

Prof. Arantxa Fuentes

Enrik Ibsen, *Casa de muñecas*

0. INTRODUCCIÓN

Casa de muñecas es quizá la obra más reconocida de su autor. Fue publicada el 4 de diciembre de 1879 y estrenada casi inmediatamente - el 21 de diciembre- en el Teatro Real de Copenhague. Según las crónicas agota su primera edición en menos de un mes. A España no llegará hasta 1908 y se estrenará en el teatro Princesa.

Desde el principio fue considerada una obra polémica, sobre todo por su final, ese portazo de Nora cuando abandona la casa familiar. Este gesto fue interpretado como un atentado contra la familia. Ibsen incluso llegó a escribir un final alternativo, pues hubo actrices que se negaron a interpretar el papel de la protagonista. Los directores de la época exigieron al autor que modificara la última escena. La célebre actriz alemana Heswing Niemann-Raabe impuso esta misma condición para interpretar el papel de Nora. Ibsen cedió a las presiones, aun calificándola de “un acto de violencia bárbara contra la obra”. Finalmente, la versión alternativa de la pieza –con la cual el autor nunca quedó satisfecho– se presentó en Kiel, Alemania, lo que generó abiertas acciones de protesta, en Berlín, contra la manipulación de la obra.

El final resultó tan impactante hacia fines del siglo XIX y su mensaje tan contundente que *Casa de muñecas* fue considerada una de las primeras obras feministas, e Ibsen el “*inventor de la mujer emancipada*” (Finney). Esta lectura fue reforzada por su introducción en el mundo anglosajón de la mano de la hija de Karl Marx, Eleanor, y su marido, quienes, en 1886, en una velada íntima, la leyeron frente a un público selecto entre los que se contaba uno de los futuros grandes teóricos de Ibsen, George Bernard Shaw. Eleanor Marx, primera traductora de Ibsen al inglés, veía en la obra el “verdadero milagro” que no era otro que la revolución socialista que llevaría a un cambio en la situación de las mujeres.

CdM empezó a escribirla en Roma y la terminó en Amalfi. El metódico trabajo de Ibsen en la escritura de la obra permite conocer su intención, recogida en sus "Notas para una tragedia contemporánea":

Hay dos tipos de código moral, dos tipos de conciencia, uno para los hombres y otro, bastante diferente, para las mujeres. No se entienden mutuamente; pero en la vida práctica, la mujer es juzgada por la ley masculina, como si no fuese una mujer, sino un hombre.

La esposa de la obra acaba por no saber lo que está bien y lo que está mal; los sentimientos naturales por un lado (amor hacia su marido) y la creencia en la autoridad (masculina) por el otro la sumen en una total confusión. Ha falsificado una firma y se siente orgullosa de ello; porque lo ha hecho por amor. Hundida y confusa por su confianza en la autoridad, pierde la fe en su propia moralidad e, incluso, en su competencia para criar a sus hijos.

Parece que la historia estaba inspirada en Laura Petersen, era una joven escritora noruega casada con Víctor Kieler, un profesor de colegio danés. Cuando su marido enfermó de tuberculosis, ella pidió un préstamo para poder llevárselo al sur y que se curase. Él sanó, pero cuando volvieron Laura no fue capaz de pagar el préstamo. Acabó falsificando un cheque, pero fue descubierta. Cuando su marido lo supo, no solo no salió en su defensa, sino que le quitó a los hijos y la internó en un psiquiátrico. Como puede comprobarse, existe un clara paralelismo entre ambas historias.

1.- LA RENOVACIÓN DEL TEATRO EUROPEO: CHEJOV, STRINDBERG, IBSEN

1.1 Introducción

El intento de renovación que representó el teatro romántico resultó ser baldío, a pesar del éxito puntual cosechado por algunas obras. El principal motivo de ese fracaso fue la actitud de la burguesía conservadora, a la que no le agradaban los planteamientos revolucionarios e individualistas de buena parte de los escritores románticos. A ello se une, por otra parte, el triunfo del **Realismo** en la narrativa que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, se irá extendiendo a otros géneros literarios, como es el caso del teatro.

Durante el Realismo, se desarrolla en Europa un tipo de drama de escasa calidad, en el que se representan escenas costumbristas destinadas a exaltar los valores familiares y el amor conyugal. Se trata de una **comedia burguesa** que se caracteriza por la verosimilitud de las acciones y de los personajes, la reproducción fiel de los ambientes y los vestuarios, y el interés por los temas cotidianos. Es un teatro comercial que refleja la ideología y la moral imperantes en esos momentos y que respeta la regla de las tres unidades.

Por otra parte, también existen algunos dramaturgos que continúan cultivando un tipo de **drama postromántico** en verso, que cada vez resulta menos del agrado del público.

De ahí que, a finales del siglo XIX, algunos autores decidan apartarse de esta reproducción realista y minuciosa de las costumbres para plantear un teatro renovador, escrito en prosa, y cercano a los planteamientos estéticos del **Naturalismo**. Entre otras cuestiones, se profundiza en la psicología de los personajes y en las circunstancias que explican los comportamientos de éstos, al tiempo que se realiza una crítica de la sociedad, con una finalidad moralizadora. Con respecto a los temas destacan aquellos relativos a los bajos instintos, la pobreza, la infidelidad y el determinismo biológico y social.

Entre estos dramaturgos destacan el ruso Antón **Chéjov**, los escandinavos Henrik **Ibsen**, August **Strindberg**, y el irlandés Oscar **Wilde**. Son autores que anticipan la renovación total de la escena que tendrá lugar a principios del siglo XX, con la llegada del teatro del compromiso y el teatro del absurdo.

- **Continuación del realismo**

A comienzos del siglo XX se produce en Europa una renovación del teatro que afecta a dos aspectos concretos: la renovación de las técnicas teatrales y la renovación del texto dramático.

Por lo que a la renovación de las técnicas teatrales se refiere, hay que señalar que ya a finales del siglo XIX, algunos autores como André Antoine (1858-1943) o Konstantin Stanislavski (1863-1938), defensores del llamado **naturalismo teatral**, introdujeron algunas innovaciones dignas de ser tenidas en cuenta. En el caso de **André Antoine**, hemos de señalar que su principal innovación consistió en reproducir en escena el ambiente real en que se desarrollaban sus obras. Y, en esa línea de actuación, su más interesante aportación fue la llamada “*cuarta pared*”, que consiste en que los actores actúen como si la boca del escenario fuera la cuarta pared (que estaría cerrada) del lugar o habitáculo en que se desarrollaba la acción, ignorando la presencia del público, hacia el que, a veces, se le volvía la espalda.

Por su parte, Stanislavski fue el creador del llamado “**método Stanislavski**”. Según éste, el actor debe intentar imitar del mejor modo posible la acción, llegando a identificarse con ella, para lo cual ha de liberarse de sus hábitos personales mediante un esfuerzo de concentración y autocontrol. Así, se trata de crear un ambiente donde la representación no parece una mera imitación de la verdad.

Por otra parte, se produjo una fuerte reacción contra el movimiento naturalista en relación con la elaboración del texto dramático. En este sentido, uno de los primeros autores en promover dicha renovación fue Alfred Jarry.

1.2. El teatro noruego: Henrik Ibsen

El dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906) es considerado el gran renovador del teatro moderno. Su teatro es conocido con el nombre de "teatro de las ideas" y es considerado el creador del teatro psicológico, el cual se caracteriza por presentar los conflictos ideológicos existentes entre el individuo y la sociedad. El tema preferido del teatro de Ibsen es el **derecho del individuo a su plena realización personal, frente a las convenciones sociales y morales que coartan su libertad.**

En su época, sus obras fueron consideradas escandalosas, por cuestionar el modelo de familia y de moral imperantes. En la actualidad, sus obras continúan teniendo plena vigencia y siendo representadas con asiduidad.

La obra dramática de Henrik Ibsen puede dividirse en tres etapas. En la primera de ellas, escribe dramas románticos en verso, en los que recoge la tradición, el carácter y el folclore noruegos. A esta etapa pertenece, por ejemplo, su obra *Peer Gynt* (1868), protagonizada por un aldeano, adolescente y soñador, que fantasea con ser rico e influyente, pero que, tras numerosas peripecias, ve cómo su destino se cumple, a pesar de todo lo que él ha hecho durante varios años para evitarlo.

A partir de 1879, Ibsen inicia una segunda etapa caracterizada por la crítica social. En sus obras, escritas en prosa, Ibsen se interesa por los problemas sociales de su tiempo a la vez que cuestiona los fundamentos de la sociedad burguesa. De esta época son sus dramas más conocidos: *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884).

Este teatro presenta, entre otras, las siguientes características:

- ☐ Análisis de conflictos de índole moral, centrados en el enfrentamiento entre la verdad y la mentira o la hipocresía. En consecuencia, sus obras sean calificadas como *dramas de ideas*.
- ☐ En otras ocasiones, se trata del choque entre la libertad del individuo y los convencionalismos sociales de la burguesía de la época o, también, entre el ser humano y el destino.
- ☐ Personajes con unos rasgos muy bien delimitados y estudiados psicológicamente, especialmente los femeninos.

- Gusto por el teatro clásico y respeto de las unidades.
- Escasez de acción externa y gradación ascendente de la tensión dramática.

Su obra más conocida es *Casa de muñecas*, en la que lleva a cabo una denuncia de la situación de la mujer en el ámbito familiar y social. En ella, una mujer acaba abandonando a su marido, el director de banco Helmer Tolvard, y a sus hijos porque, al cabo de ocho años de matrimonio, se siente tratada como una "muñeca". Entre marido y mujer no existe una verdadera comunicación, sino una sucesión de apariencias.

Su protagonista, Nora, se convirtió en símbolo del feminismo y su autor en abanderado del mismo. *Casa de muñecas* se estrenó en gran parte de los países de Europa con una enorme polémica, pues resultaba inevitable posicionarse a favor o en contra de su protagonista y eran muchos quienes opinaban que la obra suponía un ataque a los fundamentos de la familia.

En *Un enemigo del pueblo*, un hombre acaba siendo considerado enemigo del pueblo porque se opone a la sociedad corrupta y materialista que le rodea. Representa el drama de quien, movido por sus profundas convicciones personales, actúa en oposición al pragmatismo de la sociedad. Su protagonista, el Doctor Stockmann, denuncia que las aguas del balneario, principal fuente de ingresos del pueblo, están contaminadas y son un peligro para la salud. Las fuerzas sociales del pueblo hacen todo lo posible por ocultar la realidad y el protagonista se queda solo en su actitud de denuncia.

En su tercera etapa, Ibsen cultiva un teatro de carácter simbólico, en el que sustituye la denuncia social por el análisis de los conflictos individuales y existenciales. Su obra más representativa de esta etapa es *Hedda Gabler* (1890), cuya protagonista es una joven aristocrática que se casa con un hombre al que no ama y que acaba suicidándose con la pistola de su padre.

1.3. El teatro ruso: Anton Chéjov y Máximo Gorki

En Rusia, el Realismo dio paso a un teatro psicológico de la mano de **Antón Chéjov** (1860-1904), cuyo éxito es inseparable de la fundación del *Teatro del Arte* de Moscú por Konstantin Stanislavski y Vladimir Nemirovich-Danchenko. En dicho *Teatro del Arte* se estrenaron las principales obras de Chéjov. Otros escritores realistas cuya obra también está ligada a este extraordinario estudio de teatro son León Tolstoi y Máximo Gorki.

En el teatro de Chéjov encontramos una mezcla de lirismo, simbología y crítica social. El tema principal de su producción dramática es la frustración, derivada de la imposibilidad del ser humano para ver cumplidos sus sueños y deseos. Junto a este tema, aparecen el

pesimismo y la angustia de vivir, todo ello representado por personajes mediocres e inadaptados.

La gaviota (1896) tuvo una muy mala acogida por parte del público en su primera representación. Trata de las relaciones amorosas de cuatro personajes que tienen en común su dedicación al arte. Dichos personajes intentan inútilmente conciliar vida y arte. Al final de la obra, una gaviota herida, símbolo de la valentía y del amor, vuela sobre los personajes.

El jardín de los cerezos (1904) tiene como tema central la necesidad de romper con el pasado para poder lograr un futuro mejor. Cuenta la historia de una aristocrática familia de origen ruso que se encuentra con serios problemas económicos, a pesar de lo cual no se preocupa por mejorar o recuperar ese jardín que están a punto de perder en manos de unos burgueses laboriosos.

En *Tío Vania* (1899), varios personajes se enfrentan por la venta de una hacienda heredada, lo que sirve para reflejar la miseria de la vida humana.

Máximo Gorki (1868-1936) es un escritor ruso, muy conocido por sus cuentos y por algunas de sus novelas extensas, como *La confesión* (1908) y *El negocio de los Artamonov* (1925).

De sus obras teatrales, hay que destacar *Pequeños burgueses* (1902) y *Los bajos fondos* (1903), obras que fueron representadas en el *Teatro del Arte* de Moscú. En la primera de ellas, Gorki se sirve de las técnicas del Naturalismo para estudiar el tema de la rebelión contra la sociedad burguesa por parte del proletariado.

1.4. El teatro sueco: August Strindberg

August Strindberg (1849-1912), dramaturgo sueco, seguidor del teatro de Ibsen, es considerado el renovador del teatro sueco y uno de los precursores del llamado **teatro del absurdo**.

En una primera etapa, dentro del Naturalismo y de la denuncia social, escribe obras en las que trata temas como la misoginia, la lucha entre sexos y el conflicto entre lo viejo y lo nuevo. Buen ejemplo de ello es *La señorita Julia* (1888), donde asistimos a la relación amorosa entre un criado ambicioso y la señorita Julia, quien sufre una enfermedad mental. La señorita Julia seduce a su criado y, finalmente, acaba suicidándose. Esta obra desencadenó un gran escándalo, lo que provocó su prohibición.

Posteriormente, Strindberg evoluciona hacia un teatro más vanguardista y simbólico, alejado de las reglas clásicas y vinculado al Simbolismo y al Expresionismo, con lo que se

convertirá en uno de los iniciadores del teatro vanguardista de las primeras décadas del siglo XX. A este estilo pertenecen obras como la trilogía *El camino de Damasco* (1898-1904), *La danza de la muerte* (1900) y *La sonata de los espectros* (1907).

1.5. El teatro inglés: Oscar Wilde

En Inglaterra, en la década de los ochenta, destaca el irlandés **Oscar Wilde** (1854-1900), autor de la novela *El retrato de Dorian Grey*. Como dramaturgo, es autor de unas comedias protagonizadas por la nobleza, a la que critica por su hipocresía. Sus obras están cargadas de intrigas y de humor, en las que hace gala de un lenguaje elegante, refinado e irónico. Escribió cuatro comedias de las que la más conocida es *La importancia de llamarse Ernesto* (1895), una comedia de salón, de gran contenido humorístico.

Otras comedias de salón, con un tono más sentimental, son *El abanico de Lady Windermere* (1892) y *Un marido ideal* (1895). En la primera de ellas se trata el tema del adulterio en el seno del matrimonio formado por Lord y Lady Windermere. En la segunda, se plantea el tema de las engañosas apariencias.

Unos años antes de la Primera Guerra Mundial, aparece **George Bernard Shaw** (1856-1950), un autor que cosecha grandes éxitos con comedias de fino humor, como *Casa de viudas* (1892) o *La profesión de la Señora Warren* (1898).

Algunas de sus obras más conocidas son *Cándida* (1898), en la que analiza el tema del amor y de la fidelidad dentro del matrimonio, y *Pígmalión* (1913), en la que un profesor de fonética consigue convertir en una dama a una muchacha vulgar.

1.6. El teatro español

El **Realismo español** está representado por las obras teatrales de **Benito Pérez Galdós** (1843-1920), que a veces son adaptaciones de sus novelas -como es el caso de la puesta en escena, en 1904, de la adaptación de su novela *El abuelo*-, y por **Echegaray** (1832-1916), que obtuvo el Premio Nobel y fue un autor de éxito en su momento, con obras de ambiente burgués y esteticista, que hoy se consideran obsoletas.

Continuando con esa pervivencia de fórmulas anteriores a la renovación de comienzos del siglo XX, podemos mencionar a algunos dramaturgos más conocidos, como es el caso de **Jacinto Benavente** (1866-1954), autor prolífico que cultiva un teatro realista, en el que no aparecen grandes conflictos ni problemas. Algunas de sus obras están ambientadas en

interiores rurales, como es el caso de *La Malquerida* (1913), o en interiores urbanos burgueses, como sucede en *Pepa Doncel* (1928). Su obra más conocida, *Los intereses creados* (1907), supone una recreación de los personajes de la *Commedia dell'Arte* italiana.

El **teatro costumbrista** suele ir unido, desde comienzos del siglo XX, a la comedia musical, al sainete y a la zarzuela. A este tipo de teatro pertenecen figuras como los hermanos **Serafín** (1871-1938) y **Joaquín** (1873-1944) **Álvarez Quintero**, cultivadores de un tipo de comedia en la que se ponen de manifiesto los tópicos de la tierra andaluza: la gracia e ingenio de sus gentes, el encanto de los lugares, el sol... Además, sus obras tienen un carácter moralizante, un estilo llano y humorístico y una predilección por los personajes populares. Obras suyas son, entre otras, *El patio* (1900), *Malvaloca* (1912), de ambiente andaluz, y alguna otra de ambiente castellano, como *Las de Caín* (1909) y *Doña Clarines* (1909).

Otro dramaturgo que cultiva el teatro costumbrista es **Carlos Arniches** (1866-1943), autor de 188 obras de diverso género, desde el sainete lírico de costumbres madrileñas, pasando por la zarzuela o el entremés, hasta llegar a la tragedia grotesca, muy próxima al esperpento valleincliniano. De sus sainetes de ambiente madrileño, podemos citar *El santo de la Isidra* (1898) o *La flor del barrio* (1919) y, entre las tragedias grotescas, destaca *La señorita de Trevélez* (1916).

Durante las primeras décadas del siglo XX se desarrolla un *teatro poético* que había nacido como reacción al realismo decimonónico. Cultivado por algunos autores modernistas, tiene predilección por el verso. Sus rasgos más característicos son, entre otros, una actitud evasiva y acrítica frente a la realidad de su tiempo; la falta de profundización en el análisis de hechos históricos; una exaltación del pasado heroico; unos personajes estereotipados, una trama bastante inverosímil, y un estilo intrascendente, con versos retóricos y sonoros.

Algunos de sus principales cultivadores son **Eduardo Marquina** (1879-1946) y **José María Pemán** (1897-1981), quien es considerado como uno de los más acertados cultivadores del teatro histórico en verso.

A finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX fueron surgiendo **algunos intentos renovadores**, entre los que cabe destacarse los llevados a cabo por autores de la llamada Generación del 98, como es el caso de Azorín, Unamuno o Valle-Inclán. De ellos, la figura que más merece destacarse es la de **Ramón María del Valle-Inclán** (1866-1936), el creador del esperpento. De su producción dramática hay que destacar la etapa que se inicia a partir de 1920, año en que aparecen las obras maestras del ciclo de las farsas, como

es el caso de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, así como la obra *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*.

Con las sátiras y caricaturas de ambientes y personajes que lleva a cabo en sus farsas, Valle-Inclán se acerca ya a lo que será el esperpento, al que tan magníficamente presenta y bautiza en *Luces de bohemia*.

La estética del **esperpento** queda plasmada en la escena XII de *Luces de bohemia*: el esperpento es el reflejo de los héroes clásicos en los espejos cóncavos del Callejón del Gato. El esperpento parte de la deformación grotesca hasta convertir a los personajes en objetos destino de burla y de deshumanización, en consonancia con la deformación misma de una realidad que, por lo absurda que es, no puede ser reflejada de forma irracional. Y, en este sentido, el esperpento nos trae a la memoria excelentes creaciones de Quevedo y de Goya, entre otros. Un concepto que, posteriormente, se vería refrendado en el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* (1921), otro de sus famosos esperpentos -en este caso el esperpento del drama de honor-, junto con *Las galas del difunto* (1926) -esperpento del mito de don Juan- y *La hija del capitán* (1927), un esperpento antimilitarista.

1.7 El teatro de vanguardia: Alfred Jarry y Luigi Pirandello

El dramaturgo francés Alfred Jarry (1873-1907) representa uno de los intentos más arriesgados de renovación del teatro realista y naturalista, con un teatro de estética vanguardista, caracterizada por unas obras en las que ridiculiza situaciones, ambientes y personajes.

Su obra más conocida es *Ubu rey* (1896), una farsa grotesca que se convirtió en precursora del teatro de vanguardia y del teatro del absurdo de comienzos del siglo XX, desde el momento en que se trata de desterrar del teatro aquello que tenga que ver con el principio de verosimilitud. Se niega la realidad del tiempo, dando paso a los anacronismos; se niega la realidad de espacio, gracias a la confusión de los lugares; y se niega la realidad del hombre, al reducir a los actores a meros autómatas, que se expresan de forma plana, monocorde, y se visten con ropas absurdas.

Otro autor a destacar en lo referente a la renovación de los textos teatrales es el italiano **Luigi Pirandello** (1867-1936), quien continúa en esa línea de estudio de los problemas de identidad, de realidad y de apariencia. En su obra más famosa, *Seis personajes en busca de autor* (estrenada en 1921 y publicada cuatro años después), presenta a unos personajes que aparecen en escena buscando un director que les dé una vida teatral. Se crea así un ambiente de irrealidad en el que los actores, el posible director y los espectadores viven un clima de

tensión que queda en suspenso cuando, al final de la obra, los personajes no encuentran al autor.

2.- ENRIK IBSEN

Es considerado el más importante dramaturgo noruego y uno de los autores que más ha influido en la dramaturgia moderna, padre del drama realista y antecedente del teatro simbólico. Sus obras no han perdido vigencia y es uno de los autores no contemporáneos más representado en la actualidad.

En torno a 1870 se produce un profundo cambio en la literatura nórdica, ya que se empiezan a usar los idiomas nacionales (frente al francés) y surgen grandes escritores de proyección internacional, en particular en el teatro Ibsen y Strindberg. Para entender las obras de Ibsen es necesario tener en cuenta las influencias del positivismo de Comte, del determinismo de Taine y de las teorías evolucionistas de Darwin. El filósofo preexistencial danés Kierkegaard está también presente en su obra, sobre todo en su concepción de la tragedia como indagación sobre uno mismo para encontrar la verdad, por lo cual el ser humano ha de elegir entre *esto o aquello*. También Nietzsche, que escribió *El origen de la tragedia*, influye con su actitud individualista. Para el autor, la libertad personal era el valor supremo de la vida, aun a costa de enfrentarse a la norma social establecida.

2.1 Etapas del teatro de Ibsen

Jorge Dubatti considera que puede agruparse el teatro de Ibsen en sucesivas instancias de un proceso de investigación en las poéticas teatrales:

I. Instancia de formación y búsqueda bajo el signo del romanticismo (1850-1863): *Catilina* (1850), *La tumba del guerrero* (1850), *La noche de San Juan* (1853), *Dama Inger de Ostraat* (1855), *Fiesta en Solhang* (1856), *Olaf Lilljekrans* (1857), *Los guerreros de Helgeland* (1858), *La comedia del amor* (1862), *Madera de reyes o Los pretendientes al trono* (1863).

II. Consolidación del proceso de investigación: superación del romanticismo y giro hacia el realismo (1866-1873): *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *La coalición de los jóvenes* (1869) y *Emperador y Galileo* (1873).

III. Perfección del drama moderno a través del *realismo social* (1877-1884): *Las columnas de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato salvaje* (1884).

IV. Ampliación de la poética del drama moderno: paso al *realismo de introspección psicológica* y cultivo del “*transrealismo*” (Guerrero Zamora) por medio de la incorporación de procedimientos del *simbolismo* y el *primer expresionismo* (1886-1899): *La casa de Rosmer* (1886), *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *El constructor Solness* (1892), *El niño Eyolf* (1894), *Juan Gabriel Borkman* (1896), *Cuando despertemos los muertos* (1899).

En definitiva, se produce una transformación dentro del realismo. Ibsen parte de un realismo promotor de modelos de funcionamiento social, colectivo, hasta llegar a un realismo de introspección, que se interna por territorios menos conocidos y poco previsibles de la conciencia, de dominios más desdibujados. Es entonces cuando Ibsen da cabida a los procedimientos del simbolismo.

3. CASA DE MUÑECAS

Casa de muñecas integra junto a *Las columnas de la sociedad*, *Espectros* y *El pato salvaje* el conjunto de textos publicados entre 1877 y 1884, que se caracterizan como dramas realistas contemporáneos o dramas de problematización social. Según Jens-Morten Hanssen, los cuatro aspectos presentes en dichas obras, que justifican la categorización son:

- 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.

A Ibsen le preocupaba sobremanera la composición dramática. Muy superior en ese terreno a los franceses, sus obras sí son modelo de la llamada *pièce bien faite*. Sabe administrar el *pathos* dramático, mantener los enfrentamientos en su cumbre, emplear el lenguaje y las fórmulas psicológicas adecuadas. La realidad presentada en *Casa de muñecas* es el reflejo de la sociedad de su época: una sociedad convencional e hipócrita, profundamente influenciada

por prejuicios religiosos y moralistas, donde los seres humanos son víctimas de los tabúes impuestos.

3.1.- PERSONAJES

La complejidad del teatro de Ibsen se acentuó con el paso del tiempo. Comenzó con personajes que luchan contra su entorno social, pero evolucionó hacia el simbolismo, con tramas más oscuras y enigmáticas, a partir de 1886. Los personajes no solo mantienen una lucha en la vida real, sino también en la vida íntima. Brustein afirma que “se inspiró especialmente en la experiencia de su propia vida interior, en las fuerzas que dieron forma a su desarrollo intelectual, emocional y espiritual, buceando en su yo escondido en busca de defectos y virtudes, y exponiendo su propio carácter al examen y la crítica despiadados”.

Lejos de caer en el melodrama que divide al mundo en “buenos” y “malos”, Ibsen creó al **villano idealista** (término que acuñó George Bernard Shaw en su estudio sobre el teatro de Ibsen) o –lo que es lo mismo– el idealista que, al llevar al extremo sus principios y no ceder ante ninguna circunstancia, termina por convertirse en villano (Helmer). De la misma forma, abundan los **personajes-delegados**, que le permitían exponer sus propios puntos de vista y también los contrarios. De este modo, el suyo se convirtió en un teatro polifónico, que reflejaba las distintas voces de la sociedad.

Dubatti, por su parte, considera que:

En *Casa de muñecas* hay que valorar además la idea de **paso de la infancia a la madurez**, de la necesidad de construirse una posición frente al mundo y tomar conciencia de su lugar en la complejidad social, cuyo tejido siempre es desafiante. Por eso es muy significativo que Ibsen haya recurrido a un **final abierto**, en *Casa de muñecas* es el espectador el que deberá afirmar o negar la decisión de Nora, e imaginar cuál fue finalmente la actitud de su esposo. Ibsen no cierra la parábola, porque quiere transmitir al espectador no soluciones, sino problemas, no respuestas cerradas, sino **cuestionamientos que lo obliguen a trabajar intelectualmente**.

Para dar cuenta del pasado, Ibsen recurre de diferentes maneras al procedimiento del narrador interno, “aquellos personajes que cuentan a otros personajes, como al espectador, lo que ha sucedido antes de que demarre la acción”. Es magistral su dosificación, su distribución estratégica de esa información, que se va revelando progresivamente al servicio de la dramaticidad. Los datos del pasado son mucho más que meros datos informativos. Ibsen equilibra la tensión entre la curiosidad por el pasado y el suspense y la inminencia de un nuevo acontecimiento ligado al conocimiento de lo sucedido años atrás. El pasado nunca regresa sin modificar profundamente la situación presente, cuestión clave del Naturalismo.

Como afirma Mario Parajón, los sucesos del presente hacen que Nora esté permanentemente cambiando su manera de entender el mundo y el pasado, sus relaciones con su marido y con sus hijos, sin que esto se refleje en sus acciones externas hasta el final del Acto III. Las escenas del Acto I se leen de otra manera, en sus matices no advertidos, desde el Acto III.

Nora Helmer es una joven que fue educada para hacer lo que, primero su padre y después su marido, le mandaban. Es un personaje con mucha carga dramática. Sufre una lucha entre lo que ella considera bueno y la norma establecida, que la hacen contradecirse y dejar de ser la muñeca que era.

Nora en el primer acto representa a la esposa complaciente que es adorada por su esposo. Parece incluso un poco irresponsable, hasta el punto de que su marido le recrimine que sea derrochadora (algo que se relaciona en la obra con el determinismo y la herencia biológica, pues parece haber heredado el defecto de su padre: "*Con la ligereza de principios de tu padre...Tú los has heredado. Falta de religión, falta de moral, falta de sentido del deber*"). Aparece como dependiente por completo de su marido, protegida y mimada. A los espectadores se transmite la **imagen que de ella tiene su marido**. Es una mujer joven, aparentemente feliz, que prepara la Navidad: "*NORA entra en la sala tarareando alegremente, vestida de calle y cargada de paquetes, que deja sobre la mesita de la derecha*".

Torvaldo se refiere a ella con apelativos cariñosos que indican fragilidad y belleza (alondra...). Sin embargo, ya desde el primer acto se observa que Nora toma sus propias decisiones, aunque Ibsen - un maestro de la *pièce bien faite*- nos lo va mostrando de manera muy gradual. Los espectadores percibimos al comienzo que Nora acepta este papel pasivo, de esposa adorable y un poco infantil, creyendo que el amor de su marido es incondicional. Sólo al darse cuenta de tal mentira se nos mostrará tal como es en realidad.

Las metáforas animalizantes tienen como fundamento común la alegría, la fragilidad, la insignificancia y la belleza. A través de ellas podemos comprobar la idea que el marido tiene de su esposa. Parece verla como una mujer frágil e inmadura, bella y necesitada de protección.

Otro rasgo estilístico que refuerza la idea es el recurso constante al **posesivo mi**, que muestra lo que él cree una incapacidad de Nora para poder defenderse en la vida, a la vez que denota y refuerza la idea de posesión. Abunda con la misma intencionalidad el **uso de diminutivos** con valor claramente apreciativo, pero que a la vez subrayan la debilidad y supuesta inmadurez ("*Querido pajarito cantor*"). En ocasiones se combinan la animalización y

los diminutivos (“*La ardillita brincaría de contenta*”). A veces es la propia Nora la que utiliza estos recursos para referirse a sí misma en réplica a su marido. Pero los nombres de pájaros también valen para criticar alguno de los supuestos defectos de Nora. Destaca la imagen del *estornino*, que constituye un reproche del marido a su mujer aparentemente tan derrochadora.

Nora está pidiendo constantemente dinero, no para gastarlo en caprichos, sino para poder pagar el préstamo que debe amortizar regularmente, algo que Torvaldo desconoce. Incluso considera que se trata de una tara hereditaria, que procede del padre de ella.

Otro rasgo de supuesta inmadurez, también presente al comienzo, tiene que ver con las prohibiciones de Torvaldo a su mujer, como la de tomar caramelos y almendras, algo que la infantiliza.

Al principio de la obra, Nora en muchos aspectos todavía parece una niña también para los espectadores. Lejos de ser una simple muñeca, es un personaje valiente (ella misma lo dice), capaz de tomar decisiones que ella ha considerado lícitas, aunque legalmente no lo sean, para salvar a su marido de la muerte. Lo ha ocultado a todos hasta el presente, cuando las circunstancias la obligan a decir la verdad.

A pesar de ser una tragedia moderna, laten los mismos elementos que en una tragedia clásica. Ha cometido una *hamartía* (o error) en el pasado, que llevará consigo una *metabolé* (cambio de fortuna) en el presente. Esta tragedia muestra el nuevo método ibseniano. Aunque los ingredientes no parecen estar muy alejados de los del drama romántico,- un marido intransigente, una mujer inconsistente, los amigos fieles, un villano...-, con esta obra se produce un cambio notable. La protagonista da un salto cualitativo para comprobar libremente el alcance de su fuerza. Dejará atrás la seguridad confortable de su hogar- su casa de muñecas-, para salir a un mundo desconocido. Nora rompe con su portazo final las convenciones sociales, como única salida. Más tarde, su rebeldía será tomada como referente en la lucha feminista.

Se han dado varias interpretaciones simbólicas al portazo final, pero sobre todo sirve para separar el mundo asfixiante del hogar, de otro, incierto, pero que abre el camino a la autorrealización.

Torvaldo Helmer representa los valores establecidos. Es un hombre inflexible que concede mucha importancia al honor. Al principio de la obra asciende socialmente a director del banco. Es recto, plano, incapaz de cambiar debido a la educación que ha recibido. En el

pasado estuvo gravemente enfermo y fue Nora la que consiguió el dinero para que se curase. Se fueron a Italia y allí se recuperó. Por eso Italia aparece en la obra de manera recurrente, a través del disfraz de napolitana que Nora deberá ponerse para acudir al baile al comienzo del acto III, y al baile de la *tarantela* que allí tendrá lugar. Ese pasado condiciona y marca el presente de la pareja.

- Personajes secundarios

El número de personajes que aparece en *Casa de muñecas* es limitado, pero todos los que intervienen cumplen una función dramática que los hace indispensables. Una de las innovaciones de Ibsen consiste en otorgarles una personalidad que resultará fundamental en el desarrollo de la obra.

El dramaturgo tradicional inventa un personaje que no interesa en sí mismo y que le sirve de confidente al protagonista, o a quien sea, para transmitir cuanta noticia, sentimiento o aclaración se necesiten. Lo que Ibsen se propone, y realiza, es **dotar a ese personaje funcional de personalidad propia**, de manera que también sea la heroína o el héroe de una minitragedia independiente.

Nora, Krogstad o Cristina Linde son personajes característicos del teatro de Ibsen, personajes agónicos que han cometido un error en el pasado y deben pagar por él. Frente a ellos, Helmer es un personaje plano, que no evoluciona porque ha recibido una educación rígida, que valora más la honorabilidad que el sacrificio de su esposa.

Son cinco los **personajes secundarios** que se usan para desarrollar la trama, cada uno con su función dramática. Tiene especial relevancia la **señora Linde**. Cristina es una amiga de la infancia de Nora, viuda y sin hijos, con una situación económica que le obliga a buscar un trabajo. En otra época, estuvo casada con un hombre, que no le dejó ninguna herencia. Se había casado por interés, para poder ayudar a sus dos hermanos menores y a su madre inválida. Al morir su marido y al alcanzar sus hermanos la independencia económica, busca un trabajo y aparece en casa de Nora justo en el momento en que se plantea el problema central. Se produce entonces una *anagnórisis* de las varias que hay en la obra. También cometió un error en el pasado (*hamartía*), que tiene consecuencias en el presente. Aunque mantenía una relación con Krogstad acabó casándose por conveniencia para mantener a su familia. Es una persona reflexiva y constituye la **figura de la confidente**, muy característica del teatro de Ibsen.

Al desaparecer con el teatro realista los monólogos en que los personajes daban a conocer sus pensamientos a los espectadores (aunque en la obra quedan algunos muy breves), era necesario buscar otro método. En este caso es la señora Linde la que, en sus conversaciones con Nora, nos permitirá conocer de manera progresiva el interior de la protagonista. La señora Linde se enteró de que Torvaldo Helmer había sido nombrado director del banco. Cuando supo esto, viajó a la ciudad en la que los Helmer vivían para pedir a Nora su intercesión ante Torvaldo para conseguir un puesto en el banco.

Asimismo, el autor se sirve del personaje de Cristina Linde para mostrarnos la imagen de Nora en su entorno social: una mujer afortunada por no haber tenido que enfrentarse nunca a problemas de importancia. Por otro lado, Linde representa a la mujer que ha alcanzado su independencia en una época en la que prácticamente no existía. Una vez alcanzada, busca dar un sentido a su nueva vida.

También es secundario **Krogstad**, el prestamista de Nora. Empleado del banco en el que Torvaldo ha sido nombrado director es también el antiguo amor de Cristina. Es el **antagonista** en la obra. Está en una situación comprometida, porque el banco piensa prescindir de sus servicios. Es un hombre inmoral. El peligro que corre al perder trabajo le impulsa a chantajear a Nora.

Krogstad y Cristina tienen mucho en común, pues son antiguos amantes y ambos estuvieron enamorados. Pero la señora Linde, ante su precaria situación económica y familiar, optó por un matrimonio de conveniencia. Al regresar a la ciudad, Cristina consigue volver acercarse a Krogstad, quien perdonará su traición.

Ibsen se sirve de Krogstad para mostrarnos la **inmoralidad**, mientras que Torvaldo representa la **integridad**. El carácter de ambos personajes provoca temor en Nora.

Otro personaje secundario de gran relevancia en la obra es el **doctor Rank**. Es un hombre soltero y sin hijos, que vive solo. Como acostumbra, Ibsen incluye de nuevo el personaje de médico en su obra: “Ibsen estudió medicina y en su obra nunca le perdió el respeto a los médicos. (...) los que aparecen en sus obras saben siempre lo que es la vida y se revelan profundamente humanos.”

Tiene una gran amistad con los Helmer, a quienes suele hacer una visita diaria. Siente un cariño enorme por Nora, de quien ha estado secretamente enamorado. Al saber que le queda poco tiempo, opta por contarle sus sentimientos. A diferencia de Torvaldo, la ve no como

una muñeca, mostrando incluso su disconformidad ante ciertas conductas del marido (disfraz). Rank, antes de su muerte, deja una carta en el buzón de los Helmer, anunciando que este momento está próximo.

Su fragilidad y su ternura hacen de él la contrafigura de Torvaldo. A través de él muestra el determinismo de las leyes de la herencia biológica. Su vida ha estado condicionada por la de su padre, un hombre de vida desordenada (otra vez el determinismo biológico del Naturalismo).

Otro de los personajes secundarios es **Ana María**, una mujer que trabaja en la casa de los Helmer. Crió a Nora, pero tuvo que dejar a su propia hija para hacerlo. Como niñera cuida ahora de los hijos de Torvaldo y de Nora. Constituye un ejemplo de mujer explotada por la sociedad. La protagonista cuenta con ella para que cuide de sus hijos cuando ella se vaya. Su aparición en la obra es muy puntual, pero algunas de las conversaciones que mantiene con Nora son importantes, porque dejan al descubierto el problema social de las mujeres.

Por último, están los tres **hijos** de la pareja. Su intervención es incidental. Aparecen al comienzo exclusivamente cuando es necesario reforzar el papel de madre amorosa de la protagonista. Pero se alude a ellos en otros momentos trascendentes de la obra, por ejemplo, cuando Torvaldo considera que Nora no está capacitada, por los errores que ha cometido (y por la ley de la herencia biológica presente en la obra) para educar a sus hijos.

3.2-ESPACIO

Debemos distinguir entre el **espacio diegético** o argumental (conjunto de lugares ficticios que aparecen en el argumento, el espacio de la ficción) y el **espacio escénico** (el lugar real de la representación, donde se produce la actividad representativa de los actores). El **espacio dramático** constituiría la relación entre ambos.

El espacio dramático visible muestra un hogar acomodado, cuyo encanto está en la armoniosa colocación del mobiliario. Sobresale la estufa encendida, símbolo del calor de la felicidad conyugal. La acotación inicial es profusa y presenta un ambiente propio de los denominados **dramas de salón**:

Sala acogedora, amueblada con gusto, pero sin lujo. En el fondo, a la derecha, una puerta conduce a la antesala, y a la izquierda, otra al despacho de Helmer. Entre ambas, un piano. En el centro del lateral izquierdo, otra puerta, y más allá, una ventana. Cerca de la ventana, mesa redonda, con un sofá y varias sillas alrededor. En el lateral derecho, junto al foro, otra puerta, y en primer término, una estufa de azulejos, con un par de sillones y

una mecedora enfrente. Entre la estufa y la puerta lateral, una mesita. Grabados en las paredes. Repisa con figuritas de porcelana y otros menudos objetos de arte. Una pequeña librería con libros encuadernados primorosamente. Alfombra. La estufa está encendida. Día de invierno.

En su conjunto, el decorado obedece a los requerimientos de la estructura dramática: el piano, los grabados, y la librería configuran el nivel cultural de Torvaldo, mientras que la mecedora se asocia a lo abúlico del carácter femenino. Estos elementos cambian a lo largo de la obra, y se asocian a la intranquilidad de Nora ante la amenaza de Krogstad. Continúa la decoración presente al comienzo, aunque el árbol de Navidad parece ahora despojado de adornos. So solo ha pasado un día, desde el acto anterior, lo que resulta algo inverosímil, por lo que cabría la posibilidad de atribuirle un significado simbólico: la alegría de Nora está desapareciendo y se está produciendo en ella una transformación. El descuido de las cosas domésticas se asocia con su progresivo cambio de personalidad.

La precisión aparece en los menores detalles de la puesta en escena: las sonrisas, los movimientos, las entradas y salidas, la colocación del mobiliario, todo está pensado para lograr la **verosimilitud**.

Los **espacios contiguos** pueden funcionar simultáneamente, aunque sólo uno de ellos sea el que presencia el espectador. Esto es lo que sucede en la obra, en el momento en el que llega el doctor, se reúne con Helmer en el despacho (contiguo al salón y separado por una puerta). Mientras tanto, Nora y la señora Linde charlan en el salón, ante los espectadores. En este caso, los dos ambientes se presentan en una relación de contraste de espacios asociados a sexos.

Este procedimiento se vuelve a utilizar en otros momentos de la obra por ejemplo, en el encuentro entre la señora Linde y Krogstad, Los Helmer están en el piso de arriba, que se sugiere con la música de la tarantela, mientras se produce el encuentro.

Otro caso en que funciona el **simultaneísmo** está al final de la obra cuando Nora ya ha decidido abandonar el hogar y va a cambiarse a la alcoba.

En todos los casos estos espacios contiguos permiten dar mayor verosimilitud. Los espacios contiguos que se sugieren en *Casa de muñecas* son los siguientes: la antesala, el despacho, la alcoba de Nora y el piso superior donde se celebra la fiesta, además del espacio exterior, tras la puerta de entrada, que en esta obra cobra especial significado. De estos lugares no hay referencias escenográficas y desconocemos cómo están decorados. Se hacen patentes de distintas maneras: por referencias verbales de los personajes, por medio de procedimientos de iluminación, y sobre todo por medio del sonido. La campanilla sugiere el

espacio de la antesala; la música sugiere el piso superior. Los otros dos lugares se conocen porque los personajes intercambian diálogos, estando uno en un lugar y otro en otro.

En la obra también podemos señalar los llamados **espacios aludidos**. El principal lugar aludido es **Italia**, lugar al que en el pasado acudió la familia para recuperar la salud del marido y que está en la base del conflicto de la obra. Este pasado tiene proyección en el presente, porque Italia se relaciona con la *hamartía* que la protagonista cometió entonces. Se evoca ese lugar mediante el disfraz que Nora Helmer recupera para asistir al baile que tiene lugar al comienzo del acto III. También se asocia con la música de la tarantela.

Al final se alude a otro espacio indeterminado, del que procede Nora y al que regresa, al que se llama mi tierra, que se asocia con la libertad, con el abandono de la rutina y de su papel de muñeca.

La **oposición espacial** más determinante es la que se produce entre el espacio interior, que representa esa acogedora vivienda, y el espacio exterior al que la protagonista se dirige al final de la obra. El portazo de Nora simboliza el abandono de la casa de muñecas en la que ha estado viviendo todos estos años.

El propio título remite a una referencia espacial. La palabra 'casa' sugiere vivienda, hogar, familia. 'Muñecas' tiene unas connotaciones de infantil, frágil, lúdico. Con ese portazo, Henrik Ibsen refleja el adiós a una vida basada en las apariencias y las convenciones.

En cuanto a la **iluminación** del escenario, hay que tener en cuenta que en determinados momentos de la obra los personajes aluden a la luz y su intensificación en un determinado momento.

NORA. (Desde la puerta de la antesala.) ¡Elena, trae una lámpara! (Acercándose a la estufa.) ¡Cómo! ¿No hay luz?... ¡Ah! sí, claro. Usted dispense. (Entra y enciende dos bujías.)

Podemos interpretar estas referencias como un procedimiento para sugerir el paso del tiempo. Pero las luces también pueden tener un significado simbólico, a medida que se produce un cambio en la personalidad de la protagonista.

En cuanto al **vestuario** hay que destacar el significado simbólico que tiene el disfraz. Nora escoge para el baile uno de pescadora italiana, que enlaza directamente con su error pasado.

3.3 TIEMPO

Casa de muñecas se sitúa en un espacio y un tiempo bien marcados, la Noruega de la segunda mitad del siglo XIX, el momento en que fue estrenada. El tiempo representado es de **apenas**

dos días, aunque no se representa todo lo sucedido en él. El tiempo de la representación está marcado por las elipsis. Los hechos que presenciamos son consecutivos. El hecho de que suceda durante la Navidad propicia una apariencia de tranquilidad y felicidad familiar. El autor **rompe con la unidad de tiempo** que limitaba la duración del drama a veinticuatro horas, aunque sigue existiendo una condensación temporal que hace que el conflicto sea más impactante.

El **primer acto** tiene lugar el día de Nochebuena de una fecha indeterminada: ("Por la puerta abierta de la antesala, se ve un mozo con un árbol de Navidad"). La protagonista llega a su casa por la mañana muy contenta, cargada con los regalos de la familia. Llegan a continuación la señora Linde y el doctor Rank y es entonces cuando se producen dos conversaciones simultáneas, una en la sala entre las mujeres, que es la que presencia el espectador, y otra que tiene lugar entre los caballeros, en el despacho de Helmer. Existen algunas prolepsis o anticipaciones, que nos informan de lo que va a suceder esa noche.

El **segundo acto** tiene lugar el día de Navidad. Por las conversaciones de los personajes deducimos que se han reunido en la cena de Nochebuena, la noche anterior. A ella han asistido como invitados la señora Linde y el doctor Rank, pero tal situación no es presenciada por el espectador. Se produce, pues, una **elipsis** temporal.

El **tercer acto** tiene lugar treinta y una horas después en el mismo lugar, supuestamente por la tarde, cuando los protagonistas asisten al baile de disfraces en el piso de arriba, algo que no presenciamos.

Las **retrospecciones** tienen un papel muy importante en la obra. Utiliza esta técnica para dar a conocer el pasado de los personajes, que condiciona su presente. Los protagonistas, Nora y Torvaldo, recuerdan las dificultades económicas que pasaron otras Navidades en el pasado ("¿Te acuerdas de la última Navidad? Durante tres semanas te encerrabas todas las noches hasta después de las doce, haciendo flores ...").

La señora Linde, en la conversación que mantiene con Nora al llegar a su casa para presentarse, le informa de las cosas acaecidas en su vida desde nueve años atrás. Esa analepsis indirecta nos permite reconstruir el pasado del personaje, desconocido para Nora y para los espectadores: su matrimonio concertado para ayudar a la familia, las dificultades, la muerte del marido, la necesidad de trabajar, etc..

También en este primer acto se produce otra analepsis indirecta de capital importancia en el desarrollo del conflicto de la obra. La señora Linde, que actúa como personaje confidente, es quien recibe la información de Nora, de manera gradual. Así nos enteramos de la grave

enfermedad de Torvaldo, de cómo los médicos consideraron indispensable que se recuperase en un lugar de clima más cálido. Esto motivó que se marcharan a Italia durante un año y para ello era necesario proveer los recursos necesarios.

Otro procedimiento temporal utilizado en la obra es el de los **sumarios** que reducen a unas líneas alguna acción habitual.

SEÑORA LINDE. (Vuelve a su labor. Breve silencio.) ¿Viene aquí el doctor Rank a diario?
NORA. Todos los días.

3.4. SIMBOLISMO

Ibsen siempre negó que en su teatro hubiese elementos simbólicos. Pero la realidad es que los espectadores percibimos la existencia de determinadas imágenes muy significativas, que trascienden su significado literal.

Una parte de los símbolos están ligados a la figura de la **protagonista**. La relación que esta tiene con **Italia** es determinante en el devenir de los acontecimientos en la obra. El **disfraz** de pescadera napolitana que su marido propone que utilice en el baile de disfraces es clave en este aspecto.

Ligada al disfraz está la **tarantela**, el baile italiano que ella realizará al día siguiente. La ensayará en el acto II y no presenciamos en escena lo que hace realmente en el baile, solo sus consecuencias. Jorge Dubatti considera este un símbolo fundamental: “Ibsen encuentra en la escena del baile una situación paroxística en la que el cuerpo da expresión y desahogo – parcialmente- a la desesperación interior de Nora”.

El baile refleja la situación de tensión de la protagonista y el disfraz es la máscara tras la cual se oculta su auténtica personalidad. Al final, ambos se quitarán el disfraz, real y figuradamente, y se darán a conocer el uno al otro tal como realmente son.

Las **almendras** es otro de los símbolos que aparece en momentos claves de la obra. Desde el comienzo se comprende que están prohibidas para Nora, por lo que constituyen un acto de rebeldía y dan al espectador un primer indicio del carácter de Nora.

DOCTOR RANK. ¡Cómo! ¿Almendritas? Tenía entendido que eso era mercancía prohibida aquí.

NORA. ¡Vaya, vaya, no te asustes! ¿Qué sabías tú de si Torvaldo me había prohibido comer almendras? Es porque le da miedo que se me estropeen los dientes, ¿comprendes? Pero por una vez, no hay cuidado. ¿Verdad, doctor? Tenga. (Le mete una almendra en la boca.) Y tú, otra, Cristina. Yo también tomaré una, sólo una pequeñita... lo más, dos. (*Paseándose.*) Ahora sí que me siento feliz.

El consumo de almendras por parte de Nora quiere justificar el carácter infantil y alocado de la protagonista- desde la perspectiva de su marido, que se lo prohíbe como lo haría con una niña. Las almendras también destacan su rebelión contra la autoridad de Helmer. Al final del acto II, Nora después de haber fracasado al tratar de convencer a Helmer de actuar en favor de Krogstad, le pide a su sirvienta poner un montón de almendras en la mesa de la cena.