

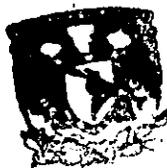


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA BUSQUEDA INTERNA DEL SER HUMANO POR AUGUST STRINDBERG (ESTUDIO CENTRADO EN LA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA: LA MAS FUERTE)



291475

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS COORDINACION DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

T E S I S I N A QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO PRESENTA: TATIANA ABAUNZA CANALES

ASESOR: MAESTRO LECH HELLWIG GORZYNSKI

SINODALES: DOCTORA ISABELLA SPAGNUOLO BORGIA MAESTRO MANUEL GONZALEZ CASANOVA MAESTRA MARCELA ZORRILLA VELAZQUEZ MAESTRO TIBOR BAK GELER GELER





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedico esta tesina a mis padres porque siempre me han enseñado a realizar lo que parecía imposible, a alcanzar lo que resultaba inalcanzable y a capturar los momentos esenciales de la vida.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue posible gracias a los apoyos recibidos tanto a nivel institucional como personal. Por ello deseo manifestar mi agradecimiento al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A mis maestros de carrera que me facilitaron con sus conocimientos descubrir nuevas perspectivas de estudio y de vida.

De manera muy especial agradezco el apoyo de mi asesor: Maestro Lech Hellwig – Górzynski, por su confianza, dedicación, por el tiempo compartido y acertada supervisión durante el proceso de elaboración de la tesina.

A la doctora Isabella Spagnuolo Borgia por su incondicional apoyo y por la voluntad que sostuvo de estar a lo largo de la búsqueda de los mejores caminos para resolver las dudas y problemas que surgieron.

A la maestra Marcela Zorrilla Velázquez, al maestro Manuel González Casanova y al maestro Tibor Bak Geler Geler por haber compartido su espacio de trabajo y por su atinada asesoría.

Quedo en deuda con la doctora Leticia Canales Rodríguez por ser el motor principal para que este proyecto se llevara a cabo, por creer siempre en la posibilidad de crear, por generar siempre actitudes motivantes y positivas en las diferentes etapas de trabajo que permitieron alcanzar la conclusión del mismo. Gracias por el apoyo brindado en todos los aspectos, por compartir angustias, alegrías, sueños e ideales, por compartir con las integrantes del equipo su experiencia de vida, su calidad humana y sus conocimientos académicos que resultaron siempre muy enriquecedores y valiosos para finalizar el proyecto.

Particularmente, deseo ofrecer mi agradecimiento al arquitecto Héctor Abaunza Gavidia y a Naela González, quienes son fuente constante de aprendizaje y para quienes las posibilidades de invención son infinitas. Gracias por creer en este proyecto, por su ánimo inquebrantable, por su paciencia, sus útiles consejos y por el apoyo absoluto durante el proceso de creación.

Deseo manifestar mi reconocimiento al ingeniero Daniel Sánchez, por su preciada colaboración, por el tiempo dedicado, las horas de desvelo y las certeras intervenciones para mejorar la presentación del trabajo teórico y práctico.

A Gabriel Cruz por su irrestringible participación, por sus valiosas aportaciones en lecturas y comentarios de la obra, por el tiempo compartido y por las acertadas opiniones que permitieron siempre descubrir nuevas posibilidades del proyecto.

A la psicóloga Gabriela Abaunza Canales por sus útiles observaciones, acertadas propuestas y ayuda incondicional en el sustento del trabajo.

A las actrices participantes que creyeron en el proyecto: Claudia Esparza Luna, Marisol García Rodríguez y Verónica Silva Guerrero por su constancia, su empeño, su cooperación, su entendimiento, su paciencia, que facilitaron emprender la búsqueda permanente de nuevas y mejores alternativas en el desarrollo del proyecto.

A David E. de la Garza, a Luis Santillana, a Gabriel, a Laurita y a Leonel por su colaboración.

A Gaby, Hernán, Berna, Adolfer, Héctor, Ruy, Gabrish, Susanita, Emilie, Gerardo, Esmeralda y a todas las demás personas que contribuyeron con su apoyo en la realización de este trabajo.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
CAPÍTULO I: MARCO CONTEXTUAL	
1.1 Biografía de Strindberg	7
1.2 Strindberg y el naturalismo	10
1.3 El Teatro de Ensayo	16
1.4 Línea temática del período naturalista	19
CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL	
II.1 Fundamentos para el análisis dramático	29
II.1.1 Componentes del análisis estructural	29
II.1.2 Componentes del análisis genérico	35
II.2 Postulados para el análisis psicológico, basado en las teorías de Sigmund Freud y Erik Erikson	37
II.2.1 Sigmund Freud	38
II.2.2 Erik Erikson	42
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DRAMÁTICO Y PSICOLÓGICO DE <i>LA MÁS FUERTE</i>	
III.1 Análisis estructural	47
III.1.1 Argumento	47
III.1.2 Antecedentes cronológicos de la historia de <i>La más fuerte</i>	48
III.1.3 Exposición	49
III.1.4 Desarrollo de la historia	50
III.1.5 Tema	57
III.1.6 Conflicto	58
III.1.7 Personajes	58
III.1.8 Ambientación	60
III.2 Análisis genérico	61
III.2.1 El melodrama	61
III.2.2 Aproximación del género melodrama a <i>La más fuerte</i>	62
III.3 Análisis psicológico	64
III.3.1 En busca del interior del ser humano	65
III.3.2 Acercamiento a las propuestas de Freud	66
III.3.3 Rasgos de personalidad de los personajes	71
III.3.4 El conflicto de identidad (Erikson)	76
CAPÍTULO IV: PROPUESTA DE DIRECCIÓN	
IV.1 La propuesta de dirección	81
IV.2 Lineamientos generales de la propuesta de <i>La más fuerte</i>	82
IV.2.1 Aspectos interpretativos de <i>La más fuerte</i>	82
IV.2.2 Fundamentos teóricos de la propuesta	84
IV.2.3 Historia	85
IV.3 Consideraciones particulares de la propuesta de dirección	87

IV.3.1	Época	87
IV.3.2	Espacio	88
IV.3.3	Temporalidad	89
IV.3.4	Concepción de los personajes	89
IV.3.5	Vestuario	90
IV.3.6	Ambientación	90
IV.3.7	Cambios del texto	91
CAPÍTULO V: ETAPAS DE TRABAJO		
V.1	Trabajo de mesa	93
V.2	Ensayos	95
V.3	Puesta en escena	98
CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS		101
ANEXOS		
Anexo uno:	Planta escenográfica	106
Anexo dos:	Alzados	107
Anexo tres:	Vistas de mobiliario	108
Anexo cuatro:	Listas de utilería y mobiliario	109
Anexo cinco:	Vestuario de la Señora X	110
Anexo seis:	Vestuario de la Señorita Y	113
Anexo siete:	Vestuario de la Mesera	116
Anexo ocho:	Diseño de iluminación	117
Anexo nueve:	Plano eléctrico	118
Anexo diez:	Planta de colocación de instrumentos de iluminación	119
Anexo once:	Plano general de iluminación	120
Anexo doce:	Currículum vitae de las actrices	121
Anexo trece:	Programa de presentación de la obra	122
Anexo catorce:	Cartel	123
Anexo quince:	Libreto de dirección	124
BIBLIOGRAFÍA		141

PRESENTACIÓN

Para llevar a cabo este trabajo se ha seleccionado la modalidad de tesina. El proyecto se presenta en dos partes; la primera contempla los aspectos teóricos relacionados con el estudio y el análisis de la obra; la segunda describe los lineamientos generales de la propuesta de dirección a partir de la puesta en escena de *La más fuerte*.

“El teatro es una vía para conocer la realidad y profundizar en ella, pero a fin de poder cumplir su función social. De manera que incida y transforme deberá plantear nuevos enfoques e ideas acerca de los problemas de nuestras vidas. El teatro ejerce una presión sobre la vida, pero para que pueda lograrse este objetivo, es necesario que lleguen a convertirse sus planteamientos ideológicos, sociológicos y psicológicos, en un hecho profundamente artístico.”¹

Considerando las palabras anteriores de Gloria Parrado, la obra de interés que se ha elegido para este estudio es *La más fuerte* de August Strindberg, monólogo dramático escrito a finales de 1888 y principios de 1889. En el cual se narra la historia de dos mujeres que en su pasado tuvieron una estrecha relación; enlazada por el marido de una de ellas.

Una de las motivaciones que me llevó a la selección de esta obra: *La más fuerte*, fue el hecho de que sus contenidos resultan vigentes: sean las líneas temáticas que el autor expone, las ideas centrales, los subtemas, las situaciones, el conflicto, la trayectoria de los personajes y la construcción de los mismos. De igual manera es interesante el planteamiento de los sucesos, el desarrollo y el desenlace.

La más fuerte, provoca que el espectador se identifique involuntariamente, con algo que le atañe, que es parte de él mismo y que lo compromete profundamente con los cuestionamientos que hace el autor.

August Strindberg, autor prolífico, fue tachado en su época de misógino, rebelde, inconformista y agitador social; pero también llegó a ser reconocido en su patria como ¡Monumento nacional!. Su personalidad compleja y cambiante; lo llevó a cuestionar los valores y paradigmas de su época, situación que desencadenó en los demás, severas censuras en torno a su obra. Por otro lado sostuvo una crisis permanente con su entorno con el cual estaba en constante conflicto. Sus propuestas innovadoras, sus temas escandalizantes, despertaron numerosas críticas en los sectores conservadores. En sus dramas, plasmó sus propias ideas. Se interesó por la creación de un teatro propositivo, inteligente, que llevara al público continuamente a la reflexión de las situaciones presentadas en escena.

Inmerso en una sociedad cambiante en donde la ciencia ocupaba el papel principal en todas las áreas, el autor se interesó por retratar aspectos vitales del ser humano a través de la representación de conflictos morales desconocidos hasta entonces para las generaciones anteriores. Sus propias visiones y su extrema sensibilidad, lo llevaron a

¹ PARRADO, Gloria “El texto dramático y su interpretación”. *Máscara* (México D.F. Octubre 1991-Enero 1992), Año 2 no.7-8, p.56.

observar detalladamente el mundo interno de las personas y el medio social que le rodeaba el cual plasmó en la construcción de sus personajes e historias. Así, estudió diversas facetas del comportamiento humano desde el punto de vista psicológico.

Quizás esta capacidad de reflejar las dificultades humanas en su obra, fue producto del autoanálisis de sus circunstancias familiares, de su desdichada infancia y de sus fracasos matrimoniales.

La manera en la que Strindberg trata los temas en su obra, anuncia ya una visión novedosa de enfrentar la realidad, semejante a la de su colega el pintor Edvard Munch que se interesó también por reflejar la dinámica de las emociones que influyen el pensamiento.

Asimismo, Strindberg planteó problemas de carácter universal, independientemente de las circunstancias en las que vivió. Su preocupación por describir el comportamiento humano, la atracción y la repulsión entre las personas, la dependencia y la rivalidad en la pareja, el amor y el odio simultáneos, lo llevaron a profundizar en la dinámica de las relaciones humanas. En su obra, éstas, alcanzan dimensiones inesperadas, se convierten en campos de batalla en donde suceden las más atroces crueldades: los personajes llegan al tormento psicológico que genera en ellos una lucha constante entre fortaleza y debilidad. Las fricciones humanas ya no serán simples luchas físicas sino que ahora se presentarán como enfrentamientos violentos de inteligencias o luchas de cerebros.

En *La más fuerte*, el autor nos invita todo el tiempo a recapacitar en torno a la propia existencia humana ya que constantemente nos confronta con problemas comunes a todo el género humano. De manera que presenta tramas y situaciones que percibimos como actuales. Sus historias tratan de hombres y mujeres comunes que se visten, hablan, actúan, tiene preocupaciones y problemas similares a los de los hombres y mujeres de todos los tiempos. Por otro lado, sus temas tienen que ver con creencias, tradiciones, conductas y fenómenos sociales que comprometen al espectador. A través de su obra nos vemos reflejados en distintas circunstancias, observamos gente viviendo tragedias a la altura de Edipo, Hamlet o Antígona, con las cuales nos identificamos.

La crítica, otros escritores y en general cualquier persona que haya leído la obra de Strindberg, ha encontrado que éstas contienen argumentos que hablan sobre nuestra realidad como personas. Por eso *La más fuerte* es una obra relevante en el mundo que vivimos. Un mundo que cambia, en donde las relaciones humanas cada vez se tornan más difíciles y en donde el individuo constantemente cuestiona su individualidad.

Actualmente vivimos en una sociedad llena de cambios. Todos nos sentimos confusos, en algún momento sobre nuestros valores y esto llega a resultar en algunas ocasiones, angustiante. El hombre y la mujer de hoy tienen ante sí un mayor número de elecciones que hacer que las generaciones pasadas, nos encontramos rodeados por un desconcertante ejército de alternativas, la sociedad moderna nos ha hecho menos provincianos y más cosmopolitas. La complejidad de los tiempos ha tornado especialmente difícil el acto de elegir, de valorar y sobre todo de definir nuestra propia identidad frente a la sociedad.

Los cambios en la estructura familiar, el aumento del consumismo, el bombardeo indiscriminado de los medios de comunicación, etc. son probablemente la causa de la confusión de nuestros valores.

Si observamos un poco a nuestro alrededor, nos daremos cuenta que nos enfrentamos a decisiones que pueden ser difíciles, presiones de la más diversa índole; cambios constantes y acelerados que nos llenan de confusión. El ritmo y la complejidad de la vida moderna han exacerbado el problema de decidir ¿qué es lo que está bien?, ¿qué es lo deseable?, ¿cómo saber qué es lo que vale la pena?, en resumen, ¿qué hacer con nuestra vida?, ¿qué sentido tiene? Esta última pregunta ¿qué sentido tiene mi vida? implica y presupone un reto para cada uno de nosotros, aunque muchas veces nos movemos por la vida sin percatarnos de ella, y éste es su terrible poder; ésta es una pregunta que nos incapacita mientras no es contestada, y es una tragedia creciente el observar que cada vez con más frecuencia no es ni siquiera formulada.

Hay muchas personas que parecen no tener propósitos claros, que no saben quiénes son, ni qué quieren, ni hacia dónde van, así mismo las premisas tradicionales sobre la identidad del hombre están amenazadas. El yo está colonizado, somos un pegote de numerosos yos que frecuentemente entran en conflicto.²

La más fuerte, es una ejemplificación de la complejidad de las relaciones humanas, del enfrentamiento entre lo nuevo y lo viejo, de las raíces de las neurosis, de la lucha entre los sexos, de la visión del mundo como un campo de batalla entre personalidades antagónicas, del “canibalismo” entre los hombres al cual Strindberg llamó “psíquico”.

Durante el desarrollo de la obra de *La más fuerte*, se observa como una de las dos amigas, ha adquirido los rasgos de personalidad de la otra. A lo largo de sus vidas siempre ha existido una relación de rivalidad en donde fortaleza y debilidad han jugado un papel importante. La obra describe los conflictos que se dan entre dos mujeres: La Señora X y la Señorita Y. A partir de esta relación, el autor cuestiona el papel del individuo frente a la sociedad y frente a sí mismo; lleva al espectador a la toma de conciencia de su propia situación y al cuestionamiento de aspectos de su identidad: ¿Soy quién quiero ser o soy producto de lo que la sociedad quiere que sea?, ¿para ser aceptado socialmente, hago lo que la gente espera de mí, a pesar de que mis creencias y convicciones difieren de lo que yo pienso y quiero?, ¿en una relación humana en dónde queda mi individualidad?, ¿hago las cosas que son socialmente aceptadas y asumo el rol que la sociedad me asignó para poder pertenecer a un grupo?...

La más fuerte propone como tópico central la búsqueda del sentido de la vida, lo cual implica empezar a distinguir y analizar nuestras actitudes, intereses, aspiraciones, sentimientos, creencias, preocupaciones y ver cuáles con los valores implícitos en todo esto.

² FRONJOSA, Laura y Ana Lilián Rodríguez. “Los valores”; *Antología del Colegio Madrid*, (México, 1998), pp. 230-240.

El definir las metas que rigen nuestra vida, tanto en el ámbito individual como social, comporta una ocasión para empezar a indagar sobre lo que son nuestros valores o por lo menos los que creemos nuestros; el analizar los valores nos enfrenta a los límites entre las diferentes libertades individuales, haciéndonos así conscientes de que no existimos solos, que los otros están ahí y al ser distintos de nosotros, su sola presencia nos compromete y nos define. Aceptar a los otros implica no juzgarlos y hasta ser capaces de ponerlos en su lugar. El otro con su punto de vista y su opinión, quizás en todo distinto a la mía, conforma mi realidad. Aprender a escuchar y a reconocer en el otro a un ser humano que vive y que valora, es darle la opción de asumir su existencia. Vivimos muchas situaciones forzadas e incómodas, un conjunto de valores que nos hemos ido dejando imponer y que al ser vividos sin habernos identificado con ellos se vuelven un estorbo para nuestra relación con los otros y para la aceptación de la realidad.

El papel del hombre frente a la sociedad, el conflicto de identidad y la complejidad de las relaciones humanas, son temas que han interesado constantemente a la humanidad. *La más fuerte* es una historia de actualidad que trata los temas mencionados anteriormente, refleja la búsqueda que todos hacemos a lo largo de nuestras vidas por encontrarnos y autodefinirnos. Al final del monólogo encontramos lo que ha sido el hilo conductor de la historia, la Señora X ya ha tomado conciencia de quien es, en este momento estamos presenciando el problema más importante, no sólo de la Señora X sino de los seres humanos: la confrontación consigo mismos, la toma de conciencia de quienes somos, para poder aceptarnos y asumir nuestra realidad.

La siguiente tesina se propone como objetivo central vincular los elementos que nos proporciona la obra de *La más fuerte* con la actualidad. A partir del estudio de la obra, marco contextual y marco referencial, se realiza un análisis dramático correspondiente a la estructura y género del monólogo y un segundo análisis desde el punto de vista psicológico a fin de explicar el comportamiento de los personajes y el conflicto de identidad de la Señora X.

Una vez realizados los análisis correspondientes, se fundamenta la propuesta de dirección y se explican los lineamientos generales de la misma. Se relacionan diversos aspectos de la obra con el contexto actual, señalando las semejanzas y las diferencias.

Finalmente con los elementos reunidos se lleva a cabo la puesta en escena de la obra y se concluye con la representación teatral del monólogo.

Los capítulos que comprende este trabajo están divididos de la siguiente manera:

El capítulo primero se refiere al marco contextual, se proporcionan datos biográficos sobre el autor así como información del contexto sociocultural del mismo, específicamente se estudia el período naturalista ya que la obra pertenece a esta etapa, se revisan algunos aspectos del Teatro de Ensayo como testimonio de su creación y se exponen las principales líneas temáticas de la obra naturalista de Strindberg.

El capítulo segundo corresponde al marco referencial, se exponen los conceptos y las teorías principales, que se retoman para realizar los análisis respectivos. La primera, corresponde a los elementos generales que se utilizan en el análisis dramático desde el punto de vista estructural y genérico; y en la segunda parte, se exponen los fundamentos teóricos del psicoanálisis de Freud y otros tópicos relacionados con el mismo: mecanismos de defensa y estructura del aparato psíquico. También se revisan los postulados de Erik Erikson en torno a la crisis de identidad y autoconcepto.

El capítulo tercero corresponde al análisis dramático del monólogo; en éste, se estudian las partes que integran la estructura interna y externa de la obra y se define el género de la misma. El segundo análisis corresponde al estudio psicológico de los personajes y el conflicto de identidad de la Señora X partiendo de las teorías de Freud y Erikson.

El capítulo cuarto corresponde a la propuesta de dirección, se exponen los lineamientos generales de ésta y los aspectos relacionados con la actualización, la concepción del espacio, temporalidad, personajes y ambientación.

El capítulo quinto corresponde al reporte del proceso de trabajo que se llevó a cabo en las diversas etapas de creación: Trabajo de mesa, ensayos y puesta en escena.

Posteriormente, se proporcionan las conclusiones del resultado final del trabajo.

Se incluye un apartado con los anexos del libreto de dirección con los bocetos e indicaciones que corresponden a la puesta en escena.

CAPÍTULO I: MARCO CONTEXTUAL

Para llevar a cabo la representación escénica de un texto dramático es importante estudiar diversos aspectos del mismo, ya que estos elementos nos proporcionan el sustento teórico de la puesta. Los datos que se investigan en este proceso, son indispensables para obtener una valoración objetiva de la obra así como el conocimiento necesario del material seleccionado. Cuando decidimos representar una obra, es importante percatarnos del contenido que el autor expone, estudiar el contexto del dramaturgo, la época en la que escribe la obra de nuestro interés, sus circunstancias personales e histórico sociales, así como otros aspectos relacionados directamente con el texto. De esta manera se puede comprobar si en los aspectos generales, la obra contiene los temas y conflictos que satisfacen al propio grupo y al público, y si los requerimientos humanos y materiales están al alcance del mismo.

A lo largo de este capítulo se estudian aspectos generales relacionados con el contexto histórico-social del autor y su entorno familiar a fin de entender las circunstancias que dieron origen a su obra. Se revisan los sucesos más relevantes de su biografía y las influencias que recibió. A continuación se proporcionan datos específicos sobre el período naturalista, ya que en éste se encuentra ubicada la obra que nos interesa, *La más fuerte*. Se observan las características principales que dieron pie a los postulados naturalistas de Zola para relacionarlo posteriormente con las propuestas teatrales de Strindberg. Más adelante se exponen los propósitos de su Teatro de Ensayo, el cual estuvo vinculado con las ideas naturalistas de esta etapa. Finalmente se hace una recapitulación de su obra a partir del estudio de las principales líneas temáticas de este período.

1.1 Biografía

Kafka en 1914, anotaba en su Diario : "El enorme Strindberg". "Esa furia, esas páginas ganadas en lucha a puñetazos"... "Me alimenta..."³

Eugene O'Neill lo llamaría: "El precursor de toda nuestra modernidad en el presente teatro."⁴

Henrik Ibsen decía, ya en su plena gloria: "Hay uno, que será mayor que yo", se refería al sueco August Strindberg (1814-1912) una veintena de años más joven que él.⁵

Quizá August Strindberg sea uno de los escritores más controvertidos de todos los tiempos, no sólo por los temas que trató, los personajes que describió o las situaciones que planteó, sino porque cada obra refleja su propia percepción acerca de la vida.

³ RQUER, Martín y José María Valverde. "El Teatro libre alborea en escandinavia." *Historia de la literatura universal*, (México, Planeta, 1986), V.8, 1986, p.157.

⁴ *Ibid*; p.156.

⁵ *Ibid*; p.153.

Este autor, hizo de su existencia una obra de arte. La manera en la que enfrentó sus conflictos, sus dificultades y su propia naturaleza humana hicieron de su vida una metáfora que trascendería tiempo y espacio. Él, que estaba inseguro de todo, que escrudiñaba constantemente en su interior para obtener respuestas, que se inventaba a sí mismo entre sus visiones y sentidos para llegar a autodefinirse: nos dejó una obra que no debemos ignorar y sobre la cual es importante reflexionar.

Martin Lamm estudioso de la obra de Strindberg nos dice del autor:

“Vida y arte se confunden para él. Sus vivencias le proporcionaron el material de sus obras y sus obras se convirtieron en los acontecimientos decisivos de su biografía. Tenía esto tan claro que en diversas etapas de su vida se quejaba de no poder distinguir la frontera que separaba lo vivido de lo inventado.”⁶

Algunos estudios biográficos como los de Maurice Valency o Michael Robinson, nos han dejado testimonio de la gran sensibilidad que poseía Strindberg, misma que favoreció su inclinación artística. A través del arte el autor encontró el medio para expresar sus inquietudes sobre él mismo y la sociedad de su época. El teatro le permitió comunicar sus ideas a través de la representación de sus propias obras en las cuales traducía las palabras del texto al lenguaje escénico en donde hombres y mujeres de carne y hueso rehacían la descripción. El teatro además le permitió desarrollarse en diversas áreas, así exploró en el ámbito de la dirección escénica, en la dramaturgia, en la actuación e incluso participó en el diseño de sus escenografías; en donde propuso nuevas formas de creación.

Como artista Strindberg siempre percibió el mundo de manera distinta a los demás autores de su época. A partir de sus códigos individuales interpretó y asimiló la realidad de acuerdo a sus experiencias personales, familiares y relaciones sociales. A lo largo de su vida estuvo inmerso en distintas corrientes artísticas como fueron el realismo, el naturalismo, el expresionismo y el simbolismo, de las cuales retomó los elementos necesarios para expresar su propio estilo.

A continuación se revisan algunos aspectos importantes en la vida de Strindberg ya que influyeron de manera directa en su formación como artista y en la creación de sus obras.

Johan August Strindberg nació en Estocolmo el 22 de enero de 1849. Su padre fue comerciante y era un hombre de carácter severo con el cuál Strindberg se identificó poco; su madre Ulrika Norling fue una mujer muy religiosa, la cual antes de casarse había sido ama de llaves y amante de su padre. La diferencia de clases sociales entre sus padres definió gran parte de su personalidad, ésta desarrolló en él una sensibilidad vulnerable y contribuyó a formar la ambivalencia de su carácter a veces exaltado y a veces sumido en las más atroces depresiones.⁷

A los 13 años quedó huérfano de madre y su padre enseguida contrajo matrimonio con otra mujer, esto causó un gran resentimiento en él y lo llevó a visualizar al matrimonio

⁶ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.9.

⁷ *Ibid*; p.10

como una institución obsoleta, destructiva en dónde los cónyuges estaban permanentemente en conflicto.

En su obra *El hijo de la sirvienta* (*Tjänstekvinnans son*, 1886) se refleja en voz del protagonista, el conflicto que le causó ser el hijo de una criada, describe su infancia como un período sombrío y angustioso, inmerso en un medio asfixiante por la rigidez de las estructuras sociales y su cerrada escala de valores morales y religiosos a los cuáles criticó.⁸

Estudió medicina y después letras, pero las dificultades económicas lo obligaron a trabajar como maestro y posteriormente como preceptor en Estocolmo; más adelante fracasó en su intento de ingresar a la escuela de actores del Teatro Real Dramático de Estocolmo. Trabajó como periodista viviendo la bohemia literaria de la época. En 1870, el Teatro Real Dramático de Estocolmo estrenó su pieza *A Roma* y enseguida el rey le concedió una beca para continuar con sus estudios. Dos años después terminó su drama histórico *Mäster Olof*.

En 1879 alcanzó el reconocimiento en su patria con la obra *El salón rojo*, importante porque marcó el principio de la literatura sueca moderna.

En sus inicios como dramaturgo, Strindberg recibió la influencia de Ibsen, los temas que trató fueron de crítica social, sátiras contra el provincialismo escandinavo y la emancipación femenina.⁹

En 1883 abandonó su país en una especie de exilio voluntario y partió a Francia, en donde se interesó por las ideas del naturalista Emile Zola. Durante este período escribió los *Relatos de esposos* (*Giftas* 1884), sus dos obras narrativas más importantes *La gente de Hemsö* (*Hemsöborna*, 1887) y *El mar abierto* (*L Hafsbander*, 1890).

Entre 1887 y 1889 escribió sus piezas más breves entre las que se encuentran: *Paria* (*Paria*), *Simún* (*Samun*), *La más fuerte* (*Den Starkare*), *Deber y haber* (*Debeth och Kredit*) y más adelante *El primer aviso* (*Första Varningen*), *Ante la muerte* (*Infor Döden*) y *Amor de madre* (*Moderskärlek*).

En 1889 creó en Dinamarca su propio Teatro de Ensayo, basado en las ideas del Théâtre Libre de Antoine originado en Francia. Este teatro pretendió renovar las convenciones de las representaciones anteriores, aproximándose a las propuestas naturalistas. Prefería las piezas cortas, con una estructura semejante a la del monólogo; en la escenificación quería trasladar la realidad de los hombres y las cosas tal cual, nada en escena debía de sugerirse sino mostrarse integralmente.

⁸ MEIDAL, Björn. *August Strindberg*. (Sweden, Swedish Institute), pp. 9-31.

⁹ Aunque Ibsen influyó en la obra de Strindberg, éste atacó fuertemente sus ideas en torno a la emancipación femenina; así cuando Ibsen publicó su obra *Casa de muñecas*, Strindberg respondió agresivamente con su obra *La mujer del señor Bengt*, donde manifestaba su resentimiento contra la mujer. Otras influencias que recibió, fueron: Sören Kierkegard con su filosofía existencial, Björnson Björnstjerne con su drama de ideas y Edvard Munch con su estilo expresionista.

Durante su estancia en Berlín, frecuentó La taberna “El Cerdo negro” en donde se reunía la intelectualidad alemana y escandinava: Edvard Munch, Knut Hamsun y Hans Jager, entre otros. Posteriormente Strindberg vivió en París prácticamente en la miseria, durante esta etapa sufrió una crisis de paranoia que es conocida como crisis de Infierno, misma que le dio título a una obra suya. También se dedicó a la alquimia, a la química y al ocultismo en medio de una profunda crisis religiosa que lo llevó a la demencia.

En 1896 simultáneamente a la crisis de paranoia le llegó el éxito que tanto había buscado, se representaron sus obras naturalistas *El Padre (Fadren)* y *La Señorita Julia (Fröken Julie)*. En este período vivió obsesionado con la idea de que sus enemigos, en este caso una liga feminista escandinava y sus antiguos amigos de Berlín, trataban de matarlo por medio de corrientes eléctricas a distancia y se dedicó a huir de hotel en hotel, hasta establecerse en Suecia. Después de sus experiencias de vida, llegó a la conclusión de que el hombre en este mundo ya está en el infierno, sometido a pruebas y castigos por las potencias que lo hacen sufrir por su bien, para que alcance la salvación eterna, ansiada meta a la que únicamente se llega por medio de la purificación que sólo puede proporcionar el sufrimiento.

En 1897 realizó un teatro propio con August Falck actor y director, fundó el Intima Teatern y presentó sus obras y sus piezas de cámara.

En 1899, ya superada la crisis, logra plasmar sus vivencias y así liberarse de ellas en su obra *Infierno*. Establece semejanzas con el teatro simbolista e inicia dimensiones propias del futuro expresionismo. Vuelve a Suecia y entra en un período de gran creatividad, escribe *Camino a Damasco (Till Damaskus, 1898)*, *El sueño (Endrömspiel, 1902)*, *La danza de la muerte (Döds Dansen, 1909)*.

Muere en Estocolmo de cáncer en 1912.¹⁰

1.2 Strindberg y el naturalismo

Los críticos dividen la producción literaria de Strindberg en dos etapas: la naturalista y la expresionista; separadas por un período improductivo (1894-1896) durante el cual, el autor vivió en París y sufrió su crisis de paranoia. Aunque no es fácil trazar límites muy precisos que dividan los distintos tipos de teatro intentado por Strindberg, es fácil en una mirada superficial separar sus dramas naturalistas de los históricos o sus piezas de cámara. Consideramos importante el estudio de algunos aspectos de la obra naturalista del autor ya que en esta etapa se ubica la obra *La más fuerte (Den Starkare)*.

A mediados del siglo XIX, los países europeos se encontraban sumidos en constantes guerras de poder y luchas sociales internas. El capitalismo se había convertido en el sistema económico, supliendo al antiguo modo de producción feudal con las iniciativas privadas y monopolios. El desarrollo industrial favoreció el enriquecimiento de la burguesía y el surgimiento del proletariado, que propició los conflictos entre las dos clases. La burguesía adoptó posiciones conservadoras a fin de sostener su jerarquía,

¹⁰ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.11.

mientras que la clase obrera formó grupos y asociaciones de trabajadores para exigir y defender sus derechos. Las ideas socialistas de Carlos Marx y Federico Engels se propagaron por toda Europa. En el campo de la tecnología se dieron avances novedosos: se inventaron el teléfono y la cámara fotográfica; los progresos en la ciencia facilitaron los avances tecnológicos. La construcción de máquinas se amplió y diversificó, se desarrolló el transporte, la comunicación, la minería, la medicina, etc. Paralelamente a los avances de la ciencia y tecnología se registraron algunos cambios en la filosofía y las artes.

En 1859 Darwin publicó sus planteamientos, sentó las bases para la concepción actual de la evolución de la vida animal y vegetal, descartando el origen creacionista de la vida; proponiendo que los seres vivos “luchan por la existencia” y “que los más fuertes son los que sobreviven destruyendo a los más débiles”. La teoría de Darwin no repara en la individualidad sino en la generalidad de la especie. Esta lucha por sobrevivir en la cual se da el proceso del desarrollo evolutivo a través de los mecanismos de la selección natural, fue uno de los temas principales en las obras de los escritores naturalistas. Strindberg influenciado por estas ideas, expuso en su obra el tema de la lucha entre fortaleza y debilidad.¹¹

En Psicología se profundizó en el estudio del comportamiento humano: Sigmund Freud sentó las bases del método psicoanalítico y realizó estudios sobre la histeria, Gustav Frechner dio inicio a la psicología como ciencia, demostró que ésta podía estudiarse científicamente y medirse cualitativamente. Gregor Mendel, hizo lo mismo con la genética y en 1865 descubrió las leyes de la herencia.

La teoría positivista de Augusto Comte cuyas bases fueron científicas, influyó en las áreas del conocimiento de fines del siglo XIX. A partir del método científico, se observó y se experimentó directamente con el sujeto, vinculando su comportamiento a determinadas situaciones sociales, familiares, ambientales y biológicas. Robert Koch y Luis Pasteur establecieron la ciencia de la bacteriología. Hermann von Helmholtz desarrolló el principio de la conservación de la energía. Albert Einstein formuló su teoría de la relatividad. Así, los científicos empezaron a descubrir otros mundos antes inimaginables, se exploraron las posibilidades del átomo y de la célula.¹²

La preponderancia de la problemática social en el pensamiento de Marx y Engels, la concepción de la vida como el triunfo del más fuerte de Darwin, la fe en la ciencia sostenida por Comte, tuvieron influencia decisiva en las corrientes artísticas del momento. La tendencia a transformar la realidad en obra de arte se agudizó a mediados del siglo XIX, surgió la necesidad de plasmar la realidad social de una manera objetiva.

En Francia dio inicio la corriente realista, fundada por Balzac y Stendhal, que fueron los primeros autores en retratar nuestra vida y conflictos humanos de una manera más real. A partir de la teoría de Darwin estos autores compararon a la humanidad con la

¹¹ BARROS, Cristina y Arturo Souto. *Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo*, 106 p.

¹² REIK, Theodor. *Aventuras en la investigación psicoanalítica*, pp. 9-14.

animalidad, evidenciaron la semejanza entre las leyes que rigen a la humanidad y las que rigen a las especies animales.

“La sociedad actúa sobre el hombre de manera semejante a la que el medio ambiente actúa sobre los animales.”¹³

Los realistas en sus obras se propusieron levantar el inventario de los vicios y de las virtudes humanas, reuniendo los datos principales de las pasiones, describiendo los caracteres de la sociedad francesa del siglo XIX y seleccionando los sucesos principales de la sociedad. Uno de sus objetivos centrales consistió en describir la psicología de los personajes. De esta manera estudiaban meticulosamente el tratamiento de la forma hasta que el texto se convertía en la realidad misma. También se interesaron por plasmar la realidad con exactitud y hacer de la sociedad, particularmente de la clase media y alta, el centro de sus descripciones.

“Aunque es difícil el deslinde de la corriente realista y naturalista, se ha dado el nombre de naturalista a aquellos que de manera consciente creen en un determinismo que parte del medio ambiente y de la herencia. Sin embargo la división es artificial y existen numerosas relaciones y coincidencias entre ambas.”¹⁴

El término de Naturalismo, fue en sus inicios, sinónimo de realismo, pero después se empleó para designar a la corriente iniciada en la segunda mitad del siglo XIX por el novelista francés Emile Zola. A él se debe el interés por buscar la exactitud científica al hacer las representaciones de la vida. El naturalismo se valió del método científico para efectuar un acercamiento riguroso y objetivo a la existencia humana, contemplándola en las actitudes y motivaciones de su conducta. Estudió y explicó los hechos y las conductas humanas como producto de fuerzas físicas gobernadas por las mismas fuerzas físicas que controlaban su entorno. El punto de partida del novelista experimental fue la observación.

“ El novelista deberá ser al mismo tiempo el observador y experimentador porque no sólo fotografía la realidad, sino que debe saber lo que una pasión determinada, actuando en un medio concreto y en unas circunstancias determinadas, producirá desde el punto de vista del individuo, y de la sociedad... De estas líneas se desprende que para Zola, el individuo está predeterminado por sus circunstancias, por el medio en que se mueve. De hecho llega a decir que hay un determinismo absoluto en todos los fenómenos humanos. En este determinismo juegan un papel importante tanto el medio como la herencia. En estos aspectos reconoce la importancia de las teorías darwinianas y plantea que así como se ha estudiado el medio de otros organismos vivos en el estudio de una familia, de un grupo de seres vivos; el medio social, tiene, igualmente una importancia capital...”¹⁵

Los naturalistas no pretendían condenar al hombre, sino dar a conocer todos los mecanismos que actuaban sobre él, con el fin de mejorar a la sociedad y sus circunstancias.

¹³ BARROS, Cristina y Arturo Souto, *Ob. Cit.*; p. 74.

¹⁴ *Ibid*; p. 61.

¹⁵ *Ibid*; p. 62.

"Ser los amos del bien y el mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo por la experiencia las cuestiones de la criminalidad, todo ello ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales del trabajo humano?"¹⁶

En concreto Zola expuso como premisas principales del naturalismo las siguientes:

- 1.-Utilizar el método científico en la creación de la obra literaria y representar las características de la sociedad a partir de la observación, el análisis y la experiencia.
- 2.-La exclusión de elementos imaginativos o subjetivos en la obra literaria.
- 3.-Reflejar los problemas sociales, los vicios y la degradación humana, como consecuencia del medio social y de las taras fisiológicas, heredadas o adquiridas por contacto ambiental.
- 4.- El carácter dramático del determinismo se expresa en la imposibilidad del individuo de evadir las consecuencias de su situación social, del mismo modo que el héroe de la tragedia griega no podía evitar su destino.¹⁷

Zola propuso una nueva manera de presentar lo visto y lo sentido, condicionada en todo instante por una verosimilitud a los antecedentes y una precisión descriptiva de lo presente. Lo esencial para el artista debía de ser la realidad, lo natural. En 1881 se publicó el ensayo de Zola, *Le Naturalisme au Théâtre* y este documento, en todo sentido encaminó al teatro hacia un realismo social. Así, de la exposición de las pasiones contemporáneas propuestas por el realismo, se pasó a la particularidad psicológica, al estudio de las conductas más extrañas; de la voluntad de representación y veracidad se llegó a la búsqueda de una objetividad. La visión científica se convirtió en un patrón a seguir.

Ahora bien, ¿Cómo influyeron el naturalismo y el realismo en la obra de Strindberg?

Los estudios en el campo de la psicología, pioneros durante el siglo XIX llevaron a un interés creciente en el realismo en el retrato de las motivaciones psicológicas de los personajes. Los autores del siglo XIX crearon personajes colocados en situaciones y lugares que expresaron realismo. Los iniciadores de este estilo fueron Ibsen y Strindberg, entre otros, considerados con frecuencia como los fundadores del teatro moderno. Sus obras tratan los problemas sociales como la enfermedad genética, la ineficacia del matrimonio como institución religiosa y social y los derechos de las mujeres. Pero también son valiosos por sus convincentes estudios de individuos. En manos de estos autores el teatro se volvió más introspectivo. George Bernard Shaw recibió una clara influencia de Ibsen.

¹⁶ *Ibid*; p. 88.

¹⁷ Emile Zolá, recogió las investigaciones del médico Claude Bernard sobre las relaciones entre la nutrición y el sistema nervioso publicados en 1865 bajo el título de *Introducción al estudio de la medicina experimental* y expuso las teorías del nuevo arte.

En los países escandinavos fue en donde se denunció primeramente la miseria moral y material de la burguesía. Si alguien estaba bien calificado por sus propios antecedentes para poder escribir un fuerte teatro naturalista fue August Strindberg:

"El más moderno de todos los modernos, el más grande intérprete de los conflictos espirituales característicos que deben constituir lo dramático"¹⁸

Strindberg irrumpió en el mundo literario a mediados de la segunda mitad del siglo XIX, una época de violentos conflictos entre lo viejo y lo nuevo. La lucha contra lo viejo se inició principalmente en Dinamarca y luego se extendió por los otros países nórdicos. El conflicto trascendió los límites de la literatura. La lucha se diversificó entre los diferentes partidos del momento: los partidarios del romanticismo, los conservadores políticos y los seguidores del realismo,

Strindberg es en sus comienzos el fundador del naturalismo sueco. En esta etapa, trata de aplicar en la literatura el método científico proclamado por Zola y los positivistas franceses, sus obras de entonces tienen como tema central la lucha de los sexos. Al presentar con realismo y violencia este tema, el dramaturgo escandalizó a la opinión pública de su época, a desenmascarar abiertamente lo que él consideraba un mundo de falsedad que quería seguir manteniendo conceptos morales y sociales caducos. También reflejaba en sus escritos una preocupación por los fenómenos psicológicos, el instinto sexual, y otros, que por entonces eran el centro de atención de las nacientes teorías psicológicas de Freud.

Sus obras naturalistas son en gran parte, producto de una reacción contra los excesos del romanticismo en la literatura sueca. Aunque ya había escrito numerosas obras de teatro en la década de 1870, no se le valoró hasta la publicación de la novela *El salón rojo* (1879). Entre las obras más importantes de esta primera etapa naturalista destacan: *El Padre* (1887), *Acreeedores* (1888), *La más fuerte* (1889) y *La Señorita Julia* (1889). Éstas son fragmentos de la realidad, observados con agudeza, pero vistos mediante un temperamento que se encuentra próximo a pasar los límites existentes entre la sensibilidad y la locura. Es la razón por la cual se le aparece todo a un mismo tiempo tan verdadero y tan desfigurado.

"En las obras de Strindberg, los personajes ya no pronuncian discursos, los actores ya no pueden colocarse uno al lado de otro, de cara al público, para declamar sus parlamentos, son dos seres de carne y hueso, uno frente al otro, dispuestos a acariciarse, o pegarse, gritándose y quitándose las réplicas de la boca."¹⁹

Strindberg se convirtió en el creador de un arte que representa la verdad, reproduciendo la realidad tanto externa como internamente. Por lo tanto, se diferenció del naturalismo externo y brutal de Zola y se aproximó más a un naturalismo de carácter impresionista.

" El temperamento a través del cual, según la definición de este escritor francés, el arte naturalista es visto como un fragmento de la realidad, desempeña un papel

¹⁸ CHOCRON, Issac. *Tendencias del teatro contemporáneo*, p. 29.

¹⁹ STRINDBERG, August. *El viaje de Pedro el afortunado*, p.10.

decisivo en Strindberg, al contrario que en Zola, y el placer de este temperamento por recoger los más finos matices condiciona más bien un arte que es impresionista que naturalista.”²⁰

El impresionismo surgió como reacción ante los excesos del realismo practicado por escritores convertidos en meras cámaras fotográficas cuya tarea fue retratar posturas humanas sin penetrar en el alma de los personajes. Los impresionistas dirigieron todo su interés al proceso mental desarrollado por un personaje, cuando se enfrenta a alguna situación externa; con el fin de resaltar dicho proceso vital usaron dos técnicas conocidas como: El libre fluir de la consciencia y el monólogo interior.

Strindberg también reflejó en sus obras del período naturalista un estilo crudo, amargo y pesimista, a veces cínico; al que por otra parte, no eran ajenas las preocupaciones sociales. A lo largo de este período, las ideas de Nietzsche en torno al ser humano, capturaron la atención del autor e influyeron en su obra:

- 1) La visión tiránica del sometimiento de los hombres más débiles y su dominio por los hombres más fuertes;
- 2) El sufrimiento del hombre para lograr su redención;
- 3) La creación de un superhombre ingobernable, que a su vez creara una sola raza.

Entre 1887 y 1888; Strindberg se dedicó a estudios de psicología experimental, se interesó por los trabajos psiquiátricos de la escuela de Nancy en torno a la hipnosis y a la sugestión, métodos practicados en los inicios de la psicología experimental,²¹ y se involucró con la obra de Charcot²² y Bernheim. De ahí surgió una de sus más, queridas ideas: "La lucha de cerebros" referida al enfrentamiento de dos o más inteligencias distintas para obtener el poder y la posesión absoluta de una sobre otra, no se trata ya de una lucha de fuerzas físicas, los contrincantes descubren por anticipado lo que su rival piensa, cuales son sus debilidades, sus pensamientos más profundos y esto lo aprovechan para manipularlos y lograr sus objetivos. El enfrentamiento termina cuando el cerebro más inteligente derrota al que tiene menor capacidad o es inferior; otra de sus ideas fue la de "El asesinato psíquico" referente al crimen que alguno de los contrincantes generalmente el más fuerte comete en contra de su enemigo, para conseguirlo se vale de una serie de tácticas manipuladoras, sugestivas y de convencimiento, poco a poco y sin que su rival se percate de estos mecanismos, lo conduce a su autodestrucción. Los estudios que realizó y las ideas que tenía en mente, le proporcionaron un nuevo material para su obra, su propio "yo", y marcó el principio del más exhaustivo estudio del "yo" en la literatura de su tiempo. Sus obras *El Padre*, *Acreedores* y *La Señorita Julia*, se acercaron más a su ideal naturalista, en éstas trató de mantener el interés mediante el desarrollo psicológico de la acción analizando la vida anímica de los personajes.

²⁰ BOOR, Helmut. *Historia de la literatura sueca*, pp. 136-137.

²¹ La escuela de Nancy, creada por Auguste Ambroise e Hippolyte Bernheim fundada en 1882 en Nancy, Francia, estaba dedicada al estudio de la influencia de la hipnosis en la enfermedad psíquica denominada histeria y sostenía por regla general que la hipnosis es un fenómeno normal provocado por sugestión. Esta postura se diferencía de la escuela de la Salpêtrière, de Charcot, que asoció la hipnosis con la patología de los histéricos.

²² Charcot, neurólogo francés, que se especializó en el estudio de la histeria, la hipnosis y la afasia.

Strindberg contribuyó a la técnica dramática al mismo tiempo en el plano naturalista y expresionista. Su teatro anuncia con gran imaginación y fuerza escénica las formas posteriores de la literatura del siglo XX, como: El simbolismo, el expresionismo y el surrealismo.

"Strindberg no fue sólo un hombre de palabras sino de imágenes."²³

1.3 El Teatro de Ensayo

En 1889 Strindberg, funda en Dinamarca, su propio Teatro de Ensayo escandinavo, un teatro de tipo experimental, donde exploró algunos aspectos de la corriente naturalista. En un principio iba a dirigirlo la primera mujer de Strindberg, Siri Von Essen, pero el acuerdo se rompió antes del estreno, porque Strindberg sospechó que era amante de uno de los actores.

El período de existencia de este teatro fue muy breve. Su línea, pretendía seguir el modelo del Théâtre-Libre de Antoine fundado en París en 1887, que en una modesta sala con algunas butacas, emprendió la reforma de la recitación, la interpretación y la puesta en escena. Así comenta Strindberg, sobre el Théâtre Libre de Antoine:

"André Antoine, creador también de la escena realista, era un empleado de la compañía de gas de París que pertenecía a un grupo teatral de aficionados. En 1887 fundó el Théâtre Libre, con la ayuda de Emile Zola y otros suscriptores. Este teatro se convirtió muy pronto, con la difusión de obras de Ibsen, Strindberg, Tolstoi y Hauptmann, en uno de los centros más importantes del teatro naturalista europeo. Antoine llevó la técnica escénica hasta lugares nunca esperados: los actores hablaban de espaldas al público cuando la acción lo pedía y llegó a colgar pedazos de carne de res para dar mayor verosimilitud a la escena de una carnicería."²⁴

El Théâtre Libre se creó con la finalidad de reformar los viejos sistemas de interpretación, y mediante esta reforma hacer posible la aparición en el teatro de un arte nuevo de representación, propuesto por los nuevos escritores dramáticos, tanto franceses como extranjeros.

"Este teatro comprendía todas las tendencias; pero la tendencia dominante era, sin embargo, la que apoyaba el naturalismo. El viejo teatro, se había atenido en esencia a la fórmula de Scribe, para quien la vida era creada por el movimiento; el "Teatro Libre" propugnaba una nueva fórmula: el movimiento nace de la vida. El teatro teatral subordinaba la acción más o menos exterior de sus personajes a una intriga imaginada a priori; el teatro soñado por estos reformadores quería invertir el sistema, y hacer que el carácter de los personajes determinara y guiara la intriga."²⁵

La reforma de Antoine tuvo importancia en la interpretación, la dirección, la ambientación, la escenografía y la puesta en escena, en donde la reconstrucción de la realidad debía de ser extremadamente cuidadosa. El Théâtre Libre prefirió presentar las

²³ BOOR, Helmut. *Historia de la literatura escandinava*, p.139.

²⁴ STRINDBERG, August et al. *Teatro realista escandinavo*, p. 13.

²⁵ D'AMICO, Silvio. *Historia del teatro universal*, Vol. III, p.363

piezas cortas, los llamados *quarts d'heure* (de aproximadamente quince minutos de duración), cuyos temas tendían a ser sensacionalistas y brutales. Las indicaciones de estas obras eran cada vez más detalladas, tenían acotaciones específicas sobre los personajes, movimientos y escenografía. En la actuación propuso dejar atrás la grandielocuencia de los actores románticos y cambiarla por una representación mesurada, creíble, sincera, en la cual cada movimiento, cada gesto y cada entonación tuvieran una razón de ser.

La escenografía debía de representar con la mayor verosimilitud el lugar de acción. Los actores se movían en el escenario ignorando totalmente la presencia del público, situándose inclusive de espaldas a la platea.

Antoine planteaba la existencia de una cuarta pared invisible que dividía claramente el teatro en dos partes: público y escenario, de este modo cuando las cortinas se corrían, el espectador era llevado a presenciar las interioridades de una familia como si mirara por el ojo de una cerradura gigantesca.²⁶

“Todo debe de ser real en el escenario; verdad de las paredes, las puertas y las ventanas, verdadera la tienda, verdadera la farmacia, verdadero el comedor, con sopa de verdad que humea y difunde en el teatro su olor. Ya no es el escenógrafo que reproduce las cosas, sino el utilero que las transporta directa y materialmente de la realidad cotidiana al escenario. Los actores hablan como en la vida diaria; sacrifican gustosos la estética tradicional al acento y al ademán incorrecto pero vivo; si es necesario se tapan la cara, o se interrumpen, o hablan todos juntos.”²⁷

A finales de 1888 y principios de 1889, Strindberg escribió las piezas más breves de su dramaturgia, que integrarían el repertorio del Teatro de Ensayo. Para este proyecto, tomó en cuenta el personal limitado, mal preparado, que requería de obras relativamente sencillas y cortas. Escribió *Paria*, *Simún* y *La más fuerte*.

Las propuestas del Théâtre Libre, le permitieron a Strindberg elaborar sus propias técnicas de creación en su Teatro de Ensayo. En el prólogo de *La señorita Julia*, Strindberg contempló algunas de estas propuestas, que se aproximaron a las ideas del teatro de Antoine:

1.- La creación de un texto sin intermedios y sin división de actos, semejante a la estructura del monólogo; con el objeto de capturar la atención del público y conseguir un efecto más real.

“En lo tocante a la técnica de la composición, he suprimido, experimentalmente, la división en actos. Y es porque he llegado a la conclusión de que los entre actos perturban nuestra decreciente capacidad de ilusión, ya que proporcionan al espectador un tiempo de reflexión y, por tanto la posibilidad de escaparse a la influencia sugestiva del autor- hipnotizador. La representación debe de durar poco, porque el efecto de fragmentación distrae al espectador.

²⁶ Este sistema escénico llegó a su máxima expresión en la década de los noventa con el desarrollo de las teorías de Vladimir Nemirovich y Konstantin Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú.

²⁷ D'AMICO, Silvio. *Historia del teatro universal*, Vol.III, p.363.

Mi aspiración es llegar a conseguir, más tarde, un público que pueda asistir a un espectáculo teatral, en un acto, que dure toda una tarde. Pero esto exige investigaciones y estudios previos. Sea como fuere, para proporcionar un descanso al público y a los actores, Sin permitir a los espectadores abandonar la ilusión, he utilizado tres procedimientos artísticos: el monólogo, la pantomima y el ballet. Son recursos dramáticos utilizados originalmente en la tragedia griega, con la diferencia de que la monodia se ha transformado en monólogo y el coro en ballet."²⁸

2.- Realizar una puesta más rigurosa y refinada. Para el placer de la gente culta, con un escenario más pequeño y sin concesiones a la distracción de la gente frívola.

3.- La creación de un diálogo que se acerque lo más posible a la realidad, de manera que éste se convierta en una especie de interrogatorio en el que los interlocutores se examinen unos a otros con gran habilidad, con un diálogo sin frases hechas, ni agudezas ni apartes. Con la finalidad de que al terminar la obra, el espectador quede sin saber con certeza si las cosas realmente ocurrieron o no en escena.

"He creído observar que a los hombres de nuestro tiempo lo que más les interesa es el proceso psicológico de la acción y que nuestras almas inquisitivas no se satisfacen con ver que algo pasa, sino que exigen saber como pasa. Queremos ver los hilos, la maquinaria, escudriñar el cajón de doble fondo..."²⁹

4.- La disposición del escenario, deberá permitir al actor interpretar sus papeles de cara al público en un espacio que corresponda al que exige la obra:

"Deseo ardientemente que no se interpreten las escenas decisivas de una obra junto a la concha del apuntador, como si se tratase de un dúo que espera el aplauso, sino que se representen en el lugar exigido por la acción. Nada, pues de revoluciones, sino simplemente ligeros cambios, ya que convertir el escenario en una habitación a la que se le ha quitado la cuarta pared y en la que algunos muebles están de espaldas al público, parece por el momento demasiado molesto..."³⁰

"Si lográsemos tener un escenario pequeño y un salón pequeño, quizá entonces surgiese un nuevo arte dramático y el teatro volvería a ser un establecimiento de diversión y esparcimiento para las personas cultivadas."³¹

5.- En cuanto a la iluminación, es conveniente la supresión de las candilejas, porque éstas engrosan la cara del actor, falsificando su rostro y su expresión, asimismo el maquillaje deberá ir de acuerdo a las exigencias de su personaje:

"En un drama psicológico moderno en el que las más sutiles reacciones del alma deben reflejarse en el rostro y no manifestarse con gestos grandielocuentes y grandes alborotos, valdría la pena experimentar con una luz potente a ambos

²⁸ *Id.*

²⁹ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.99.

³⁰ *Id.*

³¹ *Id.*

lados de un escenario pequeño y con actores sin maquillaje, o al menos, con el mínimo posible.”³²

Estos fueron los lineamientos generales del Teatro de Ensayo que antecedieron al Teatro Íntimo fundado en Estocolmo por el propio Strindberg, en donde representó obras de carácter expresionista.

1.4 Línea temática del período naturalista

Los temas que a continuación se estudian están vinculados entre sí ya que no se pueden comprender aisladamente. Las ideas fundamentales que expone el autor son las siguientes: *Los conflictos permanentes en las relaciones humanas, la lucha de los sexos, la lucha de cerebros de la cual se desprende el predominio del más fuerte sobre el más débil y finalmente la mujer como elemento central de conflicto*. Estos temas le interesaron profundamente quizás porque él mismo experimentó situaciones similares en su entorno familiar y en sus matrimonios.

Exponer las ideas principales de Strindberg no es una tarea fácil, ya que éstas están esparcidas a través de toda su obra, escrita en diversos momentos de su vida. Además Strindberg revisaba y modificaba continuamente sus ideas y sus escritos, por lo que a veces las mismas parecen contradictorias y complejas. Al describir la línea temática consideramos aquellos elementos que son fundamentales en los temas de su obra, ya que describen y justifican planteamientos del período naturalista.

Así la línea temática que integra este apartado, estudia de manera general, las ideas principales que se desprenden del período naturalista y que se vinculan directamente con el contexto de la época y las circunstancias del autor. De ahí la importancia del estudio de los postulados de Zola vinculados con la teoría evolucionista de Darwin y las hipótesis sobre las motivaciones del comportamiento humano, los procesos del pensamiento y la estructura de la personalidad en psicología. En el ámbito social, la polémica generada en torno a la emancipación femenina que desencadenó la lucha entre los sexos y el cuestionamiento de los valores burgueses que resultaban caducos y obsoletos para el hombre de ese momento.

Su tema más frecuente es la destrucción de un hombre por parte de una mujer, pero no como ejemplificación de una problemática social de relación de sexos, sino como choque de caracteres personales.

“En *El Padre*, ilustra uno de sus temas favoritos, el esposo en lucha con su mujer, y la capacidad de maldad que ésta, su hija y su nodriza poseen. En sus dramas del período naturalista, aparecen los ataques de Strindberg al culto del feminismo, propagado por *Casa de muñecas*, y también su planteamiento de la fatal batalla de los sexos. Son extraordinarios ejemplos de análisis de personajes, pero no únicamente desde el punto de vista social y documental que Zola

³² *Id.*

prefería. Sino disciplinados por la creencia básica de Strindberg de que el hombre es destruido por sus neurosis; es decir, por su alma."³³

Este choque de caracteres, lleva a Strindberg a cuestionar constantemente, la dificultad de las relaciones humanas, indispensables en la formación del individuo ya que estas por un lado definen gran parte de sus características, cualidades y estadios interiores y por el otro son causantes de las neurosis humanas,³⁴ el término neurosis abarca determinados tipos de conducta inadaptada que se caracteriza, generalmente, por ansiedad y tensión; el individuo neurótico es ansioso y el futuro le atemoriza considerablemente.³⁵

"Podríamos afirmar sin temor a equivocarnos, que tenemos una tendencia universal a la afiliación. El hombre se siente indiscriminadamente atraído por cualquiera de sus congéneres, algunos despiertan en nosotros sentimientos de afecto, cariño, amistad, etc., mientras que otros nos resultan indiferentes."³⁶

La idea fundamental de su obra encierra un planteamiento central que se repite a lo largo de ésta y se refiere a las disputas humanas, a las controversias e incapacidades de establecer uniones cordiales. El trasfondo de sus historias, encierra un mensaje que nos lleva a cuestionar la posibilidad de la conciliación humana. Quizás porque el mismo autor en el fondo anhelaba una vida pacífica. En su obra *El Padre*, uno de los personajes se hará la siguiente pregunta:

" Ama.- ... ¿Por qué dos personas tienen que torturarse hasta la muerte?." ³⁷

De esta manera en su obra describe las implicaciones humanas. En sus dramas pone a la vista como al pasar el tiempo las relaciones se vuelven dependientes, crueles, dañinas, torturantes y caóticas. La comunicación se pierde y la convivencia imposibilita el desarrollo del individuo.

En sus dramas, Strindberg analizó los mecanismos psicológicos desencadenantes de las neurosis y encontró que la "lucha" era un factor determinante. El predominio de uno sobre el otro, la batalla entre dos inteligencias, las constantes disputas por el poder, hacían de las relaciones verdaderos campos de batalla, los cuales generaban una dinámica ambivalente entre fortaleza y debilidad, entre oprimido y opresor, entre superior e inferior.

En sus obras, el personaje fuerte es aquel que representa la preeminencia sobre los demás. Su fortaleza reside en su mentalidad. Utiliza diversos mecanismos psicológicos para conseguir el poder y controlar a los otros.

La teoría evolucionista de Darwin, respecto al triunfo de las especies más fuertes; influyó en la obra del período naturalista de Strindberg, de la cual retomó algunos

³³ CHOCHRÓN, Issac. *Tendencias del teatro contemporáneo*, p.29.

³⁴ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.10.

³⁵ ENGLE, T.L. y Louis Snellgrove. *Psicología principios y aplicaciones*, p. 368.

³⁶ RUBIO, José María. *Psicología social*, p.325.

³⁷ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.99.

principios para confrontarlos en el ámbito humano, no obstante esta teoría se centro en el estudio de la generalidad de las especies más fuertes y no en la individualidad. De la teoría evolucionista, Strindberg obtuvo uno de sus temas favoritos: el triunfo de los seres más fuertes sobre los más débiles y lo transportó a una dimensión individual, atribuyéndole a sus personajes características identificables para el espectador.

“El día en que seamos fuertes como los primeros revolucionarios franceses, experimentaremos una gran felicidad cuando veamos aclarar los parques nacionales, al ver desaparecer los árboles podridos que llevan ya demasiado tiempo impidiendo el desarrollo de otros que tienen el mismo derecho a crecer durante su período de vida, es decir, gozaremos de una impresión tan liberadora como cuando vemos morir a un enfermo incurable.”³⁸

La imagen de “*fortaleza*”, representó en su obra un elemento central. El objetivo principal de sus personajes protagónicos, estaba encaminado a demostrar su supremacía. De ésta obtenían el triunfo y reafirmaban su personalidad. En la mayoría de sus obras naturalistas, la fortaleza es un tópico constante, en torno a éste se desarrolla la dinámica de los personajes.

En un diálogo de *El Padre*, los personajes dicen:

“El Capitán.- ...No pienso apelar a tus sentimientos, porque sé que no los tienes - ahí reside tu fuerza -, sino que apelo a tus intereses.
Laura: El poder, sí. ¿Podría haber sido otro el objetivo de esta lucha a muerte?”³⁹

Y más adelante menciona:

“El Capitán.- Tengo la impresión de que uno de nosotros tiene que caer en esta lucha.
Laura.- ¿Y quién será?
El Capitán.- El más débil, claro.
Laura.- Entonces el fuerte tendrá razón...
El Capitán.- Siempre tiene razón el que tiene el poder.
Laura.- Entonces soy yo la que tiene la razón.
El Capitán.- ¿Es que ya tienes el poder?
Laura.- ¡Sí!...”⁴⁰

El término de fortaleza, (que dará título a la obra de nuestro estudio: *La más fuerte*) constituirá una especie de victoria vampírica, en donde los sentimientos humanos no tendrán cabida; según lo expresa en el prólogo de *La Señorita Julia*:

“Quizá llegue una época en la que alcancemos un punto de desarrollo, en que seamos ya tan ilustrados, que podamos contemplar con indiferencia el brutal, cínico y despiadado espectáculo que nos ofrece la vida; un tiempo en el que podamos prescindir de esas máquinas de pensar inferiores e imprecisas, llamadas sentimientos, que al desarrollarse nuestros órganos del discernimiento se harán superfluos.”⁴¹

³⁸ BOOR, Helmut. *Ob; Cit*, p.91.

³⁹ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.62.

⁴⁰ *Ibid*; p.66.

⁴¹ *Ibid*; p.20.

De esta manera, se observa como el autor concibe al mundo en torno a dos grandes contradicciones: el bien y el mal, el hombre y la mujer, el odio y el amor, el fuerte y el débil, etc., estos antagonismos, lo llevaron a desarrollar la idea de la "lucha de sexos" expresada en términos de "lucha de cerebros."

La relación del fuerte con el mundo se da a partir de una *lucha* constante con el medio y el entorno social. El personaje más fuerte se contrapone a las adversidades que se le presentan y actúa según su instinto de supervivencia, de esta manera utiliza diversas trampas mentales para destruir a sus oponentes.

" No hay nada que moleste más a un ser humano que ver a otro leyendo sus más íntimos pensamientos. Esto no ocurre más que entre marido y mujer. Los esposos no pueden rescatar el oscuro trasfondo de sus almas, porque cada uno de ellos descubre por anticipado lo que el otro piensa, con lo que pronto empieza a sospechar que se están espiando mutuamente... y, en consecuencia, se ven indefensos uno frente al otro. El paso siguiente será el afán de posesión absoluto, de uno sobre otro." ⁴²

En estas relaciones ambivalentes, los participantes llegan a la mutua devastación, desencadenan situaciones catastróficas que los conducen a mostrar comportamientos violentos. La victoria del fuerte reside precisamente en ver acabado al débil, por lo tanto en estas crueles y duras batallas de la vida, reside el placer de su existencia. El más fuerte somete al más desprotegido y la relación finaliza cuando uno se convierte en el verdugo del otro.

El personaje superior, sale victorioso de las contrariedades y obstáculos circunstanciales, así como de las provocaciones de sus contrincantes. Su comportamiento es cruel e insensible, algunas veces es frío y calculador. Aunque en sus actitudes aparenta ser la víctima, manipula y controla a los demás. Al concluir esta batalla, el fuerte se siente liberado en contraste con el débil que es exterminado, como lo indica en su obra *El Padre*:

"Laura.-...Nosotras hemos dispuesto las cosas en nuestro beneficio con gran inteligencia.
El Capitán.- Es por eso por lo que no se puede luchar con vosotras.
Laura.- ¿Por qué te metes entonces a luchar con un enemigo superior?
El Capitán.- ¿Superior?
Laura.- ¡Sí, superior! Es extraño, pero yo no he podido mirar nunca a un hombre sin sentirme superior a él." ⁴³

En *Acreedores*, Gustavo dirá:

"Gustavo.- ... y me dieron ganas de... de descuartizarlo... y de mezclar los trozos de manera que ya fuera difícil reconstruirlo...(...) Ahora os tengo a los dos. ¿Y sabes tú por qué? Porque ha resultado que el más fuerte y el más inteligente era yo..." ⁴⁴

⁴² STRINDBERG, August. *El Pelicano, el Incendio*, p. 8.

⁴³ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.48.

⁴⁴ STRINDBERG, August. *El Pelicano, el Incendio*, p.9.

El tema de la lucha entre los sexos es mucho más que una simple contienda, es la imposibilidad de conciliar los intereses y las ideas entre dos almas de tan diferente calidad: la del hombre y la de la mujer, también es la lucha de clases, es una profunda crítica de las relaciones humanas y la comunicación entre éstos. Estas relaciones catastróficas, se dan a partir de la imposibilidad de romper de modo definitivo los vínculos afectivos, sociales, económicos que atan y separan a la pareja simultáneamente. El único final es la humillación absoluta o la muerte. En esta lucha la mujer muestra su capacidad de traición y la dureza despiadada de su carácter.

En *El hijo de la sirvienta*, Strindberg se detiene en la diabólica descripción de sus ideas sobre la relación entre los sexos:

"El macho se extingue en brazos de la madre que cesa de ser mujer. A veces, ella me mira triunfadora. A veces pone los ojos dulces, conmovida por la súbita ternura que asalta al verdugo delante de la víctima, Es como la araña madre que ha devorado a su esposo después de haber sido fecundado por él." ⁴⁵

Strindberg describió los vínculos amorosos como interminables luchas, en donde la mujer tenía la parte preponderante como ser devorador y poderoso sobre el hombre.

También criticó al matrimonio como una institución obsoleta, la cual había perdido su credibilidad por ser generadora de engaños; consideraba que era un tormento verse obligado a vivir y amar a otro ser humano durante toda la vida.

"Nadie puede obligarme a permanecer con alguien que he llegado a odiar... el matrimonio es asfixiante, cada uno es el verdugo del otro, es una vida de infierno." ⁴⁶

"El matrimonio es un constante juego alternativo de atracción y repulsión, de odio y deseo, juego amargo que constituye la vida." ⁴⁷

Strindberg también retomó el tema de las luchas partidistas de su momento, el problema del ascenso y descenso social, el conflicto entre superior e inferior, mejor y peor, hombre y mujer. Criticó abiertamente a la sociedad de su época, tachándola de moralista e hipócrita y culpándola de la infelicidad humana. Estas críticas lo llevaron a tener múltiples enemigos, principalmente la clase alta a la cual iban dirigidos, de acuerdo a los comentarios que hace uno de los personajes en su obra *El Pelicano*:

"Hijo.- Siento un desprecio tan profundo por la vida, la humanidad, la sociedad, y por mí mismo, que no quiero seguir haciendo el esfuerzo de vivir..." ⁴⁸

Otro de los temas importantes en la obra de Strindberg, es el de la mujer. El cual aparece en la mayoría de sus textos como elemento central. ⁴⁹

⁴⁵ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.10.

⁴⁶ BOOR, Helmut. *Ob; Cit.* p.45.

⁴⁷ *Ibid*; p.139.

⁴⁸ STRINDBERG, August. *El Pelicano, El Incendio*, p.8.

⁴⁹ En la época en que el autor, escribió sus obras naturalistas, el tema de la mujer empezó a adquirir gran importancia. El movimiento feminista generado a finales del siglo XIX, cuestionó el papel de la

¿Quién era este ser extraño, distinto, devorador que atraía fuertemente la atención del hombre?. Strindberg trato de definir su naturaleza explorando sus características y analizando su comportamiento. Sus experiencias con la figura femenina, lo llevaron a visualizarla como una personalidad inferior, enemiga, causante de todos los males no sólo del sexo opuesto sino de la humanidad. Aquí es importante mencionar que Strindberg siempre tuvo dificultades con la figura femenina; algunos autores consideraron que poseía un extremado odio hacia las mujeres acentuado por las malas experiencias con ellas. Su breve relación con su madre, sus desafortunados matrimonios con mujeres emancipadas, la tendencia feminista de la época; desarrolló en él un fuerte odio hacia ellas.⁵⁰

Su postura antifeminista, que no es estrictamente misoginia, se acentuó en sus dramas conyugales de los años ochenta. En su obra *Los camaradas* se suscita una violenta polémica sobre la cuestión femenina y el feminismo. En su drama *Merodeadoras*, el personaje de Axel, acusa a las mujeres de merodear y aprovecharse de los esfuerzos de los hombres, consiguiendo sus resultados sin haber luchado por ellos. Habla también de la penetración femenina en el campo laboral de los hombres, motivo que se repetirá frecuentemente en los dramas de Strindberg.⁵¹

mujer en la sociedad de entonces, su derecho como ciudadana, su situación laboral, legal, familiar y como ser humano frente a los privilegios del hombre. El sentimiento de estar bajo tutela, de discriminación, de ser tiranizadas por la sociedad legal y por el hombre, emocional y económicamente, las llevó a luchar por el cumplimiento de sus derechos y a exigir un trato digno y humanitario. El tema de la mujer moderna fue una inquietud que interesó a los escritores de esa época. En *Casa de muñecas*, por ejemplo, Ibsen contrapuso los deseos de la protagonista (Nora Helmer) a las exigencias de la sociedad. La obra despertó gran escándalo en el momento de la representación, ya que en ésta la protagonista cuestiona sus deberes como mujer frente a sus necesidades personales. Ante las recriminaciones sociales del marido Nora abandona su hogar, para salir a enfrentar la vida, autoconocerse y descubrirse así misma.

“Helmer: Ante todo eres esposa y madre.

Nora: No lo creo yo así. Ante todo soy ser humano, con igual derecho que tú, o por lo menos debo intentar serlo. Sé que la mayor parte de los hombres te darán la razón, Torvaldo, y que esas ideas andan impresas en libros. Pero yo no he de guiarme por lo que dicen los hombres ni por lo que imprimen en los libros. Necesito yo misma formarme mis ideas y procurar darme exacta cuenta de todo.”
(IBSEN, Henrik. *Teatro escogido*, p. 133.)

Los cuestionamientos de Nora: ¿Cuántos somos?, ¿cuántos no solamente en número también en forma, en calidad, en naturaleza, en aptitudes?; dejaron desconcertada a la sociedad de ese momento.

⁵⁰ El movimiento feminista significó un gran escándalo para los sectores conservadores, pues ellos pensaban que la mujer debía atenerse a las normas y preceptos que le exigía su propio sexo. El papel de la mujer según los conservadores, estaba exclusivamente destinado a la procreación y al servicio de Dios, asimismo veían el matrimonio como la base de la estructura social y por lo tanto la unión de los cónyuges era para siempre, también la autoridad y la obediencia al padre eran incuestionables.

El movimiento feminista generó la lucha de los sexos, en la cual ambos querían determinar quién era el más fuerte, el más apto, el más capaz y el mejor, polémica que se extendió a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

La mujer emancipada, defendió su libertad en todos los niveles: educativo, laboral, expresivo, de elección, familiar, etc. Estaba en contra de servir eternamente al hombre en el matrimonio y dedicarse a sus hijos como lo había dispuesto la sociedad. Consideraba innecesaria la protección del hombre al que veía como obstáculo en la realización de sus proyectos de vida.

⁵¹ STRINDBERG, August. *Teatro contemporáneo*, p. 16

En algunas de sus obras, hay cierta tendencia a idealizar el personaje de la Madre, que sin embargo no deja de ser criticado, ya que en el momento en que ésta se convierte en la esposa, automáticamente se convierte también en la enemiga del marido. Como lo expresa en su obra *El Padre*:

“Laura.- sí, ¡ y esa fue tu equivocación! La madre era tu amiga, ¿entiendes?, pero la mujer era tu enemiga. Y el amor entre los sexos es lucha.”⁵²

El papel de la mujer en la vida de Strindberg fue determinante para la creación de sus personajes femeninos, éstos se asemejaron a sus vivencias personales. A pesar de que Strindberg amó a las mujeres, le fue imposible relacionarse y complementarse con ellas, al contrario siempre las consideró sus enemigas.

A través de la obra de Strindberg encontramos generalmente tres tipos de caracteres femeninos, los cuales representan diferentes facetas humanas, sin embargo se distinguen entre sí por el predominio de un carácter específico. El autor distingue estos personajes de la siguiente manera: la mujer inferior, la mujer fácil y la mujer vampiro o caníbal.

1) La mujer inferior:

Tomando en consideración la lucha de los sexos generada a fines del siglo XIX, en donde el hombre y la mujer buscaban demostrar su superioridad, en esta relación la mujer inferior es la que ha asumido su debilidad frente al hombre de manera inconsciente, pues simplemente se conforma con su situación, según las normas y convenciones sociales lo cual le genera conflicto. No compite con su compañero aunque a veces le hace algunas recriminaciones. Su vida está determinada de antemano por las circunstancias anteriores o la herencia familiar. Strindberg la presenta como un personaje inferior, ya que muestra sus sentimientos que son un factor debilitante. Es la mujer sumisa, responsable, obediente, recatada y moralista que aunque de manera velada cuestiona sus obligaciones de hija, esposa y madre, las acepta sin discutir. Por lo tanto en esta relación, la voluntad del hombre es la que triunfa y la mujer queda reducida a ser lo que los demás esperan de ella. Su debilidad la conduce a su destrucción, queda imposibilitada para tomar sus propias decisiones. Al final se ve reducida por el personaje que la somete, el cual se apodera de su iniciativa y autoridad.

Estas mujeres generalmente pertenecen a la clase alta, son las hijas de familias burguesas y adineradas que respetan ante todo la autoridad del padre. Ejemplo de estos personajes, es: Julia en *La Señorita Julia*.

2) La mujer fácil:

Es el tipo de mujer que busca la comodidad, que se entrega a la vida fácil y a los placeres mundanos solamente para obtener satisfacción. Son mujeres sin corazón, coquetas, ligeras y presumen de sus gracias y del dinero ajeno, sólo les preocupa disfrutar el momento presente, sin tolerar el menor ligamento, ni deber. En el matrimonio considera Strindberg que estas mujeres con frecuencia se casan porque necesitan que las mantengan. Su condición de mujeres les impide conseguir lo que

⁵² STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.65.

necesitan para sobrevivir. Por lo tanto no pueden existir sin un hombre. Generalmente este personaje aparece en sus obras como la esposa o la madre.

3) La mujer vampiro :

Es el tipo de personaje que predomina en su obra. La mujer vampiro es el personaje más fuerte, es el que debilita al hombre. En la relación de pareja, siempre sale victoriosa. Esta mujer tiene la peculiaridad de devorar poco a poco a los seres que se encuentran a su alrededor, termina con los más débiles, los envuelve con sus actitudes y los convierte en sus víctimas. Así estas mujeres aparecen en la obra del autor, como usurpadoras que despojan al hombre de una parte de sí mismos, de sus propias entrañas, con la única finalidad de divertirse; los hombres en cambio sólo pretenden darles sinceramente su alma. El objeto de esta mujer es la posesión total de otro ser humano tanto física como psicológica, conocen los mecanismos que motivan al hombre. Éste no puede liberarse de la mujer vampiro, gira una y otra vez indefenso en torno a ésta que lo perturba y muere eternamente.

En la *Carretera general*, subtitulada por Strindberg como *Peregrinación dramática en siete estaciones*, uno de los personajes dice:

"El Cazador.- ... En menos tiempo que se tarda en decirlo, ella le habrá robado los amigos, separado de su familia, enemistado con jefes y protectores. En una palabra, ! Se lo habrá tragado a usted¡..."⁵³

La conclusión a la que llega Strindberg es que estas mujeres son un obstáculo en la realización de las aspiraciones del hombre, pues le coartan su libertad. De ahí que se rebele contra este tipo de mujer y las llame ¡explotadoras!. En *Acreeedores* el indefenso marido de Tekla, Gustavo dice:

"Gustavo.- Pero es canibalismo... los salvajes se comen a sus enemigos para absorber al mismo tiempo su fuerza y sus virtudes."⁵⁴

Al final, Gustavo resultará virtualmente devorado por su mujer.

En su obra *El Padre*, El Capitán en uno de sus diálogos con su hija comenta:

"El Capitán.- ...Mira, yo soy un canibal y voy a devorarte. Tu madre quiso comerme, pero no pudo. Yo soy Saturno, aquel que se comió a sus hijos porque le habían profetizado que si no ellos lo iban a devorar a él. ¡Comer o ser comido! ¡esa es la cuestión!..."⁵⁵

Al concluir la obra, El capitán es devorado también por su mujer Laura.

Las mujeres vampiro se encuentran representada a lo largo de su obra en varios personajes. Simbolizan la fortaleza y la victoria. Ejemplo de estos caracteres son: Laura en *El Padre*. Tekla en *Acreeedores*, Bertha en *Los Camaradas*.

⁵³ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p. 23.

⁵⁴ *Ibid*; p. 11.

⁵⁵ *Ibid*; p. 79.

Como hemos visto los tópicos dentro de la línea temática de la obra naturalista del autor, reflejan sus propias posturas y cuestionamientos en torno a la época en que vivió. El estudio en general de su contexto, su biografía, su ideología nos permite acercarnos a su estilo y propuesta. De esta manera en el capítulo siguiente se mencionan los fundamentos teóricos de los cuales se parte para realizar el análisis dramático y psicológico de *La más fuerte*.

CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL

Este capítulo se divide en dos bloques importantes que se toman como puntos de referencia para el estudio de *La más fuerte*: El primer bloque comprende los principales fundamentos para realizar el análisis dramático, que se subdivide en dos apartados: el análisis estructural y el análisis genérico. El segundo bloque expone los postulados centrales de la teoría psicoanalítica de Freud y aspectos relevantes de los estudios de identidad de Erikson. Este bloque se vincula directamente con el análisis psicológico del monólogo y se relaciona directamente con la propuesta de dirección.

II.1 Fundamentos para el análisis dramático

Para llevar a cabo la puesta en escena de un texto dramático, es indispensable que se realice un análisis previo, con el fin de conocer los componentes que integran la misma y definir el género, el estilo y las propuestas del autor. Dentro de los componentes se puede observar el argumento, la trama, el tema, la tesis o significado, la caracterización, etc; que permiten identificar las funciones de cada acto, establecer las relaciones entre éstos y la idea central, obtener ciertas conclusiones sobre el significado de la obra y demás. Tomando en cuenta que la obra es sobre la que se estructura la representación y da pie a que los elementos restantes que conforman el espectáculo puedan realizarse y cumplir sus objetivos en escena. De esta manera, se parte de un análisis previo, que corresponde a la parte estructural de la obra y del género de la misma. De éste, el director extrae el contenido del texto en un sentido dramático, que le permite definir que tipo de acción global es la que mueve la historia, de qué conflicto central son instrumentos la trama, el drama y los personajes. ¿Qué lucha, qué problema o pugna entre comportamientos se está representando? Así a partir del análisis, el director establece una determinada columna vertebral de interpretación, de acuerdo con sus conocimientos, y considerando también a los actores que tiene a su disposición, el público al cual quiere llegar, y el efecto que quiere lograr en ese mismo público. También el análisis le permite observar el verdadero carácter de la obra y definir su relevancia en el mundo en que vivimos.

II.1.1 Componentes del análisis estructural

A continuación se revisan algunos elementos que intervienen en el proceso de análisis dramático; tomando como fundamentos las propuestas que hacen: Howard Lawson en su libro *Teoría y técnica de la dramaturgia* sobre la estructura de la obra, Fernando Wagner en su obra *Teoría y Técnica teatral* y Curtis Canfield en su estudio *El arte de la dirección escénica*. Estos elementos se retoman como bases para realizar el análisis estructural del capítulo siguiente.

Antes que nada es importante considerar que cada obra tiene su propia estructura única, su propio punto de partida y su propia disposición de tiempo. Sin embargo, la mayoría de las obras, encierran elementos comunes de conflicto y culminación. Todas las obras contienen los materiales de introducción que explican quiénes son los personajes y sus objetivos; un

momento de cambio en el que la situación original se desenvuelve o desintegra con algún efecto visible, recíproco sobre los personajes; un momento decisivo que transforma inalterablemente la situación imperante al principio e impide un retorno a ella; y una solución que puede resolver o no el problema de la obra.⁵⁶

Howard Lawson, considera que el texto dramático se compone de diversos elementos. De los cuales se desprende el significado de la obra, su sentido dramático, el carácter, el clima y las emociones de los personajes. Define a la estructura, como el armazón de las partes y la materia prima que componen una obra determinada, así como aquellas leyes que rigen a ambos. Reconoce que la estructura permite advertir, el desarrollo de las situaciones principales que se van dando, el conflicto central, la trayectoria de la acción, la continuidad del inicio de los sucesos su desarrollo y desenlace. Estos elementos constituyen las unidades básicas para la progresión de la historia. Asimismo la estructura delimita la naturaleza de los episodios o incidentes seleccionados para narrar la historia y el orden que éstos siguen a medida que transcurre el tiempo de la obra.⁵⁷

La estructura dramática se asemeja, pues, a una curva ascendente que después de iniciada la exposición, llega a un punto crítico, el punto de ataque del que baja un poco, dejando, al caer el telón un problema pendiente. Posteriormente asciende a una crisis mayor y baja de nuevo, aunque menos que la vez anterior, continúa con el clímax definitivo de la obra; luego empieza a descender la acción y termina la obra con la resolución de todos los problemas.

Lawson, Canfield y Wagner coinciden en que todas las obras se componen de elementos similares en la estructura interna, que se refieren a la exposición, el desarrollo donde se presenta el clímax, el nudo y el desenlace. Desde el punto de vista externo coinciden en que la obra se conforma de la división de actos, cuadros o escena y de las entradas y salidas de los personajes.

“La relación armoniosa entre los eventos externos y el desarrollo del personaje central es lo que da a la obra su fuerza dramática.”⁵⁸

Veamos a continuación cuales son los elementos internos que constituyen los componentes estructurales del texto dramático:

a) *Exposición*

Es la primera fase del análisis dramático, determina lo que nos ofrece el autor en el texto escogido. En la exposición se encuentran las motivaciones centrales para la acción de cada uno de los personajes, datos sobre su contexto social, cultural y el medio del que provienen, información específica de los eventos biográficos ocurridos a cada uno antes de los acontecimientos que narra la obra, los principios del tema e ideas centrales así como el inicio de las circunstancias de cada escena. De esta manera se hace referencia a los

⁵⁶ CANFIELD, Curtis. *El arte de la dirección escénica*, p.72.

⁵⁷ LAWSON, Howard. *Teoría y técnica de la dramaturgia*. pp. 263-270.

⁵⁸ WAGNER, Fernando. *Ob. Cit.* p. 224.

antecedentes del conflicto, personajes y situaciones, se vislumbra el problema básico de la obra y las premisas de la misma.⁵⁹

“La obra comienza con la exposición que debe desde luego definir su estilo creando a la vez la atmósfera general de la pieza. En la exposición se dan a conocer los antecedentes necesarios, es decir lo que antecede a la acción que presenciamos.”⁶⁰

Cuando la historia inicia, todos los factores tanto psicológicos como circunstanciales están en el punto preciso que los encaminará rumbo al desenlace. En el comienzo, los antecedentes proporcionados por el dramaturgo explican y determinan las motivaciones de la situación primera hasta el término de ésta. Quiere decir que cuando comienza la obra al personaje ya le han sucedido cosas, de carácter irreversible, que lo conducen a un solo fin.

b) Desarrollo

Se denomina a la forma en la que se ordenan los acontecimientos, se encadenan los sucesos y progresa la acción hacia el final de la historia. En el estudio del desarrollo de una obra, se observa la conexión de las escenas que preceden y continúan en el texto, los ciclos de acción creciente y decreciente, la relación causal entre los acontecimientos, la acción principal y las partes en que la tensión aumenta y disminuye.

Durante el desarrollo de la obra, es importante estudiar la cadena de sucesos que se genera a lo largo de la progresión de la acción, así como la relación causal entre las mismas; ya que éstas van encaminadas a mostrar el conflicto.

La parte más alta de la historia es el clímax que resulta de los acontecimientos que se han suscitado durante el desarrollo del texto, es el momento de mayor intensidad. Posteriormente, el clímax culmina con el nudo el cual corresponde al punto en donde las ideas se han entretreído tanto que obstaculizan que la situación avance, a partir del nudo se desencadenan las posibles soluciones de la obra que se han desarrollado con anterioridad. Finalmente la historia llega al desenlace, se solucionan los acontecimientos ocurridos a lo largo de la obra, se determina la situación futura de los personajes y el conflicto llega a su término. El desenlace puede tener diversos finales: feliz, desdichado, inesperado, cómico, etc.

“En el desarrollo de la obra es importante que el espectador nunca pierda el interés. Las transiciones deben dejar al público en un estado de incertidumbre o suspenso, en un estado de impaciencia que lo haga esperar el principio del siguiente ansioso de conocer el desarrollo que van a tomar los acontecimientos.”⁶¹

En cuanto al contenido de la obra nos dice Eric Bentley en *La vida del drama* y Curtis Canfield en su obra citada, se desprenden los siguientes elementos de estudio: la trama, el tema e ideas centrales, el conflicto, los personajes y el ambiente.

1) Trama

⁵⁹ LAWSON, Howard. *Ob. Cit.* pp. 369-383

⁶⁰ WAGNER, Fernando. *Ob. Cit.* p. 219.

⁶¹ *Ibid*; p.220

La trama o argumento está encerrada en el marco de la intriga. En ésta se concentra la descripción de las acciones físicas de la obra, los grandes acontecimientos de la historia, las relaciones entre los personajes, los momentos esenciales de la acción y los detalles específicos de la historia.

“La trama de una obra trata siempre de su gente, de sus personajes. Los sucesos de la intriga ejercen influencia sobre ellos, y ellos sobre los sucesos.”⁶²

Para Bentley la trama se construye a partir de los acontecimientos, sucesos, eventos o incidentes de la vida. Es una invención que hace el dramaturgo en donde representa los eventos dramáticos de la existencia. Pero estos hechos no son dramáticos por sí mismos, requieren de un espectador que los observe.

“Ver el aspecto dramático de un acontecimiento significa tanto percibir los elementos en conflicto, como reaccionar emocionalmente ante ellos.”⁶³

De esta manera, la trama está estrechamente vinculada con el argumento de la historia de la obra.

“La materia prima de la trama es la vida, pero no ese común término medio del diario vivir en su trivialidad exterior, sino más bien las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo conscientes. Hacer una trama es introducir un orden en ese material.”⁶⁴

2) Tema

Una obra puede tener diversos temas y muchos significados. Generalmente en ésta se encuentran varias líneas temáticas en donde el dramaturgo expone la idea central de la misma. El tema está constituido por la interacción de las ideas del escritor con los acontecimientos de su realidad existencial y sobre ésta se construye la trama o argumento del texto dramático. Del tema se desprenden los elementos centrales de la historia, las circunstancias y carácter de los personajes, la acción general, el diálogo, etc.

El objeto del tema constituye la expresión de los conceptos del autor, en donde éste manifiesta su posición ante la vida, sus puntos de vista, que son reflejo de sus circunstancias histórico sociales, entorno y relaciones personales. A través del tema también se observa el estilo, el tratamiento, el enfoque y las posturas del mismo.

“El tema universal de todo el teatro es el hombre. Pero el tema esencial de una obra describe algún aspecto o condición particular de la conducta de hombres y mujeres tal como se revelan en un ámbito específico y en un tiempo y lugar igualmente determinados.”⁶⁵

Finalmente, el tema le da el significado y sentido a la obra, pues contiene los motivos e inquietudes del autor.

3) Conflicto

⁶² CANFIELD, Curtis. *Ob. Cit.*; p. 54

⁶³ BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. pp. 52-53.

⁶⁴ *Ibid.*; p.39

⁶⁵ CANFIELD, Curtis, *Ob. Cit.*, p.54

El desarrollo del conflicto dramático ocurre en escena durante el tiempo de representación; éste se acentúa por el juego de tensión y relajación dramática que transcurre durante el desarrollo de la acción.

El conflicto engloba todo lo que sucede en torno a los personajes, es decir, en relación a las contradicciones que se manifiestan en escena y generalmente se expresa a partir de la acción.

Para Wagner el conflicto representa la parte esencial que compone el drama, el cual se da por el choque de dos fuerzas en constante pugna. Por ejemplo el conflicto entre una persona y el destino, el conflicto interno en el que el individuo lucha contra dos voluntades, el conflicto de orden social entre una personalidad y una clase, el conflicto entre las clases sociales etc.⁶⁶

Lawson define al conflicto como el carácter esencial del drama, ya que éste ocurre en torno a las relaciones sociales. Durante el conflicto, la voluntad consciente del individuo, lucha constantemente contra los obstáculos que se le imponen, situación que lo lleva a enfrentar una crisis.

“Una crisis es el punto en el cual el balance de fuerzas es tan tenso que a veces se quiebra, y causa así una nueva alineación de fuerzas, un nuevo esquema de relaciones.”⁶⁷

Así el conflicto se manifiesta en la lucha de personas contra personas, individuos contra grupos, grupos contra grupos, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales. La crisis se hace patente cuando la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para hacer explotar el conflicto.⁶⁸

4) Personajes

“La materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales.”⁶⁹

Gran parte de la información que nos permite conocer al personaje está señalada en los diálogos de la obra y en las acotaciones de la misma, de manera que se puede ir visualizando el perfil de los personajes. En el contenido de una obra se encuentran incluidas todas las observaciones o revelaciones que el autor haya hecho acerca de la personalidad humana. La naturaleza de un personaje difiere en cada estilo y género, así los hay complejos, simples, abstractos, etc.

Para analizar un personaje hay que establecer primeramente su relación con la situación original y determinar hasta que punto está involucrado con ella. Posteriormente definir si

⁶⁶ WAGNER; Fernando, *Ob. Cit.*, p.219.

⁶⁷ LAWSON, Howard, *Ob. Cit.*, p.276.

⁶⁸ *Ibid.*, p.278

⁶⁹ BENTLEY, Eric. *Ob. Cit.* p.44

es protagonista, antagonista, si es activo o pasivo, si está sometido o es dominante, etc. Una vez que esta situado en la acción, establecer otros hechos respecto a él, su ocupación, sus inclinaciones, creencias, su estado emocional y sus objetivos dentro de la obra.⁷⁰

Wagner parte del análisis de tres aspectos fundamentales para conocer al personaje: el aspecto fisiológico, el aspecto sociológico y el aspecto psicológico.

El aspecto fisiológico abarca las características físicas del personaje como son edad, estatura, apariencia, raza, salud, defectos físicos y otros rasgos que pueden encontrarse a través de la investigación.

El aspecto sociológico tiene que ver con el contexto y el medio en el que está inmerso el personaje; nos proporciona su relación familiar, su condición económica, su filiación política, su religión, sus costumbres, su posición social y otros muchos datos sobre el ambiente socioeconómico donde esta colocado el personaje dentro del texto dramático.

El aspecto psicológico nos informará sobre todo aquello que corresponda a la subjetividad del personaje. Sus conflictos, sus necesidades, sus ambiciones, sus obsesiones y demás. También es importante observar su comportamiento en relación con los otros.⁷¹

Así, los personajes se estudian en diversas dimensiones que integran tanto las características externas como las internas.

5) Ambientación

La ambientación corresponde a la atmósfera bajo la cual sucede la historia. Se integra de diversos elementos que son audibles y visibles para el espectador. Dentro del ambiente entran también los elementos decorativos y de iluminación. Los aspectos anteriores contribuyen a formar el medio escénico bajo el cual ocurre el espectáculo. El ambiente revela así el significado de la escena, ya que se relaciona directamente con las propuestas del autor, de esta manera el ambiente impregna y rodea la escena.

La combinación de los elementos mencionados anteriormente, constituye el engranaje dinámico de la obra, que a su vez está regido por leyes, tales como la síntesis, las tensiones, las contradicciones y las fuerzas en pugna. Veamos a continuación a que se refiere cada uno de estos elementos:

La síntesis se considera la ley fundamental del drama y consiste en compendiar la acción para someterla a un tiempo convencional, ya que el teatro debe desarrollar en una o dos horas, lo que en la narrativa puede abarcar varios tomos.

Las tensiones son las que se generan como el resultado de la lucha entre las diversas partes que integran la obra.

⁷⁰ CANFIELD. Curtis, *Ob. Cit.* p.69

⁷¹ WAGNER, Fernando .*Ob, Cit.*

La contradicción supone la incompatibilidad entre cosas y en el drama tiene un carácter social, de modo que siempre representa una lucha en un sentido general; por oposición a un estado de cosas, para lograr su superación. El conflicto de las fuerzas en pugna permite que se manifieste la contradicción.⁷²

En suma cabe mencionar que el análisis estructural es importante porque permite registrar el progreso interno de la acción, define de qué manera cada segmento, cada escena revela el desenvolvimiento de los personajes y la continuidad de la acción de la obra, de manera tal que se haga explícita la estructura global de la misma. A través de su estudio nos percatamos del entrelazamiento de los sucesos, así como de las unidades principales de la historia. Finalmente nos permite comprobar si la obra es verdaderamente interesante en los planteamientos que propone.

II.1.2 Componentes del análisis genérico

Una vez realizado el análisis estructural y estudiadas las partes de las que se compone la obra, el director puede delimitar el género de la misma. A continuación se mencionan las premisas bajo las cuales se realiza el análisis genérico fundamentadas en las propuestas de Claudia Cecilia Alatorre en su estudio *Análisis del drama*.

El género dentro de la Preceptiva Literaria, es una categorización que se aplica a las obras de la literatura, dentro de la dramaturgia corresponde a la clasificación que se aplica especialmente a las obras dramáticas.

Para Alatorre el género no es exclusivamente una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador; el género también permite analizar en diferentes niveles un texto dramático (moral, ético, ideológico, filosófico). Mientras más profundo sea el análisis del que se parta para la puesta, mayor será el efecto producido en el espectador. Este efecto que el dramaturgo quiere provocar es lo que se conoce como tono, que es una resultante dialéctica de los tres elementos estructurales: caracteres, anécdota y lenguaje.⁷³

Cada género influye de manera distinta en los espectadores, pues cada uno de ellos presenta diferentes enfoques de la realidad objetiva y abarca distintos valores.

Para acercarse al género dramático, Alatorre considera los aspectos que a continuación se mencionan; de ninguna manera establece que sean los únicos, simplemente funcionan como guías y puntos de apoyo ya que en la mayoría de las obras dramáticas están siempre presentes:

- 1.- La reacción que el dramaturgo espera del público.
- 2.- El nivel de universalidad del tema propuesto.
- 3.- El tratamiento que el autor aplica al desarrollo del tema.

⁷² PARRADO, Gloria. " El texto dramático y su interpretación". *Ob. Cit.* p.58.

⁷³ ALATORRE, Claudia. *Análisis del drama*, p.26.

- 4.- El procedimiento que emplea el autor para contar su historia.
- 5.- El nivel de los personajes principales.
- 6.- La forma en la que los personajes se enfrentan a su problemática.
- 7.- El lenguaje empleado.

A continuación veamos como se aplica cada uno de los aspectos anteriores:

1.- Dado que cuando se crea una obra se pretende obtener una reacción determinada del público, y despertar en él la reflexión en torno a la idea central, se buscarán estas metas del dramaturgo en la obra seleccionada.

2.- Se observará si el tema se refiere a problemas generales y universales del hombre, o si alude a problemas particulares y locales.

3.- Se observará el modo que emplea el escritor para contarnos su historia. Este modo puede ser solemne, cómico, informativo, grotesco, etc.

4.- El procedimiento del que se vale el dramaturgo para contar la historia puede fundarse sobre dos diferencias dinámicas: aquella en la cual el autor va manejando a su arbitrio las situaciones en las cuales los personajes se ven inmersos y de las cuales no pueden salir por sí mismos; o aquella en la cual los personajes, a causa de su propio carácter, provocan la continuidad de la historia o avance de la acción. Deberá entonces distinguirse si la acción dramática avanza por las situaciones o por el carácter de los personajes.

5.- Habrá que definir el nivel de los personajes principales analizando si estos son complejos, simples, simbólicos alegóricos o representantes de una clase social.

6.- Se evaluará la capacidad del personaje protagónico para resolver su problemática.

7.- Se examinarán los niveles del lenguaje empleado: el superficial (formado por palabras), y el profundo (que contiene las ideas). También se debe de considerar si es prosa o verso.⁷⁴

Aristóteles distingue dos géneros literarios como géneros mayores: la tragedia y la comedia, de los cuáles se derivan posteriormente los géneros menores. Alatorre,⁷⁵ agrupa los géneros según determinadas características y los clasifica de la siguiente manera: melodrama, farsa, pieza, género didáctico, tragicomedia; éstos frecuentemente se llegan a revolver entre sí mezclando sus componentes.⁷⁶

Del género también se deriva el estilo del autor. El estilo tiene que ver con el particular modo de ver y sentir las cosas que tiene el artista - en este caso el dramaturgo - en donde

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Claudia Cecilia Alatorre fue discípula de la maestra Luisa Josefina Hernández, de ella retoma diversos aspectos teóricos para fundamentar su obra *Análisis del drama*, en la cual expone la clasificación y las características de los géneros dramáticos.

⁷⁶ ALATORRE, Claudia Cecilia. *Ob. Cit.*, pp. 13-30.

expresa sus inquietudes personales, sus tensiones y plasma su individualidad, es decir todo lo que lo hace singular y distinto al otro. Por lo tanto el estilo implica el conjunto de representaciones específicas de cada obra.

Para concluir este apartado, se puede decir que los hallazgos dramaturgicos son la guía que sustentan el espectáculo y fundamentan la puesta. Estos hallazgos sirven como punto de partida para incentivar la creatividad de los actores y del director escénico.

II.2 Postulados para el análisis psicológico, basado en las propuestas de Sigmund Freud y Erik Erikson.

Para fundamentar la propuesta de dirección y realizar el análisis psicológico de los personajes de *La más fuerte*, se retoman los postulados de Sigmund Freud correspondientes al modelo psicoanalítico que comprende los siguientes aspectos: el inconsciente, la estructura de la personalidad (ello, yo y superyó), la dinámica de la personalidad (catexias y contracatexias) y el desarrollo de la personalidad (mecanismos de defensa). Por otro lado se retoman las propuestas de Erikson referentes al conflicto de identidad, vinculadas con el concepto de autoestima o autoimagen.

El objeto de este estudio, permite realizar un análisis introspectivo de los personajes, aplicable en la construcción de los mismos y en la direccionalidad de la obra, asimismo nos da la posibilidad de conocer y acercarnos al modelo de comportamiento de cada carácter y descubrir sus mecanismos internos, elementos fundamentales para llegar a la puesta.

II.2.1 Sigmund Freud

Freud ha tenido un papel fundamental en la historia intelectual y científica de la psicología, a él se debe el estudio más riguroso de la estructura de la personalidad. Fue uno de los fundadores de la psiquiatría moderna; se dedicó a estudiar medicina, psiquiatría, ciencia y filosofía. Creía que una auténtica y válida filosofía de la vida tenía que basarse sobre el conocimiento verdadero de la naturaleza humana, conocimiento que sólo podía alcanzarse mediante la investigación y el estudio científicos. A continuación se mencionan algunos datos biográficos de Freud y se relatan los aspectos de su teoría psicoanalítica.

Nació en Freiberg, Moravia en 1856 y murió en Londres en 1939; vivió gran parte de su vida en Viena en donde pasó casi ochenta años. Su vida abarca uno de los períodos más fecundos de la historia de la ciencia. Cuando contaba con cuatro años de edad, se publicó el *Origen de las especies* de Darwin, libro que estaba destinado a revolucionar la concepción del hombre sobre el hombre. Antes de Darwin el hombre se separaba a sí mismo del resto del reino animal por poseer un alma. La doctrina evolucionista convirtió al hombre en parte de la naturaleza, en un animal más entre los animales. La aceptación de esa opinión radical significó que podía enfocarse el estudio del hombre según planteamientos naturalistas. El hombre se convirtió en objeto de estudio científico, no diferente, salvo por su complejidad de las demás formas de vida.

En 1860, Gustav Fechner demostró que la mente podía estudiarse científicamente y medirse cuantitativamente. A partir de entonces la psicología ocupó su lugar dentro de las ciencias naturales. Estos dos hombres, ejercieron una gran influencia en el desarrollo intelectual de Freud.⁷⁷

A finales del siglo XIX, el interés por las ciencias biológicas floreció profundamente; Jean Charcot, en Francia, se dedicó a emplear la hipnosis en la cura de los casos de histeria, Freud aprendió el método de Charcot, sin embargo no quedó satisfecho con la hipnosis, porque pensó que sus efectos eran temporales y no llegaban al fondo del problema, en este período Freud elaboró sus propias teorías psicológicas.

Posteriormente aprendió de Joseph Breuer, los beneficios que se podían derivar de la forma de terapia catártica o de "quitarse de encima los problemas relatándolos." Aunque más tarde Freud desarrollaría nuevas y mejoradas técnicas terapéuticas, el método de "relatar" o perfeccionado en el de "libre asociación" le proporcionó un gran conocimiento de las causas inconscientes del comportamiento normal y patológico. Con verdadera curiosidad, comenzó a profundizar cada vez más hondo en la mente de sus pacientes. Su exploración reveló fuerzas dinámicas responsables de la creación de los síntomas que él tenía que tratar. Gradualmente comenzó a bosquejarse en la mente de Freud la idea de que la mayoría de esas fuerzas eran inconscientes.⁷⁸

En ese entonces, Freud inició un intenso análisis de sus propias fuerzas inconscientes, para verificar el material proporcionado por sus pacientes. Al analizar sus sueños y al verbalizar y asociar todo lo que se le ocurría en relación a éstos, pudo inferir el funcionamiento de su propia dinámica interna. Sobre la base del conocimiento adquirido en sus pacientes y en él mismo, comenzó a echar los cimientos de su teoría de la personalidad.

" Mi vida se ha dedicado a una sola meta: inferir o adivinar cómo está construido el aparato mental y que fuerzas interaccionan y se contrarrestan en él."⁷⁹

1) Psicoanálisis

Freud empezó a desarrollar el método psicoanalítico durante los años de 1892-1898. Creía que la psicología debía de descubrir las causas desconocidas del comportamiento. Por eso asignó tanta importancia a las causas o motivaciones inconscientes.

"Nuestro trabajo científico en psicología debe de transformar los procesos inconscientes en conscientes, de ese modo llenará las lagunas de las percepciones conscientes."⁸⁰

Freud consideraba el psicoanálisis sobre todo como un sistema de psicología y no meramente como una rama de la psicopatología.

⁷⁷ HALL, Calvin *Compendio de psicología freudiana*. pp.13-16

⁷⁸ *Ibid*; pp.15-17.

⁷⁹ *Ibid*; p.17.

⁸⁰ *Ibid*; p.62.

El psicoanálisis funcionó como una teoría de la personalidad y como un método de psicoterapia, que estaba principalmente enfocado a tratar gente con perturbaciones emocionales. Este método, consistía en traer al presente a través de la libre asociación los recuerdos olvidados y reprimidos de la infancia así como las ideas e impulsos que hasta ese momento estaban ausentes de la conciencia del paciente; el médico interpretaba lo que el sujeto decía y reconstruía nuevamente los hechos ocurridos en el pasado. Así, trataba de descifrar las fuerzas inconscientes que no eran directamente conocidas para el observador. Para que las ideas y recuerdos se hicieran presentes era necesario que el paciente verbalizara todos los procesos mentales, a fin de concretar sus problemas y resolverlos. De esta manera el psicoanálisis le permitía al paciente exteriorizar los pensamientos internos a través de la asociación libre de palabras, sonidos, imágenes, etc.

El psicoanálisis se enfoca a estudiar los procesos mentales inconscientes. Freud definió al psicoanálisis como “la ciencia del inconsciente” la cual se convirtió en la ciencia de la personalidad.⁸¹

“La esencia del procedimiento psicoanalítico(...) es la observación de hechos. A nadie se observa de modo tan minuciosos como al paciente que se somete durante centenares de horas a entrevistas psicoanalíticas. El procedimiento del psicoanálisis consiste en obtener inferencias de los hechos observados, elaborar hipótesis, comparar las hipótesis con los fenómenos o hechos subsiguientes que se descubren, y finalmente integrar un cuerpo suficiente de material para sostener la posibilidad de las hipótesis, si no su confirmación”⁸²

Tal como el método científico, Freud analizaba todo el material que salía a flote de sus pacientes, siempre en busca de deseos, temores, conflictos, pensamientos y recuerdos más allá de la conciencia del paciente. Su método era de introspección formal de manera que el paciente revelara experiencias conscientes. El terapeuta mediante el análisis lógico y la observación trataba de descubrir el material inconsciente.

“Cuando me di a la tarea de poner en claro lo que los seres humanos mantienen escondido en su interior, no por la fuerza irresistible de la hipnosis, sino simplemente observando qué dicen y qué muestran, creía que la labor sería más difícil de lo que en realidad es. Quien posea ojos para ver y oídos para escuchar se convencerá fácilmente de que ningún mortal puede guardar un secreto. Si los labios callan, charla con la punta de los dedos; lo traiciona cada uno de sus poros. Por consiguiente, la tarea de hacer conscientes los secretos más íntimos de la mente resulta una tarea bastante factible.”⁸³

Así, Freud se preocupó por buscar los datos más profundos que le ayudaran a comprender más a fondo la personalidad humana. La teoría psicoanalítica constituyó una revolución en el modo de concebir y tratar los problemas emocionales y despertó gran interés entre los psicólogos académicos en temas como motivación inconsciente, personalidad, conducta anormal y desarrollo infantil.

2) *Catexias y contracatexias*

⁸¹ DICAPRIO, N.S. *Teorías de la personalidad*. p.35

⁸² DAVIDOFF, Linda. *Introducción a la psicología*. p.18.

⁸³ *Ibid*; p.235.

Freud definió a las catexias y contracatexias como mecanismos que ayudaban a descargar la tensión, reducir la angustia y evitar el dolor. Las fuerzas impulsoras eran las catexias, las fuerzas controladoras las contracatexias. Por lo tanto, los pensamientos de las personas así como las acciones estaban determinados por la potencia relativa de estas fuerzas impulsoras y de resistencia.⁸⁴

3) *Inconsciente*

En los primeros años del psicoanálisis el concepto central de la teoría de Freud fue el inconsciente.

Freud creía que la conciencia era sólo una delgada corteza de la mente total, que como un témpano tenía la mayor parte escondida debajo de la superficie consciente. Lo inconsciente era lo desconocido. Diferenció entre dos cualidades de inconsciente: el preconscious y el inconsciente. El preconscious se refería a aquellos recuerdos o ideas que son los que podían hacerse conscientes fácilmente porque la resistencia era débil. Los pensamientos o recuerdos inconscientes eran más difíciles de hacerse conscientes porque la resistencia establecida por la contracatexia era mayor. El material inconsciente que se quedaba reprimido por la contracatexia buscaba otra vía de salida y entraba en el consciente en una forma disfrazada, a través de los sueños, los errores involuntarios en el hablar (lapsus), los accidentes, etc. Para penetrar y comprender el inconsciente de una persona, era necesario que el terapeuta, escudriñara y analizara su conducta, los recuerdos, los sueños, los lapsus y las asociaciones a lo largo de un período relativamente largo.⁸⁵

4) *La organización de la personalidad*

A partir de los estudios realizados en el psicoanálisis, Freud obtuvo un nuevo modelo de la personalidad basado en la integración de tres instancias psíquicas: **el ello, el yo y el superyó.**

a) El ello: Para Freud, en esta instancia psíquica, se encontraban los núcleos primitivos de la personalidad que constituían el dominio de los impulsos e instintos. En su constitución los instintos no responden a una lógica pragmática sino que exigen satisfacción inmediata. En *el ello* no existe el sentido del tiempo, ni el principio de causa-efecto, ni intervienen valores morales, está dominado por el principio del placer, el cual exige inmediatamente la satisfacción de los impulsos, de esta manera *el ello* es irracional, asocial, egoísta, e impulsivo. No piensa las consecuencias de sus acciones, sólo desea y actúa. Está en más íntimo contacto con el cuerpo y sus procesos que con el mundo exterior. *El ello*, representa la parte oscura e inaccesible de la personalidad.

b) El yo: Esta instancia se encarga de hacer frente a las exigencias instintivas haciendo el examen de realidad y viendo si es posible satisfacerlas sin ponerse en peligro de vida, regula las tensiones generadas entre *el ello* y el *superyó*. *El yo* es lógico, controlado y realista, actúa según el principio de realidad y no del placer. También distingue la fantasía de la realidad.

⁸⁴ HALL, Calvin. *Ob. Cit.* p.80.

⁸⁵ DAVIDOFF, Linda. *Ob. Cit.* p.514.

c) **El superyó:** Esta instancia se identifica fundamentalmente con la conciencia. Todo el tiempo trata de alcanzar la perfección. Representaba el fundamento del idealismo, el sacrificio de sí mismo y del heroísmo. Se compone de dos subsistemas, el ideal de *el yo* y la conciencia moral.

*El superyó premia a el yo por su buena conducta y crea sentimientos de culpa para castigar a el ello cuando sus acciones o pensamientos contradicen los principios morales. Presiona para conseguir metas morales y no simplemente metas realistas y obliga a el ello a reprimir sus instintos.*⁸⁶

Estos tres componentes compiten entre sí para permitir al individuo relacionarse de manera eficiente y satisfactoria con su ambiente.⁸⁷

5) Mecanismos de defensa

Freud descubrió que la mayoría de las personas experimentaban sentimientos de angustia a lo largo de su vida. La angustia se relacionaba con el miedo y con los estados subjetivos de la persona los cuales causaban dolor, melancolía, depresión, etc. Dentro del psicoanálisis, la angustia fue uno de los conceptos más importantes ya que se relacionaba directamente con el desarrollo de la personalidad.

Freud observó que las personas utilizaban mecanismos inconscientes para disminuir su angustia y tensión causadas por los conflictos entre las tres instancias psíquicas. Estas tácticas mentales, denominadas "mecanismos de defensa" por el psicoanálisis, niegan, esconden, falsifican y distorsionan experiencias, conflictos e ideas amenazantes; constituyendo así una realidad del mundo subjetiva y de autoengaño.⁸⁸

Freud distinguió varios mecanismos de defensa, entre los cuáles consideró como los más importantes los siguientes:

a) **Represión:** La definió como la exclusión de motivos, ideas, conflictos y recuerdos que provocan en las personas ansiedad. Mientras la represión opera, el material omitido no entra en la conciencia y mantiene seguro al individuo frente a alguna de las influencias psíquicas que podría conflictuar a *el yo*.

b) **Negación de la realidad:** Refirió este mecanismo como la negación de la realidad o el no reconocimiento de experiencias desagradables o dolorosas de las cuales se esta plenamente consciente. Este mecanismo implica el autoengaño de la persona.

c) **Racionalización:** Descubrió que en la racionalización, el individuo inventa justificaciones socialmente aceptables de la propia conducta para ocultar la verdad a uno mismo.

d) **Intelectualización:** En este mecanismo, Freud observó que la persona enfrenta situaciones que generan sentimientos intensos, en una forma analítica, indiferente, e

⁸⁶ DAVIDOFF, Linda. *Ob. Cit.* pp.514-515

⁸⁷ *Ibid;* p.20.

⁸⁸ HALL, Calvin. *Ob. Cit.* p.108.

intelectual. El sujeto maneja las experiencias potencialmente angustiosas como si fueran objetos de estudio o de curiosidad, al fin de evitar comprometerse emocionalmente.

e) Formación reactiva: Cuando se oculta así mismo algún motivo o emoción real mediante represión o supresión y la persona expresa todo lo contrario con sus actitudes o conducta, Freud pensaba que ese sujeto utilizaba el mecanismo de formación reactiva. Este recurso permite al individuo reducir la ansiedad que conlleva el tener que aceptar ciertas características personales desagradables. Así el odio se disfraza como muestra exagerada de amor, la hostilidad con amabilidad, etc.

f) Proyección: Las personas que utilizan de este mecanismo, ven con mucha facilidad y exageración las características personales de los demás que a ellas les desagradan y que no ven en sí mismas. Freud creía que esta estrategia reducía la ansiedad que producía el tener que hacer frente a características personales angustiantes. De esta manera el rasgo esencial de la proyección consiste en que se cambia el sujeto del sentimiento: de uno mismo a otra persona, proporcionándose así una excusa para descargar una tensión.

g) Regresión: Freud observó que el sujeto, tras haber llegado a cierta etapa del desarrollo, retrocedía a otra anterior por no poderse enfrentar al conflicto o a la frustración que la situación presente le provocaba, la persona detenía su vida en una etapa del desarrollo de la libido y a una suya vinculada a una experiencia traumática o satisfactoria, de esta manera el individuo mantenía determinadas posturas y actitudes difíciles de cambiar a lo largo de toda su vida.⁸⁹

Finalmente, Freud concebía que los mecanismos de defensa tenían parte importante en los procesos de adaptación del ser humano, ya que éstos le proporcionaban seguridad y disminuían las tensiones en la vida cotidiana.

II.2.2 Erik Erikson

A continuación se exponen los planteamientos de Erik Erikson, referentes al conflicto de identidad, autoconcepto y autoimagen. Ideas que están estrechamente vinculadas con los aspectos freudianos anteriores, que se relacionan directamente con la temática y conflicto de *La más fuerte* en cuanto a la crisis de identidad que experimenta la Señora X, la cual la lleva a cuestionar diversos aspectos sobre su personalidad e imagen.

Nació en 1902 en Estados Unidos. Durante su juventud, se dedicó al psicoanálisis; estudió y amplió las teorías de Freud sobre el desarrollo de la personalidad. Fundamentó sus propias teorías sobre las etapas del desarrollo humano e incursionó en las etapas posteriores a la infancia del hombre incluyendo aspectos del desarrollo de la personalidad que Freud apenas y había tocado. Sus planteamientos, profundizaron en las implicaciones sociales y psicológicas.

⁸⁹ DAVIDOFF, Linda. *Ob. Cit.* pp.556-557

Erikson, estudio la crisis de identidad fundamentalmente en la adolescencia, en la que el individuo se encuentra en una etapa de maduración, su ego se transforma y experimenta una confusión de papeles que tiene que enfrentar. En este período el joven integra diversas imágenes de sí mismo, con el objeto de formar una sola imagen que le permite delimitar una carrera y un estilo de vida. Una vez que los jóvenes logran establecer la confianza básica, la autonomía y la iniciativa, tienen más posibilidades de establecer su identidad. Si la crisis es superada, el joven adquirirá un sentido de quién es y qué defiende, es decir logrará tener un sentido de sí mismo que le permita resolver conflictos, por ejemplo ser capaz de encontrar una continuidad en los diversos papeles que asume a lo largo de su vida o lograr cierta estabilidad y unidad.

La identidad, menciona Erikson, es importante porque define nuestro lugar en la estructura social. La búsqueda de ésta explica muchos de los modelos característicos de la conducta humana. Las determinantes sociales, las relaciones con el medio, influyen en la formación de la identidad. Asimismo durante cada etapa de la vida, el individuo se enfrenta con un problema principal que es un conflicto y con diversas crisis que tendrá que resolver.⁹⁰

“La búsqueda de identidad” es una expresión de uso frecuente que se ha asociado con el trabajo de Erikson, el cual afirmaba que esta búsqueda aún cuando es una preocupación presente a lo largo de la vida, alcanzaba su punto crítico durante la adolescencia, ya que en esta etapa, el hombre sufría muchos cambios significativos en toda la persona, especialmente en el yo. En esta etapa el adolescente sufría una confusión de papeles que lo llevaban a experimentar una crisis de identidad en la cuál influían una serie de factores biológicos, psicológicos, sociales como la madurez sexual, las exigencias de los padres y de otros, y la aproximación a la categoría de adulto que le producían una necesidad de autodefinición. La crisis de identidad aclara Erikson, no se refiere a una tensión abrumadora, sino más bien un punto de viraje o perspectiva de cambio en el individuo, cuando un nuevo problema debe de ser enfrentado y dominado.”⁹¹

Cuando Erikson habla de identidad se refiere al carácter de lo que es idéntico o igual de una cosa con otra. Además este concepto aborda al mismo tiempo el ámbito público y privado; lo único y lo comunitario, lo personal y lo social, conformado en relación con otras identidades. En términos del propio autor la identidad se define de la siguiente manera:

“(…) un proceso de reflexión y observación simultánea, que tiene lugar en todos los niveles de funcionamiento mental y por medio del cual el individuo se juzga a sí mismo a la luz de lo que advierte como el modo en que todos le juzgan a él, en comparación consigo mismo y con respecto a una tipología significativa para ellos, y a los tipos que han llegado a tener importancia para él. Este proceso es, por fortuna y necesariamente, inconsciente en su mayor parte, excepto allí donde las condiciones internas y las circunstancias exteriores se combinan entre sí para agravar una dolorosa y exaltada “cónciencia de identidad”⁹²

La identidad por lo tanto sólo puede comprenderse en la medida en que es vista como un conjunto de relaciones cambiantes en donde lo individual y lo social son inseparables.

⁹⁰ *Ibid*; p.521.

⁹¹ ERIKSON, Eric. *Sociedad y adolescencia*, p.48.

⁹² ERIKSON, Eric. *Identidad*, p.18.

También comprende un proceso de identificaciones que le confieren al individuo un sentido de pertenencia y le dan estructura y significación para asumirse como unidad.

La identidad personal se basa en la representación que el sujeto posee de sí mismo. El sentimiento de identidad personal implica la conciencia de unidad, de la permanencia en el tiempo, de la propia coherencia interna, de la propia positividad del sentimiento de autonomía y poder. Esta identidad personal se construye a lo largo del período evolutivo en el contraste permanente del individuo con su entorno material y social. Se constituye a partir de las informaciones que recibe sobre los comportamientos que adopta, los efectos de dichos comportamientos, a partir de las imágenes sociales que su entorno le envía sobre sí mismo, a partir de su inserción en el mundo social y a partir de su pertenencia a colectividades, grupos o categorías sociales.⁹³

A partir de la identificación, el individuo incorpora a su persona, ciertas cualidades de un objeto externo, generalmente las de otro ser humano a la propia. La tendencia a copiar o imitar a alguien constituye un factor importante en el moldeamiento de la personalidad. Así, los hombres se identifican con otros hombres por compartir características en común.⁹⁴

Del tópico de identidad, se deriva el tema de autoestima o autoimagen. En *La más fuerte*, se observa como la Señora X al apropiarse de características que no son suyas, ha transformado su imagen.

Para Erikson, la autoestima se refiere al concepto que cada individuo tiene de sí mismo, el cual se refleja en las actitudes físicas, los rasgos psicológicos, las cualidades y los defectos.

La autoestima por lo tanto tiene que ver con la valía de la persona y se basa en todos los pensamientos, sentimientos, sensaciones, actitudes y experiencias que sobre el mismo ha ido recogiendo durante su vida.

La autoestima dice Erikson, tiene que ver con la satisfacción personal del individuo consigo mismo, la eficacia de su propio funcionamiento y una evaluativa actitud de aprobación que él siente hacia sí mismo. Tales actitudes evaluativas parecerían indicar el alcance al que el individuo cree ser capaz, ser significativo y digno. El como la gente se ve en auto imágenes, y el valor que le concede a ellas, son cruciales a la hora de determinar los objetivos que los individuos se establecen, las actitudes que mantienen, la conducta que inician y la respuesta que dan a otros.

De esta manera la autoestima implica el que el individuo pueda autoevaluarse positivamente con cierta firmeza, considerándose así mismo valioso. Esto implica la necesidad de ser valorado altamente por los demás. Para poder valorarse así mismo, es necesario que la persona haya aprovechado adecuadamente las oportunidades que le ha brindado la vida; oportunidades de aprender, de crear, de trabajo, de llegar a ser, sentirse más o menos satisfecho por lo que hace o ha hecho en lo pasado, en el sentido de que está suficientemente bien hecho. La satisfacción adecuada de las necesidades, de la autoestima

⁹³ *Ibid*: p.48

⁹⁴ HALL, Calvin. *Ob. Cit.* pp. 83-86.

provocan sensación de confianza en sí mismo y aún la satisfactoria sensación de sentirse bien. Si se bloquea la satisfacción de estas necesidades, las personas mostrarán generalmente sentimientos de inferioridad, de inseguridad personal, a veces hasta de debilidad y desesperanza.⁹⁵

El hombre tiene el poder de contemplar su vida, esto lo lleva a buscar transformar escoger, y decidir lo que para él es significativo. Si una persona se conoce y está consciente de sus cambios, crea su propia escala de valores, y desarrolla sus capacidades, llegando a aceptarse, sólo a través de la autoaceptación de sí mismo se podrá transformar lo que sea susceptible de ello. Si se acepta y respeta tendrá autoestima, se sentirá más auténtico, sin caretas. Por el contrario si una persona no se conoce, tiene un concepto pobre de sí mismo, no se acepta ni se respeta.

⁹⁵ ERIKSON; Erik. *Ob. Cit.* p.102.

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DRAMÁTICO Y PSICOLÓGICO DE LA MÁS FUERTE

Este capítulo se divide en dos apartados que corresponden al análisis de la obra, el primero se refiere al análisis dramático que comprende el análisis estructural y el análisis genérico, en el segundo se realiza un análisis desde el punto de vista psicológico retomando las propuestas de Freud y Erikson.

III.1 Análisis estructural

La estructura de *La más fuerte*⁹⁶, esta constituida por un principio que expone los antecedentes, un medio que presenta el nudo, la crisis y el desenlace. Esta obra es un monólogo compacto y dinámico, que llega al mínimo de estructura. Se compone de un acto, de manera que la acción no se interrumpe, es continua y fluida, tiene como se ha observado una organización simple, las acciones suceden muy rápido, se refleja en el cambio constante de las emociones de la Señora X. Solamente tiene dos papeles femeninos: un personaje que conversa y otro que escucha. La Señora X habla con confianza durante quince minutos sin ninguna interrupción a la actriz que fue amante de su marido. El discurso es continuo y directo; cada expresión oral que pronuncia tiene un significado dramático, no hay palabras de relleno, ni los personajes se pierden en conversaciones inútiles. De esta manera cada frase es un fragmento de una síntesis de la realidad. Por otro lado, la obra encierra un tema y un conflicto íntimo. Tiene un carácter dramático porque los personajes viven intensamente lo que sucede en escena, la Señora X mediante el monólogo expone su situación personal, duda, reflexiona y decide. Trata de justificarse ante sí misma. La acción del monólogo dramático es llevada por medio de un falso diálogo, que supone voces que responden fuera de escena o personajes silenciosos que reaccionan con pantomimas y sonidos.

III.1.1 Argumento.

La obra trata sobre el encuentro de dos mujeres: la Señora X y la Señorita Y (Amelia) en un café el día de Nochebuena. Estas dos mujeres en su pasado tuvieron una estrecha relación, enlazada por el marido de la Señora X. La Señorita Y se hace amante del marido de su amiga y en ese momento inicia una lucha entre ambas. Para conservar a su marido, la Señora X asume rasgos de personalidad de su rival.

En el café, la Señora X expone frente a la Señorita Y las situaciones del pasado que han quedado inconclusas; a lo largo de su monólogo le hace diversas reclamaciones y

⁹⁶ Para el estudio del monólogo, se retoma la traducción realizada por Francisco J. Uriz, en el volumen de Teatro escogido de August Strindberg, editada por Alianza editorial en Barcelona, 1982. *La más fuerte* (Den Starkare) fue estrenada junto con *Paria y Acreedores* el día 9 de marzo de 1889 en el Dagmar Teatret de Copenhague, programa que luego se presentó en Malmö el día 16 de marzo. Fue escrita para Siri Von Essen la primera esposa del autor, que había pensado que ésta hiciese el papel de la protagonista en los países nórdicos y el de la interlocutora silenciosa en aquellos cuyo idioma no hablase.

cuestionamientos en torno a estos sucesos. Según habla, se va dando cuenta de que ella es la más fuerte pues ha obtenido todo lo que su rival no pudo.

Finalmente después de exponer su problemática, decide abandonar la cafetería y regresar a su casa en donde la espera su marido.

III.1.2 Antecedentes cronológicos de la historia de La más fuerte

Ahora continuemos el análisis de *La más fuerte*, con la reconstrucción cronológica de la historia a fin de comprender las relaciones pasadas y presentes entre los personajes y observar los antecedentes del conflicto.

La historia de la obra inicia en el pasado de la Señora X, cuando ésta se cruza en el camino de la Señorita Y (Amelia). Su presencia le inspira miedo, tanto que no se atreve a perderla de vista ni un sólo segundo; se las arregla para estar siempre cerca de ella y como no se atreve a ser enemiga suya, se hace su amiga.

Las dos mujeres son actrices y trabajan en el Gran Teatro Principal. La Señora X además de estar casada, tiene tres hijos: Lisa, Maya y Eskil. Su marido (Bob) trabaja en el Ministerio.

La Señorita Y frecuenta la casa de su amiga y conoce a su marido (Bob), con el cual intenta establecer una relación amorosa. Al principio el esposo se incomoda con su presencia, la Señora X trata de disminuir la tensión que produce la presencia de su amiga, pero por más intentos que hace no lo consigue. Hasta el día en que la Señorita Y anuncia su noviazgo, entonces surge una intensa amistad entre el marido y ella, en ese momento ambos se atreven a mostrar sus verdaderos sentimientos, tranquilos por la seguridad que les da el reciente noviazgo. La Señora X sospecha de la relación de su marido con su amiga, pero no se atreve a decir nada.

La Señorita Y pasa momentos felices en la casa de campo de los padres de su novio durante las Navidades; sólo piensa en dejar el teatro y dedicarse al hogar. Mientras tanto la Señora X realiza una gira teatral por Noruega, cuando regresa se entera de que varias mujeres (entre ellas Federica) intentaron seducir a su marido, ella infiere que es porque éste trabaja en el Ministerio y probablemente las mujeres piensan que tiene influencia en los contratos para el teatro; de suerte que su esposo le comenta esta situación. Posteriormente la Señora X invita a la Señorita Y a que participe como madrina en el bautizo de su hijo menor Eskil, al finalizar la ceremonia, la Señora X le obliga a su marido a darle un beso a su amiga, él lo hace y aquello la deja tan desconcertada que decide no volver nunca más a su casa. Las sospechas de la Señora X en torno a la relación de amantes aumenta.

A continuación, la Señorita Y discute con su novio (se ignora la causa) y decide terminar definitivamente su relación. La Señora X trata de convencerla de que regrese con él y que lo perdone pero ella se niega.

Más adelante, en el Gran Teatro Principal se empiezan a generar intrigas en torno a la Señorita Y y misteriosamente la despiden. En este lapso de tiempo, la Señora X hará todo lo posible por conquistar a su marido; para asegurarse de que él se quede con ella, asume

características similares a las de su rival y se concentra en complacerlo; así empieza a copiar los rasgos principales de la Señorita Y, se viste igual que ella, lee sus libros favoritos, toma sus bebidas predilectas, etc. Al adquirir estas características que no son propias, empieza a sufrir un conflicto de identidad.

Las dos mujeres dejan de verse por algún tiempo, la Señorita Y se queda soltera, mientras que la Señora X se dedica a conservar su hogar y complacer a su marido. Un día se encuentran azarosamente en un café el día de Nochebuena. La Señorita Y se encuentra sola, leyendo algunas revistas, acompañada de una cerveza a medio beber; la Señora X entra al café y se sorprende al ver a su amiga; se acerca a ella y decide iniciar la plática que estaba pendiente años atrás. En ese momento, frente a ella, empieza a enlazar situaciones del pasado que han quedado inconclusas, recuerda los momentos que pasaron juntas en el Gran Teatro, las circunstancias que dieron pie a su encuentro, las vivencias de su marido junto a ella, incluso le enseña los regalos navideños que ha comprado a sus hijos y la invita a pasar la Nochebuena a su casa. La Señorita Y no dice ni una palabra, reacciona eventualmente a ciertos comentarios que le son de interés, ante este silencio la Señora X expresa de manera recriminatoria sus dudas respecto a la relación pasada de su amiga con su marido; finalmente rectifica con dolor y odio que la Señorita Y fue la amante de su marido, este reconocimiento le permite asumir su realidad y aceptar sus nuevas circunstancias. Después de haber exteriorizado su problemática interna y confrontado el objeto de su conflicto, deja a su amiga que no tiene nada que decir; sale del café y regresa a su casa en donde la espera su marido; con la certeza de que ahora ella es la más fuerte, solucionando así su conflicto de identidad, habiéndose justificado la introyección de los rasgos de carácter de la otra.

III.1.3 Exposición

Las primeras acotaciones del monólogo y el inicio del parlamento de la Señora X corresponden a la exposición. En esta parte el autor presenta la información general de la historia, que integra la base de datos para el desarrollo futuro de la acción, pues de ésta dependen los planteamientos iniciales que encaminarán los acontecimientos posteriores del texto. Así en esta parte se encuentra información esencial sobre los personajes, la época, el espacio, la situación y las motivaciones en las relaciones pasadas y presentes de los mismos.

PERSONAJES

Señora X, actriz, casada.

Señorita Y, actriz, soltera.

DECORADO

Rincón de un café para señoras: dos mesitas de hierro, un sofá de terciopelo rojo y unas sillas.”⁹⁷

⁹⁷ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.205.

En las frases iniciales, la Señora X nos proporciona antecedentes de su vida pasada. Estos datos surgen a partir de varias preguntas que plantea a la Señorita Y, las cuales dan pie a que aparezcan las circunstancias que anteceden al conflicto:

“Señora X: ¿Sabes una cosa, Amelia?, ¡Ahora estoy convencida de que habrías hecho mejor sino hubieses reñido con él! ¿Recuerdas que yo fui la primera en decirte: “Perdónalo”? ¿Te acuerdas? Ahora podrías estar casada y tener un hogar. ¿Te acuerdas de lo feliz que te sentías las Navidades que pasaste con tu novio en la casa de campo de sus padres? ¿Recuerdas con qué entusiasmo cantabas la felicidad del hogar y no querías más que dejar el teatro?”⁹⁸

Las preguntas anteriores están estrechamente vinculadas con la idea central de la obra. De esta manera la exposición determina la direccionalidad de la historia que se encamina al clímax o punto máximo de tensión en el monólogo. Así se puede observar la relación que existe entre ambas partes cuando la acción ha llegado al momento del clímax. La Señora X vuelve a hacer las preguntas planteadas en la exposición inicial:

“Señora X: ...¿Por qué rompiste tu noviazgo? ¿Por qué no volviste ya por nuestra casa después de aquello? ¿Por qué no quieres venir a pasar la Nochebuena con nosotros?”⁹⁹

De la exposición depende la encadenación de los sucesos futuros en la obra: los cambios en la reacción y actitud de los personajes y sus respectivas transiciones.

A continuación, la Señora X nos proporciona información sobre su situación actual; habla de sus hijos y de su marido (Bob). La imagen del esposo es indispensable porque constituye el punto de enlace entre las circunstancias pasadas y el conflicto actual.

La Señora X nos da constantemente nueva información que da pie a nuevas situaciones y facetas adicionales de la historia. Se puede considerar que todo el texto es expositivo sin embargo la exposición inicial abarca exclusivamente los planteamientos generales relacionados con los antecedentes de la historia, que son fundamentales porque constituyen el sustento de los acontecimientos futuros de la acción.

III.1.4 Desarrollo de la historia.

A continuación se estudia el desarrollo de la historia, es decir como se va sucediendo la encadenación de los sucesos que generan cambio en el movimiento del monólogo; así como la continuidad y las relaciones causa - efecto (ante este acontecimiento sucede este otro y así sucesivamente). Asimismo se verá a lo largo de la obra, como progresa la acción de una forma creciente, como se suceden las transiciones repentinas de una situación a otra, los ciclos de tensión y relajación que se perciben claramente en las reacciones de los personajes.

⁹⁸ *Ibid*; p.205.

⁹⁹ *Ibid*; p.209.

Para su estudio, se desglosan las partes del monólogo con el objeto de analizar cuidadosamente los componentes que la integran.

“Una obra teatral es un ordenamiento de causas que conducen a un efecto.”¹⁰⁰

La acción de la obra inicia con la entrada a escena de la Señora X a un café:

“(La Señora X entra vestida de invierno, con sombrero y abrigo, llevando una elegante cesta japonesa al brazo).

(La Señorita Y está sentada ante una botella de cerveza a medio beber leyendo una revista ilustrada que luego irá cambiando por otras).”¹⁰¹

Hasta aquí, no hay cambios significativos, todo aparenta cierta calma y tranquilidad. Strindberg nos está preparando para introducirnos al inicio de la historia.

Momentos después, las dos mujeres se encuentran. La Señora X se sorprende al reconocer a la Señorita Y. Las primeras líneas de su monólogo resultan sarcásticas e hirientes, a las cuales la Señorita Y reacciona con indiferencia:

“Señora X: ¡Amelia, tú por aquí! ¿Qué tal estás, querida? ¡Sentada en tu rincón sola el día de Nochebuena, como una pobre solterona!

Señora Y (Levanta los ojos de la revista, asiente con un gesto y sigue leyendo).”¹⁰²

Ante esta reacción, la Señora X intenta reanudar la plática; comenta asuntos triviales que en el fondo están encaminados al objetivo que persigue:

“ Señora X: Me duele de verdad verte sola, ¿sabes?, aquí en este café el día de Nochebuena. Me duele tanto como el banquete de boda que vi una vez en un restaurante de París..., la novia estaba leyendo una revista humorística mientras el novio jugaba al billar con los testigos. ¡Hum, pensé, si empiezan así, buen final les espera!”¹⁰³

Los comentarios de este fragmento, quedan interrumpidos con la entrada de una camarera. Se genera cierta tensión en escena acompañada de una breve pausa que indica un cambio de acción. El monólogo se encamina hacia el tema central de la historia dejando atrás las pláticas intrascendentes.

El conflicto dramático se empieza a manifestar. Aparecen elementos que se relacionan directamente con la problemática de la obra, entre éstos la taza de chocolate que trae la camarera. También se da pie a las circunstancias pasadas, en torno a los recuerdos de las dos actrices:

“Señora X: ¿Sabes una cosa, Amelia? ¡Ahora estoy convencida de que habrías hecho mejor si no hubieses reñido con él! ¿Recuerdas que yo fui la primera en decirte: “Perdónalo”? ¿Te acuerdas? Ahora podrías estar casada y tener un hogar. ¿Te acuerdas de lo feliz que te sentías las Navidades que pasaste con tu novio en

¹⁰⁰ LAWSON, Howard. *Ob. Cit.* p.205.

¹⁰¹ STRINDBERG, August. *Ob. Cit.* p.205

¹⁰² *Ibid*; p.205

¹⁰³ *Ibid*;p.205.

la casa de campo de sus padres? Recuerdas con que entusiasmo cantabas la felicidad del hogar y no querías más que dejar el teatro.”¹⁰⁴

Estas preguntas están encaminadas al objetivo central de la Señora X: averiguar la verdad respecto a la relación de la Señorita Y con su marido. Las preguntas son constantes recriminaciones que hace indirectamente a su amiga.

Aquí es importante mencionar, como el autor construye con gran maestría el carácter de la Señora X, pues cada frase está perfectamente seleccionada y estudiada, se encamina al objetivo final; de esta manera no hay palabras de relleno ni divagantes. La Señora X, controla con gran habilidad las situaciones que se le presentan, también sabe que frases utilizar para que su contrincante reaccione, sabe que preguntar aunque no exprese de manera directa sus intenciones, conoce justamente a donde quiere llegar. De esta manera la Señora X lleva la acción principal de la obra.

La tensión de la escena aumenta considerablemente, la Señorita Y reacciona con un gesto de desprecio. Para relajar la tensión el autor introduce una situación nueva, la escena entonces adquiere un rumbo distinto. Se hace una breve pausa, la Señora X toma unas cucharaditas de chocolate y después abre la cesta que lleva consigo para mostrar los regalos navideños que ha comprado a sus hijos:

“Señora X: ¡Ahora te voy a enseñar lo que les he comprado a mis corderitos! (Le enseña una muñeca.) ¡Mira! ¡Es para Lisa! ¡Fíjate, abre y cierra los ojos y mueve la cabeza! ¡Que cosas hacen! Y esta pistola de corcho es para Maya. (La carga y dispara contra la Señorita Y.)
Señorita Y: (Hace un gesto de horror).”¹⁰⁵

Después de que la Señora X dispara en contra de la Señorita Y, la escena queda suspendida por un momento; la tensión aumenta. La Señora X queda sorprendida de la reacción de su amiga. Esta acción da pie a que la Señora X empiece a reflexionar en torno a las circunstancias del pasado, expone algunas ideas y motivos que están inconclusos. Durante este fragmento, la tensión disminuye:

“Señora X: ¿Te asustaste? ¿Pensaste que iba a matarte? ¡Ah, sí lo creíste? ¡Pues sí, estoy segura de que lo creíste! Si tu quisieras matarme a mí no me sorprendería demasiado, porque yo me crucé en tu camino – y sé que eso no lo olvidarás nunca-, aunque fui completamente inocente. Tu aún sigues creyendo que te echaron del Gran Teatro Principal por mis intrigas. Pero no fue por eso. ¡Yo no intrigué para que te echasen, aunque tú lo creas! ¡Bueno, da igual lo que te diga, porque seguirás convencida de que fui yo!...”¹⁰⁶

De aquí en adelante las memorias del pasado se harán evidentes para el espectador, la acción se encamina a la exposición del conflicto.

Continuando con la trayectoria anterior, la situación cambia de rumbo cuando la Señora X muestra las zapatillas bordadas con tulipanes que va a obsequiar a su marido. La aparición

¹⁰⁴ *Ibid*; p.206.

¹⁰⁵ *Ibid*; p.206.

¹⁰⁶ *Id*

de este elemento en escena es muy importante porque da pie a que aparezca la imagen del esposo, personaje imprescindible en la trama de la historia, ya que a través de él, se enlaza la vida pasada de las dos mujeres; de aquí se desprende el origen del drama:

“ Señora X:...(Saca un par de zapatillas de andar por casa bordadas.) ¡Y esto es para mi marido! Con tulipanes. ¡Y bordados por mí! Yo odio los tulipanes, claro, pero él quiere tener tulipanes por todas partes.”¹⁰⁷

La Señorita Y levanta la mirada de la revista que lee, irónica y curiosa, sabedora de que la plática sobre el marido le concierne. La Señora X describe ciertas actitudes y comportamientos de su relación con su marido; por ejemplo imita su caminar, su voz, algunas actitudes en su casa, etc. La Señorita Y responde con risas que evidencian su relación pasada con el marido.

Esta escena aumenta poco a poco de intensidad, se generan momentos de gran actividad. Las risas de la Señorita Y se intensifican hasta llegar a carcajadas y luego descender hasta risitas:

“Señora X: (mete una mano en cada zapatilla)_ ¡Fíjate que pies tan pequeños tiene Bob! ¿Verdad? ¡Si vieses con qué elegancia anda! ¡Tú no lo has visto nunca en zapatillas, claro! (La Señorita Y suelta una carcajada) ¡Mira! ¡Así anda! (Ella hace caminar las zapatillas por la mesa.)
Señorita Y: (se ríe a carcajadas).”¹⁰⁸

Se observa, como el autor, dirige su atención al tema central del monólogo; la Señora X enfoca su atención al conflicto, ahora ya no se detiene en pláticas triviales ni comentarios recurrentes, sus líneas se encaminan a su objetivo central: resolver sus dudas respecto a la infidelidad de su marido, por medio de preguntas que le hace a la Señorita Y; situación a la que ésta responde con risitas.

Estas nuevas circunstancias que presenta el autor, le dan continuidad a la historia, permiten que la obra avance y que la acción progrese hacia el desenlace. La introducción de nuevos obstáculos prolongan e intensifican la conclusión final.

“Señora X:...¿De qué te ríes ahora? ¿Qué te pasa? ¡Dime! ¡Y además estoy segura, ¿sabes?, de que no me engaña! ¡ Sí, estoy segura! Porque el mismo me lo ha dicho... ¿ A qué vienen esas risitas?”¹⁰⁹

El segmento anterior continúa con un tono de incertidumbre, la Señora X expresa sus dudas respecto a la relación entre la Señorita Y y su marido. La acción progresa hasta llegar a las líneas finales de este parlamento. La tensión se incrementa:

“Señora X: ... ¡Quizá tu también lo hayas perseguido! Yo no estaba muy tranquila contigo..., no me inspirabas demasiada confianza. ¡Pero ahora estoy

¹⁰⁷ *Id*

¹⁰⁸ *Id*

¹⁰⁹ *Ibid*; p.207.

segura de que él no se interesó nunca por ti y además siempre he tenido la impresión de que tú le tenías tirria, al menos eso pensaba yo!”¹¹⁰

En este momento Strindberg introduce una pausa importante que detiene momentáneamente el discurso anterior. Las dos mujeres se miran una a otra azoradas, como si los secretos del pasado estuvieran a punto de revelarse. Este es el único instante en el que las dos se miran directamente. Posteriormente y casi de inmediato, la Señora X cambia de actitud, como si quisiera evadir la mirada de la Señorita Y; se torna más amable. La tensión disminuye gradualmente:

“Señora X: ¿Por qué no vienes a pasar la Nochebuena en casa, Amelia? Anda, vente, aunque sólo sea para demostrar que no estás enfadada con nosotros. ¡Al menos que no estás enfadada conmigo! Yo no entiendo bien por qué, pero me es sumamente desagradable el estar enemistada con la gente. ¡Y especialmente contigo! ¡Quizá sea porque me crucé aquella vez en tu camino (cada vez más lentamente), o no sé por qué, realmente, no sé por qué!”¹¹¹

La acotación final del fragmento, indica un cambio de ritmo. Si los segmentos anteriores estaban llenos de dinamismo y velocidad; ahora la escena se torna lenta y relajada. Hay una disminución considerable de la actividad anterior; la parlanchina Señora X que había expuesto una idea tras otra, cambiando constantemente de actitud, se centra ahora en el tema de interés; comienza a reflexionar sobre sí misma y sus relaciones pasadas. Esta reflexión la llevará a confrontarse con el objeto de su conflicto.

Nuevamente el autor introduce una pausa, esta vez funciona para que la Señora X transite de una situación a otra; así empieza a recordar con detenimiento eventos importantes del pasado. Los puntos suspensivos y los signos gramaticales contribuyen también al cambio de ritmo e indican la continuidad de ideas. De esta manera Strindberg consigue dar el efecto que se propone:

“Señora X (Pensativa): Ya desde que nos conocimos ha habido algo raro en nuestras relaciones... Cuando te vi por primera vez me diste miedo, tanto que no me atrevía a perderte de vista ni un segundo. Me las arreglaba, en medio de todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti... Y como no me atrevía a ser enemiga tuya me hice tu amiga.”¹¹²

Los eventos mencionados en estas líneas, están encaminados directamente al clímax del monólogo, así al término de este segmento, la acción vuelve a cambiar y se aproxima a mostrar el conflicto. La obra empieza a alcanzar su máxima intensidad:

“Señora X:... Y recuerdo que después del bautizo de nuestro hijo, cuando tú fuiste madrina, yo casi le obligué a darte un beso..., él lo hizo y aquello te dejó tan desconcertada... ¡Bueno, yo entonces ni lo noté..., tampoco me paré a pensar en ello después..., ni he pensado más en ello hasta... ahora! (Se levanta bruscamente).”¹¹³

¹¹⁰ *Id*

¹¹¹ *Ibid*; p.208.

¹¹² *Id*

¹¹³ *Id*

En este momento la Señora X experimenta varias emociones encontradas: duda, enojo, desesperación, impotencia, ira, etc. Es el instante en que se confronta con el objeto de su conflicto. El monólogo ha alcanzado un punto climático :

“Señora X:...¿Por qué no dices nada? ;No has abierto la boca en todo el rato, no has hecho más que dejarme hablar a mí . !Ahí sentada, mirándome, sin moverte, me has ido sacando todos estos pensamientos que andaban por mi cabeza como se saca la seda del capullo..., pensamientos..., quizá sospechas..., déjame pensar... ¿Por qué rompiste tu noviazgo? ¿Por qué no volviste ya por nuestra casa después de aquello? ¿Por qué no quieres venir a pasar la Nochebuena con nosotros?”.¹¹⁴

La Señorita Y hace un gesto como si quisiese hablar, pero la Señora X se lo impide; pues ahora ha logrado reconstruir la verdad, comprueba que efectivamente la Señorita Y fue la amante de su marido.

Hasta aquí, la obra ya no puede avanzar más, queda momentáneamente suspendida en tanto que la protagonista ha llegado al conflicto central; las ideas que anteriormente se han venido entrelazando han generado un nudo que impide el progreso de la acción. Durante las líneas posteriores, la Señora X tomará conciencia de su situación, es el momento del reconocimiento que aproxima al monólogo a la resolución final:

“Señora X: ;Calla! ;No hace falta que digas nada, porque ahora ya lo entiendo todo! ;Y no necesito tu ayuda! ;Así es que fue por eso, por eso y nada más que por eso! ;Claro! ;Ahora sí que salen las cuentas! ;Exactas! ;Así son las cosas!”.¹¹⁵

Después de llegar a este punto climático y una vez que la Señora X ha tomado conciencia de su situación, la tensión y la acción empiezan a descender.

De la exaltación anterior la obra transita a la profunda reflexión de la Señora X sobre sí misma, poco a poco expone aquellas situaciones que le causan malestar. De esta manera se puede observar claramente el conflicto que tiene. Todos los fragmentos anteriores se han encaminado a este momento:

“Señora X: ...Es por eso por lo que tengo que bordarle tulipanes - ¡esas flores odiosas! - en las zapatillas, porque a ti te gustan los tulipanes. Es por eso (tira las zapatillas al suelo) por lo que tenemos que veranear en las playas del lago Melar, porque a ti no te sienta bien el mar. Es por eso por lo que mi hijo se tuvo que llamar Eskil, porque tu padre se llamaba así. Es por eso por lo que yo he tenido que vestirme con tus colores favoritos, leer a tus escritores favoritos, comer tus platos favoritos, tomar tus bebidas favoritas..., por ejemplo, tu chocolate. ¡Fue por eso..., oh. Dios mío..., es horrible, cuando me paro a pensarlo..., es horrible! ;Todo me venía de ti, hasta tus pasiones! ...”¹¹⁶

De esta manera, la Señora X exterioriza su sentir frente a la Señorita Y, describe las circunstancias del pasado de acuerdo a su propia percepción. Esta exposición le permite

¹¹⁴ *Ibid*; p.209.

¹¹⁵ *Ibid*; p.209.

¹¹⁶ *Id*

resolver su conflicto que progresa hacia su solución. En este momento la escena avanza hacia el final de la historia:

“Señora X: ...Quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas allí como una serpiente mirándome con tus ojos negros y me hipnotizabas..., yo sentía como las alas, al intentar volar, me arrastraban hacia las profundidades. ¡Yo flotaba en el agua con los pies atados y cuanto más movía los brazos intentando nadar más me hundía, más me hundía, hasta llegar al fondo, donde me esperabas tú, un gigantesco cangrejo, para agarrarme con tus poderosas tenazas, y ahí me tienes ahora!”¹¹⁷

En los segmentos posteriores nuevamente cambia la actitud de la Señora X. Se percibe un aumento de tensión pero esta vez es mínimo. La Señora X expresa sus emociones de odio hacia la Señorita Y:

“Señora X: ¡Cómo te odio, Dios mío, como te odio, te odio! Y sigues ahí en tu silla, callada, tranquila, indiferente. ¡Indiferente, sí! A ti te da igual que haya luna llena o cuarto menguante, que sea Navidad o Año Nuevo, que los demás sean felices o desgraciados. Sin capacidad de amar ni odiar...”¹¹⁸

Una vez concluidas estas frases de enojo, odio, rencor; la acción vuelve a tomar un rumbo distinto; esta vez la historia está próxima al desenlace. La tensión termina por completo. La Señora X ya tranquila por haber expresado sus emociones, asume ahora una postura distinta; sin que los acontecimientos pasados le afecten en lo más mínimo; después de todo ella es la más fuerte:

“Señora X: ¡Pobre Amelia! ¿Sabes que a pesar de todo me das mucha pena? ¡Sí, yo sé que tú eres muy desgraciada como todas las personas ofendidas, y perversas porque te han herido! Mira, yo aunque quisiese, no podría enfadarme contigo..., porque a pesar de todo tú eres la más débil... ¡Bueno y lo de Bob no me preocupa en lo más mínimo! ¡Que me importa a mí eso en el fondo! Y que más me da si has sido tú u otra persona la que me ha enseñado a tomar chocolate... ¡Me da exactamente igual!... Y si he aprendido a vestirme de ti... pues *tant mieux*... ¡así conseguí que mi maridito se fijase más en mí! Y en esa batalla tú perdías cuando yo ganaba... Al fin y al cabo, querida amiga, quizá sea yo en estos momentos la más fuerte... ¡Tú nunca recibiste nada de mí! ¡Yo nunca te di nada, eras tú la que estaba dando siempre!...”¹¹⁹

En este segmento, las actitudes de la Señora X demuestran seguridad, decisión, certeza y calma: incluso toma unas cucharaditas de chocolate con aire de sabihonda. En este momento la Señorita Y queda completamente destruida por su rival, ya no tiene oportunidad de decir nada.

Finalmente la historia llega al desenlace. La Señora X concluye el argumento y abandona el café sin nada más que decir, pues ya lo ha dicho todo:

¹¹⁷ *Id*

¹¹⁸ *Ibid*; p.209.

¹¹⁹ *Ibid*; p.210.

“Señora X: ... ¿Y por qué estás siempre callada, callada y callada como una muerta? Fíjate que yo al principio pensé que era un signo de fuerza. ¡Pero probablemente es que no tienes nada que decir! ¡Así de simple! ¿Y sabes por qué? ¡Porque ni siquiera eres capaz de pensar en nada!... Ahora me voy a casa... y me llevo los tulipanes... ¡Sí, tus tulipanes! Tú no quisiste nunca aprender nada de los demás. Tampoco quisiste doblarte como la hierba al viento... y por eso te partiste como una caña seca... ¡Y yo no me partí! ¡Gracias, Amelia, por tus útiles enseñanzas! ¡Gracias por haberle enseñado a mi marido a amar! ¡Ahora me voy a casa... a quererlo mucho!”¹²⁰

Aunque el monólogo es muy breve, Strindberg logra unificar la estructura magistralmente. Todo se articula de manera precisa: las acciones, las situaciones de los personajes, los cambios y transiciones, etc. De manera que si se le quitara a la obra algún fragmento, ésta perdería su significado. Por lo tanto cada segmento es indispensable para la continuidad y progresión del monólogo así como para lograr el efecto final que quiere dar el autor.

La forma en la que Strindberg entretiene los acontecimientos del monólogo, la velocidad en que van creciendo los sucesos, el desenvolvimiento de las ideas o tesis del tema, constituyen una especie de acción dramática que determina la estructura. Strindberg determina acertadamente los puentes entre un fragmento y otro, los va hilando poco a poco estableciendo las uniones adecuadas entre ellos. Introduce una idea que desarrolla y luego la hace a un lado y nos presenta una segunda y una tercera y así sucesivamente. Así mantiene la continuidad de la historia ya que nos proporciona determinadas ideas en su espacio escénico correspondiente y no de manera simultánea.

III.1.5 Tema

La más fuerte, encierra diversos temas que son importantes de mencionar: por un lado refleja la lucha constante que se da entre dos mujeres desde el día en que se conocen, en esta lucha cada una intenta predominar una sobre la otra, la Señora X termina por asumir los rasgos de personalidad de la Señorita Y para poder conservar a su marido. Por otro lado la obra expone la necesidad de los personajes de atormentarse unos a otros, de demostrar su superioridad a cualquier precio. El odio intenso que siente la Señora X hacia la Señorita Y estalla a la más leve provocación, el ambiente está cargado de recelo, de tensión, hasta el punto de que ciertos objetos que aparecen en escena (como la pistola de juguete) amenazan con terribles revelaciones. Así la obra refleja el combate entre dos mujeres que poseen características distintas. La lucha termina hasta que la Señora X finaliza la exposición de su monólogo frente a la Señorita Y. El texto, también trata el tema de la identidad, expresado a través de las circunstancias que vive la Señora X. Durante el desarrollo de la obra ésta reflexiona en torno a su propia imagen, preguntándose y cuestionando acerca de su propia individualidad.

¹²⁰ *Ibid*; p.211.

III.1.6 Conflicto

La más fuerte encierra un conflicto central que es el de identidad, que se refiere en términos generales a la búsqueda que todo hombre hace por encontrarse a sí mismo. También plantea los obstáculos a los que éste se enfrenta y la manera en que los confronta y los supera, ejemplifica las luchas de poder en las relaciones humanas de igual o distinta condición. En la obra, fortaleza y debilidad, se conjuntan para hacernos partícipes de esta batalla interminable entre los dos polos.

El monólogo por lo tanto es un dramático choque de fuerzas, en el cual participan dos actrices que están sentadas una frente a la otra.

El conflicto de la obra inicia en los antecedentes de la historia; cuando las dos actrices se conocen y una de ellas se involucra sentimentalmente con el marido de la otra; desde ese momento empezará una lucha permanente entre ambas, producto de rivalidades, odios, rencores, etc. La lucha es un factor determinante en el transcurso de sus vidas; las dos actrices se enfrentarán todo el tiempo contraponiendo su voluntad a los deseos de su contrincante con el objeto de obtener el poder y demostrar su fortaleza. De esta manera, la Señora X asumirá los rasgos principales de la Señorita Y para conservar al marido. En este proceso de asimilación, la Señora X perderá parte de su individualidad y sufrirá constantemente un conflicto de identidad, situación que desencadenará una crisis en su persona.

Así, el conflicto de la obra se da fundamentalmente entre el choque de dos fuerzas opuestas: La Señora X y La Señorita Y. Los deseos de una se verán obstaculizados por los deseos de la otra.

La Señorita Y ve en su rival su imagen mejorada, que refleja todas las cosas que ella anhela ser: tener un hogar, un esposo, hijos, un trabajo, una posición respetable, etc. La Señora X no se puede liberar de los pensamientos que la conflictúan porque en parte son vivenciados como propios en parte como los de su contrincante; no puede ser ella misma sin pensar un solo instante en la Señorita Y; tiene que luchar contra estas fuerzas internas que la conflictúan por eso es necesario exteriorizar; situación que la lleva a cuestionar sus propias necesidades frente a las expectativas que esperan los demás; en torno a lo que quisiera ser y lo que es.

La Señora X resuelve su conflicto, en el momento en que decide enfrentarlo y lo exterioriza; de esta manera lo puede verbalizar y hacer consciente.

Todas las acciones de la obra, están encaminadas al conflicto; así el aumento y la disminución de la tensión que se genera en escena dependen de éste.

III.1.7 Personajes

La obra nos presenta a dos personajes que tienen características opuestas. Son dos mujeres que han establecido una relación de competencia a lo largo de su vida; la cual las ha llevado a enfrentarse permanentemente. Los dos personajes son a la vez rivales y

complementarios: Una habla, esta casada, tiene hijos; mientras que la otra escucha, es soltera y no tiene hijos.

La Señora X es una mujer casada y es el personaje protagónico de la historia; es a partir de su monólogo que las acciones avanzan en escena.

La Señorita Y, es una mujer soltera, sin hijos. Su presencia desencadena el conflicto que está latente en la obra. Permanece callada durante el monólogo y reacciona eventualmente.

A continuación se estudian los personajes a partir de los aspectos que menciona Wagner para su análisis: *el aspecto fisiológico, el aspecto sociológico y el aspecto psicológico.*

1) Señora X

a) Aspecto fisiológico

Es posible que su aspecto físico, así como determinados rasgos y posturas, coincidan con los de la Señorita Y. Durante su monólogo la Señora X menciona que viste igual que la otra mujer y utiliza sus colores favoritos, también comenta que lee sus libros y toma sus bebidas predilectas, pero no se precisa.

En relación a su edad se puede inferir que es una mujer entre los treinticinco y cuarenta años de edad, ya que en su monólogo hace referencia a su vida pasada en la que las dos mujeres eran mucho más jóvenes.

Al inicio de la obra la Señora X entra vestida de invierno, con sombrero y abrigo, llevando una elegante cesta japonesa al brazo.

b) Aspecto sociológico

La Señora X es una actriz casada. En el pasado trabajó en el Gran Teatro Principal. En la actualidad tiene tres hijos. Su marido ocupa un importante puesto en el Ministerio, lo que sugiere que pertenece a la clase social alta. El marido proporciona la seguridad económica de su hogar la cual es satisfactoria. El medio en el que se mueve, las personas que visita, los objetos que posee y compra, la manera en la que viste, los lugares que frecuenta (veranea en las playas del lago Melar), los viajes que hace (gira por Noruega), las personas que están a su servicio en su casa (las criadas), son indicadores de que la Señora X posee un nivel de vida alto. En la obra se le ve con las compras navideñas que ha hecho para su familia y que orgullosa muestra a la Señorita Y. Disfruta de la vida y relaciones sociales, intenta agradar a toda persona que conoce ya que le es sumamente desagradable el estar enemistada con la gente. En su trato con las personas da la impresión de cierta superficialidad.

c) Aspecto psicológico.

La Señora X exterioriza sus pensamientos todo el tiempo, habla constantemente de su persona, de lo que piensa, de lo que siente de lo que quiere y cree. En su discurso cambia constantemente de una situación a otra, en las que se puede observar que experimenta

diversas alteraciones en su conducta: se enoja, discute, se disculpa, trata de justificarse, intenta agradar, a veces pretende ser sincera. Este personaje denota cierta inseguridad. Frente a la Señorita Y siente la necesidad de ser escuchada, de expresar sus sentimientos. Experimenta un conflicto de identidad que expone a lo largo de la obra.

2) Señorita Y

a) Aspecto fisiológico

En el monólogo no se proporcionan datos específicos sobre su aspecto físico ni rasgos particulares, se infiere que es una mujer que se asemeja en actitudes a la Señora X, porque ésta la ha copiado.

En cuanto a su edad se puede inferir que es una mujer entre los treinticinco y cuarenta años de edad.

Al inicio de la obra se encuentra sentada ante una botella de cerveza a medio beber leyendo una revista ilustrada.

b) Aspecto sociológico

Es una mujer soltera, sin hijos, no se sabe con certeza a que sector social pertenece, pero es posible que sea de la clase social alta. En el pasado estuvo inmersa en el mismo medio que la Señora X, trabajaba como actriz en el Gran Teatro Principal, solía frecuentar los mismos círculos sociales y los mismos lugares.

En la actualidad parece gozar de cierta independencia, ordena una cerveza en vez de tomar un chocolate como solía hacerlo en su juventud.

c) Aspecto psicológico

La Señorita Y es un personaje silencioso, durante el monólogo de la Señora X no pronuncia palabra alguna, eventualmente reacciona con gestos de desprecio, horror y risas a ciertos comentarios que le conciernen. Aparentemente está inmersa en su lectura, pero siempre escucha atenta lo que la Señora X tiene que decir.

En su juventud tuvo una estrecha relación con la Señora X y se involucró sentimentalmente con el marido de ésta, situación que todavía le causa malestar.

III.1.8 Ambientación

Los elementos que componen la ambientación, son indispensables en la estructura dramática. Al conjugarse con los demás elementos de la obra contribuyen a formar el efecto que el autor quiere lograr. En el monólogo, la ambientación se relaciona con el estado anímico de los personajes, con la atmósfera navideña a veces nostálgica y otras llena de tensión, con las situaciones planteadas y el conflicto. Strindberg logra la ambientación, por medio de la variación del tiempo, los cambios de sentimientos y la forma en la que inserta las situaciones al conflicto dramático; de esta manera despierta en el espectador diversas sensaciones.

III.2 Análisis genérico

Una vez estudiada la estructura dramática de la obra, se considera importante reconocer los elementos que conforman el género de la misma, ya que éste permite insertar la obra en su momento histórico, postulados del autor y estilo.

Como ya hemos visto en el capítulo del marco referencial, el género es una categorización literaria que nos sirve para clasificar un texto determinado y el cual establece características en común. Para Alatorre, el género tiene que ver con los diferentes sistemas de referencia, que por su variedad muestran las distintas perspectivas para el hombre y sus circunstancias a través de la experiencia concreta del teatro. Así sin repetir hemos identificado que *La más fuerte* quepa en el género denominado melodrama.

III.2.1 El melodrama

La obra tiene elementos que coinciden con las propuestas del género melodrama. Para Alatorre el melodrama estudia los caracteres, cuyos rasgos buenos o malos obedecen a la lógica y psicología de su propio carácter y los acontecimientos corresponden estrechamente a sus propósitos y capacidades. El azar también interviene lógicamente, y la verdad la saben los personajes de antemano, no la ocultan simplemente se mueven en razón de ella.¹²¹

Según Alatorre se deben considerar los siguientes elementos para delimitar el género del melodrama:

- 1.- Este género, aborda gran cantidad de temas, desde la historia de amor más sentimental, problemas de divorcios, fantasmas, hasta las psicosis más tormentosas. Su objeto de interés es la conducta humana.
- 2.- Maneja los sentimientos del espectador, pues éstos son fórmulas conductuales.
- 3.- Las características de los personajes serán escogidas de manera que permitan demostrar una proposición conductual.
- 4.- Maneja una contraposición de valores, por lo general, un personaje que por alguna razón sentimental (muerte de un pariente, enfermedad, acusaciones falsas, etc.) rechaza a quienes representan la virtud, pero las circunstancias le hacen, cambiar de opinión y reconciliarse con ella. El melodrama incide directamente en los valores de importancia social del hombre, es moralista en cierto sentido porque contrapone las creencias de dos personajes opuestos. Así presenta características opuestas de los mismos.
- 5.- El objetivo del melodrama es conmover al espectador, para convencerlo.

¹²¹ ALATORRE, Claudia Cecilia. *Ob. Cit.* pp. 89-90

6.- La anécdota no pretende ser una síntesis de las contradicciones de un momento histórico dado, sino servir de demostración circunstancial para una conducta.¹²²

Para Eric Bentley la visión melodramática es sencillamente, en cierto sentido la visión normal.

“Corresponde a un aspecto importante de la realidad. Es la forma espontanea y desinhibida de ver las cosas. El sentido dramático es el sentido melodramático. El melodrama no es una clase de teatro particular y marginal, y menos una especie decadente o excéntrica; es el teatro en su forma más elemental: constituye la quintaesencia del teatro.”¹²³

De esta manera, Bentley afirma que este género, pertenece a un estadio mágico, a esa etapa en la que los pensamientos se consideran omnipotentes, en que no se distingue con claridad la diferencia entre el *yo quiero* y el *yo puedo*, en otras palabras cuando aún no se le ha concedido reconocimiento diplomático a la realidad exterior.¹²⁴

III.2.2 Aproximación del género melodrama a *La más fuerte*.

En *La más fuerte*, Strindberg nos proporciona un material íntimo de sus personajes y narra la vida dramática de éstos.

“El drama es un fenómeno complejo que incide individual y socialmente, pues el hombre es un ser social; pero, también es individuo”¹²⁵

La combinación de diversos elementos en el monólogo, están destinadas a lograr el efecto que el autor persigue: involucrar al espectador en el conflicto de la historia y desencadenar en el distintas emociones.

“La materia prima del drama es la vida misma”¹²⁶

La historia gira en torno a los conflictos dramáticos de la Señora X, y plantea una situación humana no realista. Los acontecimientos que suceden en escena tienen en su forma un toque de exageración. Las emociones propias de este género, los hechos y las situaciones alcanzan dimensiones inesperadas. El lenguaje y expresiones también son exagerados. El lenguaje se presenta de manera fluida y rápida, el discurso es directo y conciso, hay una selección precisa del material que se presenta. Asimismo, el lenguaje se inclina por describir el interior de la Señora X, se preocupa por transmitirnos sus sentimientos, pensamientos y estados de ánimo.

La obra nos muestra, los pensamientos y sentimientos ocultos de la Señora X. En este caso la información reprimida, es inconsciente. Conforme la obra avanza la Señora X revela las

¹²² *Ibid*; p. 82-86.

¹²³ BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. p.202. *Ibid*; p.203.

¹²⁴ *Ibid*; p 14.

¹²⁵ *Ibid*; p.25.

¹²⁶ *Ibid*; p.39.

verdades ocultas de su pasado. Por otro lado el monólogo refleja una postura conductual, describe el comportamiento de los personajes ante determinadas situaciones, sus reacciones, sus relaciones, sus motivaciones conscientes e inconscientes, sus rasgos de carácter manifiestos y ocultos.

El monólogo se dirige a las emociones del espectador, trata de despertar en él, sentimientos de compasión hacia la Señora X. A la cual se le observa como la víctima de la historia, porque ha sufrido dificultades penosas a lo largo de su vida. Mediante las actitudes de la Señora X el autor nos muestra la conflictiva de una postura humana, de esta manera pretende manejar nuestros sentimientos desprendiendo desde risas hasta lágrimas. El espectador puede sentirse en algún momento identificado con la problemática de este personaje, de la misma manera podrá compartir sus temores. Estas circunstancias que producen en el público compasión por la Señora X se refieren a emociones superficiales. El monólogo busca despertar en el espectador simpatías y antipatías hacia la Señora X.

"Una indagación sobre el melodrama sobre sus atractivos puede empezar lícitamente con una reflexión o dos acerca de las lágrimas." ¹²⁷

Ahora bien, para conseguir el efecto oportuno y darle el tono correspondiente a la obra, el autor se vale de varios recursos:

En primer lugar dota a la Señora X de los sentimientos de manera discontinua, estas interrupciones que distraen y relajan la tensión de los sentimientos de la Señora X que aún no van a precipitarse quitan seriedad momentáneamente a la escena como si fuera un medio de contraste, gracias al cual se acentúan las partes serias, se aligera o aumenta la tensión de un sentimiento, es decir de forma ininterrumpida a través de pausas que hace el mismo personaje

En segundo lugar, por medio de este mecanismo de tensión - relajación de la escena, el autor logra cierto suspenso que mantiene atento al espectador en relación con las expectativas futuras de la historia.

En tercer lugar introduce el elemento sorpresa que modifica violentamente el curso de los sentimientos de la Señora X. En el monólogo se observa la introducción del elemento sorpresa momentos antes de que la obra alcance el punto climático; justamente cuando la Señorita Y, personaje que ha permanecido en silencio durante todo el discurso se propone intervenir; pero la Señora X se lo impide, de esta manera la situación cambia drásticamente de un segundo a otro. El espectador por otra parte ha estado esperando este momento, siente que en algún instante el personaje silencioso va a hablar.

En cuarto lugar los cambios en el estado emocional de los personajes son circunstanciales y son necesarios para lograr el tono. Así, el encuentro de las mujeres no es fortuito sino circunstancial, de la misma manera las situaciones que se presentan en escena y la forma en la que se desarrollan los sucesos de la historia.

¹²⁷ *Ibid*, p.206.

También contribuyen a conseguir el efecto la exageración adecuada de los sentimientos de los personajes.

En quinto lugar el empleo de las pausas y la distribución del tiempo, contribuyen a la progresión de las ideas, indican cambios de acción, de sentimientos, de actitudes, intensifican los momentos de suspenso y ayudan a darle ritmo y continuidad a la historia.

En sexto lugar, la trayectoria que sigue la Señora X a lo largo del monólogo, coincide también con el trayecto del personaje del melodrama; es decir se presenta un personaje que por alguna razón particular se encuentra en una situación desfavorable, la cual lo ha llevado a enfrentar sucesos penosos, a sus deseos se oponen los deseos de otros personajes a los cuales se enfrenta; éstos generalmente representan los valores contrarios. Esta oposición genera el conflicto. Posteriormente el personaje se enfrenta a su situación, resuelve su conflicto y lucha con su oponente. Al final sale victorioso de las contrariedades y obstáculos circunstanciales, así como de las provocaciones de su contrincante.

De manera similar la Señora X entra al café para confrontarse con el objeto de su conflicto; reconoce las circunstancias ocultas en su pasado, concientiza su situación actual para reconciliarse y perdonar a la Señorita Y. Al final del monólogo la vemos triunfante, de alguna manera representa a la parte heroica de la historia pues se ha sobrepuesto a las circunstancias difíciles.

Finalmente en *La más fuerte*, se enfrentan dos personajes cuyos valores se confrontan dialécticamente; esta oposición genera el duelo entre ambas y la lucha de cada una por alcanzar el poder. Este choque producirá el conflicto. Los personajes enfrentan una contraposición interna de valores; que aparentemente los hace complejos, la Señora X por ejemplo muestra una diversidad de emociones que la hacen cambiar constantemente de actitud: rehuye, sufre, propone, ama, odia, se sacrifica a otro, etc. Su comportamiento es a veces sincero, a veces frío y calculador. De manera que a lo largo de la historia parece que ella es la víctima. Mientras que la Señorita Y su oponente, se le identifica con la contraparte negativa de la historia.

III.3 Análisis psicológico

Este apartado estudia a los personajes desde una perspectiva psicológica (subjetiva). El objeto de este análisis implica el conocimiento de los rasgos dinámicos internos de los personajes y de las necesidades de los mismos. Permite por un lado explicar la naturaleza y el desarrollo de los procesos internos de los caracteres y por el otro hacer hincapié en la importancia de los motivos, las emociones y otras fuerzas que intervienen en el desarrollo de la obra. También nos da la posibilidad de observar detalladamente el temperamento de cada uno de los personajes en el ámbito personal, de comportamiento y de relación. De esta manera este análisis es importante porque permite enmarcar el trabajo de la puesta, ya que a partir de éste se recopilan gran cantidad de datos específicos, de carácter personal acerca de la conducta de los personajes

Es importante advertir, que el siguiente análisis psicológico es de carácter interpretativo; retoma como fundamentos los aspectos mencionados en el marco referencial del modelo psicoanalítico de Freud y los planteamientos sobre la crisis de identidad de Erikson.

De ninguna manera es un análisis psicodinámico clínico, porque evidentemente hay una finalidad diferente entre lo que se propone un psicoterapeuta en relación a su paciente y lo que se propone un actor, un director o un dramaturgo en relación al personaje que quieren analizar. Sin embargo el proceso interno que desarrolla la Señora X, es analizable a través de la lectura psicoanalítica la cual como marco de referencia es utilizada para explicar su modelo de comportamiento así como para hacer un inventario de sus rasgos principales de personalidad y de las características esenciales que desempeñan un papel primordial en el conflicto central de la obra.

“Un personaje teatral no es más que la visión de un dramaturgo creada para una tarea escénica determinada, y por lo tanto, no es un ser humano viviente.”¹²⁸

III.3.1 En busca del interior del ser humano

“I do not care about my own appearance, but I would hope that people could see into my soul.”¹²⁹

Una de las propuestas que nos acerca a la obra de Strindberg, es justamente la manera en la que presenta las situaciones, el desarrollo de la acción y la descripción de sus personajes. Strindberg nos muestra el mundo interno de éstos. Es decir aquellas cosas que a simple vista no pueden verse, como son: los estados mentales, los pensamientos y las imágenes inconscientes que repentinamente se manifiestan en el estado consciente. Strindberg por lo tanto trató de descifrar la complejidad humana y se interesó por descubrir los mecanismos mediante los cuales los seres humanos reaccionaban ante determinadas circunstancias, transitando de un estado emocional a otro. Quizás esta inquietud por analizar al individuo, surgió de su propia necesidad de explicarse quién era y que lugar ocupaba dentro de la sociedad. En algunos estudios fotográficos que mostraban autorretratos suyos trató de descubrir las diversas facetas que conformaban su personalidad; analizó rasgos, expresiones faciales, posturas y actitudes que lo hacían cambiar constantemente de actitud. Se describió así mismo representando varios roles en su vida: como padre, artista, amigo, etc.

La idea de estudiar al hombre introspectivamente lo llevó a desarrollar un teatro intimista, en donde el espectador tenía la posibilidad de observar de cerca la vida de los personajes, como si éstos estuvieran vistos bajo el lente de una lupa.

El monólogo dramático, le permitió a Strindberg explorar introspectivamente distintos aspectos del ser humano, como son la subjetividad, la intimidad, los estados mentales, los mecanismos del inconsciente y la vida del ego de los personajes. Generalmente los

¹²⁸ WAGNER, Fernando. *Ob. Cit.* p.90.

¹²⁹ MEIDAL, Björn. *August Strindberg*, p.13.

monólogos dramáticos, presentaban a un personaje protagónico que hablaba en escena y a otro que lo escuchaba, o voces y sonidos que respondían a las interrogantes de éste.

La técnica del monólogo dramático consiste principalmente en el propiciar que el protagonista entable una conversación consigo mismo a través de la cual manifieste sus conflictos internos, los cuales aparecen a partir de la libre asociación de ideas o recuerdos.

Strindberg encontró en los monólogos, una buena forma de expresar y exteriorizar los conflictos internos del personaje frente al público, ya que éstos representaban puntos climáticos de sentimientos controlados que se revelaban en escena. La intención del monólogo era crear una situación compleja en la cual más de dos personajes se veían involucrados a partir del discurso de uno solo; por lo tanto la idea y el conflicto tenían lugar en escena; a través de las frases de los protagonistas, el espectador participaba en el desarrollo de la acción, observando como los complejos sucesos del pasado y del presente eran mostrados por un intérprete a la audiencia.¹³⁰

La más fuerte es un buen ejemplo de las premisas anteriores; nos habla de los pensamientos ocultos de una persona y nos cuenta aspectos importantes de su intimidad: La Señora X protagonista de la historia, entrará a escena para revelarnos aquellas situaciones que han permanecido inconclusas en el pasado. De esta manera el espectador se hace partícipe de los eventos que ocurrirán en escena.

III.3.2 Acercamiento a las propuestas de Freud.

Strindberg estuvo estrechamente vinculado con las nacientes propuestas psicológicas de su momento; se interesó profundamente por el estudio de la estructura de la personalidad y la conducta humana, así como por el proceso mental enfrentado a alguna situación externa; el libre fluir de la conciencia y el monólogo interior. También se interesó por reproducir la realidad interna de sus personajes y exponer el proceso psicológico de la acción. De esta manera con sus personajes Strindberg se anticipó a las teorías de Freud. Las ideas de subjetividad, el estudio de los mecanismos inconscientes, el autoanálisis, el énfasis en la personalidad, el exhaustivo estudio del yo; representan puntos de enlace entre las inquietudes de Strindberg y las motivaciones de Freud. Ambos interesados en el comportamiento humano, uno en el campo de la psicología y otro en el campo de la literatura.

Actualmente, Strindberg es considerado uno de los más grandes intérpretes de los conflictos anímicos, ya que logra penetrar en el alma humana y no se detiene en el simple retrato de las posturas de éstos.

¹³⁰ La técnica del monólogo dramático fue utilizada por Strindberg en obras posteriores en las cuales empleó largos monólogos, mismos que le funcionaron para retratar partes distintas de un mismo individuo. En obras como *El Sueño*, el autor buscó representar en escena la forma de los sueños, variando la percepción del tiempo y del espacio. Las características de sus obras expresionistas, tuvieron su origen en los monólogos dramáticos.

Para acercarnos al análisis psicológico de *La más fuerte* se retoman en primera instancia los aspectos que integran la teoría psicoanalítica de Freud, los cuales funcionan como fundamento de estudio, en tanto que permiten observar el proceso interno de la Señora X. Posteriormente se exponen los rasgos de carácter de los personajes así como sus principales motivaciones y conductas.

Fundamentos psicológicos:

- a) Circunstancias del pasado de la protagonista. Recuerdos reprimidos e inconscientes.
- b) Verbalización de las circunstancias pasadas generadoras del conflicto central, de manera que se haga consciente el material reprimido.
- c) Reflexión en torno al material inconsciente (autoanálisis).
- d) Afloración libre y fluida de ideas a partir de la libre asociación de imágenes, objetos y pensamientos.
- e) Concientizar el conflicto. Reconstrucción del pasado en su dimensión real y asumir las circunstancias presentes.

"El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos, nos dice que hay un lugar en él que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos, y esto es muy atractivo."¹³¹

a) Los recuerdos

La Señora X, a lo largo de su vida, ha adquirido según lo menciona en la obra, un vasto depósito de recuerdos, los cuales representan su historia personal, hablan de sus logros, de sus fracasos, de sus miedos, que se asocian directamente con sus relaciones personales anteriores, con objetos, con escenas, con sus deseos e inquietudes, circunstancias afectivas y otros aspectos que definen su personalidad.

En *La más fuerte*, los recuerdos son la parte fundamental de la obra, es a través de éstos que el pasado adquiere realidad en escena y la historia toma su curso.

Al inicio del monólogo, la Señora X entra al café con la finalidad de tomar un chocolate, su objetivo se ve desviado cuando reconoce la presencia de la Señorita Y que esta sentada en un rincón. La Señorita Y representa el enlace entre las circunstancias del pasado y las circunstancias del presente. De manera que este personaje se convierte en el estímulo desencadenante del conflicto que ha estado latente desde años atrás. A través de su presencia resurgen los recuerdos ocultos y violentos de las memorias reprimidas del pasado de la Señora X y sus pensamientos inconscientes afloran en escena.

Tras un largo tiempo de no verse, ahora las dos mujeres se encuentran solas, sentadas una frente a la otra, esperando el momento preciso para intervenir. Ambas están inmersas en un espacio y en una situación propicias para que el conflicto dramático tenga lugar en escena. Las intimidades de su vida pasada, los pensamientos inconclusos están a punto de revelarse a través de asociaciones inesperadas, juegos de palabras y evocaciones casi oníricas.

¹³¹ HALL, Calvin. *Ob. Cit.* p.27.

De esta manera la obra empieza con la oposición de dos caracteres. El encuentro de las actrices no es directo ya que la Señorita Y reacciona eventualmente a los comentarios de la Señora X. Este distanciamiento genera un alejamiento emocional entre ambas y facilita que la Señora X empiece a exponer sus inquietudes, las cuales le permiten hacer un reconocimiento objetivo de sí misma y atender cada vez más a sus experiencias pasadas. La Señorita Y semejante al psicoterapeuta, escucha atentamente lo que su compañera tiene que decir.

Las primeras imágenes que se asocian con los recuerdos, se refieren a los años de juventud de las actrices, en los que solían trabajar en el Gran Teatro Principal y disfrutar de los momentos alegres de sus vidas; la Señora X le recuerda a la Señorita Y su afortunada relación con su novio y lo feliz que se sentía las navidades que pasaba a su lado en la casa de campo de sus padres. Estos recuerdos evocan las circunstancias anteriores de manera general.

Posteriormente la Señora X expone la situación desafortunada de la Señorita Y en el pasado, cuando se ve obligada a dejar el Gran Teatro Principal por intrigas. Se infiere que ella misma participa en este evento y se siente un tanto culpable por lo ocurrido.

A continuación, se hace presente la imagen del marido, recuerdo importante ya que determina el punto de encuentro entre las dos mujeres y es el elemento propiciatorio del conflicto. La Señora X manifiesta entonces, uno de sus temores principales, el cual se ha negado a aceptar: la incertidumbre de la relación amorosa entre su marido y la Señorita Y:

“Recordar es peligroso, a nadie le gusta conocer la verdad sobre sí mismo”¹³²

De aquí en adelante los recuerdos reprimidos empezarán a fluir aunque todavía con alguna restricción; y empiezan a hacerse presentes en el estado consciente de la Señora X:

“Señora X:...;Quizá tu también lo hayas perseguido! Yo no estaba muy tranquila contigo..., no me inspirabas demasiada confianza. ¡Pero ahora estoy segura de que el no se interesó nunca por ti y además siempre he tenido la impresión de que tú le tenías tirria, al menos eso pensaba yo!”¹³³

b) Verbalización

La verbalización es un factor importante en el proceso psicoanalítico ya que permite al paciente tomar conciencia de sus conflictos pasados y resolverlos.

A través de la verbalización la Señora X obtiene datos esenciales de su propio yo que le ayudan a enfrentar sus problemas y a disminuir su angustia, dado que las ideas y recuerdos se hacen conscientes a través de la libre asociación y de la interpretación de los nexos faltantes entre las asociaciones. De esta forma reconoce y descubre deseos que de otra manera no hubiera podido descifrar:

¹³² *Ibid*; p.56.

¹³³ STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.207.

“Señora X (pensativa) .- Ya desde que nos conocimos ha habido algo raro en nuestras relaciones... Cuando te vi por primera vez me díste miedo, tanto que no me atrevía a perderte de vista ni un segundo. Me las arreglaba en todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti...Y como no me atrevía a ser enemiga tuya me hice tu amiga!...”¹³⁴

c) *Introspección*

El monólogo implica una constante reflexión en torno a las circunstancias internas de la Señora X. A través del monólogo, expone el material inconsciente de su pasado, de esta manera analiza sus sentimientos reprimidos que se van manifestando. Empieza a exteriorizar aquellas situaciones ocultas que aparentemente le producen placer pero que en el fondo no son más que el reflejo de su dolor; situaciones que ha tratado de justificar. Se expresa en forma libre y franca. Poco a poco hace a un lado sus defensas y se conduce a descubrir el material relacionado con sus conflictos. Durante el transcurso del monólogo agudiza su introspección, aparecen con toda claridad nuevas direcciones y distintos cursos de la acción. La Señora X se pregunta y se responde a sí misma, en busca de un análisis más introspectivo. De modo que es la Señora X la que conduce su propio psicoanálisis, su propio autodescubrimiento. A través del monólogo nos muestra los complejos sucesos de su pasado que la enfrentan a las mismas situaciones generadoras del conflicto. Con la ayuda de la Señorita Y, la protagonista descubre la raíz del problema, revive sus experiencias pasadas, comprende sus frustraciones, sus deseos reprimidos, sus impulsos que hasta ese momento estaban ausentes de su conciencia:

“Señora X: ... Quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas allí como una serpiente mirándome con tus ojos negros y me hipnotizabas..., yo sentía como las alas al intentar volar, me arrastraban hacia las profundidades...”¹³⁵

d) *Asociación libre*

La libre asociación juega un papel indispensable en el proceso psicoanalítico, ya que es a través de este mecanismo que los recuerdos inconscientes afloran a la conciencia de la persona.

Durante el desarrollo del monólogo, la Señora X hace frecuentemente asociaciones libres de imágenes, objetos y palabras; de manera que éstos le permiten que los sentimientos y las circunstancias inconscientes afloran al presente sin ningún obstáculo. En esta libre asociación, hace diversas pausas unas más largas que otras, las cuales la hacen cambiar de un tema repentinamente a otro y olvidar sucesos particulares. La presencia de algunos elementos como serán la taza de chocolate, las zapatillas con los tulipanes bordados y otras, dan pie a que la Señora X asocie las circunstancias pasadas con las presentes.

Cuando estas circunstancias afloran a la conciencia, sobreviene un relajamiento en la Señora X; desaparecen las posturas falsas, la rigidez, el egocentrismo y las actitudes

¹³⁴ *Ibid*; p.208.

¹³⁵ *Ibid*; p.209.

defensivas; ya que hay un reconocimiento más profundo de las circunstancias generadoras del conflicto.

“ Señora X.- ...¿Por qué rompiste tu noviazgo? ¿Por qué no volviste ya por nuestra casa después de aquello? ¿Por qué no quieres venir a pasar la Nochebuena con nosotros?

Señorita Y (hace un gesto como si quisiese hablar).

Señora X.- ¡Calla! ¡No hace falta que digas nada, porque ahora ya lo entiendo todo! ¡Y no necesito tu ayuda! ¡Así es que fue por eso, por eso y nada más que por eso! ¡Claro! ¡Ahora sí que salen las cuentas! ¡Exactas! ¡Así son las cosas! ¡Qué asco! ¡No quiero estar ni un minuto más en la misma mesa que tú!

(Se lleva sus cosas a la otra mesa)

Es por eso por lo que tengo que bordarle tulipanes - ¡esas flores odiosas!- en las zapatillas, porque a ti te gustan los tulipanes...”¹³⁶

Por otro lado, el ambiente que se genera en escena contribuye a que la Señora X exprese de manera libre sus problemas. Es un ambiente de seguridad que le permite explorar el fondo de sus emociones y experiencias sin trabas. La Señorita Y mientras tanto, procura no evaluar ni juzgar los sentimientos de la Señora X, de vez en cuando reacciona., elogia las respuestas que le complacen y reprocha las que le displacen.

e) Toma de conciencia

Finalmente una vez que la Señora X se adentra en sus conflictos inconscientes y los comprende su tarea queda consumada. Logra resolver sus dificultades actuales y dominar las estrategias apropiadas para la solución. De esta manera pone en armonía tanto su mundo interno (sentimientos) como el externo (adaptación a su ambiente).

Durante el desarrollo de la historia, la Señora X empieza a apreciarse a si misma; al final se siente ansiosa por relacionarse con otros, por regresar a su casa ver a su marido y estar con sus hijos. Asume su nueva situación, reafirma su sentimiento de fortaleza y de triunfo frente a su rival. También es importante mencionar que los tulipanes son un elemento importante en la obra porque se relacionan con los recuerdos de la Señora X, son los que hacen posible la conscientización del conflicto, por eso Strindberg los vuelve a incluir en el monólogo final:

“Señora X.- ...Ahora me voy a casa... y me llevo los tulipanes...¡Sí, tus tulipanes! Tú no quisiste aprender nunca nada de los demás. Tampoco quisiste doblarte como la hierba al viento... y por eso te partiste como una caña seca... ¡Y yo no me partí! ¡Gracias, Amelia, por tus útiles enseñanzas! ¡Gracias por haberle enseñado a mi marido a amar! ¡Ahora me voy a casa... a quererlo mucho!”¹³⁷

¹³⁶ *Ibid*; p.209.

¹³⁷ *Ibid*; p.211.

En el psicoanálisis, la toma de conciencia es un factor importante para que el paciente pueda concluir su ciclo de terapia, hacer su cierre y resolver sus conflictos. Desde ese momento ya no regresará al pasado sino que asumirá su situación presente.¹³⁸

“Aquello que puede liberar al hombre de la esclavitud interna, es decir, la aceptación consciente de ciertas verdades respecto de sí mismos y de los demás, es lo que trata de hacer el psicoanálisis.”¹³⁹

III.3.3 Rasgos de personalidad de los personajes

A continuación se estudian los rasgos principales del carácter de los personajes, fundamentados en las propuestas de Freud en torno al desarrollo y dinámica de la personalidad. Empezamos por mencionar las características de la protagonista: La Señora X.

a) Señora X

La psicología de la Señora X aunque en el fondo aparenta cierta complejidad y diversas contradicciones es relativamente sencilla pues tiene un patrón de comportamiento constante. A lo largo del monólogo tiene cambios continuos de una emoción a otra; de manera que se le puede observar en diversas facetas: algunas veces nos conmueve, otras nos hace reír, en ocasiones asume actitudes ridículas, otras parece fría y calculadora de tal manera que parece saber exactamente lo que va a decir y como va a proceder; en otras aparenta cierta ingenuidad, en otras muestra ironía. Estos comportamientos revelan la incapacidad que tiene de expresar sus verdaderos sentimientos; los cuales se manifiestan a través de enojo, resentimiento y culpabilidad; son el resultado de las constantes luchas internas a las que se ha enfrentado desde su encuentro con la Señorita Y. Durante su monólogo se le observa con frecuencia dudar, cuestionar, interrogar; aspectos que denotan su propia inseguridad. La Señora X experimenta sentimientos encontrados: por un lado le habla confiadamente a la Señorita Y con aires de sabihonda y por otro lado se siente con temor de expresarle sus verdaderos sentimientos, se siente triunfadora cuando ataca las debilidades de su rival pero también se siente culpable, disfruta de las palabras hirientes que le dice y a la vez se disculpa, quiere estar cerca de su contrincante sin embargo la rechaza, pretende decir la verdad cuando en realidad miente; estos comportamientos inciden con rasgos neuróticos. Que hace pensar en una persona que se está debatiendo entre funcionar en el mundo real o perderse en sus fantasías.

En sus actitudes demuestra tanto rasgos de personalidad introvertidos como rasgos extravertidos, predominando estos últimos en su persona. En la obra se la describe como una mujer dinámica, abierta, sociable, en constante movimiento, llena de energía. La Señora X cambia de un momento a otro de actitud y de postura; le interesa relacionarse con las demás personas y emprender actividades en colaboración con otros; sabe aprovechar las

¹³⁸ A partir de los conocimientos del autor sobre el comportamiento humano, lleva la acción en este monólogo al mundo de la imaginación como en un sueño, son los sentimientos ocultos que tiene todo hombre y que no han sido revelados.

¹³⁹ HALL, Calvin. *Ob. Cit.* p.57.

circunstancias y utilizar a las personas para sacarles el mayor provecho en función de sus necesidades, conoce los mecanismos para manipular y es fuertemente seductora. Sin embargo carece de autocrítica, vive en torno de sus recuerdos, se viste y actúa como la Señorita Y de sus memorias; por lo tanto la Señora X no ha tenido un crecimiento personal. Ella ha asumido el rol que la sociedad le ha asignado, de esta manera vive en función de lo que los demás esperan de ella como mujer.

Aunque no se dan datos específicos sobre su aspecto físico, se infiere que su imagen va a tono con su carácter ambivalente. Pretende reflejar la imagen de una persona que no es, se viste, actúa e incluso reacciona como la Señorita Y a la cual copia. La Señora X se describe así misma como una celebridad, una mujer de mundo, todo el tiempo habla de ella, de sus conflictos, de las cosas que hace, quiere ser el centro de atención y no da la oportunidad de que el otro carácter se exprese en escena.

El conflicto al que se enfrenta la Señora X es por lo tanto que experimenta constantes luchas internas entre sus instancias psíquicas que la confunden, por un lado se enfrenta al rol que le impone la sociedad, al deber ser, (*el superyó*: exigencias sociales), por otro lado se enfrenta al querer ser independientemente de lo que la sociedad establezca, que obedece a impulsos internos (*el ello*) y por último se enfrenta a su yo (*el yo*) que trata de equilibrar a las instancias anteriores. Al final el triunfador es un nuevo yo que se consolida. La Señora X se rige por su instinto de conservación que es el que la conduce a introyectar esos aspectos de la Señorita Y y a sentirse conflictuada entre dos yos, esta integración de las dos identidades, es la que la hace predominar sobre los individuos más débiles convirtiéndola en un individuo superior. En la persecución de sus metas no se hace escrúpulos sobre los medios que utiliza para enfrentar a su enemigo ya que su objeto es sobrevivir. De esta manera la vida de la Señora X es una lucha constante por predominar, su instinto de conservación logra gobernar los de celos y agresión a través de los mecanismos de defensa. En esta lucha intervienen fuerzas que se oponen y fuerzas que la impulsan a actuar (Contra-catexias - Catexias) las cuales son mediadas por los mecanismos de defensa. Estas luchas le generan frustraciones que implican que experimente estados de privación o pérdida. La frustración le produce un estado de inhibición interna.

Por otro lado, la vida de la Señora X se ha desarrollado en un ambiente de tensión y de competencia, situación que ha generado en ella celos y angustia. Para superar estas tensiones y poder conformarse con las exigencias de *el yo* y del entorno, ha desarrollado mecanismos de defensa que le han permitido escapar de las situaciones generadoras del conflicto. De esta manera ha recurrido a estrategias defensivas de autoengaño para hacer frente a sus problemas; ya que siente miedo de las circunstancias externas:

“Señora X.- ...Si tu quisieses matarme a mí, no me sorprendería demasiado, porque yo me crucé en tu camino – y sé que eso no lo olvidarás nunca -, aunque fui completamente inocente.”¹⁴⁰

El mecanismo de defensa que utiliza con mayor frecuencia es el de formación reactiva.

¹⁴⁰ STRINDBERG, August. *Ob. Cit.* p.206.

Este mecanismo representa una defensa contra la impotencia frente a la superioridad del enemigo. De esta manera la Señora X se doblega ante la Señorita Y en vez de hacerle frente; como teme ser su enemiga se vuelve su amiga. Todo el tiempo expresa lo opuesto de lo que realmente siente y quiere ser.

“Señora X: ...Yo no entiendo muy bien por qué, pero me es sumamente desagradable el estar enemistada con la gente. ¡Y especialmente contigo!...”¹⁴¹

Este mecanismo le impide adaptarse a las circunstancias cambiantes, sus emociones no son genuinas, tiene que estar más bien en constante despliegue, como si cualquier falla en su exhibición permitiera que el sentimiento contrario ascendiera a la superficie. De esta manera el yo se protege de experimentar sentimientos de inferioridad. Pero esto obliga a la Señora X a gastar energía en finalidades engañosas e hipócritas.

El siguiente mecanismo que utiliza es el de proyección. Mediante éste justifica sus propios actos endosando la culpa de sus intrigas y de sus miedos a los demás. De esta manera escapa de sus sentimientos de culpabilidad convenciéndose así misma de que no tiene alguna responsabilidad.

“Señora X.- ...Tú aún sigues creyendo que te echaron del Gran Teatro Principal por mis intrigas. Pero no fue por eso. ¡Yo no intrigué para que te echasen, aunque tú lo creas!. ¡Bueno, da igual lo que te diga, porque seguirás convencida de que fui yo!”¹⁴²

En las siguientes líneas se puede apreciar como cambia la actitud de la Señora X en virtud de la proyección, en donde ya no reconoce que era ella la que intentó controlar a la Señorita Y espiándola en sus movimientos, sino que percibe a la Señorita Y como una serpiente de la mirada paralizante que no la deja alejarse de ella.

“Señora X.- ...Cuando te vi por primera vez me diste miedo, tanto que no me atrevía a perderte de vista ni un segundo. Me las arrojaba, en todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti...”¹⁴³

“Señora X.- ...Quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas allí como una serpiente mirándome con tus ojos negros y me hipnotizabas... yo sentía como las alas al intentar volar, me arrastraban hacia las profundidades....”¹⁴⁴

También utiliza el mecanismo de negación, es decir ignora la realidad porque le causa dolor, no reconoce la existencia de experiencias desagradables para protegerse a sí misma. De esta manera se autoengaña todo el tiempo.

“Señora X: ...¡Y además estoy segura , ¿sabes?, de que no me engaña! ¡Sí, estoy segura! Porque el mismo me lo ha dicho...”¹⁴⁵

¹⁴¹ *Ibid*, p.208.

¹⁴² *Ibid*; p.206.

¹⁴³ *Ibid*; p.208

¹⁴⁴ *Ibid*; p.209

¹⁴⁵ *Ibid*; p.208.

Otro de los mecanismos que utiliza es el de racionalización, es decir oculta circunstancias generadoras de angustia intelectualizándolas.

“Señora X: ...Y que más me da si has sido tú u otra persona la que me ha enseñado a tomar chocolate... ¡Me da exactamente igual! (Toma una cucharadita de chocolate con aire de sabionda) Además, ¡el chocolate es una bebida muy saludable! si he aprendido a vestirme de ti..., pues tant mieux..., ¡así conseguí que mi marido se fijase más en mí! Y en esa batalla tú perdías cuando yo ganaba.”¹⁴⁶

A través de los mecanismos de defensa, la Señora X se protege del daño o destrucción que podría causarle el conocimiento de la verdad sobre si misma y de la realidad. Éstos le ayudan a superar barreras que dificultan la satisfacción de sus necesidades básicas. Encubre el verdadero significado de sus acciones. Su comportamiento resulta ingenioso y manipulador de esta manera consigue sus objetivos.

La Señora X no es más que el reflejo de su época, una época neurótica, mezcla de cosas nuevas y viejas en conflicto.

b) Señorita Y

La Señorita Y es un personaje con características distintas. A diferencia de la Señora X, se presenta la imagen de una mujer pasiva, silenciosa; que transmite tranquilidad y que esta más inclinada a la reflexión. No se observa que tenga conflictos o al menos ha encontrado la manera de solucionarlos, probablemente éstos los resolvió en el pasado cuando dejó de frecuentar la casa de la Señora X y optó por asumir su propia responsabilidad. No vive en los recuerdos del pasado, ni tiene nada que ocultar, sus circunstancias actuales son diferentes a las anteriores, éstas revelan que ha tenido un crecimiento personal, se encuentra en otra etapa de su vida, tan es así que sus gustos han cambiado, ahora ya no toma chocolate sino cerveza, éste podría ser un signo de su independencia del cual se podría inferir su rompimiento con el estereotipo femenino de la época, quizás en el pasado presento patrones de comportamiento similares a los de su rival, los cuáles todavía se evidencian en ciertos rasgos y posturas que son comunes a las dos mujeres. La Señorita Y ha optado por su autonomía, es auténtica, sabe quien es, no tiene conflicto de identidad, no posee todo lo que la Señora X tiene: hogar, marido, hijos; pero es dueña de su libertad. Por otro lado, la Señorita Y pone en contacto con sus emociones a la Señora X, ella permite que ésta haga catarsis en el momento que decide escucharla y no retirarse a la más leve provocación, la Señorita Y parece ser el espejo del sentimiento de su contrincante; similar al psicoterapeuta escucha lo que la Señora X tiene que decir reaccionando eventualmente a las respuestas agresivas de ésta, sin mostrar asombro alguno ni tomar partido; conoce de antemano la forma en la que va a reaccionar, sabe cual va a ser su discurso, qué mecanismos manipuladores va a usar y sabe como no involucrarse con las neurosis de su rival. La Señorita Y no se ha doblegado frente a la falsedad, no es una farsante, no compete, por eso calla no tiene mecanismos de defensa de autoengaño; aún y cuando la Señora X le dice palabras severas sobre su personalidad.

¹⁴⁶ *Ibid*; p.210.

“Señora X.- ...¿Y por qué estas siempre callada, callada como una muerta? Fíjate que yo al principio pensé que era un signo de fuerza. ¡Pero probablemente no tienes nada que decir! ¡Así de simple! ¿Y sabes por qué? ¡Porque ni siquiera eres capaz de pensar en nada!... Tú nunca quisiste aprender nada de los demás. Tampoco quisiste doblarte como la hierba al viento... y por eso te partiste como una caña seca...”¹⁴⁷

c) *Relación de los personajes*

A lo largo de la obra, Strindberg nos presenta a dos caracteres con rasgos de personalidad diferentes, no obstante en el pasado la relación de las dos actrices era de rivalidad, cada una intentaba predominar sobre la otra y obtener el poder. Su relación representaba un constante enfrentamiento entre dos fuerzas distintas, acentuado por la posesión del marido que desencadena la lucha de las dos mujeres. Sin embargo cuando la Señorita Y opta por abandonar la casa de su rival, en ese momento su visión respecto a ésta cambia, sin embargo la Señora X no se puede liberar de los sentimientos violentos que siente hacia su rival y continúa luchando. La Señorita Y representa para ella el elemento desencadenante de sus impulsos agresivos. Su presencia le causa sacudidas internas y frustraciones a las cuales responde con violencia, es por eso que utiliza frases hirientes para liberar su enojo.

“Señora X: ¡Pobre Amelia! ¿Sabes que a pesar de todo me das mucha pena? (...) Mira, yo, aunque quisiese, no podría enfadarme contigo..., porque a pesar de todo tú eres la más débil (...) Al fin y al cabo, querida amiga, quizá sea yo en estos momentos la más fuerte...”¹⁴⁸

“Señora X: ¿Y por qué estas siempre callada, callada y callada como una muerta? Fíjate que yo al principio pensé que era un signo de fuerza. ¡Pero probablemente es que no tienes nada que decir! ¡Así de simple! ¿Y sabes por qué? ¡Porque ni siquiera eres capaz de pensar en nada!...”¹⁴⁹

La relación entre ambas mujeres según el modelo psicoanalítico y como ya se mencionó anteriormente, podría interpretarse de la siguiente manera: La Señorita Y funge como el psicoterapeuta mientras que la Señora X funge como la paciente. Al inicio de la obra observamos a la Señorita Y sentada ante una botella de cerveza a medio beber, leyendo varias revistas ilustradas; quizás espera inconscientemente la llegada de alguien. Caso similar al terapeuta que aguarda a su paciente para iniciar la sesión. Más adelante y como si estuviera predeterminado lo que va a suceder, la Señora X entra al café y se topa con la figura de la Señorita Y, la cual representa el elemento que hace aflorar su conflicto. La Señorita Y inmediatamente establece una distancia de la situación emocional y se queda callada; en el psicoanálisis el terapeuta establece una situación similar a fin de poder ver y analizar objetivamente la situación que está tratando. De esta manera la relación que se da entre ambas durante el desarrollo del monólogo, se asemeja a la relación que establece el psicoanalista con su paciente, en donde el silencio del primero favorece la libre asociación del segundo.

¹⁴⁷ *Ibid*, p.208.

¹⁴⁸ *Ibid*; p.208.

¹⁴⁹ *Ibid*; p.211.

III.3.4 El conflicto de identidad

Para acercarnos al estudio del conflicto de la obra, partiremos de las propuestas del psicólogo Erik Erikson respecto a la crisis de identidad que ocupa las etapas de la adolescencia para realizar un paralelo con el conflicto central de la obra. Para el estudio del monólogo desde esta perspectiva este apartado se divide en tres partes: El conflicto de identidad, las circunstancias que dieron origen al conflicto y la resolución del mismo:

a) Conflicto

Un conflicto dice Erikson, siempre determina un grado de frustración.

La Señora X pasa por momentos de frustración, ya que enfrenta un conflicto de identidad que le impide alcanzar su satisfacción personal. Se ha alejado de su propio yo así como de sus necesidades individuales y ha adquirido una serie de rasgos que no son suyos.

Los cambios de carácter que se acentúan a lo largo de la obra, no son más que el reflejo de su propia inconformidad. Asimismo experimenta estados de confusión que la llevan a odiar y a desear simultáneamente las características que ha adquirido. Por un lado se niega a aceptar la imagen que representa y por otro lado está satisfecha con ésta. Estas diferencias la han llevado a adquirir un sentido difuso de sí misma; ya que no ha logrado establecer su identidad.

La Señora X lucha constantemente entre lo que quiere ser y lo que debe ser; entre las necesidades externas y las necesidades internas. Así, sufre una crisis de autoaceptación, al tener que vivir con una imagen que no es propia. En cierto sentido se siente fuera del mundo real y de los demás seres humanos. Suspira por contactos personales íntimos, pero no puede darlos ni recibirlos. Su autoestima está disminuida, y eso lo refleja en la expresión de sus problemas.

b) Circunstancias originarias del conflicto

Antes de su primer encuentro con la Señorita Y, la protagonista había enfrentado varias situaciones de crisis las cuáles pudo sobrellevar; esto le daba fuerza para continuar. En el momento en que conoce a la Señorita Y, se ve imposibilitada para enfrentar esta nueva situación, la única manera de sobreponerse a ella es asumiendo los rasgos de personalidad de su rival. Así sustituye los suyos por los de la Señorita Y.

La imagen que se construye la Señora X depende tanto de las circunstancias del medio ambiente como del medio social. El asumir estos rasgos de personalidad le proporcionan seguridad en diversos niveles: emocional, social, económico; es decir mediante la apropiación de éstos, asegura su futuro, mantiene la aceptación social, su status, su economía, conserva al marido y a sus hijos. Estos aspectos en gran medida determinan para ella el éxito. El logro para la Señora X tiene un gran significado social.

En el pasado, la Señorita Y representó la imagen de estabilidad, alegría, fortaleza, poder, triunfo. Es decir reflejó las ambiciones que aspiraba alcanzar la Señora X, como eran sus valores, actitudes carácter y afectos.

“Aprendemos acerca de nosotros mismos, no sólo experimentando nuestras propias acciones, sino también experimentando las acciones de otras personas, que nos sirven de espejo y de modelo para imitar”¹⁵⁰

La identificación con la Señorita Y surgió como un mecanismo defensivo para evitar la agresión que le producía la imagen de su rival; de esta manera se identificó con el agresor volviéndose amiga de su enemiga. Así, la Señora X desarrolló sentimientos intensos de amor y de odio hacia la Señorita Y. Estas emociones surgieron en cierto sentido porque la Señora X se identificaba con la Señorita Y la cual representaba una amenaza. Por temor, miedo e inhibición adoptó sus rasgos los cuales impidieron a la Señora X desarrollar una identidad propia.

La Señora X, al sentirse identificada con su rival, disminuyó su angustia; dado que este mecanismo le dio la posibilidad de evitar la frustración y adquirir otra personalidad para atraer a su marido. Haciendo que éste encontrara en la Señora X a ambas mujeres. El poder adoptar estas características le permitió evitar el fracaso, el fracaso constituía su principal miedo ya que temía perder lo que tenía. De esta manera, tomó a su rival como modelo de referencia.

“Se imita con más facilidad a los modelos psicológicamente cercanos a nosotros, a los que tienen cualidades atrayentes”¹⁵¹

En un principio la Señora X se dedica a estudiar detenidamente cada movimiento, expresión y actitud de la Señorita Y; hasta asimilarlos completamente como propios. La Señorita Y le produce un efecto hipnótico, no puede perderla de vista ni un segundo. La atracción que surge en la Señora X por su contrincante es intensa; está llena de misterio, le genera al mismo tiempo temor y curiosidad.

“Señora X.- (pensativa) Ya desde que nos conocimos ha habido algo raro en nuestras relaciones.. Cuando te vi por primera vez me diste miedo, tanto que no me atrevía a perderte de vista ni un segundo. Me las arreglaba en medio de todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti... Y como no me atrevía a ser enemiga tuya me hice tu amiga. Pero siempre que venías a nuestra casa se creaba un ambiente cargado, un cierto malestar, porque yo veía que mi marido no te aguantaba. Y me sentía molesta como cuando llevas un vestido que no te está bien.”¹⁵²

Este primer encuentro, será decisivo en la vida de ambas, pues a partir de aquí se generará una lucha permanente por el predominio de una sobre la otra; rivalidad causada en gran parte por la diferencia de caracteres.

¹⁵⁰ MORALES; Francisco. *Psicología social*. P.269.

¹⁵¹ RUBIO, León. *Psicología social*, p.49.

¹⁵² STRINDBERG, August. *Teatro escogido*, p.208

La identificación que surge entre ambas mezcla de atracción y rivalidad, cada vez se hará más evidente, lucharán entre sí por la posesión del objeto deseado en este caso el marido de la Señora X, hasta que una de las dos logre capturarlo.

Al final la Señora X se quedará con el marido y con todas las cosas por las que luchó: hijos, hogar, posición social; sin embargo el precio que tuvo que pagar por conseguir esto fue elevado, pues dejó a un lado su individualidad, cambió sus actitudes, su forma de vestir, sus gustos, por las de su rival. Características que quizá asimiló de manera inconsciente y las cuales le permitieron superar las circunstancias adversas.

Frente a la Señorita Y, la Señora X siente la necesidad de autoafirmarse, y no será hasta que tome conciencia de su situación que pueda resolver su conflicto.

“Señora X: ...¿Y por qué voy a contentarme siempre con lo que no quieren los demás? Al fin y al cabo, querida amiga, quizá sea yo en estos momentos la más fuerte... ¡Tú nunca recibiste nada de mí! ¡Yo nunca te di nada, eras tú la que estaba dando siempre! ¡Y ahora te pasa conmigo lo que pasó con aquel ladrón nocturno del cuento, que al despertarte yo tenía en mi poder todo lo que a ti te faltaba! ¿Cómo te explicas, si no, que todo lo que tocabas perdía su valor, se volvía estéril? Con todos tus tulipanes y pasiones no pudiste conservar siquiera el amor de un hombre, y yo sí. Tampoco lograste aprender de tus libros el arte de vivir, como lo aprendí yo. ¡Ni siquiera tuviste un pequeño Eskil, aunque tu padre se llamaba Eskil!... Ahora me voy a casa... y me llevo los tulipanes... ¡sí, tus tulipanes! Tú no quisiste nunca aprender nada de los demás. Tampoco quisiste doblarte como la hierba al viento... y por eso te partiste como una caña seca... ¡Y yo no me partí! ¡Gracias, Amelia, por tus útiles enseñanzas! ¡Gracias por haberle enseñado a mi marido a amar! ¡Ahora me voy a casa... a quererlo mucho!”¹⁵³

También resulta significativo en la historia, hacer notar que la Señora X no posee un nombre propio al contrario de la Señorita Y (Amelia), probablemente esto tenga que ver con la pérdida de identidad.

c) Resolución del conflicto (Toma de conciencia)

A partir de las reflexiones en torno a las circunstancias pasadas, el origen del conflicto de identidad es traído a escena.

Una de las propuestas en el desarrollo del monólogo dramático, es justamente la toma de conciencia de los conflictos, en lugar de ponernos trampas es preferible aceptar y confrontar las circunstancias que nos causan daño y asumir nuestras propias responsabilidades.

Durante el desarrollo de la obra, la Señora X exteriorizara abiertamente sus emociones frente a la Señorita Y. El conflicto esta presente desde el principio, las situaciones pasadas serán llevadas a escena y sólo la protagonista podrá armar aquellas piezas que permanecen dispersas en algún lugar de su memoria. Entra a escena para confrontarse con su propio problema de identidad para reconocer circunstancias sobre si misma que se había negado a

¹⁵³ *Ibid*; p.211.

aceptar y tomar conciencia de las verdades dolorosas que ahora tiene que asumir. A lo largo del monólogo, la Señora X buscará el esclarecimiento de su propia imagen a través de preguntas: ¿quién soy?, ¿a dónde voy?. ¿cuál es el propósito de mi vida?. Finalmente el conflicto llega a un momento de crisis y la protagonista toma conciencia de su situación:

“Señora X: Es por eso por lo que tengo que bordarle tulipanes - ¡esas flores odiosas! - en las zapatillas, porque a ti te gustan los tulipanes. Es por eso (tira las zapatillas al suelo) por lo que tenemos que veranear en las playas del lago Melar, porque a ti no te sienta bien el mar. Es por eso por lo que mi hijo se tuvo que llamar Eskil, porque tu padre se llamaba así. Es por eso por lo que yo he tenido que vestirme con tus colores favoritos, leer a tus escritores favoritos, comer tus platos favoritos, tomar tus bebidas favoritas..., por ejemplo, tu chocolate. ¡Fue por eso..., oh , Dios mío..., es horrible, cuando me paro a pensarlo...; es horrible! Todo me venía de ti, todo lo que él me daba me venía de ti, hasta tus pasiones!”¹⁵⁴

Una vez que ha concientizado su conflicto su autoconcepto mejora. Se ve y se valora así misma, se siente segura y fortalecida, ahora ha integrado como propios el yo de la Señorita Y de sus recuerdos y el suyo, propio.

El siguiente paso después de haber realizado los análisis correspondientes de la obra, consiste en delimitar los elementos que integrarán la propuesta de dirección; de esta manera el capítulo siguiente aborda los aspectos relacionados con ésta.

¹⁵⁴ *Ibid*; p.210.

CAPITULO IV: PROPUESTA DE DIRECCIÓN

Este capítulo aborda los elementos correspondientes a la propuesta de dirección que abarca los siguientes apartados: el primero se refiere a la concepción de la propuesta de *La más fuerte* en donde se expone la idea central y se especifica el enfoque bajo el cuál se realiza. En el segundo apartado se exponen los aspectos particulares que integran la propuesta como son: la época, el espacio, la temporalidad, los personajes, el vestuario, la ambientación y las modificaciones del texto.

Para la elaboración de la propuesta de dirección, se retoman las sugerencias de los siguientes autores: Curtis Canfield en su obra *El arte de la dirección escénica*, Fernando Wagner en su libro *Teoría y técnica teatral*, Harold Clurman en su artículo "La lectura de la obra" (*Máscara*) y Carlos Padrón en su artículo "La puesta en escena a partir de un texto dramático" (*Máscara*).

IV.1 La propuesta de dirección

A partir del estudio y análisis de la obra, el director puede establecer un esquema determinado respecto a lo que será su propuesta de dirección. Las etapas preliminares le han facilitado la familiarización con los diversos elementos que integran el texto y con los requerimientos del mismo. Una vez que el director ha adquirido en su mente el conocimiento general y específico de la obra, puede dedicarse a la puesta en escena.

Generalmente una propuesta tiene una función social, uno de sus objetivos centrales es profundizar en la realidad y plantear nuevos enfoques e ideas acerca de diversos problemas.

A partir de la propuesta, el director levanta una visualización del texto para transmitirla a los demás de acuerdo a su saber y su entendimiento, con el particular modo que tiene de ver y sentir las cosas; por otro lado expone sus propias impresiones respecto de la obra observada, extrae el contenido dramático de la misma, establece sus puntos de vista, comprueba si el tema es interesante o no lo es, si toca conflictos relevantes o de importancia social, si refleja los aspectos de la realidad que quiere expresar; de la misma manera, la propuesta plantea el enfoque individual del director que transmite a los actores, escenógrafo, musicalizador, iluminador y demás integrantes que intervienen en el proceso creativo, con el fin de que todos los integrantes se encaminen a un mismo objetivo. Finalmente el director adecua el texto considerando a los actores que tiene a su disposición, los creativos, el público al que quiere llegar y el efecto que espera lograr en el espectador.¹⁵⁵

En la propuesta el director asume diversas actitudes frente al texto. Puede limitarse a ilustrarlo, interpretarlo o recrearlo; darle la vuelta completa a éste y convertirlo en una realidad ideológica diferente de la original, también puede o no incidir con la idea del autor o modificarla en cuanto al estilo, género, época o tono. Cada propuesta integra una representación singular y específica, que le proporciona a la obra una interpretación particular, asimismo las obras se componen de diversos significados y líneas temáticas. Por

¹⁵⁵ CLURMAN, Harold "La lectura de la obra". *Ob.Cit.* pp 4 -7.

lo tanto la propuesta de dirección es la parte fundamental de una puesta en escena, a partir de ésta, el director refleja sus inquietudes, sus tendencias, su estilo y puntos de vista. En la propuesta integra diversos elementos teatrales como son: el vestuario, el maquillaje, la escenografía, el mobiliario, la utilería, la iluminación, la concepción de los personajes, de los decorados y del ambiente.¹⁵⁶

IV.2 Lineamientos generales de la propuesta de La más fuerte

IV.2.1 Aspectos interpretativos de La más fuerte

Las posibilidades de interpretación de *La más fuerte* se pueden dar desde diferentes enfoques y posturas, según los intereses y las propuestas del director.

En *La más fuerte* el duelo empieza desde el mismo título: ¿Quién es la más fuerte?, ¿La platicadora Señora X o la silenciosa Señorita Y?. Es la Señorita Y la más fuerte, porque conquistó al marido de la Señora X, dejando a ésta sin autoridad sobre su propio marido o es la Señora X la más fuerte porque a pesar de todo conservó a su esposo. La duda es ¿cuál de las dos fuerzas triunfará?.

En una carta que Strindberg le escribió a su primera mujer Siri von Essen que iba a interpretar el papel de la Señora X, explica el autor que ésta es la más fuerte precisamente por ser la más suave y flexible, pero algunos comentaristas entre los que habría que destacar a Martin Lamm, indican que aun así resulta difícil convencerse de la superioridad de la dama.¹⁵⁷ Tomando en cuenta la época en la que Strindberg vivió, en la que la escala de valores era muy rígida; en donde las mujeres tenían que asumir el rol asignado socialmente y sus posibilidades de elección se reducían al matrimonio; los conflictos humanos eran evidentes. Los individuos constantemente se enfrentaban a las exigencias sociales anteponiendo sus deseos a ésta, lo que les creaba conflicto.

La concepción determinista del mundo, que particularmente a las mujeres les asignaba un rol específico, fue la causa de que muchas de ellas enfrentaran numerosos conflictos traducidos en neurosis. Con el inicio del movimiento feminista, las mujeres comenzaron a exigir sus derechos para tener mayor participación social y optar por sus propias elecciones de vida. Gran parte de los sectores conservadores estaban en desacuerdo con las nacientes propuestas feministas, las mujeres de estos sectores entraban frecuentemente en conflicto cuando anteponian sus deseos personales a las exigencias de la sociedad; muchas temían el rechazo social si cambiaban los patrones establecidos; para reducir la angustia que les causaba esta contradicción preferían adaptarse a las exigencias del medio. Sus respuestas generaban en ellas comportamientos violentos, manifestados en discusiones permanentes en sus matrimonios, relaciones humanas fallidas, utilitarias y superficiales, producto de su propia insatisfacción. Éstas se sentían incapacitadas para dar afecto el cual suplían con cosas. Es probable que Strindberg haya visto a estas mujeres como vampirescas y les atribuyera características de fortaleza, en tanto que las consideraba violentas, nada

¹⁵⁶ PADRÓN, Carlos. "La puesta en escena a partir de un texto dramático" *Ob. Cit.* pp.62-62

¹⁵⁷ MEIDAL, Björn. *August Strindberg a writer for the world.* Sweden, The Swedish Institute, 1995, p.3

afectuosas y las percibía como seres devoradores que aprovechaban a los hombres para lograr sus propios fines.

Tomando en cuenta el punto de vista anterior y considerando las circunstancias del autor, hacen explícito que Strindberg se refiriera a la Señora X como el personaje más fuerte, porque se adaptó a las exigencias de su medio asumiendo el rol que la sociedad le asignó. Es importante recordar que la fortaleza para el autor estaba estrechamente vinculada con la teoría evolucionista de Darwin que explica la sobrevivencia de las especies más fuertes sobre las más débiles. La Señora X, se rige por su instinto de supervivencia, superó a la Señorita Y apoderándose de todas aquellas cosas que ésta no logró: conquistó al marido, conservó su matrimonio, formó un hogar; mientras que la Señorita Y se quedó soltera, desempleada y solitaria; sin embargo el precio que tuvo que pagar la Señora X fue muy alto, pues en el proceso de adaptación y de lucha desarrollo comportamientos neuróticos que la llevaron a sufrir una crisis de identidad. La Señorita Y, al contrario se rebeló contra los patrones establecidos, optó por asumir su propia individualidad y determinar su estilo de vida, por lo tanto es una mujer débil porque no se adaptó a las exigencias del medio.

En la actualidad sería difícil convencerse de la superioridad de la Señora X porque sufre un conflicto de identidad, no es auténtica, es insegura, no sabe lo que quiere, imita patrones ajenos para poder sobrevivir y no es independiente. El contexto actual principios del siglo XXI, ha cambiado considerablemente respecto al de finales del siglo XIX; la situación de las mujeres es distinta, tienen mayor número de elecciones que les permite escoger su propio estilo de vida, también tienen más participación social. En general las personas pueden decidir respecto al rol que quieren representar, quiénes quieren ser y qué quieren hacer; sin embargo las expectativas sociales tienen gran influencia en nuestra vida cotidiana y provocan que el hombre incida nuevamente en comportamientos neuróticos. El mundo acelerado en el que vivimos, nos obliga a actuar y a movernos por costumbre, sin detenernos a reflexionar ya en lo que somos, lo que queremos o hacia donde vamos, algunas de nuestras motivaciones ya no responden a nuestras necesidades internas sino a las de los demás, las cuales terminamos por asumir como propias; evadimos ciertas situaciones por temor a enfrentarlas, porque resultan atemorizantes. *La más fuerte* nos recuerda algunas de las situaciones que vivimos a diario.

Para fines de esta propuesta y considerando las diferencias de época, el enfoque con el cual coincidimos es el humanista, es decir, aquel en el cual el individuo tiene mayor posibilidad de elección, de tomar decisiones y de proyectar su vida futura. El objetivo de esta propuesta es por lo tanto, invitar al espectador a reflexionar en torno a su individualidad, que implica tomar consciencia de quién es, acercarse a sus emociones y a su yo. Por otro lado conducirlo a cuestionar la postura que decida asumir en su vida: la de la Señora X o la de la Señorita Y.

Para acercarnos al público de hoy, se han cambiado aspectos de la obra referentes a la época y lugar. A fin de que el espectador identifique las circunstancias planteadas en escena con algunas situaciones actuales.

“La misión del director estriba en encontrar y poner de manifiesto las relaciones de una obra teatral con los problemas actuales relacionar lo eternamente humano con lo que es de actualidad para el público”¹⁵⁸

IV.2.2 Fundamentos teóricos de la propuesta

A partir de los elementos estudiados en los capítulos anteriores, referentes al análisis estructural y genérico de la obra y retomando los postulados de Freud y de Erikson como ejes centrales, se fundamenta la propuesta de dirección, que parte de un enfoque psicológico y la cual aborda los siguientes aspectos para su escenificación:

En primera instancia se explora el conflicto de identidad que experimenta la Señora X, el cual esta estrechamente vinculado con el tema de autoconcepto (autoimagen).

En segunda instancia, se observa el proceso dinámico de las motivaciones de la acción de la Señora X, a fin de percatarnos de los estados internos de su mente, sus pensamientos, sus deseos y sus sentimientos. También se considera el monólogo como si fuera un autoanálisis, el cual es comparable al proceso psicoanalítico de Freud ya que intervienen los siguientes elementos: la exteriorización de sus pensamientos inconscientes a través de la libre asociación y de la verbalización de los afectos, la exposición de su conflictiva interna, el enfrentamiento con el objeto de su conflicto de identidad (La Señorita Y), la toma de conciencia y la solución de su conflicto. De esta manera la propuesta incide con las fases del proceso psicoanalítico; en la obra, llevan a la Señora X a su autoconocimiento, así como a descubrir sus pensamientos inconscientes y su discurso interno.

Para fines de la escenificación, se le ha agregado a la obra una breve introducción que funciona como antecedente de las circunstancias que serán mostradas a lo largo de la obra. La introducción contempla los siguientes aspectos: representa un sueño de angustia que tiene la Señora X, en el cual se evidencia el conflicto que ha estado latente años atrás y se observa la percepción que tiene de la Señorita Y. El sueño permite que la Señora X profundice en sus pensamientos inconscientes. Se presenta desde una perspectiva irreal, con una atmósfera de extrañeza y con un ritmo y tiempo específico.

Posteriormente, continúa el desarrollo de la historia en una dimensión real, se presentan las cosas como se ven en la vida cotidiana. La Señora X está consciente de las situaciones que acontecen; se encuentra con la Señorita Y en un café que solía frecuentar, conforme el monólogo avanza, la Señora X asocia algunos momentos de su sueño con circunstancias de la vida real, por ejemplo reconoce las risas constantes de la Señorita Y, algunas posturas similares, así como ciertos elementos que la ponen en conflicto como son: los tulipanes y el abrigo.

¹⁵⁸ WAGNER, Fernando. *Ob.Cit.* p.188.

Para su representación, la propuesta parte de los siguientes apartados:

a) *La representación de los estados psicológicos*: A lo largo del monólogo, la Señora X experimenta diversos cambios de conducta, los cuales nos permiten conocer su estado de ánimo. A partir de la representación de sus estados psicológicos, nos percatamos de sus sentimientos, sus deseos, su percepción respecto a los recuerdos del pasado y las motivaciones internas que le facilitan profundizar en sus pensamientos inconscientes.

b) *Subjetivismo*: A partir de la subjetividad, se pueden ver en escena, los rasgos particulares de la Señora X y de la Señorita Y. La subjetividad nos permite acercarnos a la individualidad de cada una, nos da la posibilidad de observar más de cerca los rasgos característicos de las dos mujeres, así como las diversas facetas de comportamiento, sus contradicciones y su complejidad. La subjetividad incide en sus códigos y símbolos personales, así como en sus impresiones y sensaciones. Mediante la subjetividad, la Señora X muestra la proyección de su propio yo.

c) *El monólogo interior*: A través del uso del monólogo, la Señora X exterioriza en escena su conflictiva interna, se confronta con su propia experiencia de vida, enfrenta sus temores y resuelve su problemática. En el monólogo sus pensamientos fluyen inconscientemente, aparecen diversas asociaciones y recuerdos de manera discontinua. A través del monólogo, la Señora X transmite al espectador su problemática interna.

d) *Pantomima*: Se utiliza la pantomima, para que los personajes que permanecen en silencio: la Señorita Y y la Mesera, se expresen corporalmente, utilizando movimientos, gestos, determinados sonidos y reacciones eventuales. A través de la pantomima los personajes silenciosos pueden establecer un puente de comunicación con la Señora X que habla.

Valiéndonos de los recursos anteriores, la propuesta plantea el acercamiento a la realidad interna de la Señora X; pretende proyectar sus sentimientos ocultos que todavía no han sido revelados; pero que en algún momento serán expuestos en escena como una necesidad del personaje, con frases directas, sin reparos y sin perder el tiempo. Así, el espectador podrá compartir la problemática interna de la Señora X, por medio de la observación de escenas que encierran diversas situaciones en conflicto; también se percatará de los deseos inhibidos de la protagonista, será testigo de las circunstancias y de las memorias de su pasado.

IV.2.3 Historia

Para contar nuevamente la historia de *La más fuerte*, se retoman aquellos elementos que consideramos significativos para su escenificación, ya sea porque son válidos, porque persisten o porque se han superado en el tiempo. Es una interpretación de nuestro muy particular punto de vista. En esta propuesta se rescatan los temas centrales del monólogo, que se expusieron en los capítulos anteriores y que consideramos relevantes.

La historia se construye a partir de los recuerdos de la Señora X, éstos son inconscientes no son experiencias directas, de esta manera algunos momentos que vive la Señora X tienen lugar en su memoria, ella es la que conduce su propia historia. En escena se observa cómo es la percepción de la Señora X, de las situaciones que experimenta, de sus sensaciones y sus sentimientos.

La historia de *La más fuerte* empieza con una breve introducción que se le ha agregado. Inicia con un sueño de angustia que tiene La Señora X: se ve a sí misma en su vestidor arreglando diversos objetos que están en desorden y que acomoda, repentinamente encuentra un cartel de teatro que hace referencia a los años de su juventud, lo observa cuidadosamente y a continuación se dirige al espejo en donde se mira, encuentra asombrada que no es ella misma. De una región profunda, al lado opuesto del espejo, surge una imagen extraña que repite sus movimientos, la cual le produce mucho miedo. La imagen trata de conducirla hacia donde ella está pero se niega e intenta escapar, tras una breve lucha la imagen sale victoriosa, al quitarse el velo que le cubre el cuerpo se descubre que es la Señorita Y. La Señora X se atemoriza. Momentos después queda embelesada con los gestos y actitudes que asume, finalmente en un estado hipnótico, se convence de seguirla.

Posteriormente, la obra continúa en una situación real. Se observa una mesera que arregla un café, acomoda unas sillas, ordena una mesa, coloca unas nochebuenas y unos tulipanes en una jardinerita, mas adelante se dirige a otra parte del café.

A continuación, se ve a la Señora X en una situación cotidiana, se encuentra en su vestidor preparándose para salir a hacer las compras navideñas. En su estancia hay algunos objetos que dan la impresión de causarle un cierto malestar; por ejemplo hay unos tulipanes que arregla con desagrado. La presencia de éstos da pie a que la Señora X empiece a asociar circunstancias de su pasado. De su armario selecciona algunas prendas que se prueba con indecisión, finalmente se decide por un abrigo de invierno, una mascada y unos guantes. Se mira en el espejo y queda asombrada de la imagen que proyecta, semejante a la de la Señorita Y. Continúa recordando circunstancias de su pasado hasta quedar inmóvil, como si el tiempo se hubiera detenido.

La Señorita Y entra al café, que suele frecuentar. La mesera la conduce a su mesa, le ayuda con algunos de sus paquetes, le proporciona la carta para tomar su orden y se dirige a otra parte del café. La Señorita Y se quita el abrigo y guantes, mira los tulipanes de la jardinerita, por último se dirige al espejo del café para arreglarse un poco.

Los movimientos de la Señorita Y coinciden con los de la Señora X que había permanecido inmóvil frente al espejo. Conforme la Señora X se arregla, empieza a profundizar en sus pensamientos inconscientes, retoma las mismas posturas, gestos y expresiones de la Señorita Y que se encuentra en el lado opuesto del espejo. Finalmente las dos mujeres terminan de arreglarse, la Señora X sale de su casa mientras que la Señorita Y se dirige a su mesa.

Posteriormente, la Señora X hace sus compras navideñas, entra a una tienda para escoger sus regalos. En el café la mesera le trae a la Señorita Y, la cerveza que ordenó. La Señora

X sale de la tienda orgullosa de las compras realizadas y con ganas de tomar un chocolate caliente. Busca presurosa un café, al entrar a éste ordena un chocolate, la mesera le indica su mesa, en el camino se observa en el espejo y a través de éste descubre a la Señorita Y, la cual permanece en silencio, leyendo una revista y acompañada de un tarro de cerveza a medio beber. La Señora X se sorprende al reconocerla, cautelosamente se dirige a ella y se sienta en su mesa. A partir de este momento, la Señora X empieza a hablar libremente, verbaliza aquellas situaciones que pasan por su mente. Principia por contarle cosas triviales a su antigua amiga, conforme la narración progresa se enfoca a lo que será el tema central de la charla: exponer sus dudas que en el pasado han quedado inconclusas. A lo largo de su conversación, los recuerdos de la Señora X transitan entre el presente y el pasado, se hacen evidentes tanto sus recuerdos más próximos como los más lejanos que se remontan a su juventud. En sus memorias más próximas recuerda por ejemplo a su marido en su casa, discutiendo con las criadas y buscando sus zapatillas; también hace referencia a sus hijos y muestra a la Señorita Y sus regalos navideños; en los recuerdos más lejanos evoca los momentos que dieron origen al encuentro entre ambas mujeres, recuerda sus actuaciones en el Gran Teatro Principal y expone las condiciones que dieron origen al conflicto. En tanto que la acción del monólogo avanza, la actitud de la Señora X cambia: de la tranquilidad y orden inicial, todo se torna de un momento a otro caótico, ambiguo y desordenado. La Señora X le hace reclamos con frases directas a la Señorita Y esperando así aclarar las sospechas que rondan por su mente. Una vez, que exterioriza su conflicto y aclara sus dudas referentes a la relación de amantes entre su marido y ella; decide abandonar el café, pues ya ha dicho y resuelto todo lo que tenía que concluir.

Finalmente y como si regresara de nuevo al sueño del principio, la Señora X entra al reflejo del espejo y se despoja de su abrigo, de sus guantes y de su mascada que ahora comprende, nunca le han pertenecido.

IV.3 Consideraciones particulares de la propuesta de dirección

IV.3.1 Época

Con respecto a la época, la obra se sitúa en la actualidad, en el año 2001, en la Ciudad de México. La historia que plantea la obra está inmersa en el contexto social mexicano. El lugar en donde transcurre la acción del monólogo, sucede en Polanco, en donde se encuentra ubicada la casa de la Señora X y el café en el cual tiene lugar la acción de la obra. Es la época navideña.

La casa de la Señora X es moderna, su estilo es elegante, tiene diversas habitaciones, una sala para estar, estudio, salón de juegos, cuartos para la servidumbre, etc. En escena sólo se observa una pequeña estancia que hace las veces de vestidor de la Señora X, en la cual hay un armario, un espejo y una mesa pequeña para colocar objetos.

El café que propone Strindberg se ha modificado, ya que en el contexto actual mexicano no existen cafeterías que sean exclusivamente para señoras; de esta manera el café es un lugar al que acuden tanto hombres como mujeres, es pequeño, tiene toques modernos; hay un ventanal que interiormente es un espejo de cuerpo completo, también hay algunos

taburetes para colocar las cosas y algunas jardineritas. Es un lugar elegante y exclusivo al que sólo acude gente de clase alta.

IV.3.2 Espacio

“El espacio es un lugar de acción, en este transitan los personajes, se desarrollan sus historias y conflictos, se dan las principales relaciones entre ellos, etc. Si al espacio agregamos la escenografía, la utilería, los elementos técnicos y sonoros que ambientan la obra, los actores y la propuesta del director, el espectáculo adquiere entonces una realidad teatral.”¹⁵⁹

Para fines de la escenificación, el espacio donde transcurre la acción de la obra se ha dividido en tres zonas, con la finalidad de distinguir las diferentes situaciones de la obra:

La primera zona, corresponde a una pequeña estancia que es el vestidor de la Señora X en su casa. En este espacio hay un armario con diversas prendas, un espejo de cuerpo completo y una mesa pequeña sobre la cual hay un florero con tulipanes. En este espacio da inicio la obra.

La segunda zona, corresponde a un café acorde al que Strindberg propone en la obra. En éste hay una mesita con dos sillas, dos taburetes para dejar cosas, un espejo de cuerpo completo y algunas jardineritas. El café, es un espacio personal e interno, tiene similitudes con el espacio en donde transcurre el psicoanálisis. En la obra, Strindberg sugiere un lugar íntimo, nos prepara para centrar nuestra atención en ese pequeño ámbito; similar al consultorio en donde va a transcurrir la terapia psicoanalítica y en el cual se va a generar un ambiente propicio para que afloren los conflictos y los sentimientos inhibidos.

La tercera zona, corresponde a una calle por donde transita la Señora X que observa los aparadores navideños. No hay ningún elemento escenográfico.

El nivel consciente y el nivel inconsciente de la Señora X, se unen entre sí por el espejo de la primera zona, que también forma parte de la segunda. El espejo cumple una función importante en la obra, ya que es el puente de enlace entre dos realidades distintas, por el que transita la Señora X del exterior a su interior. A través del espejo se observa a sí misma y puede penetrar en su proceso mental. Por otro lado cuando mira su imagen, le es posible descubrir su relato secreto, su historia invisible, hermética moldeada a partir de sus pasiones, sus creencias y entonces puede conducir su propio autoanálisis.

A lo largo del monólogo el espacio se convierte en un lugar de introspección, de tensiones, de lucha, de revelaciones, de recuerdos y adquiere una dimensión dramática.

El espacio seleccionado para esta propuesta es el *Aula-Teatro Espacio Múltiple, Rodolfo Usigli*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹⁵⁹ *Ibid*; p.78.

IV.3.3 Temporalidad

El tiempo se relaciona con la manera en la que la Señora X presenta sus recuerdos en escena a partir de las asociaciones que hace y el libre fluir de su consciencia. De esta manera el tiempo transcurre en distintos niveles. Los recuerdos de la Señora X transitan entre el presente y el pasado; del presente (vestidor de la recámara de la Señora X) pasa al pasado próximo (cuando las dos mujeres se encuentran en el café y cuando la Señora X refiere la imagen de su marido e hijos en su casa) y posteriormente al pasado más lejano (cuando recuerda sus años de juventud, el origen del conflicto.)

El tiempo transcurrido en escena, también le permite a la Señora X tomar consciencia de su situación, le da la posibilidad de profundizar en sus pensamientos y de tener un crecimiento personal. Así, el desarrollo de la historia coincide con una estructura en espiral, similar a la del psicoanálisis, en donde la persona trae sus recuerdos inconscientes al consciente; los asimila, los analiza y los observa en una dimensión real, finalmente hace su cierre.

IV.3.4 Concepción de los personajes

Cada personaje está concebido según su propio modelo básico de acción. En su concepción se exploran tanto los rasgos externos como los rasgos internos de cada uno a fin de mostrar la complejidad de los mismos. Se buscan sus motivaciones internas y sus acciones principales. Asimismo se explora la humanidad de los personajes a través de sus emociones e intenciones para expresarlo en términos reales.

Los personajes que aparecen en escena son los siguientes; La Señora X, La Señorita Y y La Mesera.

La Señora X: Es una mujer casada, con hijos, dedicada al hogar, que experimenta diversas frustraciones causadas por las circunstancias que vive. No tiene un sentido claro de su existencia, sufre una confrontación entre lo que es y lo que quisiera ser. Sus acciones están llenas de contradicciones y su manera de hablar es hasta cierto punto exagerada. Su vida se ha desarrollado en función de los recuerdos del pasado, que la han acompañado constantemente. La fijación de sus memorias pasadas, le ha impedido tener un crecimiento personal.

La Señora X es un personaje que comparte una dualidad con la Señorita Y, es decir su personalidad está integrada por dos caracteres: el suyo y el de la otra mujer; de esta manera tiene rasgos cercanos a los de la Señorita Y, coincide con sus movimientos y con sus posturas. Inconscientemente ha adquirido las características de su rival, las cuales ha asimilado como propias, así, las dos mujeres se sientan, toman sus bebidas, gesticulan, se visten y reaccionan de manera similar, la Señora X no es auténtica.

En la obra aparece en dos dimensiones: la del sueño en donde se ve así misma como una mujer angustiada que revela sus temores más profundos y la de su vida cotidiana, en la que oculta su verdadera personalidad.

La Señorita Y: Es una mujer que no se conformó con el rol que la sociedad le asignó, buscó otra forma de vida, que le permitió conservar su individualidad. Ha alcanzado una madurez emocional y ha tenido un crecimiento personal, también ha encontrado la manera de resolver sus conflictos, sabe quien es y qué quiere. Se le ve como una mujer intelectual, independiente, con un nivel cultural distinto al que tenía años atrás; comparte actitudes similares a las de la Señora X : en su forma de sentarse, tomar las bebidas, ciertas posturas y gestos; sin embargo la Señorita Y está en otra etapa de su vida; ya no se involucra directamente con las emociones de la Señora X.

En la obra aparece en dos dimensiones: la del sueño (en donde se ve como una imagen imponente, llena de fortaleza y que representa el producto de la percepción que tiene la Señora X de ella) y la de la vida cotidiana (en la cual se le observa en una dimensión real, leyendo sus revistas y bebiendo su cerveza).

La Mesera: Es una mujer dedicada a su trabajo, que le gusta hacer las cosas bien, es cuidadosa, amable y servicial, atiende a las dos mujeres y esta al tanto de que en el café todo esté en orden.

IV.3.5 Vestuario

El guardarropa de la Señora X esta compuesto de diversos trajes de gala, algunas mascadas, sombreros; en el cual predominan los tonos beige, cafés y vinos. Las prendas de su guardarropa son similares a las que usaba la Señorita Y en su juventud. La Señora X viste elegantemente, lleva puesto un abrigo café claro con estola de piel, que combina con una falda larga de color beige, una blusa de manga larga lisa de color negro, un chalequito blanco bordado, una mascada y unos guantes.

La Señorita Y, lleva puesta un abrigo de color negro, acompañado de una falda larga de terciopelo, una blusa de color claro que hace juego con el mismo, guantes y mascada.

La mesera lleva puesto un mandil que le cubre la parte frontal del cuerpo, que hace juego con una blusa de manga corta de color blanco, una falda lisa de color azul marino que le cubre hasta las rodillas y unos zapatos negros de tacón bajo.

IV.3.6 Ambientación

“El ambiente se conforma de la suma de todo lo que contribuye a formar el medio escénico: el decorado, las luces y el sonido así como el paso y ritmo de las voces de los actores, que convienen al momento, el lugar y la idea de la escena, todo ello junto y bien armonizado, invoca el espíritu teatral.”¹⁶⁰

El ambiente que se percibe durante la escena del sueño es de extrañeza, de angustia y de tensión. La Señora X y la Señorita Y se enfrentan entre sí, el sueño tiene lugar en la

¹⁶⁰ CANFIELD, Curtis. *Ob. Cit.*; p.65.

estancia de la Señora X pero con toques distintos al real. El siguiente espacio representa el interior del espejo, es un lugar de profundidad psíquica.

Posteriormente el ambiente que se percibe es de cotidianidad, la Señora X se encuentra en el vestidor de su casa preparándose para salir. Su estancia es cálida y acogedora. Canta una canción melodiosa mientras se arregla. Hay ciertos elementos que producen en la Señora X un cierto malestar: el florero con los tulipanes, algunas prendas de su armario. Es un día invernal, en la tarde.

A continuación, cuando la Señora X entra al café con poca iluminación, se percibe cierta calidez, la luz de una vela contribuye a crear una atmósfera melancólica y recuerda los días invernales de Navidad.

A lo largo del monólogo, el ambiente adquiere diversas transformaciones conforme la Señora X recuerda. Va a tono con sus sentimientos; a veces es alegre, otras es de confusión, en algunos momentos se percibe un ambiente de tensión y de expectativa, otras veces es nostálgico.

IV.3.7 Cambios del texto

En cuanto al texto, se han cambiado algunos nombres propios, algunas palabras, tiempos verbales y acotaciones propias de la traducción española, con el fin de situar la obra en el contexto actual mexicano:

1)*Nombres propios*: Bob por Luis, Lisa por Luisa, Eskil por Mauricio, Maya por Luis. La Camarera por La Mesera, el lago Melar por el Club Mediterráneo, etc.

2)*Tiempos verbales*: hubiese por hubiera, echasen por echaran, vieses por vieras, atrevieseis por atrevieran, quisiese por quisiera, andar por caminar, etc.

Para ejemplificar lo anterior, a continuación se mencionan algunas modificaciones del texto, señaladas con letra negra.

Cambios del texto
(Acotaciones actualizadas)

Texto original
(Traducción Francisco J. Uriz, *Teatro escogido*, Alianza, Barcelona, 1982)

DECORADO

Vestidor de la Señora X: se observa el interior del armario con diversas prendas, al lado una mesita con un florero que tiene algunos tulipanes.

DECORADO

No hay

(La Señora X entra a su estancia, viene canturreando una cancioncita mientras se peina; se dirige a su armario, selecciona una prenda de su agrado y se mira frente al espejo, en seguida elige otra prenda distinta y repite la misma acción, finalmente elige un abrigo, una mascada y guantes, se mira cuidadosamente frente al espejo, hasta quedar inmóvil, la imagen que observa la deja asombrada.)

No hay

Un café, una mesita, dos sillas y dos taburetes.

Rincón de un café para señoras, dos mesitas de hierro, un sofá de terciopelo rojo y unas sillas.

(La Señora X entra al café vestida de invierno con mascada y abrigo, llevando varios paquetes navideños al brazo. La mesera la recibe y le toma su orden, sale. La Señora X se dirige al espejo y descubre a la Señorita Y).

(La Señora X entra vestida de invierno con sombrero y abrigo, llevando una elegante cesta japonesa al brazo)

SEÑORA X: Ahora te voy a enseñar lo que les he comprado a mis corderitos! (Le enseña una muñeca) ¡Mira! ¡Es para Luisa! ¡Fíjate, abre y cierra los ojos y mueve la cabeza! ¡Qué cosas hacen! Y esta pistola es para Luis.

SEÑORA X: ¡Ahora te voy a enseñar lo que les he comprado a mis corderitos! (Le enseña una muñeca) ¡Mira! ¡Es para Lisa! ¡Fíjate, abre y cierra los ojos y mueve la cabeza! ¡Qué cosas hacen! Y esta **pistola de corcho** es para Maya.

SEÑORA X: Y cuando se enfada ¿sabes?, patalea con su piecico así:" (...) ¿Y esto? ¡Ya han vuelto esas cretinas a dejar prendidas las luces!"

Y cuando hay corriente y se le quedan los pies fríos: "¡Caramba, que frío hace! ¡Y esas imbéciles aún no saben siquiera mantener el fuego en la chimenea!"

SEÑORA X: Y cuando se enfada ¿sabes?, patalea con su piecico así: "(...)¿Y esto? ¡Ya han vuelto esas cretinas a cortar mal la mecha del quinqué!"

Y cuando hay corriente y se le quedan los pies fríos: "¡Caramba, que frío hace! ¡Y esas imbéciles aún no saben siquiera mantener el fuego en la estufa!"

SEÑORA X: ...Hasta el día en que anunciaste tu noviazgo. Entonces surgió una intensa amistad entre **ustedes**... Fue como si..., al menos así me lo pareció por un momento..., fue como si, por primera vez, se **atrevieran** a mostrar sus verdaderos sentimientos...

SEÑORA X: ...Hasta el día en que anunciaste tu noviazgo. Entonces surgió una intensa amistad entre **vosotros**... Fue como si..., al menos así me lo pareció por un momento..., fue como si, por primera vez, **os atrevieseis** a mostrar vuestros verdaderos sentimientos...

CAPÍTULO V: ETAPAS DE TRABAJO

Para darle seguimiento al trabajo práctico, se han retomado las sugerencias de los siguientes autores: Gloria Parrado, "El texto dramático y su interpretación", Curtis Canfield, *El arte de la dirección escénica* y Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*. Todos ellos coinciden en que el trabajo práctico debe de seguir etapas específicas para su realización: iniciando con un trabajo preliminar en donde se hacen lecturas generales de la obra seleccionada, se comentan y se analizan diversos aspectos de la misma, a continuación dará inicio la etapa de ensayos que permitirá explorar las distintas posibilidades del texto en escena, posteriormente se delimitarán los movimientos elegidos y finalmente se conjuntarán los elementos técnicos para la conclusión de la puesta.

V.1 Trabajo de mesa

"Ante todo, el acercamiento a un texto u obra teatral para su puesta en escena, implica, tanto para el director como para el actor, el desbrozamiento de una serie de etapas previas, sin las cuales es imposible tomar conocimientos alguno del fenómeno que será abordado ..."¹⁶¹

El trabajo de mesa, dio inicio con la lectura general del texto; constituyó un primer acercamiento a la obra y nos permitió conocer el material del cual disponíamos. A medida que las lecturas avanzaron y se acumularon en el grupo una serie de impresiones e ideas, éstas comenzaron a adquirir forma en la mente de cada uno de los integrantes. Las lecturas nos llevaron todo el tiempo a formular distintas preguntas; hipótesis y a exponer nuestras dudas.

Una vez que reconocimos el material que la obra nos proporcionaba, continuamos con el estudio preliminar de la misma. Se consultaron diversas fuentes de información para documentarnos. Se investigó el marco referencial de Strindberg, es decir la época en la que vivió, sus circunstancias histórico-sociales, las corrientes artísticas del momento, su biografía, aspectos generales de su obra y el momento en el que escribió *La más fuerte*. Se consideraron las siguientes fuentes para el estudio inicial de la obra: Breves biografías de August Strindberg editadas por el Instituto Sueco (*August Strindberg* by Meidal Björn, *August Strindberg* by Alrik Gustafson), otras biografías de artistas involucrados con la temática de la obra (*Edvard Munch* de Bishoff Ulrich, *Claude Monet* de Heinrich Chrisoph) y revistas sobre el contexto de la época (*Historia del impresionismo*, *Historia del expresionismo*, *Saber Ver*). También se consultaron fuentes gráficas como películas, documentales, exposiciones y puestas en escena que nos proporcionaran datos sobre la época, ideología, vestuario, prototipo de la mujer y del hombre de finales del siglo XIX y todas aquellas referencias que apoyaran la temática de *La más fuerte*. Se revisaron videos culturales (Canal 22) y series biográficas de los autores correspondientes: Edvard Munch, Ibsen y August Strindberg. También se visitó la exposición de *Sigmund Freud coleccionista* y las obras de teatro: *Histeria*, *Feliz nuevo siglo* *Doktor Freud* de Sabina Bergman y *Strindberg. com*. Puesta en escena bajo la dirección de Juan José Gurrola

¹⁶¹ PARRADO, Gloria, Ob. Cit. p.55.

Este soporte teórico y gráfico nos permitió establecer los paralelos y divergencias entre las circunstancias históricas que dieron lugar a la obra y las circunstancias de actualidad. Asimismo nos permitió establecer el tema central de la obra, los postulados principales y el mensaje propuesto por Strindberg.

Las lecturas posteriores, se centraron en analizar cuidadosamente el texto estudiado, se hizo referencia al estilo individual de la obra al toque personal del dramaturgo y su pensamiento. Se realizó un análisis genérico y estructural de *La más fuerte*, con el objeto de conocer las partes que componían la obra, definir el argumento, el conflicto central, las líneas temáticas (temas y subtemas), la cronología de la historia de la obra y sus antecedentes, la época en la que se desarrolla la acción de ésta, la trayectoria de la acción (cómo empiezan los sucesos, qué va ocurriendo y cómo acaban), el ritmo y todas aquellas cuestiones generales que sirven para conocer los sucesos y algunos rasgos de los personajes. De esta manera, se pudo establecer el tipo de acción global que movía a la obra y obtener cual era el material dramático que ésta nos proporcionaba; también nos percatamos de las unidades básicas, las secundarias, las de mayor y menor interés. El análisis nos permitió observar de manera objetiva el tamaño de cada unidad, su importancia en la historia, el tratamiento que debería recibir cada una y finalmente nos dio la posibilidad de comprobar si la historia era verdaderamente interesante o no.

Una vez concluidas las lecturas de análisis, empezamos con las lecturas interrumpidas, cuidando de no darles ningún carácter interpretativo. Cada vez que surgía una duda en torno a la obra, se detenía la lectura y se comentaba acerca de ésta, a fin de rastrear el progreso interno de la acción del monólogo y cuestionar el significado de cada una de sus líneas. Por otro lado, descubrir la relación entre los sucesos de cada unidad, la progresión de los personajes, el por qué de su conducta y acciones, de que manera cada segmento, cada escena revelaba el desenvolvimiento de éstos, la continuidad de la acción de la obra, con el objeto de que se hiciera explícita la estructura global de la misma.

En estas lecturas también se aclararon las dudas sobre la pronunciación de algunas palabras, expresiones y acentos, se discutieron los arreglos de la obra y la adaptación de los nombres.

A continuación dieron inicio las lecturas interpretativas, se buscaron distintas posibilidades de intención de las líneas del texto, se hizo énfasis en las palabras claves, en la cadencia y ritmo de las mismas, en las pausas indicadas en la obra y su significado. Al final de cada lectura se comentaban los hallazgos de las actrices, sus dudas e inquietudes y cada quien exponía su propio punto de vista sobre algún planteamiento: las posibilidades de la historia, los antecedentes, la lógica de las circunstancias pasadas de la historia del monólogo con las presentes, el origen del conflicto de la Señora X, etc.

Finalmente la etapa de lecturas, nos permitió establecer los requerimientos necesarios de la obra, en cuanto al espacio, actualización, tipo de actuación que demandaba, tiempo de ensayos y las posibilidades del grupo para realizar la puesta en escena. También las lecturas nos facilitaron la definición de una determinada columna vertebral del texto, en donde nos cuestionamos: qué efecto queríamos lograr, cuáles serían nuestros planteamientos para llevar la obra a escena, bajo que lineamientos se ensayaría, cuáles

autores tomaríamos como soporte teórico y cuáles serían los objetivos centrales de la puesta.

Una vez que el grupo adquirió los conocimientos necesarios de la obra; dio inicio la etapa de ensayos: Las actrices estaban listas para caminar a sus personajes.

V.2 Ensayos

“Los hallazgos dramaturgicos son la guía para los ensayos, puesto que el montaje es la manera de expresar los contenidos, pero no es algo cerrado ni concluido sino que por el contrario, siempre debe de tomarse como punto de partida incentivar la creatividad de los actores y el director escénico.”¹⁶²

Los primeros ensayos nos permitieron conocer cuales eran los requerimientos reales de la obra: el espacio, la escenografía, los elementos de utilería, el mobiliario, el vestuario, la interpretación y cuales eran nuestras posibilidades para su realización, tanto en el aspecto actoral como en la dirección y la producción del proyecto.

Los ensayos iniciales fueron de exploración, de búsqueda; resultaron aproximaciones preliminares a la puesta en escena, también se dio el entendimiento entre actrices y directora, forma de trabajo, horarios y dinámica.

En los primeros ensayos, con texto en mano, las líneas de éste que en las lecturas anteriores se habían estudiado, sonaban ahora chatas, vacías y sin fluidez cuando las actrices las pronunciaban; sin embargo conforme se fueron acumulando en ellas una buena cantidad de ideas e impresiones sueltas, comenzaron a adquirir forma en la mente de cada una. Poco a poco conforme los ensayos progresaban, las actrices se familiarizaron con el espacio en el que actuaban y descubrían tanto su funcionalidad como sus limitaciones, exploraban entradas y salidas, las distancias de un lugar a otro, los cambios de vestuario, utilería y mobiliario para verificar si realmente les eran de utilidad en escena.

En estos ensayos se procuró dar pocas indicaciones a las actrices, con el fin de que éstas mostraran lo que conocían de su personajes y esto les facilitara tomar la iniciativa para empezar a explorar por sí mismas las posibilidades de interpretación de su personaje y las circunstancias que le iban a dar. En el transcurso de estos ensayos las actrices también descubrieron cosas que ignoraban respecto a la obra y sobre su propia forma de expresión.

En cada ensayo se realizaron las anotaciones correspondientes a cada unidad, se buscó siempre articular los fundamentos teóricos estudiados anteriormente con las prácticas, para comprobar si las hipótesis planteadas al inicio del trabajo eran lógicas y creíbles o si no lo eran.

Otros ensayos estuvieron dirigidos a hacer improvisaciones con un plan previo, destinado a cumplir un objetivo y cuya duración variaba de acuerdo a la interpretación. Se propusieron

¹⁶² *Ibid*; p.60.

situaciones imaginarias que eran paralelas o equivalentes al clima o a la acción contenida en determinada unidad de la obra.

Se hicieron improvisaciones en torno a la situación de los personajes en la obra, contexto social, cultural, creación de antecedentes, relaciones personales, edad, aspecto físico, motivaciones internas, circunstancias dadas partiendo de supuestos, por ejemplo: en dónde se conocieron la Señora X y la Señorita Y, factores que intervinieron en su primer encuentro, su relación posterior al encuentro, cuando conoce la Señorita Y al marido de la Señora X y que sucede en ese momento en su vida, por qué deja de visitar la Señorita Y la casa de la Señora X, por qué la Señorita Y decide darle fin a la relación con su novio, qué están haciendo los personajes antes de entrar a escena, de dónde vienen, cual es su objetivo.

En los ensayos de improvisaciones, se buscaron acciones que revelaran el verdadero carácter de la escena, que estuvieran acorde con la idea base. Para lograr los aspectos anteriores se trabajaron puntos específicos de cada unidad, y se relacionaron con situaciones actuales. El texto empezó a tomar sentido cuando las actrices lograron conectar sus propias experiencias con los planteamientos del monólogo.

Una vez concluida la etapa de improvisación, empezamos a ensayar la obra por segmentos y unidades, a fin de matizar cada parte, buscar la intencionalidad, sentido, significado y subtexto. Este proceso fue largo, cada actriz se dedicó a estudiar a su personaje introspectivamente, buscando nuevamente las circunstancias de sus motivaciones internas, acciones, características propias, complejidad en el comportamiento, puntos de tensión y de relajación durante el desarrollo del monólogo y transiciones..

Posteriormente se realizaron ensayos para conjuntar los segmentos estudiados por separado anteriormente, ahora cuidando de poner énfasis en el ritmo, en la fluidez y en la continuidad de la obra.

“ Cada acto encierra su identidad especial y representa un segmento total y específico de progresión teatral en el desarrollo del argumento”¹⁶³

Algunos de los ejercicios propuestos a lo largo de la etapa de ensayos, que facilitaron el acercamiento al texto y la apropiación de los personajes, fueron los siguientes:

-Búsqueda de las líneas de acercamiento y alejamiento de los personajes, para lo cual se colocó a las dos actrices en polos opuestos en posición circular. Una de las dos actrices decía las líneas del monólogo y se acercaba o se alejaba de la otra actriz según sentía la intención de la línea. La actriz que hablaba era la que tomaba la iniciativa para avanzar, sin embargo nunca se acercaba totalmente a su compañera, la cual evitaba ser alcanzada. El objetivo era mantener el equilibrio en el círculo. Este ejercicio lo realizamos en distintas modalidades, se hizo incrementando la velocidad de los movimientos, la intensidad de las líneas del texto y variando los niveles del cuerpo.

¹⁶³ *Ibid*; p.151.

-A partir de las improvisaciones respecto a cada uno de los personajes, cada actriz escribió en una hoja de papel la cronología de la historia de la obra, es decir que sucesos sucedían antes y cuáles después del encuentro de las dos mujeres en el café.

-Con un elemento que el monólogo menciona, por ejemplo la pistola o los tulipanes, se buscó generar una situación de tensión; una de las actrices tenía el objeto mientras la otra intentaba apoderarse de éste, cualquier medio para obtenerlo era válido. La finalidad de este ejercicio, consistió en explorar los momentos de tensión y relajación en la obra, también expresar y descubrir algunas emociones internas de los personajes, buscar soltura, fluidez y espontaneidad en las respuestas, llegar al enojo y a la discusión.

-En un café, recrear la situación dramática propuesta en la obra, a fin de encontrar similitudes con el espacio y ambiente e incorporarlos a la representación teatral. Asimismo observar el comportamiento de las demás personas y concienciar como influye en ellas.

-Manejo de características opuestas en los personajes, para trabajar corporalidad en el actor: una de las actrices asumió el papel de fuerte la otra el de débil, una era activa mientras que la otra era pasiva, una caminaba rápido mientras que la otra caminaba lento. Cada una representó su respectiva característica. Posteriormente los papeles se intercambiaron y se repitió el mismo ejercicio.

-El monólogo de la Señora X se convierte en un diálogo entre las dos mujeres, la Señorita Y contesta con respuestas ocurrentes e inferidas a su rival; con el fin de establecer comunicación; posteriormente se repite la escena pero ahora con el monólogo, las respuestas de la Señorita Y son similares a las del diálogo pero sin voz, intervienen los movimientos corporales descubiertos en el ejercicio del diálogo.

-Durante la representación de la obra se hicieron varias repeticiones de fragmentos del monólogo en el que las dos actrices intercambiaron sus papeles; es decir en la primera versión una de las actrices representó a la Señora X, en la segunda versión a la Señorita Y; así sucesivamente hasta el final del monólogo. También intercambiaron vestuario y accesorios.

-Con el texto en mano, se buscaron los elementos de enlace entre el pasado y el presente de los personajes, una vez localizados se trajeron a escena (los tulipanes, el chocolate, el vestuario, etc.) Se colocaron en el centro del espacio y se le pidió a cada actriz dirigirse a aquel con el que se sintiera más identificada. Una vez seleccionado el objeto se les pidió que comentaran acerca de éste, que mencionaran cualidades particulares, su historia y el significado que representaba para ellas. Finalmente se les sugirió que a cada objeto le atribuyeran en su uso un valor distinto.

-A partir de algunas fotografías, cuadros, imágenes de revistas, películas, documentales; se les propuso a las actrices que seleccionaran aquellas que coincidían con las características de sus personajes, que describieran sus rasgos, su posible historia y que justificaran su elección.

-Ejercicio de fuerzas opuestas: Se pidió a las actrices que cada una asumiera una fuerza opuesta a la de la otra y que se apropiaran de sus características; por ejemplo una es fuerte mientras la otra es débil. Una vez elegidas, se creó una situación de tensión, una tercera fuerza (el marido) interviene para equilibrar a las otras dos y la situación planteada inicialmente cambia.

-A fin de crear rasgos similares en los personajes, se trabajaron ejercicios de simultaneidad, las dos actrices copiaban sus movimientos y sus rasgos más característicos, como si se mirarán frente a un espejo, una representaba el reflejo de la otra. Posteriormente en escena se buscó introducir esta simultaneidad, a partir de un trabajo mecánico y corporal.

V.3 Puesta en escena

Al concluir la etapa de ensayos exploratorios, el siguiente paso consistió en delimitar aquellos elementos que serían los definitivos para la puesta en escena; se eligieron aquellos que resultaron ser los más convincentes y los más cercanos a nuestras propuestas. Así se definió el tipo de espacio, las principales zonas de acción, la composición y el contraste en escena, las características del ambiente, el mobiliario, la utilería y el vestuario. Posteriormente y una vez exploradas las posibilidades del monólogo, dio inicio la marcación escénica, con el objeto de fijar los movimientos, ubicar las entradas y salidas de los personajes y delimitar los pies de las actrices. Al establecer los movimientos más convenientes, el siguiente paso consistió en mantener la fluidez y la variación del movimiento porque:

“La obra debe aparecer ante el público, como algo espontáneo, cálido, violento y nada mecánico”¹⁶⁴

Una de mis principales preocupaciones como directora fue lograr ritmo y continuidad en la obra. Manejar la progresión de cada fragmento, de manera tal que cada uno transitara de una forma a la otra sin perder la cadencia, la fuerza, la claridad, la construcción y lograr que la historia siempre estuviera en movimiento.

“El texto no es la última palabra en el teatro, el concepto mismo de puesta en escena, nace de la libre asociación que ejercen tanto el director como actor, a partir de las acciones de las premisas físicas básicas”¹⁶⁵

Saber graduar las escenas fue fundamental para el trabajo práctico de la puesta; nos permitió manejar la tensión en escena, saber donde se requería acelerar el ritmo, elevar el volumen, hacer distinción en los momentos culminantes y evidenciar ciertos rasgos de las actrices que revelaran cosas importantes de sus personajes..

Una vez concluidas las correcciones de la obra, se hicieron ensayos técnicos de luz y sonido, en donde se delimitaron las zonas de iluminación, el tipo de luces y se ajustó el sonido.

¹⁶⁴ *Ibid*; p.154.

¹⁶⁵ *Id.*

Finalmente se realizaron los ensayos generales, en los cuáles se conjuntó el resultado de las etapas previas con los elementos técnicos de luz y sonido.

CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS

Después de haber terminado el trabajo teórico, el trabajo práctico y realizado la puesta en escena de la obra se puede concluir lo siguiente:

A nivel general, cuando uno decide llevar una obra a escena, es importante tener un vasto conocimiento en diferentes áreas de estudio, como son: psicológico, sociológico, político y económico, ya que esto nos proporciona herramientas que apoyan el trabajo práctico y nos permite tener una visión amplia sobre el contenido de la obra en cuanto a su contexto histórico y social; por otro lado nos facilita determinar nuestras posturas, puntos de vista y nos da la posibilidad de establecer objetivos claros.

En la elección del texto se deben considerar varios aspectos que son indispensables para su representación como son: las líneas temáticas y las propuestas del autor; con el fin de encontrar los puntos de convergencia o divergencia de la obra; también es pertinente observar si el texto contiene aspectos y conflictos relevantes en el mundo en que vivimos, si refleja nuestras inquietudes, si nos involucra y si encontramos puntos de identificación; de esta manera las motivaciones para llevarlo a la práctica serán mayores.

Cuando elegimos el texto, también es conveniente realizar un análisis previo individual, en el que se consulten otros autores, especialistas en la materia y fuentes de apoyo que permitan ampliar la información y comparar otros puntos de vista de la obra.

Al integrar el equipo de trabajo es importante realizar un análisis conjunto a fin de profundizar en los contenidos del texto, aclarar dudas, exponer inquietudes y establecer objetivos comunes para que el trabajo se encamine a un mismo fin; por otro lado el estudio preliminar del texto, el acopio de información y la documentación, nos da la posibilidad de conocer el material del que se dispone así como las exigencias que implica la obra seleccionada.

El trabajo de investigación también nos acerca a diversos aspectos de la obra: el contexto de la época del autor estudiado, su biografía, sus circunstancias personales, las tendencias de la época, los intereses del autor y otros aspectos relacionados con el entorno y la obra del mismo; a partir del estudio es factible entender las propuestas del dramaturgo, compararlas con nuestras circunstancias, ampliar nuestra visión respecto a los contenidos, obtener conclusiones y lineamientos generales de la misma.

También es importante que el director aclare a los creativos cuales son sus posturas, puntos de vista, propuestas y direccionalidad del proyecto, bajo los cuales se enmarca el desarrollo de la puesta en escena; para evitar la confusión y divagancia de ideas.

El nuevo conocimiento hallado durante el proceso de análisis de la obra, constituye el soporte que sustenta el espectáculo y fundamenta la puesta en escena, ya que proporciona elementos esenciales para desarrollar el trabajo. También es indispensable generar desde el inicio del proyecto una comunicación cordial y conciliadora entre los integrantes del grupo, establecer acuerdos comunes, mantener el diálogo entre los actores y el director, procurar que el ambiente sea de cordialidad y de respeto, tratar de hacer menos imposiciones y alentar a los actores a que exploren y busquen según sus propias

inquietudes, pues no siempre lo que sugiere el director es lo más conveniente para la obra. También es provechoso elaborar un plan de trabajo, en donde se especifiquen los tiempos destinados a los ensayos, los objetivos y el cronograma aproximado de las etapas de trabajo, de manera que el proyecto parta de una organización seria, con metas reales y se evite que los tiempos se extiendan más de lo debido y por ende se genere la dispersión de los integrantes.

Cuando se toma la decisión de llevar una obra a escena, se debe considerar el compromiso y las implicaciones que éste conlleva, tomar en cuenta las necesidades del proyecto y el tiempo disponible para su realización.

La elección de una obra con las características de *La más fuerte* implicó un reto para su escenificación; tanto para las actrices como para la directora. Las actrices tuvieron que involucrarse con la complejidad de los personajes y entender la profundidad de los mismos, realizar un análisis detenido, trabajar aspectos de psicología porque los personajes tienen características subjetivas de personalidad y conflictos muy arraigados, proponer circunstancias, formas de comportamiento y entender las motivaciones internas que movían a los personajes. Fue fundamental que las actrices entendieran a los personajes que actuaban para poder interpretarlos; por ejemplo para construir al personaje de La Señorita Y, la actriz se enfrentó a múltiples dificultades porque los datos proporcionados en el texto no eran suficientes, así optó por darle una explicación lógica al comportamiento de ésta, creando una historia con datos inferidos (antecedentes, circunstancias, relaciones personales y motivaciones internas) que le facilitaron acercarse al carácter de la Señorita Y. El comprender a los personajes, llevó a las actrices a elaborar distintas propuestas y a explorar nuevas posibilidades de interpretación.

Las exigencias que implicó este monólogo para las actrices, fueron diversas, por un lado es comparable a un diálogo interno, la actriz que hace el papel protagónico tiene que hacer una reflexión de lo que sucede en la historia que cuenta y hacerla creíble para el espectador, revisar en la vida real, personajes con características equivalentes con las que pudiera interactuar, cuestionarse una y otra vez sobre qué se entendía por fortaleza y en qué radicaba la fortaleza de cada una. Aún y cuando un personaje es el que verbalmente se expresa, lograr la comunicación del otro a través de gestos, acciones y actitudes guarda un encanto que pretende tener al público atento, cautivo, haciendo sus propias inferencias de lo que aconteció entre estas dos mujeres (La Señora X y la Señorita Y). Trabajar con actores amateurs requiere mucho tiempo de preparación porque les falta todo el bagaje cultural y la búsqueda que naturalmente realiza un actor profesional.

En la dirección llevar el trabajo a la práctica, significó en gran parte imaginarse a los personajes en acción, sentirse obligado instintivamente, a leer un fragmento del texto, a considerar las posiciones que deberían asumir los personajes en relaciones mutuas, para expresar el significado de la escena completa.

Al concluir este proyecto nos percatamos que las propuestas planteadas inicialmente en el trabajo teórico diferían del resultado práctico al que se llegó. Originalmente la propuesta planteaba un enfoque psicológico en donde el espectador tuviera la oportunidad de observar introspectivamente a los personajes, acercarse a su conflictiva interna, percatarse de los

cambios emocionales y de los estados de ánimo de cada uno. Asimismo otro de los objetivos de la propuesta pretendía desarrollar la historia de la obra, como un proceso psicoanalítico, explorando las fases del mismo y en el cual la Señora X tomaba consciencia de su situación. Sin embargo el trabajo práctico demostró que en algunos momentos de la obra, había fallas evidentes que confundían al público, no se aclaraban las situaciones que trataba la obra y no se revelaba el verdadero carácter de la propuesta de dirección; faltó puntualizar los momentos de tensión y de relajación, así como una acertada selección de elementos para su escenificación. Por otro lado, la puesta reveló que faltaba ritmo en la consecución de la historia, que había momentos monótonos en donde el conflicto se perdía de vista, que la interpretación a veces incidía en movimientos ilógicos e injustificados y que no se percibía una conjunción entre los diferentes elementos que integran la puesta en escena: el ambiente, la interpretación, la iluminación, los movimientos de dirección, la música.

Consideramos que el trabajo práctico es el resultado de la falta de experiencia tanto en el ámbito de la dirección como en el de la actuación, nos hacen falta herramientas que apoyen nuestro trabajo y que nos faciliten involucrarnos con las exigencias del mismo.

Durante los cuatro años de estudio en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, participamos en algunos ejercicios de dirección, breves segmentos de alguna representación y obras de teatro, como actrices, directoras o asistentes, pero nuestro ejercicio no fue constante. Desde mi punto de vista considero que faltó mas práctica no sólo a nivel escolar sino a nivel profesional, generalmente las situaciones a las que nos enfrentamos en los ejercicios escolares difieren de los requerimientos reales de una puesta en escena. Es en las representaciones profesionales en donde se aprende verdaderamente lo que necesita una persona que quiere involucrarse en alguna área de teatro: el actor mide los alcances de su voz, comprueba si es escuchado por el público, se enfrenta a las respuestas del espectador, verifica si su interpretación es convincente, el director asume la responsabilidad del proyecto, de éste depende en gran medida el término satisfactorio de la puesta, se aprende sobre los materiales que se requieren para construir una escenografía que soporte una temporada, los costos necesarios de una puesta, la producción, etc. En la carrera se vislumbran algunos de los aspectos que podrían constituir el trabajo teatral, pero se olvidan otros que son también importantes. El trabajo del actor y del director, requiere de una práctica continua, de mucha preparación y disciplina, así como de buscar constantemente nuevas formas de interpretación.

El trabajo del director, también necesita del conocimiento de todas las áreas que intervienen en la selección de una obra, interpretación, elección de actores y de todos los demás elementos que integran la puesta en escena (escenógrafo, iluminador, vestuarista, musicalizador), lo cual se ve disminuido cuando uno no cuenta con el apoyo económico y logístico. Sólo al conocer estas exigencias a fondo, podemos comprobar si el teatro es verdaderamente nuestra vocación.

Por otro lado, considero oportuno mencionar, la desvinculación que existe entre el área de actuación y dirección, que la mayoría de las veces dificulta la realización de un trabajo conjunto entre actores y director. El teatro requiere de un equipo de trabajo, de gente que esté dispuesta a involucrarse con la obra seleccionada, que quiera explorar, que se interese por la misma y sobre todo que se comprometa.

En lo que se refiere a la parte técnica, consideró también que hay algunas debilidades importantes de mencionar: por un lado la falta de práctica obstaculiza que los alumnos aprendan a usar el equipo de iluminación, al cual no es fácil acceder. Los requerimientos técnicos de una obra se teorizan pero casi nunca se llevan a la práctica. Por otro lado no se cuenta con una infraestructura suficiente para que todos los alumnos o al menos un equipo de trabajo participe en el diseño de sus puestas.

Uno de los contratiempos a los cuáles nos enfrentamos para concluir los ensayos técnicos de *La más fuerte*, fue precisamente los contados ensayos técnicos que tuvimos, que apenas y nos permitieron ajustar las luces a las necesidades de la obra, pero que resultaron imprecisos, espontáneos e improvisados. Cuando se unió la parte práctica con la técnica, como era de esperarse, la obra sufrió algunos cambios en el tiempo, ritmo, interpretación, entradas y salidas de los actores; factores que perjudicaron la puesta, en tanto que le quitaron credibilidad a algunos momentos de la obra.

Una obra con las características de *La más fuerte*, solicita tiempo de preparación, estudio y experiencia. Otra de las dificultades a las que nos enfrentamos es que no tuvimos los recursos suficientes para concretar su escenificación con las características propuestas inicialmente. El presupuesto con el que contamos fue mínimo, el equipo de trabajo fue inconstante, se intercalaron las tareas de asistente de dirección y técnico, entre las mismas integrantes del equipo. No obstante el trabajo llegó a su conclusión, en cada ensayo se buscaron siempre diferentes posibilidades de interpretación que nos permitieran acercarnos a las propuestas planteadas al inicio del trabajo.

Finalmente se puede constatar que *La más fuerte* es una obra que maneja un contenido vigente, pues trata aspectos relacionados con las profundas contradicciones que encierra el hombre, las actrices que interpretan esta obra tienen que descubrir su esencia, comprender su complejidad y hacerla evidente en escena sin caer en la exageración o la falsa actuación. *La más fuerte* es un texto con posibilidades infinitas de interpretación. Strindberg efectivamente busca retratar el interior de sus personajes, se interna en sus pensamientos, en sus creencias, en sus conflictos, captura los rasgos particulares que los definen, los observa cuidadosa y detenidamente y los plasma en su obra. Inicia una corriente de teatro psicologista, que dará pie a nuevas formas de creación y que sentará las bases para su futuro teatro expresionista.

Strindberg a lo largo de su obra, nos cuestiona, qué es, cómo es y quién es, ese ser desventurado, solitario, idealista, maligno, marginado, indolente, apasionado que es por un lado hermoso y por otro lado terrorífico; capaz de realizar las más conmovedoras hazañas y capaz de actuar con las más injustas crueldades, ángel o demonio: es *el ser humano...*

ANEXOS

ANEXO 1

PLANTA ESCENOGRÁFICA

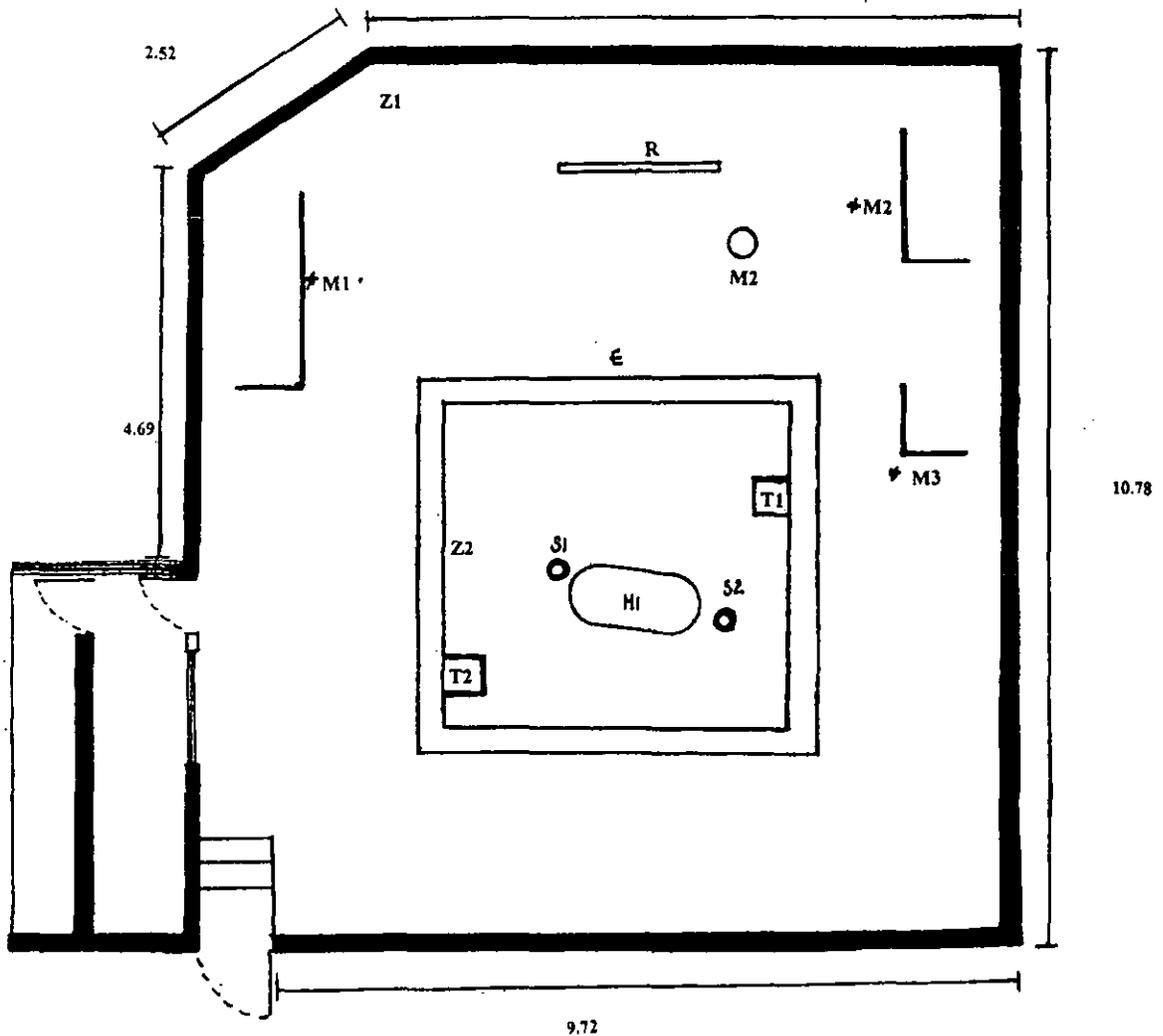
(Espacio múltiple – *Rodolfo Usigli*- Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM)

SEÑALAMIENTOS

ZONAS

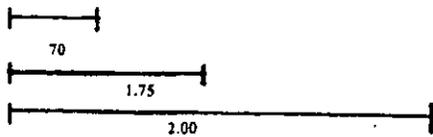
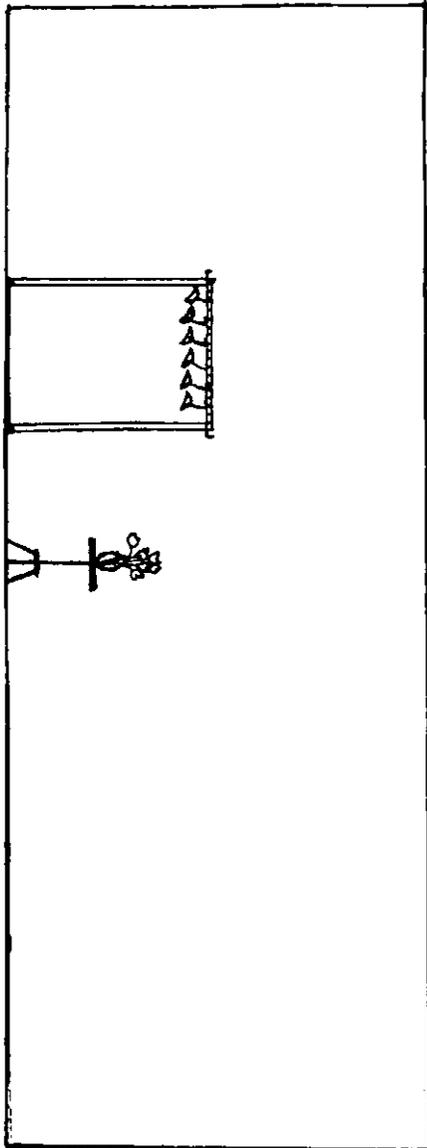
- R: armario
- M1: mesa uno
- M2: mesa dos
- S1: silla uno
- S2: silla dos
- T1: taburete uno
- T2: taburete dos
- E: espejo

- Z1: zona uno
- Z2: zona dos
- *M1: mampara uno
- *M2: mampara dos
- *M3: mampara tres

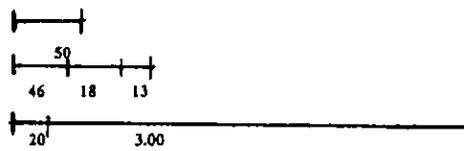
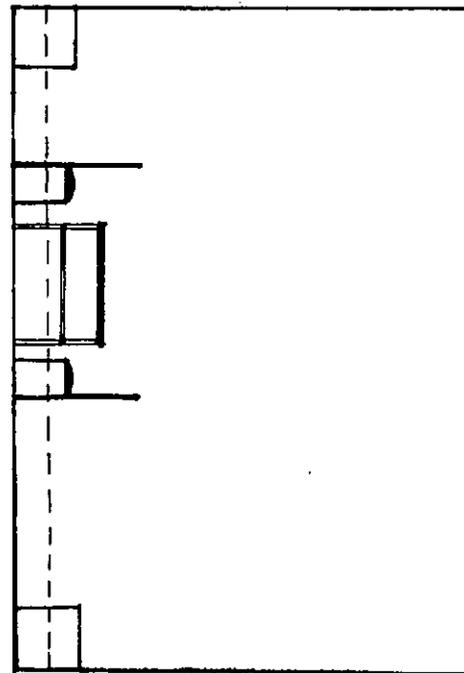


ANEXO 2
ALZADOS

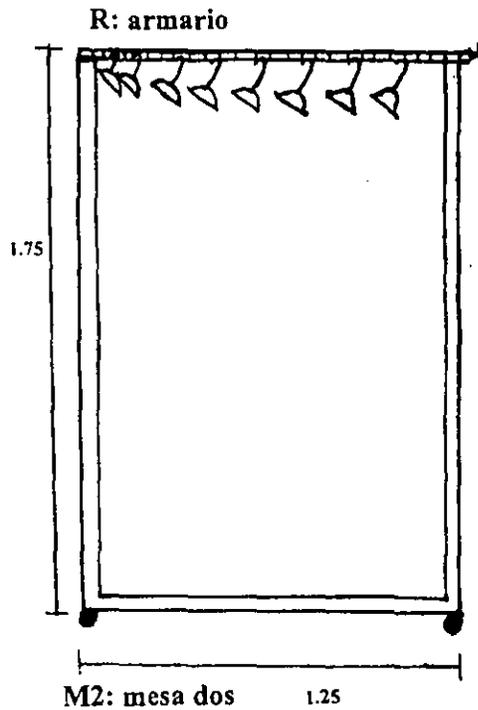
Z1



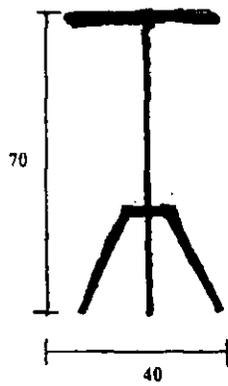
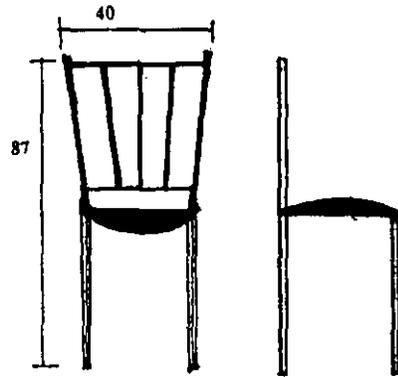
Z2



ANEXO 3.
VISTA DE MOBILIARIO

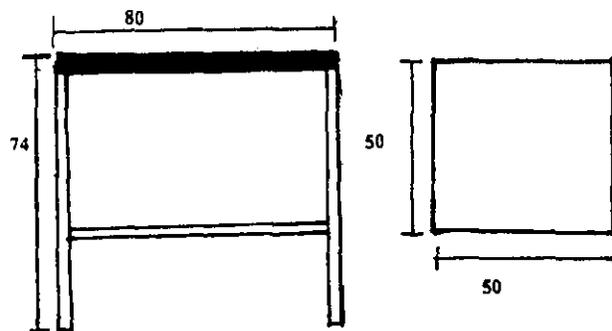


S1, S2: sillas uno y dos



M1: mesa uno

T1, T2: taburetes uno y dos



ANEXO CUATRO
LISTAS DE UTILERÍA Y MOBILIARIO**UTILERÍA**

- 1 Florero (transparente)
- 2 tulipanes (uno rojo y otro blanco)
- 1 cepillo (para el pelo)
- 1 porta velas 1 vela (roja)
- 1 cajita de cerillos
- 1 maceta pequeña con una nochebuena
- 2 macetas pequeñas con tulipanes
- 1 carta para ordenar comida
- 1 pluma
- 2 servilletas de mesa
- 3 revistas
- 1 bolsa (para revistas)
- 1 bolsa de vestir chica (guinda de piel)
- 2 polveras
- 1 monedero
- 1 bolsa de vestir mediana (de terciopelo negro, estampada con flores)
- 1 taza (blanca, con alguna decoración)
- 1 platito (que hace juego con la taza)
- 1 cucharita
- 1 platito (para canapés)
- 1 tarro de cerveza
- 1 par de zapatillas con tulipanes bordados
- 1 pistola (de fulminantes)
- 1 muñeca
- 3 paquetes navideños
- 1 bolsa grande (para guardar los paquetes navideños)
- 1 mantel de color rojo (para mesa semicircular)
- 1 mantel de color crema (para mesa semicircular)
- 2 cojines para taburetes (50 cm 1 50 cm.)
- 2 cubre taburetes verdes
- 1 paquete pequeño de cacahuates
- 1 mantel estampado (para mesita redonda)
- 1 tapete
- Varios ganchos (para colgar ropa)
- Varias prendas y accesorios de vestir (vestidos, blusas, sombreros y mascadas)

MOBILIARIO

- 1 estante para colgar ropa
- 1 mesita redonda para florero
- 1 mesa semicircular
- 2 sillas
- 2 taburetes

ANEXO CINCO
VESTUARIO 1 SEÑORA X

Vestuario

Bata de dormir corta, color rosa

Camisón corto, liso, color rosa

Descalza

Peluquería

Peinado de chongo, sujeto con pasadores



ANEXO CINCO
VESTUARIO 2 SEÑORA X

Vestuario

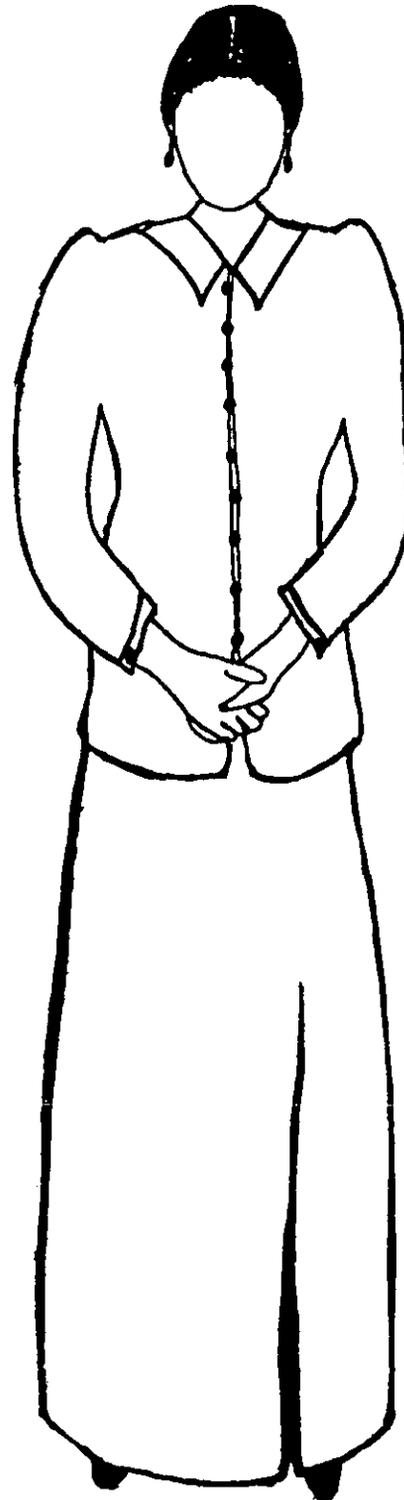
Blusa de manga larga, lisa, color crema.
Falda larga, lisa, semi abierta, color beige claro
Zapatos cerrados de tacón cuadrado, color negro

Peluqueria

Peinado de chongo, sujeto con pasadores

Accesorios

Aretes largos
Bolsa de terciopelo negro, estampada



ANEXO CINCO
VESTUARIO 3 SEÑORA X

Vestuario

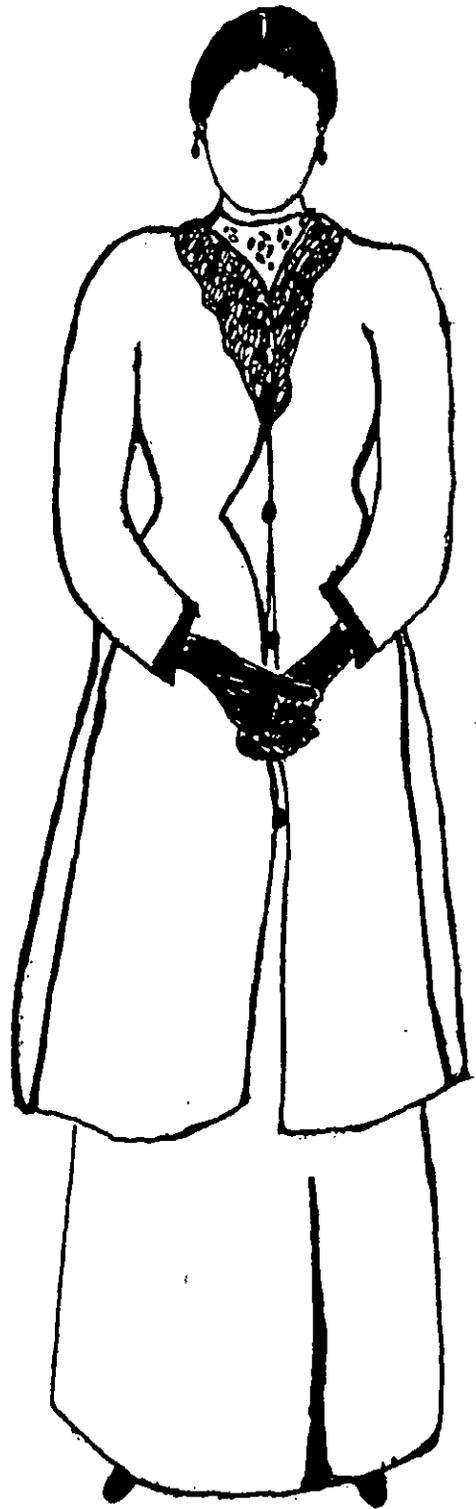
Blusa de manga larga, lisa, color crema
Falda larga, lisa, semi abierta, color beige claro
Mascada, color crema, estampada con flores
Abrigo con estola de piel, color café claro
Guantes de piel, color café oscuro
Zapatos cerrados de tacón cuadrado, color negro

Peluquería

Peinado de chongo, sujeto con pasadores

Accesorios

Aretes largos
Bolsa de terciopelo negro, estampada



ANEXO SEIS
VESTUARIO 1 SEÑORITA Y

Vestuario

Vestido liso, color guinda claro estampado
Zapatos de tacón, abiertos, color negro

Peluquería

Peinado de chongo, sujeto con pasadores



ANEXO SEIS
VESTUARIO 2 SEÑORITA Y

Vestuario

Blusa larga, color beige oscuro
Falda lisa larga, semi abierta, color café mascada
estampada, color oro Abrigo largo, color negro
Zapatos de tacón, abiertos, color negro

Peluquería

Peinado de chongo, sujeto con pasadores

Accesorios

Aretes largos
Aretes largos
Bolsa de mano, pequeña, color ginda



ANEXO SEIS
VESTUARIO 3 SEÑORITA Y

Vestuario

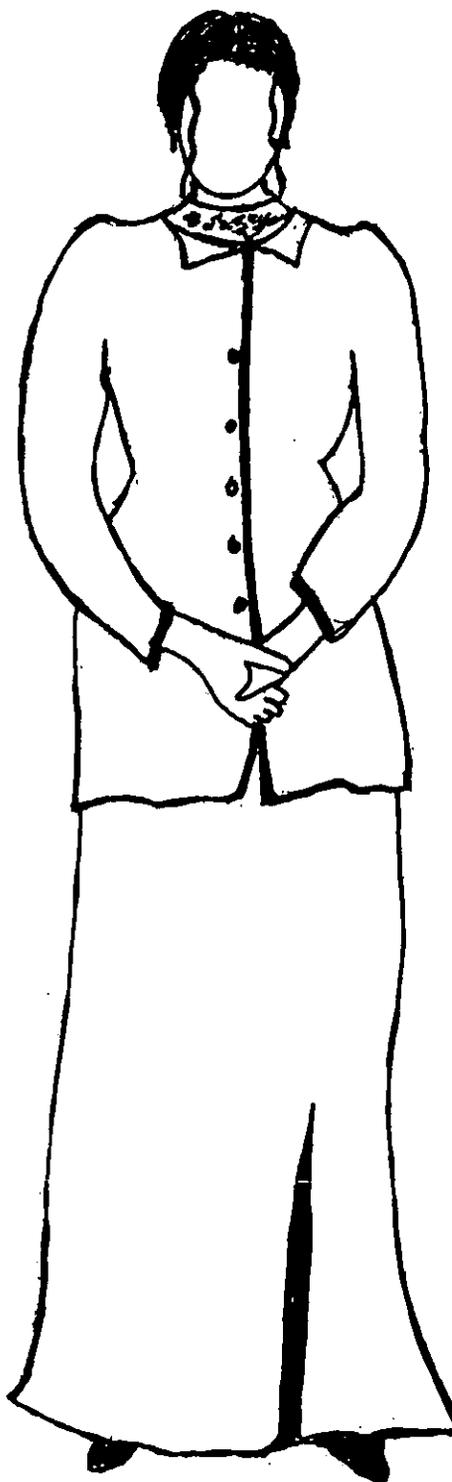
Blusa larga, color beige oscuro
Falda lisa larga, semi abierta, color café
Mascada estampada, color oro
Zapatos de tacón, abiertos, color negro

Peluquería

Peinado de chongo, sujeto con pasadores

Accesorios

Aretes largos
Bolsa de mano, pequeña, color ginda



**ANEXO SIETE:
VESTUARIO MESERA**

Vestuario

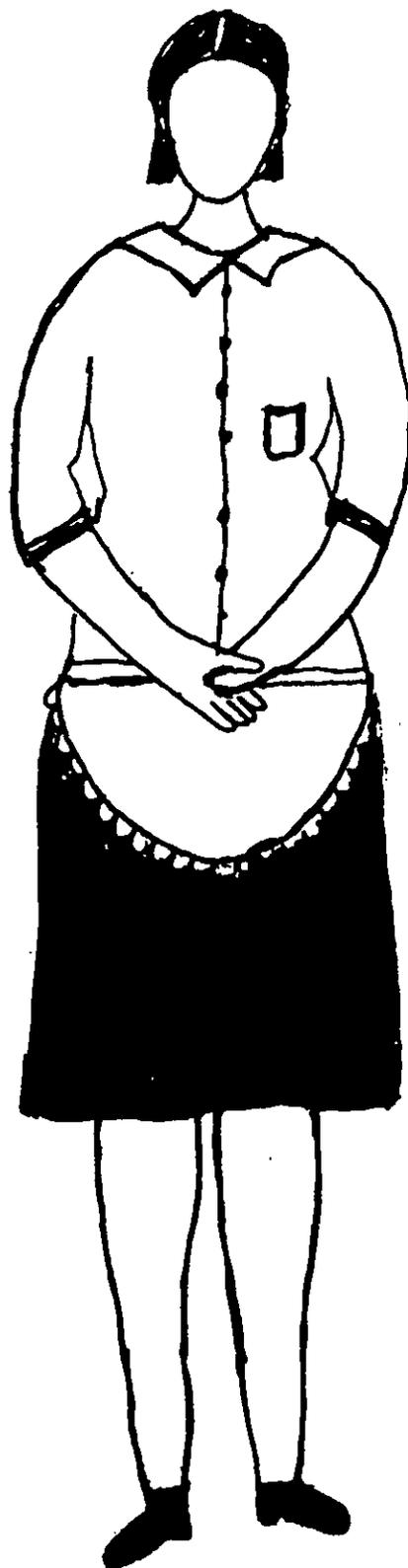
Blusa semi larga, color blanco
Falda lisa, hasta las rodillas, color azul marino
Mandil color blanco de trabajo
Zapatos cerrados, bajos, color negro

Peluquería

Peinado de media colita

Accesorios

Prendedor navideño en la blusa



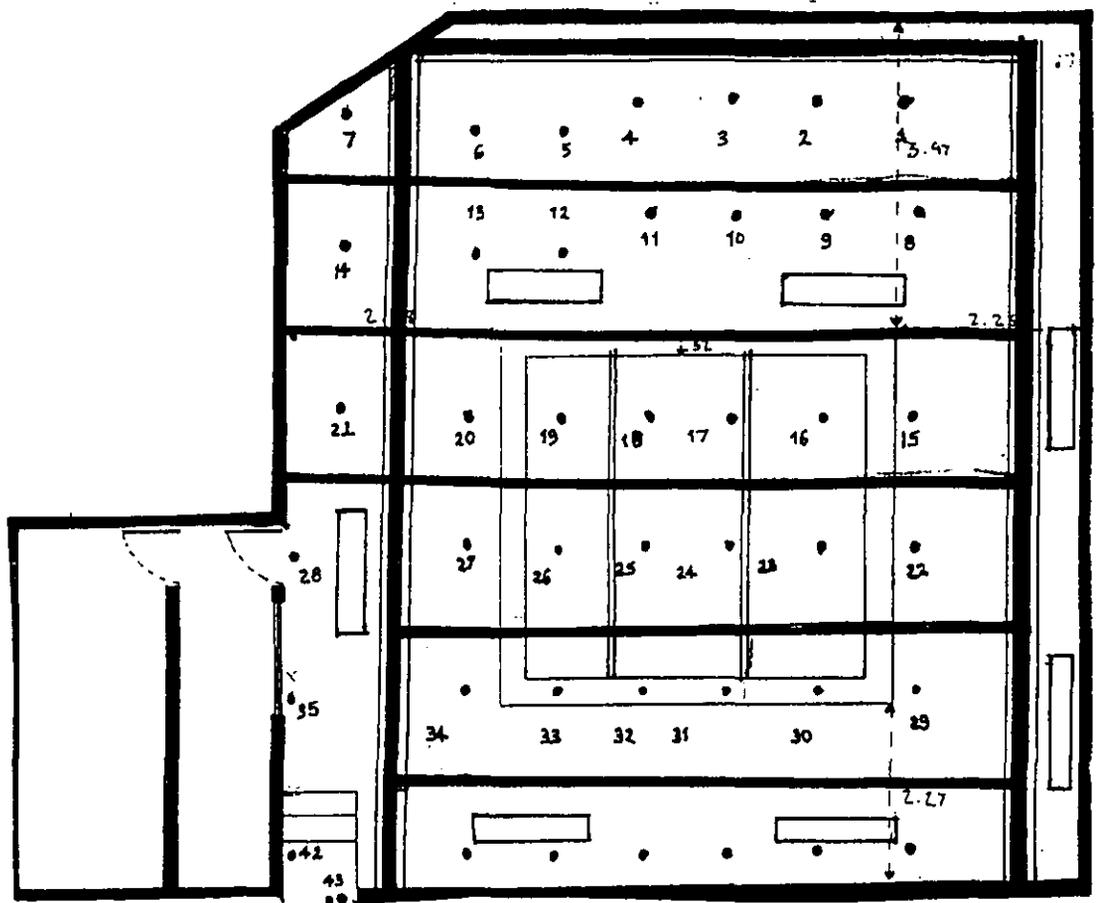
ANEXO OCHO

DISEÑO DE ILUMINACIÓN

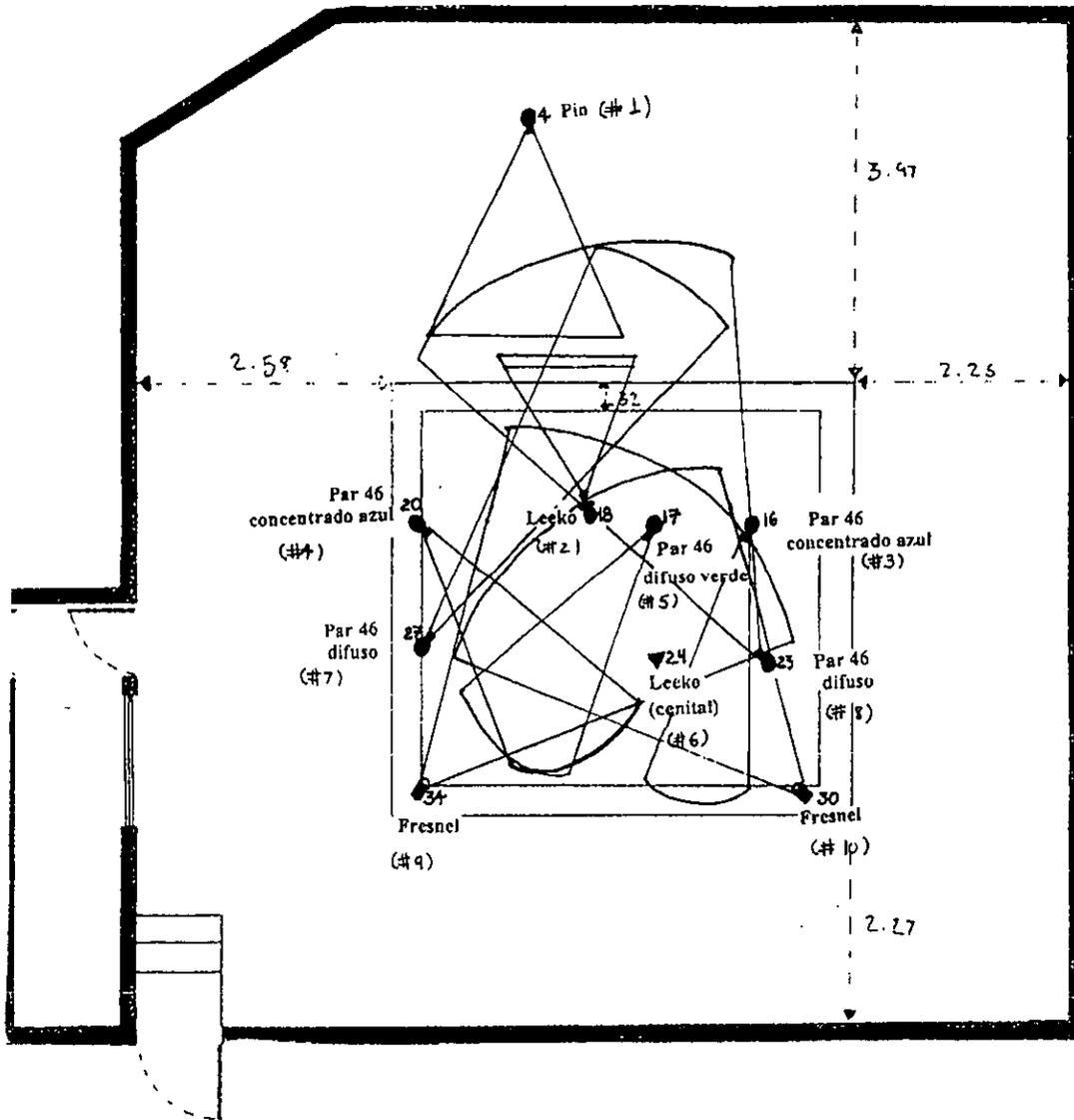
La siguiente numeración de las luces, corresponde a la numeración que se indica en la planta de colocación de instrumentos de iluminación.

- 1.- 1 pin. Posición arriba derecha. Dirigido al ropero. Luz de ambiente general. Contacto 4.
- 2.- 1 leeko. Posición centro centro. Dirigido a espejo. Luz especial cenital. Contacto 1.
- 3.- 1 par 46 concentrado. Filtro azul. Posición media izquierda. Dirigido a mesa uno, silla dos. Luz de ambiente general. Contacto 16.
- 4.- 1 par 46 concentrado. Filtro azul. Posición media derecha. Dirigido a silla uno, taburete dos. Luz de ambiente general. Contacto 20.
- 5.- 1 par 46 difuso. Filtro verde. Posición varal izquierdo. Dirigido a mesa uno. Luz de ambiente general. Contacto 17.
- 6.- 1 leeko. Posición varal izquierdo. Dirigido a mesa uno. Luz especial cenital. Contacto 24.
- 7.- 1 par 46 difuso. Posición media derecha. Dirigido a mesa dos. Luz de ambiente general. Contacto 27.
- 8.- 1 par 46 difuso. Posición media izquierda. Dirigido a taburete uno. Luz de ambiente general. Contacto 25.
- 9.- 1 fresnel. Posición abajo derecha. Dirigido a taburetes uno y dos. Luz de ambiente general. Contacto 34.
- 10.- 1 fresnel. Posición abajo izquierda. Dirigido a mesa uno y sillas. Luz de ambiente general. Contacto 30.

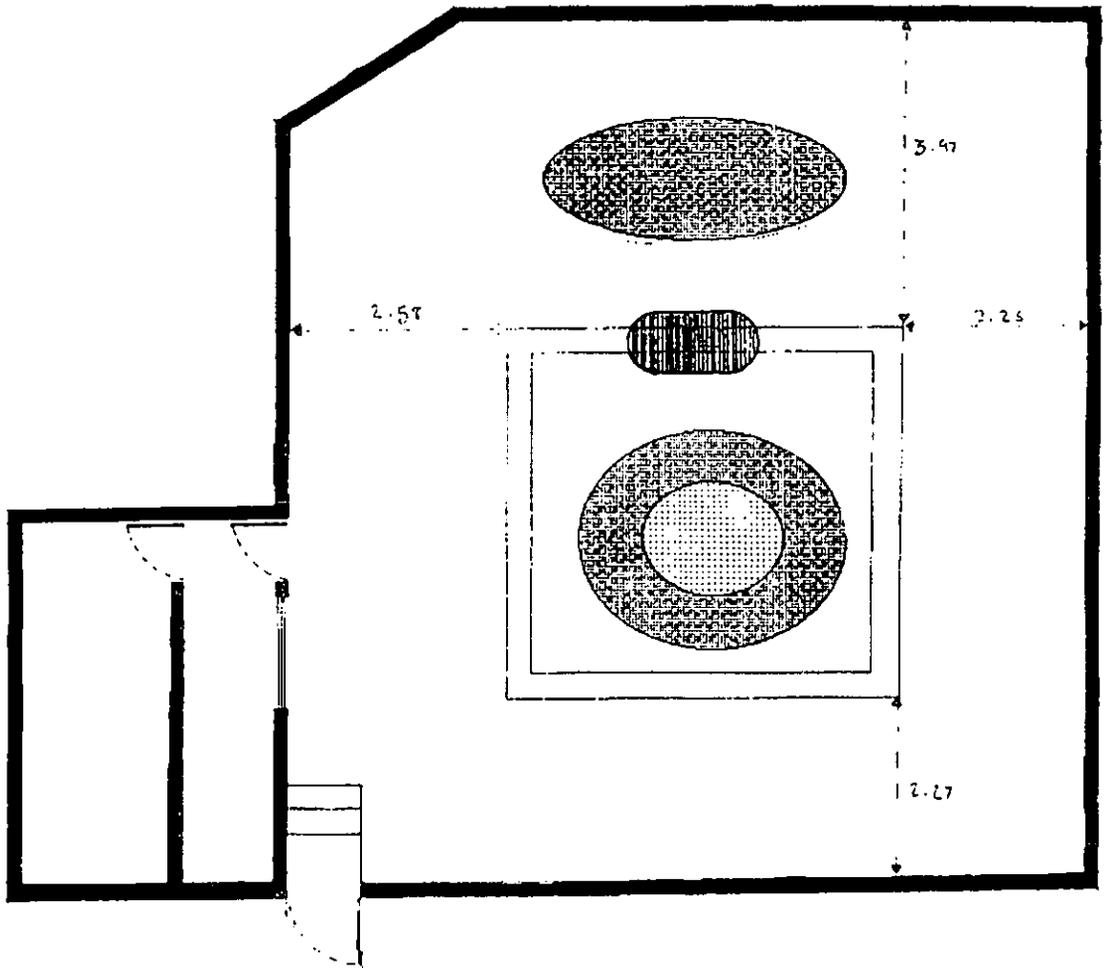
ANEXO NUEVE
PLANO ELÉCTRICO



ANEXO DIEZ
 PLANTA DE COLOCACIÓN DE INSTRUMENTOS DE ILUMINACIÓN



ANEXO ONCE
PLANO GENERAL DE ILUMINACIÓN



ANEXO DOCE
CURRÍCULUM VITAE DE LAS ACTRICES

Claudia Esparza Luna

Ingresó a la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en 1992.

1992 – 1995

Participación en ejercicios escolares como actriz: Un largo viaje del día hacia la noche de O'Neill, La casa de Bernarda de Alba de Federico García Lorca, La más fuerte de August Strindberg, El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca y otros.

Puestas en escena: Pantomima bajo la dirección de Juan Gabriel Moreno; Resurrección, Los trabajos y los días.

1998-2000

Drácula, versión musical, producción Samuel Shapiro; Drácula, obra dramática, producción José Antonio Iturriaga; En realidad el cielo se está muriendo, grupo Eros y Tanatos, Teatro independiente; Teatro infantil bajo la dirección de Graciela Bernal

También es integrante de la compañía de teatro de Karina Duprec, es ejecutante de folklore y bailarina de jazz desde 1981. Colabora en animación y montajes de coreografía, ha participado en televisión (programa piloto *Destino México*), comerciales y programas publicitarios.

Marisol García Rodríguez

Estudió en la escuela de Iniciación Artística no.2 de 1997 a 1999.

1997- 1999

Puestas en escena: El sueño de un ángel de Carlos Solórzano; Pastorela de Tepozotlán; A puerta cerrada de Jean Paul Sartre; La lección de Eugene Ionesco.

Ingresó a la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en 1999.

Participación en ejercicios escolares como actriz: Participación en: La puta respetuosa de Jean Paul Sartre, El instrumento teatral, Rosa de dos aromas y otros.

Verónica Silva Guerrero

Ingresó a la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en 1992.

1992 – 2000

Participación en ejercicios escolares como actriz: Lecturas dramatizadas de Shakespeare, Henrik Ibsen y otros

Puestas en escena: La vida es sueño de Calderón de la Barca bajo la dirección de José Luis Ibáñez; participación en el Festival Iberoamericano de Bogotá; también ha colaborado en algunos espectáculos como ejecutante de danza contemporánea.

ANEXO TRECE PROGRAMA DE PRESENTACIÓN DE LA OBRA

La más fuerte es una obra polémica, escrita en 1888, sobre la cerrada competencia de seducción entre dos mujeres. *En la más fuerte* el duelo empieza desde el mismo título: ¿Quién es la más fuerte?, ¿la platicadora Señora X o la silenciosa Señorita Y?. Es la Señorita Y la más fuerte porque conquistó al marido de la Señora X, dejando a ésta sin autoridad sobre su propio marido, o es la Señora X la más fuerte porque a pesar de todo conservó a su esposo. ¿La duda es cuál de las dos fuerzas triunfará?. Para Strindberg la lucha entre fortaleza y debilidad, se da a partir de una incompreensión recíproca en donde siempre hay un vencido y un vencedor, triunfa el que ama con menor intensidad. Mis personajes dice Strindberg:

"Son vacilantes, borrosos, una mezcla de cosas nuevas y viejas . fragmentos de libros y diarios; fragmentos de hombres; girones destrozados de vestidos convertidos en andrajos, exactamente como el alma se compone de remiendos"

La más fuerte, es un monólogo dramático, que nos invita a reflexionar en torno a nuestras propias circunstancias, a enfrentarnos con nosotros mismos; nos convoca a todos como sujetos dramáticos, nos seduce a admitir que en un lugar secreto experimentamos o hemos experimentado grandes dramas, nos dice que hay un lugar en el que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos.

La más fuerte es una obra que trata de las cosas que se callan, que se ocultan, que no se dicen, pero que permanecen latentes en espera del momento oportuno para ser dichas y enfrentadas, a la más ligera provocación.

La Señora X, protagonista de la historia, exterioriza su conflictiva interna y nos cuenta su relato secreto, emergen de ella sus pensamientos inconscientes, libremente y sin autocensuras por medio de asociaciones de palabras, juegos verbales y evocaciones casi oníricas, que la llevan a reconocer los sentimientos perturbables y angustiantes que hasta entonces se había negado a aceptar. Al finalizar su monólogo, para su asombro, descubre cual ha sido el hilo conductor de su drama: resuelve quien es ella misma y reconoce que hay cosas interesantes en su persona.

Personajes por orden de aparición:

Señora X: Claudia Esparza
Señorita Y: Marisol García
Mesera: Verónica Silva

Iluminación: David de la Garza
Escenografía: Daniel Sánchez
Producción: Leticia Canales

Dirección: Tatiana Abaunza

ANEXO CATORCE
CARTEL

La más fuerte

Monólogo Dramático
De August Strindberg



La mujer en tres estadios (Esfinge) Edvard Munch

Dirección: Tatiana Abaunza Canales

ANEXO QUINCE
LIBRETO DE DIRECCIÓN

(Según los señalamientos de Curtis Canfield en su libro *El arte de la dirección escénica*)

ZONAS

- Z1: Zona uno
Z2: Zona dos

MÚSICA

- T1: *A nervous promenade and dance* (Einojuhani Rautavaara)
T2: *El día que me quieras* (versión Roberto Carlos)
T3: *Noche de paz* (versión instrumental)
T4: *Dreaming* (Britten Benjamin)

MOBILIARIO

- R: armario
M2: mesa dos
E: espejo
M1: mesa uno
S1: silla uno
S2: silla dos
T1: taburete uno
T2: taburete dos

- *M1: mampara uno
*M2: mampara dos
*M3: mampara tres

PERSONAJES

- X: Señora X
Y: Señorita Y
M: Mesera

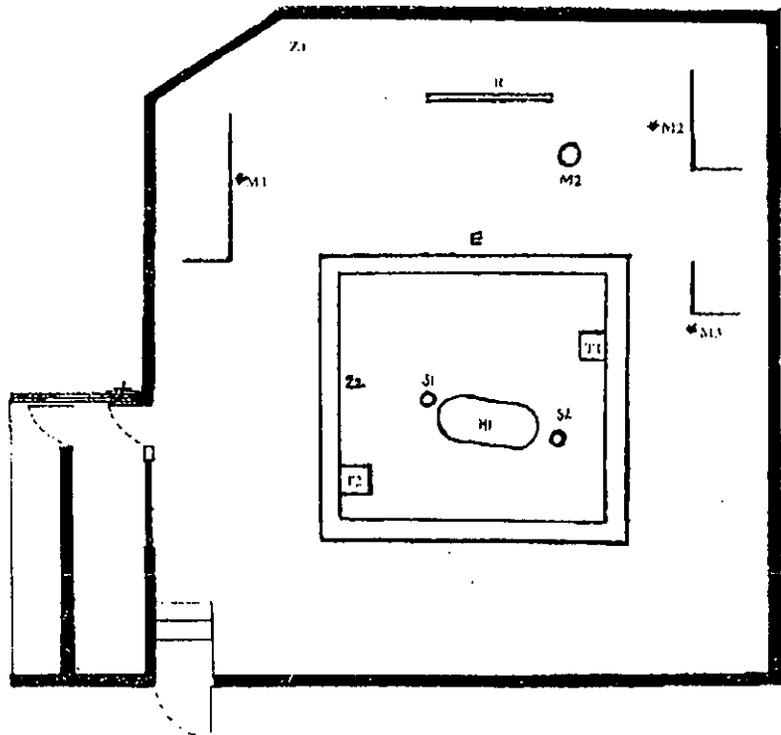
MOVIMIENTOS

- avanzar
/ sentarse
^ levantarse
Ç regresar

LUCES

- L1: luz 1 (Contacto 4), luz 7 (Contacto 27), luz 8 (Contacto 23)
L2: luz 2 (Contacto 18)
L3: luz 3 (Contacto 16), luz 4 (Contacto 20)
L4: luz 9 (Contacto 34), luz 10 (Contacto 30)
L5: luz 5 (Contacto 17)
L6: luz 6 (Contacto 24)

- SL1: Sale luz uno EL1: Entra luz uno
ST1: Sale track uno ET2: Entra track dos



Los trazos que a continuación se observan, corresponden a los movimientos penúltimos de la propuesta de dirección.

TEXTO

ACOTACIONES DE MOVIMIENTO E INTENCIÓN

LUZ Y SONIDO

DECORADO

Vestidor de la Señora X; se observan objetos tirados, el armario fuera de su lugar.

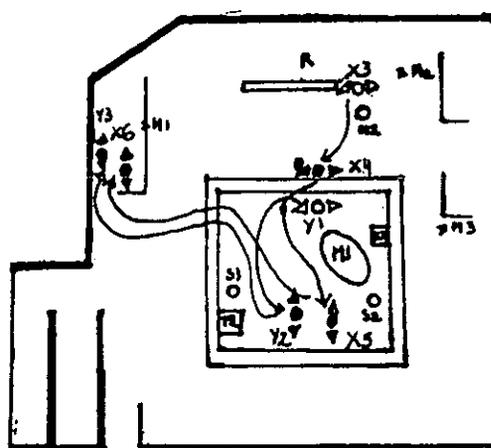
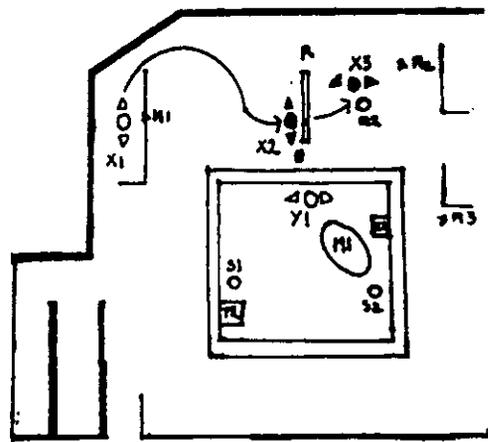
La Señora X entra a su vestidor, canturrea una canción, mira confusa el desorden del lugar, --- al R y lo acomoda, coloca los tulipanes en el florero, --- al R, toma una mascada y descubre un cartel de teatro, lo mira con curiosidad,--- al E y compara la imagen del programa de mano con la suya, se angustia; del otro lado del espejo surge una imagen que copia sus movimientos y trata de llevarla,* la Señora X se niega al principio, posteriormente accede, descubre atemorizada que es la Señorita Y que muestra su rostro, por unos momentos forcejean, finalmente la Señora X acompaña a la Señorita Y en estado hipnótico.*

* EL1

* SL1, EL2

* EL3, ET1

* SL2, L3, ST1, ET2

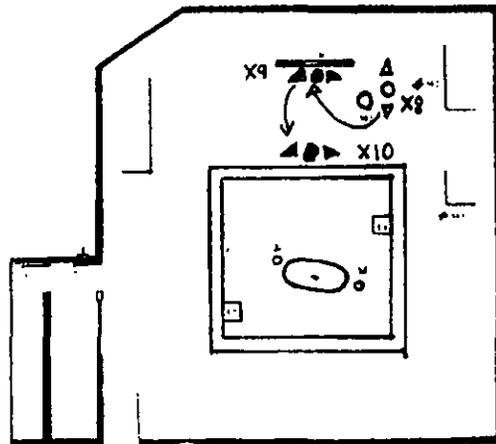
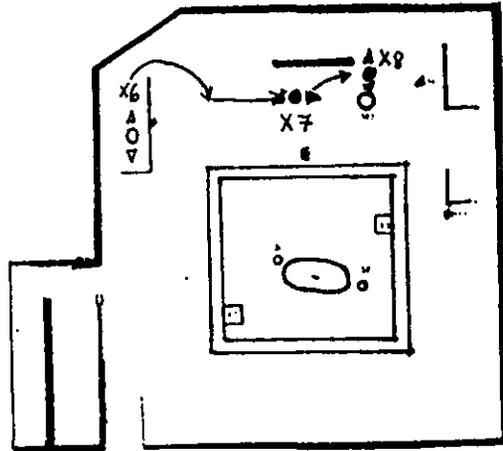


Vestidor de la Señora X: se observa el interior del armario con diversas prendas y una mesita a la izquierda de éste, con un florero encima que tiene algunos tulipanes

X entra a su estancia, viene canturreando una canción, mientras se peina, --- a su R, en el camino se detiene y mira con cuidado los tulipanes encima de la M2, --- a éstos, recuerda, después, Ç al R, selecciona una prenda de su agrado y se mira frente al E,* en seguida elige otra prenda distinta y repite lo mismo, finalmente, elige un abrigo, una mascarada y guantes; se mira detenidamente frente al E hasta quedar inmóvil, la imagen que observa la deja asombrada.*

* EL2

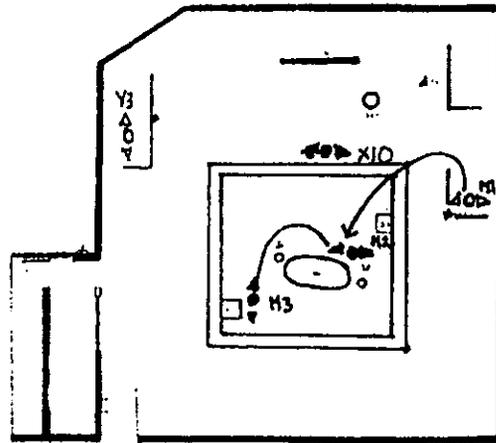
* SL1, EL4,
ST2, ET3



Un café, hay una mesita, dos sillas y dos taburetes desacomodados.

* M entra, --- a la M1, sacude el polvo, coloca un porta velas y retira la nochebuena que está sobre la M1, acomoda las sillas en su lugar, ordena la M1, limpia el E, arregla unas macetas con tulipanes en la jardinerita y continúa limpiando los taburetes.

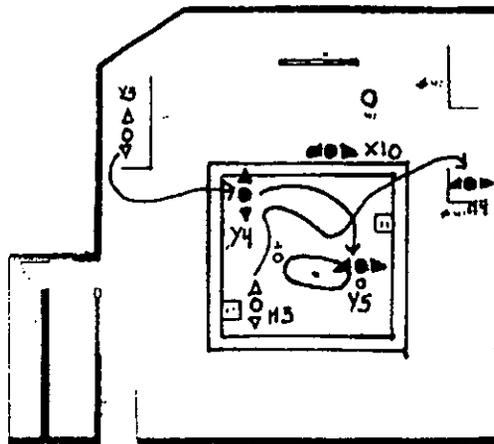
* EL4 y T2



Un café el día de Nochebuena: una mesita, dos sillas y dos taburetes.

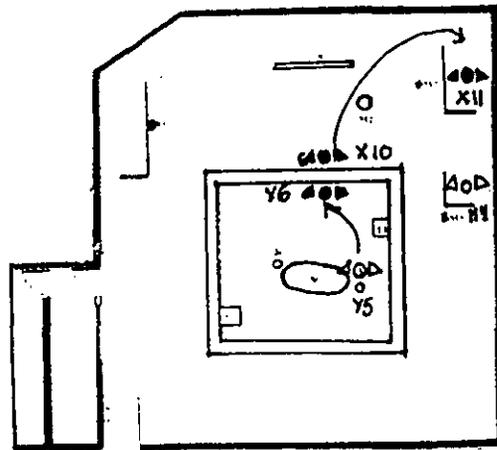
Y entra al café, M --- hacia Y la saluda y le indica cual es su mesa le ayuda con sus paquetes que coloca en el T1, toma su orden y sale. *

* EL6

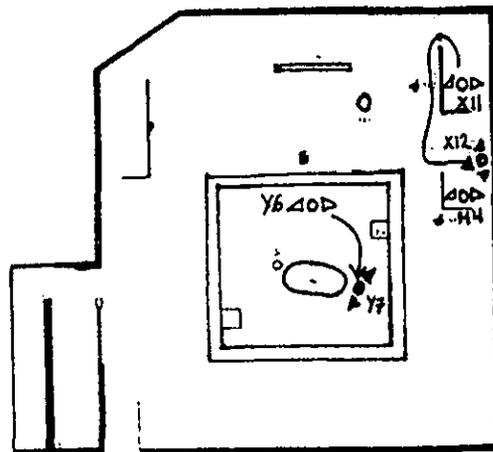


Y observa el lugar, se acerca a la jardinerita y mira los tulipanes, --- al E y se mira, se acomoda su mascada, el pelo, sus pestañas, hace un medio giro y --- hacia la M1, al mismo tiempo que X hace movimientos similares al otro lado del E y que también sale. *

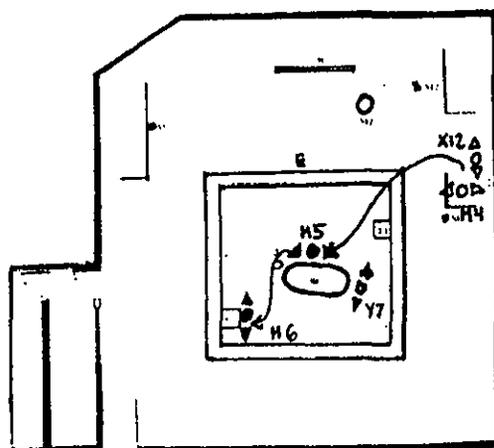
* SL2



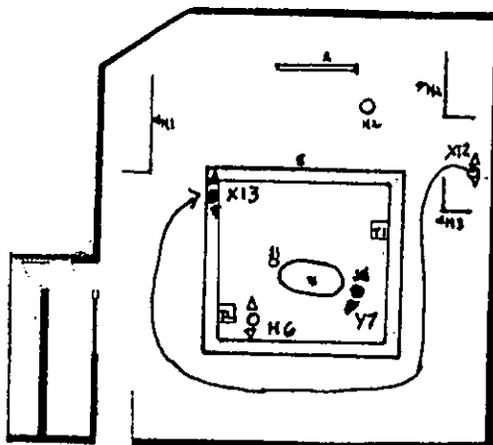
Y se quita su abrigo y huele su aroma, lo deja en el respaldo de la S2, también se quita sus guantes que guarda en su bolsa de mano, selecciona una revista y se / en la S2. X camina por las calles mirando los aparadores navideños, entra a una tienda.



M entra al café con una cerveza, un platito de cacahuates en mano, enciende la veladora y continúa acomodando las macetas y los taburetes. Y toma un sorbito de cerveza, acomoda su servilleta en sus piernas.

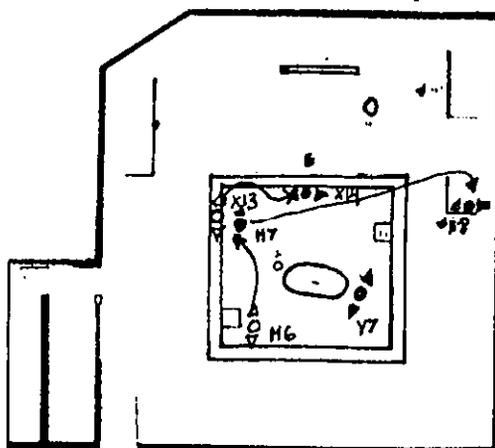


X sale de la tienda con bolsas de regalos en mano, camina por la calle, eventualmente saluda a alguna persona.



X entra al café, M --- hacia X que ordena presurosa una taza de chocolate, M ofrece acompañarla a su mesa pero X se niega, M sale. X -- al E y a través de éste descubre a Y, --- lentamente hacia ella, deja sus paquetes en el T2 y --- a la S1, esta sorprendida. *

* ST3



SEÑORA X.- * ¡Amelia, tú por aquí! ¿Qué tal estás, querida? ¡Sentada en tu rincón sola el día de Nochebuena como una pobre solterona! * me duele de verdad verte sola, ¿sabes?, aquí en este café el día de Nochebuena. Me duele tanto como el banquete de boda que vi una vez en un restaurante de París..., la novia estaba leyendo una revista humorística mientras el novio jugaba al billar con los testigos. ¡Hum, pensé, si empiezan así, buen final les espera!
¡Jugando al billar el día de la boda!
¡Y ella, me puedes decir, leyendo una revista humorística! * ¡Bien, pero hay una diferencia! *

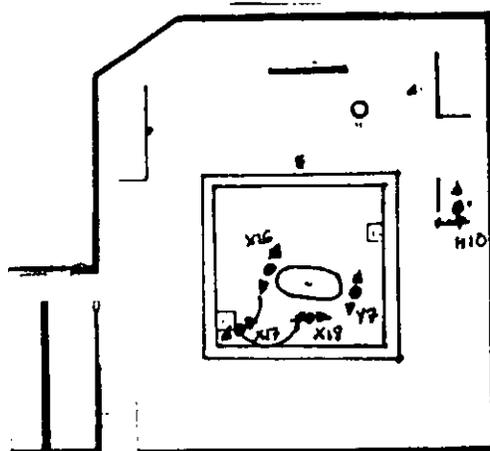
* X con asombro, intenta acercarse a Y, Y levanta la mirada lentamente, observa a X y después continúa su lectura.

* X se quita su abrigo, huele su aroma, lo deja en la S1, posteriormente se quita los guantes que coloca encima de la M1.

* X se / en la S1

* Y voltea hacia X y ésta coincide con su postura, Y la mira con curiosidad, Y cambia de postura y X la copia, Y la mira sorprendida. *

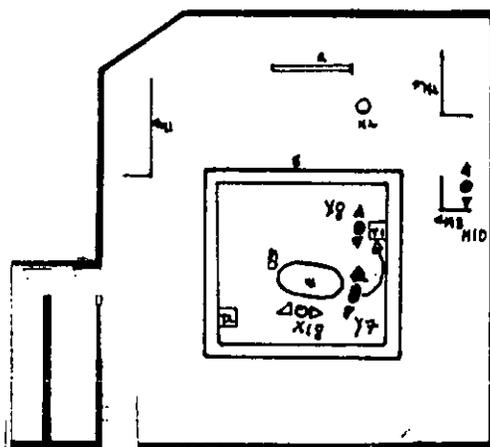
desprecio, X va a tomar su chocolate pero repentinamente recuerda que trae los regalos navideños, --- al T2 y busca los regalos, después Ç a la M1 con un paquete.

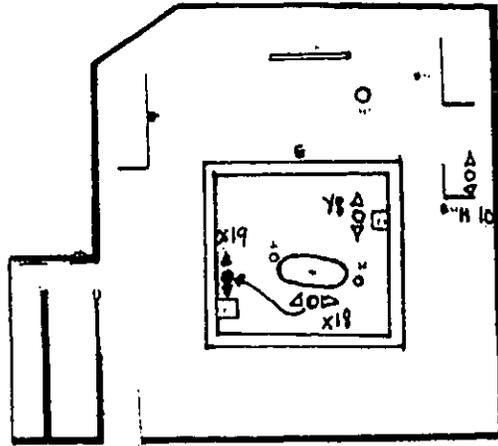


SEÑORA X.- ¡Ahora te voy a enseñar lo que les he comprado a mis hijitos! * ¡Mira! ¡Es para Luisa! ¡Fijate, abre y cierra los ojos y mueve la cabeza! ¡Qué cosas hacen! * Y esta pistola es para Luis. *

* X se / en la S1 y le enseña a Y una muñeca que saca de una bolsa de regalos.

* X se ^, --- a T2 deja la bolsa con la muñeca, busca otro paquete, lo abre y saca una pistola,* apunta en dirección a Y y dispara. Y se sobresalta, se ^ de la S2 y --- al T1, abre su bolsa y saca una polvera, se maquilla un poco como para disminuir el susto; X guarda la pistola.



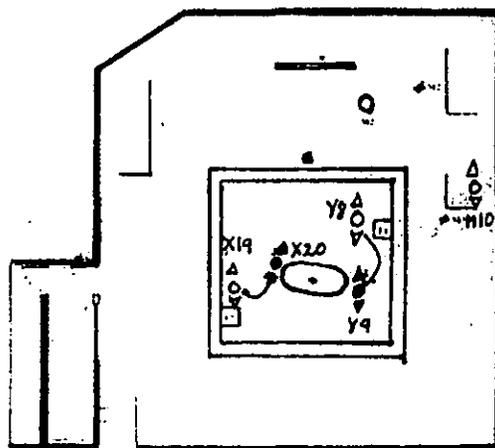


SEÑORA X.- ¿Te asustaste?
 ¿Pensaste que iba a matarte? ¿Ah, sí, lo creíste? * ¡Pues sí, estoy segura de que lo creíste! Si tu quisieras matarme a mí, no me sorprendería demasiado, porque yo me cruce en tu camino -y sé que eso no lo olvidarás nunca- aunque fui completamente inocente. Tú aún sigues creyendo que te echaron del Gran Teatro Principal por mis intrigas. Pero no fue por eso. ¡Yo no intrigué para que te echaran aunque tú lo creas! ¡Bueno, da igual lo que te diga, porque seguirás convencida de que fui yo!
 * ¡Y esto es para mi marido!
 * Con tulipanes, ¡Y bordados por mí! Yo odio los tulipanes, claro, pero él quiere tener tulipanes por todas partes.

* X --- al T2 y de su bolsa saca una polvera, se maquilla un poco la cara.

* X guarda su polvera y selecciona otra caja de regalo.

* X le enseña a Y las zapatillas con los tulipanes bordados. Y la mira y --
 - hacia X, Y se / en la S2 y continúa leyendo, posteriormente X se / en la S1.



SEÑORA X.- ¡Fíjate qué pies tan pequeños tiene Bob ¿Verdad? ¡Si vieras con que elegancia camina! ¡Tú no lo has visto nunca en zapatillas, claro! ¡Mira! ¡Así anda!

Y cuando se enfada, ¿sabes? patalea con su piecico así: *

"¡Cómo! ¿Cuándo van a aprender esas malditas criadas a hacer el café? ¿Y esto? ¡Ya han vuelto esas cretinas a dejar prendida la luz!" *

Y cuando hay corriente y se le quedan los pies fríos: * "¡Caramba, que frío hace! ¡Y esas imbéciles aún no saben mantener el fuego en la chimenea!" *

SEÑORA X.- Y cuando llega a casa y se pone a buscar sus zapatillas que Maria ha puesto debajo del armario... Ah, pero no está muy bien que yo me burle de mi maridito de esta manera. ¡En todo caso es una buena persona, sí, es un encanto mi maridito! ¡Tú deberías de tener un marido así, Amelia! * ¿De qué te ríes ahora? ¿Qué te pasa? ¡Dime! ¡Y además estoy segura, ¿sabes?, * de que no me engaña! ¡Sí, estoy segura! Porque él mismo me lo ha dicho... * ¿A qué vienen ahora esas risitas?... Que cuando yo estaba de gira por Noruega aquella zorra de Federica intentó seducirlo, ¿Te das cuenta qué infamia? (Pausa) ¡Claro que si llega a aparecer estando yo en casa le hubiera sacado los ojos! (Pausa) Para mí fue una suerte que saliera del propio Luis el contármelo. ¡No me hubiera gustado enterarme por el chismorreó! (Pausa) ¡Y no vayas a creer que Federica fue la única! ¡Qué va! ¡Yo no lo entiendo, pero las mujeres andan completamente locas por mi marido! ¡El mio!

* ¡Deben de creer que como trabaja en el Ministerio tiene influencia en los contratos para el teatro! * ¡Quizá tu también lo hayas perseguido! Yo no estaba muy tranquila contigo..., no me inspirabas demasiada confianza. *

* X mete una mano en cada zapatilla y las hace caminar sobre sus piernas. Y toma un sorbito de cerveza y suelta una carcajada.

* X imita a su marido.

* Y se ríe.

* X frota las suelas de las zapatillas con sus manos.

* Y se ríe a carcajadas.

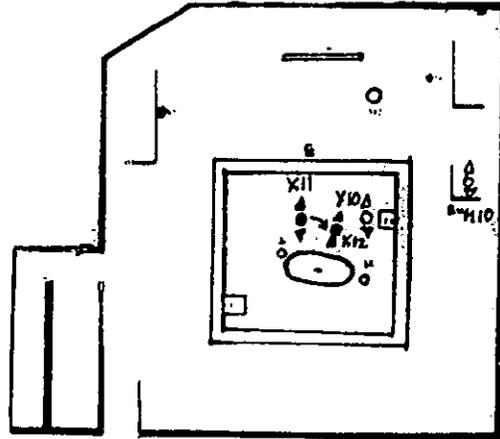
* Y se ríe, se acerca el platito y toma un cacahuete, posteriormente lo regresa a su lugar inicial, en seguida X se acerca el plato y hace la misma acción. * X y Y toman al mismo tiempo un cacahuete, X gana el plato, las dos se miran enfrentándose; Y entonces deja el plato y continúa tomando su cerveza. * Y, nuevamente se ríe.

* X toma un sorbito de chocolate.

* X golpetea su pie contra el piso mientras observa lentamente a Y.

* X toma un sorbito de chocolate.

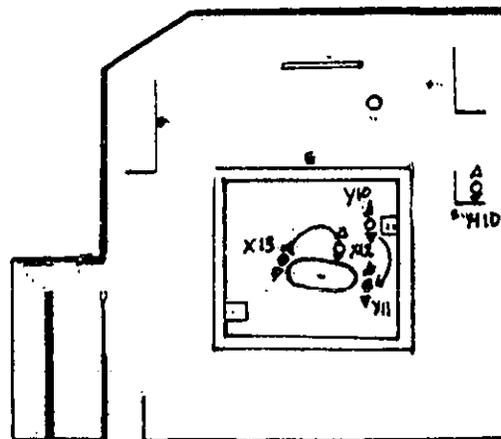
de vista ni un segundo. Me las arreglaba en medio de todas mis idas y venidas, para estar siempre cerca de ti... Y como no me atrevía a ser enemiga tuya me hice tu amiga. Pero siempre que venías a nuestra casa se creaba un ambiente cargado, un cierto malestar, porque yo veía que mi marido no te aguantaba. Y me sentía molesta, como cuando llevas un vestido que no te está bien. Hacía todo lo que estaba en mi mano para que él se mostrase amable contigo, pero sin demasiado éxito... hasta el día en que anunciaste tu noviazgo. Entonces surgió una intensa amistad entre ustedes... Fue como si..., al menos así me lo pareció por un momento..., fue como si, por primera vez, se atrevieran a mostrar sus verdaderos sentimientos, ya tranquilos por la seguridad que te daba el reciente noviazgo... * y entonces ¿qué pasó después? ¿Yo no tuve celos..., ¡qué extraño! Y recuerdo que después del bautizo de nuestro hijo, cuando tú fuiste madrina, yo casi le obligué a darte un beso..., él lo hizo y aquello te dejó tan desconcertada... * ¡Bueno, yo entonces ni lo noté..., tampoco me paré a pensar en ello después..., ni he pensado más en ello hasta ... ahora!



* X se / en la S1.

* Y se sobresalta.

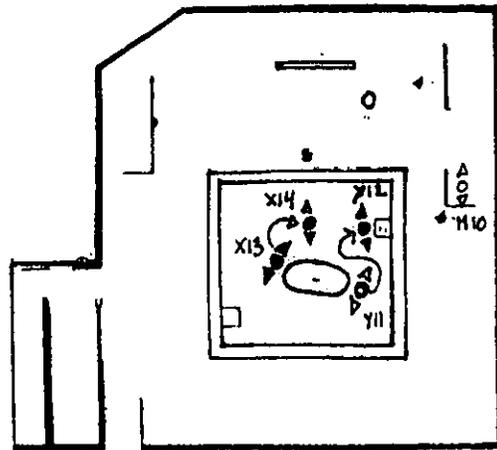
¿Por qué no dices nada? ¡No has abierto la boca en todo el rato, no has hecho más que dejarme hablar a mí. Ahí sentada, mirándome, sin moverte, me has ido sacando todos estos pensamientos que andaban por mi cabeza como se saca la seda del capullo ..., pensamientos..., quizá sospechas..., déjame pensar... ¿Por qué rompiste tu noviazgo? * ¿Por qué no volviste ya por nuestra casa después de aquello? * ¿Por qué no quieres venir a pasar la Nochebuena con nosotros? *



* Y se ^ en señal de evasión, --- al T1 y busca en su bolsa una carterita.

* X se ^ bruscamente y --- hacia Y.

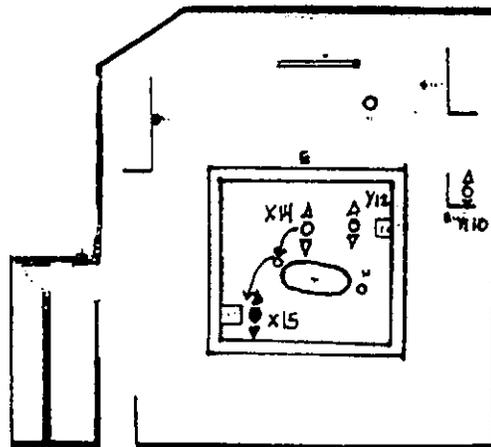
* Y hace un gesto como si quisiera hablar, las dos se miran por unos instantes asombradas.



SEÑORA X.- * ¡Calla! ¡No hace falta que digas nada, porque ahora ya lo entiendo todo! ¡Y no necesito tu ayuda! ¡Así es que fue por eso, por eso y nada más que por eso! ¡Claro! ¡Ahora sí que salen las cuentas! ¡Exactas! ¡Así son las cosas! ¡Qué asco! ¡No quiero estar ni un minuto más en la misma mesa que tú! *

* X le impide hablar.

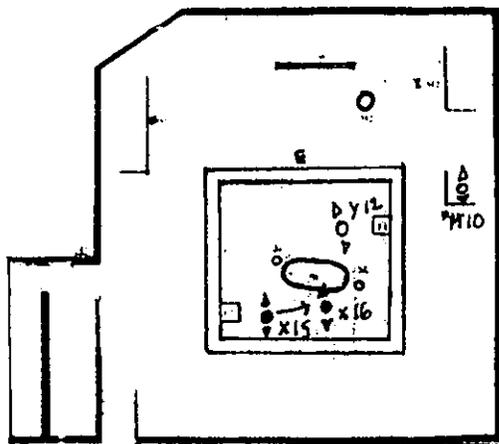
* X --- a la S1, toma su abrigo y lo deja en el T2, llena de furia.



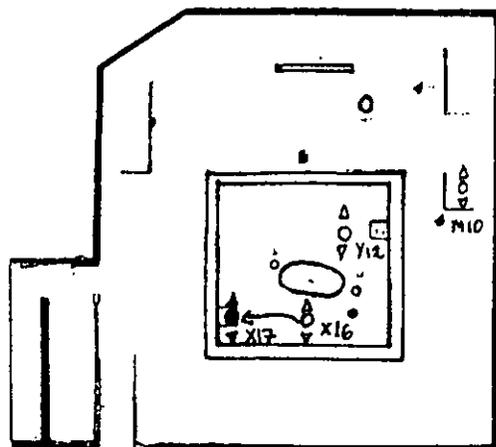
* Es por eso por lo que tengo que bordarle tulipanes ¡esas flores odiosas! en las zapatillas, porque a ti te gustan los tulipanes. Es por eso por lo que tenemos que veranear en las playas del Club, porque a ti no te sienta bien el mar. Es por eso por lo que mi hijo se tuvo que llamar Andrés, porque tu padre se llamaba así. Es por eso por lo que yo he tenido que vestirme con tus colores favoritos, leer a tus escritores favoritos, comer tus platos favoritos, tomar tus bebidas favoritas..., por

* X Ç a la M1 y observa las zapatillas con tulipanes. Y permanece de pie inmóvil escuchándola.

ejemplo, tu chocolate. ¡Fue por eso ..., oh, Dios mío..., es horrible, cuando me paro a pensarlo..., es horrible! ¡Todo me venía de ti, hasta tus pasiones! ¡Tu alma se metió en la mía como un gusano en una manzana, y allí se puso a comer y comer, a excavar y horadar, hasta que no quedo más que la cáscara con una masa negra dentro! Quise alejarme de ti, pero no pude. Tú estabas allí como una serpiente mirándome con tus ojos negros y me hipnotizabas..., yo sentía como las alas, al intentar volar, me arrastraban hacia las profundidades. ¡Yo flotaba en el agua con los pies atados y cuanto más movía los brazos intentando nadar más me hundía, más me hundía, hasta llegar al fondo, donde me esperabas tú, un gigantesco cangrejo, para agarrarme con tus poderosas tenazas, y ahí me tienes ahora *



* X se derrumba en el T2.



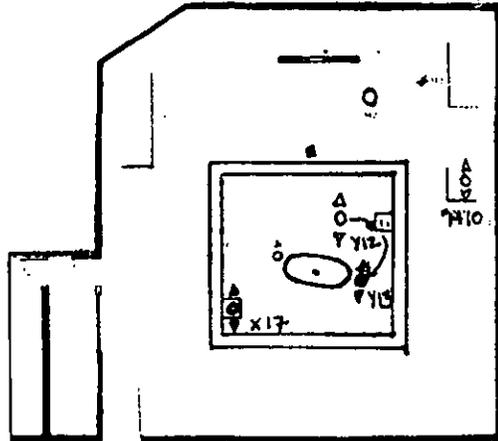
¡Cómo te odio, Dios mío, cómo te odio, te odio! Y sigues ahí parada, callada, tranquila, indiferente. * ¡Indiferente, sí! A ti te da igual que haya luna llena o cuarto menguante, que sea Navidad o Año Nuevo, que los demás sean felices o desgraciados. Sin capacidad de amar ni odiar. ¡Inmóvil como una cigüeña junto a una ratonera, tú no podías sacar a tu presa por tus propios medios, tampoco estabas segura de conseguirla persiguiéndola, lo que sí sabías era que podrías esperar con toda

* Y --- hacia el T1 y toma una revista, posteriormente --- a la S2 y se / en actitud de indiferencia, bebe su cerveza.

paciencia a que saliese de la actitud de indiferencia, bebe su cerveza.
ratonera!

Y aquí sigues en tu rincón - ¿Sabes que lo llaman ratonera pensando en ti? - * buscando en tus revistas noticias de calamidades, a ver si alguien se ha arruinado, si despiden a alguien del teatro. ¡Aquí estás observando a tus víctimas, calculando tus posibilidades como el práctico sus naufragios, recibiendo tus tributos!

* ¡Pobre Amelia! ¿Sabes que a pesar de todo me das mucha pena? ¡Sí, yo se que tu eres muy desgraciada, como todas las personas ofendidas, y perversa porque te han herido! * Mira, yo, aunque quisiera, no podría enfadarme contigo..., porque a pesar de todo tu eres la más débil...

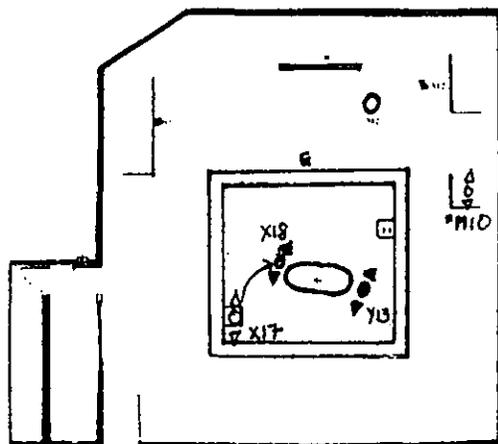


* X imita a Y en su lectura.

* X se ^, --- hacia la S1.

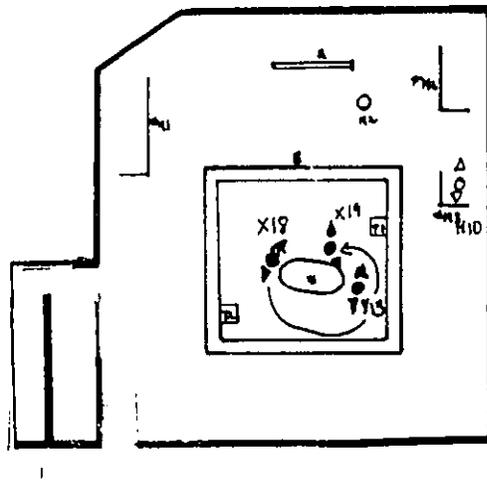
* X se / en la S1.

¡Bueno, y lo de Luis * no me preocupa en lo más mínimo! ¡Que me importa a mí eso en el fondo! Y qué más me da si has sido tú u otra persona la que me ha enseñado a tomar chocolate... ¡Me da exactamente igual! * Además, ¡el chocolate es una bebida muy saludable! * Y si he aprendido a vestirme de ti..., pues tan



* X deja las zapatillas encima de la M1.

elegante..., ¡asi conseguí que mi marido se fijase más en mí! Y en esa batalla tú perdías cuando yo ganaba.



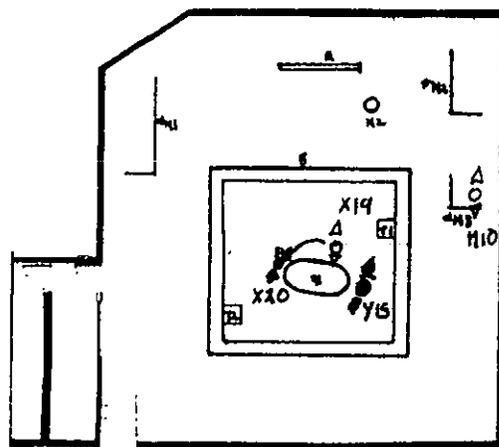
Sí, creo que, a juzgar por ciertos detalles, * ¡ya lo has perdido! Claro que tú creías que yo me iba a marchar, dejándote el campo libre... como tú hiciste una vez..., y de lo que tanto te arrepientes... ¡Pues mira, no lo voy a hacer! ¡Yo me quedo! Nosotras no debemos ser mezquinas, ¿sabes? ¿Y por qué voy a tener que contentarme siempre con lo que no quieren los demás? Al fin y al cabo, querida amiga, quizá sea yo en estos momentos la más fuerte * . ¡Tú nunca recibiste nada de mí! * ¡Yo nunca te di nada, eras tú la que estabas dando siempre! ¡Y ahora te pasa conmigo lo que pasó con aquel ladrón nocturno del cuento, que al despertarte yo tenía en mi poder todo lo que a ti te faltaba! ¿Cómo te explicas, si no, que todo lo que tocabas perdía su valor, se volvía estéril? Con todos tus tulipanes y pasiones no pudiste siquiera conservar el amor de un hombre, y yo sí. Tampoco lograste aprender de tus libros el arte de vivir, como lo aprendí yo. ¡Ni siquiera tuviste un pequeño Andrés, aunque tu padre se llamaba Andrés!

¿Y por qué estás siempre callada, callada y callada como una muerta? Fíjate que yo al principio

* X observa la revista que lee Y, hace un gesto de desaprobación.

* X cruza las manos al frente y asume una postura que le da seguridad.

* X se / en la S1.



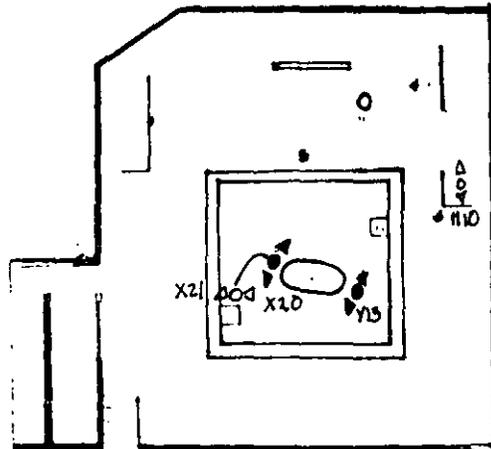
pensé que era un signo de fuerza.
 ¡Pero probablemente es que no
 tienes nada que decir! ¡Así de
 simple! ¿Y sabes por qué? ¡Porque
 ni siquiera eres capaz de pensar en
 nada!

Ahora me voy a casa... * y me
 llevo los tulipanes... ¡Sí, tus
 tulipanes! Tú no quisiste nunca
 aprender nada de los demás.
 Tampoco quisiste doblarte como la
 hierba al viento... * y por eso te
 partiste como una caña seca... ¡Y
 yo no me partí! * ¡Gracias, Amelia,
 por tus útiles enseñanzas!

* X se ^, guarda las zapatillas en su caja de regalos.

* X se acerca a Y.

*X--- al T2, guarda la caja de regalos y de su bolsa saca su monedero, ---
 a la M1 y deja el dinero sobre la mesa en actitud retadora.



* ¡Gracias por haberle enseñado a
 mi marido a amar! * ¡Ahora me
 voy a casa... a quererlo mucho! *

* X --- hacia el T2, toma sus bolsas y abrigo.

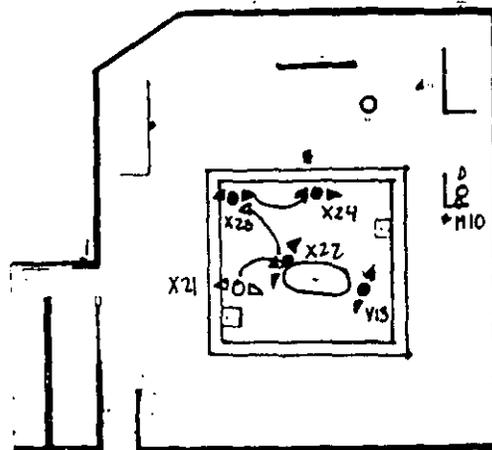
* X a punto de salir del café, se Ç y le dice a Y su última frase.

* X con intención de salir.

* X se dirige al E del café, mientras penetra al otro lado del E,
 se va quitando lentamente el abrigo y la mascada que deja caer
 al suelo.

* SL6, L3, I

* ET2



Obscuro

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Gaceta, 1986, 125p.
- ALLAN, Poe Edgar. *Narraciones extraordinarias*. 15ª.ed. (Tr. María Elvira Bermúdez), México, Porrúa, 1991, 324p.
- ANGENOT, Mac, et. al. *Teoría Literaria*, México, Siglo XXI, 1993. 249p.
- BARROS, Cristina y Arturo Souto. *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*. México, Trillas, 1982, 104p.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. (Tr. Atheneum de Albert Vanasco) México, Paidós, 1992, 326p.
- BENTLEY, Eric. *The playwright as thinker*. New York, (s.e), 1955.
- BISCHOFF, Ulrich. *Edvard Munch 1863-1944* (Tr. Felix Treumund). Germany, Taschen Benedikt. 96p. No. 13
- BRADLEC, Watson E. and Benfield. *Contemporary Drama*. New York. Dover Publication, 1968, 200p.
- CANFIELD, Curtis. *El arte de la dirección escénica*. (Tr. Leonor Tejada) México, Diana, 1970, 362p.
- CAPMANY, Aurelia. *El teatro universal*. España, Bruguera, 1972, 220p.
- CASALS, Joseph. *El expresionismo*. 2ª ed. Madrid, Biblioteca de divulgación temática. 1988, 167p.
- DAVIDOFF, Linda. *Introducción a la psicología*, 2ª. Ed. (Tr. Pedro Rivera Martínez), México, Mc Graw Hill, 1984, 790p.
- ENGLE, T.L y Louis Snellgrove. *Psicología principios y aplicaciones*. 8ª. ed. (Tr. Alfonso Flores Medina), México, Publicaciones cultural, 1991, 627p.
- FRONJOSA, Laura y Ana Lilián Rodríguez. *Los valores*. México, Antología del Colegio Madrid, 1998, 240p.
- GANIVET, Angel. *Cartas finlandesas*. España, Espasa Calpe, 1963, 190p.
- HAGEN, Uta y Haskel Frankel. *El arte de actuar*, 2ª.ed. (Tr. José Ignacio Rodríguez y Martínez). árbol, 1997, 197p.
- HEINRICH, Cristoph: *Claude Monet 1840 - 1926*. (Tr. María Ordóñez). Germany, Taschen Benedikt. 95p. No. 36.

HELMUT, Boor, *Literatura sueca*. (Tr. J. Ernesto Martínez Ferrando), Barcelona, Labor, 1931. (Sección 111 Ciencias Literarias, No. 274)

HERNADI, Paul. *Teoría de los géneros*. Barcelona, Antonio Bosh, 1978.

IBSEN, Enrique. *Teatro*. 8ª.ed.(Tr. Ana Victoria Mondada) México, Porrúa, 1990, 154p.

IBSEN, Enrique. *Teatro*. 6ª. ed.(Tr. Else Wasteson) México, Editores mexicanos unidos, 1982, 156p.

IBSEN, Enrique. *Obras completas*. Buenos Aires, Aguilar, 1975, 432p.

JAKOBSON, Roman. "*Lingüística y poética*" en *ensayo de Lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos , 1976.

KENNETH, Knowles John. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*. México, UNAM, 1980.

MC FRALANE, James. *Henrik Ibsen: A critical anthology*. London, 1970, 399p.

MICHAUD, Louis. *Literatura noruega*. Barcelona, Labor, 1965, 230p.

MILLARES, Carlo. *Historia de la literatura*. México, Esfinge, 1949, 437p.

MORALES, Francisco, Miguel Maya, et. al. *Psicología social*. Barcelona, Mc Graw Hill, 1998, 970p.

MORRIS, Charles. *Introducción a la psicología*, 7a. ed. (Trd. Guillermina Cuevas Mesa) México, Prentice Hall, 1992, 450p.

PALANT, Pablo. *El texto dramático y su interpretación*. Argentina, centro editorial de América Latina, 1968.

RUBIO, Leon, et. Al. *Psicología social*. Barcelona, Mc Graw Hill, 1982, 320p.

RUBINSTEIN, S., et. al. *Psicología*. México, Grijalbo, 1982, 571p.

RUSSELL, Taylor John. *Theatre*. Great Britain, Penguin, 1970p.

SPANG, Kurt. *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, 168p.

STAINER, George. *La muerte de la tragedia*. (Tr. E.L. Revol) México, Monte Ávila editores, 1989, 293p.

STAHL, Leroy. *Producción teatral*, 3ª ed. (Tr. Nancy H. Moreno) México, Pax México, Librería Carlos Cesarman, S.A., 1987, 227p.

STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara* 24ª.ed. (Tr. Dagoberto de Cervantes). México, Diana, 1990, 267p.

STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*. (Tr. Porfirio Miranda) la Habana, Arte y literatura, 1985, 513p.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *El melodrama*. México, F.C.E, 1987.

TORDERA, Antonio. *Teoría y técnica del análisis teatral*. Palma de Mallorca, Prensa universitaria, 1989.

WAGNER, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. 3ª.ed. México, editores mexicanos, 1992, 375p.

WILLIAM, S. Sahakian. *Historia de la psicología*. México, Trillas, 1992, 609p.

BILIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

CHOCRÓN, Isaac. *Tendencias del teatro contemporáneo*. Venezuela, Monte Ávila, 1987, 122p.

CLARK, Barrett. S. *A Study of the modern drama*. New York, D. Appleton and Century Co. , 1974, 238p.

COCTEAU , Jean., Georg Kaiser, Augus Strindberg. *Teatro*. Buenos Aires, Pena del gíndice, 1953, 1127p.

COVO, Javier. *Freud (Para inconscientes)* México, Dante, 1990, 109p.

DICAPRIO, N.S. *Teorías de la personalidad*, México, Interamericana, 1986, 550p.

ERIKSON, Erik. *Sociedad y adolescencia*. México, S.XXI, 1997, 174p.

GASSNER, John. *Masters of the drama*. New York, Dover publications, 1970.

GUSTAFSON, Alrik. *August Strindberg. 1949 - 1912*. Stockholm, The Swedish Institute, 1961, 20p.

HALL, Calvin. *Compendio de psicología freudiana*. (Tr. Martha Mercader) México, Piados, 1992, 138p.

HARTMANN, Murray, *Strindberg and O'Neill: A study in influence*. New York: University dissertation, 1960.

JASPERS, Karl. *Genio y locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo, sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg, Holderlin*. Madrid, Aguilar, 1961, 293p. (Colección literaria: novelistas)

JOHNSON, Walter. *Strindberg and the historical drama*. Seattle, University of Washington Press, 1963., 326p.

MARIA Y CAMPOS, Armando de. *Manuel Acuña en su teatro: seguido de una breve historia del teatro, en Suecia y de la aventura dramática de Augusto Strindberg además Goethe hombre de teatro*. México, ediciones populares, 1952, 104p.

MEIDAL, Björn . *August Strindberg. A Writer for the world*. (Tr. Clare James). Sweden, The Sweden Institute, 1995, 32p.

RAYMOND , Williams. *Drama from Ibsen to Brecht*. London, Penguin Books, 1973, 408p.

RAYMOND, Williams. *Drama from Ibsen to Eliot*. London, Chatto and Windus, 1961, 282p.

REIK, Theodor. *Aventuras en la investigación psicoanalítica* (Tr. Élide Daró). Buenos Aires, Piados, 1982, 242p.

ROBINSON, Michael. *August Strindberg and autobiography*. Norwich- Inglaterra, Norvik Press, 1986., 192p.

STEENE, Birgitta. *The greatest fire a study of August Strindberg*, United States, 1973, 178p.

SPRIGGE, Elizabeth. *The strange life of August Strindberg*, London, Western Trinting Service, 1975.

STRINDBERG, August. *Letters of Strindberg to Harriet Bosse*. (Ed. By Arvis Paulson) New York, Tomas Nelsons and Sons, 1970.

STRINDBERG, August. *Camino de Damasco*. (Tr. Félix Gómez Argüello) Madrid, edicusa, 1973, 433p.

STRINDBERG, August et al. *Cuatro mujeres en el teatro realista escandinavo*. (Prol. Enrique Capablanca) La Habana, Instituto cubano del libro, 1972. 378p. Col. Teatro y danza.

STRINDBERG, August. *El Pelicano, El Incendio*. (Tr. Juan Guerra) Madrid, edicusa, 1968.

STRINDBERG, August. *El viaje de Pedro el afortunado*. (Tr. Francisco. J. Uriz) Madrid, Alianza, 1982.

STRINDBERG, August. *Inferno* 3a. Ed.(Tr. José Rodríguez) España, Fontamara, 1974.

STRINDBERG, August. *La Señorita Julia, El Padre.* (Tr. Crsitobal de Castro, Rosendo Dieguez). Buenos Aires, América Latina, 1980, 112p. (Biblioteca Básica Universal).

STRINDBERG, August. *Plays: Creditors, Pariah.* (Tr. Edwin Björkman), New York, Charls Scribner's Sons, 1912,89p.

STRINDBERG, August. *Teatro Contemporáneo I.* (Tr. Jesús Pardo). España, Brugüera, 1982. 520p.

STRINDBERG, August. *Teatro de cámara.* (Tr. Francisco J. Uriz) Barcelona, Alianza, 1983.

STRINDBERG, August. *Teatro escogido.* (Tr. Raquel Warschaver)). Buenos Aires, Nueva Visión, 1985. (Colección de Teatro Universal)

STRINDBERG, August. *Teatro escogido.* (Tr. Francisco J. Uriz) Barcelona, Alianza, 1982. 355p.

STRINDBERG, August. *Un monólogo y un drama.* México, Intercontinental, 1970.

STRINDBERG, August. *Vivisecciones.* México, U.N.A.M., 1977.

SWERLING, Anthony. *Strindberg's impact in France.* Cambridge, (s.e.), 1971.

WALTER, Gilbert. *Strindberg and the historical drama.* Seattle, University of Washington, 1963, 326p.

WHITAKER, R. Thomas. *Fields of play in modern drama.* New Jersey, Princeton University Press, 1977, 192p.

VALENCY, Maurice. *The flower and the castle.* New York, The Universal Library, 1966, 461p.

Diccionarios

Diccionario Literario de obras y de personajes de todos los tiempos y de todos los países. Barcelona, Montaner y Simón. S.A. 1975.

PAVIS, Ptrice. *Diccionario del teatro,* Barcelona, Paidos, 1983.

WARREN, Howard. *Diccionario de psicología.* (Tr. E. Imaz) México, F:C:E, 1954, 383p.

Enciclopedias

Enciclopedia de la literatura, Barcelona, Garzanti, 1985-1991, 1340p.

D'AMICO, Silvio. *Historia del teatro Universal* (Tr. J.R. Wilcock), IV v. Buenos Aires, 1955.

RIQUER, Martín y José María Valverde, *Historia de la literatura Universal* 19 v. Barcelona Planeta. 1986.

Tesis consultadas

FIGUEROA, Hilda. Sara. *The influence of Strindberg on O'Neill's expressionist plays*. México, U.N.A.M. F.F.Y.L., 1964.

LEWIS, Allan. *El teatro Moderno*. México, U.N.A.M. F.F.Y.L., 1954.

MONROY, Martínez Fernando. *Arthur Miller: La tragedia del hombre común*. México. U.N.A.M F.F.Y.L, 1991.

Revistas y artículos consultados

BOLIA, F.J. "Radioteatro, *La más Fuerte*", *Revista Teatral*, Año 2, no.44, Argentina, (Febrero 1935-) p. 326.

CLURMAN, Harold. " La lectura de la obra" *Máscara, escenología*, Año 2, no 7-8, México, (Octubre 1991- enero,1992). p. 7- 31.

HERRERO, Beatón. "La puesta en escena": *Máscara escenología*, Año 2, no 7-8, México (Oct 1991- enero 1992) p.7.

FREUD, Sigmund "Some Character types met with in Psychoanalytic work". In James W. Mc. Farlane ed. Henrik Ibsen

MONTOYA, Carlos Padrón. " La puesta en escena a partir de un texto dramático". *Máscara, escenología*. Año 2, no. 7-8, México, (Octubre 1991- enero 1992.) p. 61-64.

PARRADO, Gloria. " El texto dramático y su interpretación". *Máscara, .escenología*, Año 2, no. 7.-8, México, (Octubre 1991- enero 1992). p. 55-60.

PIGLIA, Ricardo. "Los sujetos trágicos, (literatura y psicoanálisis)" *La Jornada*, semanal, México (año 2000) p.9

REWALD, John. "Historia del impresionismo" *Saber ver lo contemporáneo del arte* no. 20, México, (Enero- febrero, 1995.) p. 6- 69.

STRINDBERG, August, "*Psychic Murder (apropos rosmersholm) The drama review*", 13 c. *Wionter*, 1968, 113-118