

Las relaciones de poder y la emotividad: un estudio del cuerpo de Nora Helmer

Páez Belén Victoria

Cómo citar: Páez Belén, V. Las relaciones de poder y la emotividad: un estudio del cuerpo de Nora Helmer. Artículos. *Abordajes*. DACSJyE-UNLaR, 2025, 13 (20) 27-43.

Fecha de recepción: 01/10/2024

Fecha de aprobación: 27/02/2025

La libertad. ¿Es eso yo? Grita interrumpiendo el alma
Almita, pobre animal incierto: cuidado con este invento
“siempre útil para aprender y vivir” como dice Aristóteles,
Aristóteles, que no tenía marido, rara vez menciona la belleza
Y es probable que de muñeca pasara rápidamente a esclava
Cuando trataba de recordar esposa.
Anne Carson (2003)

Resumen

Casa de muñecas de Henrik Ibsen es una obra teatral de fines del siglo XIX que resultó revolucionaria para su época dado que puso en cuestionamiento el rol y las libertades a las que tenía derecho una mujer. Esto se debe a que la protagonista de la historia, Nora Helmer tiene un gran conflicto con su esposo, tras el cual decide repentinamente abandonarlo para hallarse a sí misma.

Esta obra tiene dos reversiones escritas en el siglo XXI. La primera es *Querido Ibsen, soy Nora* de Griselda Gambaro, en la que se halla a una Nora que desde el inicio está disconforme con el trato que obtiene de parte de su marido y le cuestiona a Ibsen, que ahora es un personaje más, el porqué de sus desventuras. La segunda fue escrita e interpretada por estudiantes de Arte Escénico de la

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

Universidad Nacional de La Rioja, *Imágenes de una puerta que se cierra* comienza en el momento culmine del conflicto y su puesta en escena cuenta con cinco actrices que encarnan a Nora al mismo tiempo.

En el presente trabajo se tomarán como objeto de estudio estas obras y se llevará a cabo un análisis discursivo del cuerpo de Nora con el objetivo de demostrar y describir el empoderamiento y la liberación de las pasiones y emociones de este personaje. Para ello, se recurrirá como marco teórico a los conceptos de discurso y poder que expone Foucault en *El orden del discurso*. Además, se tendrán en cuenta múltiples acepciones al concepto de cuerpo e identidad, enunciados por las investigadoras Liuba Kogan e Isabel Clúa en sus artículos *El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones* y *Género, cuerpo y performatividad*, respectivamente. Asimismo, se consultará la ponencia de Silvina Sánchez, *Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez* para completar el perfil de Nora como un ser disidente.

Palabras clave: discurso – cuerpo – identidad – poder

Power relations and emotionality: A study of Nora Helmer's body

Abstract

Henrik Ibsen's *A Doll's House* is a play from the late 19th century that was revolutionary for its time because it questioned the role and freedoms to which a woman was entitled. This is because the protagonist of the story, Nora Helmer, has a great conflict with her husband, after which she suddenly decides to leave him to find herself.

This play has two versions written in the 21st century. The first is *Dear Ibsen, I am Nora* by Griselda Gambaro, in which we find a Nora who from the beginning is unhappy with the treatment she receives from her husband and questions Ibsen, who is now another character, the reason for her misfortunes. The second was written and performed by students of Performing Arts at the National University of

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

La Rioja. Images of a Door That Closes begins at the height of the conflict and its staging has five actresses who embody Nora at the same time.

In this paper, these works will be taken as the object of study and a discursive analysis of Nora's body will be carried out with the aim of demonstrating and describing the empowerment and liberation of the passions and emotions of this character. To do so, the theoretical framework will be used to use the concepts of discourse and power that Foucault sets forth in *The Order of Discourse*. In addition, multiple meanings of the concept of body and identity will be taken into account, as stated by researchers Liuba Kogan and Isabel Clúa in their articles *The Wild Side of Life: Bodies and Emotions* and *Gender, Body and Performativity*, respectively. Likewise, Silvina Sánchez's paper, *Flowers of Fire. Monster-Women in the Narrative of Gabriela Cabezón Cámara* and Mariana Enríquez will be consulted to complete the profile of Nora as a dissident being.

Key words: discourse – body – identity – power

El estudio de un cuerpo

Casa de muñecas es la obra de teatro más conocida del dramaturgo y poeta noruego Henrik Ibsen, fue estrenada el 21 de diciembre de 1879 en el Teatro Real de Copenhague, Dinamarca, con la protagonización de Betty Hennings como Nora y Emil Poulsen como Torvald.

Las obras de Ibsen a menudo representaban el pensamiento eslavo-noruego con un fuerte agregado de crítica social a la Noruega de fines del siglo XIX, en este panorama *Casa de Muñecas* no es la excepción. El argumento se sitúa en los conflictos internos y externos por los que pasa la protagonista, Nora Helmer, tras haber contraído una deuda sin el consentimiento de su esposo, Torvald. El desarrollo de este personaje adquirió gran relevancia con el paso del tiempo, pues hacia el final del texto rompe con el estereotipo de esposa y madre de la época al abandonar a su familia para hallarse a sí misma.

Este texto encuentra dos reescrituras que resultan pertinentes: la primera es de Griselda Gambaro, una escritora y dramaturga argentina nacida en 1928 y que

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

publica su obra *Querido Ibsen, soy Nora* en el año 2017, esta fue llevada a escena durante el año 2015 bajo la dirección de Silvio Lang y con la actuación Belén Blanco; la segunda obra es *Imágenes de una puerta que se cierra*, que fue escrita e interpretada en el año 2021 por estudiantes de arte escénico de la Universidad Nacional de La Rioja. La peculiaridad de *Querido Ibsen, soy Nora*, es que aquí se halla a una Nora que desde el inicio está disconforme con el trato que obtiene de parte de su marido y le cuestiona a Henrik Ibsen, que ahora es un personaje más, el porqué de sus desventuras. Por otra parte, *Imágenes de una puerta que se cierra* (2021) es una obra corta que, tal como se presenta a sí misma, comienza “en el umbral de la vida de nuestra protagonista, entre la toma de decisión y el portazo” (p. 1), su puesta en escena cuenta con cinco actrices que encarnan a Nora al mismo tiempo.

En el presente trabajo se tomarán como objeto de estudio estas obras dramáticas y se llevará a cabo un análisis discursivo del cuerpo de Nora con el objetivo de demostrar y describir el empoderamiento y la liberación de las pasiones y emociones de este personaje. Para ello se recurrirá como marco teórico al texto del pensador francés Michel Foucault, *El orden del discurso* (1992), del que se tomarán especialmente los conceptos de discurso y poder tal como lo expone en la siguiente cita:

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder... no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (p. 6)

Por otro lado, también se emplearán los artículos *El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones* de la investigadora peruana Liuba Kogan y *Género, cuerpo y performatividad* de Isabel Clúa, doctora en teoría de la literatura y literatura comparada. De ellos se utilizarán los múltiples conceptos de cuerpo, identidad y epifanía. Además, se consultará la ponencia de Silvina Sánchez, *Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez* para completar el perfil de Nora como un ser disidente.

Victoria Páez Belén
 DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

El primer pago

El objetivo principal de esta investigación es analizar discursivamente un cuerpo, esto lógicamente conlleva aclarar algunas problemáticas metodológicas que pudieran surgir al entender al cuerpo como discurso. En *El Orden del discurso* (1992) Foucault sostiene que su concepción de discurso no es compatible con el de cuerpo, pues afirma que

Los discursos deben tratarse primeramente como conjuntos de acontecimientos discursivos (...) el acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos. Y sin embargo no es inmaterial; es al nivel de la materialidad cómo cobra siempre efecto y, como es efecto, tiene su sitio, y consiste en la relación, la coexistencia, la dispersión, la intersección, la acumulación, la selección de elementos materiales. (p. 36)

Uno de los objetivos más importantes de este pensador es devolverle al discurso su carácter de acontecimiento, al sostener que el análisis debe ser regulado por esta noción y por las de serie, regularidad y condición de posibilidad. A tal punto es así que incluso el papel del autor es ubicado en esta teoría como parte de los procedimientos de limitación. Sin embargo, desde que Foucault se pronunció en 1970 han surgido nuevas metodologías para estudiar el cuerpo en relación al discurso. En *Género, cuerpo y performatividad*, Clúa realiza un breve recorrido por el estado de la cuestión sobre el cuerpo como objeto de estudio, desde la división cartesiana de cuerpo–mente hasta la entendida por el propio Foucault en *Vigilar y Castigar*, en el que expone cómo los mecanismos de normalización y la disciplina han ejercido un poder determinante en la relación de los cuerpos y su entorno. Clúa (2007) agrega:

El cuerpo deja de ser un simple envoltorio del espíritu y se convierte en el núcleo fundamental del control (...) el ideal del poder en la Edad Moderna es gestionar y producir cuerpos dóciles, esto es, analizables y manipulables, puesto que la docilidad del cuerpo redunda, finalmente, en la docilidad del sujeto. (p. 182)

Si bien se tendrán en cuenta otras nociones de cuerpo, es importante detenerse aquí para aclarar que desde este trabajo se considera que el cuerpo es discurso

Victoria Páez Belén
 DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

porque, aunque no todos los procedimientos discursivos teorizados por Foucault se aplican a este concepto, sí coinciden en muchos de ellos y, ambos –cuerpo y discurso– están sujetos a las mismas nociones reguladoras de análisis.

En *Casa de muñecas* de Ibsen, Nora está bajo el entero poder de su marido, quien constantemente le da órdenes y dirige su vida de acuerdo a lo que él considera mejor. Esto se evidencia cuando, por ejemplo, ella debe comer caramelos a escondidas de Torvald porque si la ve la regañaría, esta discreción se denota en la siguiente cita: “Nora: (...) Doctor, ¿quiere un dulce? Rank: ¿dulces? pensé que eran ilegales en esta casa. Nora: (esconde el paquete) ¡Shh! (Helmer sale del despacho con el sombrero en la mano y el abrigo colgado del brazo. Nora va hacia él)” (Ibsen, 2006, pp. 8-9).

Hacia el final de la segunda parte de la obra, Nora tiene una disputa con Krogstad, el empleado de Torvald al que le pidió el préstamo, durante este encuentro ella se entera de que en los papeles figura cómo falsificó la firma de su padre (quien falleció tres días antes de la transacción). La carta con todas estas noticias que podrían destruirle la vida termina en el buzón de su casa, por lo que Nora decide distraer a Torvald hasta convencer a Krogstad de sacarla, por eso organiza una reunión en la que se vuelven a nombrar los dulces:

Nora: Sí, fiesta y champagne hasta que amanezca. Y unos dulces, (a la puerta, gritando) Elena... mejor dicho, muchos dulces, ¡por una vez! (Va a gritar de nuevo; Helmer la toma del brazo) Helmer: ¡Basta de locuras! ¿Dónde quedó mi pajarito de siempre... el que no se porta así? Nora: Acá, Torvald; bueno, me porto bien. (Ibsen, 2006, p. 33)

En esa cita, Torvald tiene que tomarla del brazo para que Nora vuelva a mostrarse como la muñeca que él desea que sea, algo similar sucede cuando Nora y su amiga, la señora Linde están en la sala y la última cose un vestido: “Nora: Ay, Cristina... (Se detiene) Sh; es Torvald. Entrá un momento. No le gusta ver a alguien cosiendo” (p. 18).

Con estos ejemplos se busca evidenciar la identificación del cuerpo de Nora como lo que Clúa (2007) entiende como *constructo*: “La figura que responde con mayor claridad a los requisitos del cuerpo mecánico, dócil y regulado por la propia

mirada que lo ha manipulado es, sin duda, la del constructo.” (p. 186). Esta idea del cuerpo como constructo refleja adecuadamente la situación de Nora, quien posee un cuerpo de mujer, que prácticamente es creado y manipulado por quien ejerce el poder, su esposo. Clúa (2007) prosigue:

Un cuerpo ambiguo: por una parte permite la creación de un ser a medida, que complace las fantasías de dominación encarnadas en su creador; por otra parte, el constructo entraña el riesgo de una rebelión sin freno ni límite, pues es ajeno a los valores y principios que garantizan el orden social. (p. 187)

De la cita anterior es sumamente interesante la idea del riesgo que corre quien ejerce el poder al tratar con una criatura socialmente inadaptada como una mujer del siglo XIX. Nora cumple las fantasías de Torvald por su docilidad inicial, pero efectivamente lo pone en riesgo por no tener los principios que garantizan el orden social, al contraer un préstamo sin su autorización. Cuando Torvald lee la carta de Krogstad y se entera de los crímenes de su esposa, no entiende las razones que ella le da y declara que ni su muerte lo ayudaría en los problemas que va a afrontar. Sin embargo, cuando llega la siguiente carta que les informa que están salvados se dirige a Nora: “Helmer: (...) Me amaste como una mujer debe amar a su marido. Sólo te faltó entendimiento para elegir los medios (...) No sería hombre si tu incapacidad de mujer no te hiciera el doble de atractiva para mí” (Ibsen, 2006, p. 44).

Como mujer del siglo XIX, Nora estaba destinada a una determinada forma de vida y es la que le condicionaba su cuerpo, es decir, una mujer *naturalmente* está hecha para ser madre y esposa, posee la sensibilidad para criar a sus hijos y velar por su marido en un espacio social determinado: el hogar. Esta idea de la mujer como criatura natural choca con la de la mujer como ser típicamente artificial, en el sentido de creación del hombre y por los componentes artificiales que la “completan” (como maquillajes, atuendos, etc.). Sobre esta paradoja, Clúa (2007) expone lo siguiente: “la condición natural y artificial de lo femenino acaban abrazándose: así, la ausencia de raciocinio y la emotividad de la mujer acaban convirtiéndola en un vacío que se puede llenar por la vía del artificio” (p. 190).

Victoria Páez Belén
 DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

Empero, la historia de Nora no es completada por un artificio, porque ella elige otro camino, pues en cuanto reconoce el poco valor que su esposo le otorga a su vida toma la decisión de abandonarlo, y se lo notifica con una total frialdad, mientras permanece sentada:

Nora: Es que tenías razón. Yo no estoy capacitada. Hay otra cosa de la que tengo que ocuparme antes de educar a los chicos: tengo que educarme a mí misma. Y vos no sos alguien capaz de ayudarme en eso. Lo tengo que hacer por mi cuenta, y necesito estar sola. Así que te dejo, Torvald. (Ibsen, 2006, p. 47)

La cita evidencia que Nora, al igual que los monstruos en la teoría de género, no solo tiene un cuerpo ambiguo, sino que este va en correlación con su discurso hablado y sus decisiones, pues decide transgredir las leyes de la naturaleza y de la sociedad con el fin de encontrarse a sí misma: “Helmer: Hablás como una nena. No entendés nada de la sociedad en la que vivís. Nora: No, seguro que no. Pero ahora quiero tratar de entender y averiguar quién tiene razón, la sociedad o yo” (Ibsen, 2006, pp. 48-49).

Desde este trabajo no se considera que esta decisión fuera tomada por impulso o con la guía de sus emociones –porque casi no las muestra–, sino que es producto del razonamiento propio de una mujer que, por primera vez, explora los límites de su propio poder y, tal como lo expresa Clúa (2007): “toda operación sobre nuestros cuerpos y nuestra identidades, toda actuación que ponga en movimiento, deliberadamente o no, los principios que nos forman supone una negociación con los discursos hegemónicos” (p. 207). Al irse, no solo cuestiona el poder que la dominaba, sino que se lo quita, para dárselo a sí misma.

La negociación

En *Querido Ibsen, soy Nora*, de la autora Griselda Gambaro, se encuentra a los personajes de Nora y Torvald en la misma situación que en *Casa de muñecas*, con la excepción de que aquí Henrik Ibsen es un personaje más que está presente en la mayoría de los momentos de Nora en escena. Una diferencia sustancial con la obra anterior es que, en esta versión, desde el primer momento

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

Nora es consciente de que está en un proceso de construcción a manos de Henrik, ella, a diferencia de la Nora de *Casa de muñecas*, desea tomar el poder de su propia existencia, tal como se entiende en la siguiente cita:

Henrik: (Recoge su sombrero). Y la estoy ayudando. Veré qué puedo hacer. Debo irme, ¿se arreglará sola? No tome decisiones por su cuenta.

Nora: ¿Cómo? ¿Debo arreglarme sola y no tomar decisiones? ¡Me hace vivir en el limbo y ese limbo es un infierno! (Gambaro, 2017, p. 23)

En esta obra, Nora tampoco se muestra como una esposa devota ante los demás, ella comparte sus emociones y pensamientos con Henrik cuando algo no le complace, como cuando Torvald le dice a su amiga Cristina que en vez de coser debería bordar, esto es lo que se muestra en la cita a continuación:

Torvald: Es más bonito. Se tiene el bordado con la mano izquierda, así, y se lleva la aguja con la mano derecha... ¿Ve la curva que se forma, larga y ligera...? ¿No es más bonito? Nora: (A Henrik). ¿Qué dice? Henrik: ¡Qué malhumor! Torvald bebió mucho, está achispado. ¿No puede ser un poco frívolo? Nora: No. No sabe ser frívolo. Cuando es frívolo, es un imbécil. Henrik: ¡Nora! ¿Para qué tanto empeño en conservar su matrimonio, proteger a Torvald, tanto amor si piensa así? Nora: ¿No puedo? ¿No se debe? (Gambaro, 2017, p. 42)

Durante toda la obra y hasta el momento en el que Torvald recibe la carta, Nora no tiene claro qué está pasando o qué exactamente desea evitar, esto se debe al carácter inconcluso que le da la presencia de Henrik allí. Ella tiene claro que ama a su esposo, pero no sería tan tolerante con el disgusto que le genera si no fuese porque Henrik se lo pide, anticipándole constantemente que es por un motivo. Tal es el caso de la conversación que tienen cuando Nora le expresa sus miedos por la posibilidad de que Krogstad le envíe la carta a Torvald en la que se revele la verdad, prevé un desenlace catastrófico, pero continúa porque cuenta con su autor:

Nora: ¡Pero Krogstad puede mandarle una carta! ¡Torvald no deja de leer una! ¿No entiende? Si Torvald se entera de lo que he hecho, de que no solo mentí sino que existe un documento con la firma de mi padre

falsificada, ¿cómo cree que reaccionará? Me considerará una mala mujer, me quitará a mis hijos. Mi pajarito cantor, mi alondra, mi bichito, ¿cómo pudiste decepcionarme así?, dirá. Henrik: No anticipe desgracias. Nora: Para que no las anticipe, ayúdeme. No puede dejarme en esta incertidumbre, ¡es cruel! Henrik: Buscaré alguna solución. Pensaré en esto. (Gambaro, 2017, p. 24)

El fragmento anterior es sumamente relevante para este análisis, no sólo porque muestra la cohibición a la que llega Nora en consideración a Henrik, sino porque también resulta reveladora en la puesta en escena de *Querido Ibsen, soy Nora*, dirigida por Silvio Lang, quien en una entrevista para *El Canal de la Ciudad* dice:

El suceso de la obra de Gambaro es este momento mítico, que no existe, que es que Ibsen está escribiendo la obra, con lo cual hay cierta emergencia en escena que tiene que ver con algo que se está haciendo, algo que se está escribiendo, algo que se está construyendo, o sea que los personajes no están completamente definidos, completamente terminados, sino que están en construcción. (El Canal de la Ciudad, 2014, 0m54s)

Tal como lo explica Lang en la nota, los sucesos de esta obra tienen un carácter inconcluso, el cuerpo de esta Nora es, más que en ninguna otra versión, inconcluso. En *Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez*, la investigadora, Silvina Sánchez escribe sobre el perfil que adquieren algunos personajes femeninos disidentes: “(...) la mujer como monstruo, como sujetos mixturados, inconclusos o mutantes. En estas ficciones los cuerpos devienen otros, experimentan diversas metamorfosis, convirtiéndose en un cuerpo desfigurado, en un cuerpo enfermo, o mimetizándose con el reino vegetal o animal” (pp. 2-3). Esta mimetización con el reino vegetal o animal a la que se refiere Sánchez está presente en el video de la puesta en escena de la obra, cuando Nora expresa el fragmento anterior; allí se puede observar cómo su cuerpo se contorsiona realizando movimientos simiescos (Silvio Lang, 2015, 26m/s) que expresan, tanto como lo que dice, su preocupación por el futuro que le depara.

En *El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones*, Liuba Kogan realiza una aclaración oportuna en relación a la corporeidad y la sensorialidad: “Cabe anotar que la percepción sensorial constituye un asunto físico pero, de modo simultáneo, cultural. Resulta significativo mencionar que la enumeración de los sentidos es variable según épocas y grupos culturales” (2010, p. 34). Esto está relacionado con los conceptos reguladores de análisis propuestos por Foucault en *El orden del discurso*, puesto que las obras –*Casa de muñecas* y *Querido Ibsen, soy Nora*– difieren mucho entre sí en lo referente al cuerpo y a los fenómenos de poder y emotividad que lo atraviesan. En este segundo texto se encuentra a una Nora empoderada para reclamar el poder constantemente, aunque sólo a una persona; lo que resulta claro es que sus emociones y pasiones están en todo momento a flor de piel, pero más que nada en aquellos que le son especialmente difíciles de atravesar. La duda por el motivo que la hacía sufrir termina para Nora cuando Torvald lee la carta de Krogstad y la humilla:

Torvald: (...) Sos mi mujer. Aunque no quiera, tus acciones me comprometen. ¡Estúpida! ¿Comprendés lo que hiciste? ¿La barbaridad que hiciste? Nora: (Con voz opaca). Sí, ahora empiezo a comprender. (A Henrik). ¿Esto quería? ¿Que yo empezara a comprender? ¿Y quién le dijo que yo no albergaba una tormenta? (Gambaro, 2017, p. 46)

Esta segunda obra es del siglo XXI y, por lo tanto, difiere mucho de *Casa de muñecas*, del siglo XIX; las nuevas condiciones de posibilidad a las que está sujeto este discurso permiten que Nora no sólo se sepa conectada con sus emociones (su tormenta), que la ayudan a tomar la decisión de dejar a su esposo, sino que también hacen que pueda dejar atrás a su autor, eso se lee en la siguiente cita:

Henrik: Sin mí, no hubiera hablado, Nora. Sin mí, no hubiera sabido enfrentar la adversidad. Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, ya me estaba escribiendo. Usted solo me copió a su modo. (Va a salir. Vuelve). Gracias, gracias igual. (Lo abraza ligeramente). Adiós. (Gambaro, 2017, pp. 52-53)

Por otro lado, en *El orden del discurso*, Foucault (1992) enuncia lo siguiente sobre el autor:

El individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor: lo que escribe y lo que no escribe, lo que perfila, (...) todo ese juego de diferencias está prescrito para la función de autor, tal como él la recibe de su época, o tal como a su vez la modifica.

De lo anterior deviene que Gambaro, como autora de un nuevo discurso pueda trastocar el discurso de Ibsen de tal manera que a simple vista los cambios parecen no significar mucho, pero que son el factor diferencial entre un cuerpo más presente, más empoderado y resuelto a demostrar su emotividad y pasión.

El fin de la deuda

Las estudiantes de Arte Escénico de la Universidad Nacional de La Rioja, cuyo grupo se denomina Errantes en azul, escribieron y actuaron la obra titulada *Imágenes de una puerta que se cierra*, en el año 2021. Esta es muy particular porque comienza cuando Torvald ya leyó la carta de Krogstad, a su vez, la obra difiere de las anteriores porque está compuesta por diferentes momentos que se interesan más por mostrar las emociones y pensamientos de Nora, que por seguir la cronología de los hechos. Este escrito cuenta con un texto inicial y otros cuatro textos en los que sus autoras presentan el antecedente de la obra, es decir, hablan sobre *Casa de muñecas* de Ibsen para luego iniciar su interpretación, que no deja de ser crítica con la primera. A estos textos le siguen los que en la obra se denominan imágenes, “Primera imagen”, “Segunda imagen” e “Imagen muñeca recuerdo”; más un poema que marca el fin de la obra.

En el texto inicial de *Imágenes de una puerta que se cierra* se retoma una cualidad del cuerpo que se distinguió también en *Querido Ibsen, soy Nora*, y es el carácter de inconcluso: “Yo Nora, hoy dejo de ser incompleta para ser un ser mujer” (p. 1). La diferencia es que aquí este carácter es sólo mencionado como algo que se abandona, de hecho, lo primero que se pronuncia en la obra es “Yo Nora”, en la voz de todas las actrices que están en escena y que encarnan a Nora

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

a la vez; a esto le sigue una serie de proposiciones que describen a la protagonista y a sus conflictos. Desde este mismo texto inicial comienza a evidenciarse, no sólo lo que es importante para las creadoras de la obra, sino también para esta nueva Nora, que habla de sus sentimientos, de su carne y de sus deberes:

Yo que quise mucho y no me quise nada ahora... no *Todas*:- *No volveré* (...) prefiero andar con el dolor de la carne viva Y no dormir plácidamente con la carne muerta y agusanada por el silencio *Todas*:- Usted tal vez no entienda que adentro de algunas casas, ricas y pobres, las mujeres viven infiernos adornados de santos deberes. (Errantes en azul, 2021, p. 1)

En la cita anterior, la declamación es alternada por cada actriz y las frases más significativas son dichas por todas en forma de coro. Desde el inicio se encuentra una denuncia y un manifiesto de lo que la protagonista decide sobre aquellas cosas que ya no será y sobre lo que es. En esta obra, Nora cobra tal fuerza que deja de ser un solo cuerpo, para ser cinco y, si antes era silencio, ahora tiene cinco voces que en ningún momento se interrumpen, pues es el único personaje de la obra, aquí no hay espacio para el cuerpo de Torvald ni para sus diálogos, todo se trata de Nora y de lo que busca para sí misma.

Para el análisis de esta tercera obra resulta conveniente retomar la teoría expuesta por Kogan en *El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones* (2010), en la que entiende que el cuerpo puede considerarse como “locus de contención del yo –relación entre cuerpo e identidad del yo–” (p. 36). Con esto la investigadora se refiere a la relación esencial que tienen la identidad y el cuerpo, pues se considera que este último contiene –y a la vez es parte de– la identidad de una persona.

Entender al cuerpo como locus de identidad también es entenderlo como locus de emotividad, específicamente cuando se trata de un cuerpo que pasa por una *epifanía*. En el texto 1, una de las autoras/actrices toma la palabra para comentar hacia dónde se orienta la reflexión de la obra y resalta la importancia del estado de Nora al momento de su pelea con Torvald:

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

Nora, en una noche de completa lucidez, toma conciencia de que hay momentos en la vida de una mujer, en los que no hay nada más importante que el cuidado de sí misma, ese es el eje central de nuestro trabajo. (Errantes en azul, 2021, p. 1)

A este mismo momento al que se alude en la cita, en el texto 3, se lo referencia de la siguiente manera: “para Nora, la puerta que dividía la realidad de las apariencias se ha abierto, y asiste a una epifanía, a un momento de iluminación: Todas: ‘Esta noche estoy más despejada que nunca’” (Errantes en azul, 2021, p. 2).

En el apartado “La epifanía corporal: el origen del cambio”, Kogan expone sobre el momento de la epifanía como aquel en el que se da “la revelación de poseer un cuerpo culturalmente devaluado e incapaz para la acción social” (p. 37). Es el tipo de epifanía que experimenta Nora cuando se entera de lo poco que vale su vida para Torvald, quien después de verla como una criminal, asevera que su muerte no le serviría de nada.

En la teoría de Kogan (2010), “Esta conciencia sobre la corporalidad –surgida en la niñez o adolescencia– difiere de aquella producto de situaciones límite, en la que se colocan cuerpos adultos ligados a identidades consolidadas” (p. 37). Sin embargo, a pesar de que comúnmente esta conciencia sucede durante la niñez, en Nora se da cuando es una adulta, madre y esposa; pero no mujer. Hay que recordar que, en todas estas obras, pero sobre todo en *Querido Ibsen, soy Nora*, se trató con una identidad inconclusa, desvalorizada, infantilizada y hasta animalizada. Sobre la epifanía, la investigadora agrega:

El momento de la epifanía permite a estos jóvenes emprender un proyecto personal en pos de construir otros cuerpos/identidades que les permitan redefinir el sentido de su historia personal (...) estos cuerpos/sujetos conscientes de sus limitaciones para performar socialmente se proponen una transformación significativa: la inversión radical de sus cuerpos e identidades. (Kogan, 2010, p. 37)

Lo que se sostiene en la cita anterior es justamente lo mismo que atraviesa Nora en cada una de las obras, se transforma con la decisión de ya no someterse al

poder de nadie más. En *Imágenes de una puerta que se cierra* este cambio también está atravesado por el poder y tiene que ver con el hecho de ver más cuerpos que antes y con una frase absolutamente imperativa: “Todas: Sentáte, Torvaldo! Tenemos que hablar” (Errantes en azul, 2021, p. 2), aquella orden dada por Nora cobra un mayor valor en este escrito dado que es repetida una segunda vez, el reclamo por el poder y por sus emociones se multiplica. Si en el texto de Gambaro Nora albergaba una tormenta interna, en esta, la obra es la tormenta entera y, tal como en las versiones anteriores, el cuerpo de Nora siempre roza con lo monstruoso al desafiar todas las leyes de la naturaleza y la sociedad, eligiéndose.

Reflexiones finales: La infinidad corporal

A modo de conclusión, resulta significativo lo que Foucault explica en *El orden del discurso* (1992) sobre el comentario, porque lo comprende como aquel que permite construir discursos nuevos y que además “no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos. Debe (...) decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho” (p. 15).

Con el análisis comparativo de las obras de Ibsen, Gambaro y Errantes en azul no se puede más que afirmar que en este caso el comentario ha logrado su cometido, pues cada uno de estos se consolidó como un discurso continuamente desplazado y listo para una reversión. Los acontecimientos de estos discursos nuevos se formaron por el trastocamiento de lo que se venía diciendo, sin dejar de decir lo mismo.

En este caso, lo que siempre se mostraba silenciosamente fue el empoderamiento y la liberación de las emociones y pasiones del personaje de Nora, cada autor fue “despejando” lo que sus condiciones de posibilidad le permitían ver como algo susceptible de ser cambiado. Tanto Gambaro como Errantes en azul realizan críticas a la obra de Ibsen, pero eso no interfiere con el valor que de todas formas le otorgan a ese primer discurso que las hizo pensar y sentir. En *Imágenes de una puerta que se cierra* (2021), el poema final expresa:

Victoria Páez Belén
 DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

He sido hablada y comprendo ahora, / y cuando comprendo el dolor de mis
madres, comprendo más el mío. / El mundo empieza a despertarse a
través de los ojos de las mujeres, / y me despierto en ellas / y desde el
fondo de la oscuridad, nuestra rabia y nuestra alegría comienzan a arder...
/ iluminándonos. (Errantes en azul, p. 6)

Este poema, además de contener el sentimiento de dolor por la desvalorización
del cuerpo de la mujer en el pasado, refleja las victorias que resultan del
empoderamiento y del esfuerzo por sentirse a una misma; anticipa la posibilidad
de seguir pensando y sintiendo un cuerpo cada vez más libre.

Victoria Páez Belén
DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Canal de la Ciudad. (2014). *En Casa No Me Quedo - Querido Ibsen, soy Nora* [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=D0nOJ-0z3Wq&ab_channel=CanaldelaCiudad
- Clúa, I. (2007). Género, cuerpo y performatividad. En M. Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad I* (pp. 181-217). Ediciones UAB.
- Errantes en azul. (2021). *Imágenes de una puerta que se cierra*. Guion cedido por la directora, Miriam Corzi.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- Gambaro, G. (2020). *Querido Ibsen, soy Nora*. Editor digital: diagoan.
- Ibsen, H. (2006). *Casa de muñecas*. Editorial del cardo.
- Kogan, L. (2010). El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones. En M. Olavarría (Coord); *DeSignis 16: cuerpo(s), sexos, sentidos, semiosis* (pp. 33-40). La Crujía Ediciones.
- Lang, S. (2015). *Querido Ibsen, soy Nora* [Archivo de Vídeo]. Vimeo. https://vimeo.com/97898700?fbclid=IwAR0NZM2N3OeGJyeSePtwP7rnGc7svZE_aLMfP2XHMK71luhuoGVZD3wW0ik
- Sánchez, S. (s.f). *Flores de fuego. Mujeres-monstruo en la narrativa de Gabriela Cabezón Cámara y Mariana Enríquez*. I Jornadas internacionales Cuerpo y Violencia en la literatura y las artes visuales.

Victoria Páez Belén
 DACHyE. Universidad Nacional de La Rioja
victoriapaezbelen2@gmail.com