

Un cuarto propio

Posted on 5 de diciembre de 2014 by Martín Schifino



En 1878, mientras disfruta de su exilio en Roma, alejado del ambiente conservador de Noruega, Henrik Ibsen toma notas para su próxima obra, una «tragedia actual», con un personaje femenino que afronte, no el destino, sino una entidad apenas menos opresiva: la rígida moral de la época: «Una mujer –reflexiona el autor– no puede ser auténticamente ella misma en la sociedad de hoy, que es una sociedad exclusivamente masculina, con leyes escritas por los hombres, con fiscales y jueces que condenan la conducta de la mujer desde un punto de vista masculino». A continuación, Ibsen habla de la «angustia» y el «espanto» que llevará a su personaje a una catástrofe inevitable, más o menos como a cualquier heroína clásica. Pero lo interesante de las notas es que abren la reflexión a una posible escapatoria de ese esquema. Y lo cierto es que *Casa de muñecas*, como acabó llamándose la obra, se niega a las simplificaciones trágicas. A diferencia de las Fedras o Antígonas, que con sus muertes refrendan el statu quo, Nora Elmer, la protagonista, elige al final sus propias reglas, y se marcha de casa dando un portazo que retumba en todo el patriarcado. ¿Hace falta decir que el estreno fue un escándalo?

El escándalo se extendió durante años, conforme la obra fue montándose en distintas ciudades de Europa. Como sugiere Alberto Adell, un traductor que en los años ochenta del pasado siglo publicó estupendas versiones de Ibsen en español, «el portazo de Nora resonará por todo el teatro occidental. Es la cuerda que se rompe y el golpe de hacha que da fin a *El jardín de los cerezos* de Chéjov en 1905, y, treinta años después, es el golpe de viento que abre el balcón y hace oscilar las blancas cortinas al final de *Doña Rosita la soltera* de Lorca». Dicho así, lo anterior suena estupendo, pero vale considerar que el portazo mismo dejó de oírse en muchos de los países donde se representaba la obra, entre ellos España. En la versión alemana, cuenta Adell, el autor tuvo que redactar un final alternativo que suavizara la vehemencia de la protagonista, haciéndola marcharse casi en la deshonra. Y como las primeras traducciones al castellano y catalán se hicieron del alemán, fue aquella versión la que se vio por primera vez en 1893 en España, representada por una compañía de aficionados de Barcelona. La obra recobró el formato original a principios del siglo XX, cuando una compañía italiana la trajo a Madrid, pero ello no fue óbice para que más tarde, en un montaje dirigido por Luis Escobar durante el franquismo, Nora directamente se quedara en casa. Nada de tonterías sobre los «deberes consigo misma». ¡Dios, patria y familia! El triste espectáculo de la censura dice algo muy básico, pero muy importante, sobre la obra: el final

es provocador sólo si hay una sociedad que se siente provocada. Y una sociedad se siente provocada sólo si le tocan un nervio sensible.

La dificultad de montar *Casa de muñecas* hoy en día, cuando, al menos en Occidente, Nora es libre de pegar cuantos portazos quiera, resulta por ello evidente. Un adaptador podrá introducir matices, subrayar símbolos o resaltar ironías, pero en esencia tendrá dos opciones: un montaje anticuario o historicista, que intente reconstruir la realidad específica de cierto momento en la historia de la moral; o una traducción de aquel período histórico a nuestros tiempos, que busque equivalencias verosímiles o, cuando menos, resonancias de las dificultades pasadas en el presente. La versión y adaptación de Jerónimo Cornelles y Ximo Flores, que puede verse en los Teatros del Canal dirigida por este último, apuesta decididamente por la segunda posibilidad. Es un intento valiente, y hay un par de transposiciones acertadas sobre las relaciones de poder que entablan los personajes; pero Cornelles y Flores han organizado un tremendo batiburrillo con la política de géneros, la psicología, el peso específico del contexto social, el simbolismo de los detalles, los estilos interpretativos y hasta el portazo. No es sólo que cuesta encontrar en escena un drama que conserve la densidad del planteamiento original; es que, con frecuencia, Ibsen parece reducido a guionista de *Mujeres desesperadas*.

Lo digo como alguien que en su momento disfrutó bastante de *Mujeres desesperadas*, cuyos temas, pensándolo bien, no están tan lejos de Ibsen. Cuando apareció en 2004, la serie hizo mella precisamente porque hablaba de cómo cuatro mujeres de una clase equivalente a la de Nora —la clase media, suburbana y profesional— lidiaban con los desafíos contemporáneos, entre los que estaba el de mantener las apariencias de una vida exitosa, impecable como el césped que se extendía al frente de sus casas, independientemente de las turbulencias que se ocultaran dentro. No puede decirse, sin embargo, que el producto tuviera el calado filosófico-simbólico de Ibsen, y las historias apelaban a mecanismos melodramáticos y estereotipos un tanto fáciles. Acercar a Nora a este terreno es incurrir en riesgos de frivolidad caracterológica, y en esta producción los riesgos se convierten en decididos patinazos: una mujer preocupada por la comodidad material de su familia no es lo mismo que una cabecita hueca interesada por poco más que el *shopping*. Pero también hay un problema complementario, vinculado con la naturaleza del material. La obra de Ibsen, como las de cualquier dramaturgo clásico, está llena de resortes que permiten dar vida escénica a una realidad social; me refiero a cosas como la amiga que regresa al cabo de diez años, la carta inculpadora, el hombre caído en desgracia, la herencia que da un respiro, el préstamo deshonoroso, el paterfamilias hipócrita, o el amigo enamorado. Lo que ocurre cuando se traslada todo eso a Wisteria Lane no es solo que el mecanismo rechina, sino que la realidad imaginaria parece más falsa que una burda reconstrucción histórica.

Uno de los motivos de la obra, por ejemplo, son los éxodos a que se han visto forzados los personajes, a menudo a costa de sacrificios. Nora ha llevado a su marido a Italia para que se curase de una enfermedad (que nunca se nombra, pero casi seguro que es tuberculosis: otro tópico decimonónico) y su amiga Cristina ha cuidado de su marido y luego de su madre ya muertos en un pueblo de provincias, de donde vuelve a la capital al cabo de años. Algo así, en el presente, no funcionaría, de manera que aquí se envía al matrimonio a «pasar un año en Estados Unidos para un tratamiento» y a la viuda, por alguna razón inescrutable, a vivir en Nueva Zelanda. Como mínimo, la verosimilitud se resiente; pero quizá uno se tragaría los disparates de la trama si no tuviera que ver a Nora (Rebeca Valls) vestida como una muñeca Barbie o a Cristina (María Manaya) hacer una entrada en minifalda negra, para luego declarar que «la cirugía estética es mi mejor amiga». Hablando de minifaldas, es imposible pasar por alto que, en una obra sobre la injusta desigualdad de los sexos, hay en exhibición bastante más piel femenina que masculina (al final, Valls se desnuda), como si al director se le hubiese escapado que, mientras el texto condena la objetivación de las mujeres, la puesta en escena las pasea continuamente como objetos sexuales.

O quizá no se le ha escapado, sino que juega adrede con esa «tensión irresoluble», como suele decirse en posmoderno. Vale. Tampoco va uno a enarbolar los banderines de la corrección política. Pero la corrección escénica sí es preocupante. ¿Realmente hace falta que Nora, para la famosa fiesta de disfraces de la obra, se vista como Uma Thurman en *Kill Bill*, empuñando incluso una katana de plástico? Y, si hace falta, ¿es necesario que, así engalanada, encarne un videoclip punki al son de «I'm a cliché», de X-Ray Spex? ¡X-Ray Spex! Si hay una estética más alejada del reflexivo espíritu de Ibsen, la desconozco. La actriz que interpreta a Nora, Rebeca Valls, afronta el reto de acercarla con un aplomo heroico, pero para conseguirlo le haría falta, igual que a su personaje al final de la obra, «un milagro». El milagro no se produce, en parte porque se reproducen los desaciertos: el marido de Nora, Helmer (Jerónimo Cornelles), vuelve de la fiesta disfrazado de asno; y como si el simbolismo no fuera lo bastante obvio, el amigo enamorado, Rank (Manuel Puchades), aparece más tarde con alas de ángel. Vestida como en *Kill Bill*, cuando no para matar, Nora se presenta como una vengadora despiadada, si bien ello no encaja mucho en el marco general de la obra, que, según el director, quiere mostrar a todos como «marionetas del entorno social, de las exigencias de la sociedad basadas en el triunfo».

Por este lado, el planteamiento no está mal, pues aliviana al texto del peso histórico de ser un hito feminista; por desgracia, eso lleva a reducir la hondura y las contradicciones de los personajes. Helmer es en Ibsen un hipócrita remilgado, pero de buen corazón; interpretado por Cornelles como un marido controlador y mentecato, es sencillamente insoportable. Manuel Puchades se mantiene más o menos al nivel del texto, con el inconveniente de que el

texto adaptado no se mantiene al nivel del original: quienquiera de los dos adaptadores que haya juzgado necesario agregar la réplica «estoy enamorado de usted, Nora» –una verdad en torno a la que Ibsen baila un delicado minué, sin explicitarla–, realmente debería pensárselo mejor. Con estas cuestiones de detalle, me temo, podríamos seguir un buen rato. En términos más generales, la representación no cuaja porque no le presta suficiente atención a la voz de Ibsen.

Quien, sin duda, sí quiere prestarle atención es la dramaturga argentina Griselda Gambaro, que en *Querido Ibsen: soy Nora*, orquesta un diálogo imaginario entre el autor y el personaje. La obra, que se estrenó la temporada pasada en Buenos Aires, al parecer con bastante éxito, se ofrece durante sólo tres funciones en la misma sala de los teatros del Canal, media hora después que *Casa de muñecas*, con la misma parquedad escenográfica. Minimalismo aparte, sería difícil concebir dos puestas en escena más disímiles: mientras que *Casa* se acercaba al presente, ésta se remonta al pasado, y mientras que aquélla buscaba un registro naturalista, aquí se elige un marcado expresionismo corporal, lleno de movimientos bruscos e inesperados cambios de tono. El montaje sorprenderá a los menos avisados, pero sería bueno prevenirles de que se trata de la misma obra que la anterior. Pese a lo que se anuncia, *Querido Ibsen: soy Nora* no es «una reescritura de un clásico»: es el clásico, con algunos retoques e intervenciones de Gambaro, quien, en sustancia, ha hecho poco más que reordenar algunas frases, acortar algunas escenas y agregar texto de su cosecha, un trabajo de adaptación. Aun así, se las ha ingeniado para hacer caso omiso del dicho inglés que reza: «Si no está roto, no lo arregles».

Durante hora y media –veinte minutos menos que *Casa de muñecas*, por fortuna–, Gambaro y el director, Silvio Lang, se dedican a arreglar una obra que funciona de maravilla para acabar con un texto hecho pedazos. La gran innovación sería lo que el director llama «una operación de inversión y desplazamiento». Ya cuando uno lee esa frase en el programa tiene ganas de decirle: vamos a ver, ¿inversión o desplazamiento? Pero no es una cosa ni la otra, porque sólo se trata de incluir en la obra una figura de autor que va comentando las acciones, y a veces discute con Nora o con los demás personajes sobre los hechos. «¿Se arreglará sola?», le pregunta en un momento ese «Ibsen» a la protagonista. Y luego: «No tome decisiones por su cuenta». Nora responde: «¡Ayúdeme!». En fin, Ibsen unas veces la ayuda, otras no y otras acepta que el personaje lo contradiga o lo cuestione, lo que a su vez pone en entredicho su figura de autoridad. Me dirán que soy un pedante, pero el original ya trata de un personaje que se enfrenta a una figura de autoridad y acaba ganándose el derecho a tener la última palabra. ¿De qué sirve elevar esa situación al cuadrado? Dice Lang: «*Querido Ibsen: soy Nora* hace un teatro de la identidad como negociación de las posibilidades de un sujeto culturalmente atrapado; y del litigio por la autoría, una condición

de posibilidad de la emancipación subjetiva». Me queda mucho más claro.