

LA MUJER EN LA OBRA DE DOS DRAMATURGOS DE LA EUROPA
FINISECULAR: HENRIK IBSEN Y JOAQUÍN DICENTA
WOMEN REPRESENTATION IN THE WORK OF TWO DRAMATISTS FROM THE TURN OF
THE CENTURY EUROPE: HENRIK I SEN AND JOAQUÍN DICENTA

ADA DEL MORAL FERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En la Europa del último tercio del siglo XIX la mujer no formaba parte, *per se*, de la sociedad civil. Henrik Ibsen y Joaquín Dicenta lo denunciaron de diferente manera en un medio de gran repercusión social, el teatro. Este estudio analiza desde una perspectiva de género aspectos del trabajo desarrollado por ambos autores. También se muestra a un Joaquín Dicenta defensor en España de los derechos de la mujer, empeño en el que fue más lejos que otros dramaturgos españoles contemporáneos como Eugenio Sellés.

Palabras clave: Dicenta, Ibsen, matrimonio verdadero, divorcio.

Abstract: Women in 19th century Europe were not part, *per se*, of civil society. Henrik Ibsen and Joaquín Dicenta fought against this state of affairs, although in different ways in a medium with great social repercussion: the theater. This study analyzes from a gender perspective aspects of the work of these two playwrights. Joaquín Dicenta is also vindicated as a standard-bearer in Spain for the defense of women's rights, in whose claims he went further than Eugenio Sellés.

Keywords: Ibsen, Dicenta, true marriage, divorce.

Si hubiera tenido medios propios, en alguna ocasión hubiera agarrado a mis hijos y me hubiera marchado, pero no tuve nunca medios, ni serví para ganar nada por falta de preparación, ni tuve coraje para intentarlo, ni de soltera, ni de casada.

CARMEN BAROJA (Recuerdos de una mujer de la Generación del 98)

La mujer quiere libertad e igualdad para todos, mujeres y hombres o ella se encargará de que no la tenga nadie.

JENNY D'HÉRICOURT A PROUDHON (París,
1860)

*¿Puede ser libre el ser humano si la mujer
es una esclava?*

MARION KIRKLAND REID (Londres, 1840)

INTRODUCCIÓN

LAS TRABAS IMPUESTAS A LA MUJER, en Europa, para ejercer su libertad hacen de «intermediación» un término muy adecuado para definir su estatus en la Europa finisecular. No formaba parte, *per se* de la sociedad civil, carecía de derechos políticos y necesitaba de la mediación del hombre (padre, marido o tutor) para cobrar visibilidad en cualquier espacio de lo público: heredar, trabajar o tener la custodia de los hijos. Este ser *a través de*, en definitiva, un no-ser, hace que el amor y la institución del matrimonio, su ámbito de privacidad y socialización por excelencia, se convierta en el campo de batalla para proyectarse al exterior. Una deuda con el idealismo roussoniano y su imaginario donde el mundo se organizaba en base a dos esferas determinadas por el sexo; la pública para el hombre, la privada para la mujer.

El movimiento feminista buscó romper barreras y centró su lucha en reclamar el derecho al voto, pero la respuesta fue que la desigualdad jurídica, que la privaba de derechos políticos, se transmutó en inferioridad biológica gracias al triunfo de teorías biologistas, en parte reacción al movimiento sufragista: las mujeres eran ahora inferiores a los hombres y, al tiempo, el sexo débil a proteger. Tampoco el progresismo político, salvo notables excepciones, se diferenció del resto: la mujer podía ser superior al hombre mientras no compitiera para igualarse. Podían transmitir valores, no conocimientos o saberes. En definitiva el movimiento feminista (en Europa) surgió no solo, y quizá no tanto, como el estallido de un sexo absolutamente degradado dispuesto a salir de su *cárcel doméstica*, sino también a consecuencia de la ampliación de su *esfera* iniciada en el siglo XIX y conquistada a menudo con mucho esfuerzo y mediante una serie de pasos prácticamente imperceptibles. [Bock, 2001:138]

En Noruega, fechas simbólicas para el movimiento feminista son 1855, cuando Camilla Collet publica su novela *Amtmandens Dotte* (*Las hijas de la Prefectura*) donde denuncia la «degradación de las mujeres ca-

sadas con un hombre a quien no aman» [Bock, 2001: 130] y 1884, año de la creación de la *Asociación por los Derechos de la mujer*, que logra la ampliación del derecho al voto en el marco del sistema censal para alcanzar, en 1913, el sufragio universal¹. A modo de colofón, entre 1879 y 1890, cuatro grandes del modernismo literario noruego, Henrik Ibsen, Bjorns Bjornson, Alexander Kielland y Jonas Lie se posicionan frente al «tema» de la mujer.

En España existen dos libros «de conducta» de referencia obligada: *El ángel del hogar*, de Pilar Sinués (1857), discurso guía sobre el ordenamiento de los sexos que muestra un modelo de feminidad «que acerca a las mujeres tanto como le resulta posible a la esfera pública, sin rebasar los márgenes sociales y culturales impuestos en la España isabelina» [Molina Puertos, 2009: 182-188] y *La mujer del porvenir* (1869), de Concepción Arenal, cuyo «discurso se orienta a derribar prejuicios y es igualitario en la demanda de derecho civiles y sociales para la mujer» [Ramos, 2021: 285-288]. Los Congresos pedagógicos celebrados en el periodo 1882-1897, al reivindicar el acceso de las mujeres a todas las carreras universitarias, se convirtieron en nuevos hitos que llevaron, en 1918, a la creación de la fundación de la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME), primera organización feminista a nivel estatal, acicate en la lucha por la conquista del sufragio universal femenino, logrado en España en 1931.

Aunque Meyer, gran estudioso de la obra de Henrik Ibsen, cuestione que «el feminismo sea tema sustantivo en su obra» [Gómez-Baggethun, 2019: 9], tampoco se puede negar que introdujo en el teatro la problemática amor-libertad-matrimonio. En el caso de Joaquín Dicenta² el debate de si su teatro era o no social erradicó que hubiera cualquier planteamiento en defensa de la independencia y libertad femenina, según Mainer [1972:57] y Ríos Carratalá [2019:275].

Este trabajo parte de que no supone lo mismo hablar de mujeres feministas que hacer una lectura feminista de los personajes femeninos y trata de mostrar cómo Henrik Ibsen y Joaquín Dicenta plantearon

1 Una información general sobre la época, en Anderson Imbert [1946]. Sobre el feminismo en la literatura noruega entre 1850 y 1950, en Gravier [1968].

2 Sobre Joaquín Dicenta: Moral Fernández, Ada del: El teatro de Joaquín Dicenta, [Tesis Doctoral, presentada en la UCM, Facultad de Filología, 2021].

que, desde ese espacio estanco llamado institución matrimonial que se creía tan propio de las féminas, al reclamar el derecho a elegir *con quién* deseaban compartirlo, abrían caminos hacia la libertad y a su integración en la sociedad civil. Ibsen parte de una premisa: que la libertad de la mujer se mide en la igualdad (jurídica) con el hombre; en Dicenta esa premisa es su libertad sexual. Si la solución propuesta por Ibsen «al conflicto que se le plantea a la mujer cuando el matrimonio anula su identidad y se convierte en el espacio de un malestar creciente es el ‘matrimonio verdadero’» [Mons, 2019: 95], en Dicenta el divorcio conduce a su libertad. En ambos, agotadas las vías de solución, la soledad se erige en fiel compañera del final de trayecto, en el coste que conlleva descubrir la propia identidad. El objetivo se centra en suprimir la «intermediación» poniendo fin a las relaciones de dependencia personal, último vestigio del régimen feudal en la sociedad burguesa.

Desde una perspectiva de género, anteponer el protagonismo de las mujeres al de los hombres no presupone entender que el suyo sea un teatro de mujeres, sino que no puede entenderse si se excluye de la realidad social la relación entre sexos, aunque en Dicenta, más que en Ibsen, la búsqueda de esa relación como «ideal» suele desembocar en una guerra de sexos de la que, dramática y moralmente hablando, salen mejor parados los personajes femeninos. Una contienda que puede analizarse, en su transversalidad, bajo el prisma de una lucha de clases.

HENRIK IBSEN (1828-1906)

Ibsen se exilió voluntariamente de Noruega en 1864 y pronto se le unieron su hijo y su esposa, Susannah Thoresen, su traductora oficial. Gómez-Baggethun [2019] apunta que en tal decisión pesó el opresivo ambiente conservador y luterano de Oslo y el ateísmo declarado del dramaturgo. A lo largo de veintisiete años la familia residió en Italia, Francia y Alemania y en ese voluntario exilio, entre 1877 y 1891, escribe ocho de sus más conocidas obras teatrales. Sus dramas, debido a la demanda del público lector europeo, se difundieron a través de traducciones francesas, el idioma culto de la época, y se leían antes de representarse, hecho que permitía al espectador calibrar la calidad y veracidad de la representación posterior. Inscrito en el llamado teatro de ideas, sus temáticas y la forma de tratarlas rompen las barreras nacionales para erigirse en uno de los representantes más significativos de una emergente cultura europeí-

ta de la época³. Se puede asegurar que, acorde a este espíritu, «Las obras de Ibsen no contienen mensajes ni tesis, no aleccionan, solo se cuestiona, se inquiere y problematiza. Tampoco están mediatizadas por la ideología, consideraciones éticas, morales o modelos estéticos, algo que hizo a su teatro profundamente político» [Gómez-Baggethun, 2019: 9-10].

Los pilares de la sociedad (1877)⁴, su primera obra en prosa, la escribe ya en Italia y trata de una mentira que, urdida por dos amigos, lleva a uno a asumir la culpa del otro mientras convierten en víctimas a dos mujeres enamoradas a quienes condenan a la soledad y, también, al descubrimiento del valor de la amistad y de la libertad.

Bermick sueña con llevar la prosperidad a su ciudad y, de acuerdo con Hessel, se apropia del dinero de su familia y dejan que las sospechas recaigan en este último, que abandona a su prometida Marta y huye a América junto a su hermanastra Iona, prometida de Bermick. Al cabo de quince años regresan. Iona le hará ver a Bermick, ahora cónsul de la ciudad, que los pilares de la sociedad no son las mujeres ni los hombres sino la verdad y la libertad, instándole a confesar su mentira. Él, lejos de ser castigado, apuntalará su condición de prohombre pues ha llevado el ferrocarril y el progreso a la ciudad. Hessel regresará a América, un mundo de libertades, en compañía de la joven Dina, ávida de trabajar y ser algo más en la vida que una esposa.

En *Casa de muñecas* (1879)⁵ una mentira piadosa sacude los cimientos de un matrimonio al entrar en conflicto ley y justicia. De fondo, un juego de espejos y lo que la verdad, a veces, oculta.

3 El estudio de Figes [2020], más centrado en la ópera, analiza el nuevo clima cultural, europeísta y cosmopolita desarrollado en Europa gracias al triunfo del ferrocarril que, al acortar distancias y tiempos, homogeneizó los distintos teatros de Europa donde se representarían con poca diferencia dramas y óperas de los más aclamados autores.

4 La obra se representó por primera vez en España en 1902 y contó con las simpatías de los grupos anarquistas. Las obras de Ibsen que se comentan siguen: Ibsen, Henrik, Teatro (1877-1890), [Traducción e introducción de Cristina Gómez Baggethun, Madrid, Nórdica, 2019]. La traducción de Gómez-Baggethun es la primera hecha directamente del noruego y respetando su literalidad.

5 La obra se representó por primera vez en España con Carlota Mena en el papel de Nora, en 1893, en Barcelona y con Carmen Cobeña en Madrid, en 1902. El texto lo firmaba Francisco Fernández Villegas: Muñiz [2016: 5]. En 1917, la representación en Madrid se llevó a cabo con texto de María y Gregorio Martínez Sierra [Gómez-Baggethun, 2019:7-9].

Nora ama a Helmer, que la reprende por gastar demasiado. En realidad, cose a escondidas y hace de copista para saldar una deuda con el prestamista Krogstad para salvar a su esposo enfermo, falsificando la firma de su padre. La viuda Linde, su compañera de colegio, dejó a su amado Krogstad para mantener a su madre y hermano mediante un matrimonio sin amor. Sola, pobre y sin hijos, lamenta su decisión. Nora le cuenta las presiones del prestamista y ella le aconseja confesar la situación a su marido, al tiempo que le pide trabajo en su banco. Nora comenta que a él «le resultaría humillante pensar que me debe algo» y acierta: después de llamarla mentirosa, la acusa de carecer de religión y sentido del deber, culpando de tales lacras a su familia política, a la suegra por transmisión genética y al suegro por educarla de manera torcida. Al final, Krogstad, feliz por recuperar a su amada, cancela la deuda de Nora. Helmer, ya seguro de que nada se hará público, la perdona:

HELMER: ¿Acaso crees que te quiero menos por no saber actuar por tu cuenta? [...] A partir de ahora serás esposa e hija. Estás tan desamparada. No te preocupes [...] bastará con que seas sincera y yo seré tu voluntad y tu conciencia.

La viuda Linde, que instó a Nora a confesar, ha recuperado a Krogstad. Unirse a su familia ha dado sentido a su existencia y, en tanto, ha destruido el matrimonio de Nora.

Ibsen se inicia en el camino de mostrar que nada es lo que parece. La viuda Linde actuó desde la moral y el resentimiento: su vida ha sido un camino de espinas y el de Nora, de rosas. A Helmer le importa menos transgredir la ley que se conozca dicha trasgresión. Nora, en cambio, no entiende que una ley pueda ser injusta pues cometió un fraude o pergeñó una mentira para proteger a su padre y a su marido. Frente a la injusticia, reclama justicia. En un precipitado último acto, más discursivo que dramático, asegura a Helmer que todo está roto y abandona el hogar. «Tendría que pasar algo maravilloso para que cambiáramos», se despide. En cuanto a la señora Linde no le encontraba gusto «a trabajar solo para sí misma.» Soledad y libertad no le resultaban compatibles, dilema al cual pronto tendrá que enfrentarse Nora.

En *Espectros* (1881)⁶, más naturalista que las anteriores, muestra la esterilidad de un sacrificio cimentado en la cobardía y la mentira para proteger el honor de una familia. Helene Alving, casada con un hombre disoluto, le abandona para irse con el reverendo Manders que la devuelve al hogar pues considera su actitud una rebelión hacia la ley y las costumbres establecidas. El encubrimiento y la mentira dominarán a partir de entonces su vida. Ya viuda, el hijo pagará por las lacras del padre con su enfermedad (la sífilis) y, tras descubrir en la bella criada Regine, su amor, a su hermanastra, hija de su padre, toma doce cápsulas de morfina. «¡La ley y el orden! A veces pienso que esa es la fuente de todas las desgracias», gritará la señora Alving.

El enemigo del pueblo (1882) se halla en las antípodas de la anterior obra. La solidaridad de una «familia verdadera» puesta al servicio de la justicia triunfará frente al egoísmo de una comunidad.

El doctor Stockmann, médico del balneario que alimenta a una pequeña ciudad, denuncia la contaminación de sus aguas. El coste del saneamiento es muy elevado y supone cerrar durante dos años. La oligarquía, las clases medias, la prensa e incluso su hermano se posicionan contra el honesto galeno. Él y su hija, maestra, pierden su trabajo; sin embargo, gracias a los apoyos incondicionales de la familia y algunos amigos, resisten. La ruina de la ciudad llegará inevitablemente. Ibsen se sirve de un modelo de familia capitaneado por dos mujeres de distintas generaciones para defender que los pilares de la sociedad se cimentan en la verdad y la justicia⁷.

El pato silvestre (1884) narra cómo los falsos ideales y el afán de ejemplaridad predicado en cabeza ajena provocan la muerte de una inocente.

Hjalmar Eldal, un iluso respetado por todos, se las da de inventor. Vive con Gina, su esposa, Hedvig, su hija de catorce años, y su padre, viejo fotógrafo al que Werle, el cacique, paga cada mes, muy generosamente, trabajos irrelevantes que mantienen a la familia y compran el

6 En España, la interpretación, en clave moralista, corrió a cargo del famoso actor José Tallaví; la transgresora correspondió a otro grande, Adrià Gual [Gómez Baggethun, 2019:7].

7 Carles Costa y Josep María Jordá tradujeron y estrenaron la obra en 1893, en Barcelona [Gómez- Baggethun, 2019: 8].

silencio de Gina, a quien forzó mientras trabajaba en su casa. Cuando la señora Sorby, prometida de Werle, asegura a Gina que el fundamento de un «verdadero matrimonio» es la sinceridad y le anima a contar la verdad a su marido, la reacción de Hjalmar será poner en duda que la niña sea suya y abandonar el hogar. La pequeña se inmola con la escopeta del abuelo: su muerte a cambio de la del pato herido escondido en el desván. En un sorprendente e irónico final, el despedido marido regresa al hogar.

HJALMAR: ¿Podrás soportarlo?

GINA: Tendremos que ayudarnos el uno al otro. Porque digo yo, que ahora sí que la tendremos a medias.

En cuanto a *La casa Rosmer* (1886) sigue por el camino del simbolismo igual que en la pieza anterior. Los caballos blancos que se le aparecen al protagonista en sueños simbolizan el peso de la tradición sobre una vieja estirpe.

El pastor Johannes Rosmer y su mujer forman un apacible matrimonio sin hijos. Él es el último representante de una gran casa. Junto a ellos se aloja la joven Rebeka West, que mantiene una comunicación espiritual, intelectual y afectiva con Johannes. Su esposa, al tanto de esta intimidad, no desea convertirse en una carga para la realización completa de su marido (tener hijos) y, en un acto de amor, se suicida. El viudo propone matrimonio a la muchacha que rechaza una relación carnal. Él pide una muestra de amor similar al de su difunta mujer y ella responde que debe ser mutua. Allí donde vaya, la seguirá, promete él: «Nos seguimos el uno al otro [...] porque ahora somos *uno*» y proceden a arrojar al abismo por donde antes se había lanzado la esposa. Un irónico final para inútiles e impenitentes soñadores, además de una crítica para la moda del suicidio, tan en boga entonces.

En *La dama del mar* (1888) triunfa el realismo frente a un romanticismo al estilo de *Noches blancas* de Fiódor Dostoyevski (1848). El amor romántico se presenta como una obsesión alimentada por la imaginación en ausencia del amado.

El doctor Wangel, médico rural viudo y con dos hijas adolescentes, se une en segundas nupcias a la extraña, soñadora y hermética Elli-da, hija del farero y enamorada de un marino que prometió regresar a

buscarla. Cuando se anuncia la llegada del barco que trae a su antiguo amor, su marido la obliga a enfrentarse a sus fantasmas. No puede ni quiere imponerle nada, la decisión le pertenece. Ante tal dilema, elige a su marido.

Una mujer más joven, casi una adolescente, la hija mayor de Wangel, Bolette, desea estudiar lejos y ser independiente. El peso de la acción se desplaza a ella, que dará réplica a Lyngstrand, pretendido artista que defiende las costumbres tradicionales y sostiene que, si el hombre tiene una vocación por la que vivir, la mujer debe vivir en función de ello. La suerte de Bolette cambia cuando su profesor, amigo de Wangel, le propone casarse e ir a la ciudad para convertirse en profesora o artista. Ella acepta. El futuro ahora está en sus manos.

En *Hedda Gabler* (1891) se ofrece el retrato realista y psicológico de la compleja personalidad de una hermosa mujer de la alta sociedad. Hedda, rica de familia y mimada por los hombres, ha podido tenerlo todo y, sin embargo, su vida carece de objetivos. Insiste en querer vivir su libertad y se casa sin interesarle su marido tras rechazar a su verdadero amor, el inconformista Ejlert Locborg.

El contrapunto de Hedda es Thea Elvsted y ambas mantienen una relación compleja. Thea, imprescindible para Locborg, llegará a serlo para el marido de Hedda pues su ayuda la ha convertido en alguien necesario. El interrogante se gesta en qué pesa más en el impulso suicida de Hedda: la inesperada quiebra económica del marido y su indiferencia, que el juez Brack trate de hacerla chantaje o el absurdo de su existencia.

JOAQUÍN DICENTA (1862-1917)

Frente a *El suicidio de Werther* (1888), su primera incursión teatral, en *La mejor ley* (1889) las protagonistas dejan de ser pasivas y obedientes y se atreven a desafiar las normas sociales en una historia en la antítesis de *Las afinidades electivas* de Goethe.

Dos poderosas familias, ignorando los sentimientos de Dolores y Gonzalo, conciertan su boda. Si ella quiere hacer compatibles deber y felicidad, pese amar a Pablo, Mercedes, que ha perdido a Gonzalo, se instala en un amor transgresor. Conocer la infidelidad de su marido

y la vuelta de Pablo, que la propone irse juntos, le llevan a reflexionar sobre qué arriesga si abandona a su esposo: la sociedad juzga a hombres y mujeres de distinta manera con leyes hechas por hombres que, además, solo ellos pueden cambiar. Una mentira que difunde Luis al acusar de adúltera a Dolores, lleva a Gonzalo a matar a Pablo. Dolores proclamará su amor por el finado y, sin conceder el perdón a su marido por dudar de ella, le abandona. Roto su matrimonio, será dueña de su vida, libre y sola.

En *Los irresponsables* (1890) vuelve a plantear el tema del divorcio y el derecho de la mujer a decidir sobre su vida en libertad. Margarita se ha entregado a Felipe, que elude hacer planes de boda pues ya está casado (mató al amante de su mujer y ella no le concede el divorcio). Descubierta su secreto, se debate entre su amor y la fidelidad hacia su padre. Su decisión de marcharse con Felipe se frustrará al recibir el disparo que su padre destinaba a su pretendiente al sospechar que ella se le ha entregado. Don Anselmo ejerce de «padre, protector, consejero, amigo, maestro y Dios», una suerte del don Lope de *Tristana* (Galdós) que da por supuesto que su hija piensa y desea lo mismo que él. En cuanto a Felipe quiere acallar su conciencia y su cobardía: se ha acostado con la chica para obligarla a huir y quiere que reconozca que se le resistió, en un sorprendente cambio de roles que lleva a la muchacha a transgredir las normas sociales y medirse en igualdad con los hombres. El sentido de pertenencia de estos dos varones sobre la mujer a quien aseguran amar ignora su derecho a decidir. La cobardía y mentiras de uno y la tiranía del otro hacen que deshonra y deshonor pierdan sus connotaciones de género⁸.

En *Luciano* (1894) presenta el derecho al divorcio en una pareja a causa de la incompatibilidad de caracteres: el marido lo pide; ella, para concederlo, exige que confiese la verdad: se ha enamorado de otra.

8 Sobre el debate acerca del honor, el adulterio y el divorcio que levantó Eugenio Sellés con *El nudo gordiano* (1878) ver: [Checa Olmos y Fernández Soto, 2014: 165-166]. Dicenta lo abordó de manera más rompedora y terminó vetado en los teatros. Clarín en Madrid Cómico critica que María Guerrero encarnase a Margarita; para *El Globo* «el drama era malo de pies a cabeza por las bobadas que dice»: [Andrés Zucco, 1991: 289-290]. Sobre la problemática del divorcio en España y el Código Civil de 1889: [Nash, 1983: 160-63]. Scanlon [1986] recoge la opinión de los escritores, negativas, en especial las de Clarín.

Luciano, escultor de éxito y de humildes orígenes, se casa enamorado de Julia. Al cabo del tiempo confiesa a su amigo Rafael que solo vivió un «sueño de amor». Ángela, rica e independiente amiga de la infancia, se convertirá en el despertar del mal sueño de Julia.

LUCIANO: El hombre quiere amar [...] y forja una mujer imaginaria, y la rodea de cuantas perfecciones para su ventura codicia [...] y un día pasa por delante de sus ojos una mujer hermosa, cualquiera [...] y ve en ella todo lo que su fantasía acarició. ¿Porque ella lo tiene? No porque él se lo concede y lo presta.

Rafael le explica que su decepción se debe a la condición burguesa de su mujer. Frente a tales excusas, ella enfrentará al hecho crudo de su desamor y sus razones.

JULIA: ¿Me culpas porque me he opuesto a tus insensateces, o a tus locuras; ¿porque te he querido hacer entrar en razón, porque me he opuesto a que tu orgullo y tu ridículo afán de eso que llamas gloria, nos llevase a la miseria y a la ruina? [...] ¡Un marido se cansa de su esposa, decide dejarla porque sí y ella, a resignarse! ¡Ten siquiera franqueza! ¡Di que me dejas por otra! ¡Que amas a otra! ¡No lo niegues!

La mayor parte de los críticos denunciaron las peligrosas enseñanzas de Dicenta. Entre los más señalados, Deleito y Piñuela [1946: 201].

La conducta de Luciano traduce bien lo que de perverso subyace para Thomas Mann en el romanticismo fin de siglo, hacer «una interpretación superior del hecho crudo»: [Safranski, 2009: 16]. El «hecho crudo» en este caso supone enamorarse de otra. La «interpretación superior» supone distorsionar la realidad, consagrando la mentira como verdad. La decepción de Luciano viene de la rebelión de la criatura real, que reclama el derecho a la verdad y a ser escuchada. El «sueño de amor» de Luciano responde a una variante del mito de Pygmalión donde la mujer se erige en musa inspiradora y realidad encapsulada en el ideal forjado por la mente masculina.

Tras sus fracasos sucesivos de la defensa del divorcio, cuatro años después estrenó *Aurora* (1902) con más éxito de crítica que de público. En clave socio-biológica encarna el «sueño de amor» en *Aurora*, «la nueva Eva», proletaria arrojada a la prostitución e imposible de corromper, en quien Manuel, burgués desclasado gracias a la ciencia, deposita sus

esperanzas para regenerar la sociedad gracias a un «matrimonio verdadero», lo que dramatiza al contraponer dos figuras femeninas, Aurora y Matilde. A Matilde, la antagonista, prima de Manuel (si se casan recibirán una cuantiosa herencia) la llena de defectos que entiende propios de su clase, al igual que a Enrique, su enamorado. Paradójicamente, al cimentar su amor en la confianza, la igualdad y la verdad representan al «matrimonio verdadero» en el sentido ibseniano del término.

En *Amor de artistas* (1906), obviando la institución del matrimonio, reflexiona sobre el conflicto entre amor y trabajo al enfrentar la relación del artista Emilio Rojas con la noble Teresa, entregada a él por completo, y la iniciada con Amelia, independiente diva en la cumbre del éxito. El conflicto surge al no doblegarse esta última a sus exigencias de vivir en función suya. Si en su condición de artistas resulta irrelevante la pertenencia a uno u otro sexo, ella reivindica que dicha igualdad se plasme en las relaciones amorosas. El fracaso de tal intento le llevará a romper con Emilio a quien Teresa recuperará no sin blandir, cual espada ante su rival, el discurso del descanso del guerrero que ella significa para su idolatrado amante. Si la dama ha encontrado la felicidad en un egoísta irresponsable, la actriz busca alguien a su altura. Emilio no lo está ni la merece. Mejor libre y sola que cautiva.

En *Sobrevivirse* (1913)⁹, tras una crítica a la educación poco práctica de las jóvenes de clase media, defiende a la «mujer nueva», una persona independiente económica y psicológicamente. También el derecho del hombre a decidir sobre su destino, justificando el suicidio altruista, aunque rodeado de una truculenta parafernalia romántica.

César, dramaturgo de éxito, ahora enfermo y olvidado (hasta su amante Felisa, joven y sensata actriz, le ha abandonado) vive con su mujer Emilia, dos hijos y su hermana Amparo, viuda, maestra y madre de un chico. Alberto, joven y exitoso novelista, les hace creer que el dinero que reciben procede de los beneficios que producen las obras del maduro autor. Cuando las mujeres descubren la farsa, Amparo hace frente a la situación mientras César, que ha malinterpretado una con-

9 En la temporada del Español, que abarca desde el 19 de octubre de 1912 hasta el Domingo de Resurrección de marzo de 1913, los mayores éxitos correspondieron a *La reina joven*, de Ángel Guimerá, 36 funciones; *Electra*, de Galdós, 24; *Sobrevivirse*, de Joaquín Dicenta, 23 y *Nena Teruel*, de los Hermanos Quintero, 21: [Arencibia, 2020: 714].

versación entre Emilia y Alberto, pide el divorcio. Desvelada la verdad, bendice la futura unión y, ante lo irreversible de su enfermedad, se mata con veneno.

Amparo, en una conversación con los amigos de César, se plantea la situación de muchas mujeres que, al quedarse viudas, se venden por hambre. Su cuñada Emilia asegura que algunas resisten:

AMPARO: Las mártires no abundan; ni hacen falta tampoco. Otra cosa es lo que hace falta. Ponga usted a todas las mujeres en condiciones de vivir por sí propias para los suyos y para ellas. ¿Cuántas se venderían? Ni una [...] No hay nada imposible donde hay voluntad. Nosotras la tenemos [...] La ruina de un hogar no se lleva, se evita.

El último acto de la obra, muy discursivo, busca justificar un final impostado para no disgustar al público y a la crítica al desdoblarse a Nora, personaje de referencia, en Amparo y Emilia, siguiendo el camino ya trazado en *Daniel* (1907) donde vierte en Pablo y Cesárea al Étienne de *Germinal*, «convirtiendo un conflicto íntimo en una oposición entre dos personas, lo que hizo perder la profundidad y carga dramática que tenía en Zola» [Hall, 1952: 43].

CONCLUSIONES.

Desde *Los pilares de la sociedad* a *Hedda Gabler*, Ibsen evoluciona hacia cierto pesimismo, que no excluye humor e ironía. Su punto de partida es la obsesión por la verdad o la manera en que el juego entre verdad y mentira o engaño condicionan la vida y el destino de las personas. Mediante estas coordenadas, y en su apuesta por la igualdad, la familia se erige en vértice de referencia donde los personajes femeninos alcanzan protagonismo en su búsqueda de la conducta a seguir.

En la primera obra citada, Iona y Marta, impelidas a renunciar al amor, en su soledad van a descubrir la libertad y el valor de su amistad. La apertura al mundo de Iona, además, la convierte en alguien a quien escuchar, en una voz llena de autoridad. El fruto de sus renunciaciones lo recoge la joven Dina, deseosa de ser alguien gracias al esfuerzo y el cultivo de la mente, objetivo que sitúa en América dentro de un «matrimonio verdadero». De hecho, el sacrificio de Iona y Marta no ha sido estéril.

En *La dama del mar*, Bolette, y no la protagonista, trata de realizarse y llevar a cabo su vocación de artista o profesora en los mismos términos que Dina, pero con expectativas más inciertas. En *Hedda Gabler*, incapaz de trascenderse y con la percepción de una existencia fracasada a causa de una conducta errática, Hedda se suicida en un acto de manifiesto egoísmo que sigue de manera mimética el camino de Loeborg y anticipa lo que, en 1897, Durkheim llamó en *El suicidio*, el suicidio egoísta, consecuencia de un idealismo mal digerido. La realización de Dina y Bolette se produce de dentro hacia fuera, en una armonización perfecta; la mujer en el contexto de un «matrimonio verdadero», basado en la libertad y la igualdad, puede proyectarse al exterior y encontrar su hueco en la sociedad civil en un proceso de realización como ser humano y ciudadano. En *Casa de muñecas* el incierto futuro de Nora se sitúa fuera del matrimonio. Existe un salto entre la conducta de Iona y Marta y Nora: si aquellas actúan en base a valores femeninos tradicionales (generosidad, renuncia), ella lo hace desde la transgresión: se ha masculinizado. Su renuncia al matrimonio se trata de una conquista al asumir los valores conferidos al varón. A este respecto, la más optimista de las piezas de Ibsen es *El enemigo del pueblo* donde el triunfo de la verdad se debe a la lucha de hombres y mujeres en el seno de «un matrimonio verdadero». El escepticismo sobre el género humano preside las tramas de *Espectros*, *La casa Rosmer* y *El pato silvestre* donde la estupidez, el cinismo y la negación de la realidad gobiernan la conducta de los personajes junto a no ver lo que no se quiere ver. El autoengaño, en definitiva, salvo una notable excepción en la última obra citada, el doctor Relling, lúcido personaje por cuya boca parece hablar el mismo Ibsen.

Cobran interés en el desarrollo de la intriga personajes femeninos secundarios que no juegan limpio con «las otras mujeres» al hacer uso de valores asignado a lo masculino (verdad y justicia) esgrimidos a modo de arma femenina contra otras mujeres, caso de la viuda Linde (*Casa de muñecas*) o la señora Sorby (*El pato silvestre*). Su defensa de la verdad oculta sentimientos poco nobles. En *La casa Rosmer*, la «progresista» Rebeka confunde a la señora Rosmer y la arrastra al suicidio. Thea (*Hedda Gabler*) socava el suelo por donde pisa su amiga Hedda. Realistas, sinuosas y oscuras aguardan el momento para dar el golpe de gracia a otras mujeres sumidas en el desconcierto, la inseguridad o la duda.

En el teatro de Dicenta los sentimientos, antes que las ideas, mueven a la acción. En el experimento fracasado de *Aurora* (1902), como teatro de ideas, fundió el idealismo roussoniano de las dos esferas subyacentes en la sociedad y el concepto de lucha de clases que, transferido a la relación entre los sexos, se hace transversalidad y, junto al socio-biológico de «regeneración», hacen frente a la «degeneración» (y no solo decadencia) política y moral de España.

Olvidada esa circunstancial línea divisoria entre mujer burguesa y mujer proletaria, antepone a la condición de esposa y madre como forma de plenitud de la mujer, la felicidad de la relación entre géneros. Tendió puentes para defender que su libertad, que entraña también felicidad¹⁰, debía estar avalada por la independencia psicológica, moral y económica (tener una profesión); en definitiva, propone su salida al exterior para formar parte de la sociedad civil y centra su derecho a la libertad en ser libre para elegir en el amor. La libertad sexual la iguala al hombre. El divorcio, desde sus primeras obras, aparece como una conquista que no cuestiona la institución matrimonial sino su indisolubilidad. La tardía *Sobrevivirse* (1913) pudo ser la más transgresora de sus obras si hubiera acabado donde el desarrollo dramático demandaba, con dos mujeres solas que salen adelante. El final que «se impuso» al casar a Emilia puede explicarse a raíz del escándalo de *Casa de muñecas*. Ya bastaba para excitar los ánimos reaccionarios el suicidio de César, en línea con los de Ibsen y lejos de los parámetros del teatro romántico.

En otras piezas la defensa del amor libre da sentido a la trama, caso de *Amor de artistas* o *La cortijera* (1900) cuando Rosario rompe con su novio por otro más afín o en *Lorenza* (1907) donde lo novedoso reside no en que la protagonista reclame un amor libre fundamentado en la confianza mutua, sino en plantear que el hombre elegido la «merezca» y se halle a su altura moral. En *La mejor ley*, *Luciano*, *Amor de artistas* y *Sobrevivirse*, el hombre queda fuera del horizonte femenino de las «perdedoras» y en la mayor parte de las veces, por debajo. Dolores, Julia, Amelia, Sofía, Felisa, Amparo, cada una en distintas circunstancias, ejercitan su derecho a la libertad, se niegan a someter su voluntad y

10 En la obra dicentiana la felicidad se sitúa en una escala distinta a la de Ibsen. Más ligada al sexo y al amor que a la verdad y la justicia.

saldrán adelante. No existen en el teatro de Dicenta esas mujeres de Ibsen contradictorias, ambiguas o perversas que, en aras de la defensa de la verdad, se mueven con dudosas intenciones contra otras mujeres en *Casa de muñecas*, *El pato silvestre*, *La casa Rosmer* o *Hedda Gabler*.

Aurora se trató de un experimento frustrado. La «nueva Eva», quintaesencia de un ideologizado ideal femenino, compone la antítesis de la «mujer nueva» encarnada en Amparo. En la ausencia de un final trágico se ha visto la influencia de Ibsen [Bieder, 1981: 28]. No obstante, la muerte tiene importancia en la obra de ambos dramaturgos. En Dicenta el asesinato es expresión de un sentimiento incontrolable que conduce al hombre, y a la mujer, a ejercer una violencia extrema sobre el otro (*Juan José*, 1895, *La cortijera*, 1900, *El señor feudal*, 1896 o *El crimen de ayer*, 1908). O supone la interiorización del machismo en la mujer, un sentimiento de culpa que pide su inmolación (*Curro Vargas*, 1898). Sus dos únicos suicidios en *El suicidio de Werther* y *Sobrevivirse* se introducen artificiosamente: el primero se trata de un suicidio egoísta y el último de otro altruista eugenésico. En Ibsen, un idealismo descontextualizado, igualador de hombres y mujeres, conduce a la autoinmolación; en cuatro obras suma, en total, siete suicidios, tres de hombres y cuatro de mujeres, realizados en un estado de serena o fría consciencia (*Espec-tros*, *El pato silvestre*, *La Casa Rosmer* o *Hedda Gabler*), bien sean egoístas, en cinco casos, o altruistas, en otros dos, aunque en *El pato silvestre* y *La Casa Rosmer*, el recurso humorístico signifique la crítica a un idealismo próximo al absurdo¹¹.

El distinto tratamiento en cuanto a la naturaleza del amor-pasión puede analizarse mediante la confrontación de *Curro Vargas* y *La dama del mar*, con idéntico punto de partida: dos mujeres aman a un hombre del cual les separa el destino; ambas se casan sin amor con señores mayores que las respetan; el conflicto se plantea a través del reencuentro del amado. El desenlace: en Ibsen, el marido le insta a elegir y ella decide quedarse a su lado; en Dicenta no existe opción para elegir ni vida fuera del amado y aquí «ensalza el amor como dignidad, definición de un espacio interior irreducible a imposiciones exteriores, el amor como sustrato de la afirmación del yo, anteponiéndolo al conflicto indivi-

11 Galdós [1951: 698], que admiraba sus obras realistas, negaba cualquier influencia del noruego sobre su teatro y tachó de ininteligibles *El pato silvestre* o *La dama del mar*.

duo-sociedad» [Robin, 2005: 265]. La pasión se convierte en un círculo de fuego mágico y maldito. Esta visión del amor-pasión objetiva la mera subjetividad y proporciona una visión idealizada afín al romanticismo fin de siglo: el reconocimiento de la existencia de sentimientos profundos ajenos a la razón «razonable» de la Ilustración. En Ibsen el suicidio resultaba un perfecto campo de experimentación de la modernidad y, desde un distanciamiento racionalista, lo envolvió en una fina y cruel ironía.

SOBRE LA RECEPCIÓN DE IBSEN EN ESPAÑA

La iniciativa de publicar a Ibsen en español se debió a Lázaro Galdiano, entre 1893 y 1894, en su revista *La España Moderna*. Francisco Fernández Villegas tradujo con gran éxito cuatro de sus obras del francés: *Espectros*, *Casa de Muñecas*, *La dama del mar* y *Un enemigo del pueblo*: Muñiz [2016: 5]. En ese mismo año, *Casa de muñecas* se representó con Carlota Mena en el papel de Nora, en Barcelona, y con Carmen Cobeña en Madrid, en 1902 [Gómez-Baggethun, 2019: 7].

En su época fue más leído que representado. En España críticos y autores lo explican a causa de «su carácter frío, incomprensible y nebuloso» [Rubio Jiménez, 2006: 32]. O porque «aquí pasó desapercibida la concepción orgánica y su concepto de la teatralidad que revolucionaría la escena europea» [Thión Soriano-Mollá, 2020, www.cervantesvirtual.com]. O debido a que «su teatro y el de los autores rusos eran de interioridades, de sicologías refinadas y medio bárbaras, aunaban la simplicidad junto a la complejidad de pensamientos y una osadía de intenciones que sorprendían porque no se las esperaba, aunque no carecían de interés» [Yxart, 1896:199].

El estudio de la cartelera madrileña, entre 1875 y 1915, arroja alguna luz. En la disyuntiva de un teatro para educar o para divertir, el teatro social (Ibsen incluido) ocupaba una mínima parte de la cartelera y excepcionalmente podía competir en el número de representaciones con comedias, óperas y zarzuelas: [Sancha Fernández, 2016: 663-288, 1461-1479].

Pese a las críticas, su eco se dejó sentir en Cano, Gaspar, Galdós, Echegaray o Sellés. Eugenio Selles (1842-1926), representativo de una tendencia social progresista, en Ícara toma de referencia a la emblemá-

tica Nora de *Casa de muñecas* para presentar la historia de Adora (A-dora, A-Nora), joven de buena familia, cuyo padre, el liberal don Diego Villalba, la ha educado en los principios de la libertad. Tras matrimoniarse con el conde Fernando Obrela, alumbró dos hijas y se plantea una vida propia. Al enterarse de que su marido tiene una amante y no poder divorciarse, abandona el hogar y a su prole. Ya en su vejez, arrepentida por los males causados y ante la perspectiva de que su impresentable e ilegítimo vástago vaya a heredar todo, consume sus horas ante el retrato de su marido en claro reconocimiento de su fracaso. «Ícara es un drama sobre el feminismo o la subversión de un modelo ibseniano: por su naturaleza inferior (Adora, la mujer) no sabe qué hacer con su libertad y no está preparada para vivir sin tutelaje» [Fernández Soto, 2009:123]. En conclusión, la libertad destruyó a Adora.

El seísmo desatado en Europa por *Casa de muñecas* hizo que, en Alemania, en las invitaciones de las familias de la alta sociedad, se recomendase no hablar de Nora [Siguán, 2003: 2159, 2160]. En Londres le obligaron a volver al hogar y en París le buscaron un amante [Hurtado, 1988: 21] por diversas razones que incluyen autocensura, convicciones, temor a la crítica o al público. Ibsen y Dicenta defendieron en el escenario que la libertad no era peligrosa sino un derecho de las mujeres, y lo hicieron a partir de dos premisas: la igualdad (jurídica) de hombres y mujeres para Ibsen y la libertad sexual para Dicenta, asignatura pendiente hasta la revolución sexual de la década de los setenta del pasado siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (1946): *Ibsen y su tiempo*, Argentina (Yucatán), Yerma Buena.
- ANDRÉS ZUECO, JESÚS (1991): *La obra dramática de don Joaquín Dicenta Benedicto*, 2 vols. [Tesis doctoral. Director: Dr. D. José Rico Verdú], Facultad de Filología Hispánica (UNED).
- ARENCEBIA, YOLANDA (2020): *Galdós, una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- BAROJA Y NESSI, CARMEN (1998): *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98* [Prólogo, edición, notas e «Índice onomástico con notas biográficas», de Amparo Hurtado], Barcelona, Tusquets.
- BIEDER, MARY ELLEN (1981): «The Modern Women on the Spanish Stage. The contributions of Gaspar and Dicenta», *Estreno* 7, 2, pp. 25-28.
- BOCK, GISELA (2001): *La mujer en la historia de Europa*, Barcelona, Crítica.

- CHECA OLMOS, FRANCISCO Y FERNÁNDEZ SOTO, CONCEPCIÓN (2014): «Adulterio femenino, divorcio y honor en la escena decimonónica española. El debate social en la recepción de *El nudo gordiano*, de Eugenio Sellés (1842-1926)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, 1, Universidad de Almería, pp. 155-169.
- FERNÁNDEZ SOTO, CONCEPCIÓN (2006): «Ícara (1910, 1911) de Eugenio Sellés. Un drama sobre el feminismo o la subversión de un modelo ibseniano», en *Desde Andalucía: Mujeres en el Mediterráneo*, eds. M. Arriaga et al., Sevilla, Arcibel, pp.185-199.
- GONZÁLEZ BLANCO, ANDRÉS (1917): «Joaquín Dicenta», en *Los dramaturgos españoles contemporáneos. Primera serie*, Valencia, Cervantes, pp. 205-299.
- GRAVIER, MAURICE (1968): *Les féminismes et l'amour dans la littérature norvégienne, 1850-1950*, París, Minard.
- HALL, H.B. (1952): «Joaquín Dicenta and the Drama of Social Criticism», *Hispanic Review* XX, pp.43-66.
- MAINER, JOSÉ CARLOS (1972): *Literatura y pequeña burguesía en España (1890-1950)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- MOLINA PUERTOS, ISABEL (2009): «La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: El Ángel del hogar de Pilar Sinués», *Pasado y Memoria, Revista de Historia contemporánea*, 8, Universidad de Alicante, pp. 181-197.
- MONS, ISABEL (2019): *Lou Andreas-Salomé. Una mujer libre*, Barcelona, Acantilado.
- MUÑIZ, IRIS F. (2016): «La España Moderna y la recepción temprana de Ibsen en España: en busca de la identidad del desconocido primer traductor español», *Cartas Hispánicas* 006, pp. 1- 27.
- NASH, MARY (1983): *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
- ORLANDO FIGES (2020): *Los europeos: Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1951): «Prólogo a los condenados», en *Obras completas*, vol.VI, Madrid, Aguilar.
- RAMOS, MARÍA DOLORES (2021): «Concepción Arenal diseña el futuro: humanismo reformismo social y feminismo en el siglo XIX», *Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 41, pp. 267-294.
- RÍOS CARRATALÁ, JUAN ANTONIO (2019): «Joaquín Dicenta: Una calamidad nacional», *ALE*, 31, pp. 267-279.
- ROBIN, CLAIRE-NICOLE (2005): «Introducción», en *Obras escogidas de Joaquín Dicenta*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, Diputación de Zaragoza.
- RUBIO GIMÉNEZ, JESÚS (2006): «Así que pasen cien años: notas sobre la primera

- recepción de Ibsen en España», *ADE Teatro*, 110, pp.30-33.
- SAFRANSKI, RÜDIGER (2009): *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, Barcelona.
- SANCHA FERNÁNDEZ, EUGENIE (2016): *El Teatro de la Comedia (1875-1915): su historia y reconstrucción de la cartelera* [Tesis presentada en la UNED, Facultad de Filología].
- SIGUÁN, MARISA (2003): «Ibsen en España», en *Historia del teatro español, II: Del siglo XVIII a la época actual*, Coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, pp. 2155-2175.
- SCANLON, GERALDINE M. (1976): *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1971)*, Madrid, Akal.
- THIÓN SERRANO-MOLLÁ, DOLORES (2020): «Galdós e Ibsen: indagaciones para la modernidad teatral», *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/galdos-e-ibsen-indagaciones-para-la-modernidad-teatral-996490/html/8020b1a9-d214-466a-ac8d-9b87b9a3db5e_6.html
- YSART, JOSÉ (1896): «Enrich Ibsen», en *Obras catalanas de Joseph Ysart*, Barcelona.