

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



ESTRATEGIAS FEMINISTAS EN *UNA CASA DE MUÑECAS* (HENRIK IBSEN) Y *CÁNDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

María Fukelman

NOTA SOBRE LA AUTORA

María Fukelman 

Universidad de Buenos Aires-Instituto de Artes del Espectáculo-CONICET/Universidad Católica Argentina, Argentina

Correo electrónico: mariafukelman@gmail.com

Recibido: 16/01/2025

Aceptado: 22/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.001>

RESUMEN

Con motivo de estar próximo a cumplirse, en 2026, el 120° aniversario del fallecimiento de Henrik Ibsen y el 170° aniversario del nacimiento de George Bernard Shaw, este trabajo propone abordar el diálogo entre la obra *Una casa de muñecas* (1879), del primero, y *Cándida* (1898), del segundo, para determinar qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles difieren y qué operaciones tuvieron lugar en esas transformaciones. A su vez, se plantea observar qué estrategias y corrientes feministas contemporáneas pueden ser leídas en dichos textos dramáticos. Se parte de la hipótesis que estos dos autores rebeldes —en términos de Brustein (1970)— fueron pioneros en la construcción de heroínas feministas, pero lo hicieron tomando distintos caminos. El presente artículo, entonces, se propone corroborar los siguientes puntos: que Shaw escribió *Cándida* como una respuesta a *Una casa de muñecas*, como ya han sostenido otras autoras (Christian, 2015; Templeton, 2018); que lo hizo aprehendiendo la estructura y algunos de sus elementos principales, pero cambiando la tesis principal; que, aunque esto haya generado como resultado un sentido diferente, ambas piezas fueron hechas desde una perspectiva que hoy podemos considerar feminista; y que las distintas decisiones tomadas pueden conectarse con las discusiones que se dan en el seno de los movimientos feministas aún en la actualidad. Bajo esta lectura, *Una casa de muñecas* encarna una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, mientras que *Cándida* da cuenta de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo.

Palabras clave: Teatro de tesis, Feminismos, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Estrategias

ESTRATÉGIAS FEMINISTAS EM UMA CASA DE MUÑECAS (HENRIK IBSEN) E CÁNDIDA (GEORGE BERNARD SHAW)

RESUMO

Com a aproximação dos 120 anos da morte de Henrik Ibsen e do 170° aniversário do nascimento de George Bernard Shaw em 2026, este artigo pretende abordar o diálogo entre a peça *Cândida* (1898), de Shaw, e *Casa de Bonecas* (1879), de Ibsen, e determinar quais elementos coincidem em ambos os textos, quais diferem e quais operações ocorreram nessas transformações. Ao mesmo tempo, pretende-se observar que estratégias e correntes feministas contemporâneas podem ser lidas nesses textos dramáticos. Supõe-se que essas duas autoras rebeldes (nos termos de Brustein, 1970) foram pioneiras na construção de heroínas feministas, mas que o fizeram tomando caminhos diferentes. Este artigo, então, visa corroborar que Shaw escreveu *Cândida* como uma resposta a *Casa de Bonecas* (como outros autores já argumentaram, como Christian, 2015, e Templeton, 2018); que ela o fez apreendendo a estrutura e alguns de seus principais elementos, mas mudando a tese principal; que, embora isso possa ter resultado em um significado diferente, ambas as peças foram escritas a partir de uma perspectiva que hoje podemos considerar feminista; e que as diferentes decisões tomadas podem ser conectadas às discussões que continuam dentro dos movimentos feministas até hoje. Para tanto, *Casa de Bonecas* representaria uma ruptura radical com o sistema patriarcal a partir de uma perspectiva feminista liberal, enquanto *Cândida* refletiria um feminismo relacional e uma forma mais adaptável de poder feminino.

Palavras-chave: Teatro de tese, Feminismos, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Estratégias

FEMINIST STRATEGIES IN *A DOLL'S HOUSE* (HENRIK IBSEN) AND *CANDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

ABSTRACT

As the 120th anniversary of Henrik Ibsen's death and the 170th anniversary of George Bernard Shaw's birth in 2026 approaches, this paper aims to address the dialogue between the former's play *Candida* (1898) and the latter's *A Doll's House* (1879) to determine which elements coincide in both texts, which differ, and what operations took place in these transformations. At the same time, the aim is to observe what contemporary feminist strategies and currents can be read in these dramatic texts. It is hypothesized that these two rebellious authors—in Brustein's (1970) terms—were pioneers in the construction of feminist heroines, but they did so by taking different paths. This article, then, aims to corroborate the following arguments: that Shaw wrote *Candida* as a response to *A Doll's House*, as other authors have already argued (Christian, 2015 ; Templeton, 2018); that he did so by apprehending the structure and some of its main elements but changing the main thesis; that, although this may have resulted in a different artistic meaning, both plays were written from a perspective that we can now consider feminist; and that the different decisions taken can be connected to the discussions that continue within feminist movements even today. In this sense, *A Doll's House* would embody a radical break with the patriarchal system from a liberal feminist perspective, while *Candida* would reflect a relational feminism and a more adaptive form of female power.

Keywords: Thesis Theater, Feminisms, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Strategies



ESTRATEGIAS FEMINISTAS EN *UNA CASA DE MUÑECAS* (HENRIK IBSEN) Y *CÁNDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

INTRODUCCIÓN

Con motivo de estar próximos a cumplirse, en 2026, el 120° aniversario del fallecimiento de Henrik Ibsen (1828-1906) y el 170° aniversario del nacimiento de George Bernard Shaw (1856-1950), en este trabajo abordo cómo dialogan las obras teatrales *Cándida* (1898), de Shaw, y *Una casa de muñecas* (1879), de Ibsen, y determino qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles difieren y qué operaciones tuvieron lugar en esas transformaciones. A su vez, me planteo observar qué estrategias y corrientes feministas contemporáneas pueden ser leídas en dichos textos dramáticos. Para ello, parto de la hipótesis de que estos dos autores rebeldes —en términos de Brustein (1970)— fueron pioneros en la construcción de heroínas feministas, pero que lo hicieron tomando distintos caminos.

Henrik Ibsen “consolidó las grandes estructuras del teatro moderno” (Dubatti, 2006b, p. 6) y su principal aporte al género fue la puesta del drama al servicio de una tesis que guiara toda la obra y que predicara conceptos sobre el mundo social. Tomando esa idea como base, intentaré demostrar cómo George Bernard Shaw, otro gran promotor del teatro didáctico —según Eliggi, “Shaw consideraba al teatro como el medio más adecuado para educar al pueblo” (2019, p. 6)— se sirvió de una de las piezas claves de Ibsen, a quien admiraba profundamente, para crear una obra propia que le diera un giro a la tesis presentada. No obstante, las diferencias entre ambos no necesariamente representan posiciones dicotómicas. En este sentido, Joan Templeton (2018) sostiene que Shaw fue un lector perspicaz de las obras de Ibsen y que sus interpretaciones no distorsionaron el mensaje del dramaturgo noruego, sino que ofrecieron análisis pioneros que anticiparon las críticas posteriores.

En el presente artículo, entonces, me propongo corroborar que Shaw escribió *Cándida* como una respuesta a *Una casa de muñecas*, tal como ya han sostenido otras autoras (Christian, 2015; Templeton, 2018). También me propongo corroborar que lo hizo aprehendiendo la estructura y algunos de sus elementos principales, pero cambiando la tesis principal; que, aunque esto haya generado como resultado un sentido diferente, ambas piezas fueron hechas desde una perspectiva que hoy podemos considerar feminista; y que las distintas decisiones tomadas pueden conectarse con las discusiones que se dan en el seno de los movimientos feministas aún en la actualidad. Bajo esta lectura, considero que *Una casa de muñecas* encarna una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, mientras que *Cándida* da cuenta de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo.

Comenzaré el trabajo exponiendo el marco teórico a utilizar, compuesto por una breve introducción sobre el drama de ideas y sobre las posturas feministas a las que me referiré a lo largo del desarrollo. Luego me abocaré al análisis comparativo entre las piezas de Shaw e Ibsen, haciendo hincapié en la caracterización de las protagonistas Nora y Cándida —quienes se constituyen como heroínas feministas de diferentes maneras y cuyas interacciones

también me permitirán estudiar a los personajes masculinos— y en los finales de las obras, en los que se pueden apreciar el uso de las distintas estrategias del movimiento feminista que siguen vigentes.

MARCO TEÓRICO

Patric Pavis consideró al “Teatro de tesis” como una

Forma sistemática de teatro didáctico¹. Las piezas desarrollan una tesis filosófica o moral, buscando convencer al público de su fundamento, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones. Toda pieza presenta necesariamente, en un embalaje más o menos discreto, una tesis. (1996, p. 360)

Este teatro, por lo tanto, transmite una idea sobre la realidad, que es planteada por el autor y comprobada en el desarrollo de la pieza teatral. Sin embargo, este hecho no nos lleva a un terreno de autonomía absoluta del arte (“el arte por el arte”), sino a un teatro involucrado con el contexto social que lo rodea. El teatro de tesis, si bien sigue el principio aristotélico de la *mímesis*, no se propone solamente ser un espejo de la sociedad, sino que también busca dejar en los espectadores un aprendizaje respecto de esta.

Una de las objetivaciones del teatro de tesis es la archipoética del drama moderno. Ibsen es quien lleva a cabo esta “revolución teatral” que, a su vez, surge a partir de la poética del drama burgués, cuya base pragmática responde a una concepción utilitaria del teatro. Jorge Dubatti (2006a) postula las bases epistemológicas de esta archipoética: la creencia en el ser objetivo del mundo; el ser del arte como complementario al ser del mundo real; la adecuación del ser del arte a los dictámenes del ser del mundo; la ilusión de contigüidad metonímica entre el mundo real y el poético; y la función del artista como observador del mundo real y recreador de ese mundo en el arte. El drama moderno responde a la estética realista basada en la *mímesis* aristotélica que, hacia fines del siglo XIX, se interpretaba como imitación de la realidad en el arte. Phillippe Hamon, en una de sus tres definiciones de “realismo”, observa

Un realismo que podríamos llamar descriptivo reductible a un problema de postura ilocutoria, y que definiría una situación comunicativa global descomponible en un cierto número de presupuestos [...] Dos temas principales nos parece que pueden ser extraídos: el de la legibilidad (el mensaje debe poder “retransmitir” una información) y el de la descripción. (s.f., p. 7)

El realismo europeo del siglo XIX intenta reproducir, lo más exactamente posible, las características propias de la sociedad contemporánea. El drama de tesis no se limita solamente a la “representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de esas pasiones” (Aristóteles, 1948, p. 37) ni tampoco a “imitar la conducta humana y las situaciones de la vida real” (Rest, 1979, p. 49), sino que apunta

1 “Es didáctico todo teatro que apunta a instruir a su público, invitándolo a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una cierta actitud moral o política” (Pavis, 1996, p. 372).

a modificarla a partir de la exposición y la demostración de una idea, llevándola a la práctica en escena. En el drama de tesis, el autor no solo crea un objeto estético, busca, también, cierta incidencia en la sociedad que lo circunda: se trata de reflejar en el escenario lo que sucede en la realidad con el fin de generar un cambio, o bien de ratificar el orden establecido. La tesis general es unívoca; todos los recursos que se utilizan en la obra apuntan a la redundancia pedagógica. Dicho de otra manera, lo que se pretende es que no queden dudas acerca de la idea sostenida en la pieza. En *Una casa de muñecas*, la tesis presentada por el autor tiene que ver con la necesidad de reconsiderar el rol social de la mujer en el pasaje de la infancia a la madurez, un “reclamo que Ibsen hace a todo individuo” (Dubatti, 2006a, p. XXXVIII). En este sentido, la red simbólica disemina—da por toda la obra, que contrasta el mundo añiñado con el mundo adulto, es uno de los procedimientos que ayudan a sostener esta tesis.

Shaw, por su parte y de manera más cercana al siglo XX, también formó parte del movimiento realista. Tal como postula Jaime Rest, él mismo “aseguraba que sus procedimientos teatrales respondían a las pautas del realismo y estaban avalados por el ejemplo de Ibsen, su maestro y guía” (1968, p. 67). Shaw seguía a Ibsen en relación a su pertenencia al género realista y a su utilización de elementos didácticos para provocar efectos en el espectador: “El teatro crece en importancia como órgano social [...] la civilización moderna está multiplicando rápidamente la clase social para la que el teatro es escuela e iglesia a la vez” (Shaw, 1941, p. 16). De acuerdo con esto, Jennifer Buckley (2017) y Audrey McNamara (2023) destacan que Shaw usó el teatro como un medio para examinar y reformar instituciones sociales como el matrimonio, proponiendo una visión más igualitaria y realista de las relaciones humanas. Por su parte, Mary Christian (2015) sostiene que *Cándida* funciona como una respuesta a *Una casa de muñecas*, dado que ambas obras tratan el tema del matrimonio y la autonomía femenina, aunque desde enfoques contrastantes. En este sentido, como expresé más arriba, me interesa abordar estos contrastes y vincularlos a las distintas estrategias y ramas internas del feminismo: examinar *Una casa de muñecas* como la encarnación de una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, y examinar *Cándida* como la puesta en acción de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo. Sin embargo, como las teorizaciones sobre los feminismos son posteriores a las obras, de ninguna manera queremos decir que Ibsen o Shaw siguieron a tal o cual corriente; más bien, esta investigación propone una relectura de sus textos desde estos enfoques contemporáneos feministas.

Dentro del movimiento feminista, definido como un “conjunto de los movimientos y grupos sociales que desde distintas corrientes del feminismo luchan por el fin del patriarcado” (Facio, 1999, p. 201), el feminismo liberal “pone el énfasis en la idea de que la subordinación de las mujeres hunde sus raíces en una serie de restricciones legales y consuetudinarias que impiden la entrada y/o el éxito de las mujeres en el espacio público” (Jiménez Perona, 2005, p. 17). Por lo mismo, se enfoca en lograr la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres a través del marco legal y político de la democracia liberal. De esta manera, este feminismo defiende que la igualdad de género se puede lograr mediante reformas legales y políticas que eliminen las barreras discriminatorias. Algunas de sus principales características tienen que ver con la búsqueda de la igualdad ante la ley, la garantía de los derechos individuales y la aplicación de cierto enfoque individualista, en tanto que prioriza el desarrollo de las capacidades y el potencial de cada mujer por sobre la estructura social o económica. Esta rama del feminismo tiene sus raíces principalmente en Europa y Estados Unidos, y algunas de las personas que contribuyeron a desarrollar su teoría fueron Mary Wollstonecraft (1759-

1797), John Stuart Mill (1806-1873), Betty Friedan (1921-2006), Martha Nussbaum (1957—) y Susan Moller Okin (1946-2004). En cuanto al feminismo radical, se le dio ese nombre porque se propuso buscar la raíz de la dominación. Una de sus primeras decisiones, en la década del 60, fue la separación de los varones y la constitución del Movimiento de Liberación de la Mujer. Según María Luisa Balaguer, la característica principal de esta corriente consiste en “destacar sobre todo el aspecto biológico de la mujer y en su alcance como factor de diferenciación del hombre” (2005, p. 81).

El feminismo relacional, por otro lado, parte de la idea de que las identidades y las experiencias de género no se forman de manera individual y aislada, sino en relación con los demás y dentro de redes de cuidado, afecto y dependencia mutua. Es decir, “sitúa las relaciones interpersonales en redes y estructuras sociales e institucionales, todas las cuales también responden y se moldean mutuamente y tienen implicaciones para las explicaciones de los factores y características de las relaciones opresivas²” (Koggel et al., 2022, p. 4). Sus ideas centrales se enfocan en desplazar la idea del “sujeto autónomo” por la del “sujeto relacional” y promover valores como la empatía, el cuidado y la corresponsabilidad, por lo que este enfoque presenta un cuestionamiento del feminismo liberal, en tanto este se centra en la individualidad. Su desarrollo teórico es más reciente; se inicia a finales del siglo XX, de la mano de Carol Gilligan, Joan Tronto y Eva Feder Kittay, quienes propusieron una filosofía o ética del cuidado.

NORA Y CÁNDIDA³, DOS HEROÍNAS PROTAGONISTAS

Tanto Ibsen como Shaw han centrado la mayoría de sus obras en personajes femeninos. Ibsen, por su parte, ha sido considerado como un autor cercano a las causas feministas en más de una oportunidad. Por ejemplo, Goldman ha señalado que

Separado por un muro infranqueable de superstición, costumbre y hábito, el matrimonio no tiene el potencial de desarrollar el conocimiento y el respeto mutuos, sin los cuales toda unión está condenada al fracaso. Henrik Ibsen, quien odiaba todas las farsas sociales, fue probablemente el primero en comprender esta gran verdad⁴. (1914, p. 3)

Sin embargo, el propio autor se encargó de desmentir estas atribuciones en su tiempo: “No soy miembro de la Liga para los Derechos de la Mujer [...] Hasta no estoy seguro de lo que este movimiento para los derechos de la mujer es. A mí me ha parecido un problema de

2 En inglés en el original: “Feminist relational theory situates interpersonal relationships in social and institutional networks and structures, all of which also respond to and shape each other and have implications for accounts of factors and features of oppressive relationships”. A menos que se indique lo contrario, la traducción es nuestra.

3 El significado del nombre “Cándida” es obvio: da cuenta de lo blanco, lo inmaculado y lo puro. Podríamos pensar que Shaw se lo atribuyó con cierta ironía debido al giro argumental que la obra propone en relación a la trama de Una casa de muñecas: Cándida, tal como veremos más adelante y a diferencia de Nora, decide quedarse en su casa con su marido, pero eso no necesariamente la hace inmaculada y pura. En cuanto al nombre “Nora”, podemos señalar que en árabe es la forma femenina de Nur, que significa “luz”; asimismo, hay otras acepciones en otros idiomas que también tienen una connotación positiva, luminosa y valiente. En euskera, significa “noble”; en inglés, es una forma corta de Honora, un nombre anglonormando que deriva de la palabra latina “honor”; en griego, significa “bella como el sol”; y, por último, en el folclore y la literatura irlandeses, Nora representa a las mujeres heroicas que encarnan el honor y el coraje.

4 En inglés en el original: Separated by an insurmountable wall of superstition, custom, and habit, marriage has not the potentiality of developing knowledge of, and respect for, each other, without which every union is doomed to failure. Henrik Ibsen, the hater of all social shams, was probably the first to realize this great truth.

la humanidad en general” (como se citó en Giberti, 2006, p. 129). En este sentido, hay que destacar la mala prensa que, desde sus inicios, tuvo la palabra “feminista”, tal como recopila Gorosarri (2023).

Ibsen postulaba que su intención era generar conciencia acerca de los asuntos de toda la sociedad y que, si lo hacía desde el punto de vista femenino, era porque —aunque para él había dos tipos de leyes, una para los hombres y otra para las mujeres— a fin de cuentas “en los asuntos prácticos de la vida las mujeres son juzgadas por la ley de los hombres, como si fueran hombres y no mujeres⁵” (Giberti, 2006, p. 124). En este sentido, Dubatti sostiene que “Nora es mucho más que un personaje femenino: es una metáfora de potencia incalculable [...] Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa” (2006b, p. 131). Aunque es cierto que el personaje de Nora trasciende su condición femenina, esto no niega el hecho que sea una mujer que, en pleno siglo XIX, intenta no depender de un varón y lucha por su destino. Por ello, desde la mirada de hoy, también se puede considerar un personaje feminista. En este sentido, es posible que, como ya mencionamos, el accionar de Nora se relacione con un tipo de feminismo liberal, dado que la intención del personaje es salvarse a sí misma, no al colectivo. No obstante, solo esta acción individual podría haber sido suficiente para que otras mujeres lectoras consideraran la posibilidad de decidir por sí mismas.

Por otro lado, Shaw sostuvo que las mujeres debían enfrentarse al deber que les imponía la sociedad para poder liberarse:

El fondo de la cuestión es que a menos que la mujer repudie su feminidad, su deber para con el marido, los hijos, la sociedad, la ley, y para con todos excepto ella misma, no podrá emanciparse [...] Por lo tanto la mujer ha de repudiar el deber por completo. En ese repudio se encuentra su libertad; pues es falso decir que ahora la mujer es la esclava directa del hombre: es la esclava directa del deber. (2013, p. 53)

Rodelle Weintraub (1977) presenta a este autor como un pionero en la defensa de los derechos de las mujeres, dado que sus obras promovieron ideales feministas avanzados para su tiempo. Sin embargo, también sostiene que, en su vida personal, Shaw mostró ciertas contradicciones respecto a estos principios (Weintraub, 2013). Esto mismo fue señalado por Laura Cerrato, quien afirma que Shaw tenía una relación compleja con las mujeres debido a que estaba atravesada por su puritanismo de fondo y porque no podía “dejar de ver en la mujer, como Eva culpable de la caída de Adán, una amenaza para el hombre” (2001, p. 44).

5 En inglés en el original:

There are two kinds of moral law, two kinds of conscience, one in man and a completely different one in woman. They do not understand each other; but in matters of practical living the woman is judged by man's law, as if she were not a woman but a man”. Se utilizó la traducción de Karina Giberti (2006, p.124).

En *Cándida*⁶, el personaje protagónico es notoriamente fuerte, “omnipotente y omnisciente” (Cerrato, 2001, p. 44). Cándida cumple funciones consideradas masculinas para la época, se ocupa tanto de trabajos intelectuales como de los que involucran esfuerzo físico: “Cándida bajará enseguida a hacerles compañía. Acaba de despedir a la alumna. Está poniendo combustible en las lámparas” (Shaw, 1961, p. 171).

De manera contraria, su antecesora Nora de *Una casa de muñecas* no solo no hace “tareas de hombre”, sino que apenas ocupa el lugar de una mujer⁷. Su rol en la primera parte de la obra es prácticamente el de una niña. Es ella quien necesita cuidados, se la ve frágil y hasta ausente del mundo adulto, representado por su marido: “¿Para qué negarlo, querida Nora? (*Tomándola por la cintura*) El chorlito es un encanto, pero derrocha el dinero. Es increíble lo caro que resulta mantener a un chorlito” (Ibsen, 2006, p. 8). Nora es tratada con diminutivos por Torvaldo Helmer, quien, más que representar el lugar del marido, se asemeja a un padre. Para Karina Giberti, “Nora se encuentra ‘atrapada’ tanto física como mentalmente dentro de esta estructura delineada por una sociedad fuertemente patriarcal, y se ocupa de tareas eminentemente femeninas” (2006, p. 126). A lo largo de la pieza, Nora irá descubriendo que no cumple un rol de *individuo* y, como veremos más adelante, será esto lo que intenta recuperar hacia el final. Así como Nora ocupa, al principio, el lugar de una niña, en *Cándida* son los hombres quienes toman este rol: “Cándida (a Morell): Mi niño no tiene buen aspecto [...] Está palidísimo, gris, arrugado, envejecido” (Shaw, 1961, p. 177); “Cándida (a Eugene): Muy bien. Entonces lo perdono. Y ahora vaya a acostarse como un buen chico. Quiero hablar con James acerca de usted” (p. 205). Tanto Morell como Eugene están enamorados de Cándida y ambos son vistos como niños ante sus ojos. Se muestran indefensos, vulnerables y dispuestos por completo a hacer lo que ella diga. Son ellos quienes la necesitan y no al revés: “Eugene (a Cándida): Me marcharé. Haré todo lo que usted quiera” (p. 206); “Morell: Ahora ella deberá escoger entre ambos” (p. 205).

Los hombres que se disputan el amor de Cándida están absolutamente desdibujados y opacados por su omnipresencia. Se ven avasallados por ella. Según Cerrato,

esto es así porque en realidad sus mujeres [se refiere a las creadas por Shaw] son los verdaderos ‘hombres’ y encarnan mejor algunos valores que Shaw admira, como la decisión, que a veces se traduce en inescrupulosidad en los personajes para alcanzar sus objetivos; y un menor autoengaño idealista. (2001, pp. 45-46)

Al respecto del idealismo, Shaw sostuvo que “es a la vez más avanzado y más peligroso que el filisteísmo” (2013, p. 49). En este sentido, Cerrato (2001) propone que esta situación del hombre utópico y la mujer realista se puede leer como una crítica a las ideas heredadas del siglo XIX, ya que Cándida descrea visiblemente de la utilidad de las ideas que predica su

6 Refiero muy brevemente el argumento: la obra cuenta la historia de Cándida, una mujer londinense, de carácter fuerte que, en determinado momento de su vida, debe elegir entre continuar con su esposo, James Morell, o dejarlo por Eugene Marchbanks, un joven poeta que quiere rescatarla de lo que supone una vida familiar aburrida y sin brillo.

7 Hago un resumen muy breve de la obra: Nora vive feliz con sus hijos y su marido Torvaldo Helmer, a quien le oculta un secreto que, luego de muchos años, está a punto de develarse. La reacción de él una vez que esto sucede es lo que hace que Nora se dé cuenta de que en su matrimonio ella no es más que una “muñeca” y lleva a que quiera abandonarlo para reencontrarse consigo misma.

marido: “¿Por qué tienes que salir todas las noches, para dar conferencias y charlas? [...] Es claro que todo lo que dices es muy cierto, pero no sirve de nada. No les importa un comino de lo que hablas” (Shaw, 1961, p. 178).

De forma contraria, en *Una casa de muñecas*, Nora cree, hasta llegar a los momentos culminantes de la obra, en todo lo que le dice su marido. Confía en él, pero también le teme (como le sucede a Morell con Cándida): “Ahora la está abriendo; ahora la lee. Oh, no, no; aún no. Adiós Torvald; adiós, hijos míos...” (Ibsen, 2006, p. 94). Esto hace que le oculte cosas. Sin embargo, hacia el final de la pieza va a quedar más claro que “el auténtico ‘muñeco’ de esta ‘casa’ es su marido” (Dubatti, 2006b, p. 57).

Las figuras de Nora y Cándida parecen muy diferentes. No obstante, en las parábolas que transitan sus arcos narrativos, estas atraviesan zonas en común. El personaje de Nora es presentado de forma muy acomodada a lo que la sociedad espera de ella (es complaciente con su marido, se desentiende del dinero y se muestra como un sujeto débil que necesita ser cuidado), pero efectúa un cambio radical para lograr emanciparse hacia el final de la pieza. Mientras tanto, el personaje de Cándida hace un camino relativamente inverso, dado que parte de un estado de agencia que implica un estar en el mundo de forma más disruptiva (toma decisiones, su marido se muestra a su servicio, realiza tareas poco convencionales para una mujer —aunque no se puede dejar de lado que también cumple tareas de cuidado—), pero luego opta por una decisión final conservadora. Empero, como veremos a continuación, ambos desarrollos presentan estrategias que podríamos considerar feministas.

¿CAMBIO RADICAL O ADAPTACIÓN? LOS FINALES DE UNA CASA DE MUÑECAS Y CÁNDIDA

Hacia el final de *Una casa de muñecas*, se produce un importante punto de quiebre en la personalidad de Nora. Luego de mostrarse durante la mayor parte de la obra como una niña, ella reacciona como una adulta, como una mujer dispuesta a buscar “su personalidad y su derecho a la libertad en un mundo hostil” (Giberti, 2006, p. 123). Sobre la sociedad, ella dice: “No, no la entiendo. Pero ahora voy a tratar de hacerlo. Voy a averiguar quién tiene razón, si la sociedad o yo” (Ibsen, 2006, p. 105). En la tesis principal de Ibsen, es clave tanto el pasaje de la infancia a la madurez como la idea que todo individuo tiene “la necesidad de construir una posición frente al mundo” (Dubatti, 2006a, p. XXXVIII). El autor está a favor de ese hombre y, fundamentalmente, de esa mujer, que se aleja de la doxa común, que deja de ser un ciudadano para transformarse en un *individuo*, concibiendo la libertad y la verdad como valores fundamentales.

Tenemos aquí la mayor divergencia entre *Una casa de muñecas* y *Cándida*: el cambio en el significado de la tesis. En la obra de Shaw, no se plantea la necesidad de dejar el matrimonio para ir en búsqueda de la libertad y la verdad, sino que se considera que aquellas también se pueden encontrar dentro del mismo. Para Christian (2020), el hecho que Cándida elija quedarse con su marido no tiene que ver con el amor romántico ni con la dependencia emocional, sino con una decisión madura, producto del reconocimiento de la protagonista de Morell como una persona emocionalmente más vulnerable y que la necesita más que Marchbanks. Esta elección, entonces, revela la profundidad de la conciencia de Cándida de su papel como la figura realmente poderosa en la relación. Según Christian, Shaw usa esta situación para cuestionar los roles tradicionales de género y sugerir que el verdadero poder en el matrimonio está del lado de quien comprende y sostiene emocionalmente al otro.

El cambio en el personaje de Cándida, de forma opuesta al de Nora, se da a partir de su intento de “devolverle” el mando a su marido, gesto con el que también reafirma su propia autonomía, dado que es ella la que tiene el poder de asignárselo. Luego de observar, durante toda la obra, a una mujer fuerte que domina a su esposo y que, además, se permite seducir a otro hombre, podemos ver cómo trata (al menos en las formas) de hacer quedar a su marido como el responsable de tomar las verdaderas decisiones: “¡Deténgase! (Él obedece.) ¿No oyó que James quería que se quedase? James es el amo de esta casa. ¿No lo sabía?” (Shaw, 1961, p. 206).

El hecho que *Cándida* decida no abandonar a su marido (aún luego de que, en *Una casa de muñecas*, Nora se marchara) implica una desaparición del elemento rupturista que planteaba Ibsen: “¡Adiós! (*Le toma el rostro entre las manos. Él adivina su intención y cae de rodillas. Ella le besa la frente. Eugene huye hacia la noche. Cándida se vuelve a Morell y le tiende los brazos.*) ¡Ah, James!” (Shaw, 1961, p. 214). Pero, como hemos dicho, esto no necesariamente representa un acto de sumisión, sino que, de acuerdo con Christian (2015), refleja el hecho que Cándida no necesita huir como Nora dado que, mediante su inteligencia y autoridad moral, ella logra redefinir las dinámicas de poder marital en su propio hogar. Es decir, mientras que en *Una casa de muñecas* Nora abandona su hogar para buscar su identidad fuera del matrimonio —proponiendo un punto de quiebre dramático y radical—, Cándida da cuenta de una alternativa más moderada: una reformulación del matrimonio desde dentro, sin romperlo; es decir, un desafío a las estructuras patriarcales sin abandonarlas.

En este sentido, el cambio que hace Nora se acerca más, como hemos anticipado, a las dinámicas del feminismo liberal, por varios motivos. En principio, porque Nora toma conciencia de la desigualdad ante la ley a la que se enfrenta en relación con su marido (ella cometió el delito de falsificar una firma para salvar a su esposo, pero ningún juez consideraría sus motivos como válidos); en segundo lugar, porque se da cuenta de que ha sido un objeto decorativo en su matrimonio, de manera que advierte que esta institución, con una distribución de roles tal, no funciona; y, por último, porque, al irse de su casa, se emancipa de forma individual, no contribuye a la liberación colectiva. A su vez, la forma abrupta en la que toma esta decisión (yéndose de su casa y abandonando no solo a su marido, sino también a sus hijos —de quienes ni siquiera se despide), nos permite ver una toma de postura tajante, definitiva (aunque eso no se alcance a ver en la obra, en la que solamente se muestra su salida), que podría remitirnos a las ideas del feminismo radical. Con este desenlace, Nora asume su autonomía y su responsabilidad, pero le es imposible arribar a una solución que no implique el daño que, los espectadores y lectores podrían imaginar, causa en los niños.

La decisión de Cándida, asimismo, se relaciona con los postulados del feminismo relational: en primer lugar, porque su personaje está constantemente cumpliendo funciones de cuidado (hacia la casa, hacia el joven poeta, hacia su marido); en segundo lugar, porque comprende que las personas a su alrededor tienen emociones y opta por no herirlas (al menos directamente); y, en tercer lugar, porque logra seducirlas y hacer que actúen como ella quiere sin necesidad de confrontarlas de forma explícita. Finalmente, no busca huir ni romper radicalmente los vínculos familiares, como lo hizo Nora, sino que su accionar es más adaptativo y las transformaciones a las que podría llegar resultan más graduales e internas.

A MODO DE CIERRE

A lo largo de este trabajo, nos propusimos contrastar dos obras teatrales que tienen mucho en común, *Una casa de muñecas* (1879), de Henrik Ibsen, y *Cándida* (1898), de George Bernard Shaw, para determinar qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles se diferencian y qué operaciones tienen lugar en esas transformaciones. El recorrido comparativo —a través, fundamentalmente, del análisis de los personajes femeninos y de los finales de las piezas— se hizo con un enfoque en las estrategias feministas que, a nuestro modo de ver, toman las protagonistas. Esto nos llevó a afirmar que, mientras Nora lleva a cabo una ruptura radical con el sistema patriarcal (encarnado en su marido) desde una perspectiva feminista liberal, Cándida pone en práctica un feminismo relacional y una forma de poder femenino más adaptativo, que intenta cambiar la lógica de su matrimonio desde adentro.

Sin embargo, me interesa dejar en claro, en primer lugar, que no estoy calificando a ninguna de las estrategias como mejor o más atinada que la otra, dado que considero que cada una de ellas ofrece una forma de actuar ante una circunstancia determinada, así como sus propias ventajas y desafíos. Lo que intenté fue mostrar una caracterización posible de los personajes, aunque esta no sea única ni definitiva, dada la riqueza de estos (a los que siempre se les puede descubrir una nueva arista⁸) y al hecho que los autores no siguieron ninguna de estas corrientes feministas en particular a la hora de crear sus textos dramáticos. En este sentido, creemos que el aporte que pueden tener estas líneas de interpretación tiene que ver con demostrar que las decisiones diversas no siempre significan posiciones opuestas; es decir, que no se puede afirmar tajantemente que una obra tiene ideas feministas y la otra, antifeministas. Asimismo, nuestro aporte está en ofrecer un enfoque contemporáneo que pueda retomar la comparación entre *Una casa de muñecas* y *Cándida*, poniéndolas en diálogo con los debates vigentes dentro del movimiento feminista.

8 Por ejemplo, el “portazo” que da Nora en la obra también se puede relacionar con la figura de la “feminista aguafiestas” que propone Sara Ahmed (2023), quien, si bien no usa explícitamente el término “feminismo relacional”, tiene una obra que se conecta con los principios de esta corriente. Por otro lado, la dedicación atenta al cuidado de la casa y a “sus hombres” que realiza Cándida se puede vincular con la “superwoman” que emerge en el pensamiento del feminismo liberal (Jiménez Perona).

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2023). *Manual de la feminista aguafiestas*. Caja negra.
- Aristóteles. (1948). *El arte poética*. Colección Austral.
- Balaguer, M. L. (2005). *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*. Ediciones Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer.
- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (Obra original publicada en 1962). Ediciones Troquel.
- Buckley, J. (2017). The Pragmatic Partnerships of *Plays Pleasant*. En R. Gaines (Ed.), *Bernard Shaw's Marriages and Misalliances*. (pp. 39-56). Palgrave Macmillan.
- Cerrato, L. (2001). El puritano y sus mujeres. *Teatro*, 66, 44-47.
- Christian, M. (2015). "Not a Play": Redefining Theater and Reforming Marriage in *Candida*. Shaw. *The Annual of Bernard Shaw Studies*, 35(2), 238-253.
- Christian, M. (2020). *Marriage and Late-Victorian Dramatists*. Palgrave Macmillan.
- Dubatti, J. (2006a). Introducción. En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 5-10). Colihue.
- Dubatti, J. (2006b). *Una casa de muñecas*: Final abierto y verdad subjetiva. En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 130-135). Colihue.
- Eliggi, M. G. (2019). George B. Shaw y el presente. En R. Rahal Haddad (Ed.), *Shaw, crítico* (pp. 5-8). EdUNLPam.
- Facio, A. (1999). Hacia otra Teoría Crítica del Derecho. En L. Fries y A. Facio (Comps.), *Género y Derecho* (pp. 201-228). LOM Ediciones; La Morada.
- Giberti, K. (2006). *Una casa de muñecas* (1879): "Tragedia contemporánea". En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 123-129). Colihue.
- Goldman, E. (1914). Marriage and Love. En *The Emma Goldman Papers*. Halaman. <https://pdf.smpn1tun-ren.sch.id/pdf/emma-goldman-marriage-and-love.pdf>
- Gorosarri, M. (2023, 20 de septiembre). 141 años de feminismo: El nacimiento de una palabra. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2023/09/141-anos-de-feminismo-el-nacimiento-de-una-palabra/>
- Hamon, P. (s.f.). Un discurso presionado. En *Littérature et réalité* (pp. 10-11) (Trabajo original publicado en 1982). Traducción para uso interno para la Cátedra de Literatura Francesa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas*. En *Una casa de muñecas – Un enemigo del pueblo* (J. Dubatti, Anot.). Colihue.
- Jiménez Perona, A. (2005). El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la re-fundación del feminismo liberal. En C. Amorós y A. De Miguel (Eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización* (Vol. II, pp. 13-34). Minerva Ediciones.
- Koggel, C. M., Harbin, A. y Llewellyn, J. J. (2022). Feminist relational theory. *Journal of Global Ethics*, 18(1), 1-14.
- McNamara, A. (2023). The Marriage of Change: *Candida and Getting Married*. En *Bernard Shaw: Reimagining Women and Ireland, 1892–1914* (pp. 59-86). Palgrave Macmillan
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Dunod.
- Rest, J. (1968). *El teatro inglés*. Centro Editor de América Latina.
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Centro Editor de América Latina.
- Shaw, G. B. (1941). *Cándida* (J. Broutá, Trad.). Librería Hachette.
- Shaw, G. B. (1961). *Cándida* (F. Mazía, Trad.). En Teatro completo I. Sudamericana.
- Shaw, G. B. (2013). *La quintaesencia del ibsenismo* (Obra original publicada en 1891). CERMI; Ediciones Cinca.
- Templeton, J. (2018). *Shaw's Ibsen. A Re-Appraisal*. Palgrave Macmillan.
- Weintraub, R. (Ed.) (1977). *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women*. Pennsylvania State University Press.
- Weintraub, R. (2013). Foreword. En D. A. Hadfield y J. Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. XI-XV). University Press of Florida.



*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

