

EL FENÓMENO DE LA RECEPCIÓN ESTUDIADO
A TRAVÉS DE EL PATO SALVAJE DE HENRIK IBSEN

INDICE

TESIS QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO, PRESENTA

LITZAJAYA MOTTA ARCINIEGA

CENTRO DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 1997.

INTRODUCCION.	1
1. La teoría de la Recepción.	1
1.1. El circuito de la Concretización.	3
1.2. La Concretización.	4
1.3. La Ficcionalización.	9
1.4. La ideología.	11
2. El espectador.	13
2.1. Revisión histórica del público.	15
2.2. El público de Ibsen. Lo acontecido.	20
2.3. El dramaturgo y su Contexto.	25
3. La traducción teatral.	32
3.1. El texto de partida.	34
3.2. Vildanden (El pato salvaje).	35
3.3. La traducción lingüística y el análisis dramaturgico.	64
3.4. La enunciación escénica.	76
4. El sondeo del público.	84
4.1. La concretización del público.	85
4.2. Las concretizaciones.	90
CONCLUSIONES.	95
BIBLIOGRAFIA.	97

10/11/97



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

El objetivo de esta investigación es hacer posible el análisis de una de las partes determinantes en el hecho teatral: el público.

Su estudio suscita cada vez mayor interés entre los investigadores teatrales. Varios son los motivos. Uno es la necesidad de los artistas del espectáculo por la presencia del público. Su asistencia durante la representación, colabora con el resultado de la acción dramática total. La verdadera naturaleza del arte teatral exige el contacto real entre artista y público. La experiencia estética posible entre ambas partes nutre la relación del hombre con la realidad. Varias disciplinas se han ocupado de este problema, entre ellas puede mencionarse a la sociología, la psicología, la semiología y a la estética. Todas ellas, desde diferentes ángulos, contribuyen al conocimiento que hasta ahora se ha obtenido de la gente que asiste a las representaciones. Sin duda alguna, estas informaciones fortalecen la creación del espectáculo, ofreciendo igualmente bases sólidas a los jóvenes que quieren comenzar una vida teatral.

Desde el punto de vista histórico, la humanidad ha dado diferentes usos al drama según sus propios intereses; ya sean políticos, religiosos o sociales, el teatro cubre una necesidad de comunicación indispensable entre la comunidad. La reunión a la que convoca, da lugar a una efectiva transmisión de sensaciones e ideas. No hay que olvidar el poder que puede ejercer dicho arte sobre los individuos. Su capacidad para persuadir las conciencias es invaluable, como ejemplo de ello existen el psicodrama y la actual mercadotecnia, supeditada a las reglas de los medios masivos de comunicación; sin contar con los numerosos ejemplos que el pasado ha dejado.

Actualmente, la atención que se otorga al factor público obedece a una preocupación común: el consumo de la obra artística. El fin al que tiende la actividad creativa de cualquier espectáculo es el público. Su influencia en la producción artística delimita las necesidades que ha de satisfacer el producto artístico. Así mismo, la producción es capaz de crear necesidades en los consumidores del espectáculo. Dicha relación dialéctica, que puede volverse cada vez más compleja, es la que impera por ahora en las actuales condiciones materiales. Si el artista desea convertir al arte en su medio de subsistencia, debe pensar en el público para hallar una combinación entre sus necesidades creadoras y su existencia material.

Las ideas que se conjuntan en la presente investigación, se complementan entre sí. Desde el ángulo de su perspectiva, ofrecen observaciones ricas para la teoría o la práctica del hecho teatral. En el primer capítulo se presentan las nociones que conforman a la Teoría de Recepción teatral. Los conceptos de concretización, ficcionalización e ideología se revisan con el objetivo de mostrar al lector el proceso de lectura que se suscita en la relación comunicativa entre el receptor y la obra, de igual forma son herramientas para el análisis de la lectura del público. El siguiente capítulo expone las diferencias entre espectador y público, además de valorar el lugar que el receptor de una obra tiene en el fenómeno teatral. En seguida se revisa someramente la relación artista-público dentro de los estadios históricos del hombre occidental, para ello se utiliza el trabajo de Sánchez Vázquez sobre la estética marxista. Aquí es necesario advertir al lector que a pesar de considerar muy categórico el estudio del autor, sirve como instrumento útil para reconocer la influencia de las condiciones materiales sobre las expresiones artísticas. En ese mismo capítulo, el lector encontrará información sobre la forma en que fue recibida la pieza de El gato salvaje y algunas lecturas que provocó dentro de su Contexto social. En el apartado 2.3., aparecen datos preponderantes que ayudan a situar a Henrik Ibsen en sus

condiciones históricas como son: el idioma, lo ideológico y el ambiente religioso. Es en este punto especialmente, donde nos apoyamos en el análisis de Max Weber sobre la racionalización del trabajo como efecto de las disposiciones religiosas del protestantismo. Es importante observar que un estudio de este tipo ofrece los rasgos fundamentales para entender la obra de Ibsen porque va a lo esencial destacando lo preponderante de la religiosidad en la dramaturgia de nuestro autor.

En el capítulo sobre la traducción teatral se abordan las diferentes etapas para la preparación de una puesta en escena. Para estudiar al espectador hemos montado una adaptación de El pato salvaje. Después de presenciarla, el público contestó dos cuestionarios, de los cuales se extrajeron las lecturas que sirven para analizar al espectador. Hemos incluido la experiencia de nuestro montaje en esta parte porque al mismo tiempo analizamos la serie que conforma al hecho teatral: el texto de partida, su traducción lingüística, su análisis dramaturgico y su enunciación escénica. Para analizar al texto, nos apoyamos en la teoría de la catarsis en el drama de Scheff, que brinda elementos provechosos para comprender el funcionamiento de la inducción de la catarsis en la pieza teatral. Traducir para la escena es uno de los aspectos más importantes del quehacer de los artistas del espectáculo y este capítulo se dedica un poco a ello; el siguiente presenta los cuestionarios que fueron aplicados a los espectadores y la forma en que se analizan. También aparecen las lecturas seleccionadas y que son el punto central de nuestra investigación. La puesta en escena que llevamos a cabo constituyó un medio esencial para llegar a los espectadores y subsecuentemente conseguir sus lecturas por escrito. Al final se encuentran las conclusiones obtenidas de nuestra tesis, las cuales llegaron a concretizarse gracias a la ayuda del "Centro de apoyo a la investigación" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

I. LA TEORIA DE LA RECEPCIÓN

La teoría de la recepción es una corriente relativamente nueva de la estética literaria que estudia la relación comunicativa entre el lector y la obra. Esta corriente también llamada estética de recepción se ocupa de la observación y análisis de las lecturas que ha producido el texto, en épocas y públicos diferentes. Así mismo, investiga la interpretación de la obra por el lector analizando los procesos intelectuales y emotivos para la comprensión del texto. La perspectiva tradicional de la estética de producción que considera a la obra como un «producto acabado» que se presenta al lector, es hoy día invertida por el establecimiento de un nuevo modelo en las estructuras de significación, así teniendo que el papel que juega el lector, así como su estructura mental y sociológica, intervienen en la constitución del sentido de la obra; de esta manera se reconoce la relación dialéctica entre el texto y el sujeto.

Roman Ingarden, Félix Vodicka y Jan Mukarovsky* son quienes han desarrollado principios que han inspirado al desarrollo de una TEORIA DE LA RECEPCIÓN TEATRAL. La complejidad del fenómeno teatral, requiere de una atención especial y de una sistematización adecuada para aplicarle una teoría de la recepción. Por ello, esta investigación se apoya principalmente en los trabajos de Patrice Pavis, quien sostiene una teoría de producción/recepción teatral, dando el mismo peso a ambas instancias, las cuales forman parte de la experiencia teatral: como análisis dramaturgico y como puesta en escena. Para él, estos dos polos son inseparables y complementarios; en su estudio, toma algunas nociones de Ingarden y Vodicka. Igualmente, Fernando de Toro introduce en el capítulo "La recepción teatral" de su libro *Semiótica del Teatro*, principios de estos autores. Este capítulo aporta valiosos

datos que son de gran utilidad para el estudio de los espectadores, los cuales son el objeto de análisis de la presente investigación.

Para obtener una experiencia receptiva plena, el espectador se relaciona con su situación histórica para no considerar a la obra como algo inalterable que ofrece lo mismo a diferentes públicos de diferentes épocas. El espectador utiliza las informaciones de las que dispone y los valores que posee para llevar a cabo una lectura propia y particular de la obra. El carácter actual del teatro es lo que en buena proporción supedita las lecturas o concretizaciones, tanto del texto dramático como espectacular, ya que siempre intervienen los cambios del Contexto social para la creación de sentido. Pavis ofrece una visión clara para distinguir este carácter en un texto dramático de otro cualquiera:

En el teatro, la renovación de las prácticas y las estéticas teatrales no se realiza únicamente mediante modificaciones del tipo de textos, sino también, y sobre todo, mediante una nueva utilización del actor, de la escena y de la relación con el público. (1)

Es mediante las acciones que propone el texto y su uso, lo que hace posible la enunciación escénica. El texto dramático es un universo particular, cuyo cuerpo propone una enunciación ficcional (por medio de las didascalias y del propio discurso dramático, sea del tipo que fuere) que es alterable al momento que recibe un sentido y es puesta en práctica por los artistas de la representación, para ofrecerla a un determinado público.

Para estudiar la experiencia receptiva del espectador a través de una serie de traducciones que hacen posible el fenómeno teatral, es preciso señalar algunos conceptos centrales de la "Teoría producción/recepción" de Pavis, para concebir cla-

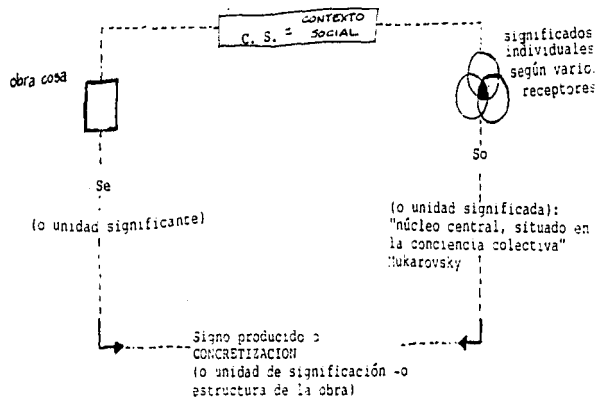
ramente el proceso de la concretización en el teatro. Este proceso explica el funcionamiento exclusivamente de la experiencia estética del espectador.

1.1. EL CIRCUITO DE LA CONCRETIZACIÓN

Patrice Pavis crea un esquema llamado "El circuito de la concretización", que se apoya en la concepción de Jan Mukarovsky sobre la obra de arte:

Toda obra de arte es un signo autónomo, compuesto de: 1º una 'OBRA-COSA' que funciona como símbolo sensible; 2º un 'OBJETO ESTÉTICO' depositado en la conciencia colectiva, y que funciona como significación; 3º una relación con la cosa significada, relación que no apunta a una existencia distinta -puesto que se trata de un signo autónomo-, sino al contexto total de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.) del medio dado. (2)

El modelo del signo saussureano SIGNIFICANTE/SIGNIFICADO sostiene esta concepción. El esquema es el siguiente:



(1) Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular". Tr. Desiderio Javarró. Texto reproducido en Criterios, Vol. I-XII, núm. 21-24, La Habana: 1988, p.49.

(2) Mukarovsky, Jan. What comes first: semiology?. Texto reproducido en el artículo de Pavis, p. 34.

Se parte de la estructura significativa de la obra (Se), la cual se convierte en el signo producido por el director de escena por medio de un tratamiento. Dicha estructura es percibida por el espectador, quien durante esta relación la asocia a un significado (So), es decir, el receptor la reorganiza y le otorga un signo autónomo (la lectura de la obra) que ha pasado por el conocimiento del Contexto total de los fenómenos sociales (C.S.).

Este es el funcionamiento del circuito, del cual se deduce que las lecturas o CONCRETIZACIONES de una misma obra son incontables ya que el significado depende de la transformación del Contexto social y lo individual. En este caso, el conjunto de circunstancias en las que se sitúa el significante cobra un peso relevante.

1.2. LA CONCRETIZACION

La noción de concretización procede de Roman Ingarden, de su fenomenología. Fernando de Toro en su investigación sobre la recepción teatral, enlista los diferentes usos de esta palabra que aparecen en The Literary Work of Art del mismo autor. Algunas acepciones las reproducimos a continuación:

- a. INTERPRETACIÓN DE LA OBRA. Cuyo significado difiere del de la obra y en contenidos se distingue de otras posibles concretizaciones.
- b. APREHENSIÓN DE LA OBRA. Una concretización se forma mientras se lleva a cabo la lectura, según la forma determinada en que es capturada.
- c. CONCRECIÓN DE LO ESQUEMÁTICO. Donde el estrato de lo aparential dentro de la estructura de la obra es concretado y elevado al nivel de la experiencia perceptiva. (en el caso del teatro) y de la

experiencia imaginativa (en la lectura).

Existe otra en particular que precisa el mecanismo de la lectura del receptor:

- d. COLMATAJE. Cuando el receptor se enfrenta a la obra, detecta lugares de indeterminación localizados en su estructura y los llena con elementos que él mismo escoge de su iniciativa e imaginación.

En virtud de que la concretización es una noción útil para el estudio de la interpretación de un texto y su puesta en escena, hace falta un enfoque especial que corrobore la experiencia receptiva; de lo contrario, sería casi imposible su estudio:

La concretización es... una noción objetivable en un discurso o documento verbalizable... tal como es... (concretizable) por el espectador... (3)

Un discurso de la puesta en escena (una concretización) suministra claves y opciones de trabajo dramático y escénico; de tal manera que un espectador puede reconocer durante una representación, diferentes planos que van desde la lectura del texto dramático "escuchado en escena", la lectura del texto espectacular que se inserta en el texto dramático, creado a través del análisis dramático del mismo, la lectura efectuada por los prácticos del teatro, es decir la concretización "en acto" hecha por los artistas del espectáculo, hasta su propia concretización. El fenómeno teatral es considerado un conjunto de concretizaciones,

(3) Pavis, Patrice. Ob. cit., p.101

es así que el espectador separa su propia concretización de la concretización escénica de una concretización dramática del texto. Sin embargo, ¿Cómo se forma una concretización? El término "colmataje" ayuda a comprender este proceso. El texto, ya sea dramático o escénico, ofrece en su estructura espacios vacíos que representan posibilidades de llenado. La descripción de los lugares de indeterminación que ofrece Fernando de Toro, tomada de Ingarden, es la siguiente:

Los lugares de indeterminación...son aquellos lugares no determinados por el estrato objetivo del relato: es la parte que debe completar el lector... existen simplemente porque es imposible determinar todo lo narrado y por ello el lector tiene que COLMAR esos lugares o bien dejarlos tal cual (4)

Corresponde al receptor el localizar estos espacios y decidir si otorga un significado o no. Según Pavis, un lugar de indeterminación es un lugar de interrogación, donde se encuentran la obra y su receptor actual. No hay que olvidar que las artes son un fenómeno dialógico, en el que continuamente departen ambos participantes: la obra y el receptor.

A manera de equilibrio entre esas zonas vacías del texto y lo que aparece legiblemente en él, el receptor se vale de las "normas" para tener una recepción provechosa. Una "norma" es una regla general sobre la manera como se debe hacer algo, por ello es que está ligada a la evolución de las convenciones literarias o teatrales y a la evolución de las relaciones sociales. Es la norma la que indica al receptor qué buscar dentro de la obra, concretizable o no. Se trata de un mecanismo textual instituido por cierta estrategia de lectura. Mediante este artificio es posible que el receptor aprehenda lo que percibe. En el caso de la práctica escénica,

Pavis agrega:

A este régimen alternativo se añade la oscilación posible de status ficcional entre ilusión y desilusión, entre efecto real mimético y énfasis en la forma y juego (5)

...es lo que conduce al espectador durante la puesta en escena y lo guía. En este sentido, los artistas del espectáculo también planean esta conducción.

Otro mecanismo constitutivo de la concretización es la ambigüedad. Al igual que los lugares de indeterminación, las ambigüedades forman una parte estructural del texto. Para Pavis, la ambigüedad:

...es la coexistencia o indecidibilidad [indécidabilité] (por el lector) de dos o más significados posibles para un mismo significante... (6)

Este elemento resulta indispensable para llevar a cabo una concretización; porque le hace ganar sentidos a la obra, no sólo cuando el receptor es capaz de manejarla, ya sea suprimiéndola o acrecentándola, sino también cuando el contexto social cambia. El director de escena es capaz de hacer un uso intencionado de los significados de una obra, de la misma forma que puede hacer aparecer ante el espectador "ambigüedades" que enriquezcan u orienten los sentidos propuestos por él.

Finalmente, me referiré a las redundancias del signo. Michel Corvin en La redondance du signe dans le fonctionnement

(5) Pavis, Patrice. Ob. cit., p. 107.

(6) Ibid., p. 108.

(4) De Toro, Fernando. Semiótica del teatro; Del texto a la puesta en escena. Galerna, Buenos Aires: 1989, p. 130.

théâtral revela que las redundancias...

...proponen estructuras, atraviesan la pieza con redes producidas por significantes diversos cuyo residuo, sin duda, puede ser verbalizado. (7)

Una redundancia representa la repetición del mismo signo a lo largo del texto, aunque sea presentado de diferentes formas. Este elemento es igualmente identificado por el receptor y le ayuda en su experiencia receptiva.

Lugares de indeterminación, ambigüedades, redundancias y estrategias de lectura, son elementos posibles de manejar por el dramaturgo (productor del texto), el director (quien domina la representación), los artistas del espectáculo y por el espectador de acuerdo al contexto social en el que se inscriben.

Hay que advertir la influencia de los fenómenos sociales sobre la producción y la recepción (cuestión que me interesa particularmente) de una obra teatral, pues los elementos de la estructura de ésta se ven transformados completamente de una puesta a otra, en todos los niveles. De esta suerte, la evolución de las concretizaciones es ilimitada; así pues:

El objeto de estudio para el teatrógrafo se nos presenta entonces como inabisa en su totalidad y condenado a la aproximación (8)

Se entiende que el texto dramático o el espectáculo cambia en su estructura y en su sentido al entrar en contacto con el receptor, quien se encuentra determinado por una cultura específica de una época delimitada.

1.3. LA FICCIONALIZACION

Al momento de llevar a cabo una lectura, el receptor tiene la facultad de representar las imágenes de las cosas en su mente. De igual forma, las personas que participan en el hecho teatral, durante la etapa de producción/preparación de la obra, son capaces de realizar este acto imaginario bajo la forma de "ficcionalización" que comprende una complejidad considerable. La ficcionalización...

...es la construcción de un universo ficcional posible
... es la etapa necesaria e intermedia entre la lectura del texto y la creación escénica. (9)

En la anterior definición, tomada de Pavis, coexisten dos modos ficcionales: el textual y el escénico. El primero es la ficción dentro de la cual la fábula, los personajes, el conflicto y la ilusión forman un sistema significante. El segundo es considerado la enunciación escénica, la emisión del texto dramático a través de lo audible y de lo visible. Al contrario de lo que suele pensarse, existe una unión entre estas dos ficcionalizaciones. De modo que terminan interpenetrándose; resultando en la puesta un conjunto que engloba el universo ficcional del texto -- pronunciado en escena y lo que ésta le proporciona, así como lo que queda desmentido, contrariado o destruido por la intervención de lo enunciado dentro de la representación. De ello se infiere que la ficción es una mediación entre el texto dramático y el texto espectacular.

La ficcionalidad es una característica fundamental para el teatro, que le hace distinguirse de cualquier otro discurso (científico, político, histórico, etc.).

(7)Corvin, Michel. Ob. cit. en "Producción y recepción en el teatro..." Rev. Criterios, La Habana: 1991, p. 111

(8)Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, Ed. Premio, México: 1982, p. 12

(9) Pavis, Patrice. "La producción y recepción en el teatro..." Rev. Criterios, Vol. I-XII, núm. 25-28, La Habana: 1999, pp. 150-161.

Pavis indica que el texto de ficción:

...está constituido por actos fingidos de referencia... [dichas referencias] son verdaderas, en particular en los textos realistas que le añaden a la ficción pura referencias reales (un lugar, un acontecimiento histórico, un comportamiento humano, etc.) (10)

...esto último vale sobre todo para el teatro que trata de que sus signos sean percibidos como reales. La ficcionalización escénica tiene lugar en un espacio y un tiempo real, se presenta como una realidad que sucede frente al espectador, el cual la recibe como una ilusión referencial. Muy probablemente esta característica es esencial para diferenciar a la literatura dramática y por lo tanto al teatro, de cualquier otro arte.

...el universo del Sentido es immanente a la realidad, por lo que cada comunicación no es sino la recuperación-reproducción-repetición de un fragmento de la propia realidad, que se comunica en cada acto lingüístico... (11)

La ficción señala una oposición con la realidad; por lo que la dualidad FICCIÓN/REALIDAD aparece constantemente: He aquí el carácter bivalente del signo teatral, que es signo de algo (referencial) y es signo de sí mismo (objeto escénico). Así pues, el receptor realiza la ficcionalización (textual o escénica) al momento que confronta el universo ficcional de la obra con su propio universo de referencia. Durante este acto imaginario, es apto para construir una ficción autónoma. Lo que importa es la transacción posible entre FICCIÓN/REALIDAD. El cambio aparece a través del arreglo que éstos dos límites mantienen; en tal caso, la influencia del contexto social sobre el sujeto receptor determina en gran medida la ficcionalización.

(10) *Ibid.*, p.153.

(11) Bettetini, Gianfranco. Producción significativa y puesta en escena, Ed. Gustavo Gili, Barcelona: 1977, p. 35.

1.4. LA IDEOLOGIA

Las etapas de concretización y ficcionalización han dejado ver el papel sobresaliente que juega el contexto social dentro de sus procesos, el cual tiene capacidad para alterar la relación OBRA/RECEPTOR.

Al final del estudio de Patrice Pavis sobre la teoría que él propone, aparece una problemática que le atañe al texto dramático y espectacular: la ideología; ¿cómo es que se infiltra en él y qué relación guardan bajo la forma: "textualización de la ideología e ideología del texto". Esta problemática es de vital importancia y no puede dejarse de lado ya que marca los asuntos de los que ha de tratar la obra y por supuesto de lo que el receptor espera de ella.

Gianfranco Bettetini en su libro: Producción significativa y puesta en escena, al hablar del Sentido, hace énfasis de la ideología como un eje para la formación del sistema-Sentido:

...ocupa un lugar preeminente al ámbito de la forma ideológica en cuyo seno se compone el sistema del Sentido, porque toda organización mental de estructura social implica el compromiso con modos de juicio, creencias, opiniones, puntos de vista que constituyen las líneas maestras de un objeto cultural que riga los intercambios de comunicación y los comportamientos del grupo: la ideología. (12)

El influjo de la ideología en la producción del texto dramático y espectacular, se manifiesta, según Pavis:

...como un conjunto de verdades, de estereotipos, de presupuestos cuyo conocimiento parece indispensable para la lectura del texto y para la comprensión de las circunstancias que presidieron su producción actual. (13)

Por lo tanto, la ideología no se manifiesta como un referente en sí (como en el caso de la filosofía), sino como un reflejo virtual del referente histórico, el cual es incorporado a lo largo del texto. El receptor al percibir la textualización de ese referente en la estructura signifiante de la obra, "engancha" el texto a los sistemas ideológicos en los que adquiere sentido. Tal es la operación que realiza el espectador para lograr la comprensión de un texto espectacular.

Ahora bien, hay todavía una noción que permite que ese enganche operado por el receptor se vuelva evidente: el ideolegema. Se le considera una unidad signifiante (compuesta por lo textual y lo ideológico) que delinea la situación social y sólo conserva su sentido dentro del discurso total del texto. El ideolegema puede encontrarse en expresiones o palabras del texto: en él se hayan fusionados tres niveles del texto: lo autotextual (aquello que constituye al texto), lo intertextual (la asociación de este texto a otros) y lo ideológico (la base del texto). Para ejemplificar esta última parte, baste mencionar el símbolo del pato salvaje como parte de lo autotextual:

GREGORIO (*contemplándola en silencio*)—¿Ha dormido bien anoche el pato salvaje?

Un ejemplo de lo intertextual es la imagen del holandés errante, que además de ser una leyenda escandinava, inspiró a Wagner *EL BUQUE FANTASMA*:

EDUIGIS.—Las traje un viejo capitán mercante que venir antes aquí. Le llamaban el holandés Errante, ignoro por qué, pues no era holandés.

Un ideolegema que revela lo ideológico es el siguiente:

GREGORIO.—Sí. Al cabo encuentro una misión digna de consagrarle mi existencia.

Todas las nociones que sirven para analizar al texto, tales como redundancias, ambigüedades, o los ideolegemas, serán incluidos en la parte que corresponde a la traducción teatral, específicamente en el análisis dramaturgico para conocer la orientación a la que se sometió el público en la puesta en escena de El pato salvaje.

EL ESPECTADOR

El hecho teatral no se configura solamente por los creadores del espectáculo; es indispensable la presencia del espectador, cuya voluntad hace surgir también a la representación...

El teatro comienza a existir en el momento en que hay una respuesta por parte del espectador a todo cuanto sucede en la escena. (1)

Con el espectador se consuma el hecho teatral; pero también es cierto que la importancia del espectador se debe a que él mismo constituye el punto de partida de la puesta en escena. La relación escena-público es un acto de comunicación, en el que conviene que ambos polos reconozcan los problemas, conflictos, aspiraciones o ideas de lo que trata el texto dramático escogido, el tejido del espectáculo. O bien, que hasta posean intereses comunes.

Para estudiar al espectador, Pavis anota en su *Dictionnaire du Théâtre*, tres ámbitos desde los cuales podemos aproximarnos a él: La sociología, la semiología y por supuesto la teoría de la recepción. En lo que se refiere a lo sociológico, escribe que se limita en la búsqueda de la composición de los públicos, es decir, se preocupa por el origen socio-cultural y los gustos del público. Por otro lado, la semiología se encarga de estudiar la manera en la que el espectador fabrica el sentido a partir de la serie de signos de la representación. Finalmente, sobre la Teoría de la Recepción, apunta:

(1) Meyerhold, El actor sobre la escena, *Diccionario de Práctica Teatral*. Tr. Enriqueta Bernal, et al. Ed. UAN/Col.Escenología, México: 1986, p.162.

L'esthétique de la réception est en quête d'un spectateur implicite ou idéal. Elle part du principe, à vrai dire très discutable, que la mise en scène doit être reçue et comprise d'une seule et bonne manière et que tout est agencé en fonction de ce récepteur tout-puissant. La réalité est autre: c'est le regard et le désir du et des spectateurs qui constitue la production scénique, donnant leur sens à la scène conçue comme multiplicité variable d'énonciateurs... le spectateur de théâtre est conscient des conventions... il va de lui-même vers la scène... (2)

Pavis establece una dialéctica en la transacción entre producción de la obra y su recepción; de tal forma que

la estética de la recepción se halla al mismo nivel que la producción de la obra dramática. Nos muestra que los diferentes elementos teatrales que convergen en los dos niveles de la estética (producción y recepción), han de pertenecerse unos a otros.

En lo que concierne al espectador, se le considera como un individuo particular del público por donde pasan los códigos ideológicos de varios grupos sociales. En cambio, el público se examina como un agente colectivo que constituye un cuerpo reaccionando en bloque. Tal es la diferencia entre espectador y público; mientras el primero es un individuo, el segundo se manifiesta como una entidad. De cualquier manera, el espectador juega el eje central, ya sea en la creación del espectáculo o en la percepción del mismo; la teoría de la recepción necesita identificar de forma precisa las características del público que va a presenciar el espectáculo para definir el tipo de respuesta que es posible de obtener. Esto no es más que reconocer la situación específica en la que se encuentra el receptor para estudiar su respuesta, ya que el Contexto Social siempre influye en la experien-

(2) Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre, Paris, Messidor, Editions sociales: 1987, p. 372.

cia existencial del individuo, el cual posee ciertas intenciones de vida.

Distincuir entre ambos permite enfocar las relaciones escena-espectador y espectador-espectador que tienen lugar durante la representación. Dos vínculos esencialmente diferentes, los cuales se articulan para darle forma a la experiencia receptiva. Las exigencias existenciales para un individuo o para un grupo social pueden ser extremadamente distantes. De allí que sea necesario diferenciar las características de las respuestas del público.

2.1 REVISIÓN HISTÓRICA DEL PÚBLICO

Actualmente existe una pugna por conceder mayor relevancia al acontecimiento escénico en el hecho teatral; o por el contrario, dotar de exenciones al drama escrito. La presente investigación, en concordancia con los planteamientos de Pavis, trata de reflexionar con atención sobre todos los elementos teatrales que intervienen para plasmar el arte escénico. Tanto el texto dramático como su puesta en escena, han formado parte de la historia; aunque el primero logra trascender al devenir histórico quedando como un testimonio de lo ocurrido, como un producto del momento histórico. Hasta este momento de la historia, los documentos escritos (obras de teatro, crónicas, testimonios, críticas, etc.) son útiles para el análisis del fenómeno teatral en distintos aspectos.

El carácter pragmático del teatro ofrece la oportunidad de conocer la esencia de esta disciplina y discernir más profundamente sobre el lugar que ocupa cada elemento dentro del fenómeno teatral. Peter Brook, en su larga reflexión acerca de la ejecución de los diferentes tipos de teatro que él mismo propone (3), comienza su primera parte describiendo un simple acto teatral: Un hombre que camina por un espacio vacío, mientras alguien le observa. Esta circunstancia, análoga a la que Bentley plantea en "The life of the drama", donde A representa a B, en tanto C

(3) Brook, Peter. El espacio vacío. Tr. Ramón Gil Novales, Ed. Península, Barcelona: 1990.

lo mira; pone en evidencia el poder del espectador (aquel que percibe) sobre el acontecimiento teatral. Aquí, podría sugerirse la primacía del público, pues sin él no hay espectáculo. Pero esto no es la verdad, porque el drama esencialmente se funda en la reunión y por supuesto, en la comunicación entre los hombres. La planeación de una obra, su práctica y su recibimiento son la consecución de una misma cosa: la expresión humana a través del teatro, la propia autorealización del hombre.

La reunión a la que convoca el arte teatral (la representación), en un principio:

...no fué algo que se agregó a los demás elementos: al contrario, fué en ella donde surgió el arte dramático. (4)

La necesidad de crear y relacionarse con los demás hombres (pertenecientes o no a una colectividad), define la base de todo espectáculo artístico; el cual está determinado por las condiciones materiales donde se lleva a cabo. La relación específica ARTISTA/PUBLICO se ve dominada por el contexto social donde se desenvuelve.

Adolfo Sánchez Vázquez, en un ensayo de su libro sobre la estética marxista (5), hace un estudio profundo sobre el tipo de relaciones suscitadas en las grandes épocas de la vida del ser humano y cómo es que se vieron marcadas por las condiciones materiales de la existencia del artista. Además muestra que el sistema de relaciones materiales pone un sello sobre las ordenanzas del producto artístico, del arte en general.

En la obra de Sánchez Vázquez, se abordan varios estadios: la época griega, la Baja y la Alta Edad Media, el Renaci-

miento, el comienzo del progreso del capitalismo hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando se establece definitivamente la burguesía. Todos ellos hacen surgir desiguales relaciones entre el ARTISTA y su PUBLICO. Cada uno de estos enlaces aportan datos sobre las relaciones de producción artística desde la perspectiva de la concepción filosófica de Marx.

El artista dentro de la sociedad griega es ciudadano de la polis y como tal, sustenta al arte de la fe en la belleza y la grandeza del hombre libre; crea para la Ciudad-Estado a la cual pertenece. La producción artística posee el mismo fin que la producción material: el hombre quien se eleva espiritualmente al crear ideas y belleza, o bien al apreciarlas y fomentarlas como público. El consumidor del arte griego pertenecía igualmente a la polis. La relación entre el productor de la obra y el receptor era conocida.

En los primeros tiempos de la Edad Media, la función del arte cambia sustancialmente; la Iglesia es ahora quien representa el papel del cliente. El arte es visto como un instrumento, por medio del cual el culto y la consciencia religiosa se alimentan a la vez que se vivifican. La producción artística es un medio de instrucción para los fieles. El contenido religioso de la obra de arte es compartido por el artista y su consumidor: La Iglesia. En la Alta Edad Media comienza a manifestarse el gremio medieval como un potencial cliente; provocando que la relación ARTISTA/PUBLICO se vuelva directa.

Es entonces que con el surgimiento del mecenazgo, la protección económica de las artes, durante el Renacimiento, la producción artística se vuelve infructuosa en la medida que ya no es identificada con la producción material de la sociedad. El artista se relaciona directamente con el consumidor (príncipes, nobles, cortesanos, etc.) y tiene que satisfacer necesidades y deleites particulares. El cliente ya no es la Iglesia, no obstante, tanto el

(4) Bentley, Eric. La vida del drama, Tr. Atheneum de Albert Vanasco, Ed. Paidós, México: 1992.
(5) Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Ed. Era, México: 1965.

artista como el consumidor siguen teniendo a la obra de arte como creación espiritual; ambos comparten ideas y valores aunque exista una relativa libertad temática en la creación. En este momento, la función social del arte vuelve a cambiar; ya no está dirigida a la sociedad en general, sino más bien se disminuye la capacidad pública de la obra de arte en favor de lo privado. Producción y recepción de la obra tienen lugar entre individuos concretos.

Durante la etapa de transición del Renacimiento a los antecedentes del capitalismo, el artista comienza a producir la obra de acuerdo a su propia libertad, saciando sus peculiares intereses y ofreciéndola después al consumidor. Comienza a observarse un cambio en la relación ARTISTA/PUBLICO. Ya para el siglo XIX, dicha relación es impuesta por la producción capitalista. El mercado impone las leyes de producción, propiciando que el trabajo artístico se convierta en un valor especulativo. El productor de la obra de arte se convierte en productor de mercancías. Se pierde el valor espiritual del arte.

El hombre se cosifica dentro de un mundo lleno de mercancías y productos. El artista que proporciona belleza, ideas y emociones que sólo son de utilidad humana, y por ello no genera una ganancia es considerado un trabajador improductivo. Tal es la realidad que enfrenta el artista: un choque entre su libertad creativa y las leyes de producción material. A pesar de ello y en búsqueda de su expresión, el artista trata de relacionarse con el modo de producción capitalista; la relación entre producción y consumo (recepción) es necesaria:

... el consumo no desempeña un papel pasivo sino que influye sobre la producción misma al establecer el fin al que tiende la actividad objetivada del productor... gracias a su consumo el producto es verdaderamente tal, es decir, un objeto para el sujeto. (6)

Pero la situación propia de la sociedad capitalista no deja más que un fuerte conflicto: consumo masivo de "sub-productos" artísticos que reducen una ganancia, o el consumo privilegiado (minoritario) de las obras artísticas. Este modo de producción material no satisface totalmente las necesidades artísticas; de tal forma que el objeto artístico es antes visto como una mercancía por medio de la cual puede el artista sobrevivir.

A través de esta revisión, queda claro que las condiciones histórico-sociales indican la forma en la que han de relacionarse el artista y su público. Uno no es posible sin el otro. Ambos dependen absolutamente del contexto social para poder ser. La estética marxista como método materialista, explica el arte en nexos con el factor económico-social. La organización económica de la sociedad determina en última instancia el carácter del arte que se va a producir. El arte es un acto que depende de la organización económica para ser.

En la actualidad, el teatro como medio de comunicación tiene que luchar con la televisión, la radio, la prensa y el cine. Es imposible que el arte desaparezca, por el contrario, las posibilidades creadoras del hombre buscan su despliegue en las manifestaciones artísticas aunque no sean generales o comunes a todos. ¿Acaso no es usual observar en los periódicos y las revistas culturales de una capital tan poblada como la nuestra, una cantidad considerable de foros experimentales ofreciendo sus propuestas al público?, ¿No sería ésta una muestra de que la creación individual, como nos dice Sánchez Vázquez, es la salvadora del arte en las condiciones de la sociedad capitalista?.

(6) Ibid., p. 225.

2.2. EL PUBLICO DE IBSEN. LO ACONTECIDO

El Pato Salvaje fué publicado por primera vez el 11 de Noviembre de 1884, con un tiraje de 2 000 ejemplares. Esta obra fué menos popular que las anteriores, a pesar de que se agotó cuatro días después. Un mes más tarde, el público tenía la segunda edición en sus manos. El propio autor creía que el estudio y la representación de sus personajes no serían nada fácil. Aún más, afirmó que a los dramaturgos más jóvenes les tentaría la pieza para explorar nuevos territorios.

This new play occupies, in some ways, a unique position among my dramatic works. Its method differs in certain respects from that which I have previously employed. (7)

En su obra dramática, que bien puede verse como una cátedra moral, una verdad moral es esencialmente una moral del individuo. El Pato salvaje se vendió estupendamente bien, sin embargo, los juicios de la crítica resultaron desconcertantes, pues al compararlos se detecta un desacuerdo de opiniones bastante remarcado (8). Entre sus contemporáneos escandinavos no hubo demasiada desavenencia:

"The public does not know what to make of it"
Christiania Intelligenssedler.

"One may study and study to find what Ibsen wants to say and not find it"
Aftenposten.

"The total impression can hardly be other than a strong sense of emptiness and unpleasantness"
Morgenbladet.

En el momento en que fueron escritas las críticas, "Aftenposten" y "Morgenbladet" eran periódicos que pertenecían a la derecha.

"Ibsen's [book] made a glum impression on me"
Georg Brandes.

"The Wild Duck was all the more exciting... (because Carl had heard it described as inferior) by the very people who sing the praise of -fearless- Ibsen.."
Carl Georgsson Fleetwood.

Alfred Sinding-Larsen incluye en su estudio "Om Henrik Ibsen: Fruen fra Havet og Personerne deri" (La dama del mar y sus personajes), algunos comentarios sobre "El pato salvaje" y "Rosmersholm", dos dramas que le preceden. Sinding-Larsen expresa su reconocimiento al autor:

He seemed to be possessed in greater and greater measure of a wild and enigmatic pessimism, mystical and passionate in its manifestations... (9)

La crítica británica fué más hermética, pero aún así es evidente el descontento:

"...a strange, melancholy and pessimistic drama, almost without a ray of light from beginning to end... There can be no doubt that it is by far the most difficult of Ibsen's dramas to comprehend"
by Edmund Gosse,
Fortnightly Review.

"...a play of inferior quality"
Arthur Symons.

"The least remarkable"
Havelock Ellis.

(7) Meyer, Michael. Ibsen. Ed. Cardinal, London:1992, p. 553.

(8) Las opiniones fueron tomadas de la biografía de Ibsen realizada por Michael Meyer. Ob.cit., pp. 557-8.

(9) Henrik Ibsen, editado por James McFarlane, Ed. Penguin, London: 1970, p. 117.

Una opinión de mucho encono, es la de Sir Walter Raleigh, quien en una carta escrita después de la muerte de Ibsen, manifiesta su descontento con la personalidad del dramaturgo. Parece revelarnos su buen gusto por las cosas:

Ibsen represents very exactly all that I most dislike... He never took delight in anything but his own mopheaded whiskered methodical self. I'm glad he's dead... (10)

La mayor parte de las sensaciones producidas se fundan en un estado de ánimo relacionado a la tristeza o a la depresión. No obstante, las primeras representaciones de la pieza fueron realizadas a menos de tres meses de su publicación. Su estreno tuvo lugar en Bergen, el 9 de enero de 1885. En el mismo mes, fué presentada en Cristianía, Helsinki y Estocolmo. En febrero se estrenó en Copenhague (11).

El público que presenció aquellos montajes tuvo la oportunidad de buscar alguna respuesta en su experiencia estética; esta investigación no puede responder a preguntas sobre la forma en que fué escenificada o los aspectos distinguidos por los espectadores, más bien Ibsen señaló en el mismo texto la manera precisa bajo la cual debía ser percibido el drama:

The Wild Duck, like all my plays, is envisaged from the auditorium and not from the stage. I dispose everything as I visualize it during writing (12)

Si el dramaturgo al disponer las figuras de su drama, invita al espectador a encontrar su lugar en el diálogo es porque consciente o inconscientemente, Ibsen comenzó a crear una nueva relación estética en el arte dramático. Sus piezas no representan héroes positivos, hay una ausencia de recursos literarios tales como la intriga, el equilibrio entre el bien y el mal, por el contrario, son el origen de una literatura dramática democrática, de una arte abierto a todos:

(10) Ibid., p. 189.

(11) Datos obtenidos de la edición hecha por James McFarlane sobre el autor. Ob. cit., p. 49

(12) Ibid., p. 104.

L'histoire de la diffusion du naturalisme, de sa pénétration dans les milieux qui, au début, lui sont violemment hostiles, pourrait bien coïncider avec l'émergence graduelle d'un public qui prend de plus en plus sa part de responsabilité et qui exige toujours davantage que la littérature le prenne au sérieux. (13)

El público de las obras naturalistas es un público dispuesto a arriesgarse con varios niveles de libertad posibles, es decir, cualquier espectador que asiste a una representación donde el texto montado le exige que sea él mismo quien complete el sentido de la obra, necesita recurrir a su experiencia personal o social para encontrar el contacto que lo compromete con la obra. Desde luego no todos los individuos tienen la fuerza para enfrentar el contenido de las piezas naturalistas, ni el ánimo para comprometerse con ella; esa es la razón por la cual aquellas personas desconcertadas al leer la obra El pato salvaje se tropezaron con inconvenientes para tener algún goce o alguna reflexión sobre su contenido. Debido a la controversia que sus piezas anteriores adquirieron, el público demandaba ver el montaje. Ibsen era reclamado por su público, procedente principalmente de Escandinavia. Erik Bøgh, censor del Teatro real de Copenhague, da testimonio sobre esto:

If there is any living dramatist whose plays the public demand to see performed... it must, before all others, be Henrik Ibsen... The Wild Duck is in all respects executed with his unique mastery (14)

La experiencia descrita por George Bernard Shaw, un admirador perseverante de Ibsen, cuando presenció la puesta del 17 de Mayo de 1897 en Inglaterra, en el teatro EL Globo, es la siguiente:

"To sit there getting deeper and deeper into your own life all the time; until you forget you are in a theatre; to look on with horror and pity at a profound tragedy, shaking with laughter all the time at an irresistible comedy; to go out, not from a diversion, but from an experience deeper than real life ever brings to most men, or often brings to any man..." (15)

(13) Cheval, Yves. Le naturalisme. Presses Universitaires de France, Paris; 1982, p. 211

(14) Meyer, Michael, Ob. Cit., p. 188.

(15) Henrik Ibsen, editado por James McFarlane, Ob. cit., pp.168-9.

B. Shaw percibió con agrado el tono cómico permeado dentro de la tragedia moderna. Quizá su reflexión se ligue al nuevo método que el propio Ibsen dijo utilizar para el drama simbólico. A decir verdad, esta observación atrae en gran medida la atención de Shaw durante los estudios que hace de la obra, un ejemplo es su trabajo en The Quintessence of Ibsenism.

Otra experiencia como espectador es la de Arnold Bennett, tomada de sus Journals, corresponde al 5 de Mayo de 1906:

Tonight, at Antoine's, The Wild Duck. An interesting experience, to see how one's ideas have developed!...The play still seems clever; it is sometimes brilliant. But it never strikes one as beautiful. And it does seem fearfully Norwegian. The symbolism is simply deplorable, even in its ingenuity...Yet now I am pretty well convinced that Ibsen is not a writer of masterpieces. And he is stagey! He who was supposed to have rejuvenated the entire technique of the stage, has become stagey in fifteen years!(16)

Bennett había estado convencido del genio de Ibsen, pero al presenciar una versión no queda completamente satisfecho de ella; el ánimo nórdico le desagrada. Aún más, encuentra graves errores en la dramaturgia.

Analizar los tipos de respuestas posibles entre la gente que presencié aquella obra, es un acto imposible y diría que absurdo, puesto que va contra la nueva relación establecida entre el espectador y las piezas ibsenianas: abrir la experiencia estética al mayor número de participaciones posibles, permitir al espectador tomar la parte que lo involucra o le hace más fácil emitir un juicio, en una palabra establecer el debate. Por ello, resulta casi lógico el nuevo auge que actualmente tiene Ibsen, sobre todo en Europa, con la escenificación de sus piezas; quizá en el transcurso del tiempo el público ha perfeccionado sus facultades perceptivas o el estar fuera en el tiempo y el espacio posibilita una mejor recepción de los contenidos de su obra; de cualquier forma, el drama ibseniano siempre será parte de la cultura universal por tener un vínculo profundo con los problemas de la existencia del hombre, al igual que los demás clásicos.

2.3. EL DRAMATURGO Y SU CONTEXTO

A pesar de que en nuestro país es escasa la bibliografía sobre Henrik Ibsen, existen algunos volúmenes dedicados a su vida y obra, de ellos se pueden destacar los trabajos de Michael Meyer y Georg Brandes, sus principales biógrafos. Aunque de difícil acceso, los escritos sobre el autor aumentan día con día debido a la realización de encuentros internacionales y festivales que se llevan a cabo en Europa principalmente. Dicha información contiene un buen número de ensayos que integran una parte crítica con otra biográfica; actualmente, es muy ordinario hallar estudios que no dejan de lado las variables históricas que influyen en su obra, objeto de estudio; esto sucede no sólo en la literatura, sino también en todo el arte en general.

No es mi objetivo detenerme minuciosamente en cada detalle de la vida de nuestro dramaturgo, para ello el lector puede recurrir a las extensas biografías que existen sobre él y juzgar por sí mismo, sino por el contrario, es de mi interés apuntar sobre algunos hechos que considero preponderantes para ubicar al autor.

Henrik Ibsen, poeta y dramaturgo noruego, nace el 28 de marzo de 1828 en Skien. A los 23 años, se instala en Bergen con el objeto de efectuar su nombramiento para asistir como autor dramático. Seis años más tarde es relevado a Cristiania (ahora Oslo). Durante ese período, el país vivía bajo el influjo de sus países vecinos: Suecia y Dinamarca, los cuales influían política y culturalmente, respectivamente.

Theatrical activity in Norway was nothing more than a pale reflection of a Danish tradition which seemed to be losing the vigour it had enjoyed in the early decades of the century... (17)

(16) Ibid., p.188.

(17) The Cambridge Companion to Ibsen. Ed. por James McFarlane. Artículo: "Ibsen's dramatic apprenticeship", Asbjorn Aarseth. Ed. Cambridge University Press: 1996, p.1.

Dinamarca fué un país mucho más rico y popular que Noruega, una muestra de dominio cultural es que el danés se convirtió en el idioma escrito del país. Los noruegos acostumbraban leer danés y aceptaban traducciones danesas de francés o inglés. De hecho el riksmal se asemeja al danés. El deseo por establecer una lengua propia escrita, hace que el noruego sufra cambios desde el siglo XIX. Esta lengua, cuya historia ha variado a través del tiempo y de acuerdo a cada región del país, busca su consolidación y es por medio de los poetas, que encuentra un camino seguro:

In 1850 the famous violinist Ole Bull had founded a permanent theatre in Bergen, his home town. The actors hired were native speakers, not Danish as at the Christiania Theatre. The national profile of the new enterprise was made clear also by its name, the Norwegian Theatre. In 1851 Ole Bull approached Henrik Ibsen in Christiania and offered him a post combining the duties of stage instructor with those of resident author at his theatre. (18)

La actividad artística en Bergen, que entonces era el centro del movimiento romántico noruego, fué una buena oportunidad para fortalecer al drama de aquel país; además de ofrecer a los debutantes la posibilidad de darse a conocer, iniciando una carrera teatral. En aquellos tiempos, se buscaba adquirir conocimiento y experiencia para utilizarlos en el escenario, es por ello que Ibsen viajó al extranjero con el fin de visitar teatros y observar su organización interna. En uno de esos viajes, conoció al escritor danés: Johan Ludvig Heiberg, quien significó un patrón, tanto para la creación dramática, como para la administración de teatros, que sirvió de modelo a Ibsen para adelantar en su propio quehacer artístico, mismo que sirvió para consolidar el idioma de aquel país.

Otra prescencia valiosa, que incluso sigue repercutiendo hasta nuestros días, es Sören Kierkegaard y aunque Ibsen no haya aceptado tener influencia alguna en su trabajo, existen tópicos recurrentes entre ambos autores. Uno de ellos es el individualismo: el alma moderna es un alma aislada, individualizada. El pensador danés, cuyo trabajo osciló continuamente entre lo religioso y lo terrenal, lo ético y lo estético, articuló los conceptos del pensa-

miento moderno. Régis Boyer, director del Instituto de estudios escandinavos en la Universidad de la Sorbona, explana uno de los componentes existencialistas de su obra, al que llama -subjetividad-:

Il reste que l'individu (den enkelte, un vocable récurrent et fondamental dans cette pensée) doit d'abord faire la constatation qu'il existe en soi, par soi et pour soi. Il importe, pour comprendre ma décision, de voir ce que la divinité veut réellement que je fasse; il s'agit de découvrir une vérité qui soit vérité pour moi, de trouver l'idée pour laquelle je veux vivre et mourir... Mis en face de l'énigme apparente de sa destinée, l'homme n'a pas, en un premier temps, à chercher ailleurs qu'en lui-même les fondements de la justification de son existence. (19)

Paralelamente Ibsen, escribió en 1883, cuando todavía daba forma a su pieza EL PATO SALVAJE:

I believe that none of us can have any higher aim in life than to realize ourselves in spirit and in truth. (20)

En su obra dramática, Ibsen ayuda al individuo a buscar profundamente en él mismo, a disipar las ilusiones, las falsas opiniones, a desconfiar de los estándares que impone la rutina o el grupo social en el que se desenvuelve. Los dogmas sociales, religiosos o del tipo que fueren, no son útiles porque no son verdaderos, las ideas no tienen un valor absoluto. Para Ibsen, el ser humano aislado es capaz de pensar y de obrar. En una carta escrita en 1872, sostiene:

...c'est l'individu qui est le plus fort. (21)

Según Ibsen, todo se dirige hacia el individuo. Los fundamentos del existencialismo kierkegaardiano, como toda doctrina filosófica, surgen con el espíritu que caracteriza a la época. Las ideas del filósofo danés, formaban parte de las conversaciones entre la gente culta de Escandinavia y no es extraordinario encontrar semejanzas muy estrechas en sus visiones sobre la verdad, el amor, la libertad, la minoría y el individuo.

(19) *Magazine littéraire, L'existentialisme, de Kierkegaard a Saint-German-des-Prés*, No. 320, Régis Boyer: "Retour a Kierkegaard", Avril:1994, p.23 .

(20) Meyer, Michael, Ob. cit., p. 549.

(21) *Dictionnaire biographique des auteurs*, s.n.s.i.,s.a., p. 689.

Kierkegaard había fundado ya la religión objetiva para el sólo, el único; ambos [Kierkegaard e Ibsen] habrán dado su expresión al individualismo, que es, verdaderamente, el rasgo esencial del carácter escandinavo. (22)

Aún más, el dramaturgo y el filósofo coinciden en venir de un ambiente de pietismo, secta protestante cuyo adepto es seguir un ascetismo riguroso.

Ibsen, though a free-thinker from a very early age, had, like Kierkegaard, been brought up in an atmosphere of deep pietism and, again like Kierkegaard, regarded the Christian doctrine with a mixture of fear and admiration. (23)

El siglo XIX, fundamentalmente la segunda mitad, fué un tiempo de severas críticas hacia los pensamientos religiosos y un auge de las ciencias naturales que va conduciendo al mundo hacia una nueva visión del universo. La ciencia penetra en todos los aspectos de la vida, las aplicaciones técnicas y los descubrimientos modifican la forma de vivir: Basta mencionar -The origin of Species- y -Das Kapital-. Ambos autores despreciaron la iglesia establecida. Michael Meyer, en su extensa biografía de Ibsen, penetra en uno de los problemas centrales sobre la relación de Ibsen con la religión:

To find a religion which would combine Christian ethics with the joy of life is a problem that has troubled many a piously educated man and woman; it was a problem which Ibsen personally was never to solve... (24)

La ausencia del gozo de la vida en la enseñanza cristiana, es uno de los motivos que aparecen constantemente en la obra ibseniana, presentada en el individuo (el personaje) como una nulidad que impide experimentarlo. Ibsen manifestó un acrisolado entusiasmo hacia las formas en que se ejercía la religión, en virtud de que fué un inteligente lector de la Biblia. Para los protestantes, las escrituras deben explicarse por sí mismas, su lectura es necesaria para el conocimiento de Dios. Ibsen creció y murió en una atmósfera de protestantismo y aunque permaneció fuera de su país por más de un cuarto de siglo, convivió en círculos cer-

canos al protestantismo. Ibsen tenía la costumbre de leer la Biblia con singular persistencia:

Gustaf af Geijerstam visited him in Christiania that August; so did William Archer, who was somewhat surprised to see holding a very prominent position in his study, a bright corner-room looking out upon the palace park, a huge gilt-edged and brass-clasped family Bible. 'You keep this close at hand?' Y said, pointing at it 'Oh, yes' he replied. 'I often read in it -for the sake of the language.' (25)

El hábito de leer la Biblia implica por lo menos un contacto con las nociones históricas, sociológicas, antropológicas, filosóficas, teológicas o literarias que se encuentran comprendidas en ella. Más aún, la importancia para la Moral que las ideas religiosas han tenido sobre la forma específica de actuar en la vida se pueden observar en las manifestaciones del trabajo del hombre. El desarrollo del pietismo, dentro del protestantismo ascético, se dirige hacia el factor sentimental de la religiosidad, el cual crea un camino de goce en la práctica de la fe. En general, todas las tendencias ascéticas del protestantismo establecen una racionalidad de la vida, sistematizándola hasta conformar un método moral. El trabajo es una finalidad trascendente de la existencia, asignado por Dios y utilizado para realizar aspiraciones religiosas: la actividad profesional enfocada como una vía para un proceder ético metodizado. El culto del cuerpo y el alma para la proyección espiritual del hombre por sus propios medios, se vincula, según la interpretación de Weber en su conocido libro sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, con el nacimiento del moderno capitalismo. Weber insiste en que la influencia de los ambientes religiosos sobre la elección profesional constituye una relación causal. Los protestantes a diferencia de los católicos, se inclinan favorablemente a la idea de enriquecimiento como profesión y no como uso irracional de la riqueza. Actualmente hay una separación entre los preceptos económicos de las sociedades industriales y su vida espiritual, pero existe una

(22) De Coussange, Jacques. Historia literaria, Ed. Louis-Michaud. Paris, Tr. Rafael Balsa de la Vega, p. 77.

(23) Meyer, Michael. Ob. cit., p. 186.

(24) Ibid., p. 40.

(25) Ibid., p. 810.

ligazón de la racionalización del trabajo con las disposiciones religiosas del protestantismo.

...la idea que el protestante se forjó acerca de la profesión dió por resultado esta racionalización del comportamiento en el mundo, con la mira puesta en el más allá. (26)

Para encontrar una gran meta en la vida, pensaba Ibsen, no hay más que realizarnos nosotros mismos en espíritu y en verdad. Esta observación que he citado líneas arriba, es para Ibsen el verdadero significado del liberalismo y la razón de considerar a los "liberales" como individuos repugnantes por hacer demandas universales a los individuos. La tendencia del autor por indagar en el individuo se fué volviendo más evidente a medida que maduró en su obra:

While occupied with the writing of THE WILD DUCK, Ibsen wrote to Brandes that he was concentrating on 'perfecting the finesses of the dialogue and the more energetic individualization of character and diction' (27)

Parece que Ibsen no siguió algún método particular para componer sus piezas, la característica fundamental de su trabajo se fundó en la adecuada administración de su tiempo: la hora de levantarse, tomar su té, sus paseos, sus horas de trabajo por la mañana y por la tarde, la hora de dormir, etc. No es ninguna casualidad que pasara estancias apartado de su familia para hallar la paz y la soledad que su trabajo le demandaba:

One 'will not find time to finish the last verse' (28)

Ibsen desprecia los dogmas religiosos vueltos institución y enfatiza su pensamiento en su obra, resultado de largas horas de trabajo:

Christianity in various ways demoralizes and hinders both men and women. (29)

(26) Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Ed. Coyoacán. México: 1994, p. 96.

(27) Henrik Ibsen, editado por James McFarlane, Ob. cit., p. 254.

(28) Heyer, Michael, Ob. cit., p. 549.

(29) Henrik Ibsen, Ob. cit., p. 98.

Tomado de sus notas y apuntes, invierno 82-83.

Podría considerarse un anarquista, pero es claro que su obra dramática extensa sólo pudo ser compuesta con el rigor de la organización de su tiempo. La disciplina, sin duda alguna, fué un factor importante en la consumación de la obra ibseniana y una evidencia de las condiciones culturales que rodearon a nuestro autor. La racionalización del trabajo, para Ibsen, fue una forma de apropiarse del mundo, una conducta que tiene relación con el medio religioso en el que se desarrolló los primeros años de su vida.

3. LA TRADUCCION TEATRAL

El arte teatral es un fenómeno complejo que involucra el oficio de la traducción. El verter un texto dramático de un idioma a otro, como resultado de una necesidad por comprender lo escrito en una lengua ajena, es sólo un paso de las varias instancias que constituyen al arte dramático. La traducción de textos contribuye a identificar el espíritu humano por encima de las fronteras. Este oficio, tan lleno de posibilidades, guarda un lugar especial en el caso del drama, ya que la traducción se hace en función de la escena, es decir, el texto dramático es escrito para ser representado. En el teatro, la traducción está presente no sólo a nivel literario, sino también a nivel escénico.

Cuando algún productor teatral se interesa en montar cierta obra, escrita en otro tiempo y otro espacio, abre las posibilidades de confrontar culturas separadas. La traducción teatral es un concepto que alude al problema de trasladar en escena, por medio del cuerpo de los actores, una cultura específica que pertenece al texto dramático original, en la perteneciente a los artistas del espectáculo y que pasará por los ojos y los oídos de los espectadores. Este tipo de traducción es muy útil porque brinda una actualización de los hechos imaginarios que corresponden a una cultura extraña para los nuevos individuos que participan en el hecho teatral.

Mientras que cualquier traducción lingüística se ocupa del lenguaje y estilo del autor en sus niveles sintáctico y semántico, de la eufonía de sus palabras y por supuesto de las intenciones, por citar sólo algunas cuestiones; la traducción teatral se encarga de las relaciones que establecen las situaciones de enunciación. En el caso del arte dramático, se llama enunciación al acto de articular, mediante la voz y el cuerpo de los actores, el texto. Las situaciones de enunciación son las circunstancias específicas bajo las cuales es articulado el texto, es decir, el conjunto de las acciones realizadas por los intérpretes. De modo que,

tanto la obra dramática original como la pieza traducida contienen en su estructura situaciones de enunciación que pueden ser diferentes, similares o idénticas, permanecer mezcladas o distantes, puesto que dependen del proceso de transacción o de traducción entre la cultura de origen y la de destino. La literatura dramática se liga inevitablemente a una pragmática, porque la enunciación ya sea en forma dialogada, de monólogos o a través de las acotaciones, se presenta como una expresión que funciona dentro de su desenvolvimiento propio, el cual es una evocación del comportamiento del hombre y reflejo de sus relaciones. Lo que quiere decir que ese desenvolvimiento puede ser estudiado en sus manifestaciones concretas y en el Contexto Social que lo produce, para poseer herramientas al momento de traducir para la escena. Todo el proceso de traducción teatral parte del texto de partida (cultura de origen) y continúa con el trabajo del traductor lingüístico y el director de escena, haciendo juntos o por separado la traducción del texto y su respectivo análisis dramático. Después sigue la etapa de la producción escénica, en la cual se involucran todos los artistas del espectáculo para preparar la puesta en escena que finalmente se enfrentará al público (cultura de destino).

1. EL TEXTO DE PARTIDA.

La actividad artística existe en condición de comunicación. Para entrar en contacto con el receptor, los artistas del espectáculo requieren darle a su obra una estructura que facilite el orden de sus partes y las distribuya adecuadamente según los propósitos deseados para el momento de sus recepción. En el proceso de producción teatral, el punto de partida del espectáculo es el texto dramático, cuyo contenido define sus límites conceptuales y al mismo tiempo, es un elemento compositivo del producto artístico acabado: la representación. Aquellos espectáculos que carecen de cualquier palabra hablada, pueden ser estudiados atribuyéndoles un lenguaje visual o plástico, por medio del cual es posible su investigación. El hecho escénico se conforma primordialmente por un discurso que quiere ser expresado a través de componentes espaciales y temporales, seleccionados de forma determinada para su presentación. Ese discurso, concebido por el dramaturgo está integrado de palabras, las cuales evocan representaciones visuales. De acuerdo a su visión de la existencia, el autor organiza las palabras adecuadas para su obra. Es por ello, que el Contexto Social se inserta inevitablemente dentro del producto artístico, pues dentro del texto dramático pueden observarse las dimensiones culturales en las que se inscribe. Por ejemplo, las características del edificio teatral donde se pensó la pieza teatral, son de vital importancia porque definen el número de cambios de escena y con ello, la cantidad de lugares imaginarios, las entradas y salidas de los actores, la relación del espectáculo con el público asistente, etc. Este ejemplo pone de manifiesto las circunstancias materiales, pero todo ello es un resultado de las condiciones sociales bajo las cuales es escrita la obra. Las dimensiones ideológicas también juegan un papel central, pues el teatro es una forma artística donde se materializa la estructuración del pensamiento. Todo ello contribuye a definir la relación comunicativa entre el espectáculo y su público y, por supuesto a la génesis del espectáculo. Por ello es que la pieza para ser estudiada, debe colocarse dentro de su situación original

de enunciación, es decir, en relación con su cultura ambiente. Situar a la pieza ayuda a comprender sus partes compositivas para después manipularlas en pro del propio montaje que se pretende representar ante el público. Del texto de partida parte toda traducción.

3.2. VILDANDEN (El pato salvaje)

El pato salvaje, obra escrita en 1884, constituye una transformación en la concepción dramática de Ibsen. Por un lado, se ocupa del examen del individuo: en algunas piezas anteriores a ésta, como 'Un enemigo del pueblo' o 'Espectros', Ibsen delinea conflictos sociales que revelaban una profunda crítica hacia las instituciones. En este drama, Ibsen se detuvo particularmente en el estudio y la descripción de las almas humanas y crea personajes con un enérgico movimiento interno, se trata de un drama de conflictos íntimos donde se revela el sentir y el pensar profundo de cada individuo. Por otro lado, Ibsen acentúa su tendencia hacia el simbolismo. Aunque la obra se desarrolla en los confines de la vida familiar, está nutrida por un símbolo que funciona de eje dando sentido a cada parte del texto. Los personajes principales son reverberaciones del símbolo y se identifican con él en diferentes estados, como ejemplo de ello se encuentran 'el viejo Ekdal', 'Hjalmar' y 'Hedvige', que en su pasado, su presente o su futuro respectivamente, responden a la imagen de el pato salvaje, mismo que da título la obra.

El horizonte que Ibsen ofreció a su público fué el de mostrar a sujetos envueltos en su convivencia cotidiana: una familia que habita generalmente el estudio de su casa, cuyos lindes son una cocina, el cuarto del abuelo y lo más importante: un desván. Esta es la condición bajo la cual el autor expone la existencia de varios individuos:

...the play doesn't touch on political or social problems, or indeed any matters of public import. It takes place entirely within the confines of family life. I dare say it will arouse some discussion, but it can't offend anyone. (†)

Escribió Ibsen en junio, cuando todavía desarrollaba la pieza, que se sitúa dentro de las ocho últimas del autor. En aquella época era reconocido dramaturgo y dentro de su obra ya alcanzaba una madurez. El repertorio ibseniano consta de 25 dramas en total y El pato salvaje inicia un nuevo período dentro de él, pues a partir de ella, Ibsen expresó dramáticamente la vida mental de sus personajes desde el punto de vista de su interioridad y de su comportamiento. El texto, escrito en noruego*, consta de cinco actos, su estructura dramática corresponde a las obras clásicas, ya que se influye de las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar. Estas unidades denotan la capacidad de síntesis de la tragedia, es decir, la anécdota muestra una situación límite donde se encuentran un gran número de fuerzas individuales y colectivas en choque, concentradas en un tiempo sintetizado que obliga a divisar una solución al conflicto (2).

Se trata de condensar la acción dramática para provocar una catarsis. Si se resumiera el conflicto que da lugar al proceso dramático de la obra que se estudia, se obtendría el siguiente enunciado:

EL PATO SALVAJE. Un hombre idealista que, al encontrar una misión en la vida, desintegra la familia de su antiguo amigo al provocar la muerte de su hija.

Las piezas realistas tienen como característica que el tiempo representado corresponde a la duración de las cosas en la cotidianidad de la vida moderna; ver en escena individuos sentados a la mesa, conversando o realizando sus labores, dentro de los tiempos -reales- permite darle al drama una veracidad. Ibsen desarrolla la acción de este drama, dentro de un tiempo realista; los cinco actos transcurren en un período menor a dos días, tomando escenas sueltas de la vida diaria.

*El noruego culto "riksmaal", considerado lenguaje formal, es utilizado para la escritura. Se distingue de los dialectos hablados por la gente en sus conversaciones cotidianas.

El primer y segundo acto suceden en la noche. El tercer y cuarto acto, durante la mañana, la tarde y la noche del siguiente día, respectivamente. El último acto sucede a la mañana subsecuente. El tiempo transcurrido es de menos de 35 horas, es un tiempo sintetizado.

Para situar la acción, Ibsen escogió solamente dos espacios: el despacho de Werle y el estudio de la familia Ekdal. El último aparece durante cuatro de los cinco actos, es el espacio principal de la obra, en él se encuentran los utensilios que usan los Ekdal en su diario vivir, allí se encuentra el acceso que lleva hacia el desván, la parte más alta de la casa donde habita el pato salvaje, en este lugar se desarrolla la situación límite de la obra, la muerte de Eduvigis. Hacer aparecer en el primer acto una parte de la mansión de Werle, no es nada fortuito. Ibsen contrasta y presenta otro lugar de trabajo, con otro tipo de iluminación, lujoso y confortable que al momento de salir de escena hará más evidente las características del estudio de Hjalmar, que como se apunta más arriba es el lugar fundamental de la trama.

El pato salvaje es una tragedia moderna. Este tipo de género dramático aparece a finales del siglo XIX. El teatro de este siglo fué el de la pieza bien hecha. Una tragedia clásica que marca principalmente una relación directa entre los conflictos económicos y la forma determinada del vivir cotidiano visto como un movimiento que se extingue:

Tenía que suceder la decadencia de la burguesía cuyos valores determinaron el sentido del movimiento en la pieza. (3)

Otra de las características del drama realista, es valerse de las acotaciones para enriquecer la forma y revelar el contenido. Ya sea al comienzo de cada acto o entre líneas, son utilizadas para la descripción minuciosa de espacios y personajes, de acciones e intenciones. Cada pausa, cada señalamiento, indica el universo imaginado por el autor, el cual tiene una razón de ser,

2) Cfr. Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama. Grupo Editorial Gaceta, México: 1994.

una función dentro de la pieza. En este caso, El pato salvaje comienza así:

Despacho lujoso y confortable en casa de Werle. Estantes repletos de libros, y asientos de tapicería. En el centro, mesa de escribir, llena de papeles y registros. Alumbran con su suave luz, unas lámparas de pantalla verdes, encendidas. Por la puerta de dos batientes del foro, abierta de par en par, y con las cortinas descorridas, se ve un amplio salón amueblado con riqueza e iluminado con arañas y candelabros. A la derecha, en primer término, puerta que conduce a las oficinas. A la izquierda, chimenea con lumbre. Más hacia el fondo, otra puerta de doble hoja que da al comedor.

Petersen, de librea, y Jensen, de frac, arreglan el despacho. En el salón del foro dos o tres criados preparan las cosas y encienden las bujías. Charlas y risas en el comedor. Un cuchillo, tintineando contra un vaso, anuncia un brindis. Se hace un silencio momentáneo y, tras de aplausos y bravos, se reanuda la conversación.

Las acotaciones que aparecen en el texto definen cada una de las situaciones planteadas y durante el transcurso de los cinco actos, surten de información sobre las figuras (personas y objetos) que interactúan en la pieza. El drama, a lo largo de su historia, casi siempre ha utilizado formas dialogadas como medio de relación. El diálogo se define como:

...una cadena de intervenciones lingüísticas organizadas en progresivo presente, con los interlocutores cara a cara, en situación compartida, y son dos o más (a pesar de que el término alude a dos), en funciones alternativas de emisor y receptor. (4)

Esta forma de expresión ha variado su sentido en cada etapa teatral y es en el siglo XIX, con el surgimiento del realismo y el naturalismo, cuando el diálogo se transforma en la imagen de las nuevas relaciones sociales basadas en la apertura ideológica. El teatro utiliza el diálogo como forma de reproducción icónica de situaciones humanas, ofreciéndole al espectador el reflejo de sus relaciones personales e ideológicas. El discurso dialogado permite exponer distintas opiniones sobre una misma cuestión a través de los personajes, quienes a su vez proporcionan una gama de contrastes que permitirá al espectador decidir cual prefiere.

La destinataire d'une oeuvre naturaliste jouit ainsi de plusieurs degrés de liberté possibles. (5)

Es difícil establecer una división precisa entre realismo y naturalismo como escuelas literarias, pues son tendencias emparentadas. Muchos autores clasificados como realistas, tal es el caso de Ibsen, tienen obras que sobrepasan límites tan convencionales y borrosos para penetrar en el campo del naturalismo y viceversa. Más adelante se especificará este punto. En las piezas ibsenianas, el diálogo corresponde con una concepción historicista del hombre. María del Carmen Bobes Naves, en su citado libro, analiza al diálogo ibseniano y lo reconoce como confesional:

...los héroes de Ibsen son víctimas de una historia que siendo pasado no deja nunca de condicionar el presente: su palabra en el momento actual no puede desbordar las posibilidades que le señala su propio pasado. (6)

Ibsen emplea el diálogo, no sólo para revelar la condición histórica de sus personajes, sino también como medio para intercalar datos y guiar al espectador. En la cuarta escena del último acto, Eduvigis conversa con su abuelo y se informa sobre la manera en que morirá:

Eduvigis da unos pasos, pensativa, y, en esto, llaman desde dentro al portón del desván, que entreabre ella. Sale el viejo Ekdal, y Eduvigis lo cierra de nuevo.)

EKDAL.—¡Hum! ¿sabes que no es muy divertido realmente dar uno solo la vueltecita matinal?

EDUVIGIS.—¿Te apetecería ir de caza, abuelo?

EKDAL.—Hoy no hace un día a propósito. Está muy oscuro.

EDUVIGIS.—¿No te gusta cazar más que conejos?

EKDAL.—¡Jc, jc! Tienes miedo de que le mate; pero alberga la creencia de que no lo hará.

EDUVIGIS.—Como que no podrías. Dicen que resulta muy difícil matar a un pato salvaje.

EKDAL.—¿Calificarás a los conejos de piezas deliciosables?

EDUVIGIS.—Y el pato salvaje, ¿qué?

(5) Chevrel, Yves. Le naturalisme. Presses Universitaires de France, Paris: 1982, p. 207.

(4) Bobes Naves, María del Carmen. El diálogo. Ed. Gredos, Madrid: 1992, p.7

EDM.—¿Que no podría yo? ¡Y bien que podría!
EDUVIGIS.—¿Cómo te las comprarías, abuelo?...
Si en lugar de mi pato fuese otro pato cualquiera,
vamos.

EKDAL.—Le apuntaría a la pechuga, que es lo más
certero. ¿sabes? Y hay que disparar a contrapelo,
no como se atusan las plumas.

EDUVIGIS.—¿Y entonces, abuelo, se mueren?

EKDAL.—Y tanto que se mueren... sí afina uno
bien la puntería! Bueno; voy a vestirme. Ya estás
enterada, ¿eh? *(Entra en su habitación. Edivigis,
tras de mirar por la puerta del salón un segundo,
se dirige al estante, y, poniéndose de puntillas, al-
canza la pistola de dos cañones y la observa des-
pacio. Sale del salón Gina con la escoba y el paño del
polvo. Edivigis suelta rápidamente la pistola, sin
que lo advierta su madre.)*

GINA.—No enredes con las cosas de papá, Edu-
vigis.

EDUVIGIS *(separándose del estante)*.—Estaba des-
empolvándolas.

Algunas líneas después, Ibsen muestra el momento en que
la niña entra al desván. Es la última vez que aparece con vida:

EDUVIGIS *(quedándose momentáneamente quieta,
ansiosa y sobresaltada, mientras se muere los la-
bios para no llorar y cripa las manos, con acento
ronco)*.—¡El pato salvaje! *(Se aproxima al estante si-
gilosamente y coge la pistola. Luego entreabre el
puerto del desván y se desliza dentro, no sin cerrar
detrás de sí.)*

Ninguno de los demás personajes se da cuenta de esta
acción, sólo el público puede percatarse de ella. Este es un ejem-
plo de la estructura que Ibsen explota en su trabajo dramático:
a través de las diferentes acciones cuela información que sirve
para precisar la imagen que él mismo propone. Todas las escenas se
complementan, se pertenecen, forman un organismo total como la
raíz de un árbol: conectándose en su centro, que en esta ocasión
es el símbolo del pato salvaje! Cuando reaparece Edivigis, esta vez
muerta, se completa la imagen dramática:

*(Entre Hjalmar, Gina
y Gregorio traen el cuerpo de Edivigis, quien aún
empuña en su mano crispada la pistola.)*

HJALMAR *(frénético)*.—¡Ha disparado la pistola
y se ha herido! ¡Pedid socorro! ¡Socorro!

La imagen de la muerte de Edivigis tiene relación con
las presentaciones de la pistola en el acto tercero, escenas seis
y siete: la pistola, un papel en la tragedia de la familia Ekdal.
Podrían encontrarse varios ejemplos más del funcionamiento de la
técnica de Ibsen, que vino a revolucionar al drama; antes bien,
hay que analizar las características externas de esta tragedia mo-
derna:

ACTO	PERSONAJES	ESPACIO	TIEMPO	ACCION PRINCIPAL	ESCENAS
I	Petersen Jensen Merle Gregorio Hjalmar Ekdal Graberg Soerby Los 3 señores 5 invitados 2 criados	Despacho confor- table y lujoso de Merle, iluminado por lámparas de pantallas verdes distribuidas.	1º día, noche.	Gregorio descubre la mentira en que vive Hjalmar.	11
II	Gina Edivigis Hjalmar Ekdal Gregorio	Estudio de Hjalmar Ekdal, modesto y amplio, iluminado por una lámpara so- lamente encima de la mesa.	1º día, noche (ho- ras después)	Gregorio se instala en la casa de Hjalmar.	11
III	Gina Hjalmar Ekdal Gregorio Edivigis Relling Merle Molvik	Estudio de Hjalmar. Luz natural que entra por las vidrieras del techo.	2º día, mañana.	Gregorio muestra su fiebre aguda de rec- titud.	11
IV	Gregorio Hjalmar Gina Edivigis Soerby Relling	Estudio de Hjalmar. Luz artificial de una veja con y sin pantalla.	2º día, atardecer y noche.	Gina confiesa su pasa- do a Hjalmar. Este descu- bre que Edivigis no es su hija.	11
V	Ekdal Hjalmar Gina Edivigis Gregorio Relling Molvik	Estudio de Hjalmar. Luz natural a través de las vidrieras.	3º día, mañana.	Edivigis se suicida.	11

Es interesante observar que los personajes se fundan-
tan a través de sus acciones, es decir, Ibsen los da a conocer por
medio de reflejos dramáticos. Representa individuos coordinados
con el diálogo, el tema, las acciones y los otros personajes. Eric
Bentley, profundiza un poco más en este aspecto haciendo notar que
ni los personajes, ni la acción prevalecen por encima de otro, pa-
ra ello cita un comentario del autor sobre su creación dramática
que a continuación se reproduce:

En el primer borrador tenía la impresión de que el
grado de intimidad a que había llegado con mis perso-
najes era el que se obtiene en un viaje en tren: nos
hemos conocido y hemos charlado sobre esto o lo otro.
En el segundo...ya conozco a mis personajes como uno
podría conocerlos luego de varias semanas de permanencia
en unas ternas: he llegado a estar al tanto de los
rasgos fundamentales de sus caracteres así como también
de sus pequeños tics, aunque todavía es posible que esté
equivocado acerca de algunos aspectos esenciales. En el
último borrador, llego por fin al límite de mis conoci-
mientos: conozco a mis personajes luego de una estrecha y
larga intimidad: son mis amigos y no me defraudarán. Yo
por mi parte, los veré siempre como los veo ahora.⁽⁷⁾

En la tragedia moderna los personajes son representacio-
nes de una determinada clase social, por ello reproducen las carac-
terísticas del hombre de una cierta época. Los personajes de esta
obra no son la excepción, los roles principales, secundarios y has-
ta incidentales, sintetizan las cualidades de la clase social a la
que pertenecen y se distinguen entre sí porque cada uno interactúa
según sus costumbres sociales. En esta pieza se mezclan varios sta-
tus: una clase potentada, en la que sus individuos se desenvuelven
desahogadamente manifestando su independencia económica; otra que
es trabajadora, a ella pertenecen los criados y aquellos que ejer-
cen oficios laborando para otros; existe otra más, la ilustrada,
que permite desempeñar una profesión y caracteriza a los individuos
por la ecuanimidad de sus opiniones, son individuos informados que
expresan su criterio; y finalmente, la clase burguesa, acomodada,
de la que no se vive de un trabajo manual y donde los individuos

son de espíritu estrecho y conformista. Todas estas divisiones so-
ciales entran en juego, ya sea en forma simple o compleja. El nú-
mero de características individuales que posee un personaje, deter-
mina su carácter. Se considera personaje complejo a aquel que tie-
ne virtudes y defectos, es una figura individualizada. En cambio,
los personajes simples son figuras que tipifican una cualidad o un
defecto. En El patio salvaje, Ibsen desarrolla personajes complejos
y simples. Los primeros tienen preponderancia, ocupando los roles
principales, los segundos son incidentales y aprovechados por el
dramaturgo para exhibir los defectos que él siempre encontró entre
los teólogos y los burgueses (Molvik y los tres señores). Veamos
el siguiente cuadro:

PERSONAJE	STATUS (clase)	CARACTERISTICAS
Werte Dueño de una fábrica	potentada	complejo/secundario
Gregorio Su hijo.	potentada	complejo/principal
Ekdal	trabajadora	complejo/secundario
Hjalmar Su hijo, fotógrafo	trabajadora	complejo/principal
Gina Esposa de Hjalmar	trabajadora	complejo/principal
Eduvigis Su hija, 14 años	trabajadora	complejo/principal
Sra. Soerby Ama de gobierno de Werte	potentada	complejo/secundario
Relling Médico	ilustrada	complejo/secundario
Molvik Teólogo	ilustrada	simple/incidental
Contable Graberg	trabajadora	complejo/ incidental
Petersen Sirviente de Werte	trabajadora	complejo/incidental
Jensen Mozo de ocasión	trabajadora	simple/incidental

(7) Bentley, Eric. La vida del drama, Ed. Paidós, México:1992,
p. 62.

PERSONAJE	STATUS (clase)	CARACTERISTICAS	PERSONAJE	IDEAL
			Gregorio	La exigencia absoluta de la verdad
Sr. gordo y pálido Sr. calvo Sr. miope	burguesa	simple/incidental	Hialmar	El ideal del padre de familia y el de la invención.
Seis invitados de Werle	burguesa	de ficción/incidentales	Ekdal	El cazador de osos.
Varios mozos de ocasión (entre ellos Flakstad)	trabajadora	de ficción/incidentales	Molvik	La personalidad satánica.

Ahora bien, entre todos los personajes, Ibsen señala al final de la lista algunos más, que he definido como personajes de ficción porque forman parte del grupo social que les corresponde, es decir, son utilizados por el autor no como individuos, sino como piezas del mecanismo dramático que refuerzan la trama.

Por otra parte, los personajes se encuentran involucrados con dos tendencias que determinan la forma en que se apropian del mundo, éstas delimitan su escala de valores con la que actúan dentro de sus relaciones interpersonales. La primera de ellas es la idealista. Se llama -idealismo- a toda doctrina según la cual lo más fundamental, y aquello por lo que se supone que deben dirigirse las acciones humanas, son los ideales, realizables o no, pero casi siempre imaginados como realizables. El ideal da sentido a la existencia del individuo; éste término se entiende como el modelo jamás alcanzado de una realidad, como una exigencia moral. Los objetos ideales poseen cualidades negativas como la intertemporalidad, inespacialidad, ausencia de interacción causal, entre otras. A continuación se enlistan a los personajes que siguen la tendencia idealista, con sus respectivos ideales:

Para el idealismo, -ser- significa principalmente ser dado en la conciencia, ser contenido en la conciencia, estar contenido en la conciencia. La ideación, el proceso por medio del cual se forman las ideas, de Gregorio aparece en las escenas once del primer acto, nueve y diez del tercero: la relación entre sus padres y la trágica muerte de su madre, juegan un papel muy importante en la personalidad de Gregorio, quien demanda a sus semejantes el conocimiento de la verdad; y la escena siete del tercer acto y la ocho del cuarto, para Hialmar: la decisión de elevar a la categoría de arte y ciencia su oficio de fotógrafo con un invento, se debe a la necesidad de restaurar el buen nombre de su familia, heredado del padre antes de haber estado en la cárcel. En las apariciones del viejo Ekdal y Molvik, puede observarse en su comportamiento una felicidad que es resultado de su ideal, pues sin éste tendrían problemas existenciales que los hundirían en la depresión, en la desesperanza. El ideal funciona como un autoengaño para no reconocer ante sí mismos el grado de mentira que van fabricando a su alrededor.

Como contrapeso a todo este tejido, tenemos lo que puede definirse como una actitud que no pretende imponer a los hechos una interpretación que los convierta en falsos. Los personajes con tendencia --realista-- son aquellos que tienen una actitud práctica o que siguen ciertas normas para la acción. Se relacionan directamente con la realidad sin sobreponerle de antemano alguna determinación, por el contrario, conocen tan bien su realidad que son capaces de manipularla demostrando su practicidad y casi siempre teniendo éxito en sus fines.

PERSONAJE	PROBLEMA REAL SOLUCIONADO
Werle	No haber sido arrestado y llevado a la cárcel. Ayudar económicamente a la familia Ekdal.
Gina	Hacerse cargo de la casa, administrarla y entregar pedidos fotográficos.
Hedvige	Ayudar a sus padres haciendo labores propias de su edad.
Sra. Soerby	Encargarse de la fábrica de Werle y de su salud.
Relling	Ejercer su profesión ayudando a sus semejantes, estimulándolos en sus vidas.

En el momento histórico en que sucede el drama, el realismo posee un sentido específico que se opone al idealismo. En la filosofía moderna, el fundamental deslinde entre estos dos sistemas antagónicos, puede sintetizarse de la siguiente manera: El realismo sostiene que lo universal está formado por cierto número de realidades que existen en y por ellas mismas, independientemente de toda relación con el pensamiento, y se opone a cualquier teoría que tienda a reducir el mundo a un sistema de ideas. En el arte en general, particularmente en la literatura, el realismo implica que el artista crea tomando como base los hechos, escenas y tipos tal como son, como se dan en la vida. Su surgimiento es una franca oposición al romanticismo, pues emplea detalles observados en la vida corriente, donde la realidad social y humana cobra la categoría de verdaderos anales de la época.

Las obras dramáticas de Henrik Ibsen pueden dividirse en varios períodos: dramas románticos, de contenido filosófico y ético, sociales, simbolistas, los íntimos o autobiográficos. Esta clasificación corresponde con las distintas etapas de su vida. Durante su estancia en Alemania, Ibsen se vale de la forma realista para expresar sus ideas, los dramas sociales compuestos en este ciclo, se inspiran en la realidad presentando conflictos humanos en los cuales los personajes discuten una tesis. El pato salvaje pertenece a este período, en el que se orienta hacia el simbolismo, integrando ambos. Aunque Ibsen es considerado escritor realista, en sus obras, específicamente la que analizamos, aparecen características de ambas escuelas literarias: realismo y naturalismo.

Los escritores de la escuela naturalista reproducen hasta en sus mínimos detalles los seres de la naturaleza produciendo despojarlos de todo lo que puede ocultarlos o velarlos para ofrecerlos en su máxima sencillez y autenticidad. Por lo que toca a la moral, preconiza el despliegue de los impulsos naturales o instintos e incluso la deducción de los conceptos morales de las simples disposiciones naturales. Por lo que hace a lo sociológico, acentúa los factores biológicos como fuerzas formadoras de la sociedad y de la historia. Estas determinaciones ayudan a diferenciarlo del realismo, que es una tendencia emparentada con él. Como ejemplo del naturalismo aplicado en la pieza de El pato salvaje, se hallan las condiciones hereditarias como determinante en las relaciones sociales. La enfermedad de Eduvigis en sus ojos, es un factor decisivo para el desenlace de la obra. Cuando Hjalmar descubre el parentesco entre Werle y su hija, al leer la carta que la Sra. Soerby le obsequia la niña, Hjalmar exclama:

GINA.—¿Qué dice?

EDUVIGIS.—Sí, papa, comunicanoslo.

HJALMAR.—Poco a poco. (Vuelve a leer, palidece y se reprime.) Es una donación, Eduvigis.

EDUVIGIS.—¿Sí, eh? ¿Y qué me dona?

HJALMAR.—Léelo tú. (Eduvigis se acerca a la lámpara y lee durante unos momentos. Hjalmar refunfuja, apretando los puños.) Esos ojos... esos ojos...; además, ¿esa carta!

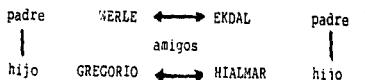
ACTO IV, esc. 9

Otro ejemplo de las condiciones hereditarias le corresponde a la personalidad de Gregorio, cuya madre antes de morir manifestó ataques nerviosos similares a los de su hijo. Para ejemplificar esto, las últimas escenas del primer y tercer acto son propicias, pues en ambas los personajes que hablan sobre Gregorio hacen énfasis en esta característica.

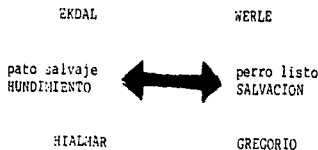
GREGORIO (con voz trémula).—Me percaté de lo que vas a objetarme. Con todo, ¿a quién achacar la culpa de aquella... debilidad de mi madre? A ti y a todas las... La última fue esa mujercilla a quien casaste con Hjalmar cuando te hartaste de ella.

WERLE (encogiendo de hombros).—Pronunciás las palabras oídas a tu madre con frecuencia.

La anécdota de la obra es bastante compleja, trata de presentar a dos familias en cuyo pasado compartían la posición social y los bienes materiales provistos de la fábrica de Werle dedicada a la explotación de los bosques. A raíz de algunos problemas legales, una de ellas cae en la bancarrota y el desprestigio social al encontrarse culpable a Ekdal. La relación que guardan cada uno de los personajes es de gran conflictividad personal. Es a raíz de este suceso, ocurrido hace más de quince años, que cada personaje va señalando su directriz propia, es decir, el comportamiento de cada uno se ajusta en diferente manera con aquel suceso. La pieza se construye en una estructura simétrica. Las dos familias (partes integrales de la obra) tienen una correspondencia:



La proporción guardada, no sólo es recíproca en cuanto a las relaciones interfamiliares de padre e hijo o de amigos, sino que la relación es marcada con las imágenes de EL PATO y EL PERRO:



Las imágenes de los animales y el número trece son algunos elementos simbólicos que convierten el texto en una obra alegórica, ya que el diálogo aparece a partir de metáforas. A continuación se señalan algunas partes que contienen metáforas:

METAFORA

El pato salvaje

WERLE.—¿Podía hacer yo por ellos más de lo que hice? Cuando se decretó la libertad de Ekdal, era él un hombre al agua. Hay personas que, después de hundirse no vuelven a la superficie jamás a causa de la perdigonada que llevan consigo. Te doy mi palabra, Gregorio, de que le socorri con cuanto estaba en mi mano. De exagerar esta protección me habría comprometido a mi vez, despertando toda clase de sospechas y cotorrosos.

ACTO II, esc. 10

El perro listo

EKDAL (medio dormido y con la voz pastosa).—Naturalmente. Siempre hacen lo mismo los patos salvajes; se sumergen hasta el fondo, amigo, aferrándose con el pico a cualquier accidente del fango, y ya no salen más a la superficie.

GREGORIO.—Pues su pato salvaje sí que volvió, teniendo Ekdal.

EKDAL.—Volvio porque su padre de usted tenía un perro muy fino, que se sumergio detrás del pato y le sacó a flote.

ACTO II, esc. 10

HIALMAR.—¡Ja, ja! Si no fuese Gregorio Werle, ¿qué te agradecería ser?

GREGORIO.—Si de mí dependiera elegir, sería un perro astuto.

GINA.—¿Un perro?

EDUVIGTS (sin poder reprimirse).—¡Oh, no!

GREGORIO.—Sí, un perro muy astuto, como los que se tiran al agua persiguiendo a los patos salvajes que se sumergen y se aferran a las plantas brotadas en el cieno.

ACTO II, esc. 10

El fondo de los mares

GREGORIO.—Por consiguiente, se ha parado el tiempo en la morada del pato salvaje...

ACTO III, esc. 5

EDUVIGIS.—Porque siempre que pienso en la diversidad de objetos hacinados ahí dentro, me arguyo que bien podría llamarse «el fondo de los mares» tamaño revoltijo. Ya ve que es una estupidez.

ACTO III, esc. 5

El número trece

WERLE.—¡Éramos trece a la mesa!

GREGORIO.—¡Ah! ¿Éramos trece?

WERLE (*echando una ojeada a Hjalmar*).—Sí, con él. Antes éramos doce. (*A los invitados*). Háganme el favor de pasar, señores. (*Salen por la puerta del foro todos ellos, excepto Hjalmar y Gregorio.*)

ACTO I, esc. 4

RELLING.—Molvik y yo residimos abajo; de modo que, en caso necesario, tiene usted a su alcance un médico y un teólogo.

GREGORIO.—Gracias. Podría sacarme alguna desdicha, pues anoche éramos trece a la mesa.

HJALMAR.—¡Ay!, no hables más de esas cosas funestas.

RELLING.—Serénate. Ekdal, porque no va contigo nada.

HJALMAR.—Así lo espero por mi familia. Pero sentémonos, comamos, bebamos y alegrémonos.

ACTO III, esc. 8

GREGORIO (*con la mirada perdida*).—En ese caso, me satisface mi resolución.

RELLING.—¿Sería indiscreto indagar en qué consistió esa resolución?

GREGORIO (*a punto de marcharse*).—En no hacer el número trece a la mesa.

ACTO V, esc. 11

Por las relaciones de los personajes, Henrik Ibsen plantea los ingredientes del arte teatral moderno, puesto que cada quien piensa algo en específico del otro, o por el contrario, viven sobre ilusiones vitales, indispensables de la existencia, o cuando construyen como proyecto personal alguna idea basada en el engaño -autoengaño-, no reconocen su estado de mentira. Esta última descripción es una manifestación de las relaciones que guardan los personajes principales de la obra: Gregorio y Hjalmar, y es un elemento importante en la comprensión de la obra.

El símbolo, cuyo nombre es el título de la pieza, funciona como una fuerza centrífuga, envolviendo cada detalle y cubriendo el ambiente de fatalidad y fascinación que admira a medida que el autor va describiendo acontecimientos reveladores de los personajes. Este símbolo que armoniza el trayecto de la pieza, es un componente indispensable para conmover al espectador o al lector, pues sintéticamente se le van agregando significados (con la forma dialogada a partir de metáforas) que muestran como efecto de perspectiva la imagen trágica mediante las palabras místicas: El bosque se venga, pronunciadas por el viejo Ekdal al final del quinto acto, cuando ante sus ojos aparece el cadáver de Eduvigis. Cada escena va otorgando información que permite al espectador una identificación.

Desde el principio, el espectador está situado frente al marco de referencia que se le propone; durante el curso de éste, el mismo espectador es llevado a una visión de conjunto de la realidad a partir del suceso planteado en la obra. La situación inicial del texto analizado, muestra a una familia armónica, donde cada integrante sostiene una relación distinta con el trabajo. Las relaciones interpersonales se basan en el cariño y el respeto mutuo. A medida que avanza la obra, se observa que Gregorio, personaje que se engaña creyendo que el fundamento de la verdad debe impregnar los vínculos o el trato social, descubre la antigua relación de amaciato entre su padre y la actual esposa de su antiguo amigo, decidido a contarle la verdad a Hjalmar, sin sospechar la ruptura familiar que provocará, pues él es un agente completamen-

te extraño y externo a las relaciones familiares que se sostenían antes de su llegada. La situación queda transformada así: al quedar enterado de dicha relación de amaciato, después de la reacción emocional frente a la noticia, viene la reflexión de Hjalmar, un instante en el que Ibsen demuestra que un dogma no satisface las necesidades del individuo. La autenticidad es antes que cualquier fundamento, porque éstos son falsedades, caminos que no conducen a la libertad:

HJALMAR.—Lo que más me saca de juicio es que tu padre contraiga, como no lo hice yo, una auténtica unión conyugal.

GREGORIO.—Pero ¿cómo has deducido esa conclusión?

HJALMAR.—Naturalmente. Tu padre y la señora Soerby van a refrendar un contrato matrimonial que se apoya en una confianza recíproca. No media ningún engaño entre uno y otro. No empaña sus relaciones misterio alguno. Se han otorgado mutuamente una absolución plenaria de sus faltas anteriores.

GREGORIO.—Bien; ¿y qué?

HJALMAR.—Que precisamente sobre la base de esas mismas miserias que has hallado aquí se apoya una perfecta unión conyugal. ¿No te extraña?

Ese mismo día, cumpleaños de Hedvige, la chiquilla recibe un obsequio de la señora Soerby, consiste en una donación de Werle a Ekdal, que a la muerte de éste pasará a la niña de por vida. Es entonces que Hjalmar se percató de que no es su padre biológico. El detalle contribuye en la formación de las escenas finales, en las cuales se situará la catarsis. La reacción de Hjalmar consiste en un desprecio total a Hedvige, ésta sufre inconsolablemente y es aconsejada por Gregorio para sacrificar al pato como prueba de su amor por su padre. Sin saberlo, Gregorio contribuye en la toma de decisión de la niña para suicidarse. Este sacrificio vuelve evidente el cambio generado por la intromisión de Gregorio. Algunas escenas anteriores, éste es advertido sobre lo que está provocando, pero no quiere comprender la magnitud del problema:

WERLE.—No nos apartemos de la cuestión. ¿De manera que estás decidido a encauzar al fotógrafo Ekdal por una pista que se te antoja segura?

GREGORIO.—Firmemente decidido.

ACTO III, esc. 10

RELLING.—Escuche, señor Werle: le aconsejo que no emplee esa palabra exótica «ideal», que en buen noruego equivale a «embuste».

GREGORIO.—A su juicio. ¿Expresan una sola cosa ambos vocabios?

RELLING.—Entre uno y otro no hay más diferencia que entre fiebre tifoidea y tífus.

ACTO V, esc. 2

Es hasta la última escena, que Gregorio reconoce su equivocación y a través de la metáfora: ser el número trece a la mesa, presagia su trágica decisión de suicidarse:

RELLING.—Ya veremos cuando se marchiten las primeras flores sobre el sepulcro de la niña. Entonces le oírá usted extenderse en peroratas acerca de «la hija prematuramente arrancada del amor de sus padres». Se mostrará impregnado de ternura, de piedad y de admiración a él mismo. Si no, al tiempo.

GREGORIO.—Si le asistiera a usted razón y yo me equivocara, no valdría la pena vivir.

RELLING.—A despecho de todo, podría tener la vida mucho de agradable si nos dejaran en paz esos malditos acreedores que llaman de puerta en puerta reclamando una contribución en nombre del ideal a pobres hombres como nosotros.

ACTO V, esc. 11

La relación entre la estructura de la obra y la respuesta del público es de gran importancia para la consecución de la catarsis. La producción de ésta depende de un equilibrio entre pensamiento y sentimiento producidos ambos en el espectador. La catarsis es una característica de los dramas clásicos y modernos que es perfectamente planeada por los dramaturgos. Para desarrollarla, es necesario plantear conexiones familiares entre la obra y el idioma emocional de la cultura y el medio en que se va a representar, pero sobre todo el dramaturgo debe controlar la identificación y el distanciamiento del público con respecto a los personajes principales de la obra.(8)

La afirmación y negación de la vida en el arte teatral puede ejercer algún efecto en el espectador debido al carácter social propio de la naturaleza del drama. La catarsis siempre ha sido un momento importante y significativo en la vida social. A pesar de que han desaparecido los rituales y las ceremonias en las actuales sociedades industriales, el arte es un medio para entrar en juego con la catarsis. El drama catártico (trágico) lo constituyen aquellas obras que buscan una distancia estética de la emoción, distancia adecuada para situar al espectador ni demasiado cerca, ni demasiado lejos, sino provocarle alguna reflexión sobre la realidad, alguna influencia o en el mejor de los casos alguna transformación. El equilibrio entre emoción y pensamiento juega un papel destacado en el ejercicio de la función social del arte, ya que ésta se relaciona directamente con la catarsis. El poder de las vivencias estéticas se refleja por la relación tan intensa entre lo estético y la vida social. La función social del arte está mediada por el vínculo establecido entre la experiencia estética y su experiencia posterior con lo social. En el caso del arte dramático, el empleo de la catarsis no nace simplemente de la estructura de la obra considerada en sí misma como un objeto aislado:

La obra de arte concentra en su identidad de contenido y forma dos importantes complejos relacionales: el de ella misma con la realidad objetiva como totalidad a la que debe su propio nacimiento, y el de una posibilidad de ejercer alguna influencia en el alma del receptor.(9)

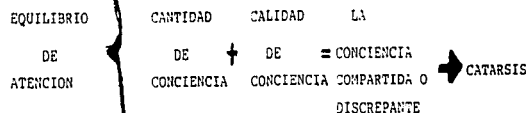
La catarsis en el drama, se distingue por ser un criterio con el cual se define la perfección artística de las obras, un factor determinante en la función social del arte, pero sobre todo el regreso del espectador a la vida, después de haberse entregado a la experiencia estética, al efecto (la crítica de la vida) de una obra dramática. La receptividad de una obra de arte implica la suspensión de la actividad cotidiana, materializada en actos, para penetrar en la vivencia estética por el tiempo que dure el acto estético. Después de dicho acto, el espectador, que se ha enfrentado con un reflejo estético de la vida, vuelve a sus actividades cotidianas. Es así que el regreso a las exigencias de la vida se pone en contacto con el mundo referido al propio espectador a través de la obra. Exista una dialéctica entre el mundo mostrado en el arte dramático y la realidad, de manera que el espectador en cada nueva experiencia estética pueda percibir nuevos aspectos, nuevas relaciones entre lo que se le presenta en su vivencia estética y su propio mundo. Depende de la sensibilidad del receptor si sus experiencias estéticas no alcanzan a irradiar su vida cotidiana. El poder del arte, la posibilidad de ejercer alguna influencia en el alma del receptor, según palabras del esteta Georg Lukács, está dado por el efecto artístico, que es el resultado de la relación entre la vivencia estética y su Después en la vida. A esta relación se le anticipa un factor decisivo, que es el que determina la pluralidad de pensamientos y emociones evocadas en los receptores, consiste en considerar al espectador un individuo situado como receptor durante su experiencia estética, dispuesto a entregarse al efecto de la obra, pero con tareas vitales e intenciones específicas hacia la realidad. El receptor, como cualquier hombre, siempre se encuentra cargado de emociones, vivencias, pensamientos, experiencias, conflictos en el ámbito personal o social, de modo que el arte aunque impone al individuo la receptividad y lo somete en cuanto orientado a ella, se halla en un acto principalmente comunicativo, con el cual se enfrenta a la existencia del receptor.(9)

(8) Cfr. Scheffé. La catarsis en la curación, el rito y el drama. F.C.E., México: 1945, p. 135.

(9) Lukács, Georg. Estética. La peculiaridad de lo artístico. Vol. 2. "Problemas de la estética", Ed. Grijalbo, Barcelona: 1962, p. 132.

Catarsis viene del griego: Katharsis, que significa purificación, en el sentido de eliminar sustancias nocivas al organismo o recuerdos que perturban el equilibrio psíquico. Al igual que las psicoterapias, el drama apela a las emociones reprimidas en el público. La teoría de Scheff sobre la catarsis en el drama conforma un instrumento útil para el estudio de los dramas catárticos y la comprensión de las estructuras dramáticas como un medio necesario para la orientación de la catarsis. Según esta teoría, el dramaturgo tiene que excitar las emociones contenidas del espectador presentándole escenas que provoquen cualquiera de las cuatro emociones de tensión básicas: pena, miedo, bochorno e ira. Asimismo, debe controlar la atención del espectador con respecto a la obra y hacerlos participar con los personajes para despertar esas emociones y liberarlos, pero también creando una distancia que le permita ya no identificarse, sino distanciarse de aquello que sabe que es ficción y pueda hacer un comentario, ejercer un juicio o hasta elaborar una reflexión respecto a la adversidad o fortuna que los personajes han pasado siempre dentro de los límites de las dimensiones humanas. Para manejar estos recursos dramáticos, Scheff sostiene lo que llama control de conciencia, un proceso que implica la inclusión y exclusión social de los procesos universales humanos:

El compartir una información privada entre los miembros de un grupo promueve un poderoso y primitivo sentido de inclusión -de pertenencia y por tanto de identificación- entre los miembros, así como el no compartir esta información crea un poderoso sentimiento de exclusión entre aquellos a quienes no se da la información...Donde...más poderosa es la identificación...es cuando la inclusión y la exclusión ocurren simultánea y visiblemente para las personas que son incluidas...Y ésta es exactamente la situación que ocurre casi continuamente en los dramas del tipo catártico, en que el público es incluido en una conciencia compartida con uno o más de los personajes, en tanto que uno o más de los demás personajes son excluidos. (19)



El conocimiento previo de los acontecimientos posibles dentro de la obra, moviliza las emociones del público medianizándolas para no agobiar al espectador, pero produciéndole una descarga cuando ocurre el suceso. El uso de valores ideales encarnados en los personajes o una creación de éstos similar a los miembros del público, constituyen dos bases imprescindibles para lograr la identificación con distintos tipos de personajes: héroes trágicos, figuras omnipotentes, individuos, villanos, etc.

De acuerdo con Scheff, los personajes pueden compartir con el público diferentes grados de conciencia, es decir, estar enterados de lo que el espectador conoce. La conciencia compartida induce a la identificación, pero la conciencia discrepante la impide debido a la separación del punto de vista del personaje con el del público. Este mecanismo coloca a los personajes en diferentes niveles de tensión, que corresponden con una escala de conciencia:

NIVEL DE CONCIENCIA	CARACTERISTICAS	TENSION	SITUACION
ALTO	Saber que se sabe	Sin presión	ABIERTA (reconocer ante los demás) FINGIMIENTO (Sin reconocer ante los demás)
MEDIO	Saber que no se sabe	Tension grave	SOSPECHA (Tener una hipótesis de lo que sucede) VISTIFICACION (No saber que está pasando)

NIVEL DE CONCIENCIA	CARACTERISTICAS	TENSION	SITUACION
BAJO	No saber que se sabe	Abrumadora	OLVIDO ALTO (conocimiento de de las cosas sin reconocerlo)
	No saber que no se sabe	Abrumadora	OLVIDO BAJO (No reconocer que no se conocen las cosas)

Gina, cuya mayor presión se sitúa en el acto cuarto, escena tercera y acto quinto, escena novena, tiene que confesar a su esposo sobre su pasado. Gina se sitúa en un nivel medio porque es un personaje que tiene una idea sobre lo que sucede a su alrededor, lo que pudiere pasar con la llegada de Gregorio a su casa, pero no lo tiene tan claro como aquellos personajes situados en la escala alta. La tensión mesurada por la que pasa este personaje es la de bochorno. Gina comparte algún conocimiento sobre los otros personajes, aunque también se sitúa en un estado discordante respecto a la información que el público tiene de ella y su hija, por ejemplo.

Por lo que toca al nivel más bajo de conciencia, es notable que se sitúen en él: Hialmar, Gregorio, Ekdal y Eduvigis. Exceptuando al segundo, los tres miembros de la familia Ekdal son figuras que se identifican con el símbolo del pato salvaje, por lo tanto, su situación es abrumadora y evidente. Para evitar una identificación desmesurada del público hacia estos personajes, Ibsen los coloca en un grado muy bajo de conciencia respecto al público. Desconocen lo que el espectador sabe: la información que se maneja sobre su comportamiento, por ejemplo. El caso de Gregorio es más específico porque en todo el curso de la pieza se encuentra en una situación donde no es capaz de reconocer que no conoce las cosas, es decir, está desarrollando un sentimiento aislado de los demás, a la manera de los héroes trágicos. La conciencia discrepante no permite la identificación con el personaje, con el objeto de no agobiar al espectador, de esta manera se evita una hiperidentificación. Este recurso de valerse de una escala de conciencia conduce a un equilibrio de atención (identificación/distanciamiento) que hace posible liberar las emociones de tensión del espectador. Despertar estas emociones por medio de actos, es una característica peculiar del drama. Las situaciones gramáticas también guardan un nexo con el tipo de emoción evocada; la cual no es la única, pero sí la dominante:

Si se aplicara esta escala de conciencia a los personajes principales de la pieza dramática estudiada, se obtendría un interesante resultado:

PERSONAJE	NIVEL DE CONCIENCIA	SITUACION
Werle	alto	fingimiento
Gregorio	bajo	olvido bajo
Ekdal	bajo	olvido alto
Hialmar	bajo	olvido alto
Gina	medio	sospecha
Eduvigis	bajo	olvido alto
Sra. Soerby	alto	abierta
Relling	alto	abierta

Los personajes de Werle, Sra. Soerby y Relling se localizan en el nivel más alto de conciencia. Durante el transcurso de la tragedia moderna, el espectador tiene la oportunidad de compartir con éstos algún grado de conciencia sobre los otros personajes, situaciones pasadas o intenciones de los actos que realizan los demás. Los personajes situados en la escala más alta, no encuentran ninguna presión, no están realmente en peligro bajo ninguna circunstancia debido a su carácter práctico con respecto a la realidad.

ESCENAS DE...	EMOCION DE TENSION
pérdida y separación	pena
peligro de muerte y mutilación	miedo
vergüenza y humillación	bochorno
injusticia y frustración	ira

El espectador tiene la oportunidad de captar al personaje por sus actos, ver ante sí a alguien que se le puede conocer por su manera de comportarse. Los personajes de cualquier pieza teatral están situados fuera del espectador:

En el teatro, todo está reemplazado por una distancia absoluta: en primer lugar veo con mis propios ojos y permanezco siempre en el mismo plano, en el mismo lugar; no hay, pues, ni la complicidad de la novela, ni esa complicidad ambigua del cine y por lo tanto el personaje para mí es definitivamente el otro, aquel que yo no soy y bajo cuya piel, por definición no puedo meterme. (11)

La reflexión de J.P. Sartre sobre la distancia en el teatro hace referencia a una negación: "estoy totalmente fuera y solamente puedo contemplar". Es así que por esencia, la identificación en el teatro nunca será total, puesto que desde sus orígenes, lo teatral muestra la dimensión humana con una distancia absoluta que imposibilita al espectador tocar o influir en el escenario porque de lo contrario no vería al personaje, sino al actor. La receptividad estaría trastornada, se interrumpiría la ficcionalización del receptor. La distancia absoluta que en principio es establecida por el arte teatral, es uno de los condicionantes para analizar la vivencia estética que se presenta entre el receptor y la puesta en escena: Scheff toma el estudio de Lesser sobre las respuestas del público de la tragedia y nota que existe un cambio en la posición de éste en el recorrido de la pieza.

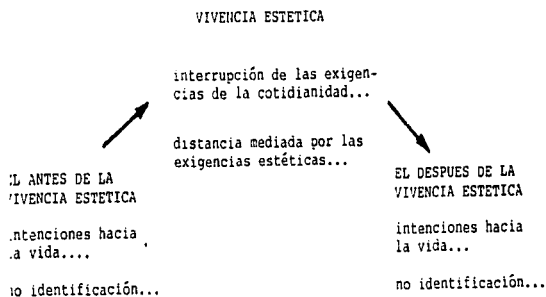
...el público empieza simplemente como observador, sin embargo, al desarrollarse el drama, el público se ve arrastrado por la acción, y participa vicariamente, identificándose con los personajes y experimentando, por tanto, los mismos tipos de tensión que sufrirían si realmente se vieran envueltos en las situaciones planteadas por la obra. Lesser pasa a observar que en una tragedia también debe haber algún punto, antes del final, en que el público empiece a regresar a la posición de observador, para que no participe, ni aun vicariamente, en la destrucción del héroe. (12)

(11) Sartre, J.P. Un teatro de situaciones, Ed. Losada, Buenos Aires: 1979, p. 9.

(12) Scheff, Ob. cit., p. 152.

Existe un punto donde coinciden la distancia absoluta definida por Sartre y el análisis de la respuesta del público de la tragedia de Lesser. Ambas aterrizan, en mi opinión, en la experiencia estética:

INDIVIDUO: exigencias existenciales.



Mucho antes que el espectador, el director de escena, los actores o realizadores, el autor es quien primero tiene la experiencia estética. La obra dramática nace en la conciencia del autor, la obra posee las cualidades objetivas que provoca la vivencia estética. Según las intenciones del autor, la estructura dramática ofrece al espectador las informaciones que lo involucran y le despiertan emociones. Tiene que ser de esta manera debido a la disposición peculiar del hecho teatral que separa en el espacio y el tiempo a la escena del público. De modo que la vivencia estética en el teatro se produce por la combinación entre: identificación y distanciamiento.

El gato salvaje es un texto que está repleto de datos. A lo largo de los cinco actos, el receptor tiene la oportunidad de conocer aspectos que caracterizan a los objetos materiales y los personajes que aparecen en escena o influyen en la trama. Puede descubrirse que en cada acto existe por lo menos una escena en la que el público tiene la oportunidad de liberar emociones de tensión.

Para poner un ejemplo sobre la forma en que Ibsen involucra al espectador, basta situar la primera escena en que aparecen los sirvientes de Werle comentando la situación:

PETERSEN (*encendiendo una lámpara que cubre con su pantalla y coloca sobre la chimenea*).—¿Oyes, Jensen? Se ha levantado el viejo para brindar con entusiasmo por la señora Soerby.

JENSEN (*arrimando un sillón*).—Es cierto lo que se murmura de que entre ellos hay algo?

PETERSEN.—¿Cualquiera sabe!

JENSEN.—Creo que en su juventud él era bastante aficionado a las faldas.

PETERSEN.—Quizá.

JENSEN.—Tengo entendido que da en honor de su hijo esta comida.

PETERSEN.—Sí; volvió ayer.

JENSEN.—Yo ignoraba que tuviera un hijo el señor Werle.

PETERSEN.—Lo tiene, sí; pero no suele desplazarse de la fábrica de Hoidal. Ni una sola vez ha venido a la ciudad durante todos los años que llevo en la casa.

Es en el inicio del drama cuando el espectador comienza a involucrarse en la trama. Cualquier escena que se tomara podría ejemplificar perfectamente este aspecto, ya que la pieza dramática de Ibsen en cada diálogo va desvelando la historia personal de los personajes y delineándolos frente al público hasta el final.

WERLE.—Pero fue Ekdal quien trazó el plano de los terrenos y falsó los límites. El dirigió la tala fraudulenta en bosques estatales. Estaba al frente de todo, y yo ignoraba sus manejos.

ACTO I.

EKDAL (*luchando con ambos brazos*).—De sobra sabes que no tengo miedo; pero...

GREGORIO (*encarándose con él*).—Deseaba únicamente traerle a la memoria, teniente Ekdal, los antiguos terrenos de caza.

ACTO II.

EKDAL (*quedamente*).—El bosque se venga.

ACTO V.

El primer y segundo acto son útiles para presentar a los personajes principales: la familia Ekdal y la familia Werle. Para el tercer acto, el receptor podría dejar de ser observador y comenzar a identificarse con alguno de ellos, aunque al término del mismo acto la estructura de conciencia de Gregorio y Hjalmar comienza a descender porque el público va recibiendo información sobre la conducta de ambos, que ellos desconocen. La probabilidad de catarsis del público se sitúa en el acto quinto, escena diez, cuando se dan cuenta que Hedvige se suicida. Inmediatamente después de este momento decisivo, Gregorio, sacudido por el resultado de sus intromisiones, se ve implicado en una revisión de su vida y con la ayuda de Relling, el espectador aumenta su conciencia a nivel moral, histórico, social, político y económico porque queda establecida y sintetizada la trascendencia que los actos de Gregorio alcanzaron.

3. LA TRADUCCIÓN LINGÜÍSTICA Y EL ANÁLISIS DRAMATÚRGICO

Gracias a las traducciones lingüísticas de las piezas teatrales, es posible aproximar al receptor a un lenguaje articulado que le es ajeno originalmente. El traductor al ofrecer su versión del escrito, vuelve legible el universo imaginario del texto original que sin la ayuda de la traducción sería inaprehensible para el receptor. Específicamente en el arte dramático, la traducción lingüística se enfrenta no sólo a la adecuación de las culturas de origen y de destino en los niveles de ficcionalización e ideologización, actualizando la pieza para los nuevos receptores, sino también el trabajo de traducción debe considerar que el texto va a ser escuchado por los espectadores. El texto dramático es compuesto para ser enunciado, por ello las traducciones deben hacer posible la escena.

La traducción en la literatura dramática, no puede ignorar los recursos teatrales porque éstos constituyen los medios con los que se expresa el texto lingüístico original. No sólo se toman en cuenta las características rítmicas, la modificación fónica, la retórica de la frase o la claridad del discurso; es indispensable articular el nuevo texto con las pausas que permiten respirar al actor, facilitar el desenvolvimiento de la escena con el uso de anotaciones pertinentes que hagan fluir favorablemente el texto, indicar la relación entre las figuras que se encuentran presentes y su dirección en la escena. Es en este punto precisamente donde coinciden los trabajos del traductor y el director de escena, mientras que el primero deja abierto el texto a las subsecuentes lecturas y listo para la puesta en escena, el segundo lleva a cabo su concreción para confrontarla con los intérpretes revisando la nueva versión y si es necesario ajustándola. Así pues, un texto dramático se traduce en vísperas a la escena, para facilitar su realización y su comprensión en los oídos de los espectadores. La traducción al español de El pato salvaje utilizada para su representa-

ción fué la de la biblioteca EDAF, una traducción hecha en Madrid a cargo del traductor: Isidro Maltrana. Esta es una versión apropiada para un público más instruido. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, no es satisfactoria la manera de llamar al ideal que Gregorio persigue. Precizando, diremos que este personaje está ligado al ideal de la verdad. En dicha traducción aparecen las siguientes líneas:

RELLING. (yendo hacia Gregorio)- Escuche, señor Werle, hijo: albergo una vaga sospecha de que aún conserva usted en el bolsillo la "contribución al ideal" sin mácula.

Como puede verse, la frase "contribución al ideal" da una idea muy general sobre el pensamiento de este personaje y parece más bien una mera insinuación sobre el problema del personaje. La versión de Porrua es un poco más completa para llamar al ideal, en ella puede leerse:

RELLING. (Va hacia él) Escuche, señor Werle hijo: tengo la sospecha de que usted todavía conserva en el bolsillo "la exigencia del ideal".

La exigencia del ideal hace más preciso y evidente el reclamo de Gregorio hacia sus semejantes: exigir a los demás la verdad es la piedra de toque de esta tragedia. Para la presentación de la obra, quisimos ser más radicales y enfatizar la idea original que remite a los llamados "liberales". En una versión sueca de la pieza, las palabras precisas que designan el ideal de Gregorio son: det där absoluta sanningskravet. En español, "aquella exigencia absoluta de la verdad". Desde este punto de vista, queda mejor señalada la cualidad dominante del ideal de Gregorio. La adaptación de Vilganden se representó con estas palabras:

RELLING. (Yendo hacia Gregorio) Escuche, señor Werle, hijo: albergo una vaga sospecha de que aún conserva usted en el bolsillo "La exigencia absoluta de la verdad" sin mácula.

Esta es el único punto importante en el que diferimos

del texto de Isidro Maltrana. No existe alguna otra diferencia sustancial que haga cambiar nuestro gusto por esta traslación, muy al contrario, el texto es conveniente porque se encuentra suficientemente abierto para las subsecuentes puestas en escena por la calidad de sus frases. La decisión de cambiar el término que hemos mencionado se debe sobre todo a las consecuencias que se quisieron provocar en el montaje de la obra. La intención fué mostrar a un individuo con la conciencia enferma, como el mismo personaje lo dice, con una actitud radical respecto a sus ideas e inflexible por vocación. El traductor es quien debe analizar la competencia del público a quien dirige su trabajo, ya que depende de este último la calidad del impacto emocional del texto y por supuesto de su ficcionalización.

Traducir para el teatro no significa solamente trasladar de una lengua a otra, implica para el traductor la toma de decisiones que son en realidad el resultado de análisis dramáticos y opciones de puestas en escena. Se entiende por análisis dramático el estudio minucioso de la pieza teatral y de la serie de factores que intervienen en el proceso dramático que harán viable su escenificación. El análisis dramático se encuentra estrechamente conectado con los contenidos de la obra. De alguna manera, la forma bajo la que se expresan los contenidos corresponde a la habilidad teatral del dramaturgo, la cual queda entregada a las capacidades del traductor de dramas, quien a su vez plasmará en un nuevo sistema de expresión los medios acústicos, gestuales, posturales y de entonación que las situaciones de enunciación requieren, poniendo en práctica sus capacidades como dramaturgo.

Con la aparición consciente y formal del "director de escena" en el siglo pasado, el arte de dirigir se ve envuelto dentro de varias significaciones que se transforman sobre un mismo eje: explicar el oficio del director de escena. Cualesquiera que sean las significaciones o definiciones, el arte de la dirección se encarga esencialmente de organizar la producción y de entrenar al actor en su trabajo actoral. Para ello, es preciso el conocimiento de un lenguaje técnico y un dominio teórico que han de nutrir su arte. El director de escena, al concretizar la obra dramática ana-

liza sus posibilidades escénicas y manipula la pieza con el fin de orientar al público de la futura puesta en escena hacia su interpretación. Como ya se ha visto, el arte dramático se compone de una sucesión de concretizaciones que parten del dramaturgo y continúan con los artistas del espectáculo hasta llegar a los espectadores. El director de teatro posee la capacidad de manipular la pieza, según sus propias intenciones o necesidades de representación, con el objeto de crear un espectáculo teatral distinto, único. Su concretización puede variar tanto del texto original o ser una extensión consecuente de aquel, que probablemente llegue a conformar una adaptación. Las adaptaciones se avienen con el mensaje original de la pieza, pero dirigen la atención del espectador a puntos específicos donde posiblemente se localizan los contenidos que se desean comunicar. La concretización del director de escena es una concretización crucial en el fenómeno teatral porque es el justo medio entre la ficcionalización original, primera y las ficcionalizaciones posteriores que engloban al público.

En mi trabajo como director de escena de El pato salvaje, llegué a la decisión de adaptar la obra debido a varios motivos: 1. Mi deseo por expresar enfáticamente que el hombre moderno es un ser acosado por su conciencia, 2. Presentar al público una situación intrafamiliar límite bajo el marco de una escenografía conceptual, y 3. La posibilidad de experimentar este montaje con estudiantes de la licenciatura de teatro de la Universidad Nacional en los papeles principales.

Antes de explicar los anteriores motivos, quiero mencionar las características externas de la adaptación. Según mi opinión, en Vildanden (El pato salvaje), Ibsen proporciona los datos para demostrar que la libertad auténtica consiste en otorgar el derecho de liberarse cada quien de acuerdo a sus necesidades personales. Este pensamiento se sitúa a lo largo de la obra y también se integra a la adaptación, la cual mantuvo al texto intacto con excepción de la frase mencionada anteriormente: "la exigencia absoluta de la verdad". Las características son: 1. Duración de una hora, 2. Transformación de la forma narrativa original a cuadros, 3. Cambio de estilo realista a no-realista, y 4. Edición de escenas y enunciados desigual al ejemplar original.

La razón de crear un espectáculo de tan sólo una hora de duración se debe principalmente al deseo de hacer accesible al público la adaptación de la obra que se deseó actualizar.

Las condiciones materiales no permitieron pagar el trabajo de los actores, por ello se tuvo que calendarizar la puesta en escena ya que los jóvenes estudiantes disponían de un tiempo limitado con ciertas restricciones de horario. También hay que señalar que para este proyecto solamente se dispuso del Salón de danza del Centro Cultural San Angel y algunos espacios teatrales de la Facultad de Filosofía y Letras, además de que para su representación frente al público, se hizo la petición del Foro del Centro Cultural San Angel, dos días para los ensayos de la producción y un tercero para la función, cuyas fechas se establecieron con varios días de anterioridad. Estas limitantes influyen considerablemente en el hecho teatral: ajustarse a un espacio teatral que ofrece las condiciones básicas para lograr una función adecuada en tiempos específicos de repaso y con pocos fondos económicos. Las condiciones materiales ejercen un efecto sobre las condiciones estéticas de la obra, sin mermar o acrecentar necesariamente el producto artístico, ya sea en su calidad o cantidad, pero sí creando las circunstancias o exigencias previas para que el espectáculo se cumpla.

Con el fin de ajustar los acontecimientos relevantes del drama, se escogieron las escenas trascendentales y se titularon para indicar la acción central de ese cuadro. Son nueve cuadros en total que fueron dispuestos de la siguiente manera:

CUADRO I. (Acto II, esc.3)
"Aquí me hallo a mis anchas"

CUADRO II. (Acto I, esc. 11)
"Una misión digna"

CUADRO III. (Acto III, esc. 4)
"En el fondo de los mares"

CUADRO IV. (Acto III, esc.10)

"Mi conciencia enferma"

CUADRO V. (Acto III, esc. 9)

"Fiebre de justicia"

CUADRO VI. (Acto IV, esc. 3,4 y 8)

"Te asemejas a un pato salvaje"

CUADRO VII. (Acto IV, esc. 9, 10 y 11)

"El sacrificio supremo que conduce a la purificación total"

CUADRO VIII. (Acto V, esc. 2)

"Sondear de cuando en cuando el lado tenebroso de la existencia"

CUADRO IX. (Acto V, esc. 8, 9, 10 y 11)

"La prueba"

Una vez establecida la estructura del espectáculo, se abre una cuestión atractiva: ¿Por qué no narrar una historia cotidiana con un aparato escenográfico conceptual? Quizá la ventaja más evidente es la de ahorrarse una buena cantidad de dinero. El arte teatral requiere de una cuantía monetaria considerable para echar a andar cualquier concepción teatral y las piezas de estilo realista no son la excepción. Este proyecto comenzó con un bajo presupuesto y como propósito se planteó la posibilidad de realizar la obra dentro de un marco conceptual que permitiera expresar y que tuviera relación con los contenidos que se deseaban plantear. Es así como se pone en marcha la experimentación: ¿Cómo hacer para relatar una historia de la vida diaria con elementos que no son realistas?

Estas características se relacionan estrechamente con los motivos que provocaron la adaptación, los cuales explicaré en seguida. El primero se refiere al problema de la conciencia en el hombre moderno. ¿Qué es la conciencia? La respuesta sería: la participación o el reconocimiento de algo, ya sea interior o exterior al propio ser. Otro concepto que reconocemos es el que se refiere

propriamente a la "Conciencia moral" cuya base es el conocimiento y la distinción del bien y del mal, donde el individuo se pone en acción dentro de su círculo de relaciones humanas. De este tipo de conciencia hablaré más adelante. Para mí, resulta necesario distinguir tres aspectos básicos que nos darán una idea más clara sobre la conciencia. El primero de ellos es el psicológico: donde la conciencia es la percepción del yo por sí mismo, una autoconciencia. El segundo es el gnoseológico, se refiere a la conciencia como el sujeto del conocimiento, hablándose entonces de la relación conciencia /objeto. El tercer aspecto es el ontológico, aquí la conciencia es llamada el yo.

Otro sentido que me interesa, es aquel que describe a la conciencia como intencionalidad. En Brentano, la concepción de la conciencia es algo que no es ni contenido, ni continente, sino mera proyección y referencia a aquello que es mentado. Es decir, la conciencia tiene una relación directa con la realidad. Varios autores, como Husserl y J.P. Sartre, le han dado a la conciencia enormes perspectivas de hechos, identificándola con la intencionalidad. Sartre define la conciencia como el exterior de ella misma y es esa negativa de ser sustancia la que la constituye como tal. Esta reflexión representa a la conciencia como libertad, como posibilidad de elección. Desde esta perspectiva el personaje de Relling, es quien guarda una conciencia exterior, es decir, quien conoce los problemas existenciales de los demás personajes. El puede reconocer, desde una postura bien personal (una postura que nos revela una historicidad), las representaciones que de las cosas, poseen cada uno de los personajes.

Dentro de la conciencia como "ser consciente" (concepto que nos liga al idealismo), pueden distinguirse tres elementos: El objeto de que la conciencia es consciente, que es el acto consciente. Segundo, la conciencia del objeto, que es el acto. Y finalmente, la conciencia de sí mismo, que es una reflexión sobre el propio conjunto de los actos, una inversión en las direcciones habituales de los actos conscientes. Dicha inversión tiene lugar en virtud de una resistencia ofrecida por el objeto. La conciencia sería entonces un padecer, y la absoluta conciencia de sí mismo sería el padecimiento absoluto, el absoluto dolor producido por la conciencia

plena e inequívoca de la propia intimidad. Este padecer conduce a la más alta actividad, según nos dice Scheler. Este concepto pertenece más bien a lo ontológico y no coincide con el significado gnoseológico. Para mí, el personaje de Gregorio Werle vive este tipo de conciencia, vive un padecer continuo que es capaz de hacer surgir en él la más alta actividad.

Otro tópico interesante es el que se refiere a las ideas. El personaje de Gregorio se encuentra relacionado constantemente a un ideal: "La exigencia absoluta de la verdad". Locke indica que idea denota la función de representar cualquier cosa que sea el objeto del entendimiento cuando un hombre piensa. Las ideas son aprehensiones y no propriamente conocimientos. Estas proceden en mayor parte de la sensación. Pueden ser simples o complejas (cuando se forman por una actividad del espíritu). Entonces el conocimiento consiste en la percepción de la conexión y acuerdo, o desacuerdo y repugnancia de cualquiera de nuestras ideas. Desde mi punto de vista, Gregorio no llega a conocer, tiene una trayectoria donde no es posible que perciba las consecuencias que en la sociedad sus actos tienen. Por ello, hago aparecer en escena las representaciones que posee de su entorno, con el fin de mostrar al espectador su ideación.

Ahora hablaré de la Conciencia moral; es sabido que en autores del siglo XIX, la admonición de la conciencia moral ha sido acentuada respecto al pasado (Shopenhauer). Los neokanteanos han definido la conciencia moral al hilo de la idea del deber. Heidegger desde un punto de vista existencial nos la define como un llamado o un "vocar" que revela a la existencia su vocación, lo que ella es en autenticidad. Es una voz que viene de dentro de la existencia. Entonces, la conciencia moral pertenece solamente al individuo; ningún hombre puede pedir auxilio a otro(s) para determinar cuál es su llamado o vocación que le es propio. De esta manera introduzco dentro de las escenas seleccionadas, algunas frases que caracterizan al personaje central de mi interpretación, a Gregorio Werle. Dichas frases revelan al espectador la vocación de éste, además de que son frases solamente pronunciadas por él, ponen en evidencia la autenticidad de sus convicciones, entre paréntesis se señala el cuadro en que aparecieron:

1. Claramente no descubro en mí lo que anhelo. (II)

2. Yo no transijo nunca cuando trato con hombres que merezcan el nombre de tales. (II, IV)

3. Al cabo encuentro una misión digna de consagrarla mi existencia. (III)

4. Si he de continuar soportando la vida, tengo que recurrir a un remedio que alivie mi conciencia enferma. (V)

GREGORIO. ¿Y de mañana también rezas?

EDUVIGIS. No, de mañana, no.

GREGORIO. ¿Por qué?

EDUVIGIS. De mañana hay luz y no me acosa el miedo.

ACTO III, ESC. 11

EKDAL. El bosque se venga, sin embargo no le tengo miedo. (Penetra en la buharda cerrando la puerta detrás de él).

ACTO V, ESC. 10

Gregorio es el personaje en el que mejor se define el problema de la conciencia en el hombre moderno. En la pieza, él mismo señala que posee una conciencia enferma. Su estado existencial es como aquel descrito por Hegel, en el que la conciencia es el alma alienada. En esta noción se encuentra una dialéctica entre el despliegue de la realidad y el despliegue de la conciencia, donde aparece la "conciencia desgarrada". Esta figura de la conciencia de sí como dividida, un ser doblado y meramente contradictorio. Aquí la conciencia se manifiesta como el mirar de una autoconciencia a otra, siendo ella misma las dos y siendo la unidad de ambas su propia esencia, pero objetiva y conscientemente no es todavía esta misma esencia, o sea, no es la unidad de ambas.

Para la puesta en escena y la representación de sus elementos, decidí unificarlos a través del uso del color blanco que abarcó la totalidad de la escena. En este caso, el color blanco alude a la conciencia, pero también se identifica al terror que se considera un miedo extremado. Este efecto se conecta directamente con el símbolo de "El pato salvaje": una vez herido se hunde en el fondo del mar como único medio de sobrevivencia. El miedo es una característica que define en parte la personalidad de varios personajes de la obra: Gregorio, Ekdal y Eduvigis. Estos personajes manifiestan su enlace con el miedo, ya sea en el pasado, durante la noche o simplemente como una negación que aparenta ser resolución:

GREGORIO. Debí revelarme en contra tuya cuando hiciste caer en una celda al teniente Ekdal. Debí ponerme en guardia, pues me temía lo que iba a suceder.

HERLE. De ser así, ¿Por qué enmudeciste?

GREGORIO. Porque mi sobardía me trabó la lengua. Te tenía un miedo tremendo entonces y hasta mucho después.

ACTO III, ESC. 10

Este estado de ánimo de fuerte temor, poseído por los personajes, desaparece cuando se toma conciencia de las cosas. Como elementos escenográficos solamente se contó con un telón de fondo, en el cual estaba el acceso para ir al desván; una mesa, cuatro sillas, un perchero, un pequeño diván y un estante, todos ellos unificados por el color blanco, inclusive la superficie del foro. También se igualó la utilería (el manejo de máscaras) y el vestuario. La aventura de este montaje fué referir un hecho de la vida cotidiana a otra dimensión, a un espacio que no le corresponde, es decir, realizar una variación de sus componentes primarios.

Para realizar la propuesta, se emplearon actores en etapa formativa. Su participación nutrió muchísimo tanto la proposición de la adaptación, como su preparación personal. Con estas condiciones, el proceso adquirió la dinámica de aprendizaje porque todas las personas que participamos en él somos estudiantes ejercitando un oficio. La actuación, que bien puede mirarse como un acto de firmeza, es una de las actividades más complejas que requiere de un profundo conocimiento del sujeto individual y consciente. Ofrecer a los estudiantes la oportunidad de preparar un personaje y del mismo modo recibir su ayuda para practicar las actividades de director de escena, significó vigorizar nuestra instrucción como realizadores de teatro.

En los nueve cuadros, según la adaptación, aparecen nuevos lugares de indeterminación para el espectador. A continuación citaremos algunos:

CUADRO I

Hjalmar regresa de la reunión en casa de Werle y el público no lo sabe todavía:

GINA. Y tú habrás hablado con todos, ¿no?
HJALMAR. Sí, pero pocas palabras, pues me ha acaparado Gregorio.
GINA. ¿Sigue siendo Gregorio tan feo?
HJALMAR. No es muy guapo en realidad. ¿Ha regresado el viejo?

Durante aquella reunión el padre de Hjalmar, quien trabaja para Werle, cruzó la habitación mientras su hijo ignoró su presencia. Tampoco el público conoce la escena.

HJALMAR. Acabo de venir.
EKDAL. ¿Y no me viste? Dí.
HJALMAR. No; pero cuando me dijeron que habías atravesado por el despacho, corrí a tu encuentro..

CUADRO II

En este momento de la adaptación, el público aún no está enterado sobre la idea de Hjalmar acerca de su invención, esta pasaje se aclarará un poco más hasta el cuadro VIII.

RELLING. En resumidas cuentas, bien se puede ir con peluca por el mundo. En cuanto a ti, si que eres un hombre feliz, Ekdal; te mueve una misión a la cual te consagras.
HJALMAR. Y me consagro a ella pienamente.

RELLING. Confía, Eduvigis, en que tu padre dará cima a su magnífico descubrimiento.
HJALMAR. Ya verás, Eduvigis. He resuelto asegurar tu porvenir, y serás dichosa mientras vivas. Exigiré para ti algo..., si, algo. Será la única recompensa del padre inventor.

CUADRO VI

En lo tocante a la anécdota de la llegada del pato salvaje a la casa de los Ekdal, en esta adaptación se suprime la escena donde se relata. De tal manera que prevalece la metáfora sobre el diálogo, la ambigüedad creada por el autor se transforma:

GREGORIO. Te asemejas a un pato salvaje, Hjalmar.
HJALMAR. El trofeo de caza del director Werle tiene en el ala una perdigonada.

Es así como se transformó el texto original y se volvió apto para una nueva concretización escénica. Una lectura que se vale de la adaptación para realizar un comentario especial: la conciencia en el hombre moderno. Para ello, nada mejor que el personaje de Gregorio que adecuado a nuestro presente, lo dejamos de ver como originalmente era: uno de los llamados liberales y se convierte en un modelo que posee cualidades actuales: un hombre con la conciencia enferma. Una de las intenciones originales de la pieza sigue siendo vigente: hacer una revisión de nuestras propias relaciones interpersonales y si es preciso sanearlas.

3.4. LA ENUNCIACION ESCENICA

La parte en que la que se pone a prueba el texto y se comprueban las relaciones entre los signos textuales y los signos escénicos es la que toca a la concretización escénica. Este es el momento más concurrido de la producción teatral y el que se cubre completamente de la cultura de destino porque ha de ser la ficcionalización de los artistas del espectáculo la que dé la forma teatral al texto lingüístico.

Primero haremos una descripción del proceso de la puesta en escena. Esta se dividió en cinco etapas, cada una de las cuales duró una semana.

1. Lectura de la obra y trabajo de mesa (Del 6 al 10 de enero).
2. Montaje de movimiento y acciones físicas por secciones. (Del 13 al 18 de enero).
3. Memorización del texto y repetición de movimientos. (Del 20 al 25 de enero).
4. Trabajo en detalle de las acciones físicas. (Del 27 al 2 de febrero).
5. Ensayos finales y ensamble con la producción. (Del 3 al 5 de febrero, fecha de la representación en público).

Durante la primera etapa, se establecieron tres divisiones de estudio. En la primera, que corresponde a la lectura blanca, se lee el texto por los actores sin ninguna entonación o énfasis, cada uno repasando su propio personaje. Aquí es propicia la corrección gramatical y establecer un acuerdo sobre la pronunciación de las palabras extranjeras, tales como: el bosque de Hoidal, el vino tokay, los nombres de los personajes, etcétera. El último día de esta etapa, se realizó una lectura corrida, sin interrupciones para ayudar al actor a descubrir la trayectoria de su personaje de principio a fin dentro de los planteamientos del nuevo texto. Con la finalidad de conocer la historia original y los cambios que se suscitaron, se le pidió a cada actor realizar un análisis de su personaje, el que se configuró en dos partes, una que puede llamár-

sele "historia clínica" que consiste en elaborar un ensayo en el cual el personaje opina respecto a los demás. El actor hace un esfuerzo por hablar con la piel de su personaje, y relata el escrito en primera persona. La otra parte es un análisis sobre la realidad social y de clase de cada personaje, aquí el actor habla desde fuera, en tercera persona y examina la función social, el status, la situación social y las relaciones socio-económicas y de clase entre personajes. El actor tuvo la posibilidad de entregar sus análisis en el momento en que los tuviera listos, cuya fecha no excedió de la tercera etapa. Le antecede a esta división, una de dehaite en la que es más favorable el trabajo de mesa. Al finalizar cada ensayo y algunas ocasiones en el transcurso de éste, el director informó a la compañía sobre sus intenciones, los lineamientos a seguir y formuló preguntas a los actores para conseguir sus objetivos. Aquí es importante escuchar las opiniones de los intérpretes porque éstas ayudarán a revelar las necesidades propias del montaje, las características irrepetibles que poseerá la puesta en escena. Uno de los trabajos del director de escena durante esta etapa, es el de funcionar como moderador y guiar a los actores en la revisión de los contenidos, sentidos, interpretaciones y aportes de la obra teatral llevando a efecto el análisis de sus divisiones y sus planteamientos. En este punto es sustancial estudiar los sucesos de cada unidad y observar la progresión de los personajes, el por qué de su conducta y acciones que realizan. El estudio que se aplicó al texto fué el propuesto para las piezas realistas (análisis de subtexto, circunstancias dadas, historia de los personajes, etc.) que es mejor conocido por los aportes de Stanislavski.

La segunda etapa comprende varias partes que congloban el montaje de las acciones físicas y movimientos, es decir, pasar de lo escrito a la escena. Antes de elaborar el plan de movimientos es necesario reconocer la planta escenográfica donde los actores se desenvolverán. Es imprescindible indicar la localización de puertas, ventanas, niveles, muebles y señalar con precisión las entradas y salidas de los actores. Una vez reconocido el espacio, se prueba el plan general de movimientos, cuyo arreglo es narrativo. Esto quiere decir que señala las áreas en las cuales se desarrollarán las

collarán las acciones principales. El procedimiento para el montaje de movimientos debe ser claro para los que participan en él, por ello debe precisarse el momento exacto en que se realiza en el texto. Para ello se revisan los "pies", se lee el libreto y se hacen anotaciones. Si hay algún olvido o error en un movimiento o acción marcada, se procede a realizar un nuevo "pase" para fijarlo. Es estimable examinar el por qué del movimiento y su funcionamiento dentro de la propia dinámica que se desea plantear.

De esta forma el actor comienza a involucrar y compartir sus pensamientos en la creación escénica. Al igual que cualquier etapa, se organizaron ciertos debates entre los participantes para revisar los problemas específicos en la interrelación de los personajes. Hay que destacar la importancia de esto último porque la pieza teatral escogida se desenvuelve sustancialmente dentro de los límites que marcan cualquier proceso de comunicación interactivo. Precisando más, bajo las condiciones específicas del diálogo. En éste, el lenguaje está en situación, los dialogantes se comunican por medio de signos y comparten turnos (oyente, hablante) por igual, se expresan cara a cara. Tanto el lenguaje verbal como el extraverbal (conformado por los signos que acompañan a lo enunciado) influyen en la comunicación y pueden ocasionar variaciones en las unidades verbales o extraverbales de los demás dialogantes. Los personajes conservan una actitud típica dentro de las situaciones dialogales, pueden ser considerados como sujetos de diálogo. Al respecto explicaré más adelante.

Ahora sigue el turno de la tercera etapa, en la que los actores buscan las herramientas para la memorización de sus textos. Es de gran ayuda para ellos comprender el sentido que cada intérprete desea aplicar a sus líneas para poder memorizar las palabras exactas de sus parlamentos, todos los que participan en la escena se valen e las relaciones entre gestos, movimientos y sonidos que se van generando durante los ensayos y el trabajo va obteniendo poco a poco una fluidez. Para el actor, la justificación de todos los movimientos tiene un móvil, una razón de ser, ya que ello constituye su trabajo: la creación de gestos a partir de un lenguaje verbal

verbal escrito. En esta parte se analiza en presencia de todos los actores de la escena el por qué de ir hacia algo o alguien, o por el contrario, el alejarse de un punto de referencia específico. La meditación de las interrelaciones suscitadas entre las figuras del escenario hace poner una especial atención en el juego de distancias, posiciones y miradas que se llevan a cabo dentro del plan de movimiento de la obra. En este período, se llena de significaciones el trabajo actoral. Surgen imágenes más allá del texto: el poder, la seguridad económica, la agresividad sexual, el pasado, el matrimonio, la ilusión, el ideal, la libertad, la muerte, etc. Se modulan a las necesidades del montaje. Cada escena ofrece un nuevo tipo de relación entre los personajes, a veces exige un giro en la conducta, otras plantean reconocimientos o adecuaciones respecto a un suceso. Es una labor compleja y muy creativa que trata de generar la tensión dramática adecuada de cada cuadro, mientras se van fijando las líneas del texto. Al finalizar esta etapa, se da el "pie" de la línea cuando el actor la pide. Por último, se recogen los análisis de los personajes (historia clínica y examinación de la realidad social y de clase) hechos por los actores y se efectúa una comparación con el género de la pieza para verificar las características que prevalecieron en su reporte y lo que objetivamente se ha trabajado hasta el momento.

La cuarta etapa se dedica al trabajo en detalle en la actuación, después de memorizado el texto. Para comenzar la búsqueda de profundización y matices es inequívoco no pedir al actor alguna entonación, tono o inflexión de voz que lo condicione en su labor creativa y no contribuya a la formación de acciones físicas coherentes y significativas. Los pequeños detalles conforman la verdadera interpretación del actor y hablan sobre lo que hace y su por qué. Es muy común llamar a las acciones físicas como tareas escénicas. Repetir cuanto sea posible los respectivos cuadros auxilia al actor en el descubrimiento y fijación de sus acciones físicas. La repetición es una técnica muy vieja del arte teatral que permite la familiarización con el texto y el manejo adecuado y preciso de la escena. Existen dos posibilidades para llevar

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

cabo las repeticiones: con interrupción o sin interrupción. La primera de ellas favorece a la precisión de la actuación; es posible verificar cada detalle, matiz, palabra o acción física y montarlas con exactitud. La segunda faculta la fluidez, es decir, contribuye al ritmo de la escena; para estudiar las acciones se toman notas de cada parte o unidad y se cotejan al final del ensayo. Hasta este punto del proceso de la puesta en escena, se hace la medición de la emoción y su control por parte de los actores. Para objetivizar las explicaciones posibles que el director de escena da a los intérpretes, son posibles dos métodos, uno de ellos es el extrañamiento que consiste en el intercambio de los personajes como respuesta a la pregunta: ¿Qué espero que haga el otro?. Dicho método es útil como comprensión en caso de problemas y permite la participación de los ^{que} están presentes en el ensayo con el fin de ayudar al ejecutante. El otro método es más simple y consiste en la demostración por parte del director de escena, quien actúa la parte y muestra al actor la corrección que conviene a su trabajo. Este último es menos creativo que el anterior, pero utilizándola con tacto es menos probable que el actor se ofenda porque al final de cuentas el que toma la decisión sobre la escena es el actor. Al final de la semana, se realizaron dos corridas completas para ganar fluidez y encontrar el ritmo.

La última etapa sirve para preparar a la compañía a la presencia del público. Es la terminación del espectáculo. Para llegar a este momento es indispensable poseer una consecución de ritmo y fluidez en la escena ya que los actores están al servicio de la producción. Existen tres tipos de ensayos que auxilian el trabajo final. Los ensayos a la italiana aseguran el plan general de movimiento, los actores realizan sus movimientos y acciones físicas a velocidad diciendo el texto. Los ensayos técnicos, en los cuales los actores están al servicio de los tramoyistas, utileros, luminotécnicos, sonidistas, escenógrafos, vestuaristas, etc. para efectuar los cambios de escenografía y utilería, checar los pies de luces y sonido y fijar los movimientos que se realizan en las tablas del foro, camerinos, etc. Por último los ensayos generales que se ejecutan igual que una función con público. Durante esta

semana se realizaron dos ensayos técnicos para ensamblar la producción con el trabajo actoral y un ensayo general. La función llevada a cabo con la presencia del público invitado fué el viernes 5 de febrero y al término de ésta, se aplicaron dos cuestionarios para analizar las concretizaciones del público.

Para trasladar el texto lingüístico a la escena, los artistas del espectáculo crean un mundo ficcional después de haber leído la pieza y de acuerdo a éste se pone en marcha la enunciación escénica. Este proceso de ficcionalización del actor se materializa a través de gestos que forman parte del lenguaje extraverbal que interviene en los procesos de comunicación interactiva. Pavis, en un artículo publicado en Criterios que se titula "Hacia una especificidad de la traducción teatral: La traducción intergestual e intercultural", propone una alianza entre el texto dramático pronunciado y los gestos (vocales y físicos) que se añaden a su enunciación:

El verbo-cuerpo es una regulación del ritmo (gestual y vocal) del texto, específica de una lengua y una cultura. Es, a la vez, una acción hablada y una palabra en acción (13)

Para establecer el vínculo que el texto mantiene con el gesto es indispensable comprender la asociación posible entre la enunciación dada con la enunciación gestual y rítmica al texto. Cada pieza contiene en sí el modo particular de ser enunciado. En este caso, el diálogo es la forma de expresión por excelencia de esta pieza ¿Cuáles características distinguen a este proceso de comunicación? El estudio de María del Carmen Bobes Naves sobre el diálogo nos ofrece información sobre la pragmática del diálogo.

El diálogo es comunicación, pero es también intercambio y sobre todo es unidad de construcción (14)

El diálogo se establece en situación de progresión, cada participante tiene la misma oportunidad de contribuir al diálogo y de transformar su sentido. A continuación se enlistan los rasgos fundamentales del diálogo:

(13) Pavis, Patrice. "Hacia una especificidad de la traducción teatral: La traducción intergestual e intercultural", en Criterios, La Habana: 1991, Vol. I-VI, No.29, p.76.

(14) Bobes Naves, Ob. cit., p. 37.

1. Proceso semiótico interactivo.
2. Se desarrolla por la alternancia de turnos (de los dialogantes).
3. Semánticamente progresivo.

Para que el diálogo se presente es preciso contar con los requerimientos básicos de comunicación. La presencia de dos sujetos por lo menos que intervengan alternativamente en el intercambio verbal entre la primera y la segunda persona gramatical. La comunicación de estos sujetos es por medio de signos. Se llama proceso semiótico a aquel que produce un sentido. Específicamente en el diálogo, el sentido es producido por todos los que intervienen en igualdad de turnos y sea cual fuere el lenguaje utilizado (verbal o extraverbal), cada intervención afecta a la siguiente y así sucesivamente. Tales son las condiciones del proceso expresivo que caracteriza a nuestro texto. Si se penetra en el carácter propio de la lengua y la forma determinada en que se presenta, es decir, bajo la forma de proceso de expresión, de significación, de comunicación, de interacción o de interpretación, se regulará la actuación apoyándola en el texto o en los silencios y juegos de la escena, según las necesidades culturales de los artistas del espectáculo:

La velocidad de actuación depende estrechamente de la cultura dentro de la cual es enunciado el texto dramático (15)

Se entiende por necesidad cultural a aquellos menesteres desarrollados para realizar una apropiación semiótica de la realidad social. Los artistas del espectáculo, específicamente los actores, se valen de las acciones (lo gestual) para tener contacto con los espectadores. Los gestos son la herramienta principal de todos los comediantes, pues el lenguaje escénico se constituye de todos los acontecimientos suscitados por los cuerpos que obran y hablan de los actores. Pero es muy importante reconocer ahora que nuestros actores se encontraron con una dificultad. He aquí la principal barrera para concretizar el montaje con éxito:

Por más que se quiera estetizar o 'trabajar' una obra realista nunca se le podrá proporcionar otra dimensión (16)

Witkiewicz, dramaturgo polaco de este siglo, hace énfasis en la producción de nuevas obras que correspondan en capacidad, extensión y magnitud con la realidad que las produce. La obra dramática escénica, en su original, conforma un espectáculo que subraya los sistemas culturales primarios, las normas sociales de convivencia (específicamente del teatro realista-naturalista). Provocar una transformación de dicha forma que esencialmente es una reproducción de los mecanismos de interrelación cotidiana, no fué nada fácil para los que participamos en el montaje. Es imprescindible declarar que los actores aún se encuentran en etapa formativa, al igual que el director de escena y el texto exige un material de estudio y trabajo que no fueron fáciles de superar, pero que se afrontaron íntegramente. Un simple ejemplo de ello es el contraste entre las dimensiones humanas de los personajes y la modesta experiencia profesional de los estudiantes de actuación y de dirección; las diferencias de edad, condición, cultura, etc., ofrecen un incentivo para echar a andar el proyecto y al mismo tiempo poner en práctica lo aprendido en la Universidad. Los estudiantes que participaron fueron los siguientes:

Víctor Jiménez	WERLE y RELING
David de la Garza	GREGORIO WERLE
Armando Chávez	HIALMAR EKDAL
Kenji (Guerrero)	EL VIEJO EKDAL
Miriam Sosa	GINA EKDAL
Nayelli Aguirre	EDUVIGIS

Las dificultades encontradas en el proceso de la puesta en escena no fueron suficientes para detener el trabajo, por el contrario, la compañía verificó que la tarea de la traducción teatral se localiza en los cuerpos, las voces y los gestos de los actores. La cultura interviene en todos los niveles del fenómeno teatral. Por ende, la traducción adquiere su valor en función del público de destino.

El espectador es considerado de dos maneras: una, en la creación de las obras y otra en la actividad de recepción que determina el destino real de las obras (17)

(15) Davis, Ob. cit., p. 79.

(16) Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. La forma pura del teatro, Ed. UNAM, México: 1992, p. 10.

(17) Goutman, Ana. Estudios para una semiótica del espectáculo, Ed. UNAM, México: 1995, p. 98.

I. EL SONDEO DEL PUBLICO

Esta parte de nuestra investigación es muy particular porque hablaremos de nuestros espectadores y ellos mismos se manifestarán, aunque de manera anónima, esta es una oportunidad para obtener información sobre ellos. Los hemos invitado a salir de su pasividad para comprender el sentido y la forma de nuestra pieza por la variedad histórica de sus interpretaciones.

Hemos observado que las respuestas más espontáneas de los espectadores se presentan en aquellos donde la distancia estética es mínima, es decir, no existen dificultades para comunicarse con lo que presenciaron. Por el contrario, el público que reaccionó de forma reservada e incluso se rehusó a contestar los cuestionarios aplicados después de la puesta en escena, fue porque la distancia estética entre ellos y la obra es grande.

La teoría de la recepción es un claro ejemplo de la preocupación que existe sobre una historia literaria o teatral orientada hacia los receptores y hecha por ellos mismos. Hasta ahora en la historia del teatro no existe información acerca de los cambios en los puntos de vista de los espectadores.

Conocer las concretizaciones de los espectadores que participaron en nuestra investigación permite precisar aquello que brindaron a la obra en el momento de su recepción.

II. LA CONCRETIZACION DEL PUBLICO.

Al finalizar la puesta en escena que duró poco más de una hora, se aplicaron dos cuestionarios a cada espectador. Con el primero de ellos se pretende obtener una información general del espectador sobre: su status, su competencia teatral y su nivel de información con respecto a la obra. En seguida se reproduce un ejemplar:

CUESTIONARIO I.

1. NOMBRE COMPLETO: _____
2. SEXO: FEMENINO () MASCULINO ()
3. AÑO DE NACIMIENTO: _____
4. ESTADO CIVIL: SOLTERO () CASADO () VIUDO ()
UNION LIBRE () DIVORCIADO ()
5. NIVEL DE ESTUDIOS: PREPARATORIA INCOMPLETA ()
PREPARATORIA COMPLETA ()
ESTUDIOS DE LICENCIATURA ()
LICENCIATURA COMPLETA ()
ESTUDIOS DE POSGRADO ()
POSGRADO COMPLETO ()
OTROS ()
6. OCUPACION PRINCIPAL: _____
7. PROMEDIO DE INGRESOS MENSUALES FAMILIARES:
MENOS DE 1700 PESOS ()
MAS DE 1700 Y MENOS DE 3300 PESOS ()
MAS DE 3300 Y MENOS DE 5000 PESOS ()
MAS DE 5000 Y MENOS DE 6500 PESOS ()
MAS DE 6500 PESOS ()
8. ¿QUE TIPO DE TEATRO ASISTE?
LA CARTELERA COMERCIAL ()
FOROS EXPERIMENTALES ()
TEATRO DE REVISTA ()
TEATRO CALLEJERO ()
TEATRO ESTUDIANTIL ()
TEATRO INFANTIL ()

¿CÓMO TRASMIGRÓ ALGUNA VEZ EN TEATRO?

() NO, NUNCA. () SI, ¿EN QUÉ? _____

¿ALGO SABE DE "EL PATO SALVAJE"?

- LEI LA OBRA ()
- CONOZCO AL AUTOR ()
- VI UNA PUESTA EN ESCENA ()
- VI UNA PELÍCULA (O VIDEO) ()
- CONOZCO LA ANECDOTA DE LA OBRA ()
- NO SE NADA ()

El segundo cuestionario se aplicó con el objetivo de conocer la percepción del espectador con respecto a los elementos expresivos de la obra, su valorización y reflexión del espectáculo, ya sea a nivel de contenidos encontrados en la escena, tanto como la significación otorgada a la obra por el propio espectador. A continuación se presenta una copia del cuestionario:

QUESTIONARIO II.

1. NOMBRE COMPLETO: _____

2. DESCRIBA LO QUE LE HIZO SENTIR CADA UNO DE LOS SIGUIENTES PERSONAJES:

GREGORIO _____

HIALMAR _____

GINA _____

EDUVIGIS _____

RELLING _____

EL VIEJO ENDAL _____

HERLE _____

3. DE LOS SIGUIENTES TEMAS QUE APARECEN EN LA OBRA, EXPLIQUE COMO FUERON PRESENTADOS:

LA VERDAD _____

LA JUSTICIA _____

LA MENTIRA VITAL _____

LA CONCIENCIA ENFERMA _____

EL AMOR _____

EL MIEDO _____

EL IDEAL _____

4. SI ALGUIEN QUE NO HA VISTO LA PUESTA EN ESCENA QUE ACABA DE PRESENCIAR LE PREGUNTARA POR ELLA, ¿COMO SE LA DESCRIBIRIA?:

5. SEGUN SU OPINION, ¿EXPRESA ALGUNA PROPUESTA ESPECIFICA LA PUESTA EN ESCENA?:

() NO. () SI, ¿CUAL? _____

¿ES JUSTO LA OBRA?

() NO, PORQUE...

() SI, PORQUE...

ALGÚN OTRO COMENTARIO QUE DESEE AGREGAR:

Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les
vaut tous et que vaut n'importe qui (1)

Es muy interesante la reflexión del filósofo francés, quien apunta de acuerdo a su concepción existencialista, que el drama moderno es filosófico y la filosofía es dramática porque el hombre contemporáneo es ante todo un individuo que se hace por medio de sus actos, que se lanza hacia un porvenir y se proyecta en él. Esencialmente, el arte teatral es una actividad humanista:

Una obra de teatro (épica-como las de Brecht- o dramática), es la forma más apropiada, hoy, para mostrar al hombre en acto (es decir al hombre, simplemente). Y la filosofía, desde otro punto de vista, pretende ocuparse de ese mismo hombre. (2)

Si el teatro se ocupa del hombre, siendo éste su objeto principal de atención, no importa que en la sala de un espectáculo sólo asista un espectador, el reflejo del hombre mostrado por la escena ha sido visto por alguien, quien e igualdad de circunstancias que cualquier otro espectador, observa su situación (o la de otros) y como consecuencia entra en conflicto o reflexiona. El hombre se ve a sí mismo en el drama. Un espectador, por lo tanto, vale tanto como cualquier otro en cualquier parte del mundo.

A continuación se presentan las "concretizaciones" obtenidas después de haber representado nuestra pieza. Las concretizaciones han sido divididas por el valor que contribuye ya sea a las claves y opciones de trabajo dramático, o porque son una interpretación e la obra, o indican los espacios que el espectador ha colmado de acuerdo a su ficcionalización, o la forma en que han concretado lo esquemático de la obra teatral, o finalmente, sino la han aprehendido.

Para corroborar cualquier concretización, se le pide al espectador su respuesta por escrito, ya que un documento de este tipo puede convertirse en un discurso verbalizado útil para el estudio de la recepción teatral. En esta ocasión se aplicaron un poco más de treinta cuestionarios, de los cuales algunos no fueron devueltos por los espectadores. Sólo se cuenta con las respuestas de treinta individuos que varían en edad, status, competencia teatral, etc., pero que valen por todos. De la misma manera en que un dramaturgo debe pensar en todos los individuos posibles que recibirán su pieza teatral, cualquier espectador representa al hombre en quien pensó el escritor al componer el drama. La relación puesta en escena -público trata de una comunicación esencial entre los hombres. En el drama, el hombre se ve a sí mismo a través de sus acciones. El espectador, tenga cualquier condición, vale por todos los espectadores:

(1) Sartre, J.P. Les mots. Ed. Gallimard, Saint-Amant: 1994, p.206.

(2) Sartre, J.P. Situaciones [N:El escritor y su lenguaje], Ed. Lo-saú, (Tr. Eduardo Gudino), Buenos Aires: 1973, p. 11.

...LAS CONCRETIZACIONES.

AQUELLAS QUE SUMINISTRAN CLAVES Y OPCIONES DE TRABAJO DRAMATURGICO Y ESCENICO:

"No es clara; actores que no entienden lo que dicen, texto alterado y mal entendido".

"En cada personaje resaltan valores de la gente como la verdad, el amor, el ideal, etc. y los actores supieron como transmitirlos".

"La mentira vital y la conciencia enferma no fueron muy claras".

"El principio un poco enredoso y también los apartes del comienzo".

"La conciencia enferma jamás la ví ni por rasgos vagos".

"Creo que si se trabaja más la actuación y la lectura escénica, puede ser una muy buena propuesta. Me parece muy acertada y adecuada la iluminación, pero en ocasiones es muy agresivo el cambio cromático de luz y oscuridad".

"La conciencia enferma fué presentada como la telaraña de pensamientos que se desprenden de la mentira vital".

"Falta pasión en los actores o en la representación: 'encarnación' de sus respectivos personajes".

"La verdad como tema central de la obra, como valor absoluto. Existe predominio del texto sobre el tema de la verdad. Tiene varios defectos en la actuación, el texto está medianamente asimilado y le faltan recursos a la dirección para conseguir una cohesión adecuada, la falta de sorpresa tiende a hacer monótona la obra, los momentos climáticos en la puesta en escena brillan por su ausencia".

"No recibí ni el planteamiento, ni lo terrible de los personajes / de la obra misma que es muy fuerte. Las máscaras están muy bonitas en las expresiones corporales hay que buscar algo que exprese más porque como que hay que encontrar y reafirmar el estilo".

"En general la propuesta es buena, pero si desearía que tuviesen un poco más de ensayos los actores".

"El amor en grado sublime al existir el perdón y el suicidio. Las actuaciones fueron muy buenas, destacando los personajes de Gregorio y Werla. El juego de luces excelente".

"La iluminación roja era impresionante".

"Me gustó la actuación de Eduvigis y el escenario. Me gustaron las máscaras".

"Porque aún cuando los actores no tienen mucha experiencia lo hicieron bastante bien, incluyendo un escenario aceptable, un buen juego de luces y una buena dirección".

"Por el uso de las máscaras, la escenografía, el vestuario (por usar el mismo color), el mobiliario y la iluminación, me gustó la obra."

CONCRETIZACIONES QUE APUNTAN HACIA UNA INTERPRETACION DE LA OBRA:

"Una obra en la cual puede verse de todo un poco a cerca de la vida, Propone que se hagan bien las cosas para que tengan un hogar más estable".

"Los seres humanos no debemos vivir, actuar ni pensar en función del pasado si estamos siempre expuestos al cambio y al desarrollo que habremos de vivir siempre en tiempos que vendrán, no en los que ya se fueron. La verdad debe acompañarnos para hacernos conocer y trascender, no para derrumbarnos ante la realidad".

"Lo increíble que puede resultar el manejar los sentimientos y como consecuencia las acciones de los demás".

"El daño que causa la gente entrometida, con envidias, complejos y frustraciones y que tiene una idea equivocada de hacer el bien en busca de la verdad, y que es todo lo contrario ya que desbordan su infelicidad y terminan destruyendo a los seres que les rodean."

"Presenta todo lo que puede provocar la gente condaños emocionales, nos muestra la destrucción de la felicidad sin tener conciencia alguna, ni motivos específicos, refleja lo grave que puede ser no tener personalidad ni carácter."

"La propuesta es la de plantearse las formas ideológicas de sistemas socio-morales insuficientes ya para la convivencia sana".

"La relatividad de la conciencia limpia".

"Desnuda la conciencia de los seres humanos".

CONCRETIZACIONES QUE MUESTRAN EL COLMATAJE DEL ESPECTADOR.

"El viejo Ekdal me recuerda..."

"Me gustó porque me permitió revisar, entender y mejorar muchos aspectos de mi personalidad".

"Describiría la obra como necesaria para sanear relaciones interpersonales".

"Lo que es claro y sencillo no deja dudas. El teatro es un espectáculo, no una cátedra".

"La justicia no debe estar en manos del hombre".

"La conciencia enferma es lo que distingue a quienes rodean a esa persona, pero nunca a ella misma. El ideal de una familia aparentemente feliz, basada en cimientos que no existen, por consiguiente puede caerse en cualquier momento".

"La justicia por Gregorio, que anhelaba rectitud. El ideal: Gregorio quería que al saber la verdad Hjalmar viviera feliz con su esposa y su hija".

"Como una puesta en escena en la cual se maneja la mentira, la maldad, la injusticia, la pasión desenfrenada por la verdad, aunque quizá sólo fue una máscara que envolvía rencor y odio manifestados con ideas de justicia por parte de Gregorio; finalmente triunfó el amor sobre el engaño aunque es un triunfo que no se podrá disfrutar plenamente pues conlleva una muerte".

"Como una excelente obra que pone de manifiesto los posibles sentimientos en el ser humano".

"Me gustó porque es una nueva puesta para ver a Ibsen en otra forma pero a la vez se pierde la anécdota en algunas partes".

"Como un intento de síntesis espacial donde se desvanece por completo la esencia de la obra, en donde no fluyen las emociones al espectador y sólo se queda en la búsqueda de la forma".

"No me gustó porque me resulta cansada, con una necesidad patológica de entender la propuesta o de sentirla. Sé que quiere proponer algo pero no se concretiza la necesidad de la puesta en escena bajo esos cánones de experimentación".

"La puesta como un hoyo blanco lleno de luz habitado por cosas raras -indefinidas- en donde el móvil resulta poco interesante - Gregorio - y en donde se abusa de la paciencia del espectador".

"El viejo Ekdal me dejó su imagen en la mente"

"La obra como un intento muy pobre y que por cosas como esta uno no puede tener el interés para acercarse al teatro y menos a los textos".

"Como una cruda y lenta obra".

"Se trata de un trabajo muy cuidado estéticamente que destaca puntos muy específicos, pero sin embargo tiene puntos débiles en la actuación, el ritmo es malo sobre todo en su última parte".

"Tragedia en pequeños cuadros con título representativo del cuadro".

"Como una obra un poco confusa, pero buena e interesante y con buenas actuaciones".

"Como una obra donde el tema principal es la mentira y como la verdad puede ser tan difícil de comprender que puede tener graves consecuencias".

"Al principio resulta difícil comprender cuál es el tema y eso llena de expectación, así también se vislumbra que la inmadurez y la falta de comprensión pueden llegar a grandes tragedias".

"La conciencia enferma como mentalidad destructiva. El miedo sólo existe en la conciencia".

"La mentira vital es un medio para manejar su unión familiar".

CONCLUSIONES.

Hemos llegado al fin de nuestra investigación. Nuestro propósito era indagar sobre la experiencia receptiva del espectador y demostrar que en la creación de sentido, también participa el receptor. Hemos visto la influencia de lo cultural tanto en la etapa de producción de la obra, como en la etapa de su recepción. Se ha comprobado que el factor público permea todas las capas del fenómeno teatral, aún cuando propiamente esté ausente. Por otra parte, nuestro estudio pretende ocuparse de un asunto actual que involucra a varias ramas del conocimiento. Así, a lo largo de la investigación se ha recurrido a la filosofía en sus diferentes -- disciplinas: lógica, ética y estética, y además en desiguales niveles. Nos hemos esforzado por explorar prácticamente todas las fases del hecho teatral para aportar nuestra experiencia en pro de nuevos conocimientos sobre el comportamiento del receptor. Analizando las concretizaciones de los espectadores, se deduce a manera de conclusión que,

1. El receptor, cuando experimenta una vivencia estética es porque se ha involucrado con el contenido de la pieza. La coincidencia de contenido y forma en una obra, la aparición y consumación de la catarsis, la conexión entre catarsis estética y el comportamiento ético son criterios terminantes para considerar la perfección artística de una obra. De allí se deduce que el espectador que no ha entrado al contenido de la obra, difícilmente pasa por una vivencia estética.
2. La forma de la puesta en escena debe corresponder de manera lógica con los contenidos expresados en el texto, puesto que es por medio de la manera como es expresado el contenido que se revelan los mecanismos culturales que la originaron. Cambiar las dimensiones particulares de la pieza puede devenir en un error de estilo.
3. El factor cultural permea todas las actividades del hombre y en el teatro especialmente es una parte indispensable para lograr la comunicación entre los que participan en el hecho teatral. La cui-

tura del público de destino es la que pone en marcha cualquier puesta en escena. La traducción para la escena cobra sentido en el espectador de destino.

4. Considerar que en la creación de sentido de una pieza teatral participa también el espectador, es una señal de la nueva relación cambiante entre la obra de arte y su receptor. Cada día tiene mayor vigencia y nos habla de una movilidad más vital y más verdadera respecto a la existencia del espectador.

Actualmente el mundo vive una revolución en la información, la comunicación vía satélite a través de las líneas telefónicas, los ordenadores y los medios masivos de comunicación provocan una amplitud de conciencia histórica en el espectador medio. Este cambio histórico, que hace surgir una nueva conciencia es muy importante en la relación espectador-obra, porque ahora el receptor dialoga con la obra, porque las obras varían, porque los momentos cambian. De tal forma que el número de concretizaciones de una misma obra es infinita. Las transformaciones de los Contextos sociales y del plano individual en cada espectador enriquece al estudio de la recepción, la cual trabaja en pro de una nueva historia en favor de los receptores de las obras.

BIBLIOGRAFIA

Texto de Ibsen

Enrique Ibsen, "El pato salvaje" y otras, Tr. Ana Victoria Mondada Ed. Porrúa, México:1983.

Henrik Ibsen, "Gengångare och Vildanden", Tr. Arne Törnqvist, Ed. Natur och Kultur, Dinamarca:1996.

Henrik Ibsen, "El pato salvaje" y otras, Tr. Isidro Maltrana, EDAF, Madrid:1969.

Textos sobre Ibsen

Meyer, Michael. Ibsen. Ed. Cardinal, London: 1992 .

Henrik Ibsen, editado por James McFarlane, Ed. Penguin, London:1970.

The Cambridge Companion to Ibsen, editado por James McFarlane. Ed. Cambridge University Press: 1996.

De Coussange, Jacques. Noruega literaria, Ed. Louis-Michaud. Paris, Tr. Rafael Balsa de la Vaga.

Textos relacionados con la Teoría de la Recepción

Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular I", Tr. Desiderio Navarro, Rev. Criterios. Vol. I-XII, núm. 21-24, La Habana:1988.

Pavis, Patrice. "Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular II", Tr. Desiderio Navarro, Rev. Criterios. Vol. I-XII, núm. 25-28, La Habana:1989.

De Toro, Fernando, Semiótica del Teatro: Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 1989.

Pavis, Patrice. "Hacia una especificidad de la traducción teatral: La traducción intergestual e intercultural", en Criterios, Vol. I-VI, núm.29, La Habana:1991.

Textos sobre Semiótica

Dettetini, Gianfranco. Producción significante y puesta en escena, Ed. Gustavo Gili, Barcelona:1977.

Goutman, Ana. Estudios para una semiótica del espectáculo, Ed. UNAM, México:1995.

Mukarovsky, Jan. "L'art comme fait sémiologique," Poétique, no.3, 1970. Texto reproducido de Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague (2-7 sept.1934).

Michel, Corvin. "La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral," Rev. Desréés, no. 13 primavera de 1978.

Textos de teatro y arte

Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática, Ed. Prema, México: 1982.

Meyerhold. El actor sobre la escena. Diccionario de Práctica teatral. Tr. Enriqueta Bernal, et al. Ed. UAM/Col. Escenología, México:1986.

Pavis, Patrice. Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions sociales: 1987.

Brook, Peter. El espacio vacío. Tr. Ramón Gil Novales, Ed. Península, Barcelona:1990.

Bentley, Eric. La vida del drama. Tr. Atheneum de Albert Vanasco, Ed. Paidós, México:1992.

Alatorre, Claudia Cecilia. Análisis del drama. Grupo Editorial Gaceta, México:1994.

Bobes Naves, María del Carmen. El diálogo, Ed. Gredos, Madrid:1992.

Scheff. La catarsis en la curación, el rito y el drama, F.C.E., México:1986.

Sartre, J-P. Un teatro de situaciones, Ed. Losada, Buenos Aires: 1979.

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. La forma pura del teatro, Ed. UNAM, México:1992.

Chevrail, Yves. Le naturalisme. Presses Universitaires de France, Paris:1962.

Textos de Filosofía

Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, Ed. Era, México:1965.

Magazine littéraire, L'existentialisme de Kierkegaard a Saint-Germain-des-Prés, Paris, núm. 320, Avril:1994.

Sartre, J-P. Les mots. Ed. Gallimard, Saint-Amand:1994.

Sartre, J-P. Situaciones IX: El escritor y su lenguaje, Ed. Losada, Tr. Eduardo Gudino, Buenos Aires:1973.

Luckács, Georg. Estética. La peculiaridad de lo estético, Vol.2: Problemas de la mimesis". Ed. Grijalbo, Barcelona:1982.

Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Ed. Coyoacán, México:1994.

Texto de consulta general

Dictionnaire biographique des auteurs, s.n.,s.l.,s.a.

Textos para consultar

Lyons, Charles R. Henrik Ibsen. Southern Illinois University Press, USA:1972.

Rall, Dietrich. "La teoría de la recepción: el problema de la subjetividad", Rev. Acta Poética, 1981.

Fokkema, Douwe y Elrud Ibsch. Theories of literature in the twentieth century. C.Hurst & Company, London:1986.

Mukarovsky. Structure, sign and function, Tr. John Burbank, New Haven y Londres, Yale University Press, 1978.

Vodicka, Felix. Struktur der Entwicklung, Munich, Fink, 1975.