hay vuelta atrás, donde se juegan la integridad y los valores.

Alberto- No te apures! Razoná un poco. Por qué te tenés que ir tan rápido?

Nora- No te lo puedo explicar. Hoy fue un infierno. Me tenía que haber ido sin decirte, sin tener que decirle nada a nadie. Me quieren convencer de que me quede y es como si me empujaran a correr, con los ojos cerrados, sin pensar en nada. Todo... todo nosotros me parece mal. Y tengo miedo... si espero, tengo miedo de no animarme, entendés? Igual les pasa a ustedes.  
(Paredes, 22)

También Nora en *Casa de Muñecas* espera. En principio y en forma consciente, espera pagar sus deudas y librarse del extorsionador Krogstad. Pero el pliegue de la espera va permitiendo que otros hechos y otras conductas se vayan revelando de a poco: la de Torvaldo, el Dr. Rank, Cristina Linde. Todos, en algún sentido, la decepcionarán. Esa espera, que transcurre con ansiedad y se hace cada vez más angustiosa, cultiva una fortaleza. El ciclo larva-mariposa se irá alternando, porque cada punto de llegada es un punto de partida. Parafraseando a Walter Benjamín, “en la espera se incuba el huevo de la urgencia”.

Los personajes femeninos de Ibsen, no fueron escritos por un feminista. Una anécdota lo retrata en forma elocuente: “Cuando se enteró de que la señora Mill había colaborado a fondo en el libro de su marido, solía decir que lamentaba no haber sabido, al leerlo, si leía a Stuart Mill o su esposa.” (Gómez de la Mata, 138). Sin embargo, como también señala Gómez de la Mata (100)

no era feminista en el sentido político de la palabra, lo era, si en un sentido mucho más amplio: el del desarrollo de la personalidad, a que tendió siempre, circunstripto ahora a la de la mujer, hacia quien tuvo de continuo benévolas inclinaciones, fomentadas a menudo por su misma esposa....A la Asociación Escandinava de Roma había llevado proyectos de otorgar a las mujeres derechos de que no gozaban todavía, pidiendo para ellas cargos y

atribuciones. Influyeron, por añadidura, en su espíritu, Camila Collet, sufragista y amiga de la señora Ibsen y la escritora noruega Maria Colban, que residía en París y se relacionó con él en Italia.

### **3.2-Feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia.**

El feminismo, como movimiento social y político no es homogéneo, ni representa a una sola corriente de pensamiento. A lo largo de la historia se han ido desarrollando distintos feminismos basados en diferentes premisas y enfoques particulares. A grandes rasgos se podrían clasificar en dos grupos principales: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia. Son muchas y muchos los autores que caben dentro de estas clasificaciones, por lo tanto, la definición de una y otra postura no pertenece y no depende de un autor o autora que en particular haya teorizado sobre el asunto.

Simone de Beauvoir, uno de los máximos exponentes del feminismo de la igualdad, expresa en una de sus premisas más conocidas que premisas “ser es llegar a ser”, “que no se nace mujer, sino que se llega a serlo”, y que “no alcanza su libertad, sino por su continuo sobrepasar las libertades de los otros”. (Femenías, 32). De las palabras de Beauvoir, se desprende el esfuerzo que implica esa transformación. Tanto “llegar a ser”, como “sobrepasar las libertades de los otros”, involucran una actividad volitiva, un enorme esfuerzo de superación personal y ruptura de modelos.

Reconociéndose, según Femenías, “las hijas rebeldes de Beauvoir”, las exponentes del feminismo de la diferencia, entre ellas, varias radicales contemporáneas, “apelaron al inconsciente y no a la biología para explicar la repetición de roles estereotipados de varones y mujeres” (151). Los postulados que proponen están relacionados con la distinción entre sexo y género, “lo personal es político”: “no es posible hacerse eco de la voz del *logos*, sino poner en

evidencia, que la diferencia, como sexo a-lógico, las mujeres deben comenzar a colaborar con voz nueva, una nueva lógica, un nuevo orden simbólico, una nueva ética.” (Femenías, 31)

Una de las exponentes del feminismo de la diferencia, Luce Irigaray, plantea en su obra *Speculum (1974)* que lo psíquico se abriría paso entre lo biológico y lo social, contribuyendo así, con un punto de vista inédito.

Desde el punto de vista del género, Luce Irigaray aporta el concepto de “espéculo” y “diferencia sexual”. El hombre, según Irigaray, ve como un peligro la diversidad positiva de la mujer, en cuanto esta diversidad (una realidad diferente, no una nada o un vacío) pone en crisis su imaginario, determinado exclusivamente del “falocentrismo” (referencia al privilegio de lo masculino en la construcción del significado). Si la mujer, además de la envidia del pene, tuviera otros deseos, el espejo que debe reenviar al hombre su imagen invertida perdería quizás su unidad, unicidad, simplicidad. Para el hombre la otra mujer, la del espéculo no existe; para él existe sólo la mujer del espejo, que le da la reaseguradora imagen invertida por él construida. “El discurso falocéntrico debe de ser rechazado: las mujeres solo se liberarán efectivamente cuando se reconozcan como el lugar de la apertura y la permanente significación desde lo a-lógico” (Butler, 2009, 31)

En la década del 80 en Uruguay, la relación entre distintas manifestaciones del feminismo estuvo caracterizada por distintas formas de vincularse con la sociedad. Mientras que el movimiento de mujeres era más amplio en su composición y mantenía una relación más fluida entre las mujeres de todos los partidos, las organizaciones feministas, aunque escasas, formaban parte de la izquierda. En pleno proceso dictatorial las mayores preocupaciones de los movimientos sociales estaban volcadas hacia la salida de la dictadura. Los movimientos feministas en el mundo, como hemos visto, se venían desarrollando desde hacía décadas. En América Latina, fue en julio de 1981, en la ciudad de Bogotá, cuando se produjo el Primer Encuentro Feminista de Latinoamérica y el

Caribe, con la participación de más de 200 feministas, que dieron cuenta del crecimiento del movimiento feminista en estas latitudes.

En este primer encuentro regional “no participó ninguna uruguaya: seguramente ellos e vincula con el momento particularmente dramático de la represión y el terror por la acción de la dictadura” (Celiberti, 18)

La opinión de Virginia Vargas, feminista peruana, es recogida por Lilián Celiberti en *Notas para la memoria feminista*:

(...) la preocupación fundamental de los feminismos en los 80 se orientó básicamente a recuperar la diferencia de lo que significaba ser mujer en experiencia de opresión, develar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado, sus persistencias y sus efectos en la presencia, visibilidad y participación en el mundo público [...] generando nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades e incluso nuevos lenguajes para nombrar lo hasta entonces sin nombre: violencia doméstica, asedio sexual, violación en el matrimonio, feminización de la pobreza, etc, fueron algunos de los nuevos significantes que el feminismo colocó en el centro de los debates democráticos.( 20)

Si a lo anteriormente citado se suma la situación política de Uruguay en ese momento, se entenderá la dificultad para poder manejar una agenda exclusiva para los temas feministas.

El discurso patriarcal está naturalizado a tal punto que casi no se cuestiona, ni se ve en él una simbología particular, más que una manifestación de la tradición y la costumbre. El siguiente diálogo entre Nora y Torvaldo, en *Casa de Muñecas*, corresponde a la última escena de la obra, luego de haber estallado la tormenta entre la pareja. La descripción que Nora hace de su rol de “objeto”, producto de una transacción, devela la trama subterránea del patriarcado:

Nora- No me refiero a preocupaciones. Estoy diciéndote que nunca hemos hablado en serio, que nunca hemos intentado llegar juntos al fondo de las cosas.

Helmer- pero, querida Nora, te habría interesado hacerlo?

Nora- De eso mismo se trata. Tú no me has comprendido jamás. Se han cometido muchos errores conmigo Torvaldo. Primeramente, por parte de papá y luego por parte tuya.

Helmer- ¡Cómo! ¿Por parte de nosotros dos... que te hemos querido más que nadie?

Nora- (haciendo un gesto negativo con la cabeza) Nunca me quisisteis. Os resultaba divertido encapricharos por mí, nada más.

Helmer- Pero Nora, ¿qué palabras son esas?

Nora- La pura verdad, Torvaldo. Cuando vivía con papá, él me manifestaba todas sus ideas, y yo lo seguía. Si tenía otras diferentes, me guardaba muy bien de decirlo, porque no le habría gustado. Me llamaba su muñequita y jugaba conmigo, ni más ni menos que yo con mis muñecas. Después vine a esta casa contigo...

Helmer- ¡Qué términos empleas para hablar de nuestro matrimonio!...

Nora- (Sin inmutarse) Quiero decir que pasé de manos de papá a las tuyas. Tú me formaste a tu gusto, y yo participaba de él... O lo fingía...no lo sé con exactitud: creo que más bien lo uno y lo otro. Cuando ahora miro hacia atrás, me parece que he vivido aquí como una pobre...al día. Vivía de hacer piruetas para divertirte, Torvaldo. Como tú querías. Tú y papá habéis cometido un gran error conmigo; sois culpables de que no haya llegado a ser nunca nada. (Ibsen, 1195)

En concordancia con el discurso de Nora, dice Femenías

(...)el sexo no es pues irrelevante. Si el sujeto varón está creado por el poder, el poder patriarcal lo ha creado varón, no basta como quieren algunas feministas con fragmentar o destruir el sujeto hegemónico: deben modificarse las condiciones de la emergencia del sujeto en la trama de los juegos del poder. (75)

Cuando Nora en *Casa de Muñecas* dice: “Siéntate Torvaldo, tenemos que hablar”, nace “la nueva Eva”? Este concepto promovido por los historiadores Duby y Perrot, deja en claro las contradicciones que subyacen a la liberación de la mujer.

Eva se muere, Eva está muerta: en su lugar surge una criatura de nuevo cuño, diferente, desconocida. Puede haber algo más inquietante? Si se tiene en cuenta este modo de percibir el movimiento, se comprende mejor tanto el interés como al aprensión que suscitaba. Pero eso no debería causar asombro: ¿hay algo más extraño que haber atribuido consecuencias tan radicales a actos tan simples como el de obtener un diploma o un divorcio, montar en bicicleta o pasar por una cabina de votaciones? (228)

La denominación “nueva Eva” da cuenta de que la mujer emancipada, lo ha sido a su costa y no ha salido de la costilla de ningún hombre. Es Nora la “nueva Eva”?

### 3.3- El sujeto: La necesidad de narrarse a sí mismo

La ambivalencia es el poder asumido que resiste a la subordinación. La resistencia es realmente una recuperación del poder. (Femenías, 2000, 222).

La conciencia nos hace a todos sujetos. (Butler, 2009, Cap. IV)

La necesidad de narrarse a sí mismo/a está ligada al tema de la verdad. Cada sociedad está regida por un “régimen de verdad”, que Foucault define como los tipos de discurso que cada sociedad hace funcionar como verdaderos.

En qué consiste Dar cuenta de sí mismo? Judith Butler, lo define citando a Nietzsche:

Nietzsche comprendió acertadamente que uno inicia el relato de sí mismo sólo frente a un “tú” que le pide que lo haga. Ninguno de nosotros comienza el relato de sí mismo, ni advierte que por razones urgentes, debe convertirse en un ser que se autorelate, a menos que se enfrente a ese interrogante o esa atribución procedente de otro (2005, 24)

Aunque sea difícil pensar que nos pondremos en situación de auto interpelarnos, sin otro que nos cuestione, no es menos verdad que el ser humano necesita experimentar la búsqueda de la verdad última, en definitiva, la verdad subjetiva que lo sustenta y da sentido. Como señala Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, “contar una historia sobre sí mismo, no es dar cuenta de sí mismo” (24).

El proceso es mucho más profundo e implica una toma de conciencia sobre la agencia causal de nuestros actos.

Nora se convirtió en un paradigma en la búsqueda de su verdad y su necesidad de llevar a cabo los actos necesarios para lograr su libertad. A través de los

mecanismos de la agencia y la parresia, prácticas vehiculadoras en la búsqueda de esa verdad, Nora se dispone a encontrar un camino diferente para su vida.

El término sujeto, del latín: subiectus, participio pasivo de subiicere, significa “poner debajo” “someter”. Consultado el Diccionario de la Real Academia Española, la primera acepción que figura es como adjetivo: “Que está sujetado.” El sujeto se sigue considerando como perteneciente a un todo, y a la vez subordinado o dependiente. Sin embargo, también decimos que somos “sujetos de derecho” o sea que podemos ejercer el poder de determinados derechos, a los que estamos “sujetados” y de los que, a la vez, somos objeto.

La palabra “sujeto”... Puede usarse en diversos sentidos.... el sujeto respecto del cual se establecen afirmaciones que son verdaderas o falsas (sujeto lógico); el sujeto de conocimiento, que tiene siempre como su correlato el objeto conocido (sentido gnoseológico); el sujeto en tanto que existe en sí y por sí como una sustancia separada (sentido ontológico); el sujeto en tanto que ser dotado de cuerpo, mente, inteligencia, voluntad, memoria individual, e historia (punto de vista psicológico entre otros) (Femenías, 83)

El sujeto implica entonces, sujeción y poder. Es producido por el poder contra el cual se rebela, porque ese poder a la vez lo despoja de derechos que van posicionándole en su vida privada y social y a lo largo de la historia de la humanidad, develándose a la vez que como propios, necesarios para la convivencia. Dice Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*:

(...) el poder actúa por lo menos de dos formas sobre el sujeto: como aquello que lo hace posible y como aquello que es adoptado y reiterado en la “propia” actuación del sujeto. (11).

Esta caracterización implica por lo menos una paradoja. El “sujeto” producido por el poder, para hacerse con el poder, se opone al propio poder que lo produjo a través de mecanismos suministrados e incorporados por ese mismo poder que lo invistió y contra el cual el sujeto intenta modificar la realidad a través de un nuevo poder, a la vez que en el transcurso temporal de la vida, ese mismo sujeto ha repetido el mismo mecanismo que sobre él operaron, para ejercer el poder sobre otros. Una “mise en abyme”. En *Mecanismos Psíquicos del Poder*, Butler señala:

(...) la noción de sujeto que me ocupa refleja un dilema cultural y político más amplio: como adoptar una actitud de oposición ante el poder, aun reconociendo que toda oposición está comprometida con el mismo poder al que se opone (12)

Quizás Butler se refiera a un hecho que con frecuencia se plantea en el seno de la familia. En algún momento de nuestras vidas, el parricidio (en general simbólico) se impone como forma de liberación, contra los que nos han concebido y formado, pero también se replica en el resto de las relaciones sociales.

Judith Butler, en *Dar cuenta de sí mismo*, rastrea los problemas fundamentales de la constitución del sujeto, analizando distintos aspectos vinculados a la formación del yo y a la responsabilidad ética, las condicionantes psicosociales en la producción del sujeto así como las relaciones entre la moral y la ética, haciendo hincapié en la violencia ética (Adorno) la ética de la responsabilidad y la teoría del reconocimiento (Honneth) y plantea varios aspectos del vínculo social relacionados con la emergencia del yo, de qué manera un sujeto es producido por el conjunto de normas morales, y como actúa la fuerza de la moral en la producción del sujeto.

Es necesario analizar la noción de sujeto, (cuestionado por varias corrientes feministas) desde distintos enfoques (discurso jurídico, psicológico, filosófico) de modo de romper la homogeneidad del concepto, reconociendo diversos tipos de sujeto y subjetividad, sin abandonar el constructo “sujeto”, pero validando la existencia de un sujeto mujer reconocido tanto en lo jurídico como en lo político.

“El sujeto mujer” siguiendo la nomenclatura de Femenías, toma distintas versiones en la obra de Paredes. Nora, Laura, Odilia, Aída, la nena. Cuatro perfiles de mujer totalmente diferentes, donde la conquista de un espacio propio, sea cual sea, se les hace fundamental para vivir.

Si bien dentro del contexto de la obra, el eje víctima-victimario en *Decir Adiós* se perfila más claramente en la figura de Nora victimizada por su familia, en un contexto más general, las cinco mujeres son víctimas de alguna situación de opresión: Laura, de la violencia de su marido, Odilia, jefa de un hogar monoparental (marido preso) con varios hijos y única proveedora, Aída, esclavizada a su hijo y peleando por el botín (la nieta), quien está ajena a todo lo que sucede y heredera de un futuro incierto.

Desde el punto de vista de la maternidad, en *Decir Adiós*, aparecen cuatro modelos de madres diferentes.. Todas tienen experiencias y posturas disímiles frente a ese rol materno que las condiciona, todas tienen una relación diferente con sus hijos e hijas.

La pelea continua de Laura a la hora de la comida

(...) Creo que los voy a ahorcar un día de estos! ..... Un sosegate le di que ni te cuento! Qué escándalo! Una gritería! Y el idiota de Gabriel se pone a llorar con el otro, se solidarizan contra la madre! (Paredes, 4).

La condición de Odilia, la empleada doméstica, haciéndose cargo sola de su familia:

(...) La cosa que apareció y justito cuando me metieron preso al Joaquín y me quedé yo sola a mantener los tres chiquilines. Se da cuenta? Para mí era el acabóse! No sabía qué hacer. Y ahí apareció el santo, con esa cara de fe que tiene, diciéndome que sí, que yo iba a poder (Paredes, 10)

Nora declara abiertamente que su hija la aburre y que su suegra podría ser mejor madre que ella misma.

Nora- Yo no la quiero mucho a la nena. Me aburro con ella... Tiene la abuela que la quiere más que yo, que la ve más que yo, que la va a atender mucho mejor que yo.

Laura- Pero es tu hija!

Nora- Y bueno. Pero ella no eligió ser mi hija. Y si puede estar con alguien que la crie mejor.

Laura- Es una monstruosidad lo que decís. Una monstruosidad!

Nora- Por qué no me puede aburrir mi hija? Por qué no me puede aburrir toda mi vida?

La maternidad, abre el abanico de opciones que nos remite nuevamente a la pregunta de Femenias: “Qué clase de madre es una madre?” (25), refiriéndose a Sócrates y su máxima “parir con el alma es más valioso que parir con el cuerpo porque el alma es superior al cuerpo”. (26), dejando Sócrates a la mujer, concretamente a su madre Fenerete, en un lugar bastante inferior al suyo propio.

Odilia es el mejor ejemplo de lo que Celia Amorós llama “maniobra estoica”, ya mencionada, recurriendo como imagen, al esclavo estoico de Epicteto, “que como esclavo era libre porque dominaba sus pasiones, mientras que su amo, en cambio,

efectivamente un hombre libre era esclavo de las suyas” (Femenías, 81). La maniobra estoica consistiría en el intento de resignificación de lo femenino como lo valioso: “son pareja que ni en los teleteatros...” “Gracias a Dios le tiene que dar señora...”. (Paredes, 11). Femenías resume muy bien la idea: “ya que no logramos el acceso al ámbito público tradicionalmente considerado valioso, designemos valioso lo que tenemos (y siempre tuvimos), el ámbito de la domesticidad.”(81)

Otra de las madres es Aída, que desarrolla una relación de dependencia con su único hijo Alberto, sobreprotegido y débil:

No fuiste lo que yo hubiera querido para mi hijo, ni que hablar, y a las pruebas me remito. Merecía otra cosa, Alberto, ahora ya no se discute eso. (Paredes, 19-20)

Entre Nora y Aída, algunos diálogos dan cuenta de hasta qué punto la sublimada e idealizada maternidad, toma el viso de una simple transacción comercial. Para ejemplo de lo antedicho, los siguientes textos:

Aída- No tengo inconveniente en quedarme con la nena, ya te lo dije. Pero tenemos que firmar papeles, entonces. Renuncias a todos tus derechos de madre.

Nora- no tengo tiempo. Me voy esta noche.

Aída- Por lo poco que se, no hay apuro ninguno. Podés esperar a que dejemos todo arreglado ante el juez de menores. (Paredes, 18)

Luce Irigaray apela a la alegoría de la caverna de Platón, como metáfora del útero materno, que en algún momento hay que abandonar. La caverna representaría el lugar de la ignorancia, que debe de ser abandonado, remite a la idea de un útero del que salimos a la fuerza y por necesidad. Particularmente la idea de que ese espacio “desde donde todos provenimos” debe de ser abandonado “por ser el refugio de la ignorancia encadenada a la materia, las sombras y los ecos son meras copias del mundo real y verdadero” (Femenías, 158)

Varios discursos pueden ser ejemplo de este odio y desgarramiento que produce enfrentarse con la verdad de forma imprevista, sin intermediarios, experiencia similar a la aludida a partir de la alegoría de la caverna de Platón, cuando el que sale del encierro queda cegado por la luz de las ideas, ya que hasta ese momento había estado en contacto con las copias, con el reflejo de las ideas proyectado sobre el fondo de la caverna.

Nora es el paradigma de la necesidad de salir de ese útero enfermo y asfixiante. Ya sea como exponente de un pensamiento racional y articulado o caótico e inexplicable, la urgencia de salir de la jaula de oro, estará siempre ligado a la figura de Nora. En *Casa de Muñecas*, Nora plantea claramente sus necesidades: “Necesito estar completamente sola para orientarme sobre mi misma y sobre lo que me rodea. No puedo quedarme más contigo. Quiero marcharme en el acto... Mañana salgo para mi casa... es decir para mi tierra...” (Ibsen, 1197). Nora, en *Decir Adiós*, sale del útero familiar con la frase: “y por qué tengo que aguantar esto yo? Adiós, Adiós mi amor!”(Paredes, 25)

Imposible, dice Nora, dice Ibsen, construirse una identidad auténtica sin romper con la identidad adquirida, la identidad genética, que sólo define el yo femenino en relación con los otros, en relación con sus necesidades y deseos, sin terminar en la propia interioridad con el interés primario del otro. Su paso al acto, su inverosímil partida, simboliza esa necesaria ruptura. Pero

es precisamente el paso que las mujeres del mundo real no consiguen en absoluto dar....(Duby y Perrot, 234)

Nora, necesita salir de esa habitación, metonimia de su casa que, simbólicamente representa todas las ataduras de las convenciones sociales. Su hastío, su soledad y el vacío de su existencia se le revelan de golpe sin que la obra de otras explicaciones.(Mirza, 232)

Femenías, aborda también el tema del “subalterno”, haciendo y haciéndose las preguntas: “qué pasaría si el objeto comenzara a hablar?” (165) y “qué clase de madre es una madre?”(21) que ya mencionamos, y que vimos reflejados en varios ejemplos, desde las iniciativas individuales hasta las innumerables propuestas colectivas empezando por Séneca Falls. También en ese sentido, Femenías expone:

Mucho antes que Foucault lo enunciara, el camino de la resistencia fue seguido espontáneamente por muchas mujeres. Históricamente intentaron constituirse en sujetos autodesignados....pensando formas de resistencia y resistiendo en las prácticas...las mujeres se autodesignaron como sujetos haciendo discursos desde los márgenes y ejerciendo su magra cuota de poder a fin de ampliarla. (77)

La carga que lleva Nora es también expresión del deseo del resto de las mujeres que la rodean y que no son capaces de cortar con la insatisfacción de una vida con resignaciones fundamentales. En *Casa de Muñecas*, sin embargo, se establece una situación muy particular, mientras que la pareja de Nora y Torvaldo se rompe, se construye la pareja entre Krogstad y Cristina Linde. Y esta pareja se compone a partir de la destrucción de la pareja principal de la obra. Pero tanto Nora como Cristina Linde son las que toman la iniciativa en ambas situaciones.

Nora es propositiva. Su mensaje directo es: “me voy”. Durante mucho tiempo ha resistido, no siendo totalmente consciente de ello. En *Casa de Muñecas*, su movimiento interno se traduce a través de una continua ambivalencia, donde la constante es deambular por un camino de cornisa, haciendo equilibrio. Un caleidoscopio de imágenes masculinas fragmentadas compuestas por Torvaldo, Krogstad y el Dr. Rank, pueblan su vida, y el fantasma de su padre le otorga una falsa ilusión de protección.

Otro concepto a tener en cuenta es el de agencia. Qué papel juega la agencia dentro del proceso de sujeción? “El poder de la agencia es fundamentalmente resistencia” (Femenías, 21)

Si partimos de la base de que “la agencia es un giro del poder sobre sí mismo que produce otras modalidades de poder” (Butler En Femenías, 228), entendemos que el proceso de Nora, como lo indica la misma frase “giro del poder sobre sí mismo”, da cuenta de un movimiento espiralado de sucesivas síntesis, de una progresión, de un acumulado de experiencias que se condensan en una resolución final. Más que Nora guiar el proceso, es el proceso quien guía a Nora y la deja a las puertas de su casa, con las valijas prontas. Lo demuestre o no, está pasando por un proceso de transformación irreversible.

La dificultad de narrar/se a sí misma, es un aspecto crucial del discurso de Nora en *Decir Adiós*. Ella solo sabe lo que siente, que está aburrida, y como joven de veintitrés años, necesita irse, ya que en la vida institucional familiar y laboral no encuentra el sentido que necesita para seguir adelante.

Hay que tener en cuenta las condiciones en las que conocemos, y que la dificultad de narrar/se, proviene básicamente de la limitación de no poder conocer todo lo relacionado con nuestra vida y por tanto, no poder incorporar los puntos ciegos de

nuestra existencia, por lo que, cualquier intento de relato será recortado, acotado y dudoso.

Una serie importante de hechos transcurren por fuera de nuestro registro consciente, actúan desde un lugar innominado, nos condicionan desde las sombras y aparecen como síntoma, a través de algunas manifestaciones que no entendemos y no podemos decodificar porque surgen de un registro que ignoramos, no corresponden a una lógica de los acontecimientos, ni a una ética determinada. Las cuestiones de índole moral que nos preceden, nos condicionan y nos remiten a una realidad opaca respecto a nuestros orígenes.

La dificultad de narrar/se a si mismo/a, remite a varios planos de la realidad, donde está involucrada la comunicación, lo psicológico, lo existencial. El no encontrar las palabras que nos definen y necesitamos para poder comunicarnos a través de un código común con los demás nos dejan muchas veces en las sombras.

### **3.4- Parresia o el coraje de la verdad**

Desde donde partimos para determinar que un discurso es verdadero? Existe un procedimiento para saberlo? Un texto de Foucault en *El Coraje de la verdad* echa luz sobre este asunto en forma contundente:

Mientras que el enunciado performativo define un juego determinado en que el status de quien habla y la situación en la cual se encuentra definen exactamente lo que puede y debe decir, sólo hay parresia cuando hay libertad en la enunciación de la verdad, libertad del acto por el cual el sujeto dice la verdad, libertad también de ese pacto mediante el cual el sujeto que habla se liga al enunciado y a la enunciación de la verdad. En esa medida, en el corazón de la parresía, no encontramos el estatus social, institucional del sujeto, sino su coraje.(2009, 82)

El parresiasta es un sujeto ético que asume el riesgo, Foucault dirá: “el coraje de la verdad” -de ofender al otro. “Irritarlo, encolerizarlo y suscitar de su parte una serie de conductas que pueden llegar a la más extrema de las violencias” ( ctd Vázquez Villanueva; 20)

El acto parrésico entonces, se caracteriza por despojarse de toda protección frente al interlocutor y avanzar en la comunicación sin mediación retórica, teniendo en si la posibilidad del odio y del desgarramiento.

Tal es el caso de la escena IV donde Nora y su cuñado Raúl protagonizan una serie de acciones donde la crueldad se presenta bajo varias formas: ironía, sarcasmo.

Parresia es un concepto que proviene del griego, propio de la democracia ateniense y del ágora. Etimológicamente: Parreziazein o parresiazeisthai, significan “decir todo”: pan, (todo) y rema (lo que uno dice). Pan-resia: decir todo. Se caracterizaba por su carácter oral y carente de retórica. Implicaba el riesgo de decirlo todo, particularmente cuando ello representaba un peligro para el parresista. Incluso, cuando éste estaba en inferioridad de condiciones frente a su interlocutor. El parresista, desafiaba el peligro de ser despreciado, e incluso asesinado por enfrentarse a la autoridad en pos de decir la verdad de la que estaba convencido.

Alude al hecho de decirlo todo... Sobre todo lo que nuestra cobardía o nuestra vergüenza nos impiden revelar de inmediato “hablar franco, decir veraz, coraje de la verdad, libertad de la palabra...” (Foucault, 17)

Foucault se ocupa del estudio de este concepto que surge en la Grecia antigua y lo trae a la modernidad, conectándolo con el poder, el sometimiento, y la construcción del sí mismo: “una prueba de resistencia mediante la cual uno se fortalece y, frente al mundo, asegura su propia soberanía” (Foucault, 2004a: 218 En Giraldo Díaz).

Dentro del amplio estudio de la “parresia” que lleva a cabo Foucault en su obra *Discurso y Verdad*, y donde se refiere a ella como “a esa provocadora toma de la palabra”, toma en consideración del período pagano griego, “al menos tres modalidades específicas de esa conducción de la existencia”, una de las cuales refiere al cinismo caracterizado como “la parresia hecha de interpelaciones ásperas” (20)

La obra de Paredes está plagada de esta modalidad de parresia. Los personajes se vinculan a través de la ironía, la sorna, la desconfianza y la mentira.

Otra forma de la parresia aplicable a la obra analizada es la idea de que “la mancha moral priva de la parresia.....Cuando el padre o la madre han cometido faltas, los hijos están en la situación del esclavo, y al estar bajo esa condición, no tienen la parresia. La mancha moral priva de la parresia” (*Discurso y Verdad*, 32 y33) Esta interpretación nos acerca a la ya mencionada idea de la herencia maldita de la que tanto hace uso Ibsen en *Casa de Muñecas* y en varias de sus obras y a la que también adhiere Paredes, y que hemos desarrollado en el capítulo II.

Qué sucede con la palabra, con el discurso? Cómo se alcanza la apropiación discursiva, la toma de la palabra? (Femenías, 66) Como Nora accede a la palabra?

La palabra como acto de afirmación de uno mismo” es otra de las acepciones de la parresia, en esta oportunidad, tomada por Foucault de Polasio el griego: la posibilidad de todos de acceder a la palabra y entendiendo por palabra desde luego la que resulta determinante en el campo político. La palabra como acto de afirmación de uno mismo. ( 31)

Esa verdad que guarda Nora, que se expresa a través del cuerpo, ya bailando desenfrenadamente la tarantella como en *Casa de Muñecas*, ya tirada en la cama sin fuerzas para levantarse ni pronunciar palabra en *Decir Adiós*, da un giro dramático cuando esa misma mujer logra poner en palabras lo que su cuerpo está expresando. Palabras que, de todas maneras, no podrán reflejar nunca el estado

interno de la protagonista, al decir de Butler: “de modo que cuando doy cuenta de mí mismo en el discurso, las palabras nunca expresan o contienen plenamente ese yo viviente” (2005, 55)

Es muy significativo el silencio de Nora en *Decir Adiós*. Y también lo es el hermetismo con el que enfrenta a toda su familia. La pregunta que me resulta un disparador para continuar con esta parte es la realizada por Luce Irigaray: si la economía (fálica) es tal, que el sujeto (él) habla y el objeto (ella) permanece en silencio. Qué pasaría si el objeto comenzara a hablar? (Femenías,169).

La otra pregunta que hace Spivak es: Puede hablar el subalterno? Y más aún? La mujer subalterna. Si bien Spivak hace un análisis de la mujer en el ámbito colonialista y post-colonialista, referido específicamente a la India, la idea de la mujer como “territorio colonizado”, nos acerca a este concepto de subalterno y de mujer subalterna, “colonizada” por la cultura patriarcal.

De ese rasgo de “economía fálica” da cuenta *Decir Adiós* al comienzo de la obra cuando la pareja despierta y Alberto comienza a “ordenar la jornada” a través de una serie de directivas de las que Nora a modo de respuesta, gesticula en silencio. Dice Irigaray: “el silencio de las mujeres es la condición de posibilidad del discurso masculino...” (En Femenías, 169). Nora, en silencio, permanece en la cama, sin poder contestar nada de lo que su marido le pregunta. Sin embargo, cuando habla y dice lo que tiene que decir: “Me voy Alberto”, de ahí en más, todo su discurso es trivializado, primero por Alberto y posteriormente por el resto de la familia. Por lo tanto, Nora bien se podría preguntar, para qué hablar? En el sentido de hablar y ser escuchado por un interlocutor (que se haya ganado su legitimidad como interlocutor) cita Foucault, refiriéndose a la parresia, la importancia de la sintonía entre el que habla y el que escucha. Y pregunta:

Por qué la parresia necesita esta forma, una forma que no es, entonces, ni la de la retórica, ni la de la argumentación filosófica, ni la de la diatriba?

Porque si quiere actuar sobre las almas, tiene esencialmente como punto de anclaje el *kairos*, es decir el momento oportuno. (*Discurso y Verdad*, 48).

Momento oportuno que es muy claro en *Casa de Muñecas* pero no en *Decir Adiós*. Momento oportuno que me pregunto si es posible elegir, cuando de cuestiones vitales se trata. Cuando digo que en *Casa de Muñecas* “el momento oportuno” se perfila más claro para el espectador, entiendo que eso está vinculado con la estructura de la obra. Se puede concluir, entonces, que la verdadera parresia exige un raport donde el lenguaje entre ambas partes encuentre puntos de conexión que permitan la comunicación, donde el lenguaje utilizado por una de las partes, tenga su correlato. Cuando Torvaldo acepta la decisión de Nora, entendió. A modo de resumen:

La parresia es cierta actividad verbal en la cual el que habla mantiene una relación peculiar con la verdad a partir de la franqueza, cierta relación consigo mismo a partir del peligro, cierta relación con la ley a partir de la libertad y el deber y cierta relación con los otros a partir de la crítica, crítica de ‘si crítica de los otros. Para ser más preciso, es una actividad verbal en la cual el sujeto expresa su relación personal con la verdad a riesgo de perder su vida, porque considera que su deber es decir la verdad para hacer mejores a los otros o ayudarlos. En la parresia, quien habla hace uso de su libertad y elige la verdad en lugar de la mentira la muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, el deber en lugar del interés y el egoísmo (*Discurso y Verdad*, 51)

El hablar de Nora es “parrésico”? Es un discurso sincero o un pedido anticipado de perdón por una sinceridad necesaria, o ambos? De acuerdo a esta síntesis, Nora cumpliría con todos los aspectos que implica la parresia: el hablar claro y franco, el riesgo de decir lo que siente y piensa, la libertad de la que hace

uso para sus fines y la ética de la verdad, a la vez de una autocrítica y crítica hacia su entorno. Si bien la vida física de Nora no está en peligro, su vida relacional corre peligro de disolverse a partir del abandono del hogar y significar una muerte social.

Quizás la crítica sea lo que haya quedado de la antigua parresia. Parafraseando a Foucault, ya que toda crítica implica, aunque no se revele, una autocrítica, por tanto una relación con la verdad. Parecería una paradoja, por un lado el riesgo de ser atacado o rechazado o asesinado (los tiempos no han mejorado en eso, remitirnos al asesinato de periodistas en todo el mundo) y la relación con la ley, la libertad y a la vez el derecho a ser crítico/a, "...la crítica en lugar de la adulación, el deber en lugar del interés y el egoísmo..." (*Discurso y Verdad*, 51)

En "Qué es la crítica", una conferencia de 1978, Foucault señala: la crítica aseguraría la desujeción del sujeto, en el transcurso de lo que podríamos llamar, en pocas palabras: "política de la verdad". (en Butler, 2005, 31)

### **a) Es distinta la parresia en una mujer?**

Siguiendo el principio de inteligibilidad occidental que acuña Butler: "si la diferencia silenciada hablara, como quiere Irigaray, poco podríamos entenderla, ya que obedecería a códigos y categorías inconmensurables con las (patriarcales) existentes, que rigen cuanto menos nuestras estructuras actuales de pensamiento, identidad y subjetividad." (Femenías, 173) Así comprendemos el mundo y la realidad de las cosas? O sea, fuera de determinadas categorías dadas no podemos aprehender la realidad? Es este el caso de Nora?

Nora habla y no es comprendida, sus razones, sus argumentos, sus motivaciones, producto de un crecimiento interior intransferible, poco pueden reducirse a palabras. Nora actúa y tampoco es comprendida. Podría confirmarse la hipótesis de Irigaray?

Tanto en *Casa de Muñecas* como en *Decir Adiós*, hay escenas donde la impotencia se refleja en un lenguaje cargado de resentimiento y que manifiesta una fuerte derrota, difícil de reconocer y asimilar. Nora en *Casa de Muñecas*, dice con una sinceridad asombrosa:

Torvaldo, en ese mismo instante me he dado cuenta de que había vivido ocho años con un extraño y de que había tenido tres hijos con él... oh no puedo pensar en ellos siquiera, me dan tentaciones de despedazarme (Ibsen, 1198)

En *Decir Adiós*, Alberto lanza su furia contra Nora, cuando ve que ya nada puede hacer para cambiar la situación. Esta escena está precedida por otra en la cual se han producido momentos de violencia física entre la pareja. La forma “parrésica” se extiende también a Alberto, a través de esa explosión, momento en que deja a un lado la formalidad y se conecta con el sentir, en todo su amplio espectro:

Alberto (*desde el suelo hacia el lugar por el que ha salido Nora*) Estás loca, totalmente loca! Te voy a denunciar a la policía! Sos un peligro! No podés andar suelta, vos! (Se masajea los lugares donde Nora lo ha golpeado). Está furiosa! Tiene razón! Demencia! Demencia pura! (*Se incorpora. Otra vez hacia la salida*). Y ni pienses en reclamar tus gananciales, me oíste? Sos... demente, incapaz! El apartamento es mio, sólo mio! Borrarte! Desaparecé! Puta! No quiero tener ni noticias tuyas, me oíste! Puuuuta! (llora) Puta! Puta...! (Paredes, 25)

El parrasiastés se enfoca en el contenido de su mensaje y esa misma forma le compromete al máximo ya que no hay lugar para una vuelta atrás. No hay lugar para negar lo dicho, por lo que el lazo entre el que dice y lo dicho ha generado, se vuelven una sola entidad.

En los personajes de ambas obras se produce un proceso de estetización. Nora de *Casa de Muñecas* está regida por la retórica, Nora en *Decir Adiós*, por la parresia. Son dos formas opuestas, la primera responde a un esquema donde lo que se habla está dirigido a ser escuchado y entendido por uno o varios interlocutores, y aceptado como verdad, la parresia responde a una necesidad intrínseca del hablante, donde el lazo indisoluble se establece entre el o la que habla y lo dicho, Foucault señala, que la parresia: “ establece un lazo fuerte, necesario, constitutivo, pero abre bajo la forma del riesgo, el vínculo entre el hablante y su interlocutor (en Graciana Vázquez Villanueva, 22). Estas dos estructuras no son ajenas a los tiempos históricos y a los horizontes de expectativas de los autores. Ya para Ibsen fue bastante cuestionada la conducta de Nora, tanto que creó dos finales para la obra, como ya citamos. Siguiendo a Louise Von Bergen : “para el horizonte de expectativas de su época, dejar al marido y a los hijos era un desenlace escandaloso e Ibsen mismo re-escribió el final para la primera puesta en Alemania. Ahora Nora se quedaba” (113)

### **3.5- Nora en la trama de los intereses familiares: el poder**

A la única institución que han pertenecido las mujeres históricamente es a la familia (Femenías, 2000, 74)

El poder opera como elemento de dominación por excelencia y la familia no queda por fuera de su uso y mal uso. “La familia”, funciona como entidad corporativa, porque nadie, aun el que no la tiene, queda fuera de esta realidad, ya que el resto de las instituciones tienen un funcionamiento similar, y todos pertenecemos a alguna organización institucional. La mayor parte de las veces los miembros de la familia actúan en alianzas coyunturales transitorias, a los efectos de contraponerse con tal o cual miembro de la familia y muy pronto hacen alianza

con el que antes se habían opuesto. Esos movimientos hacen de esta organización una de las más potentes y poderosas y con mayores influencias dentro del orden social, porque sobre todo está instrumentada y avalada por y para defenderse de lo externo amenazante. Tómese como ejemplo, aunque tal vez extremo, las familias “mafiosas” y no tan extremo y más usual, los comportamientos “mafiosos” de las familias “normales”.

“Los trapos sucios se lavan en casa” es uno de los refranes populares más utilizados a la hora de simbolizar los pactos familiares. Una de las frases emblemáticas de nuestra cultura rioplatense, “los hermanos sean unidos, porque esa es la ley primera. Tengan unión verdadera en cualquier tiempo que sea, porque si entre ellos pelean, los devoran los de afuera” del Martín Fierro de José Hernández, da cuenta de esa unión estratégica a los efectos de defenderse de un enemigo externo.

Por tanto, no nos vamos a asombrar si en *Decir Adiós*, toda la familia se posiciona en contra de Nora, aunque más no sea por la simple razón de oponerse a lo que no entienden y les asusta, y que no encaja dentro de los patrones de conducta esperados. Lo desconocido, siempre trae desconfianza y se activan las ansiedades básicas: el miedo al ataque y el miedo a la pérdida.

Este texto de Femenias podría resumir la actuación de la mayoría femenina en cuanto a la familia:

(...) la familia como el espacio de las asimetrías y de los disciplinamientos, no parece suficientemente tematizada por las propias mujeres.....la mayoría de las mujeres aún considera que cumple con sus deberes naturales, incluso cuando tolera la violencia.(75)

Por qué tengo que aguantar esto yo? Dice Nora en *Decir Adiós*, al final de la obra y antes de marchar, ante la violencia de su marido.

Dentro de la organización familiar se llevan a cabo las mayores inequidades, por lo pronto las primeras experiencias más tempranas en cuanto a injusticia y desamor. Me apoyo en las consideraciones de Butler, que en su texto *Dar cuenta de sí mismo*, interpreta los dichos de Levinas, al respecto de las relaciones fundantes, que entiendo pasan fundamentalmente en la infancia:

Levinas no dice que las relaciones primarias son abusivas o terribles. Se limita a indicar que en el nivel más primario, otros actúan sobre nosotros de maneras acerca de las cuales no tenemos voz, que esa pasividad, susceptibilidad y condición de ser objeto de una intrusión, instauran lo que somos. (2005, 123)

Si bien Butler, comienza con “Levinas no dice”, parecería que estuviera implícito que las relaciones donde no existe la posibilidad de tomar decisiones, terminan teniendo rasgos “abusivos y a veces terribles”, porque el “no dice”, en realidad deja visible lo que sí podría decir.

La escena que sigue a continuación entre Nora y Aída, no solo ilustra lo antedicho, sino que es un ejemplo de la dificultad de dar cuenta de sí mismo. Es el caso de “la niña-objeto” en *Decir Adiós*. Esta niña, la hija de Nora y Alberto, quizás nunca se entere de que fue, casi, parte de un juego al mejor estilo “ta-te-ti”, donde simbólicamente se decidía su suerte, su futuro. Un ping-pong, donde “la nena” oficia de pelota, y donde aspectos fundamentales, quedarán fuera del control de su vida, y sobre todo la idea de que, todo lo que se gesta en nuestras vidas sin que tengamos conciencia y dominio sobre ellas, pasa a formar parte de una historia sobre la que no tenemos acceso.

Aída- Las cosas no cambian. Te vas a vivir con ese hombre, muy bien. Pero quedás comprometida a arreglar todos los papeles de tu hija.

Nora- No quedo comprometida a nada.

Aída- Por lo menos, no abandonas, el país.

Nora- No sé lo que voy a hacer.

Aída- Y yo tengo que cargar con tu hija!

Nora- No quiere hacerlo?

Aída- Es mi nieta.

Nora- Se quiere quedar con ella? Si no, me la llevo.

Aída- Pero a dónde te la vas a llevar?

Nora- No sé.

Aída- Es hija de Alberto, también!

Nora- Se la pueda quedar, entonces, como usted diga.

Aída- No te entiendo, Nora.

Nora- No le estoy pidiendo que me entienda. Lo único que me interesa saber es si se hace cargo de la nena o no.

Aída- Pero es tu deber...

Nora- Entonces me la llevo, muy bien.

Aída- Pero, y cuándo la vamos a ver?

Nora- No sé, entiéndalo de una vez, no tengo la menor idea de lo que voy a hacer con mi vida.

Aída- Pero la nena no puede estar a la buena de Dios!

Nora- Entonces quédesela

Aída- Yo no soy la madre.

Nora- Es la madre del padre, del espíritu Santo, amén. (Paredes; 18)

El diálogo de la escena V, donde Nora y Aída discuten por “la nena” como si de una cosa se tratara, nos vuelve a la frase: qué madre es una madre? Ambas mujeres son madres. Ser madre es un rol, una condición, un estado, un destino? Es un estigma? “madre hay una sola”? Sobre que potestades discuten nuera y suegra? Cuál es la contienda real entre Nora y Aída? El destino de “la nena” se juega en este ping pong de preguntas y respuestas, o hay una lucha de poder, donde lo que está en juego es el amor del varón, o sea de Alberto?

Tanto en *Casa de Muñecas* como en *Decir Adiós* hay niños y niñas, de los que no se sabe el nombre. Los autores no les han puesto nombre con lo cual legitimar su identidad. Eso dice algo, habla de una ausencia, del lugar de la infancia, de los intereses de los adultos, ya que los niños en sí mismos sólo representan, aún hoy, para la mayor parte de la sociedad, el futuro del mundo, nunca un presente que vale por sí mismo y que además, de acuerdo a como se gestione en el presente, será su proyección en el futuro. La familia no sólo no es una panacea, sino que puede derivar en cárcel para el alma. Los vínculos familiares, entre ellos los matrimoniales, derivan fácilmente en un mal necesario para mantener ciertas prerrogativas para beneficio de la institución matrimonial, para la unidad burguesa de producción, y así, empieza a funcionar en una órbita externa a la real necesidad afectiva. La irrupción de la mujer en el mundo del trabajo, como ya mencionamos, ha puesto en marcha un mecanismo de liberación merced a la

mayor suficiencia económica, así como de realización personal que alcanza también varios aspectos del desarrollo humano de las mujeres.

La escena precedente es una de las más representativas en cuanto al maltrato, al trato “de objeto” que tiene “la niña sin nombre”.

Si bien la niña no tiene registro consciente de lo que está pasando, la cosificación se opera igual y el maltrato también. Ella no lo sabe, pero los demás sí, y esa historia oculta la acompañará desde algún lugar reprimido. Aún podría considerarse más grave el hecho de que la niña no puede opinar y cuyo destino será fruto casi de un sorteo de lotería. A esos momentos es a los que Butler califica como imposibles de separar:

Cuando el yo procura dar cuenta de sí mismo, puede comenzar consigo, pero comprobará que ese “sí mismo” ya está implicado en una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas, a decir verdad, cuando el “yo” procura dar cuenta de sí sin dejar de incluir las condiciones de su emergencia, tiene que convertirse, por fuerza en teórico social. (2005, 18)

El ejemplo de la hija de Nora, en *Decir Adiós* como también de los niños y niñas en *Casa de Muñecas*, ayuda a esclarecer la calidad de vida de los adultos. Los personajes adultos de la obra, también cargan con hechos que ignoran y que aunque se los relataran, seguramente no coincidirían con las vivencias y los recuerdos que vamos procesando a lo largo de la vida y que forman parte de lo que pulsa por salir a luz de diferentes formas. Pero lo que nunca va a salir es el sustrato último de toda esa construcción acumulada y atravesada por la memoria y el olvido, lo que bulle en el inconsciente, salvo indirectamente.

Nora en *Decir Adiós*, actúa y pretende no ser cuestionada ni discutida, no negocia, se aísla en un mutismo impenetrable. Su hermetismo resulta incompresible y no encaja dentro de los patrones de conducta a partir de los que nos guiamos para justificar o entender el comportamiento de una persona. Su marido le reclama:

“Pero tenemos que hablar, estas cosas se explican, se conversan...” Nora nos deja suspendidos en un limbo y nos empuja a la polarización: sólo se puede estar a favor o en contra suya. Es casi ineficaz un término medio, ya que ese término medio es el que se sitúa entre el razonamiento y el discurso organizado. No obstante, el silencio, que esconde las palabras, no deja de ser parte de su relato:

(...) la negativa a relatar no deja de ser una relación con el relato la escena de interpelación. Al negarse, el relato rechaza la relación presupuesta por el interrogador o bien la modifica, de modo que el indagado rechaza al indagador. Contar una historia sobre sí mismo no es igual a dar cuenta de uno mismo.....

.....  
Pero una narración que responda a una imputación debe, desde el principio, aceptar la posibilidad de que el yo tenga agencia causal, aun cuando, en una situación dada, el yo no haya sido la causa del padecimiento en cuestión.  
(Butler, 2005, 24)

Consciente o no, Paredes crea un personaje que excede los límites de lo que podemos aceptar dentro del razonamiento lógico, quizás un ser a-lógico, en el sentido que expresa Femenías en *Sujeto y Género* y que volvemos a citar “... como sexo a-lógico, las mujeres deben empezar a colaborar con voz nueva, una nueva lógica, un nuevo orden simbólico, una nueva ética” (31).

Femenías busca una definición positiva del sujeto mujer definido por la exclusión, la marginalidad o la ausencia. Ese subalterno que empieza a hablar y por hablar pierde ese lugar que le ha sido conferido por otros, y de algún modo queda sin lugar.

En *Historia de la Mujeres en Occidente*, se expresa: respecto a la obra de Ibsen “Su Nora parte sin razón “racional” para partir, salvo la de no ser más el juguete,

la cosa, la criatura de otro, y ese otro, padre o marido es el hombre:”(Duby y Perrot, 234)

Nora-Quiero decir que pasé de las manos de papá a las tuyas (Ibsen, 1195)

.....  
Nora: ...He sido muñeca grande en esta casa, como fui muñeca pequeña en casa de papá. Y a su vez los niños han sido mis muñecos... He aquí lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo. (Ibsen, 1196)

En *Decir Adiós*, la historia del padre ausente, que dejó a su esposa e hijas interviene como elemento causal de la historia. Entonces Nora necesita abandonar, por haber sido abandonada? Necesita repetir la historia? Necesita actuar emulando la conducta masculina desapareciendo con una excusa?

En la primera escena de *Decir Adiós*, Alberto trae a colación la anécdota del hombre que se fue de su casa con al excusa de “ir a comprar cigarrillos” que por otra parte, es un ejemplo muy utilizado para ilustrar el extremo a lo que puede llegar una conducta anómala:

Alberto- Nora, no seas boba! O qué? Vas a hacer como hizo una vez un compañero de oficina, el Negro Suárez? Sabés lo que hizo? Todo iba normal, todo estaba bien en su casa, en el trabajo, en todo. Un día le dice a la mujer: “Voy a comprar cigarrillos”. Y nunca más lo vimos, ni la mujer ni nosotros... Vos me querés hacer eso, también?

Nora- Yo no te dije que salía a comprar cigarrillos, te dije que me iba.

El ejemplo que pone Alberto a Nora (del compañero de trabajo que se fue a comprar cigarrillos y no volvió) sería la forma de convertir a Nora en “un otro”

igual, “la única alternativa de la *épica* de la igualdad es homologarse, hacerse un varón formal, si bien materialmente se trata de un imposible (Femenías, 152).

Qué pretende entonces Alberto poniendo a Nora ese ejemplo? Es un mal ejemplo, él lo sabe? Es consciente de ello? Alberto recurre al pensamiento analógico porque su pensamiento funciona en ese registro dual comparativo, una forma de reduccionismo simple que arrasa con toda la variedad y la diferencia que la realidad propone. En este caso concreto, nada se parece la decisión de Nora con la de “el negro Suárez”, sin embargo, para Alberto la realidad carece de los matices que permiten distinguir situaciones y conductas cuya analogía quizás sea lo más lejano a lo que sucede, pero como forma de manipular sentimientos, es muy útil. Mientras la conducta de “el negro Suárez” es parte de un folklore machista y en definitiva aceptado, la propia comparación de esa situación con el planteo de Nora lo hace sospechoso a Alberto de un uso indiscriminado del poder,

Con razón advierte Perelman que la relación de las analogías, y de las metáforas a que dan lugar, difiere profundamente de la mera proporcionalidad matemática, pues en estos casos nunca es indiferente la naturaleza de los pares analogados.” (Femenías, 157)

Hasta “el negro Suárez” aparece jerarquizado frente a una Nora indefensa, porque por lo menos, él dijo que iba a comprar cigarrillos aunque fuera una mentira, cuya única ventaja fue que se descubrió después. Pero estaba protegido por una coartada verosímil y aceptada, mientras que ella no sabe por qué ni a donde se quiere ir. El negro Suárez, compañero de oficina, varón, exponente de la viveza criolla, gana en la comparación, dice Femenías, “que por lo general la valoración se produce en función del peso o de la jerarquía- del analogante respecto del analogado” (157)

Por otra parte esta forma rápida de clasificar conductas indica la falta de repertorio, escucha y atención mutua de la pareja Alberto-Nora., donde la permanencia de Nora en la cama es leída como “vagancia” y la falta de discurso

oral como pura carencia. No me estoy refiriendo a que Alberto interprete la expresión corporal de Nora, sino que el cuerpo de Alberto, está presentado como un cuerpo mercantilizado (ropa, higiene, aspecto) en oposición al cuerpo doméstico y la “alogicidad” de Nora.

En Nora se opera un proceso de “manifestación de verdad” (aleturgia), definido como

conjunto de los procedimientos posibles, verbales o no, mediante los cuales se saca a luz lo que se plantea como verdadero, en oposición a lo falso, lo oculto, a lo indecible a lo imprevisible al olvido. Podríamos llamar “aleturgia” a ese conjunto de procedimientos y decir que no hay ejercicio del poder sin algo que se asemeje a ella. No hay ejercicio de poder sin verdad. (Vázquez Villanueva, 6)

La relación entre Nora en *Decir Adiós* y sus familiares cambia a partir de que conocen la decisión por ella tomada y que es vivida como una catástrofe familiar. En *Casa de Muñecas*, la discusión queda reducida al ámbito de la alcoba matrimonial y la repercusión aparece suavizada para el resto de la familia.

A partir de aceptar la compleja solución que debe desplegar para salvar la vida de su marido, decide arriesgarse utilizando un procedimiento que sabía, de antemano, su marido nunca hubiera aceptado: pedir un préstamo, para poder trasladarse a un clima más benévolo en el sur. Pedir un préstamo para Torvaldo implicaba cruzar una frontera donde los valores se ponen en juego: “Nada de deudas. Nada de préstamos. En el hogar fundado sobre préstamos y deudas se respira una atmósfera de esclavitud” (Ibsen, 1143). Un elemento más del carácter conservador de Torvaldo.

La solución que encuentra Nora es falsificar la firma de su padre. A través de ese acto, Nora se empodera. Quizás sin darse demasiada cuenta que fue ese acto, el que le permitió dar el salto hacia la vida adulta y emancipada, aunque haya tardado años en asumir esa emancipación. Ese acto fue la semilla que crece a lo largo de la obra y germina al final, cuando superada por los acontecimientos y por la reacción egoísta de su marido, nada nuevo por otra parte, decide tomar su camino, que ya venía configurado hacía tiempo.

Cada acción que realiza, va dejando una marca y su destino parece estar en las manos del chantajista Krogstad. El destino de Nora parece marcado de antemano. La trazabilidad de su vida está a la vista. Dentro de los límites que le impone el contexto social Nora, si quiere salvar a su matrimonio no podría haber hecho lo que hizo, si quiso salvar la vida de su marido, sí, y si quiere salvar la suya, se tiene que ir. Nora es reconocida en su actuación, imperfecta y criticable, inspirada en un amor mal gestionado, pero amor al fin.

### **3.5.- El reconocimiento como parte de fundamental del vínculo amoroso.**

El reconocimiento, o más bien, la falta de, es uno de los reclamos de Nora Helmer. Sobre el final de *Casa de Muñecas*, expresa su decepción y lo estéril de su sacrificio. La emblemática frase: “Siéntate Torvaldo. Vamos a hablar”, resume toda una vida de “no hablar” de actuar un “como si”, también llamado impostura. Este momento de anagnórisis, donde de pronto se corre un velo a través del cual se veía borroso, está presente también en *Decir Adiós*, de manera menos pausada y con un proceso más vertiginoso.

En *Decir Adiós*, la falta de reconocimiento recae sobre el propio conflicto. En primer lugar, los miembros de la familia, no reconocen lo que está sucediendo,

pero sobre todo, que lo que está sucediendo es parte de un problema familiar. A dos décadas del siglo XXI, el concepto de “emergente familiar” ya estaba en circulación. Uno de los mayores exponentes de la Psicología Social, el Dr. Enrique Pichón Riviere, habla de la familia como modelo natural de la interacción social. El conflicto en su real dimensión se niega, se ofrecen excusas y explicaciones triviales y se apela a lugares comunes. Con la excepción de algunos instantes de comprensión, que enseguida desaparecen, en ningún momento un ser humano mira al otro como tal, ni se pone “en lugar de”. También el concepto de portavoz familiar, muchas veces como chivo expiatorio de una situación.

Ejemplo de lo antedicho se puede encontrar en ambas obras. Cuando explota el conflicto en *Casa de Muñecas*, Torvaldo tímidamente expresa: “hay algo de verdad en lo que dices” y enseguida agrega, volviendo a su rol dominador: “aunque muy exagerado”. Torvaldo Helmer, en el análisis de Toril Moi sobre *Casa de Muñecas*, es descrito como “aesthetic idealist” (230)

Al igual que Ibsen, Paredes coloca en boca del marido, la palabra mágica que pone todo en su lugar, el abracadabra que abre las puertas que no se quieren abrir: “Te lo prohíbo”. Tanto Torvaldo como Alberto, con 100 años de diferencia, emiten esa amenaza hacia Nora.

En *Casa de Muñecas*:

Nora- Quiero marcharme en el acto. Supongo que Cristina me dejará pasar la noche en su casa...

Torvaldo- Has perdido el juicio?... No te lo permito! Te lo prohíbo!

Nora- Después de lo que ha pasado, es inútil que me prohíbas algo. Me llevo todo lo mío. De ti no quiero nada, ni ahora ni nunca.

Torvaldo- Qué locura es esa? (Ibsen, 1196)

En *Decir Adiós*:

Nora- Chau Alberto! (se pone el saco)

Alberto- Nora, Nora! Cómo puedo hacerte entender?

Nora- No podés. (toma su bolso)

Alberto- Te prohíbo que te vayas.

Nora- Lo qué?

Alberto-Te lo prohíbo! (le quita el bolso y lo tira. Ella lo mira muy seria, él sonríe nervioso) Estás temblando de vuelta! (Nora va lentamente hacia su bolso. Lo recoge. Él se hinca) No te vayas, te lo pido por favor! (Ella vacila, deja su bolso y se hinca junto a él abrazándolo) (Paredes, 24)

Dos textos de *Casa de Muñecas*, dan cuenta del momento mágico que vive Nora antes de su separación. La traducción del sueco es gentileza de Louise von Bergen. En el momento final de la obra, Nora y Helmer, hablan de lo más maravilloso que podría ocurrirles, un milagro, algo que no va a suceder, una burbuja de irrealidad que explota con un golpe de realidad.

Helmer- Nämn mig **dette vidunerligste! Dime eso lo mas maravilloso. Mencioname, da palabras de eso.....**

Nora- Da måtte både du og jeg forvandle **os således at-** ... transformarnos **en una manera para que-....** Å, Torvald, jag tror ikke längre på **noget vidunderligt. No creo mas en algo maravilloso**

Helmer- Men jeg vil tro på det, **nåvn det!** .... **dalo nombre, mencionalo.**  
Forvandle os således at-? transformarnos **en una manera para que...**

Nora- At **samliv mellan os to kunde bli et ägtenskap. Para que la convivencia entre nosotros podría ser un matrimonio.** Farvel. (*hun går ud gennem forstuen.*)

Helmer- (*synker ned på en stol ved døren og slår hænderne for ansigtet.*)

Nora! Nora! (*ser sig om og rejser sig.*) **Tomt.Hun er her ikke mere. –Vacio.**

**No está acá mas.**(*et håb skyder op i ham*). **Det vidunderligste-?!** (*nedenfre høres drønnet af en port, som slæes ilås.*)

En contraposición, el final de *Decir Adiós*, que como ya vimos retoma las acciones del principio de la obra, las últimas palabras son las de Nora .

Nora- Adiós! Adiós mi amor!

En este caso es muy importante la didascalía: *los ojos de asombro de Alberto y el apagón final.*

No sabemos que visión hizo que los ojos de Alberto se llenaran de asombro, quizás el milagro del que se habla en *Casa de Muñecas*?

Alex Honneth promueve y defiende la necesidad del reconocimiento, basado en tres conceptos: amor, derecho y solidaridad. La idea vital de Alex Honneth es que las relaciones entre sujetos se caracterizan por una dependencia recíproca del aprecio. A través del cuadro “Patrones de reconocimiento intersubjetivo” podemos ubicarnos, aunque esquemáticamente, en una interrelación de variables actualizadas a finales del siglo XX, que nos permiten conectar algunas de las que se entrecruzan en la trama de la obra, ya que ninguna se presenta en forma pura, sino mediatizada por las interlocuciones escénicas que generan un espesor de signos dentro del imaginario del lector, aún sin considerar la puesta en escena.

### Patrones de Reconocimiento Intersubjivo de Alex Honneth

Modelos de reconocimiento	Dedicación emocional amor	Atención cognitiva derecho	Valoración social solidaridad
Dimensión de personalidad	Naturaleza de la necesidad y del afecto	Responsabilidad moral	Cualidades, capacidades
Formas de reconocimiento	Relaciones primarias (amor, amistad)	Relaciones de derecho(derechos)	Comunidad de valor, solidaridad
Potencial de desarrollo		Generalización, materialización	Individuación, igualación
Autorrelación práctica	Autoconfianza	Autorespeto	Autoestima
Formas de menosprecio	Asesinato, maltrato psíquico y físico, violación, tortura	Desposesión de derechos, exclusión, estafa	Indignación, injuria, estigmatización
Componente amenazado de la personalidad	Integridad física	Integridad social	Honor, dignidad

En ambas obras el universo del derecho, lo más objetivo, y el de los afectos, el más subjetivo, se entrelazan y avanzan en forma paralela, aunque en sentido contrario.

Dentro de la Dedicación emocional (amor): la autoconfianza, el maltrato psíquico y físico. Dentro de la esfera del derecho: la responsabilidad moral, el auto respeto, la desposesión de derechos, la exclusión, como formas de menosprecio.

Es cierto que Nora es menospreciada en su capacidad (qué sucede si el subalterno es mujer, pregunta Spivak) y en ambas obras es caracterizada por los maridos correspondientes como infantil y caprichosa. Dentro del régimen de verdad en el que se mueve Nora, ya sea la sociedad misógina de finales del siglo XIX, como la más “evolucionada” de fines del siglo XX, su conducta no se encuentra dentro de los parámetros aceptables.

(...) las normas no nos definen de manera determinista, aunque sí proporcionan el marco y el punto de referencia para cualquier conjunto de decisiones que tomemos a continuación. Esto no significa que un régimen de verdad dado fije un marco invariable para el reconocimiento: sólo quiere decir que este se produce en relación con ese marco, y también que en conexión con él se cuestionan y transforman las normas que gobiernan el reconocimiento. (Butler, 2005, 37-38)

La “verdad” de Nora no está en sintonía con los regímenes de verdad correspondientes, y eso es lo que sucede la mayor parte de las veces que se intenta subvertir “el orden natural de las cosas”. No se le reconoce razón y en lugar de la comprensión aparece la furia y la denostación. Tanto Aída, en *Decir Adiós*, como Torvaldo en *Casa de Muñecas*, califican a Nora como una mujer incapaz de hacerse cargo de la crianza de sus hijos, y finalmente, Nora rinde cuentas, como le exige Torvaldo en *Casa de Muñecas* y Alberto en *Decir Adiós*, El tema de rendir cuentas, del dar cuenta que se le exige a Nora, remite nuevamente a la idea de Nietzsche, según la cual, nadie da cuenta de sus actos si “un otro no se lo exige”:

A criterio de Nietzsche, la necesidad de rendir cuentas sólo surge con posterioridad a una acusación o como mínimo una imputación, hecha por alguien en condiciones de aplicar un castigo si es posible establecer la causalidad. Y consecuentemente, empezamos a reflexionar sobre nosotros mismos en virtud del miedo y el terror. A decir verdad, nos volvemos moralmente responsables como consecuencia del miedo y del terror...

Nietzsche comprendió acertadamente que uno inicia el relato de sí mismo sólo frente a un “tú” que quiere que lo haga. (Butler, 2005, 22)

Torvaldo- Basta de comedias! (cierra con llave la puerta de la antesala) Te quedarás aquí a rendirme cuentas. Comprendes lo que has hecho? Respóndeme! Lo comprendes? (Ibsen, 1192)

.....  
Seguirás aquí en casa, como es lógico, pero no te será permitido educar a los niños, no me atrevo a confiártelos... (Ibsen, 1193)

Por su parte Nora también le hará rendir cuentas a Torvaldo:

Nora- (mirando su reloj) Aún no es muy tarde. Siéntate Torvaldo, tenemos que hablar.

Torvaldo- Nora... Qué pasa? Esa cara tan grave.....

Nora- Siéntate va a ser largo, tengo mucho que decirte.

Torvaldo (sentándose frente a ella)- Me inquietas Nora. No acabo de comprenderte...

Nora- No; eso es realmente lo que pasa: no me comprendes. Y yo nunca te he comprendido tampoco...hasta esta noche. No, no me interrumpas... Vas a escuchar todo lo que yo te diga... Vamos a ajustar nuestras cuentas Torvaldo. (Ibsen, 1194-95)

En *Decir Adiós*, Aída, la suegra de Nora, es la representación de la norma, del orden. Ella misma lo expresa claramente:

Aída- No tengo inconveniente en quedarme con la nena, ya te lo dije. Pero tenemos que firmar papeles, entonces. Renunciás a todos sus derechos de madre.(Paredes, 18)

.....  
En cuanto a tu hija, me la quedo muy bien. Pero te falta conocer mucha cosa sobre la ley de divorcio y lo que significa el abandono del hogar. Te

quedarás sin ella, dalo por seguro y como tu bien decís, será mucho mejor para la niña. (Paredes, 20)

El tema del reconocimiento recorre ambas obras y ambas realidades. A Nora en *Casa de Muñecas*, no se le reconoce en ningún momento el sacrificio, pero si se pone el acento en el delito que comete al falsificar la firma de su padre muerto, para poder solventar los gastos de salud de su esposo. No sólo la increpa Krogstad quien tiene un interés directo en el caso, sino también su amiga, Cristina Linde. Nora confía a la Sra. Linde una situación nada simple del pasado, que después esta utiliza a su favor.

Nora- No debía enterarse de la gravedad de su estado. Fue a mí quien vinieron los médicos diciéndome que peligraba su vida, y que solamente una estancia en el Mediodía podría salvarle... (Ibsen, 1151)

Nora en *Decir Adiós*, tampoco es reconocida. Sólo en un momento de la obra, Alberto, su marido parece caer en la cuenta de sus tareas y responsabilidades, Alberto esboza un número de tareas, acciones y compromisos que justificarían la conducta actual de Nora, pero como si fuera parte del inventario normal de toda mujer moderna. Si bien esto no está dicho, se desprende del propio texto, algo recurrente, quizá dicho también en otro tiempo.

Nora no puede ser. Estás mal, tomabas muchos barbitúricos y además las pastillas anticonceptivas... El trabajo, la nena, la casa... Tenés que ir al médico, yo comprendo. A veces, con el ritmo de todos los días, uno se olvida de las cosas más importantes. (Paredes, 22)

Este reconocimiento tardío, viene acompañado de la propuesta de Alberto para reconquistar a Nora. No es un reconocimiento genuino ni tiene más intenciones

que torcer la resolución de Nora, ganar tiempo frente a su sostenida decisión de partir, en otro intento de dominar al otro. Según Simone de Beauvoir, cuando analiza el concepto de propiedad dentro de la teoría marxista, expresa “la noción de propiedad no es la clave para comprender la situación de las mujeres, la raíz hay que buscarla, en la propensión original de la conciencia humana a la dominación del otro (Femenías, 19). El siguiente texto de Femenías, también apunta a subrayar la idea anterior: “... el oprimido no puede sino tomar como el punto arquimédico de una partida sin mediaciones más que su propia experiencia, mediada sin embargo por la designación del dominador.” (Femenías, 107)

Lo pasional sobrevuela tanto a *Casa de Muñecas* como a *Decir Adiós*, donde lo abyecto se abre paso apoderándose de personajes y situaciones. Lo abyecto carece de matices y graduaciones, cuando se presenta, se impone desde su poder desarticulador. Kristeva habla de “la pérdida de distinción entre yo y el otro.” y también plantea en primer término la no necesidad del objeto. Según Kristeva “Lo abyecto hace referencia a la conducta humana cuando surge la amenaza de una ruptura de significado derivada de la pérdida de distinción entre sujeto y objeto, entre el yo y el otro” (En Femenías,

Si lo abyecto se caracteriza por una disolución de límites, varios ejemplos cunden en ambas obras, donde los personajes rozan con “lo abyecto”, esa categoría ético-estética que emerge desde algún lugar oculto para invadirlo todo con su sordidez y crudeza.

Sobre el final de *Decir Adiós*, cuando ya ve que nada puede hacer por salvar su matrimonio, Alberto, según las didascalias: *desde el suelo*, y luego de una escena violenta con Nora, comienza un monólogo donde va dejando caer las más estrafalarias elucubraciones. Alberto cae en “estado de abyección” una fase parecida a la locura, a la ruptura con la realidad, a la psicosis, donde casi se inventa una historia fantástica para poder tolerar lo que está viviendo, y donde imagina una escena con sus compañeros de trabajo.

Alberto- Y qué digo en la oficina, ahora? Que mi mujer era alcohólica, algo así... Es la única que me deja más o menos bien... O que era drogadicta, mejor, la droga se entiende más todavía, que se inyectaba y todo... Eso... Después, más adelante, les cuento que la encontraron muerta... en una cuneta... lo más decente de todo. (apura el trago, prende un cigarrillo, se sirve otra) qué ridículo! Todo... todo es ridículo! (Paredes, 25)

El comportamiento de Nora, también remite a trazas de abyección, la escena con Raúl da cuenta de esa disolución de límites, que anula al otro, al objeto. El grito de Nora y su desplomarse en la cama al final de la escena se potencia con el emblemático tema de Janis Joplin “Cry Baby”

Cry cry baby, cry baby, cry baby  
Welcome home

La fuerza y el registro vocal de Janis Joplin hacen que ese grito desesperado sacudan fuertemente al espectador al final de esta escena.

### **3.7 -Nora puede decidir?**

El poder de Nora, radica en su agencia y parresia. Tiene el poder de decidir, terminar o no con su matrimonio, cambiar de vida, apropiarse de su libertad, decidir. Decidir?

Más allá de cualquier consideración o detalle sobre la vida familiar, derechos, deberes y obligaciones, es el deseo que habla por Nora, y es el deseo lo que caracteriza la vida de los sujetos. No sabe que será de su vida futura, ni si volverá al día siguiente a buscar a su hija, pero sí que tiene que huir de allí como de un incendio.

Nora- No te lo puedo explicar. Hoy fue un infierno. Me tenía que haber ido sin decirte, sin tener que decirle nada a nadie. Me quieren convencer de que me quede y es como si me empujaran a correr, con los ojos cerrados, sin pensar en nada. Todo... todo nosotros me parece mal. Y tengo miedo... si espero, tengo miedo de no animarme, entendés? Igual les pasa a ustedes.  
(Paredes, 22)

Nora en *Decir Adiós*, expresa la impronta depresiva y ambivalente de nuestro tiempo, alimentada por el aburrimiento, el abandono, el desamor familiar. Representa el drama de la mujer moderna, que aún sigue “confinada” al ámbito privado, y sigue siendo en el campo doméstico, donde tiene las mayores libertades.

Pasado ese umbral, las decisiones que implican cambios más radicales son interpretadas como una amenaza hacia el orden familiar, rector de la conducta y proveedor de las normas morales. Adorno expresa el anacronismo de lo que llama violencia ética, de la siguiente manera:

Lo que esta forma de violencia ética tiene de extraño desde un punto de vista histórico – y temporal- es que, si bien el ethos colectivo se ha vuelto anacrónico, no se ha convertido en pasado, persiste en el presente como un anacronismo. (en Butler, 2005, 15)

Nora hasta el momento de la rebelión, no dejaba de ser una mujer común, ama de casa, madre y esposa y trabajadora, en *Casa de Muñecas* para cubrir una deuda, en *Decir Adiós*, como producto de las necesidades compartidas con su marido. Ambas reflejan el trabajo de la mujer burguesa en cada época. En *Casa de Muñecas* el trabajo es dentro de la casa, en *Decir Adiós* el trabajo multiplicado: fuera y dentro de la casa.

Nora no se reconoce tanto como madre sino como mujer. Su necesidad de “ser”, se eleva por encima de esta condición que la sociedad le recuerda en forma

permanente. Dice Femenías que “las mujeres se reconocen más como madres que como mujeres” (18). Ibsen generó la posibilidad de que esto no fuera así, y lo convirtió en objeto literario y Paredes multiplicó la apuesta.

La capacidad de actuar, de incidir sobre la realidad, de orientar las acciones hacia el rumbo que queremos es lo que caracteriza al personaje Nora. Es Nora “agente de cambio”?

Lo que caracteriza al personaje es la solución individual a un problema, que también puede ser visto como colectivo, como social, que bien observaba Toril Moi, respecto a *Casa de Muñecas*, “A doll’s house becomes an astoundingly radical play about women’s historical transition from being family generic members (wife, sister, daughter) to becoming individuals (Nora, Rebecca, Hedda) (26)

Nora intenta a través de su decisión, escindirse del grupo familiar y tomar un camino personal sin planes previos, producto de lo que el desarrollo de los acontecimientos vitales le fueron informando: salir a la intemperie, lugar donde estuvo “protegida” por su esposo, por su familia, y probar su fuerza, su capacidad de “ser” fuera del contexto de la estructura familiar.

En esa salida, habrá afectos que sufrirán las consecuencias de esas decisiones.

La segunda e irreversible decisión de Nora en *Decir Adiós*, se produce en la escena IV, donde lleva a cabo una lucha interna y externa con su cuñado Raúl. Es en esa escena donde se renueva su decisión de abandonar no solo el hogar, la familia, sino sobre todo, un estilo de vida, en el que solo adaptándose pasivamente podría continuar.

Nora- Espero unos días, voy al médico, me calmo, me convierto en una persona responsable, me adapto, me muero... (Paredes, 23)

A pesar de que su decisión queda planteada desde el comienzo de la obra y las sucesivas visitas de la familia no hacen más que reforzarla, entiendo que es después de la escena con su cuñado, donde se produce el camino sin retorno.

Sin embargo, mientras la escena IV “es la escena de las pasiones”, es en la escena V, con su suegra Aída, donde el *logos* aparece en Nora. Ese intercambio, no obstante, demuestra que el hecho del “hablar claro y sincero”, ya visto en el análisis del concepto *parresia*, no es garantía ni de comprensión ni de entendimiento, como también quedó claro. Siguiendo el razonamiento Spivak, coincidimos en que: “pueden hablarnos individuos subalternos...” o al afirmar: “y cuando ese individuo subalterno es una mujer, su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras... (Spivak, 17 y 22)”

Estas reflexiones dan cuenta de la dificultad -o imposibilidad?- de pensar fuera de determinadas estructuras social y culturalmente predeterminadas, lo que nos lleva una vez más a la pregunta respecto a cómo conocemos y hasta donde podemos atravesar códigos, decodificar lenguajes, interpretar cuerpos y almas.

Como ya vimos, Judith Butler, habla de dar cuenta de sí mismo y lo atribuye al cuestionamiento de un tercero con el suficiente poder para cuestionarnos.

Si bien no formulado de esta manera, Nora parece decir: “Por qué debería darme la vuelta? Por qué debería aceptar los términos por los cuales se me interpela?” (Butler, *Mecanismos psíquicos del poder*, 121)

En el diálogo con su suegra en la escena V, más precisamente en esa secuencia de monólogos, se observa la lucha permanente de Nora por superar el sometimiento frente a la autoridad, representada por Aída. Sumisión y dominio tienen lugar simultáneamente y en esta paradoja radica la ambivalencia del sometimiento. En la mayoría de los personajes de *Decir Adiós*, se plantea alguna situación donde queda expuesta la relación entre la conciencia y la verdad. Nora se despega de los standards de conducta con su discurso radical.

Y cuanto más me hacen hablar del asunto, más fuerte siento las ganas de salir disparando de todo esto. No sé las razones, ya tendré tiempo de averiguarlas. Pero es como....como si se hundiera un barco....mi barco... tengo que disparar, que salir a flote. Lo siento así: loca, puta o lo que usted quiera. Me importa un cuerno! (Paredes, 19)

## Capítulo IV- Consideraciones Finales

En estas consideraciones finales quiero recordar que el objetivo general de este trabajo consistió en llevar a cabo un estudio sobre un cruce de ejes, sobre los que no hay investigaciones realizadas: el mito de Nora centrado en la dificultad de narrar/se a sí misma en *Casa de Muñecas* y *Decir Adiós*, obras teatrales de diferentes épocas y contextos, con un enfoque sustantivamente de género. Conectar aquel pasado con este presente, esa intertextualidad, estableciendo los puntos de contacto entre ambos, fue la premisa planteada en la Introducción.

A los efectos de estas consideraciones finales, detallaré el cumplimiento de varios de los puntos señalados en el índice de este trabajo y que dan cuenta de la amplitud que tiene este tema y de las varias posibilidades de enfoque del mismo.

El estudio comparativo de ambas obras:

Este objetivo se desarrolló utilizando los parámetros de hipertexto, hipotexto e intertextualidad a los efectos de poner en diálogo ambas obras. Se puede concluir que *Decir Adiós*, cumple con la condición de hipertexto de *Casa de Muñecas*. Ésto está sustentado en el análisis del personaje Nora en las distintas obras y en el conflicto principal de la obra y de la protagonista que si bien se desarrolla distinto en la fábula, su resolución tiene rasgos comunes.

Los aportes de la semiótica y la sociología para el análisis de algunas escenas:

Los aportes de estas disciplinas, permitieron un estudio más completo del texto y eventualmente de la puesta en escena de *Decir Adiós*, citado en el capítulo I. El

análisis de los signos escénicos, como la utilización del espacio, los elementos de ambientación, los movimientos de los actores, los tonos de voz, la utilización de recursos sonoros y lumínicos, las funciones del personaje como factor dan cuenta del análisis de los niveles semántico, sintáctico y pragmático.

A partir de los conceptos de identidad personal e identidad social, encubrimiento y estigma, aportados por la sociología de Goffman, entendemos que la investigación adquirió mayor profundidad en el estudio de los personajes y situaciones.

También hemos considerado los aportes de la Psicología Social de Enrique Pichón Riviere, a través del concepto de portavoz, chivo expiatorio de una situación familiar determinada que va rotando según la necesidad del grupo.

Investigamos algunas de las corrientes que interpretan y catalogan los mitos, poniendo el acento en los mitos literarios como representativos del caso que nos ocupa, llegando a la conclusión de que en todos los casos, los mitos actúan como poleas de transmisión de determinados valores acuñados por lo que llamamos cultura, lo cultivado, lo creado por el ser humano y cuya existencia trasciende las épocas, reeditándose en las sucesivas reescrituras que acreditan su trazabilidad.

- El mito de Nora, fue abordado en base al marco teórico que establece lo explícito e implícito del mito y como “una simple palabra puede estar señalando la vía que nos conduce al mito”. Ideas como “las emancipadas”, “ausencias de reconciliación”, la herencia de padres a hijos y los rituales

de iniciación, el tema del padre entre otros han formado parte de las fundamentaciones del mito de Nora.

- La relación entre ethos, pathos y logos como sustentos del sistema de creencias da cuenta que esta trilogía está presente en ambas obras como lugar simbólico donde se conjuga la acción tanto de los protagonistas como de los demás personajes.
- Los feminismos modernos y sus antecedentes en la antigüedad (Hiparquía) y la edad moderna (Mary Wollstonecraft, Olympe de Gouges) han ocupado parte importante de esta tesis. Los pensamientos de Judith Butler, María Luisa Femenías, Toril Moi, Luce Irigaray, Simone de Beauvoir, Gayatri Spivak, han dialogado con ese pasado donde las mujeres ya luchaban por su derecho a tener una voz, en principio en pie de igualdad con la del logos. Los estudios feministas más actuales van planteando otras variantes que implican la existencia independiente de lo femenino no en oposición a lo masculino.
- El concepto de Sujeto fue ampliamente desarrollado. Consideramos que señalar las paradojas del poder desde el punto de vista del sujeto, es un aspecto que aporta a la comprensión del material literario estudiado, haciendo especial hincapié en “el sujeto mujer”, la maternidad, la madre abnegada, el sujeto subalterno. Las relaciones de poder vectorizadas entre los distintos miembros de la familia, muestran una trama intrincada y opaca en la que “todos saben todo pero nadie dice nada”.

- Los conceptos de agencia y parresia han sido cruciales a la hora de definir el carácter heroico de Nora. La agencia como “giro del poder sobre sí mismo” y la parresía como “el coraje de decirlo todo” son dos ejes en cuya intersección se potencia el conflicto y se resuelve en acción. La parresia implica un peligro para el parresiastés y es el caso de Nora como protagonista y responsable de su historia que deja más en evidencia su carácter excepcional y en cierto sentido a-histórico que la eleva a la categoría de mito.
- El lugar de la niñez, también es un lugar solitario y manipulable en ambas obras. Es otro aspecto que hemos analizado, ya que consideramos de extrema importancia y significación esa zona donde se sitúa a la infancia, sin una voz propia. Si como dijo Rilke, “la patria es la infancia”, estos niños apátridas no tendrán un territorio afectivo de referencia.
- Otro ítem de importancia fue abordar la relación de Nora con sus familiares desde el punto de vista del reconocimiento. Basándonos en la clasificación de Alex Honneth, que considera el amor, el derecho y la solidaridad como los tres pilares fundamentales, la falta de reconocimiento puede producir una acumulación de frustraciones, y ser factor desencadenante de determinadas conductas a simple lectura, inexplicables.
- La dificultad de narrarse a sí misma, es parte del desafío que implicó este trabajo. La paradoja de narrar/nos desde una experiencia incompleta y aleatoria hace que el *Dar cuenta de sí misma, violencia, ética y*

*responsabilidad*. texto de Judith Butler, se vuelva una referencia ineludible respecto a esta condición del conocimiento y del quehacer humano.

Debo finalizar estas reflexiones finales, expresando que el trabajo realizado deja abiertas muchas interrogantes y nuevas posibilidades de investigación. Abrir ventanas al análisis de dos textos que se conectan de múltiples maneras, implica muchas futuras investigaciones más que se pueden abrir en futuras investigaciones. No pretendo que este trabajo haya sido exhaustivo ya que las ramificaciones que ofrece el tema son seguramente muchas más de las desarrolladas hasta aquí.

No obstante, sobre este tema no había estudios previos, por lo tanto he realizado un aporte sobre una relación no explorada, conectando de forma argumentada temas, situaciones y conceptos que son parte de nuestra historia, pasada y reciente, así como de nuestra vida cotidiana, iluminando algunas zonas no trabajadas, y considerando que es una contribución y puesta en valor de obras de teatro uruguayas, que se podrá continuar desarrollando en el futuro.

## Bibliografía

Abbondanza, Jorge, *Años Difíciles*, Revista Teatro Circular 40 años, Montevideo, 1994

Baccino, Paul, *Diario Mundocolor*, 16 de julio, 1979

Bildoen, Britt, *Epilogo a Casa de Muñecas "Lo que dijo Helmer"*, Denmark, Ministerio de Asuntos Exteriores de Noruega y Gyldendal Norsk Forlag, 2006,

Butler, Judith- *Dar cuenta de si mismo, Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005 Traducción: Horacio Pons

Butler Judith- *Mecanismos psíquicos del poder*, Teorías sobre la sujeción, Madrid, Cátedra, Ediciones, 2001, Traducción: Jacqueline Cruz

Bolani, Jorge (1999) Entrevista en *Contrapunto*, Entrevistado por Lil Bettina Chouy, Tv Ciudad)

Burdiel, Isabel. *Introducción a Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994

Carbonell Zehar, Neus, Spivak o la voz del subalterno, Rebelión, 2006, Disponible en <<https://www.goodreads.com/book/show/30530005-spivak-o-la-voz-del>>

Celiberti Lilián (compiladora) *Notas para la memoria feminista, Uruguay 1983-1995*, Montevideo, Imprenta Rojo, 2018

Chouy, Lil Bettina, Programa *Contrapunto*, TV Ciudad, 1999

Chul Han, Byul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder Editorial, 2012, Traducción: Arantzaru Saratxaga Arregi

Curi, Jorge (1999) Entrevista en Programa *Contrapunto*, Entrevistado por Lil Bettina Chouy, Tv Ciudad)

Duby y Perrot, *Historia de las mujeres en occidente*, Tomo 8, La nueva Eva y el viejo Adán; identidades sexuales en crisis, Taurus, 1991, Traducción Marco Aurelio Galmarini

- Dubatti, Jorge, *Henrik Ibsen y la estructura del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue teatro, 2006
- Dubatti, Jorge, *Fragmento del estudio preliminar a Casa de Muñecas y Enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, Buenos Aires, Edición de Homenaje a Ibsen en el Centenario de su muerte, 2006
- Eliade, Mircea, *Mito y Realidad*, Barcelona, Editorial Labor 1991, Traducción Luis Gil
- Femenías, Maria Luisa, *Sobre Sujeto y Género, Lecturas feministas de Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos, 2000
- Foucault, *El coraje de la verdad, El gobierno de sí y de los otros, Curso del College de France (1983-1984)*, Colección Universitaria, 2014
- Foucault, *Discurso y Verdad, Conferencias sobre el coraje de decirlo todo, Grenoble 1982, Berkeley 1983*, Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2017, Traducción Horacio Pons
- Foucault, M. (1992): *Verdad y Poder*, Entrevista con M. Fontana en Rev. L'Arc, nº 70 especial, págs. 16-26, en Foucault, M.: *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta
- Gadamer, Hans-George, *La actualidad de lo bello, el arte como juego, símbolo y fiesta*, España, Ediciones Paidós Ibérica, 1998, Traducción Antonio Gómez Ramos
- García Barrientos, José Luis, *Como comentar una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis S.A., 2003
- Genette, Gérard, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, Traducción Celia Fernández Prieto
- Gil Daniel, Nuñez Sandino, *Por qué me has abandonado, El psicoanálisis y el fin de la sociedad patriarcal*, Montevideo, Trilce, 2002
- Goffman Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1993
- Goffman Erving, *Estigma, La identidad deteriorada*, Madrid, Amorrortu Editores, 1963

- Gong, Qin, *Presencia de la literatura extranjera en China*, chinatoday.com.cn, Henrik Ibsen, internet.
- Gómez De la Mata, Germán, Prólogo a *Casa de Muñecas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1952
- Gómez García, Pedro- *La estructura mitológica en Lévi -Strauss-* Revista Teorema, 1976, vol. VI/1: 119-146
- Guerra, Fabio, *Decir Adiós a la Oficina*, Revista El País Cultural, julio 1999, N° 507, pp. 10-11
- Hernández, José, Martín Fierro
- Herrero, Juan, *El mito como intertexto. La reescritura de los mitos en las obras literarias*, Cédille. Revista de estudios franceses, abril, N° 002, pp.58-76
- Ibsen, Henrik, *Casa de Muñecas*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1952, Impreso
- Jauss, Hans-Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002
- Laercio, Diógenes, *Vidas, opiniones y Sentencias de los filósofos más ilustres*, Madrid, Alianza, 2013
- Legarra, Isabel (1999) Entrevista en *Contrapunto*, Entrevistada por Lil Bettina Chouy, Tv Ciudad
- Legarra, Isabel (2019) Comunicación personal.
- May, Rollo, *La necesidad del mito, la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992, Traducción Mauge, Annelise
- Mirizio, Annalisa, *Adónde conduce la exaltación de lo femenino?* Logros y límites políticos del pensamiento de la diferencia sexual italiano, Disponible en <http://bibliotecafragmentada.org/wp-content/upload/2010/8>
- Mirza, Roger, *Diario El día*, 17 de julio 1979, p.11
- Mirza, Roger, *La escena bajo vigilancia, Teatro, dictadura y resistencia*, Montevideo, Ediciones Banda Oriental, 2007
- Moi, Toril, *"First and foremost a human being", Henrik Ibsen and the birth of modernism*, New York, Oxford University Press, 2006

Nancy, Jean Luc, *El mito interrumpido, La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001

Paredes, Alberto, *Decir Adiós*, 1978

Paredes, Alberto, *Diario de los Pocitos*, 30 de junio, 1979; p.31

Parreño Roldán, Christian, *Aburrimento y Espacio*, Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica, UCR, Volumen 2- 1 de 2013,- Número 03-p.2.

Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1980, Traducción Fernando de Toro,

Perez, Odalis G., *El cuerpo como máquina deseante en el teatro*, Revista digital ACENTO, 18 de mayo de 2019

Pichon-Riviere, Enrique, *El proceso grupal, Del psicoanálisis a la psicología social*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1985

Pignataro Calero- El Diario, 1979, p.11

Real Academia Española, Diccionario

Stanton, Mott y otras/os, Declaración de Séneca Falls, NY, EEUU, 1848

Tello Navarro, Felipe Hernán, *Las esferas del reconocimiento en la Teoría de Alex Honneth*, Revista de Sociología, 2011, pp.45-57

Vázquez Villanueva, Graciana, *Parresia*, Textos de Foucault, Scribd, 2019, Disponible en <<https://es.scribd.com/document/437497561/PARRESIA>>

Von Bergen, Louise, *Ibsen y Strindberg en Montevideo*, MREE, CETP, UTU, Montevideo, 2011

Ubersfeld, Anne, Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1989, Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal

Zazzaroni, A. Amalte, 2010, *Il ragno che danza. Il mito di Aracne nel tarantismo* Revista de Mitocrítica, 2, p.170; Disponible en [www.a360grados.com](http://www.a360grados.com)