

ISSN: 0213-1854

**Los paradigmas del teatro realista en Henrik Ibsen y Lennox  
Robinson: sociedad vs individuo. Contrastes y similitudes en *Casa  
de Muñecas* y *Encrucijada***

**(The paradigms of the realistic drama in Henrik Ibsen and Lennox  
Robinson: society vs the individual. Contrasts and similarities in A  
*Doll's House* and *The Cross Roads*)**

MARÍA TERESA OSUNA OSUNA  
tosuna@nebrija.es  
*Universidad Antonio de Nebrija*

Fecha de recepción: 25 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 28 de diciembre de 2018

**Resumen:** Nuestro interés por el análisis de los paradigmas del teatro realista surge a consecuencia de la posición destacada que ocupa en el drama irlandés el dramaturgo noruego Henrik Ibsen. A finales del siglo XIX Ibsen introduce en el Continente un nuevo movimiento literario: el realismo. En Irlanda, el maestro noruego se convierte en fuente de inspiración para los dramaturgos más incipientes, entre ellos, Lennox Robinson, que se vincula estrechamente con la nueva corriente literaria, hasta el punto de que su drama *Encrucijada* sigue la estela de una de las obras cumbre de Ibsen, *Casa de Muñecas*. Ambos dramaturgos estudian el conflicto del individuo consigo mismo y con la realidad social cuando busca su propia liberación. En ambos dramas descubrimos la superioridad moral de la mujer sobre el hombre en su lucha por alcanzar un objetivo: la reforma de la estructura de la sociedad y de las normas sociales y morales para un futuro mejor de la comunidad.

**Palabras clave:** Ibsen, Henrik. Robinson, Lennox. Drama social. Irlanda. Realismo (corriente literaria). Casa de Muñecas (obra de teatro). Encrucijada (obra de teatro).

**Abstract:** Our focus on the analysis of the paradigms associated to the realistic drama emerges from the outstanding position the Norwegian writer Henrik Ibsen occupies in the Irish drama. At the end of the 19<sup>th</sup> century Ibsen introduces a new literary movement into the Continent: the realism. In Ireland, the

MARÍA TERESA OSUNA OSUNA

Norwegian master becomes a source of inspiration for the beginning writers. Among them there is Lennox Robinson, who closely links up to the new literary movement, to the extent that his play *The Cross Roads* follows the line of one of Ibsen's masterpieces, *A Doll's House*. Both playwrights study the conflict within the individual and with the social reality around while that is searching for his own liberation. Both plays show women's moral superiority over men in their fighting for reaching a common objective: the structure of society as well as the social and moral rules to be reformed for a better future for our community.

**Keywords:** Ibsen, Henrik. Robinson, Lennox. Social Drama. Ireland. Realism (literary movement). *A Doll's House* (play). *The Cross Roads* (play).

### 1. Introducción

El vínculo y las ataduras que forja el individuo con su comunidad marcan su evolución y crecimiento personal. A lo largo de este proceso el ser humano va descubriendo una sola realidad que, de improviso, puede rechazar por alzarse como peligro y escollo para su propia libertad y progreso.

Hacia la comunidad y los individuos que forman parte de ella dirigimos este estudio en el marco del realismo socio-crítico de dos dramas, *Casa de Muñecas*, de Henrik Ibsen y *Encrucijada*, del dramaturgo irlandés Lennox Robinson. ¿Es posible concebir una nueva estructura social que encamine al hombre hacia su progreso, autonomía y plenitud? En *Casa de Muñecas* y *Encrucijada* las protagonistas luchan por alcanzar un objetivo: la posible reforma estructural de la sociedad, así como de las normas de conducta sociales y morales en aras de un futuro mejor para nuestra comunidad.

El estudio selectivo de ambos *social dramas* responde a la coyuntura de que se centran particularmente en los convencionalismos, la hipocresía y las debilidades de la sociedad. Los personajes femeninos principales de ambas composiciones son individuos que siguen unas pautas de comportamiento encaminadas a luchar en contextos de animadversión social y a reaccionar contra el estricto sometimiento a las normas sociales.

El análisis comparativo sistemático y paralelo de ambas obras se concentra en los personajes femeninos porque se convierten en figuras desafiantes frente al hombre. Las mujeres luchan por que se reformen las normas sociales y morales; se enfrentan a un conflicto psicológico y social como individuos y como seres que pertenecen a una comunidad, en busca de su propia integridad y plenitud.

## 2. Contextualización sociopolítica y cultural

El influjo de las composiciones del dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906) en Irlanda, muy particularmente sus *social dramas*, a finales del siglo XIX y principios del XX, marcan el inicio de un proceso de integración gradual de la corriente del realismo en el drama irlandés, incorporación que constituye el punto de partida de un importante cambio que se va gestando a partir de la posición destacada de la corriente del Irish Literary Theatre en favor de un teatro nacional.

Irlanda reivindica su individualismo, su autonomía y su propia identidad, y el nuevo movimiento literario del realismo que introduce Ibsen supone un desafío añadido en medio de un escenario de controversia política y social. Dicha corriente es bien recibida dentro de este marco de altercados y revueltas, en el cual la agitación política, social y cultural concurren hacia un mismo lugar. El drama realista encuentra una resonancia y trascendencia dignas de atención y reflexión.

Los dramas de Ibsen significan un cambio en la visión del mundo y subrayan la necesidad de un giro en la estructuración de la sociedad. La nueva mentalidad pragmática del pueblo irlandés se identifica con esa *revolucionaria* concepción de la sociedad que definen los dramas socio-críticos del genio noruego. Irlanda *adopta* y adapta las líneas de su teatro al del dramaturgo noruego. Sigue una ruta de coherencia establecida por el agitado momento histórico y sociopolítico que experimenta la nación. El proceso de cambio que soporta el país tiene repercusiones positivas en la aceptación del drama realista. Irlanda apela a su nacionalismo, a su patriotismo, para el desarrollo de un drama distintivo en el que se opte por dar un giro hacia la manifestación del realismo de la vida irlandesa.

El movimiento del Renacimiento Literario Irlandés defiende el carácter nacionalista que han de tener todas las composiciones. En el recién fundado teatro nacional de Dublín, el Abbey Theatre, se representan obras irlandesas de dramaturgos irlandeses para poner en marcha y reforzar este rumbo hacia el nacionalismo:

El concepto de nacionalismo se basa en la idea de nación, la cual depende a su vez del hecho de tener un territorio nacional más o menos definido y un gobierno que conlleve la lealtad natural de la comunidad. Éste, por supuesto, es un concepto artificial y, en sentido absoluto, el nacionalismo es un mito. Sin embargo, en el mundo real la gente acepta el concepto nacional (...) y de forma activa le muestra su lealtad (O'Beirne 1999: 152).

En paralelo al resurgimiento de la “vieja literatura irlandesa” en torno a la mitología celta, leyendas y folclore irlandés, promovida por autores como Isabella Augusta (Lady Gregory), William B. Yeats y John M. Synge, surge esta nueva concepción del drama, “un movimiento crítico, siguiendo las líneas maestras de Ibsen principalmente, que trata de ofrecer una literatura que (...) muestre como centro de sus argumentos la crítica social” (Sainero 1995: 191). Ibsen conforma la nueva fuente de inspiración que sirve de base para una nueva producción dramática irlandesa hasta ahora limitada a obras consideradas comerciales:

Norway, (...), has a great and successful school of contemporary drama, which grew out of a national literary movement very similar to that now going on in Ireland. Everywhere critics and writers, who wish for something better than the ordinary play of commerce, turn to Norway for an example and an inspiration (Setterquist 1960: 17).

### 3. Contextualización literaria: la nueva corriente del Realismo

Gracias a los conocimientos que reciben del genio noruego surge una generación de jóvenes dramaturgos irlandeses afines al nacionalismo literario y a la escuela del realismo. A la vanguardia de dicho movimiento se posiciona Lennox Robinson (1886-1958). El teatro se dispone convenientemente como un escenario orquestado y estructurado para lograr un conjunto coherente y eficaz. Posee un sistema argumental y una retórica al servicio de la comunidad para presentar y explicar sus vicios, y las vías de escape a estos, mediante una comprometida y aventurada lucha positiva. Conforme a Jens-Morten Hanssen, las obras propias de la nueva corriente del realismo, “a) convierten los problemas sociales en temas de debate; b) presentan una perspectiva crítica de la sociedad; c) las acciones suceden en un ambiente contemporáneo; d) muestran a personas comunes en situaciones cotidianas” (Dubatti 2006: 145).

Ibsen hace visible todo un mosaico de realidades; las proyecta, para su innovación o mejora, en torno a unas normas sociales y morales que habrán de rehacerse y modificarse por parte del individuo. Propone, proyecta y ejecuta unas nuevas normas y conductas como innovación o mejora de las anteriores. El nuevo método llamado realismo se basa en “la verdad en el escenario, al alcance de la mano, como un reto insolente” (Pérez Gallego 1990: 35).

Con sus dramas sociales Ibsen da rienda suelta a dibujar un mundo ideal. Muestra argumentos o episodios en torno a problemas específicos contra los que lucha el individuo en un contexto de animadversión social. Realiza propuestas de solución dudosa porque el resultado a dichas situaciones conflictivas resulta convulso para la sociedad. Por eso, Ibsen, en las palabras, otorga esplendor a sus

diálogos, que se convierten en el punto de mira hacia donde dirigimos nuestra vista. Sus diálogos avanzan hasta adquirir una fortaleza que permite que el lector vea bien el terreno sin idealización ni artificiosidad, solo realismo; a través del realismo social alcanza la perfección del drama moderno (Dubatti 2006: 8).

Los dramas realistas se enfocan hacia una exposición de dilemas sociales, morales y políticos. Introducen el conflicto psicológico y social para corroborar que la verdad y la libertad son necesarios como factores generadores de esquemas y realidades nuevos. Se trata de composiciones que proveen de una narración viva a los conflictos familiares, derriban los convencionalismos y las apariencias, y se centran en una minuciosa presentación de almas y espíritus recién descubiertos.

Henrik Ibsen y Lennox Robinson reafirman la verdad, presentan las cosas tal como son, sin suavizarlas ni exagerarlas, para una verdadera transformación del individuo. A lo largo del espacio transitado por los personajes en su mundo interior, las resoluciones tomadas por estos se mueven en razón de una vida idealizada. La impresión recibida de la realidad toma significado en el momento en que nos ayuda a advertir un conflicto personal, lo desenmascara y transforma con objeto de ajustarlo a una nueva identidad. De lo contrario, conformarse voluntariamente con la pasividad y la inacción lleva en sí un profundo tormento y una gran desazón, que ocasionan una lenta deshonra.

Ibsen, “un riguroso analista de comportamientos y un hombre en estrecho contacto con sus conflictos interiores” (Bradbury 1990: 88), reclama que los individuos precisamos dar cumplimiento a nuestra vocación mientras combatimos por alcanzar una autorrealización y dominar las perspectivas de nuestro futuro. A este respecto, ambos dramaturgos destapan la fuerza y superioridad sobre las que se asienta la mujer; su superación de obstáculos y dificultades en aras de una revitalización de su propia vida. La mujer acude al llamamiento de la rebeldía, consistente en dirigirse hacia su propia subsistencia como ser independiente, autónomo y libre. Es lo que justifica y concede valor a sus actos.

Bajo el realismo y la conexión entre lo social y lo particular, Ibsen y Robinson se proponen reafirmar la existencia de unos ideales renovados en torno a una serie de aspectos socio-morales. Con Ibsen encontramos justificación a la relevancia que concede el autor al hecho de que “a work of realism aspires to convey a moral message of general validity, (...) this is why the realist has need of the socially representative type” (McFarlane 1998: 71-72). Para el maestro noruego, “all movements are compromised by their collective goals, for all collectives – not only the State, but community, church, and even family – are the enemies of freedom, infringing on the natural liberties of man” (Brustein

1991: 39). De manera metódica y sistemática ambos dramaturgos descifran un modelo de comedia conducente al drama realista por medio del diálogo, de manera que comedia y realismo quedan estrechamente ligados y vinculados entre sí: “Ibsen’s way to realism should have gone via comedy: comedy has traditionally stood very close to its age and to social ‘reality’” (McFarlane 1998: 75).

A Ibsen y Robinson el teatro les permite ejercitar su propia libertad. Supone un vehículo mediante el cual reflejar una vida, exhibir emociones y disputar por una serie de aspiraciones. Se trata de escoger lo más interesante y lo más nuevo de cada personaje; que nuestros sueños maduren con la fuerza de la ilusión. Todo ello sobre la plataforma del teatro para reivindicar una unión íntima entre escena y público. Ambos dramaturgos reforman el teatro como medio de expresión. Ibsen fusiona imaginación y realidad en un mismo cuerpo: “Ibsen’s problem remains one that every modern dramatist must solve for himself – how to find, without spurning reality altogether, that necessary link between the natural and imaginative worlds” (Brustein 1991: 15). En cuanto a Robinson, según sugiere Vormann, “he considered the written play to be the most important constituent of the art of the theatre” (2001: 19). El autor irlandés estudia el realismo de forma mimética, y otorga gran valor a la autenticidad. Define así su propia posición y se refiere al concepto de realismo como “beyond realism to the verge of phantasy” (2001: 26).

El drama social alcanza la categoría de tragedia humana por encerrar sentimientos como la desesperación y la angustia ante la adversidad, conducentes al descontento y la inestabilidad personal. Pero el hombre fundamenta su poder en su paulatina recuperación gracias a una recién descubierta autoconfianza y a una firme esperanza; estas le conducen a su conversión final, enfrentándose al pasado, la retrospección y el conservadurismo. Un estado continuo de temor opresivo y de sensación de provisionalidad no se puede mantener indefinidamente. El ánimo y el valor que halla el ser humano para la resolución de los conflictos implica el desarrollo de un movimiento evolutivo que representa un alejamiento afectivo con la comunidad. De esta manera, se establecen las bases para proceder a un nuevo comienzo y una futura incorporación y reintegración en la sociedad. El alivio y el reposo lo proporcionan “the liberation and the ‘renaissance’ of the individual” (McFarlane 1998: 76), al ser necesario *limpiar* el ambiente que nos rodea y probar una vida *en* libertad y *con* verdad; porque la verdad libera al individuo (1998: 77).

En Ibsen, factores como la falsedad, la hipocresía y el egoísmo *agitan* a los seres humanos y manifiestan sus defectos, desvirtuando su valía y sus méritos, porque ante todo aspiran a preservar su posición en la sociedad. Las continuas

discrepancias de Ibsen con las instituciones son injerencias que sirven de denuncia por las presiones que las falsedades y la hipocresía comunitarias desempeñan sobre el hombre: “His assaults are aimed at the lies that form the basis of modern institutions (...) He has turned his attention to the life of the community not to affirm it but to scourge and purify it” (Brustein 1991: 66).

#### 4. Análisis comparativo

##### 4.1. *Sociedad vs individuo*

*Casa de Muñecas* es el drama social de Ibsen de mayor alcance y peso. Constituye la obra que más influye en Lennox Robinson, hasta el punto de proyectarse en su drama *Encrucijada*, una composición idealista, didáctica y de compromisos morales que el propio Robinson describe “as peasant tragedy of the most realistic, ruthless kind” (Robinson 1938: 222).

En *Casa de Muñecas* y *Encrucijada* los autores conducen a las figuras femeninas de Nora Helmer y Ellen MacCarthy, respectivamente, hacia la provocación: sin desvincularse de la sociedad a la que permanecen apegadas, retan a la comunidad. Como sátira social, el drama de Robinson incorpora unos componentes que impulsan las figuras femeninas en su condición social de manera que, como afirma Vormann, “in *The Cross-Roads*, the dramatist puts forward an engaging heroine as a focus of identification for the audience” (2001: 136).

En *Encrucijada* la vida de Ellen parece encaminarse hacia un futuro de resultados prometedores. Ellen aspira a disfrutar en un futuro próximo de la anhelada independencia de su país. El amor ciego por su patria le incita a desear un compromiso pragmático y efectivo por Irlanda. Ellen, “who is neither frumpish nor old taking an interest in patriotism and politics” (Robinson 2012: 6), representa nuevos aires de renovación dentro de la Erin Debating Society, un círculo cuyos componentes masculinos le otorgan su reconocimiento. Ella “would do something big for Ireland – sacrifice herself if necessary” (2012: 8), algo que sus colegas rechazan y temen abordar abiertamente en un entorno político y social de arriesgada conflictividad.

Ellen y Nora se muestran como dos almas inquietas y perturbadas. Ellen, a escala social; Nora, a nivel individual. Aunque en el punto de partida la vida de ambas gira en torno a la comunidad y la unidad social, dos circunstancias descomponen tal unión: la obsesiva entrega de Ellen a la causa de su patria, y el sometimiento de Nora a su esposo, Torvald. Toman direcciones opuestas para alcanzar su auto-liberación. En el camino que recorren, Ellen sueña con una transformación colectiva de la sociedad rural; Nora, con su propia conversión.

Ambas convierten en objeto de análisis su vida habitual, su existencia. En ese examen de la experiencia subjetiva debemos considerar que “el mundo de la vida

cotidiana no solo se da por establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por estos” (Berger 1994: 37).

Mientras observamos la felicidad de Ellen manifiestamente, la de Nora es artificial. Sus preocupaciones y angustias opresivas se convierten en todo un desafío para ella. Vive una realidad áspera e incómoda. La convivencia con Torvald es un continuo engaño. El punto de inflexión que marca su vida es la solicitud de un préstamo bancario bajo el desconocimiento de su esposo. Una situación que se convierte en factor desencadenante del conocimiento de una existencia propia vacía, de aislamiento y soledad. El horizonte de Nora, al comienzo, se circunscribe a un idealismo centrado en un amor absoluto hacia su esposo, un amor ciego que le impide percatarse del egoísmo de este y de las injusticias dentro de su propia comunidad. En cuanto a Ellen, es presentada como “a perfect model of the reformist zeal Robinson saw gaining ground among the young Irishmen and women of the day” (Vormann 2001: 137). Por una parte, su tenaz defensa de la patria; por otra, su rechazo a vivir bajo la incoherencia y la futilidad, la impulsan hacia una vida quimérica. Es la misma fantasía que también cree posible y verdadera Nora en su convivencia con Torvald.

Ellen pretende superponer de igual manera un devenir victorioso a nivel social con una evolución y éxito a nivel individual. En el terreno social, porque resulta fundamental proseguir con las obligaciones y responsabilidades adquiridas hacia la causa irlandesa. Bajo la perspectiva de lo individual, porque ha idealizado por encima de la realidad su matrimonio con Tom Dempsey. Antepone especialmente su consagración a la causa social por encima de su éxito personal. Al igual que Nora, en la convivencia con su esposo descubre la oscuridad. Unas tinieblas e incertidumbre derivadas de las múltiples dificultades a las que debe enfrentarse por la idiosincrasia del mundo rural.

Ellen encarna el optimismo, la coherencia, el pragmatismo. Representa el progreso y el perfeccionamiento social porque “this is the way for her to contribute to the rebuilding of the country and to do something practical for Ireland at last” (2001: 137). Pero se involucra excesivamente en la causa pública y la antepone a cualquier otra faceta de naturaleza personal e individual. Los caracteres abiertos y dóciles de Ellen y Nora se enfrentan a los temperamentos cerrados e inflexibles de Tom y Torvald, respectivamente. Ambas parejas representan el individuo frente a la sociedad; la mujer frente al hombre; el progreso frente a la inacción; la apertura frente al hermetismo.



Esta bipolaridad va a configurar el arranque de una serie de infortunios que van a recaer sobre nuestras protagonistas porque Tom y Torvald no son compañeros de viaje de Ellen y Nora. El hermetismo de aquellos es origen y causa de los problemas que van a acaecer a sus respectivas parejas. Estas cuentan con la fuerza suficiente como para reconocer la falsedad de sus situaciones y tratar de reconducirlas. Al ser incapaces de vivir en una continua contrariedad, moral y emocionalmente, proponen una búsqueda del amor ideal viviendo en la verdad.

Las dos figuras femeninas superan los estereotipos tradicionales aplicados a las mujeres como provocación para un cambio real en su posición social frente al sexo opuesto. Con su alma ya en crisis, y durante el proceso de desarrollo de la misma, se convierten en audaces heroínas cuya liberación servirá de coyuntura educativa para el hombre, por invalidar su subordinación a este, máxime cuando los beneficios de dicha libertad no están habitualmente al alcance de su sexo. Son mujeres que “stand head and shoulder above the weak, irresolute men whose lives they dominate. Particularly the women (...) usually act from a similar impulse of being compelled to revolt in one way or another” (Setterquist 1960: 45). Para Ellen y Nora es preciso y obligado un encuentro consigo mismas que les permita conseguir una serie de respuestas esclarecedoras por sí mismas. Sus acciones levantan polémica porque dejan al descubierto los prejuicios de una sociedad patriarcal. La mujer reacciona y se rebela contra estos comportamientos y criterios a fin de no darle perpetuidad a una existencia centrada exclusivamente en la familia y el matrimonio, que anule una potencial disposición a enmendar el actual estilo de vida de la mujer. La intransigencia en las actuaciones se debe a que “en este mundo prevalecen en general la falta de amor y la ceguera moral, y el espíritu humano tiene necesidad de actuar radicalmente para liberarse” (Bradbury 1990: 92). Así, Nora decide hacer frente a la mentira y el agravio social para igualar su imagen pública a sus valores éticos y morales porque solo la verdad trae la luz y la vida: “la verdad es el fundamento insustituible de la sociabilidad. Algo muere y algo nace” (Dubatti 2006: 121).

#### 4.2. *La influencia social como fuerza operativa*

Nora abandona finalmente su *casa de muñecas* para alcanzar su propia liberación. Este acto la convierte en una heroína “innovadora y pionera de un orden nuevo (...) para cambiar lo que no nos gusta de nuestro alrededor” (Pérez Gallego 1990: 7).

Hasta ahora sobre ella ha ejercido una gran fuerza la “psicología social: las influencias que las personas tienen sobre las creencias o la conducta de otros” (Aronson 2016: 25). El análisis de la trayectoria de su vida la conduce a una

memoria y reconocimiento de las falsedades que han cercado su existencia, que reafirman las desigualdades entre ella y su esposo. Como consecuencia, no desea tomar parte en una sociedad que considera enemiga porque su conducta y su moral están gravemente afectadas y dañadas. El futuro significa esperanza. Un futuro formado por una nueva generación de hombres y mujeres verdaderamente libres e iguales en un mundo actualmente amenazado y amenazador (Dubatti 2006: 122). Con nuestra conciencia libre de prejuicios absolutamente desfavorables, podemos evitar una muy probable anulación del individuo. La hipocresía social es origen del abandono del hogar por parte de Nora, que recurre a este acto “para ir en busca de sí misma” (2006: 125). Torvald está demasiado sujeto a las normas sociales, que dirigen su comportamiento individual, y a las que se somete de manera estricta. Nora, mientras, aporta sus propias razones, reflexiones e ideas encaminadas a la resolución de su propio conflicto interno y externo. Sabe que su autoliberación interior y su felicidad exterior la apartarán de una falsa vida idílica de entrega absoluta a su familia. Es muy marcado su disenso personal con el ambiente que la rodea. Hasta tal punto que “despierta al mundo para enfrentarse con las convenciones sociales y los mandatos familiares” (2006: 126).

El personaje de Nora nos conduce a plantearnos las siguientes cuestiones que esboza Aronson: “¿Cómo resulta influida una persona? ¿Porqué acepta ser influida o, dicho de otro modo, qué gana con ello? ¿Cuáles son las variables que aumentan o reducen la eficacia de la influencia social?” (2016: 25).

Nora y sus hijos son objeto de dominio de Torvald, que considera a su mujer un juguete. Nora es víctima de su esposo. Torvald incapacita a Nora, hasta que la libertad de esta “rompe con los nexos familiares de tal manera que el individualismo alcanza su cénit y su gloria” (Pérez Gallego 1990: 7). Una nueva Nora surge como sujeto inteligente con una personalidad desconocida: muestra equilibrio, armonía, sabiduría. El abandono del hogar es el éxito y el espíritu de superación de alguien que “busca un orden nuevo que [le separe] de la corrupción moral” (1990: 13). Esa Nora vulnerable desaparece para surgir “otra Nora que nunca le han dejado ser” (1990: 81).

En cuanto a Ellen, esta permanece en un continuo encadenamiento a su entrega a la causa irlandesa mediante un compromiso pragmático y efectivo. Es lo que la proporciona mayor energía y firmeza, ejerciendo una considerable presión sobre ella. Ellen considera que su vida no resulta plausible mientras permanezca alejada de su entrega a la lucha por la independencia de Irlanda. Se deja influenciar por ese mundo utópico que se ha forjado junto a su esposo de compromiso social, por un lado, y entrega matrimonial, por otro, pero toda una suerte de fenómenos adversos que se abaten sobre ella y Tom la dejan finalmente

sin capacidad de movimiento y reacción. A partir de ese momento, “la definición de multitud de situaciones habrá cambiado, y con las nuevas definiciones las conductas, y con ellas sus consecuencias” (Beltrán 2003: 50): el sometimiento, la opresión y el cautiverio.

La naturaleza de las acciones emprendidas en el pasado por Nora y Ellen las conducen hacia una nueva construcción social de la realidad. En Nora, unas acciones inadecuadas perpetradas en el pasado cobran vida en el presente; su naturaleza dañina salva al individuo. Ese préstamo que solicita de manera ilícita se transforma en un fantasma perenne y provoca un sentimiento continuo de culpa. El proyecto de Nora de “ayudar a otra persona sin que se entere, hacer el bien sin que el otro lo sepa” (Pérez Gallego 1990: 81), la lleva al destierro social e individual, hasta encontrar su identidad porque “romper con la biografía, desenterrar los viejos recuerdos de la cultura pueden ser normas de una sociedad que paraliza a Nora y la obliga a querer cuando ella desea huir” (1990: 93). Su liberación llegará solo con la verdad, que la ayudará a reconciliarse con su existencia real y sus auténticas necesidades. Nora “rompe con la falsa moral de su época y su relación con los demás es un ejemplo de madurez social inesperada” (1990: 85).

En nuestra heroína existe el temor de una perpetua exigencia desmedida por parte del hombre en la sociedad, y la inacción de esta en el presente y en el futuro porque, para ella, la mujer ya no debe obediencia absoluta al hombre. Nora hallará equilibrio, madurez y autonomía cuando se aleje de la sociedad, viciada, andrógina, pues puede representar un obstáculo insalvable para su autorrealización. La comunidad bajo la que vive experimenta grandes altibajos y se deja guiar por actitudes amorales que contaminan. Nora no permite que la sociedad se apodere de ella, y en medio de ese binomio idealismo-realismo se pone en camino hacia su liberación absoluta y rompe definitivamente con la comunidad. *Casa de Muñecas* representa, en definitiva, la quiebra de nuestra relación con la sociedad por un desequilibrio emocional cuyo origen es la falta de sincronía entre la realidad y nuestro yo.

Ellen va a la vanguardia en todo lo referente a la esencia de las mujeres: sus virtudes, su instinto, su fuerza natural, sus cualidades y su temperamento frente a la sociedad. Es una heroína, como Nora, que “more or less in the manner of Ibsen’s emancipated women, has socially and intellectually advanced herself in the city after putting her experiences there to good use” (1964: 49). Como figuras en continuo estado de evolución, nuestras protagonistas justifican perfectamente su actitud desafiante.

#### 4.3. *La evolución en los individuos*

El individuo es inducido a participar en la sociedad. En este proceso de implicación, en Nora y Ellen se produce una aprehensión inmediata de acontecimientos objetivos y subjetivos de elevada significación en sus vidas como individuos o seres autónomos. Ambas asumen gradualmente esas realidades que les son impuestas y que prevén se extenderán hasta el futuro. Como consecuencia, Nora determina con osadía y valor no prestarse a una obediencia ciega a su esposo. Su sometimiento a este ha terminado. Su única obediencia es a sí misma, porque es lo que le otorga dignidad.

Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa e impone su visión de mundo basada en el ejercicio de la libertad y de la verdad (...) Hay que valorar además la idea de pasaje de la infancia a la madurez, el reclamo que Ibsen hace a todo individuo de la necesidad de construir una posición frente al mundo (...) Cada hombre debe asumir la conciencia de su lugar en la complejidad social, cuyo tejido siempre es desafiante, nunca se convierte en un espacio de reposo o tranquilizador (Dubatti 2006: 131).

La mujer como individuo es quien vence en una comunidad androcéntrica. Nora en *Casa de Muñecas* y Ellen en *Encrucijada* son altavoces de denuncia. Rivalizan con su propia comunidad. Lennox Robinson “tries to prove his Ibsenesque main thesis by unfolding a study of the loveless union of a progressive, intelligent farm girl, Ellen McCarthy, with a boorish farmer” (O'Neill 1964: 49). Ellen y Nora son figuras dotadas de inteligencia, cuyas voces se oyen clara y distintamente de las de sus esposos. Muestran habilidad, destreza, y un grado de fuerza muy superior a la del varón.

*Encrucijada* y *Casa de Muñecas* acogen el alma en crisis del individuo ante un conflicto emocional de raíces sociales. Esos sucesos adversos que nos causan sufrimiento “may perhaps be just as satisfactory as living on the edge of a precipice, as many of Ibsen’s emancipated women seem to do when they sadly leave their one-set-play-sphere to enter loveless and lonely into their new world” (1964: 50). De esta manera, los personajes femeninos, en ese enfrentamiento a las dificultades que implican tomar una decisión, compiten con el hombre, que es quien altera y corrompe la sociedad colectiva. Ibsen y Robinson inutilizan a las figuras masculinas, que terminan siendo derrotadas por la mujer porque, aunque Ellen se consume y termine siendo *despedazada* por la realidad, su figura domina sobre la de Tom. Su éxito echa raíces desde el principio. Se fundamenta

en una fortaleza de espíritu que potencia sus actos. A diferencia de Nora, Ellen rápidamente traza una línea recta de éxito social, que pretende extender posteriormente a lo personal. Nora, en cambio, dibuja curvas abiertas mientras acelera progresivamente su marcha. La libertad y la verdad son en realidad los pilares que sostienen a la sociedad. Nora y Ellen se apoyan en ellas para su autorrealización, y porque son las que conducen verdaderamente hacia la liberación. La mujer es la figura dominante que nos dirige hacia la verdad. En un entorno dominado por la hipocresía, la envidia, la falsedad y el resentimiento entre los hombres, la mujer da paso a su propia separación con la sociedad. Es una ruptura del pasado con el futuro; de las esposas con sus maridos; de los mayores con los jóvenes. Las mujeres son las que proceden a *confeccionar* su futuro no sin antes llegar a un entendimiento consigo mismas. Su comportamiento se guía por actitudes de superación, porque “no tiene sentido vivir eternamente en una reminiscencia” (Pérez Gallego 1990: 21). Para poder crear un mundo incontaminado resulta determinante enfrentarse a todo lo que nos atrapa física y mentalmente: el fantasma de la culpa, la envidia, el resentimiento entre los hombres. La lucha contra las acciones del pasado debe formar parte del presente, de manera que el individuo pueda encaminarse hacia la cordura, la madurez y la autonomía. Por eso, “los personajes ibsenianos siempre desean vivir de manera distinta. El desaliento, la emoción y la nostalgia subyacen en ellos. Viven en constante esperanza y suspiran por algo más de lo que la vida les ofrece. Precisamente, la distancia entre lo que desean y lo que realmente pueden obtener es la causa de la tragedia” (Dubatti 2006: 150).

Para consolidar la fuerza de las acciones, Ibsen y Robinson reducen el escenario exterior al mínimo, de manera que el foco de atención se centre en el alma en crisis del individuo. El escenario oscuro y apagado de *Casa de Muñecas* responde a la necesidad de contrastar el espacio exterior luminoso con el ambiente interior porque, “Ibsen había encontrado el sol, la gran imagen de liberación artística y emocional” (Bradbury 1990: 86) como elemento que da mayor fuerza a ese marco interior donde el individuo habrá de encontrar su liberación final. El escenario constituye una herramienta que se introduce plenamente en la obra como complemento alegórico a la acción y como elemento armonizador con la temática (Setterquist 1960: 54). Las luces y las sombras *iluminan* el ambiente y dan conocimiento de la dimensión de las disputas y los conflictos sociales e individuales. La luz no llega ni se transmite porque las personas están en permanente conflicto con la realidad social, a través de la cual se extienden cada vez más sombras, porque toda situación se transforma en desgraciada y de difícil salida. La batalla se hace cada vez más dura y violenta

cuando lo que se persigue y anhela es la liberación emocional del individuo, que deja al descubierto unas luces internamente perseguidas y anheladas.

Como su mismo creador, un hombre “que ha conocido las brumas y la oscuridad y anhela el sol” (Bradbury 1990: 83), así es presentada también Nora.

La coexistencia de tendencias contradictorias en el individuo genera angustia y trastornos, especialmente cuando el objetivo es alcanzar una emancipación moral. Son las continuas luchas interiores las que impiden nuestra autorrealización como seres humanos. Los elementos sociales ejercen tal influencia que complican la articulación de actuaciones propias, entrando en conflicto lo social y lo individual. Al drama realista se le confiere, así, el papel de reeducar psicológica y socialmente al individuo a través de una exposición de realidades que adquieren tonos específicamente dramáticos. El alcance efectivo de las diversas situaciones límite de los personajes conduce a actuaciones finales que otorgan prioridad a los principios conforme a los que se desea vivir. Tales estados de desbordamiento confluyen en actitudes de rebeldía que provocan levantamiento y hostilidad contra la hipocresía, las convenciones sociales, la religiosidad, las tradiciones, con el fin de derrocarlos. La invención dramática de Ibsen proviene de la duplicidad de su visión, dirigida, por una parte, al alma y la psique; por otra, hacia el mundo social (1990: 81).

Los personajes de Nora y Ellen se mueven en direcciones en las que puedan sumergirse en soluciones definitivas. Se desplazan siguiendo el itinerario de unos ideales que les proporcione el reconocimiento a sí mismas como personas comprometidas con unos valores sociales e individuales. La propia metamorfosis que experimentan representa un enfrentamiento con su alma. Determinan comprometerse bajo el razonamiento de que “la vida es una lucha evolucionista” (1990: 89), cuyo final coherente será el individualismo y la libertad: “la verdadera libertad era libertad social, libertad espiritual, libertad de pensamiento, libertad de conciencia” (1990: 89). Los personajes se mueven hacia delante y toman ese desvío que les aleja de su propia comunidad. Convertidos en intrusos se distancian de lo socialmente racional con determinación y ejecución rápida, mientras toman conciencia de manera reflexiva de hasta qué punto traspasan las normas de comportamiento social. El pasado no resulta grato ni próspero; el presente se manifiesta frustrante, y sólo en el futuro se sucederá el equilibrio y vencerá la conciencia. Estamos ante “the final liberation of a soul in agony” (Setterquist 1960: 37). La mente invade progresivamente la realidad. Lo sensible, lo moral, lo psicológico, se confrontan con lo social, las apariencias y la oscuridad: “It’s the choice that matters in man’s struggle for self-realization” (1960: 43).

### 5. Realismo e idealismo en el drama sociocrítico

Henrik Ibsen y Lennox Robinson se sirven del recurso del contraste entre los individuos para una fusión de realismo e idealismo. Trazan relaciones y paralelismos entre las diferentes estructuras y argumentos de los dramas de corte realista pues “el arte verdaderamente ambicioso de realismo debe elevarse del mundo material, siempre precario, para acercarse a la realidad ideal, a la naturaleza esencial de las cosas, distinta de su apariencia visual” (Villanueva 1992: 22). La alteración del orden social nos conducirá finalmente hacia un mundo ordenado, de enfoques renovados, con formatos y estructuras nuevas y definitivas.

En el estudio de la sociedad y los problemas sociales se hace necesaria una descripción objetiva de los conflictos generales e individuales: “todo se basa en la fuerza de la propia realidad, las dotes de observación del escritor y, por último, en su sinceridad, que le impedirá tergiversar aquello que aparece ante él y podría no agradaarle o interesarle” (1992: 45). En los dramas socio-críticos, “el realismo depende más de aquello que le falta al texto que de lo que el texto ya tiene” (1992: 116).

En *Casa de Muñecas* y *Encrucijada* asistimos a una transformación de dos personas cuya inevitable implicación en unos acontecimientos de índole social trae consigo su propia transfiguración en la persecución de sus respectivos ideales.

Dublín, donde Ellen ha aprendido a desenvolverse en un mundo dominado por los varones, significa para ella la ejecución de sus principios e ideales. Para su completo desarrollo como individuo penetra en un círculo reservado exclusivamente al hombre, que, finalmente, se siente compenetrado con sus creencias; muestran “an immense admiration for her – beginning life in a peasant’s cottage, and after three years in Dublin being what she is to-day” (Robinson 1909: 8). Sienten inclinación y aprecio hacia su persona por atribuirle a Ellen un talento y una inteligencia que les resulta impropia del sexo femenino. Ellen apenas sufre de privaciones porque de manera progresiva va creándose a sí misma hasta demostrar a su entorno sus capacidades y sus cualidades.

Sin embargo, las carencias de Nora resultan bastante visibles desde el principio. Son privaciones ejecutadas por su esposo hasta el punto de convertirse este en su creador. La expone y maneja socialmente como una muñeca. No alberga ningún sentimiento de consideración, estima y reconocimiento. Nunca se apiada de su *víctima*, porque la considera su juguete: “Muñeca fué [*sic*], muñeca en casa de su padre y muñeca ha sido en casa de su esposo. Sus hijos son muñequitas también” (Albert 1930: 271). Nora es una figura, un objeto que sirve de juguete a su esposo, quien muestra un comportamiento pasivo y rechazo a

reconocer la inteligencia de su mujer. Nora es súbdita de él. Torvald no examina ni inspecciona con detenimiento nada que esté en relación con Nora.

Ellen y Nora realizan recorridos inversos hasta converger en un punto: el emprendimiento común de acciones, propósitos e ideas de autorrealización y liberación. Para Ellen, entregarse al amor natural y verdadero que siente por Brian, hombre culto y refinado, en beneficio propio, significa derrota. El pragmatismo de Ellen es un instrumento al servicio de la comunidad. El individualismo que defiende Nora se desliga del comportamiento social radical de Ellen. Mientras Nora es símbolo de naturalidad y espontaneidad, Ellen reprime ambas actitudes y adopta posturas de conformidad y sacrificio. Nora persigue el compromiso consigo misma como individuo; Ellen rastrea todo componente social. Pero el espacio que ha recorrido con Tom la desvía definitivamente de sus pretensiones e ideas. Al final de su camino no es capaz de distinguir y examinar la realidad, de confesar sus culpas: reconocer que su impaciencia y deseo persistente de cambiar lo que no se puede la ha conducido a una vida de ruina, escasez y pobreza.

Mientras Nora se reconcilia consigo misma, Ellen se aleja de su propia persona. Renuncia a reparar el daño cometido hacia ella como individuo y hace una dejación voluntaria de sí misma.

### **Conclusiones**

En general, podríamos considerar que el proceso evolutivo y de crecimiento personal es inherente al ser humano. En nuestro análisis paralelo de los dramas de crítica social *Casa de Muñecas* y *Encrucijada* descubrimos en qué grado o nivel la estructura y las problemáticas sociales repercuten en los hombres y en su desarrollo como individuos.

Aunque “los ciudadanos se ven obligados a moverse en [una] realidad mixta, simultáneamente real y construida” (Beltrán 2003: 183), nos debemos al mantenimiento de un orden social. Para Ellen y Nora eso no es suficiente. Aceptar ese orden social resulta algo impositivo para ellas a partir del momento en que son plenamente conscientes de la completa oscuridad en la que viven. Para ambas, la verdad y la libertad son necesarias como factores generadores de esquemas y realidades nuevos. Es necesario alcanzar una autorrealización y dominar las perspectivas de nuestro futuro.

Se trata de asumir nuestras propias responsabilidades. Educarnos primero a nosotros y, a continuación, a los demás para evitar un tipo de conducta que nos desvíe de nuestros propios fines.



Ellen y Nora descubren a lo largo del camino el gran vacío existente en la sociedad. A su comunidad le falta solidez, movimiento, acción, compromiso, responsabilidad.

La falta de revisión de nuevas metas personales, en la línea de Nora; su resentimiento hacia una sociedad que no recompensa su entrega absoluta; su insistencia por continuar en la tendencia de mostrar falta de dignidad y amor propio hacia su persona, resultan totalmente perjudiciales de cara a su futuro. Como la misma Ellen reconoce, "If Ireland's at the crossroads, indeed I am too this day; and 'tis hard to know which is the right road to take". Ellen dirige su vida hacia una encrucijada de la que Nora sabe salir; ella, no.

Para Nora, la vida resulta una tentación demasiado poderosa como para desaprovecharla. Hace de su comportamiento individual su única vía de escape. El sueño definitivo de Ellen es poder conformar una colectividad coherente que nos guíe hacia una profunda revolución social para un victorioso futuro en la existencia de los individuos.

Debemos actuar sobre la realidad si pretendemos modificar una estructura social que otorgue estabilidad a los individuos que forman parte de ella. Sólo si dirigimos nuestro propio destino y emprendemos nuevas acciones públicas daremos legitimidad a nuevos valores, normas y conductas sociales como innovación o mejora de las anteriores, logrando construir otras realidades.

### Referencias bibliográficas

- ALBERT, Salvador, *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*. Barcelona: Editorial Minerva, S.A., 1930.
- ARONSON, Elliot, *El animal social*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- BELTRÁN, Miguel, *La realidad social*. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas, *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1994.
- BOTTOMORE, T.B., *Introducción a la sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1972.
- BRADBURY, Malcolm, *El mundo moderno: diez grandes escritores*. Barcelona: Edhasa, 1990.
- BRUSTEIN, Robert, *The Theatre of Revolt: Studies in modern drama from Ibsen to Genet*. Chicago: Elephant Paperbacks. Ivan R. DEE Publisher, 1991.
- DUBATTI, Jorge, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- IBSEN, Henrik, *A Doll's House*. New York: Dover Publications, Inc., 1992.
- MC FARLANE, James (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MARÍA TERESA OSUNA OSUNA

- O'BEIRNE RANELAGH, John, *Historia de Irlanda*. Madrid: Cambridge University Press, 1999.
- O'NEILL, Michael, *Lennox Robinson*. New York: Twayne Publishers, Inc., 1964.
- PÉREZ GALLEGÓ, Cándido, *Para leer a Henrik Ibsen: inventor del teatro actual*. Madrid: Palas Atenea Ediciones, 1990.
- ROBINSON, L.; ROBINSON, T.; DORMAN, Nora, *Three Homes*. London: Michael Joseph LTD., 1938.
- ROBINSON, Lennox, *The Cross Roads*. Dublin: Maunsel and Co. Limited., 1909. Published by Forgotten Books (2012).
- SAINERO SÁNCHEZ, Ramón, *La literatura anglo-irlandesa y sus orígenes*. Madrid: Ediciones Akal, 1995.
- SETTERQUIST, Jan, *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*. Upsala: Upsala Irish Studies, 1960.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*. Instituto de España: Espasa Calpe, 1992.
- VORMANN, Hartmut, *The Art of Lennox Robinson: Theoretical Premises and Theatrical Practice* (Tesis doctoral). University of Wuppertal, Germany: WVT, 2001.