

MARCO TEÓRICO

Capítulo I: Del Alma

1.1 El Teatro

1.1.1 Realismo y Drama Moderno

“Para concebir rectamente la aportación decisiva de Ibsen al teatro moderno ha de entenderse su dramaturgia construida a partir de un centro: el yo”.

Juan Guerrero Zamora

No es sino hasta el siglo XVIII que comienza a concebirse el personaje como un reflejo de las personas en su vida cotidiana “El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a sus semejantes y a sí mismo en la comprensión de una “nueva naturaleza” (Dubatti, 2006, p. 113)

El drama moderno es así llamado, pues expresa dentro de su estructura las bases de la Modernidad como movimiento artístico; el antropocentrismo, la exaltación de la ciencia, el racionalismo y la observación, adquieren valor los procesos de igualación social “la ratificación del apogeo de la burguesía y su división materialista, pragmática, realista, que sustenta en los contratos comerciales la base de la sociabilidad, promueve la movilidad social, el capitalismo y el mercado”. (Dubatti, 2006, p. 115)

Es gracias a lo anteriormente dicho que Henrik Ibsen es considerado pionero y no solo pionero sino el padre del drama moderno, su forma de tratar el realismo, trabajando en lo profundo de sus personajes , dejando que la trama ocurra de adentro hacia afuera, y que los cambios internos de los mismos guíen la escena externa. "Sabe administrar el *pathos* dramático, mantener los enfrentamientos en su cumbre, emplear el lenguaje y las fórmulas psicológicas adecuadas. Ese es el secreto de su pervivencia". (Oliva, 2005, p. 319)

1.1.2 Teatro de Tesis

"The great dramatist, like the great poet,
is in some sense a prophet"
Ramsden Balmforth

El teatro de tesis surge a partir del realismo y el planteamiento de la cotidianidad como tema de una obra de teatro, manifestándose como consecuencia temas de discusión acerca de los problemas de la época, este tipo de teatro plantea un problema en escena y una solución para dicho problema, a través de la obra el autor tiene voz de expresar su punto de vista o poner en la palestra un determinado tema. Acerca del *problema play* por su nombre en inglés Sodhi, (1989) afirma:

Una obra de teatro es el retrato de la lucha y la reconciliación entre las palabras y las ideas humanas, fraticida, con el destino o con las circunstancias (...) El movimiento que estableció el nuevo drama fue influenciado por Henrik Ibsen quien buscó hacer del drama un

vehículo para la discusión de los problemas de la época. El teatro se convirtió, así, en una crítica directa de la vida cotidiana. (pág. 66)
(Traducción libre del autor)

El *problem play* de Henrik Ibsen abarca la totalidad de su dramaturgia y pasa por temas diversos, aunque puede concentrarse en un único tópico si se mira más allá de la forma. Balmforth, (1997) lo explica de esta manera:

Hay algo más en Ibsen (...) que su condena individualista a los ideales de moralidad y respetabilidad actual y su protesta en contra de la concepción actual de los derechos estatales. Su súplica por la libertad de oportunidad para el desarrollo de la personalidad es un más completo y positivo evangelio de lo que parece a primera vista. Es una súplica por una vida más plena. (pág. 25)
(Traducción libre del autor)

1.1.3 Teatro nórdico

El bagaje literario noruego previo al siglo XIX no es muy conocido debido a los conflictos políticos que vivió la nación durante los siglos anteriores. Noruega no tenía una lengua nacional y no fue sino hasta mediados del siglo XIX después de su separación de Suecia que comenzó a desarrollarse el noruego.

En estos pueblos no se había definido una cultura literaria unificada según indica Ricard Salvat (1981)

El mundo nórdico, literariamente hablando, salta desde los antiguos poetas míticos al siglo XVIII. La sociedad culta había olvidado los idiomas nacionales y hablaba en francés. Dentro del mundo nórdico, el primero en

utilizar en el teatro el idioma nacional fue Ludvig Holberg (1684-1754), llamado el Molière danés (p. 151)

Por mucho tiempo la historia de la literatura y el teatro nórdico fue la de su búsqueda de identidad y fue a través de estos que lograron conseguirla. En ese entonces "su principal prioridad era el desarrollo de un repertorio dramático, un cuerpo entrenado de profesionales del teatro, y una cultura teatral auténtica que podría dar voz a tradiciones y aspiraciones de Noruega" (F. Marker y L. Marker, 1996, p. 131) (Traducción libre de autor), por lo que se comenzó construyendo edificios para salas de teatro permanente y formando grupos; a mediados del siglo XIX "se crean dos grandes teatros: la Escena Nacional de Bergen y el Teatro de Christiania, luego Teatro Nacional de Oslo" (Oliva y Torres, 1990, p. 317)

La iniciativa es una oportunidad para los artistas principiantes y otros que tenían ya tiempo trabajando en el área, pero que se veían limitados por la inexistencia de recintos destinados al quehacer escénico.

Con el fomento de los teatros, intérpretes y público que responda a la escritura nativa, la aceleración de la actividad teatral que tiene lugar en este momento preparó el escenario para la aparición simultánea de los dos dramaturgos modernos más importantes de Noruega, Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) y Henrik Ibsen (1828-1906) (F. Marker y L. Marker, 1996, p. 131) (Traducción libre de autor)

A mediados del siglo XIX la evolución del teatro nórdico se despegó, llegando a ser pioneros del teatro moderno, en gran parte gracias a tres dramaturgos que se convirtieron en grandes clásicos; Ricard Salvat (1981) se refiere a Ibsen,

Bjørnson y Strindberg como "la gran tríada del teatro nórdico. [Ellos] Dan conciencia nacional a los pequeños países a que pertenecen y con su especial reverberación del pensamiento europeo, saltan fronteras y se convierten en autores de enlace" (p. 152).

El especialista en lenguas escandinavas y teatro nórdico Maurice Gravier apunta haciendo referencia a la dramaturgia de Henrik Ibsen y Bjørnstjerne Bjørnson: "Conservando siempre el sentido del arte y de la medida, (...) evitan normalmente proponernos soluciones demasiado concretas. Pero despiertan las conciencias, hacen salir de su letargo las mentes propensas a satisfacerse fácilmente con las situaciones adquiridas (Gravier en Oliva y Torres, 1990, p. 318).

Respecto al mensaje de cada dramaturgo para con su audiencia y la época que les tocó vivir Gravier expone:

Un vicio quieren denunciar antes que cualquier otro: la hipocresía. "vivir según la verdad", ese es el ideal que Bjørnson propone a los espectadores de sus dramas, mientras que Ibsen les pide que sigan "la exigencia ideal", que descubran su vocación y disipen, si es preciso, la "mentira vital". Mas decir la verdad a un pueblo que se mantiene simple y zafio no es ciertamente nada fácil (Gravier en Oliva y Torres, 1990, p. 318)

Así pues podemos ver el poder de cambio que ha tenido el teatro en el crecimiento de la población nórdica, logrando tanto una cultura de teatro como el afianzamiento de una lengua propia de cada región.

1.2 Una luz que vino del norte: Henrik Ibsen

1.2.1 Su Vida

"Henrik Ibsen es de mañana y de hoy. Sin su gran sombra
el teatro que le sigue es inconcebible"
Prólogo a Peer Gynt y Hedda Gabler

Henrik Ibsen consolidó las estructuras del teatro moderno que hoy pueden hallarse tanto en las bases del teatro de Arthur Miller como en el de Jean-Paul Sartre, Antonio Buero Vallejo y muchos otros hasta la contemporaneidad, su concepción del drama moderno se ha extendido hasta sentar las bases de la narrativa actual en cine y televisión.

Henrik Johan Ibsen nació el 20 de marzo en una población de Noruega llamada Skien, sus padres fueron Marichen y Knud Ibsen. En el año 1835 su padre se vio forzado por problemas económicos a suspender sus negocios y trasladarse a la granja Venstop en Gjerpen, en donde vivirán durante ocho años.

En 1844 Ibsen llega a Grimstad y se hace aprendiz de farmacéutico, se establece en esa ciudad durante seis años. Durante los años 1848 y 1849 escribe su primera obra de teatro titulada *Catilina*, la cual ofrece al *Christiania Theater*. La obra es rechazada, sin embargo posteriormente fue publicada bajo el seudónimo de Brynjolf Bjarme e Ibsen se traslada a Christianía (actual Oslo) donde estrena por primera vez una obra, *La tumba del guerrero*, el 26 de septiembre de 1850. El año siguiente se muda a Berge y es contratado por cinco años para trabajar como escritor y

director de escena del *Det Norske Theater* con el compromiso de ofrecer una obra anual; durante esos años estrenó *La noche de San Juan*, su refundición de *La tumba del guerrero*, *Dama Inger de Ostraat*, *Fiesta en Solhaug* y *Olaf Liliekrans*.

En 1857 obtiene el puesto de director artístico del *Christiania Norske Theater* y se traslada de nuevo a Christianía ocupando su cargo hasta la quiebra en 1862.

A raíz de la guerra declarada a Dinamarca por parte de Prusia, Ibsen decide irse a Italia, país en el que residirá durante cuatro años y pasa en exilio, entre Italia y Alemania, veintisiete años. A partir de entonces su biografía pasa a ser la de sus obras.

Con *Brand* (1866) y *Peer Gynt* (1867) sienta las bases de lo que será su teatro posterior y es con *Las columnas de la sociedad* que inicia su contribución al drama moderno, y principalmente con *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *Pato Salvaje* (1884) desarrolla una poética que se convirtió en uno de los legados centrales al teatro internacional.

Jorge Dubatti (2006), en el libro *Henrik Ibsen y las Estructuras del drama moderno*, divide la dramaturgia de Ibsen en cuatro etapas, siendo la primera "Instancia de formación y búsqueda del primer Ibsen bajo el signo del romanticismo" en la que ubica *Catilina* (1849), *La tumba del guerrero* (1850), *Fiesta en Solhaug* (1856), *Olaf Liljekrans* (1857), *Los guerreros de Helgeland* (1858), *La comedia del amor* (1862) y *Madera de reyes o Los pretendientes al trono* (1863).

Le sigue la etapa de "consolidación del proceso de investigación: dominio y cuestionamiento crítico de las formas asimiladas y fundación de un campo de saberes poéticos específicos, a partir de la absorción y transformación crítica, superadora del romanticismo y el giro hacia el realismo" representada por *Brand (1866)*, *Peer Gynt (1867)*, *La coalición de los jóvenes (1869)* y *Emperador y Galileo (1873)*. La tercera etapa es la "perfección del drama moderno a través del realismo social" en las que se incluye *Las columnas de la sociedad (1877)*, *Casa de muñecas (1879)*, *Espectros (1881)*, *Un enemigo del pueblo (1882)* y *Pato Salvaje (1884)*.

La cuarta y última etapa es nombrada "ampliación de la poética del drama moderno: pasaje al realismo de introspección psicológica y recurso al 'trasrealismo' por medio de la incorporación de procedimientos del simbolismo y el primer expresionismo". En esta última clasificación se encuentran *La casa de Rosmer (1886)*, *La dama del mar (1888)*, *Hedda Gabler (1890)*, *El constructor Solness (1892)*, *El niño Eyolf (1894)*, *Juan Gabriel Borkman (1896)* y *Cuando los muertos despertamos (1899)*.

Sin embargo, César Oliva (2005) en *Historia básica del arte escénico* divide en tres bloques la dramaturgia de Henrik Ibsen, el primero nombrado como "dramas poéticos nacionales" en la que incluye *Brand (1866)* y *Peer Gynt (1867)*, en el que se dedica a escribir únicamente lo concerniente a los conflictos característicos de su nación.

El segundo bloque sería su "época realista", en la cual ahonda en problemas sociales de su tiempo, y profundiza mucho más en el teatro de tesis, utilizando sus obras a manera de

denuncia; está conformada por *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *Pato salvaje* (1884). Finalmente llega a su "etapa simbolista" en la que destacan *La dama del mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890) y *El constructor Solness* (1892); en esta etapa comienza a dejar atrás sus temas sociales y se enfoca mucho más en la simbología y la estructura de su poética.

Henrik Ibsen murió en la capital de Noruega el 23 de mayo de 1906 y es considerado el más importante dramaturgo noruego. Con una vigencia indiscutible, es uno de los autores más representados en la actualidad.

1.2.2 Conceptos Ibsenianos

Haciendo una revisión a la obra de Henrik Ibsen se pueden apreciar temas recurrentes en sus piezas, un punto de vista con respecto a ellos y muchas maneras de tratamiento como explica Dubatti, (2006) " La consideración de la totalidad del teatro ibseniano permite observar una constante producción de pensamiento político según diferentes poéticas: romántica, realista, naturalista, simbolista". (pág. 135)

Se le considera fundador del teatro de ideas (tesis) por lo que está ligado a diversos problemas de su época que aún hoy son tema de interés Moi (2006) haciendo una breve descripción del contenido social del drama ibseniano nos dice:

Son temas característicos de la dramaturgia de Ibsen: la situación de la mujer, la relación entre el idealismo y el escepticismo, el uso del matrimonio como figura para hacer referencia a lo cotidiano y, no menos importante, el destino del amor en tiempos de

escepticismo. (pág. 27) (Traducción libre del autor)

El yo es la parte más importante del teatro de Henrik Ibsen, en su obra el centro de la trama no viene dada por las relaciones que existen entre los personajes, no por esto dichas relaciones dejan de ser esenciales, pero Ibsen centra su dramaturgia en el individuo, en todos los niveles del ser logrando tal profundidad que se puede percibir cada uno de los cambios del personaje.

Guerrero Zamora, (1981) en Historia del teatro contemporáneo describe la situación del yo en el teatro ibseniano:

(...) primero con respecto a sus posibilidades de realización metafísica; predestinación y libertad, verdad y belleza - esta es la circunferencias más amplia - ; después, con respecto a su enclave en el espacio y en el tiempo como constituyentes de la ineluctabilidad histórica, más tarde , con respecto al tiempo y al espacio en sus limitaciones personales - edad y localización; civilización y sociedad - ; y por último, con respecto a la propia entidad psicofísica (...) se desplaza, pues, la acción dramática desde el hecho al espíritu. (pág. 354)

Ibsen plantea problemáticas enmarcadas en dualidades y situaciones paradójicas, mantiene su trama sostenida por un fino hilo de cuyos extremos tira manteniendo la tensión al máximo.

1.2.2.1 Voluntad - Posibilidad

En la obra dramática de Henrik Ibsen es fundamental esta dualidad, puede decirse que compone el círculo central de la trama. Es el juego entre lo que se está en facultad de hacer y lo que para el personaje como individuo es menester hacer para seguir adelante, el motivo de lucha del personaje. El cambio que *necesita* realizar como objetivo de personaje va en una dirección completamente opuesta a lo que le es *posible* hacer de acuerdo a su rol; Sigurd Höst (1924) establece una división entre los personajes de Ibsen: "aquellos a quienes la realidad basta y aquellos que la rebasan mediante el ensueño".

Es posible entender lo humano del personaje ibseniano como seres limitados cuya ruptura de límites implica necesariamente la inmolación personal, como ejemplo pondremos una cita del propio Ibsen en su drama *Dama Inger de Ostraat* (1855):

Ay de aquel que recibe una gran vocación y que no tiene la fuerza de cumplirla. Se ha dicho que la mujer debe abandonar a su padre y a su madre para seguir a su marido. Pero aquel que ha sido designado instrumento del cielo, a ese no se le permite poseer nada que le sea querido - ni esposa ni hijo, ni relaciones ni hogar - y ahí fijaos está la maldición de quien fue elegido para cumplir una gran tarea.

En ese fragmento ya Ibsen muestra perfectamente el dilema, parece imposible tener una cosa y otra, el sacrificio no es parcial, se debe renunciar por completo al ideal y en caso de

ir tras él, entonces se renunciaría a todo lo inherente a su ser.

En la dramaturgia ibseniana persiste una pasión por lo absoluto, por el ideal. En *La comedia del amor*, una sátira en la que se ataca la forma que toman las relaciones amorosas después del matrimonio, se deja como propuesta el idealismo romántico, observable en la decisión de, con el fin de convertir a Svanhild en la criatura más pura que el género humano posea, separarla de su amante, haciendo evidente lo que indica Guerrero Zamora (1961) al decir que "solo la renunciación transfigura según el concepto ibseniano".

Ibsen parece concordar con la incompatibilidad entre la realidad y la idea planteada por Platón, en donde la perfección, el grado máximo de un concepto solo se encuentra en la idea, y en el momento en que las ideas son llevadas a la realidad, a la práctica, se corrompen.

1.2.2.2 Necesidad - Autonomía

La segunda dualidad planteada en la obra de Ibsen está muy ligada a la primera, pues es también una limitación de la cual se desprende la lucha entre querer y poder. Es el constante antagonismo entre la idea y la realidad; una meta que el hombre quiere alcanzar y sus límites naturales no lo dejan caracterizando los dramas ibsenianos como aplastantemente humanos. Con respecto a esto Guerrero Zamora (1981) indica:

El hombre, según vimos, quiere, se quiere en su mismo, y debe conformar su voluntad a una ley idealmente perfecta; pero su voluntad no es

reductible a términos ideales, el hombre es realidad en la que la idea degenera, su voluntad no es perfecta; de ahí el dramático conflicto residente en el seno de esa voluntad que, por aspiración, se lanza a objetivos puros quedando, por concreción, lastrada en el momento mismo de su lanzamiento; de ahí la íntima diversión humana; de ahí - y es esta la mayor realidad ética que se nos ha concedido - la lucha entre nuestro querer y poder. (pág. 350)

Este dilema tiene su núcleo en lo que podríamos llamar *destino*. Y se podría plantear diciendo que siempre se es esclavo del destino, pues no importa lo que se haga eso era lo que tenía que pasar y el ser humano es únicamente una pieza del plan. El dilema aparece en el instante en que el personaje quiere ir más allá de ese *destino* o en contra del él, cualquiera que sea el medio.

En esta dicotomía se desarrolla el conflicto entre *querer*, *deber* y *poder*; en lo que se resume la lucha del personaje por su autonomía. En las obras de Ibsen, sobre todo en *El emperador y Galileo*, se plantea la búsqueda de un propósito de existencia, aunque esa búsqueda puede llevar al descubrimiento de algo superior que ya tiene determinado el final de la historia y el papel de la persona en dicha historia. El personaje al descubrir su papel tiene dos caminos a seguir: *querer* aquello que *debe* y por lo tanto *puede* cumplir su misión, o por el contrario no estar de acuerdo con su *deber*.

Con respecto a la tragedia ibseniana nombrada anteriormente, *El Emperador y Galileo*, Guerrero Zamora (1981) concluye:

Entonces, ¿fue libre o determinado fatalmente hacia un ser de instrumento que nunca creyó el suyo

pensándose en cambio, erróneamente, destinado para conciliador? Su dilema es el del hombre; su trascendencia, la humanidad; su duda, la nuestra. Ibsen, al cabo, no da respuesta. Tampoco le incumbe intentarla; no es un filósofo. Es un dramaturgo al que incumben las contradicciones humanas como *fatum* constituyente. (pág. 353)

Respecto al gusto del dramaturgo por el planteamiento de dualidades que se niegan a convivir Brustein (1970) describe el procedimiento utilizado por Henrik Ibsen para trabajar conceptos incompatibles entre sí de la siguiente manera: "examina primero una posición extrema, luego su opuesta, manipulando dogmas, pero siempre se ve forzado a adoptar en definitiva un dualismo no dogmático" (pág. 59). Continúa sintetizando el concepto de "Verdad" ibseniano como un conflicto perenne entre verdades particulares.

1.2.2.3 La mentira vital

La mentira vital es un concepto fijado por Ibsen en su obra *El Pato Salvaje*, y es una mentira necesaria para la supervivencia del personaje o por lo menos su supervivencia como había sido planteada hasta el momento León Gómez (2007) en su *Breve tratado sobre la mentira* indica que "no se trata de la mentira en el sentido clásico de la palabra, sino de la mentira vital, es decir de la mentira como estímulo para seguir viviendo" (p. 137)

En *El Pato Salvaje* uno de los personajes hace mención de este concepto:

Gregor- ¿Y qué tratamiento emplea usted con Hjalmar?

Relling- Mi tratamiento ordinario. Procuro que no se desvanezca la mentira vital.

Gregor- ¿La mentira vital? ¡No he debido oír bien!

Relling- Sí, dije la mentira vital, porque la mentira vital es el principio estimulante.

Mauro (2006) "El texto dramático desarrolla la tesis de que la base de un grupo social es la 'mentira necesaria' o 'mentira vital', ya que los hombres no soportan la verdad por ser esta destructiva" (p. 101)

Juan Guerrero Zamora (1961) se hace la pregunta de si efectivamente es Ibsen quien postula el tratamiento de la mentira vital como una actitud legitimada por su eficiencia en la práctica y su respuesta es sí "Porque asume las limitaciones humanas, porque decepcionadamente abdica de su anhelada superhumanidad (...). Porque comulga con el nivel de asolamiento humano y porque sabe que la demanda de lo imposible, (...), solo produce víctimas" (p. 366)

Guerrero continúa con la siguiente reflexión:

Por otra parte la demanda del ideal es la impostura del único ideal humano verdadero y concreto: el estado de inocencia (...), al que pretende uncir destruyéndolo. Cuando se ha perdido ese estado de inocencia, más nos vale atenernos al asolamiento humano para el que la mentira vital es un consentimiento caritativo (1961, p. 366)

1.2.3 Influencia Filosófica: El existencialismo y el idealismo en Ibsen

En este espacio enunciaremos brevemente la influencia filosófica en los textos de Henrik Ibsen, que a lo largo de los años ha sido motivo de muchas controversias debido a su contenido idealista y existencialista y la profundidad de sus temas sobre todo en el ámbito espiritual de los personajes. Es bastante evidente en su obra la carga filosófica y psicológica, aunque el dramaturgo nunca aceptó la influencia de otros autores. Entre los filósofos con los que mayormente se suele vincular se encuentra el filósofo danés Søren Kierkegaard.

Sobre el cual Ibsen debido a los recurrentes comentarios que vinculaban sus obras a la influencia de este declaró haber leído muy poco y haber entendido mucho menos. A pesar de esto en la época actual sigue vinculándosele con el filósofo danés; haciendo hincapié en este asunto De La Guardia (1959) reflexiona:

Basta una lectura del teatro ibseniano para comprender que la esfera intelectual en que está envuelto como si fuese una atmósfera; que el enorme movimiento de ideas en él cumplido, no pueden ser producto de lecturas ligeras y , mucho menos, de una intuición por sagacísima que ella fuese (p. 17).

El siglo XIX fue una época plagada grandes filósofos, nuevas ideas y movimientos filosóficos como el existencialismo y el idealismo Dubatti (2006) declara a Ibsen como "un hombre de su tiempo" y continúa:

Un tiempo de cambios y convulsiones, y por lo tanto, no se lo puede pensar sino en relación a los hombres que marcaron su época: Marx y Engels, Freud, Kierkegaard,

Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, por eso sus obras van tanto de la tensión dialéctica a la esperanza en el cambio, en el futuro, en las generaciones venideras (p. 121).

Por lo que no descartaremos esta influencia filosófica y trataremos de explicar someramente algunos detalles que vinculan a Ibsen con el existencialismo de Kierkegaard y con el idealismo.

La influencia de Kierkegaard sobre la autoría dramática de Ibsen se puede documentar a lo largo de los 50 años de la carrera de Ibsen como escritor y aún más atrás en los primeros poemas del período de Grimstad. Sobre todo, Ibsen fue influenciado por el modo estético de la vida representado por Kierkegaard (Stewart, 2013, p. 145) (Traducción libre de autor)

Algunos expertos en la dramaturgia ibseniana ubican sus primeros dramas dentro de una "etapa romántica" precisamente por el carácter filosófico de sus obras en su fase más temprana "los estudiosos de Ibsen están de acuerdo sobre el hecho de que dicha influencia se ve mejor en los dramas de la década de 1860, *La Comedia del Amor, Brand y Peer Gynt*" (Stewart, 2013, p. 145) (Traducción libre de autor)

Es una opinión consagrada que su obra poética *Brand* es la más cercana al pensamiento de Kierkegaard, dice Dubatti (2006) que con dicha obra "Ibsen propone por primera vez la paradoja del idealismo por la que la fidelidad a ultranza a algún principio resulta destructiva" (p. 68). Recordemos el gusto de Ibsen por rondar los extremos siendo casi inexistentes los puntos medios cuestionando los modos de proceder de sus personajes.

En los estudios de Ibsen, por ejemplo, examinar el idealismo significa considerar la relación de Ibsen con Hegel y Kierkegaard, o su tratamiento de personajes que profesan sostener grandes ideales, no específicamente

su relación a las creencias idealistas acerca de la naturaleza y propósito del arte (Moi, 2006, p. 69)

Tal como explicó Moi, los personajes principales de Ibsen sostienen ideales elevados, muchas veces llevados hasta los extremos y es esto lo que caracteriza a Brant, De La Guardia lo explica de la siguiente manera: "Kierkegaard con su afirmación: 'El hombre está solo ante Dios' ofrece al dramaturgo una de sus predilectas ideas-acciones, que se concreta exactamente en el poema místico y simbólico *Brant*. Brant es, efectivamente, un Kierkegaard" (1959, p. 18).

Aunque las características que lo unen con el pensamiento de Kierkegaard se van emborronando a medida que avanzamos en sus obras esta siempre conllevará una lucha espiritual.

Guerrero Zamora subraya otras influencias filosóficas en la dramaturgia de Ibsen, específicamente en su obra *Emperador y Galileo*, obra distinguida como la más germánica del autor, Guerrero Zamora (1961) reafirma "lo es en cuanto que aparece imbuida de la filosofía alemana de su época, de la que recoge la idea hegeliana de la ineluctabilidad histórica y, aparte concomitancias con Schopenhauer, Nietzsche y Hartmann, el concepto kantiano de la libertad noumenal".

Dicha obra tiene como protagonista a Juliano el Apóstata, emperador romano de mediados del siglo IV d.C que volvió al paganismo.

Juliano (...) interroga a los oráculos y se presta a ritos mágicos con el fin de averiguar para qué ha nacido. Su pretensión es la de la humanidad entera. Se le contesta: para servir al espíritu, con la misión de consolidar el reino por el camino de la libertad, que no es otro que el de la necesidad -juicio kantiano-. Cómo: queriendo. Qué: lo que debe querer. La síntesis -

constituyente fundamental del pensamiento ibseniano- ha sido expuesta (Guerrero Zamora, p. 351)

Muchas veces esta lucha se acercará a uno u otro movimiento filosófico, pero siempre tendrá una carga romántica pues como indica Dubatti (2006) "los románticos propiciaron una perspectiva sagrada o espiritualizante/idealista frente a la realidad" (p. 16), y esta es una de las particularidades de su obra, lo "espiritualizante/idealista" por encima de lo material, "el joven Ibsen habría rubricado la afirmación de Schopenhauer, quien caracterizó a los burgueses como seres no interesados en las ideas sino solo en sus estómagos" (Dubatti, 2006, p. 16).

Ibsen parte siempre de la individualidad, de la responsabilidad espiritual del individuo como factor determinante en el desarrollo de la sociedad,

Herink Ibsen sacará siempre la misma conclusión: el hombre debe perfeccionarse espiritualmente para que sus valores éticos determinen como consecuencia lógica una cabal organización colectiva. Cualesquiera sean sus limitaciones, sus defectos, sus errores, el ser humano podría elevarse mediante aquel ejercicio moral (De La Guardia, 1959, p. 19)

Entonces, el personaje ibseniano debe cuestionarse y esa angustia que acarrea la pregunta es lo que lo liga a Kierkegaard; Mauricio Beuchot (2013) sintetiza la premisa Kierkegaardiana de la siguiente manera: "La conciencia, la reflexión, es desesperación. Porque hay que elegir y eso implica desesperar de lo que se es (o se tiene). La angustia es la forma de esa conciencia y la desesperación es su culminación" (p. 63)

Sin embargo, a pesar de toda la carga filosófica idealista y existencialista, Ibsen no se ciñe por completo a estas ideas, en su obra siempre queda un atisbo de esperanza. De la Guardia (1959) comparando a Ibsen con Schopenhauer y Kierkegaard y puntualiza unas cuantas diferencias:

El pesimismo de ambos, del apasionado y del escéptico, no tiene límites. Ibsen no se atormenta demasiado por el último destino del hombre ni desdeña corrosivamente a la sociedad. No se siente un aniquilado ni un negador. El se entrega a la lucha, comenzando por la lucha consigo mismo, puesto que lo importante, por ahora, es el medio y no el fin: el medio, porque es necesario recorrer la senda, andar, proseguir la ruta; y no el fin, porque aún está muy distante la hora en la que la humanidad pueda sentarse y contemplar la meta. (...)Por eso, el pesimismo de Ibsen no es absoluto (p 18-19)

1.3 Habitando *Una Casa de Muñecas*

Una casa de muñecas es uno de los textos canónicos del drama moderno y responde fielmente a las estructuras de dicha poética
Jorge Dubatti.

Una casa de muñecas, *Et dukkehjem* en noruego, fue estrenada el 21 de diciembre de 1879 en el Det Kongelige Teater de Copenhague con una enorme crítica por parte del público causada por la forma en que finaliza la pieza.

La trama gira en torno a Nora, quien debe enfrentarse a un conflicto del cuál tratará de salir en el transcurso de la pieza, siendo el desenlace de ese conflicto el que la lleve a descubrir su verdadera situación. En palabras de Dubatti (2006):

Una casa de muñecas se estructura sobre las iniciativas de un sujeto individualista (Nora), que sale de su inacción para enfrentar a la sociedad (su principal oponente), en busca de la verdad, del desenmascaramiento y, en consecuencia, del cambio social. Este sujeto padece, es víctima de dichas condiciones de vida social, por eso trata de modificarlas (...) Los conflictos de Nora están ligados a su voluntad de colaborar con su marido Torvald, pero choca contra las limitaciones que impone la sociedad al desempeño de la mujer. (pág. 130)

Una casa de muñecas es una de las obras más estudiadas del presente siglo y uno de los ejemplos más representativos del drama moderno, de acuerdo con Armando Partida Tayzan (2004) "la manifestación más específica de un nuevo modelo de acción dramática".

Otro aspecto en la estructura dramática de *Una casa de muñecas* se evidencia en la decisión de Ibsen de anular los apartes y los monólogos sustituyéndolos por un acto de confesión, haciendo sus pensamientos presentes en la escena a través de sus acciones, "Ibsen hace que el espectador advierta que el personaje piensa y siente intensa y vertiginosamente, pero también le impide el acceso al conocimiento directo de esos sentimientos y reflexiones" (Dubatti, 2006, p. 139).

1.3.1 Contexto Histórico

Noruega, Dinamarca y Suecia forman la Península Escandinava, de la cual Noruega comprende la parte occidental y septentrional.

La historia de Noruega alrededor del siglo XIX está llena de conflictos políticos debido a su dependencia, en distintas ocasiones, tanto de Dinamarca como de Suecia.

Noruega se encontraba unida a Dinamarca desde finales del siglo XIV, después de la caída de Napoleón, Noruega se separó de Dinamarca; F.Marker y L.Marker (1996) explican que "Dinamarca se vio obligada a pagar el precio de su casual y desacertada alianza con Napoleón al ceder Noruega al rey de Suecia como territorio soberano" (p. 131) (Traducción libre de autor).

Luego de esta nueva unión muchos no estuvieron de acuerdo y durante el siglo XIX "los noruegos que nunca aceptaron de buen grado la monarquía sueca, plantearon una serie de

conflictos de tipo nacionalista que no terminaron hasta que en 1905 se separaron de Suecia" (*Casa de Muñecas*, 1991, p. 14).

Durante los años en los que Noruega dependió de Dinamarca y Suecia el desarrollo tanto económico como social fue escaso, fue a partir del siglo XIX que Noruega comenzó a destacarse en el ámbito literario, en los años cercanos a su independencia definitiva.

1.3.2 El Símbolo en *Una Casa de Muñecas*

Una realidad sensible apunta a una
constelación de significados
múltiple y simultánea
P. Ignacio Castillo, sj.

A pesar de que *Una Casa de Muñecas* es una obra perteneciente al realismo está cargada de connotaciones simbólicas; ningún elemento de la pieza está colocado al azar y cada símbolo contribuye a la comprensión cabal del texto y a la construcción de los personajes que la componen. Tal como señala Dubatti "El simbolismo de Ibsen combina el sentido de realidad, preservado por el drama en prosa, con el sentido del arte, producido por el uso del símbolo" (2006, p. 216).

Henrik Ibsen utilizará el símbolo como apoyo y como parte fundamental de sus piezas sirviéndose del amplio juego de significados que este tiene, ya que "Al ser contemplado, el símbolo permite expresar lo inexpresable totalizadamente, trascendiendo su mera materialidad significante, y al

receptor mismo que centra su atención en la apertura a los significados últimos" (P. Ignacio Castillo, sj, 2006, p. 80) Se procederá a partir de este momento a elucidar algunos de los símbolos que aparecen en Una Casa de Muñecas:

En el transcurso de la historia Torvaldo Helmer califica a Nora con diminutivos y nombres de animales lo cual evidencia la relación que tiene Torvaldo con Nora y lleva a considerar que el concepto que tiene de ella es el de un ser inferior dependiente de su cuidado; Dubatti (2006) "el vínculo inicial de Helmer-Nora recuerda el de padre-hija, adulto-niña. Desde el punto de vista de Helmer, para Nora 'niña' el mundo de los adultos debería tener la escala (pequeña) de la 'casa de muñecas'" (p. 124).

La tarantela es un elemento esencial en la pieza como lo indica Dubatti (2006) "Ibsen encuentra en la escena del baile una situación paroxística en la que el cuerpo da expresión y desahogo -parcialmente- a la desesperación interior de Nora" (p. 131), y es así tanto por la carga expresiva contenida en la danza como por lo que tiene de simbólica la tarantela particularmente, pues esta danza proveniente del sur de Italia, fue primitivamente utilizada como tratamiento luego de ser picado por una araña, de ahí su nombre que es el diminutivo de tarántula: *tarantela*.

El baile le da completa vitalidad a la historia, pues dentro de sí está contenida la totalidad de la obra como indica Dubatti al referirse a la forma habitual de la utilización simbólica en la dramaturgia ibseniana:

Un objeto o un acontecimiento es empleado como tema o motivo central de la obra. Hacia este símbolo se mueve

la acción visible de la pieza y, desde él, se aleja. Este objeto o acontecimiento representa también a un personaje central, cuya alma es la escena de la acción real de la obra; y así el símbolo representa, en fin, a la obra misma (2006, p. 216)

Así pues, Jennette Lee (1910) declara en su ensayo *A Doll's House an illustration of symbolism* que la tarantela "es el símbolo de Nora" y prosigue:

Su salvaje e incansable movimiento es la tragedia de su naturaleza -brillante y frívola en la superficie, pero ocultando en el fondo un secreto terrible- una herida que lleva a la muerte en su transcurso. Es el horrible clímax de la vida de Nora como muñeca, y se coloca donde se coloca siempre el principal símbolo de una obra de Ibsen, en el clímax de la obra. Es la culminación de la trama (traducción libre de autor, p. 14)

Lee añade más adelante "El significado de la obra no se puede entender a menos que este símbolo y su relación con el personaje de Nora sean vislumbrados claramente" (ídem, p. 17-18), manifestando la importancia de este símbolo para la historia.

Las almendras son otro de los símbolos que aparece en momentos claves de la obra, y desde el comienzo se comprende que están prohibidas para Nora, por lo que constituyen un acto de rebeldía y da al espectador un primer indicio del carácter de Nora.

El consumo de almendras por parte de Nora justifica que posee una naturaleza infantil. Las almendras también destacan su rebelión contra la autoridad de Helmer ya que él desea que no las coma. Al final del acto II, Nora después de haber fracasado al tratar de convencer a Helmer de actuar en favor de Krogstad, le pide a su sirvienta poner un montón de almendras en la mesa de la cena. Aquí el símbolo *Almendras* [cursivas añadidas] muestra lo perturbado de su estado mental. La forma en

la que Helmer prohíbe los "dulces" también sugiere que él la trata como una niña (Tomado de: http://www.bachelorandmaster.com/globaldrama/symbolism-in-dolls-house.html#.VdqZ1fl_Okr Agosto, 2015, ¶ 5) (traducción propia del autor)

Dubatti (2006) relaciona este acto de ocultar las almendras con el concepto de "mentira vital".

El árbol es un símbolo que permanece durante toda la obra y que entra a escena con la entrada de Nora quien en su primer diálogo dice: "Esconde bien el árbol de Navidad, Elena. Los niños no deben verlo hasta la noche, cuando esté arreglado".

Y de igual manera se refiere a ella misma diciendo que nadie debe en su vestido hasta el momento de la fiesta de disfraces; esta entre otras referencias señalan el paralelismo entre Nora y el árbol de Navidad, paralelismo que se explica con más detalle a continuación:

Como Nora señaló (...) "Vamos a tener un hermoso árbol, voy a hacer todas las cosas que te gustan, Torvald, voy a cantar y bailar" la idea del árbol de Navidad siendo hermoso se corresponde a la idea de Nora obedeciendo las instrucciones de Helmer y su ser el entretenimiento de la casa. También la forma en que Nora da instrucciones a la criada para poner el árbol "en el medio de la habitación" y deliberadamente utilizar el árbol de Navidad como el centro de atención para los huéspedes. Del mismo modo, ella es el centro de atención mientras baila la tarantela. El progreso del árbol de Navidad en toda la obra es paralelo a la del viaje personal de Nora. En el primer acto tenemos la impresión del árbol de Navidad siendo hermoso, centro de atención de la casa, y decorado por Nora con entusiasmo. Sin embargo, en la dirección de escena del segundo acto, después de que Nora ha sido confrontada por Krogstad, y más tarde por su marido, el árbol de Navidad "Es despojado y desarreglado". Esta es una posible expresión figurativa del trastorno psicológico de Nora; ella ya no está preocupada por decorar el árbol y "embellecer" la realidad. En el tercer acto, no

nos dan ninguna acotación con respecto al árbol de Navidad. Es posible que el árbol ya no sea objeto de belleza, ni centro de atracción y por lo tanto habría sido puesto en otro lugar, o incluso eliminado (Tomado de: <http://www.markedbyteachers.com/gcse/religious-studies-philosophy-and-ethics/symbolism-of-the-christmas-tree-in-henrik-ibsen-s-a-doll-s-house.html> Agosto, 2015, ¶ 3) (Traducción libre de autor)

El hecho de no tener señas de la ubicación del árbol en el tercer acto puede incluso ser un indicio del final abierto de la obra.

Para culminar esta breve reseña de la simbología en *Una Casa de Muñecas* nos referiremos a un último símbolo que debido a su índole no visual puede pasar desapercibido.

Sanchís Sinisterra (2003) hace énfasis en las dos acotaciones de sonido que hace Ibsen durante la obra, una al comenzar la obra y la otra al finalizar; Sinisterra recalca:

No olvidemos que al principio de la obra hay un sonido significativo, la campanilla de la puerta, que anuncia la llegada de Nora hecha un pajarito, cargada de regalos de Navidad, ocultando toda una serie de cosas. En el final vemos la clara contraposición de Nora marchándose con una pequeña maleta y desnuda, es decir, con toda su verdad expuesta. Hay una extraordinaria serie de analogías y antítesis entre el principio y el final de la obra (p. 82-83).

Estos sonidos como marcan de forma contundente el principio y el fin de la transformación de Nora.

1.3.3 El Portazo Final

Para hablar de *Una casa de muñecas* se debe tener presente la premisa señalada por Mendieta y Nuñez (1962) en su libro *Sociología del Arte*, en el cual nos demuestra la naturaleza

social de las obras artísticas, y que debido a dicha naturaleza las lleva a ser reflejo de las sociedades y las ideas que tienen esas sociedades en cuando a la ética y la moral.

Una casa de muñecas es reconocida mundialmente debido a la crítica que ha tenido desde que fue representada por primera vez y la polémica que causó su desenlace, desenlace que hoy en día sigue siendo materia de discusión y debate.

El hecho de que una mujer con esposo e hijos abandone su hogar, poniendo su desarrollo personal por encima de sus deberes como madre y esposa es una circunstancia que en el siglo XIX y hoy día es motivo de asombro y de discusiones éticas y morales.

“La aparición del texto y su posterior representación causaron un escándalo que giraba únicamente en torno al problema de la independencia de la mujer, convirtiendo a Nora en el más comentado antihéroe” (Pellettieri, 2006, p. 118).

El final de la obra es el centro de todas las polémicas, finalizando esta con la partida de la protagonista de su hogar, en el cual deja a sus tres hijos. Este fin colmó a la obra de críticas, llegando a provocar un cambio en la escena final durante su estreno en Alemania donde “la famosa actriz Niemann-Raahe, encargada del mismo [el papel de Nora], se negó a representar la obra con el desenlace primitivo” (Cruz, 1999, p.12).

Para poder llevar a cabo la presentación, Ibsen debió improvisar el final que se expone a continuación bajo la traducción de Alejandro Casona:

NORA.- Hasta el extremo de que nuestra unión fuera un verdadero matrimonio. ¡Adiós! (*Final primitivo*)

HELMER.- Sea; puedes irte. Pero antes has de ver a nuestros hijos por última vez.

NORA.- ¡Suéltame! ¡No quiero verlos..., no podría!

HELMER.- (Llevándola hasta la puerta de la alcoba.) Es preciso que los veas. (Abre) ¡Míralos! Duermen tranquilos, sin preocupaciones... Mañana, cuando despierten, llamarán a su madre. Y entonces sabrán que son huérfanos.

NORA.- ¡Huérfanos...!

HELMER.- Como lo fuiste tú.

NORA.- ¡Huérfanos? (Lucha consigo misma.) ¡Ah, no..., Será traicionarme, pero no puedo..., no puedo abandonarlos! (Desfallece.)

HELMER: (En voz baja, sosteniéndola) ¡Nora!
(Telón.)

(pág. 13-14)

Cabe destacar que Ibsen no estuvo de acuerdo con este final y elaboró otro en el que agregaba un cuarto acto en el cual Nora regresaba a casa arrepentida después de un tiempo fuera, con este segundo final tampoco se sintió conforme lamentando haber cedido ante la presión de la crítica.

Es así como el único final posible para Casa de muñecas es el original, final que da una de las razones más importantes de trascendencia a la pieza teatral, una pieza en la que el espectador no se mantiene pasivo ante los hechos y comienza a participar. Dubatti (2006) hace hincapié en la resolución final de la siguiente manera:

Es muy significativo que Ibsen haya recurrido a un final abierto, porque ello otorga a *Una casa de muñecas* entidad de *problema-play*, pieza dilemática. Es el espectador el que deberá afirmar o negar la decisión de Nora, e imaginar cuál fue finalmente la actitud de su esposo ante el "prodigio" que ella le reclama. Ibsen no cierra la parábola, porque quiere transmitir al espectador no soluciones sino problemas, no respuestas cerradas sino cuestionamientos que lo obliguen a trabajar intelectualmente. Ibsen define su propia posición en el mundo como un permanente cuestionamiento. (pág. 131)

El dramaturgo español José Sanchis Sinisterra (2003) hace una lectura muy distanciada de la expuesta anteriormente, incluyendo la hipótesis de un Ibsen amainado por la expectativa de lo que acarrearía la resolución de su obra, en su análisis "esta apelación a la posibilidad de un milagro supone, en cierto modo, un debilitamiento de ese otro sema o signo potentísimo: la acción de recoger el maletín".

Bajo esta perspectiva el final abierto de *Casa de muñecas* no está relacionado con la inclusión del espectador en la resolución de la trama y por ende hacer de la pieza un ejemplo perfecto del teatro de tesis, tomando otro punto de vista ve el final abierto como la relativización de la separación de Nora de su hogar, decisión a través de la cual se filtran "los propios tabúes, prejuicios y miedos del autor".

Es esta por supuesto una opinión válida y probable ya que el artista no está nunca separado por completo de la sociedad que lo envuelve, como aclara el sociólogo mexicano Lucio Mendieta y Nuñez (1962) "Es pues, indudable que la moral influye en el acto mismo de la creación artística, (...), el

artista concibe la composición de su obra y detalles de la misma, de acuerdo a los principios éticos dominantes.”

Cualquiera que haya sido el caso, el final de *Una Casa de Muñecas* es una de las innovaciones más importantes al teatro ayudando a concebir las estructuras del teatro moderno.

1.3.3.1 Vinculación con el Feminismo

Desde su estreno en 1879 *Una casa de muñecas* y su protagonista, Nora, han sido banderas del feminismo, la obra incluso es considerada como la primera obra realmente feminista; a pesar de que esta nunca fue la intención de su autor, y como nos aclara Anderson Imbert, (1946) “Ibsen no reclama la igualación de los sexos. De las mujeres amaba la gran diferencia. Por eso Nora no defiende sus derechos de mujer, sino su dignidad de criatura humana” (p. 45).

En todo caso cualquiera que hubiere sido la intención del dramaturgo, la obra es definitivamente uno de los primeros pasos de la lucha feminista, no hay manera de suprimirle esa significación, y por tanto cabe resaltar las palabras del Mendieta y Nuñez:

Si analizamos ahora la influencia del arte en la moralidad social y sobre la moral teórica, hallamos que respecto de aquella logra cambios esenciales. El artista, es, en cierto modo un inadaptado, un audaz, el gran destructor de prejuicios, de tal modo que, a veces, se adelanta a su tiempo o interpreta, antes que nadie, con fina sensibilidad, los cambios que se están operando en los padrones morales de la sociedad y les da forma artística (pág. 152).

De esta forma Ibsen deposita en Nora una tesis mucho más amplia, que no se centra solo en los derechos de la mujer, crítica que no se excluye del significado intrínseco de la obra, sin embargo, *Nora y Casa de muñecas*, va más allá de eso, es una metáfora a una pequeña escala de problemáticas muchísimo más amplias. "Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa e impone su visión del mundo basada en el ejercicio de la libertad y de la verdad" (Dubatti, 2006, p.131).

Es ampliamente conocida la predilección de Henrik Ibsen por el individualismo, como expresa en *Un enemigo del pueblo* su protagonista, el Dr Stockmann, "El hombre más fuerte del mundo es el que más solo está" siguiendo esta premisa y teniendo un amplio conocimiento del dramaturgo noruego, Guerrero Zamora (1961) aclara: "aquí se está tratando; (...), de consumir la fidelidad hacia sí en la que, y solo en ella, puede sustentarse la verdad de nuestras relaciones" (p. 356).

La tesis que explica Guerrero Zamora (1961) está basada en el principal concepto ibseniano en el cual el individuo es el núcleo más importante, incluso por encima de los roles que ese individuo pueda cumplir.

Una Casa de Muñecas no puede ser limitada a un solo tema, a una sola denuncia, es una obra universal y debe ser pensada universalmente, dentro y fuera de su contexto social e histórico.

Dubatti (2006) hace énfasis en el tratamiento del paso de la infancia a la madurez en la pieza y la necesidad que tiene todo individuo de "construirse una posición frente al mundo".

1.4 El Personaje Teatral

La acción de *Una casa de muñecas* está estructurada no sólo a partir de lo que los personajes dicen, sino también por lo que callan.

Jorge Dubatti

Conforme a los propósitos de este ensayo fotográfico es importante indagar acerca de la noción de personaje y las maneras de llegar a él en su mayoría expuestas por Stanislavski quien fue el encargado de proponer "por vez primera la misión de construir el personaje en escena" (Oliva, 2003, p. 82).

Oliva (2003) menciona refiriéndose, como ejemplo, a los personajes de Antón Chejov "forman parte de dos órdenes simultáneos, el público y el privado, y por eso tras el texto (lo que el personaje expone de sí mismo) existen sentimientos que pueden ser opuestos (y que el personaje oculta)" (ídem).

Una de las características principales de la dramaturgia de Chejov son sus personajes cuyos diálogos parecen no decir nada significativo, pero que guardan en su interior una profundidad asombrosa marcada por lo que ocultan y evaden.

Esa profundidad es intrínseca a todo personaje y debe ser descubierta por el actor como indica Oliva (2003) "Este proceso [de construcción de personaje] tiene que contar

forzosamente con el actor para descubrir toda la interioridad del personaje" (p. 82).

Antes de profundizar en la labor del actor respecto al personaje, recordemos el origen de la palabra personaje, cuyas raíces provienen de la palabra persona (*prospora* en griego) que curiosamente significa máscara, siendo más específicos (*pros*: delante) y (*opos*: cara). Teniendo esto en mente continuaremos disertando respecto a la labor del actor y el personaje en el teatro, respecto a lo cual César Oliva (2003) aclara:

El actor no es un imitador, un declamador o un creador (definiciones que habían dado las escuelas tradicionales): no imita una realidad externa, pues participa de la ficción; ni representa un texto escrito, pues sabemos que el espectáculo y la interpretación del actor comprenden mucho más que el discurso textual; ni tampoco crea un ser de ficción, pues este es un trabajo que ya ha realizado el dramaturgo; sino que, como afirma Stanislavski, "vive" en escena una "realidad" y hace unas "acciones" (p. 44)

Cesar Oliva (2003) plantea la concepción errada que en general suele tenerse acerca de la naturaleza del personaje, pues se acostumbra a percibirse como lo estrictamente concerniente al texto escrito por el dramaturgo y concluye que:

Esa concepción (...) ha limitado la visión completa del personaje, presentándolo ora como "ser" de ficción, ora como "parte" de una estructura de acciones; y ha llevado a considerar al actor en una dimensión aparte, como artista. De hecho, la realidad es que el personaje está en ambos y en ninguno. Del mismo modo que sobre el papel no hay personajes reales, sino que la única realidad presente son palabras, sobre el escenario la única realidad es la persona del actor; uno (papel) y

otro (actor) son solo indicios del "personaje" (p. 44-45)

Por lo tanto el personaje solo puede existir en el momento en que un actor lo representa; haciendo referencia a este hecho Abirached (1994) advierte que "el personaje de teatro está constituido por elementos llamados a inscribirse en un cuerpo sin dejar de ser ficticios, y en una realidad sin dejar de ser ajenos al mundo cotidiano, psicológico y social" (p.71).

Un personaje, continúa Oliva "se va a mostrar en los ensayos y en las representaciones por medio del actor, nunca por medio de los estudios textuales que solo podrían aproximarse a la dimensión literaria, no teatral, del mismo" (p. 48).

Para Stanislavski (1968) encontrar el subtexto emocional del personaje es la base para la creación del mismo, sobre esa base se articulará el resto de las características hasta desembocar en las circunstancias dadas en el texto.

Pero, ¿cuándo se convertirán los sentimientos fundamentales en el marco de vuestro personaje y dejarán de ser solo circunstancias dadas absorbentes que la razón ha pintado? Llegarán a serlo cuando también en vuestro corazón encuentren un eco, es decir, cuando se conviertan en el *ritmo* del corazón (Stanislavski, 1968, p. 306)

Capítulo II: Del Cuerpo

2.1 La Fotografía

La fotografía es una herramienta para tratar con cosas que todos conocen pero a las que nadie presta atención. Mis fotografías pretenden representar algo que ustedes no ven.

Emmet Gowin

Etimológicamente hablando, el término *fotografía* procede del griego *phōs* (luz), y *grafé* (Conjunto de líneas, escritura) por lo tanto podría decirse que es un tipo de escritura que utiliza la luz como material para el grabado y es esencialmente eso lo que hace la fotografía, pues sin la luz no hay fotografía posible. Vilches (1997) lo expone de la siguiente manera: "La fotografía es un trazo visible reproducido por un proceso mecánico y psicoquímico de un universo preexistente" (p. 14). Alrededor del concepto de fotografía Fontcuberta extiende un poco más la explicación:

La fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria. (1997, p. 78)

Flusser (1990) da a entender el proceso fotográfico de la siguiente manera "El mundo refleja la luz solar y otras ondas

luminosas que son capturadas por superficies sensitivas -por medio de procesos ópticos, químicos y mecánicos- y el resultado es una imagen técnica" (p 17-18) todo esto hablado en términos técnicos, pero el acto fotográfico no se reduce a este hecho, una fotografía guarda conceptos, tanto los utilizados por el fotógrafo al momento de la captura como los del espectador al momento del encuentro con la imagen, en palabras de Dobois (1990) "este 'acto', trivialmente, no se limita al solo gesto de la producción propiamente dicha de la imagen (el gesto de la 'toma') sino que además incluye el acto de su recepción y de su contemplación" (p. 36).

Aunque el acto de fotografiar pueda parecer automático la intencionalidad del sujeto está siempre implícita en el proceso de la fijación de la imagen pues

No es posible un acto de fotografiar ingenuo o inconcebido. Una fotografía es una imagen de conceptos. De esta manera, todos los criterios del fotógrafo, aparentemente al margen del aparato, son parte de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara (Flusser, 1990, p. 35)

Las imágenes fotográficas son producto de un conjunto de combinaciones en la programación de la cámara, el trabajo del fotógrafo es jugar con esas configuraciones y tornarlas a su favor, hacer que la cámara responda a sus intenciones, de allí la reflexión de Vilém Flusser "el fotógrafo no juega con su juguete, sino *contra* este" (1990, p. 27)

Por lo tanto la fotografía no solo consta de un aparato que congela un objeto o una situación sino de un sujeto que desea atrapar un concepto, un contenido, una esencia, pues "una foto

es siempre invisible: no es a ella a quien vemos" (Barthes, 1980, p. 32); el espectador trata de percibir esa verdad capturada, trata de decodificar el mensaje. Barthes (1980) engloba la capacidad de sorprender de la fotografía de las siguientes palabras: "La foto se hace 'sorprendente' a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada" (p. 68)

Para cerrar de alguna manera lo concerniente al quehacer de la fotografía, o mejor dicho tarea que el aparato cumple por antonomasia evocaremos uno de los enunciados de Roland Barthes en su texto *La cámara lúcida*, enunciado que comienza razonando, inevitablemente, en torno a la fotografía comparada con la pintura:

La pintura (...) fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo "quimeras". Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (...) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.
El nombre del noema de la Fotografía será pues: "Esto ha sido" (1980, p. 120-121)

2.2 El Ensayo Fotográfico

El ensayo es un género reciente en la fotografía. "Fue Eugene Smith quien propone la denominación de *photo essay* (foto ensayo) durante el desarrollo de su trabajo fotográfico la población de la Bahía de Minimata, en Japón entre 1971 y 1975". (Vásquez, 2011 p 302)

Smith ubica el *photo essay* desde un resumen de principios y maneras de abordar el trabajo fotográfico: observación participante, trabajos de ciclo largo, libertad creativa, conciencia de la función activa del receptor, unión de emociones y reflexión.

Según Smith el reportaje fotográfico:

Es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examina las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. (Hill y Cooper, 2001, p. 246)

Anteriormente era frecuente denominar como reportaje fotográfico incluso investigaciones fotográficas densas con larga narrativa. O mencionar como ensayo fotografías sin relación entre sí, sin una investigación previa.

Visto de esta manera, el ensayo fotográfico es una narración visual larga. Es la novela en la literatura expresada en fotografías. Un conjunto de más de diez imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que

ha dedicado un tiempo en su investigación, donde ha arañado para encauzar un relato visual que enamore.

La otra vereda para indagar fotográficamente en el ensayo, vale decir, desde lo conceptual, algunas veces, viaja en asiento compartido con lo que denominaremos mirada interior. La reflexión personal de lo cercano y aparentemente intrascendente. Esta manera de contar visualmente tiene a poseer más acentuados los rasgos autobiográficos, el latido de los sentimientos cercanos.

Al hacer una síntesis podríamos sostener que la fotografía es una cita, una representación, una apariencia de la realidad (Berger, 2002).

2.3 La Imagen Fotográfica

La fotografía tiene la particularidad de hacernos creer que a través de ella podemos percibir con exactitud la realidad, como señala Flusser (1990) "Parece que aquello que vemos al contemplar imágenes técnicas no son símbolos que necesiten descifrarse", la fotografía parece acercarnos a un concepto difícil de encontrar en nuestra condición de seres humanos: la objetividad. Pero esto no deja de ser solo apariencia Flusser (1990) explica:

El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos *denotativos* como los números, sino conjuntos de símbolos *connotativos*: las imágenes son susceptibles de interpretación (p. 11).

En principio somos seres subjetivos, somos sujetos, lo cual filosóficamente hablando indica que somos seres pensantes y que interpretamos cada uno de un modo diferente los símbolos a nuestro alrededor; etimológicamente la palabra sujeto proviene del latín *subiectus* que es el participio pasado de *subiicere* cuyo significado es *poner debajo, someter*, de acuerdo con esto nos es imposible ver la realidad tal cual es porque estamos determinados por nuestra subjetividad; por lo tanto "las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre *ek-siste* [existir proviene del latín *exsistere* compuesta del prefijo "ex" (afuera) y el verbo "sistere" (tomar posición, estar fijo)]; esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo" (Flusser, 1990, p. 12)

Para que la imagen cumpla su función de mediadora el hombre debe poseer conocimientos previos que lo ayuden a establecer el enlace pues como afirma Susan Sontag (2006) "las fotografías no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo" (p. 129-130). Acción que se da tanto al momento de registrar la imagen como en el de leerla como advierte Vilches (1997):

La interpretación del lector sobre la imagen no es un fenómeno exclusivamente perceptivo; también supone una competencia lingüística. Esto quiere decir que el acto de interpretación visual se realiza a través de la actualización por parte del lector de una competencia verbal (p. 42)

También nos recuerda Sontag (2006) las palabras de Ansel Adams al exponernos que una fotografía:

"tiene que ser 'una expresión cabal de lo que se siente en el sentido más profundo sobre lo que se está fotografiando y es, por lo tanto, una expresión auténtica de lo que el individuo siente sobre la vida en su totalidad'" (p.170)

Esto nos hace cuestionarnos la veracidad de una fotografía y plantear que la función de la imagen fotográfica no es darnos una muestra precisa del mundo, es el espectador quien le da sentido a la imagen, es este quien la interpreta y le da un significado, "una imagen de por sí no significa nada. Cuando se deja de interrogar a la imagen esta es secuestrada por la norma, la ley y el estereotipo" (Vilches, 1997, p. 14).

Por lo tanto la esencia de una fotografía no debería adjudicarse a las capacidades del aparato sino a los sujetos que le dan vida a la imagen, que la interpretan y reinterpretan. De vuelta a la función de las fotografía

Flusser (1990) enuncia que es la "de emancipar a sus receptores de la necesidad de pensar conceptualmente, sustituyendo una imaginación de segundo grado por la conceptualización" (p. 19). Es importante acotar la mediación que hace Sontag (2006) respecto al carácter documental o artístico que puede tener la fotografía dependiendo del punto de vista del fotógrafo dejando claro que

A menudo esa diferencia se tiene erróneamente por la frontera entre la fotografía en cuanto arte y la fotografía en cuanto documento. Pero ambas son extensiones lógicas de lo que significa la fotografía: la anotación, en potencia, de cuanto hay en el mundo, desde todos los ángulos posibles. (p. 245-246)

En *La lectura de la imagen*, Lorenzo Vilches (1997) se aproxima a la imagen como un texto a interpretar, y dice que "es a través de la textualidad donde es realizada no solo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es reconocida por la sociedad" (p. 30-31). Para este trabajo es primordial dicha comparación texto-imagen, puesto que el resultado final es un texto traducido a imagen.

Vilches (1997) propone estudiar la fotografía a partir de sus marcas sintácticas, entiéndanse así, su plano expresivo o significante y su significado, y compara esta operación con el estudio de un texto teatral que ha de comprender los diversos lenguajes que este emplea.

Estrechamente ligada a esta concepción de la fotografía como texto se encuentra su carácter narrativo, Lucy Soutter (2010) se cuestiona este tema resaltando el recurrente uso de la fotografía para contar historias y reflexiona "resulta

sorprendente lo poco que se ha escrito sobre el funcionamiento de las narraciones fotográficas" (p. 91).

En su reflexión desarrolla la idea de que la fotografía al mismo tiempo es y no es una forma narrativa, puesto que contiene el registro de la acción que transcurre al momento de la captura, pero dicha acción se mantendrá siempre estática. Soutter hace una excepción con respecto a las secuencias de fotografías y las acompañadas por texto, y para concluir apunta "las fotografías contienen semillas esenciales de narraciones que nunca pueden cumplirse excepto en la imaginación" (p. 91).

Susan Sontag habla de la fotografía no como la extensión de un texto narrativo, sino como un fragmento de este, y señala que "Las fotografías -y las citas- parecen más auténticas que extensas narraciones literarias porque se tienen por trozos de la realidad" (p. 110).

A pesar de las amplias disertaciones alrededor de la imagen fotográfica, esta siempre constituirá cierto misterio en cuanto a la manera de acercarnos al mundo, una de las características que la acercan a la magia, como señala Flusser (1997) refiriéndose también al aspecto mágico que guarda la fotografía "La brujería antigua intenta cambiar al mundo 'exterior'; la nueva intenta transformar nuestros conceptos respecto del mundo 'exterior' (p. 19)"; la otra, es su capacidad de encerrar lo esencial de cada cosa, esto sin importar el uso que se le dé, artístico o documental.

2.3.1 Fotografía como búsqueda de la imagen

El conflicto entre quienes consideran la fotografía como un arte y aquellos que la califican como oficio técnico "vinculado con la pretendida capacidad de la fotografía para reproducir el mundo tal y como es" (Albarrán, 2012, p.24) ha existido desde los inicios de su historia e inclusive en la actualidad. "Los primeros fotógrafos hablaban como si la cámara fuera una copiadora; como si cuando una persona opera una cámara, fuera la cámara la que ve" (Sontag, 2006, p.129), en sus inicios eran muy reducido el grupo de personas que disponía de una cámara, podría decirse que era oficio un tanto excepcional.

La industrialización fue el punto de quiebre que logró sacar al fotógrafo de su comodidad y esforzarse para que su trabajo se destacara como arte en un mundo en el que la fotografía comenzaría a masificarse, y a su vez "reforzó la inseguridad de la fotografía en cuanto arte" (Sontag, 2006, p. 22). A este momento histórico debemos el verdadero inicio de la fotografía vista como arte, como desarrolla Albarrán (2012) en el siguiente texto:

A finales del XIX, la fotografía experimenta un proceso de popularización y socialización impulsado por los avances técnicos que van a suponer un abaratamiento de los materiales fotográficos (cámaras, películas, métodos de revelado), algo que en adelante hará más accesible una actividad hasta entonces reservada a unos pocos profesionales (recordemos el conocido eslogan de Kodak: "Usted pulse el botón, y nosotros hacemos el resto"). Ante esos avances técnicos que simplificaban y amateurizaban la práctica fotográfica, el pictorialismo va a apelar a todo tipo de técnicas de manipulación y escenificación con el fin de producir imágenes artísticas (p. 28).

De allí nace el pictorialismo, primer movimiento fotográfico de carácter internacional, el cual acudió a la escenificación y a la manipulación de las imágenes para obtener un producto de carácter artístico, así como también se alejaron del perfeccionamiento de la técnica con el fin de alejar sus obras de pura imitación de la realidad. Este movimiento tuvo auge hasta poco después de finalizada la Primera Guerra Mundial.

En la década de los veinte llega a la fotografía el movimiento surrealista que había sido lanzado en París por un grupo de escritores en respuesta al movimiento Dadá.

El surrealismo en la fotografía se sirvió de múltiples procedimientos para la manipulación técnica con el fin de transmitir conceptos como el automatismo y la libre asociación de ideas a través de imágenes con reminiscencia onírica, así como también los llamados *objet trouvé* (objeto encontrado), práctica que consistía en la descontextualización de ciertos objetos; en palabras de Lautréamont: "Tan bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas". .

Así las cosas, la fotografía es mucho más que un simple medio de representación de la realidad: es una herramienta para la construcción de otra realidad (surrealidad) no objetivable, excéntrica e irracional. Una realidad que ya no está en el exterior sino en el interior del sujeto, en su capacidad para generarla (inventarla, escenificarla) o descubrirla oculta en las grietas y pliegues del mundo visible (Albarrán, 2012, p. 35)

Por su parte Susan Sontag lo considera redundante y evidencia su origen: "el surrealismo se encuentra en la médula misma de

la empresa fotográfica: en la creación misma de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural (Sontag, 2006, p. 81). Por ende no ha de existir una experiencia más surreal que la fotográfica.

Pronto los surrealistas pusieron su atención en otra vertiente de la fotografía artística: el *tableau vivant* o cuadro viviente. Práctica popular en el siglo XIX, principalmente en Gran Bretaña, "una combinación de artes visuales y teatrales, [que] consiste en personajes que adoptan posturas estáticas para recrear un cuadro" (Petersen, 2008, p. 1373). Para este tipo de fotografías se fueron perfeccionando escenificaciones con vestuarios extravagantes y grandes decorados; los temas generalmente eran referencias a conocidas obras de arte o a pasajes literarios.

Un ejemplo de la escenificación en la fotografía, que de hecho nos concierne como un acercamiento al tema de este proyecto por su relación con el teatro, son los montajes que Eli Lotar, fotógrafo y cineasta francés surrealista, compone para el panfleto *El teatro de Alfred Jarry y la hostilidad pública*. "En los nueve fotomontajes de Lotar, vemos a Vitrac, Artaud y su compañera, Josette Lusson, sobre un escenario teatral realizando una serie de acciones absurdas con las que ridiculizan algunos estereotipos propios del drama burgués" (Albarrán, 2012, p. 36), en relación a dichas fotografías Antonin Artaud diría: "Hemos preferido más bien fabricar íntegramente fotografías (...) que reproducir escenas teatrales reales". Este es un ejemplo de uno de los acercamientos más evidentes entre la fotografía y el arte escénico, otra forma escénica íntimamente ligada a la fotografía es la *performance*

o arte de acción cuyo propósito es la interacción inmediata entre artista y espectador, y la utilización del cuerpo como lienzo.

En este movimiento surgido en la década de los sesenta:

El empleo del cuerpo como soporte artístico subvierte los conceptos románticos de subjetividad y originalidad al tiempo que vehicula aquellas reflexiones relacionadas con los conceptos de identidad y diferencia que constituyen uno de los ejes de la crítica postmoderna a la representación, especialmente en el caso de la crítica a la representación de la identidad femenina (Albarrán, 2012, p. 82-83)

A partir de la necesidad de registro de dichas actividades surge la *foto-performance*, aunque esta no es la única acepción de *performance* en el ámbito fotográfico, pues con ello, detalla Albarrán (2012)

No solo nos referimos a una acción (*performance*) en sentido estricto (acción artística de un performer), sino también a un nuevo concepto de temporalidad, a una puesta en crisis de los relatos y narraciones, a una reflexión en torno a los modos de construcción y legitimación del discurso, a un desvelamiento de las estrategias de producción de imágenes, situaciones y realidades; a un campo de trabajo compartido por varias disciplinas en el que la fotografía, (...), puede plantear una suerte de "pensamiento del fragmento" del que se desprende una temporalidad abierta y expansiva (p. 76)

Como vemos la fotografía puede dirigirse a terrenos más y más difusos a través de su fusión con otras artes, es difícil poner límites de dónde comienza una modalidad y dónde termina otra, a pesar del esfuerzo suscitado anteriormente.

Son infinitas las formas que puede tomar la fotografía, a través de los años se ha intentado encontrar una matriz

clasificatoria para sus muchas variantes, en algunos casos basadas en los géneros pictóricos, sin embargo en ninguno de los casos dichas clasificaciones parecen ser suficientes; Shaeffer dedica unas líneas a realizar un pequeño análisis de algunas de las clasificaciones más comunes:

Al mirar de cerca las categorizaciones más usuales, con ayuda de las cuales no situamos en el ámbito de la fotografía, constatamos que las que se imponen son las distinciones funcionales (por ejemplo: fotografía documental, fotografía de arte, fotografía científica, fotografía publicitaria...), distinciones referenciales (paisaje, fotografía de arquitectura, naturaleza muerta, retrato, desnudo...) o bien categorías que combinan ambas distinciones (la fotografía familiar, la instantánea, la fotografía de reportaje, la fotografía erótica o pornográfica, etc.) Ahora bien, estos tres tipos de distinciones -que corresponden a las categorías genéricas "nativas" en el ámbito fotográfico- identifican los géneros en tanto que prácticas intencionales, ya sea abordándolos desde la faceta de su estatuto social, ya sea abordándolas desde la perspectiva de su objeto, es decir, por el punto de lo que se proponen representar (Shaeffer en Picaudé, y Arbaizar, 2004, p. 16-17)

Perea (2000) nos da una clasificación mucho más sencilla que encaja a la perfección con nuestro objeto de estudio, indicando que "la propia naturaleza de la escena nos permite hacer una división entre escenas preparadas y no preparadas (encontradas o buscadas)" (p. 72).

En consecuencia el área de la fotografía que atañe a nuestro proyecto son las "escenas preparadas", la búsqueda de la imagen.

MARCO METODOLÓGICO: DE LA UNIÓN DE ALMA Y CUERPO

1. Planteamiento del Problema

El teatro trata de contar historias al espectador a través de elementos plásticos como la iluminación y la escenografía, y los elementos expresivos como la gestual y la proxemia del actor en escena. El teatro trata de representar, hacer presente, traer una situación de vuelta ante un público.

El texto teatral nos abre la posibilidad de la interpretación, una obra de teatro está escrita para ser leída y escenificada, las formas en las que se represente una misma pieza son incontables.

La fotografía también representa, congela una imagen que ha quedado automáticamente en el pasado, pero que ella nos vuelve a presentar.

Para significar hay un sinfín de medios utilizables, entre las muchas formas se ha decidido recurrir a la fotografía y aplicar los métodos teatrales de construcción de personaje para crear un arco de transformación, es decir quede evidenciado el cambio que sufre el personaje a lo largo de toda la pieza, empleando la fotografía conceptual.

Se pretende demostrar la capacidad de la fotografía para comunicar a distintos niveles y transmitir pensamientos, sentimientos y estados de ánimo. Se procura sacar a la luz el

subtexto, escudriñar en las profundidades del personaje. Para este trabajo el personaje que nos atañe es Nora Helmer, personaje principal de Una Casa de Muñecas del dramaturgo noruego Henrik Ibsen. Nora es uno de los íconos más polémicos en el teatro de Ibsen, del punto inicial al punto final de la obra, el personaje experimenta un gran contraste, pero el cambio es progresivo y minucioso; ese cambio es una de las características que hacen relevante la pieza para este trabajo, la otra es su contenido de crítica social no solo con respecto al rol de la mujer, el tema de Una Casa de Muñecas va mucho más allá, tiene implicaciones filosóficas, sociales y políticas que nos afectan en la actualidad.

Es necesario seguir generando debate, debe seguir existiendo una voz que se levante contra todas las demás. Es por ello que nos preguntamos si es posible representar en un ensayo fotográfico el arco de transformación de Nora Helmer en la obra teatral Una Casa de Muñecas de Henrik Ibsen.

2. Justificación

La obra de Henrik Ibsen es un ejemplo clásico del teatro realista, a partir de él comienza un nuevo modelo de realización teatral. Trabajó minuciosamente la psicología de sus personajes y dedicó especial atención a los temas sociales; a pesar de todo ese realismo fue reconocido por emplear símbolos y hasta se le atribuye una etapa en la que se dedicó puramente a su aplicación. A partir de estos símbolos podemos conocer aún más a sus personajes, podemos entender procesos internos que no pueden expresarse de otra manera.

El trabajo en la profundidad de los personajes en la obra de Ibsen y su posición ante los roles de cada personaje en el ámbito social y personal, el cambio drástico de Nora, su decisión de dejarlo todo y comenzar de cero es un aspecto de la psicología del personaje que llama muchísimo la atención, la transformación hasta el punto de convertirse en alguien completamente diferente de lo que se comenzó siendo, los motivos por los cuales una persona real o ficticia puede en un momento dado tomar decisiones radicales que cambien su vida y la vida de quienes la rodean de manera definitiva y a su vez poder reflejar ese cambio tan interno visualmente, fue lo que despertó el interés por realizar este proyecto.

Mostrar la evolución de Nora a través de un ensayo fotográfico viene dado por el interés en la fotografía conceptual como una manera de comunicar y criticar aspectos

de la realidad a través de una construcción que puede incluir la metáfora y el uso del símbolo.

3. Objetivos

3.1 General

Realizar un ensayo fotográfico basado en el arco transformacional de Nora Helmer en la obra teatral *Una Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen.

3.2 Específicos

- Conocer las características de la obra teatral *Una Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen.
- Analizar los momentos que más afectan al personaje de Nora Helmer durante la obra teatral *Una Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen.
- Estudiar los códigos fotográficos y estéticos y su vinculación con las emociones, los pensamientos y los sentimientos humanos.
- Generar una serie de imágenes que logren expresar las emociones, pensamientos y sentimientos de Nora Helmer a lo largo de la obra *Una Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen.

4. Delimitación

El ensayo fotográfico muestra, a través de un abordaje conceptual de aproximadamente cuarenta fotos, el arco transformacional de Nora, personaje principal de Casa de Muñecas, obra teatral escrita por el dramaturgo noruego Henrik Ibsen, desde el comienzo de la obra hasta el final con la salida de Nora, específicamente del Acto I las escenas I, III, VI, IX y XI; del Acto II las escenas II, VI, VII, VIII, X y XI; y del Acto III las escenas II, IV y V.

El ensayo fotográfico va dirigido especialmente a todos aquellos que se dediquen tanto al oficio teatral como a la fotografía conceptual.

5. Propuesta Visual

El ensayo consiste en fotografías conceptuales en las que se tratará de capturar el mundo interior de Nora Helmer en Casa de Muñecas utilizando la metáfora como medio para traducir sentimientos, pensamientos y emociones a lenguaje fotográfico.

El ensayo estará dividido en tres secciones emborronadas entre sí, con cambios sutiles y en momentos específicos más drásticos, obedeciendo el arco transformacional que tiene Nora durante la pieza. Estas tres secciones se identifican por el tratamiento de la luz a través de la apertura del diafragma y estarán divididas por actos, en el Acto I se utilizará la clave baja, es decir un ambiente más oscuro apuntando hacia el negro, en el Acto II bajando la saturación del color hasta llegar al blanco y negro y el Acto III volviendo al color con una clave alta, es decir acercándose al blanco sobreexponiendo la imagen.

Al mismo tiempo que el ensayo se divide en tres actos, al igual que en el texto original, también se distribuirá en conjuntos de tres fotografías organizadas por escenas claves seleccionadas de la pieza, compuestas por un antes y un después de la situación que se plantea en la escena y en medio una imagen puramente conceptual algunas veces cercana al *objet trouvé*, que ayude a acoplar las imágenes en un sentimiento.

5.1 Encuadres y Planos

Los planos varían a lo largo del ensayo fotográfico los planos más abiertos y los más cerrados serán entendidos como acción, como un movimiento más acelerado en sus emociones, los más cercanos son más tranquilos, contenidos, mientras que los abiertos simbolizan euforia. El plano medio será concebido siguiendo la lectura que da del mismo Lorenzo Vilches (1997)

El plano medio se presenta como la presencia equilibrada, de los polos contrarios, (...), o como la presencia de una *contradicción* igual para ambos polos. En este sentido, se puede hablar del plano medio como inmovilidad; (...) que podría dar lugar al estudio de la retórica del plano medio como *normalidad* de situaciones como equilibrio de tensiones, como *mediocridad* de valores, etcétera. (p. 53)

5.2 Iluminación

Uno de los principales elementos que conforman el presente proyecto es la luz; en su mayor parte la luz fue tratada solo por medio de la cámara, a través de la apertura del diafragma y los valores de ISO. En algunos casos fue utilizada una iluminación de dos puntos para crear proyecciones de sombra en el fondo. Las fotografías en interiores, que son la mayor parte de las fotos que conforman este ensayo, requirieron de luz artificial, no así las tomadas en exteriores.

Por medio de la apertura del diafragma, se utilizó la subexposición y la sobreexposición como aspecto simbólico llevando progresivamente a blanco las imágenes siguiendo lo dicho por Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* al describir el color blanco como un "no-color" y por lo tanto

un silencio, pero un silencio muy distinto al dado por el negro, para Kandinsky y para efectos de este trabajo el blanco "Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades".

5.3 Color

La mayor parte de las fotografías son a color a excepción de tres de ellas que son en blanco y negro para marcar el punto de mayor tensión dramática del personaje en la obra y el contraste entre su porvenir y su pasado; una lucha de vida o muerte plasmada en el texto a través del baile *la tarantela*.

5.4 Técnicas Fotográficas

Predominan a lo largo del ensayo las velocidades de obturación lentas entre 1" y 3", como medio para entender el movimiento y para plasmar en la fotografía aquello que a simple vista no se puede observar, y sobre todo como manera de simbolizar lo abstracto y cambiante de los sentimientos, pensamientos y emociones humanas.

De igual forma se emplearon las velocidades rápidas para la captura de movimientos y emociones más puntuales y firmes.

Otra de las connotaciones de los cambios de la velocidad de obturación es su vinculación con el concepto de libertad por lo cual las velocidades rápidas predominan en el Acto I mientras que en el Acto III predominan las velocidades lentas.

Para realizar la totalidad del ensayo se utilizaron tres modelos para encarnar el papel de Nora Helmer en sus distintas etapas; cada modelo representa una etapa de mayor madurez del personaje para hacer énfasis en los puntos más trascendentales de su cambio entre un acto y otro.

En general para todo el ensayo se utilizó como base estructural el número tres (3) como símbolo del cambio y la transformación, pues como afirma Christopher Booker (2005)

"Tres" es el detonante final para que algo importante suceda. El tres en historias es el número del crecimiento y la transformación. Muchos de nosotros decimos "Preparados, listos, fuera" para preparar y concentrar a los corredores en el inicio de una carrera, por lo que el proceso de *tres* [cursivas añadidas] transmite la constante acumulación de un momento de transformación que permite que el héroe o la heroína pase a la siguiente etapa (p. 231) (Traducción libre de autor)

Tratando entonces nuestro ensayo de una transformación se ha decidido utilizar este número como composición a lo largo de todo el ensayo entendiendo que "El punto real del énfasis en el tres es la forma en que nos transmite, (...), lo tortuoso y difícil que es el proceso mediante el cual el héroe o la heroína está trabajando hacia su objetivo final" (Christopher Booker, 2005, p. 232) (Traducción libre de autor).

6. Procedimiento

Para alcanzar el cumplimiento íntegro del proyecto fue necesario seguir distintos pasos, a continuación una breve descripción del camino recorrido:

- Se utilizaron bases teóricas que incluyeron el estudio de la dramaturgia de Henrik Ibsen profundizando en las implicaciones de su obra Una Casa de Muñecas y en el objeto de estudio de nuestra investigación, su protagonista Nora Helmer. Así como el estudio de distintos movimientos fotográficos asociados al arte escénico y el estudio del contenido afectivo de los elementos plásticos que conforman una fotografía.
- A partir de esos estudios previos se pasó a la elección de la modalidad fotográfica que lograra dar forma al ensayo, así como las características estéticas del mismo en concordancia con el estudio del texto teatral.
- Se optó por el acercamiento a dos de las modalidades fotográficas estudiadas previamente: la *performance* y el *objet trouvé*. Haciendo énfasis, en el caso de la *performance*, en el tratamiento de la temporalidad incluyendo elementos de la cronofotografía.
- Del estudio de la luz y el color se determinó el predominio del blanco y el negro en los elementos de vestuario y a través de la iluminación mediante la sobreexposición y la subexposición.
- Se eligió a las modelos con las siguientes preferencias: experiencia actoral, conocimientos de danza y características físicas no disonantes respecto al país de origen de la obra.

- Se seleccionaron tres modelos, una para cada acto de la pieza, con edades distintas con la finalidad de marcar el crecimiento de Nora en el transcurso de la pieza.
- Fueron acordados tres días de sesión, uno para cada modelo, además de reuniones previas para la realización del trabajo de mesa en torno a la obra.

En las páginas siguientes se dispondrá de una serie de tablas en las que se explica de forma más detallada las características de forma y fondo de las fotografías, separadas por actos y escenas escogidas.

Acto I

“Yo también tengo un motivo de alegría y de orgullo”

Tabla 1

Escena I	
Acción	Entrada de Nora a escena. Manda a esconder el árbol. Come almendras y las esconde.
Concepto	Nora esconde algo, desde un principio no es obediente a su esposo. Esconde su espíritu libre.
Plano	Plano medio corto
Pose	Mirando una cereza
Iluminación	Subexposición, saturación de colores
Velocidad de obturación	Rápida

Tabla 2

Escena III	
Acción	Llega Cristina, Nora le cuenta el secreto que la enorgullece.
Concepto	Nora revela su privada anécdota.
Imagen 1	
Plano	Medio
Pose	Exhibiendo una flor
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	Flor siendo deshojada
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Americano
Pose	Arrojando la flor al suelo
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 3

Escena IV	
Acción	Primera aparición de Krogstad
Concepto	Nora tiene miedo, justo después de mostrar su orgullo comienza la agonía
Imagen 1	
Plano	Medio largo
Pose	Nora de perfil encorvándose
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Rápida
Imagen 2	
Objeto	Sombra
Plano	Entero
Imagen 3	
Plano	Medio largo
Pose	Manos en la cabeza
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 4

Escena VI	
Acción	Conversación de Nora con Rank y Cristina. Grita eufórica porque sus problemas se acabarán pronto. Les de comer almendras
Concepto	Nora comparte con Rank y Cristina su culpa.
Imagen 1	
Plano	Americano
Pose	Extiende la falda
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	Gotas de lluvia
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Medio largo
Pose	Sentada
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 5

Escena IX	
Acción	Nora juega el escondite con los niños
Concepto	Esconde su verdadero yo comportándose como una niña más
Imagen 1	
Plano	Medio largo
Pose	Escondida detrás de su falda
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Rápida
Imagen 2	
Objeto	Reflejo de un columpio en el agua
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Medio largo
Pose	La sábana cayendo
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Rápida

Tabla 6

Escena XI	
Acción	Conversación de Nora con Krogstad, Krogstad le pide que interceda por él ante su esposo y amenaza con contar su secreto
Concepto	El secreto que tanto la enorgullece ahora la atormenta
Imagen 1	
Plano	Overshoulder
Pose	Ella frente al espejo
Iluminación	Opaca / desenfoque
Velocidad de obturación	Rápida
Imagen 2	
Objeto	Sombra
Plano	Entero
Imagen 3	
Plano	Medio largo
Pose	Nora frente a ella misma
Iluminación	Opaca
Velocidad de obturación	Lenta

Acto II

“En el fondo, es un goce esperar el terror”

Tabla 7

Escena II	
Acción	Nora decide no ver a sus hijos con frecuencia. Afirma que hará todo lo que Torvaldo desee
Concepto	Quiere seguir el juego, pero sabe que el cambio es inminente
Imagen 1	
Plano	Entero
Pose	Quieta como un títere el cabello le hace una mordaza
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	alta
Imagen 2	
Objeto	Traje descocido
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Medio
Pose	Perfil, mirada al frente yuxtapuesta
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 8

Escena VI	
Acción	Torvaldo envía la censatía de Krogstad
Concepto	No hay vuelta a atrás para Nora
Imagen 1	
Plano	Plano entero
Pose	Actitud de muñeca y yuxtaposición en actitud libre
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	Reloj de arena
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Plano medio
Pose	Mirada al frente
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 9

Escena VIII	
Acción	Nora habla con Krogstad. Piensa en el suicidio
Concepto	El tiempo de Nora se agota
Imagen 1	
Plano	Plano americano
Pose	Tres cuartos, mirada gacha
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	
Plano	
Imagen 3	
Plano	Plano americano
Pose	Izquierda: en posición de fuga, centro: parada quieta, derecha: sombra
Iluminación	Luz dura
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 10

Escena XI	
Acción	Fin del segundo acto, Nora baila la tarantela
Concepto	"En el fondo, es un goce esperar el terror".
Imagen 1	
Plano	Entero
Pose	Dando vueltas con los brazos arriba
Iluminación	Dura
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	
Plano	
Imagen 3	
Plano	Entero
Pose	Trayectoria de Nora mientras baila
Iluminación	Dura
Velocidad de obturación	Lenta

Acto III

“Se desvaneció la bella sombra”

Tabla 11

Escena II	
Acción	Nora acaba de llegar de la fiesta y no quiere entrar a su casa, trata de retardar el final todo lo que pueda
Concepto	Nora está por despedirse de su yo anterior y trata de aferrarse a él el mayor tiempo posible
Imagen 1	
Plano	Americano
Pose	Brazo estirado hacia el frente
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	Luz resplandeciente
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Entero
Pose	Sombra agarrándola
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 12

Escena IV	
Acción	Rank llega a anunciar el resultado de sus exámenes médicos “El mejor para el médico, lo mismo que para el enfermo: la certidumbre”
Concepto	Rank como reflejo de Nora. Pronto se descubrirá su verdadera naturaleza.
Imagen 1	
Plano	Medio
Pose	Nora de cabeza
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Rápida
Imagen 2	
Objeto	Humo
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Primer plano
Pose	Tapándose la cara con las manos
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 13

Escena V Parte 1	
Acción	Torvald lee la carta de Krogstad.
Concepto	Nora se quita el disfraz y enfrenta a Torvald
Imagen 1	
Plano	Detalle
Pose	Desabrochándose la camisa
Iluminación	Natural
Velocidad de obturación	Rápida
Imagen 2	
Objeto	Carta
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Over shoulder
Pose	Quitándose la camisa
Iluminación	Natural
Velocidad de obturación	Rápida

Tabla 14

Escena V Parte 2	
Acción	Nora habla con Torvald y decide abandonar la casa
Concepto	Nora comprende que solo ha sido una muñeca y que debe encontrarse con quien es ella realmente
Imagen 1	
Plano	Entero
Pose	De espaldas y sombra de perfil
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Lenta
Imagen 2	
Objeto	Foto rota
Plano	Detalle
Imagen 3	
Plano	Plano entero
Pose	Figura abstracta
Iluminación	Difusa
Velocidad de obturación	Lenta

Tabla 15

Final	
Acción	Nora: "Adiós" (Se oye cerrar la puerta)
Concepto	Nora deja todo atrás para comenzar su búsqueda y cumplir sus deberes para con ella misma
Plano	Detalle
Pose	Mirada
Iluminación	Sobreexposición
Velocidad de obturación	Rápida

7. Investigación Documental y Observación Directa

Durante el proceso de investigación teórica se recolectó información relacionada con las distintas formas de fotografía artística, su utilización y su origen, así como los distintos movimientos teatrales que se manifiestan en *Una Casa de Muñecas*, el carácter filosófico y el simbolismo presente en la pieza.

Mediante el desarrollo investigativo se dedujo la íntima relación que guardan la práctica teatral y la fotográfica. En la observación directa materializó el análisis hecho previamente entendiendo que la fotografía artística conlleva una carga puramente teatral que desembocó en un trabajo actoral, performativo y fotográfico en el cual afloraron las premisas filosóficas utilizadas por Ibsen en su dramaturgia.

Cabe destacar que el trabajo actoral es un trabajo subjetivo en el que la propuesta del actor es tan importante como la visión del director, dicha subjetividad se apoya en el texto cuyo trabajo es guiar al actor y al director a lo largo de la historia.

Tanto el trabajo teatral como el fotográfico se acoplaron a la perfección siendo imprescindible el uno para el otro durante la realización de este proyecto.

Debido al carácter teatral y performático del ensayo la propuesta para su presentación como producto es la exposición al público ya que "de hecho, la obra no existe hasta que, dispuesta en el espacio de la sala, se enfrenta a la presencia de un espectador. Con anterioridad, la obra se

reduce a un número indeterminado de materiales industriales”
(Albarrán, 2012, p. 73)

Este es un trabajo para ver en conjunto, abierto al público, pues nace de las artes escénicas, el público debe mirarlas en el orden en que han sido dispuestas y por separado, debe pararse frente a la imagen y sentir, la propuesta es que el viaje del espectador ocurra al mismo tiempo que el viaje de Nora y que al igual que en la sala de teatro cuando se ha terminado de ver la obra, se comente al salir. Este es un viaje del espíritu y parte de la experiencia.

8. Contactos y Permisos

Para la toma de las fotografías realizadas en el salón de televisión Laura Valdivieso se requirió la previa autorización del Departamento de Artes Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social para la utilización de dicho espacio.

El resto de los ambientes empleados fueron de libre acceso y por lo tanto no requirieron de ningún permiso especial.

9. Locaciones

Para las fotografías en interiores, que conforman la mayor parte del ensayo fotográfico, se utilizaron el salón de televisión Laura Valdivieso y el salón EC-25 del edificio cincuentenario ambos ubicados en la Universidad Católica Andrés Bello.

Las fotografías tomadas en exteriores se realizaron en la zona del esquivo en la Universidad Católica Andrés Bello; los *objet trouvé* fueron capturados en San Rafael de Mucuchíes Edo Mérida, en Mucubají Edo Mérida y en el Parque Humbolt del Municipio Chacao Edo Miranda.

10. Recursos Técnicos y Humanos

Para la realización del ensayo fotográfico los recursos técnicos utilizados fueron: una cámara DSLR Nikon D3300, un lente medio 18-55mm, una Tota, una memoria SD de 16 GB y una laptop HP G42 Core i3.

Los recursos humanos incluyen a la investigadora, Bárbara Vetancourt, como realizadora de la totalidad de las fotografías y directora actoral de las modelos, al requerir el mismo un trabajo actoral. Las tres modelos utilizadas para el desarrollo de cada acto, Ariane Sobrevila para el primer acto, Liliana Escuela para el segundo acto y Daniela Mejía para el tercer acto. Jhuatxel Cabrera como asistente de iluminación para la sesión del segundo acto.

Académicamente, Raquel Cartaya, tutora del presente trabajo de grado, comunicadora social, profesora y egresada de esta universidad; y un asesor teatral, Eduardo Burger, comunicador social, profesor y egresado de esta universidad.

11. Presupuesto

El presente trabajo de grado fue realizado con el mínimo presupuesto requerido, para conocer el precio real del procedimiento se consultaron dos empresas dedicadas al alquiler de productos audiovisuales Cine Materiales, C.A y Rubik producciones.

Los recursos reales con los que se trabajaron fueron propios o cedidos con previa autorización de la Universidad Católica Andrés Bello.

Las modelos son actrices del grupo de teatro de la universidad por lo que no hubo necesidad de hacer casting o contratar modelos.

Tabla 16

Presupuesto		
Cámara	Canon T4I con acces. Incluye trípodes, cabezal, parasol, follow focus, tarjetas de memoria, baterías, monitores de 17"	21.500
Iluminación	Kit Lowel	5.000bs
	Asistente de iluminación	4.000bs
Modelos	Actriz acto I	2.500bs
	Actriz acto II	2.500bs
	Actriz acto III	2.500bs
Locación	Estudio	10.000bs
Impresión de fotografías	Presupuesto para la impresión de 41 fotografías en tamaño 8x10	13.200
Total		61.200bs

12. Análisis de costos

Debido a que la totalidad de los elementos utilizados durante la producción de las fotografías fue propia o prestada el único gasto que tuvo que realizarse fue la impresión de las fotografías.

Tabla 17

Análisis de costos		
Cámara	Nikon D3300. Lente NIKKOR 18-55MM	-
Memoria	SD 16GB Clase 10	-
Iluminación	Kit Lowel	-
	Asistente de iluminación	-
Modelos	Actriz acto I	-
	Actriz acto II	-
	Actriz acto III	-
Locación	Estudio	-
Impresión de fotografías	Presupuesto para la impresión de 44 fotografías en tamaño 8x10	13.200bs
Total		13.200bs

13.-Selección y ensamblaje de las fotografías

Al culminar la producción del material fotográfico, se procede a la postproducción, que en este caso se refiere al proceso curatorial de las imágenes en el que se seleccionan y ordenan de acuerdo a los criterios teóricos, proceso que forma parte primordial del proyecto por su carácter performativo, su origen textual y su consumación como ensayo fotográfico, pues como comenta Albarrán (2012):

La disposición espacial consistente en "colocar una cosa detrás de la otra" es en sí misma performativa: la composición se basa en la acción de *poner*. (...) Al igual que los actos que conforman un happening, la serie no tiene principio ni fin preestablecido pudiendo prolongarse con la adición de nuevos elementos (p. 73).

Para el ensamblaje se organizan las fotografías por actos: Acto I, Acto II y Acto III; dentro de esos actos las imágenes van en grupos de tres representando las siguientes escenas seleccionadas: del Acto I las escenas I, III, VI, IX y XI; del Acto II las escenas II, VI, VII, VIII, X y XI; y del Acto III las escenas II, IV y V.

Durante este proceso de postproducción también se ejecuta la edición de las fotografías, que en este caso solo concierne al aumento o la disminución, según corresponda, de la saturación del color; así como el ajuste del tamaño.

14. Resultados

La información recolectada durante la etapa investigativa fue de gran ayuda para la realización del ensayo fotográfico ya que esta nos dio las bases desde las cuales se trataría el tema al tratarse de plasmar la vivencia interior de un personaje, tomando así unos caminos para dar a entender la transformación y descartando otros.

La naturaleza indefinida que caracteriza a la mayoría de las emociones hizo compleja la tarea de convertirlas en pura expresión corporal por lo que se propuso un trabajo ligado al *performance* en el cual el cuerpo se moviera libremente guiado por las emociones ejercitadas a partir del texto y teniendo también como base ciertas poses preestablecidas por el investigador de acuerdo a la simbología implícita en la pieza y conjuntamente a estas otras fotografías afines al *objet trouvé*.

La labor cumplida con las actrices hizo más fluido el proceso, la realización de un trabajo de mesa previo a las sesiones fotográficas fue de gran ayuda para el crecimiento del trabajo.

La realización conjunta de la dirección fotográfica como actoral ayudó a una mayor comprensión entre actriz y fotógrafo logrando hacer lo menos invasiva posible la presencia de la cámara.

Logrando como resultado una serie de fotografías marcadas por las largas exposiciones y los movimientos fluidos, como propuesta para concebir el sentimiento y su transformación.

15. Conclusiones

Este ensayo fotográfico ha sido todo un viaje y un descubrimiento en sí mismo, ha sido un viaje para descubrir la representación, el teatro, la fotografía y sobre todo para descubrir a Nora.

La búsqueda del símbolo fue una de las tareas más arduas, pero se descubrió que en cada rincón de la naturaleza hay algo que representa nuestro interior comenzando por nuestro cuerpo y su capacidad de comunicación ilimitada. Si se siente es posible expresar.

Como también es posible ver a través de lo individual lo colectivo y a través de la ficción la realidad, como se ha querido demostrar en este trabajo hecho deliberadamente desde lo conceptual y no desde lo documental, porque en la capacidad de hacer se esconde la verdad actual o muy probablemente no se esconde si no que al contrario se expone quizá con mayor firmeza.

La elección de una obra noruega puede parecer no tener mucha relación con la actualidad y el lugar geográfico en el que nos encontramos, pero el contenido quizá puede decirnos mucho del momento en el que nos hallamos; porque dejar de ser muñecos y tomar nuestras propias decisiones puede hacer un cambio a una escala mayor a la esperada. Mirar dentro de cada uno de nosotros para luego mirar con los mismos ojos de encuentro al otro.

16. Recomendaciones

- Para un trabajo de este tipo es necesaria mucha documentación sobre el tema que se va a tratar, para así trabajar sobre una base conceptual sólida.
- A pesar del punto anterior el trabajo práctico y experimental es de gran importancia y ayuda para el descubrimiento de lo teórico.
- El tiempo es muy importante, las ideas deben madurar y mutar, es el proceso natural de la creación.
- Trabajar con textos extranjeros y sobre todo de países muy lejanos geográfica y culturalmente es una tarea compleja sobre todo debido al idioma original de los documentos y el acceso a ellos. Aunque de cualquier manera es una tarea enriquecedora que expande nuestra visión.
- El trabajo con modelos o cualquier otra persona que se requiera para la realización de las fotografías es muy importante, son de mucha ayuda las citas previas para conversar el tema.
- Se deben pautar con un tiempo prudencial los encuentros para las sesiones de fotos tratando estar preparados para cualquier imprevisto.
- El cariño y la pasión con la que se trabaje es aún más importante que todo lo anterior.

17. Fuentes bibliográficas

Anderson Imbert, E. (1946). *Ibsen y su tiempo*. University of California. Editoria Yerba buena.

Beuchot. M. (2013). *El arte y su símbolo*. (1ra Edición). Santiago de Querétaro, México. Calygramma.

Balmforth, R. (1997). *The Problem Play and Its Influence on Modern Thought and Life*. New York. Haskell House Publichers.

Barthes, R. (1980). *La Cámara Lúcida, notas sobre la fotografía*. s.c. Editorial Paidós.

Booker, C. (2004). *The seven basic plots: Why we tell stories*. A&C Black.

Cf. Castillo. I. (2006). *Símbolo, mito y rito: El cuerpo y la sangre*. Caracas, Venezuela. En: revista ITER, N° 39.

Cruz. J. (1999). *Prólogo a Casa de Muñecas*. Henrik Ibsen. iUniverse.

De la Guardia, Alfredo, 1947. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Schapire. 1959. *Introducción a Henrik Ibsen, Teatro selecto*. Buenos Aires: El Ateneo.

Diego, J. A. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau: fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)* (Vol. 314). Ediciones Universidad de Salamanca.

Dubatti, J. (2006). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Ediciones Colihue SRL.

Dubois, P. (1986). *El Acto Fotográfico - de la representación a la recepción*. Ediciones Paidós.

Flusser. V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción: Eduardo Molina. (1ra Edición). México D.F, México. Editorial Trillas, S.A.

Fontcuberta, J. (2002). *La estética fotográfica, una selección de textos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S.A. FotoGGrafía.

- Gómez, A. L. (2007). *Breve tratado sobre la mentira*. Universidad del Valle.
- Guerrero Zamora, Juan, 1967. *Historia del Teatro Contemporáneo*. T. 4. Barcelona: Juan Flors.
- Hannavy, J. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Routledge.
- Hill, P., & Cooper, T. (2001). *Diálogo con la fotografía*. Editorial Gustavo Gili.
- Ibsen. H. (1978). *Casa de Muñecas: Drama en tres actos*. Barcelona, España. Editorial Ramón Sopena, S.A.
- Ibsen. H. (s.f). *Casa de Muñecas*. (2da Edición). Libresa.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Traducido por Elisabeth Palma. Editorial Prima editora de Libros, S.A. México.
- Lee, J. (1910). *The Ibsen secret: a key to the prose dramas of Henrik Ibsen*. GP Putnam's sons.
- Marker, F. J., & Marker, L. L. (1996). *A history of Scandinavian theatre*. Cambridge University Press.
- Mendieta y Nuñez. L. (1962). *Sociología del arte*. Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moi, T., & Ibsen, H. (2006). *the Birth of Modernism: Art, Theater. Philosophy (Oxford and New York: Oxford Univ. Press, 2006)*.
- Oliva, C., & Torres Monreal, F. (1997). *Historia básica del Arte Escénico*, Catedra, Madrid.
- Pellettieri. O. (2006). *Ibsen y la modernidad hispanoamericano*. (1ra Edición). Buenos Aires, Argentina. Galerna.
- Perea, J., Castello, L., & Munárriz, J. (2007). *La imagen fotográfica*. Akal. Madrid.
- Picaudé.V. y Arbaizar. P. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Traducción: Cristina Zelich. Gustavo Gili.

Vilches, Lorenzo. (1997). *La Lectura de la Imagen. Prensa, cine, televisión.* (6ta reimpression). Buenos Aires. Editorial Paidós.

Salvat, R. (1981). *Historia del teatro moderno: Los inicios de la nueva objetividad* (Vol. 1). Península.

Sanchis Sinisterra, J. (2003) *Cinco preguntas sobre el final del texto en Clases Magistrales de Teatro contemporáneo.* Atuel, Buenos Aires.

Sodhi, M. (1995). *Shaw's "Candida": A Critical Introduction.* Atlantic Publishers & Dist.

Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía.* (C. Gardini, Trad.) Barcelona, España. Editorial Edhasa.

Stanislavsky, K. (1983). *El arte escénico.* Siglo xxi.

Stewart, J. B. (Ed.). (2013). *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism, and Art: The Germanophone world* (Vol. 12). Ashgate Publishing, Ltd.

Symbolism in A Doll's House (s.f). Consultado el Julio 30, 2015, de http://www.bachelorandmaster.com/globaldrama/symbolism-in-dolls-house.html#.VdqZ1fl_Okr

Symbolism of the Christmas Tree in Henrik Ibsen's "A Doll's House" (s.f). Consultado el Julio 30, 2015, de <http://www.markedbyteachers.com/gcse/religious-studies-philosophy-and-ethics/symbolism-of-the-christmas-tree-in-henrik-ibsen-s-a-doll-s-house.html>

Vásquez. A. (2011). *El ensayo fotográfico, otra manera de narrar.* Vol 8, N° 16. Universidad del Zulia, Venezuela.

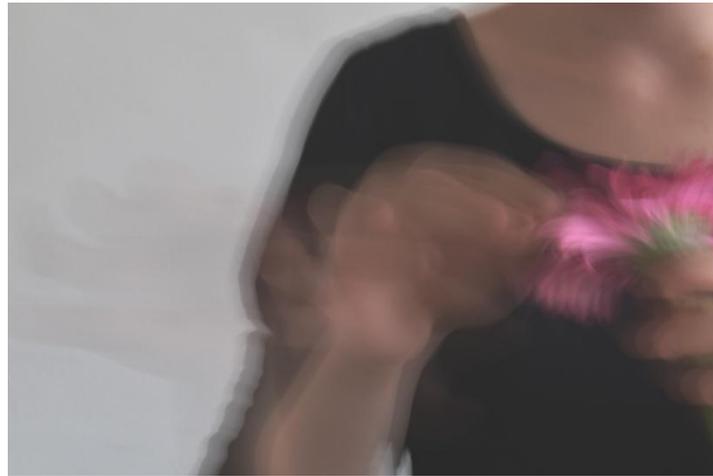
Williams, Raymond, 1975. *El teatro de Ibsen a Brecht.* Barcelona: Península.

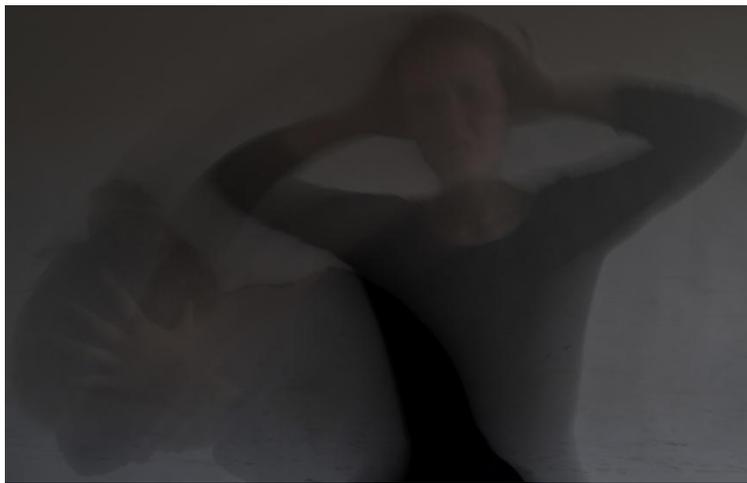
Ser Nora

Acto I

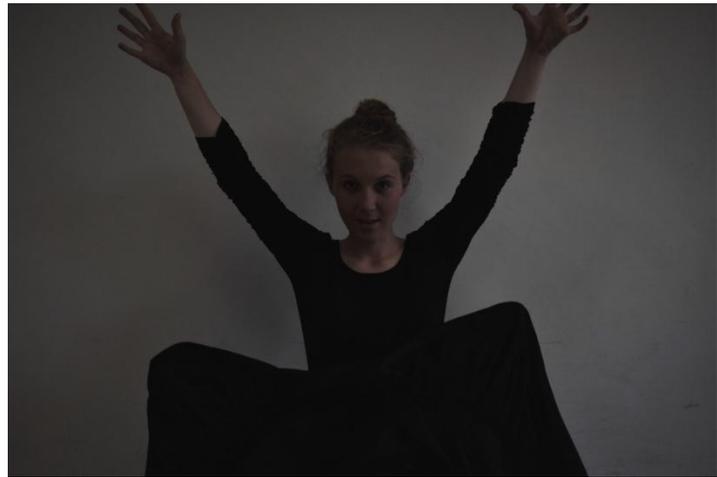
"Yo también tengo un motivo de alegría y de orgullo"

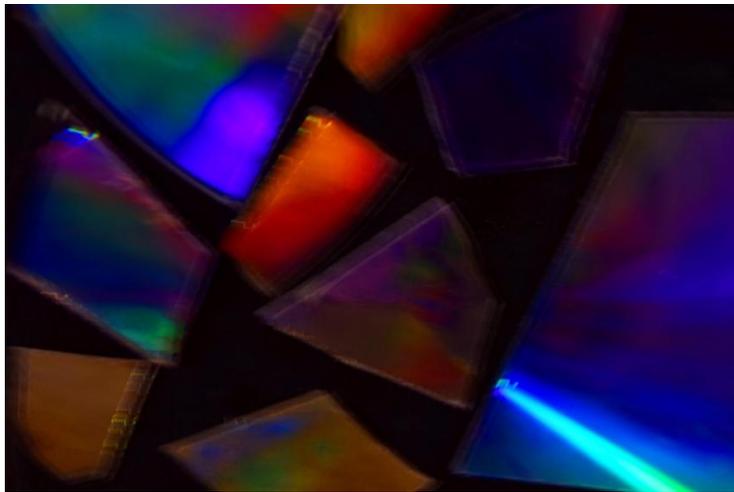












Acto II

“En el fondo, es un goce esperar el terror”









Acto III

"Se desvaneció la bella sombra"

