

Casa de Muñecas. Violencia permeada en un espacio íntimo vista desde el teatro.

A Doll's House. Violence permeated in an intimate space seen from the theater.

Resumen:

El objetivo de este trabajo es analizar la transformación de una vivienda en un espacio político-teatral y su impacto en el público para sensibilizarlo sobre cómo la violencia machista está permeada en ámbitos íntimos como el "hogar", donde se invisibilizan las acciones agresivas y se mezclan con la cotidianidad. Partimos del caso 'Victoria', una adolescente que en abril de 2019 fue atacada con un martillo por su ex novio, para realizar el montaje de la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. Concretamente, analizamos el proceso de transformación del espacio, así como el creativo, medimos su impacto en el público y configuramos una herramienta que permite enfrentar la violencia.

Abstract:

The goal of this work is to analyze the transformation of a house into a political-theatrical space and its impact on the public in order to raise awareness of how male violence is permeated in intimate areas such as the "home" where aggressive actions are made invisible and mix with everyday life. We started from the 'Victoria' case, a teenager who in April 2019 was attacked with a hammer by her ex-boyfriend, to carry out the assembly of Henrik Ibsen's *A Doll's House*. Specifically, we analyze the process of transformation of the space likewise the creative one, then we measure their impact on the public and we configure a tool that allows us to face violence.

Key words:

A Doll's House; theatrical space; political space; monologue; sexist violence.

Palabras claves:

Casa de muñecas; espacio teatral; espacio político; monólogo; violencia machista.

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 2.1. Intimidad. 3. Metodología. 4. Discusión. 4.1. Jaula uno: la pobreza, el cuerpo roto. 4.2. Jaula dos: la depresión, el sistema judicial. 4.3. Jaula tres: Nora, ¿la libertad? 5. Epílogo: ocho martillazos. 6. Conclusiones.

Como citar: Tatés Anagonó, P. J. & Amador Rodríguez, B. (2020). *Casa de Muñecas*. Violencia permeada en un espacio íntimo vista desde el teatro, *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2., 49-67.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/700>

www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a3

Pablo Javier Tatés Anagonó

Universidad Central de Ecuador
Quito, Ecuador

pablotatesanangono@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6766-8377>

Belén Amador Rodríguez

U. Técnica Luis Vargas Torres
Esmeraldas. Ecuador

amarod1981@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4692-202X>

Enviado: 09/04/2020

Aceptado: 28/04/2020

Publicado: 17/07/2020

1. Introducción

En enero de 2019 la actriz Andrea Segura se acercó a “Teatro en Casa”¹ con la propuesta de realizar un montaje teatral, partiendo de una experiencia que ella vivió en febrero del 2017. Mientras hacía deporte en un parque de la ciudad, un desconocido intentó agredirla sexualmente. Al denunciar este hecho, la policía y los operadores de justicia poco o nada hicieron, al punto que el agresor, a pesar de registrar antecedentes, quedó en libertad. Ante la re-victimización que sufrió por parte de los hombres que no ayudaron en su caso, Segura se identificó con “Nora”, personaje central de la obra teatral *Casa de Muñecas* y sugirió la idea de abordar esta obra desde su experiencia. Pablo Tatés, director de “Teatro en Casa”, y uno de los autores de esta investigación, propuso agregar una tercera mirada y partir del “caso Victoria”² para el montaje de la obra en la que se centra nuestro trabajo.

El “caso Victoria” generó gran conmoción en la sociedad quiteña. El agresor, un adolescente de 17 años, admitió haber atacado a su ex novia con un martillo, la noche del 17 de abril del 2019. Un caso donde el amor romántico y la falta de inteligencia emocional desataban un desenlace doloroso y conmovedor. Nos pareció una situación que evidenciaba lo demasiado cerca que están los agresores y la violencia en sí. Decidimos crear el personaje de “Victoria” como conductora de un diálogo entre la actriz y “Nora”. Pasamos al trabajo en escena el 11 de mayo del 2019. El sábado 1 de julio del 2019 tomamos contacto con una de las personas que vive con la víctima, Ana Guamán, tía de “Victoria”. Ella nos recibió en su casa (Figura 1), ubicada en el norte de la capital, en un barrio urbano marginal. En el patio de esta casa se perpetró la agresión. En la entrevista que sostuvimos con Guamán nos habló de la difícil situación económica de la familia, de la relación que la joven adolescente mantenía con su agresor y del hecho de que nadie en la familia sospechó que esto podría suceder.



Figura 1. Ana Guamán, tía de “Victoria”, nos recibió en el patio de la casa en el cual se perpetró el intento de femicidio. Foto de Pablo Tatés.

1 “Teatro en Casa” se fundó el 27 de noviembre de 2009, en pleno centro de Quito. A lo largo de 10 años se han montado nueve obras de teatro. Pablo Tatés es fundador y director de este espacio.

2 Según el diario *El Comercio* de la ciudad de Quito, la noche del 17 de abril del 2019, “Victoria” (nombre protegido de la adolescente) fue atacada en las afueras de su casa por su ex novio (también menor de edad) con un martillo. Los ocho golpes que recibió le provocaron ceguera total y sordera parcial. El agresor fue detenido por tentativa de femicidio.

Los ensayos se desarrollaron en “Teatro en Casa”, un espacio que emula la experiencia del teatro parisino en 1887, en especial el “Teatro Libre” de André Antoine, que surgió de la siguiente necesidad: “Un teatro que protegiera el derecho a fracasar... lo suficientemente pequeño para funcionar sin la ayuda de caprichosos benefactores o patrocinadores mercenarios. Esto es lo que llegó a ser en París el prototipo de los teatros libres, independientes, artísticos, de estudio, de sótano, marginales...” (Braun, 1982, p. 34). Una vivienda que consta de baño, cocina, sala-comedor y dormitorio fue transformada en teatro desde noviembre de 2009. En la pequeña sala se colocaron telones negros en las paredes, así como un equipo casero de 10 luces y 16 sillas. El escenario de cuatro por seis metros era ideal para monólogos. La misión de este espacio ha sido crear un teatro político, antirracista y pro feminista, alejado de un teatro comercial y mercantil que surge con fuerza en Quito durante la última década.

En los ensayos de *Casa de Muñecas* surgió una inquietud: “Mirar desde otra perspectiva la narrativa espacial del hecho escénico... La necesidad de aproximarse desde otras perspectivas a la escena surge del sentimiento político, que cree en el poder del teatro para construir discursos y lenguajes que sean disidentes y alternativos a los discursos que quieren determinar nuestra percepción” (Griffero, 2011, p. 18). Es por esto que rompimos con el formato de “caja negra” empleado por “Teatro en Casa” en seis montajes anteriores, e indagamos en toda la casa, buscando dar un sentido político a la intimidad de la violencia machista. La obra se realizó porque nos permite vincular al arte con la comunidad, servir a ésta desde una conexión con un tema cada día se va posicionando en la agenda pública: la violencia machista. El objetivo de este trabajo es generar un debate y una reflexión que posibiliten acciones para frenar la violencia.

2. Marco teórico

El espacio (como soporte del cuerpo, la voz y el discurso escénico) debía ser más que un mero apoyo; tenía que llegar a ser un elemento disruptivo. Desde *Casa de Muñecas* estábamos planteando una problemática, la de la violencia machista, que ha sido invisibilizada, debido a que persiste la noción de que todo lo que acontece en el espacio familiar o doméstico es un asunto privado que debe resolverse en su interior, sin la intervención del Estado (Zambrano, 2003).

Para abordar los conflictos del caso “Victoria” y *Casa de Muñecas* nos vimos en la necesidad de romper con la sala de teatro y crear la metáfora de una cárcel, o mejor dicho, tres cárceles para los tres personajes que iban a transitar por todo el espacio de la casa de la mano con el público y para esto nos apoyamos en Pavis (1998, p. 171):

A partir del momento en que el espectador atraviesa el umbral de la sala, abandona su papel de mirador para convertirse en el alguien que participa en un acontecimiento que ya no es teatro, sino juego dramático o happening; entonces el espacio escénico y el espacio social se confunden. Al margen de tales desbordamientos el espacio escénico permanece inviolado, sean cuales sean su configuración o sus metamorfosis.

2.1. Intimidad

“Teatro en Casa” ha trabajado durante nueve años con el formato “caja negra”, pero en esta oportunidad se desarmó la caja negra y dio uso al espacio público de la casa, esto es: antesala y sala, así como al espacio íntimo: cocina y dormitorio. Este ejercicio nos llevó a exponer la intimidad de la casa, es decir, todas esas señas: señales, registros propios, que la persona que habita el lugar va dejando, acomodando, sistematizando y organizando en el espacio. Bachelard (1958), citado por Gutiérrez (2011, p. 69), ofrece algunas pistas para entender la intimidad de la casa:

Para Bachelard, una vivienda está conformada no sólo por sus cualidades físicas o materiales, sino por la descripción inmaterial que conforma valores de espacios introspectivos, mismos que están ligados al entendimiento humano. En la casa está implicada la discusión por el ser, la familia, la nación, el sentido de lugar y la responsabilidad de compartir parte del mundo. Aunque la vivienda puede ser descrita de acuerdo a su forma material y doméstica, su estudio ha sido extendido más allá de sus cualidades espaciales.

“Teatro en Casa” posee un menaje modesto, compuesto por muy pocos muebles, que son depositarios o soporte para relaciones íntimas, de pareja, familiares, de amistad y eventuales visitas. En cada mueble se deposita un valor simbólico del compartir. Estos mismos muebles son expuestos en la obra y el espectador puede resignificarlos, en función del discurso que plantea la obra. Gutiérrez (2011, p. 69) lo amplía al hablar del valor emotivo de estos elementos:

El espacio doméstico es un lugar emotivo y de imaginarios, donde se reúnen experiencias diarias, vida cotidiana que comprende el sentido del ser y pertenecer en el mundo. En la vivienda se despliega un espacio de apropiación, alineación, intimidad, violencia, deseos y miedos. El hogar acoge emociones, experiencias, prácticas humanas y relaciones que se unen al corazón de la vida humana. Incluso, la geografía emocional reconoce a la vivienda como extensión de la memoria y nostalgia del pasado, registro del día a día en el presente y domesticación de sueños y miedos futuros.

Es precisamente esta violencia y este miedo que se exponen, violencia y miedo que pueden estar contenidos en la cotidianidad del director, de su hábitat, de los objetos que usa y del espacio en el cual transita. La casa alberga y protege la violencia, la camufla en el discurso del calor del hogar, del abrigo y la protección.

Sobre el tema de la violencia machista tomamos en cuenta que el grado de naturalización de ese maltrato se evidencia por ejemplo en un comportamiento presentado, una y otra vez, por todas las encuestas sobre violencia machista en el ámbito doméstico. “Cuando la pregunta es colocada en términos genéricos: ‘¿usted sufre o ha sufrido violencia doméstica?’, la mayor parte de las entrevistadas responden negativamente. Pero cuando se cambian los términos de la misma y se pregunta nombrando tipos específicos de maltrato, el universo de las víctimas se duplica o triplica” (Segato, 2003, p. 3). Esta misma autora afirma que “eso muestra claramente el carácter digerible del fenómeno, percibido y asimilado como parte de la ‘normalidad’ o, lo que sería peor, como un fenómeno “normativo”, es decir, que participaría del conjunto de las reglas que crean y recrean esa normalidad” (Segato, 2003, p. 3).

3. Metodología

Para realizar esta investigación, se ha empleado a nivel metodológico el diario de trabajo, una herramienta esencial que no puede faltar en la ejecución de un montaje teatral:

Entendemos que es un instrumento básico de investigación y formación, porque nos permite la recogida de datos significativos, además de la reflexión sobre los mismos, su análisis y sistematización. Ello nos llevará a tener unos referentes que reflejen la realidad sentida de quien escribe el diario, para posteriormente dar el salto a una comprensión mayor de la información y situaciones o emociones recogidas (Jurado, 2011, p. 134).

Para este trabajo, organizamos el diario de trabajo de la siguiente manera: en un primer apartado recoge el análisis del texto, del cual se extrae las acciones principales en la obra, los objetivos y conflictos de los personajes, así como el discurso político y el contexto en el cual se desarrolla la obra, además del diálogo que hace en nuestro particular entorno. En un segundo momento, se anotan ideas y propuestas que pueden funcionar a nivel de puesta en escena: bocetos de escenografía, vestuario, imágenes que se pueden sugerir, símbolos y signos para la obra. En un tercer apartado recoge la preparación de los ensayos: ejercicios a desarrollar con los actores, planificación de improvisaciones, situaciones que deberá explorar el personaje, entre otras. Como cuarto punto, se anotan las observaciones, impresiones, aciertos y desaciertos de cada uno de los ensayos. En este punto es importante mantener una entrevista con la actriz al final de la sesión, en la cual recogemos sus impresiones, emociones y sensaciones, haciendo énfasis en cómo está manejándose en un espacio que no es habitual para hacer teatro. El diario nos permite sistematizar el trabajo en escena y elaborar reflexiones sobre éste.

En la etapa de presentación del trabajo elaboramos grupos focales, “entrevistas de grupo, donde un moderador guía una entrevista colectiva durante la cual un pequeño grupo de personas discute en torno a las características y las dimensiones del tema propuesto para la discusión” (Mella, 2000, p. 3). En este caso se discutió en torno a la violencia machista, y si la obra permitió visualizar la violencia en el espacio íntimo. Un total de 120 personas asistieron a las funciones, de éstas 56 participaron en los grupos focales conformados por estudiantes de primero y segundo semestre de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Central del Ecuador. Se trata de jóvenes con edades comprendidas entre los 18 y los 23 años; 36 mujeres y 20 hombres.

Nos propusimos que el público viese la obra de pie y que acompañase a la actriz en el recorrido que ella, con sus personajes, hace por la casa. De este modo, buscamos revelar que un espacio íntimo y aparentemente seguro, como es el hogar, puede guardar y contener violencia. Según Montes (2003, p. 640):

Meyerhold abrió la puertas para desarrollar propuestas teatrales que rompiesen con el patio de butacas y el escenario, pues su intención fue tratar la realidad de manera diferente, de tal modo que el espectador sea consciente de que, entre otras cosas, se halla ante una forma de presentar la vida conformada de manera distinta y con unos fines diversos.

La obra empieza fuera de la casa, ante la entrada de rejas en la cual Tatés quita el candado de la misma y lanza el primer texto: "Señoras y señores, bienvenido/as a 'Casa de Muñecas'". El público ingresa en la primera sala de la casa (que está a oscuras) y para su sorpresa no tiene butacas. Debe permanecer ahí, hasta que todos ingresen. La obra sigue con una proyección de un video de 1'10", en el que se ve la casa de "Victoria", que presentamos como introducción y conexión con el personaje central de la obra. Tratamos, con estas imágenes, de ubicar un contexto preciso.

4. Discusión

Dividimos la obra en tres partes, y ocupamos tres espacios que los simbolizamos como jaulas de distinto tipo: económica, emocional e institucional. Los personajes transitaban por estas jaulas e iban entablando diálogos solidarios en contra de la violencia machista. Partimos del hecho de que "existen dos formas humanas de pensamiento -Sensible y Simbólico... con frecuencia manipuladas y envilecidas por quienes imponen su ideología... Hay que rechazar la idea de que solo se piensa con palabras, ya que pesamos también con sonidos e imágenes" (Boal, 2015, p. 15). Basándonos en esta premisa, es importante pensar en la estética de la obra, entendida ésta como una relación entre sujeto-objeto, lo cual nos llevó a desarrollar un determinado esquema de trabajo (Figura 2).

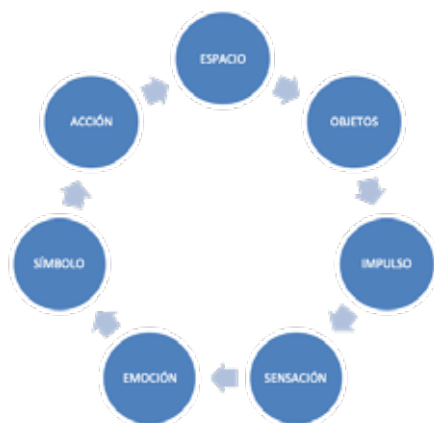


Figura 2. Esquema de trabajo para el montaje de *Casa de Muñecas*.

Buscamos que, frente al espacio y los objetos, surja una reacción impulsiva que, por lo general, está alojada en el inconsciente, para que ésta dé paso a la sensación pura. Nos apoyamos en Jung (2009, p. 52), quien señala que "se puede concebir también el inconsciente como una manifestación del instinto vital mismo y relacionar la fuerza creadora y conservadora de la vida con las nociones bergsonianas de 'impulso vital' o de 'duración creadora'". El objeto y el espacio funcionan como catalizadores del inconsciente de la actriz y de sus impulsos. Inducida por el objeto (cosa) puede causar una diversidad de percepciones (Boal, 2015, p. 2015). En este transitar damos paso al mundo emocional, y después al pensamiento simbólico. Cuando hablamos de pensamiento simbólico nos referimos al orden que el

director le va dando al caos del inconsciente y el impulso en la organización del discurso, de la relación cuerpo-objeto-espacio y al surgimiento de la palabra: “Las palabras son pensamiento simbólico. Pensar es organizar el conocimiento y transformarlo en acción, que puede ser habla o acto, dado que el habla es acto” (Boal, 2015, p. 27). El cuerpo en el espacio se movió bajo la premisa que le daba un concepto que tenía la opción de manejarse como símbolo: toda la casa se resignificó con el concepto de cárcel; ésta, a su vez, contenía otros significados dependiendo del espacio.

4.1. Jaula uno: la pobreza, el cuerpo roto.

Empezamos por la cocina (Figura 3), como el símbolo de la pobreza y como la primera cárcel para “Victoria”. ¿Qué quiere “Victoria”, con respecto a esta cárcel? La respuesta a esta pregunta debía buscarse desde el impulso corporal y aprovechando la división de vidrio que separa a la cocina de la primera sala, y que nos permitía generar imágenes con un sentido poético.



Figura 3. La cocina, el primer espacio que se toma *Casa de Muñecas*, y en el cual se recrea el mundo de “Victoria”. Foto de Pablo Tatés.

Esta primera escena (Figura 4) fue subdividida en tres unidades. En la primera parte, “Victoria” entabla un diálogo con su madre, el mismo que empezamos a plantear desde lo corporal:

El movimiento es la instancia que puede expresar lo oculto, aquello que pertenece al ámbito de los sentimientos del autor y se ha demostrado inexpresable mediante el lenguaje natural. A pesar de tener en cuenta el hecho de que el movimiento trasciende el propio cuerpo que lo ejecuta, éste -el cuerpo- surge en definitiva como traductor de sentimientos, como elemento, en definitiva, con una gran capacidad de evocación simbólica. Así, movimiento y cuerpo quedan definidos como elementos sustitutorios de la palabra en la escena -incluso cuando no se prescindía de ella en el espectáculo- a la hora de evocar los sentimientos del alma (Montes, 2003, p. 643).



Figura 4. Desde esta sala el público ve la primera escena. Fotografía de Pablo Tatés.

Una vez asumidas las acciones y sus objetivos, dimos paso al texto con la consigna de que sea lo más corto posible. En esta versión de los hechos “Victoria” leyó *Casa de Muñecas* y “Nora” supuso para ella un ejemplo, un referente de libertad, que seguramente la animó a dejar una relación tóxica con su novio. Según Ana Guamán, “Victoria” estudiaba para obtener una beca, pero su novio empezó a convertirse en un “obstáculo” para alcanzar esta meta. Éste es un ejemplo de violencia machista, visibilizada en la censura de los intereses de la víctima. En la segunda unidad aparece Élmer (personaje antagonista de Nora, en *Casa de muñecas*), que en realidad es el ex novio de “Victoria” y que, desde este momento, lo trabajamos como una metáfora de la violencia machista inculcada a los hombres de nuestra sociedad.

En el diálogo mantenido con Guamán, surgió la figura de los perros. La familia Guamán tiene al menos cinco perros, los mismos que ayudan al cuidado de la humilde casa y del terreno que ellos arriendan. La noche en que ocurrió el ataque los perros no advirtieron de la intromisión del ex novio de “Victoria”, debido a que los animales ya conocían al adolescente agresor. En este primer texto, escrito por Pablo Tatés, se habla de los perros como una metáfora de los hombres que callan y son cómplices ante la violencia machista. En esta parte decidimos recrear el ataque de una manera sutil, con el uso de un martillo como si se tratase de un utensilio más de la cocina. Se utilizó como fondo sonoro un fragmento de la entrevista con Guamán en la cual cuenta parte de lo ocurrido con su sobrina. Destaca en este fragmento el hecho de que “Victoria” no contó la relación violenta que mantenía con su novio. “Por callarnos nos pasa lo que nos pasa a las mujeres” (Guamán, 2019).

Con la ayuda de las luces y de sonidos de ranas hicimos una transición de tiempo que nos permitió ver a “Victoria” después del ataque, enfrentando una nueva cárcel, en este caso su cuerpo, el mismo que ha adquirido discapacidades severas. Para esta parte fue importante trabajar el cuerpo como una cárcel que atrapa el ser de “Victoria”, y buscar una calidad de movimiento acorde a esta situación. En esta escena, de diez minutos de duración, el público ve la silueta de la actriz detrás de la pared de vidrio (Figura 5), deformada casi todo el tiempo. El acto termina cuando “Victoria” abre las puertas de la cocina y sale. Se mezcla con el público y transmite a éste sus sensaciones y emociones. La cubre un tul blanco, que simboliza su nueva cárcel, mientras se dirige a abrir la puerta que da a la segunda sala de la casa.



Figura 5. Andrea Segura, en la primera escena de la obra. Fotografía de Pablo Tatés.

Esta parte de la obra generó significativas impresiones: “Esta obra es bastante fuerte, potente. Tú [se dirige a la actriz] atrás de los vidrios (formaste) un recuerdo borroso, donde no te pueden ver más allá de las palmas, ni quiera las palmas, sino las sombras de ellas, como una huella” (Guallichico, 2019). A varios integrantes del grupo focal les llamó la atención los textos alusivos a los perros: “¡ladren, ladren cuando alguien quiera hacernos daño!”. Algunos estudiantes confesaron su deseo de “ladrar” como una forma de advertir del peligro en el que se encontraba el personaje. Varias de las asistentes confesaron sentir impotencia ante lo que sucedía tras los vidrios.

4.2. Jaula dos: la depresión, el sistema judicial

Para esta segunda escena (Figura 7), el público hace su primer transitar por la casa (Figura 6) y el director de la puesta interviene, sin palabras, mediante señas pidiendo al público que pase a este segundo espacio. Una vez que lo hace, la puerta se cierra. No se da indicaciones al público de dónde ubicarse, lo cual genera desconcierto y sorpresa; el público apenas sabe dónde está ubicada la actriz.



Figura 6. Sala de la casa antes de la obra. Fotos de Pablo Tatés.



Figura 7. Imagen de la segunda escena. Foto Paúl Buenaño.

Prescindir de la palabra, o silenciarla, en el ámbito escénico –como ocurre en muchos casos– no significa necesariamente acabar con el espectáculo teatral. Muy al contrario, contribuye a poner de manifiesto la contingencia de su presencia en la misma, e implica potenciar posibilidades nuevas para la escena, además de una significativa apertura de la misma a todo un renovado impulso para otros sistemas de signos (Montes, 2003, p. 631). La segunda parte se dividió en dos unidades: para la primera Andrea abandona el personaje de “Victoria”, y se queda en el espacio con sus recuerdos, sensaciones y emociones después de haber sido agredida en el parque. En la segunda unidad, ella entra a interpretar al operador de justicia que tramitó su denuncia.

En la primera unidad ocupamos un rincón de la sala que cubrimos con un telón blanco en el cual simbolizamos la habitación de Andrea donde vive un momento de recogimiento³, así como la necesidad de recobrar fuerzas para volver a salir, enfrentar el mundo y denunciar el caso. Todo esto, con trabajo corporal, buscando una gestualidad que pueda transmitir estas sensaciones. Al entrar en el terreno del movimiento, nos apoyamos en las teorías de Appia (1997) citado por Montes (2003, p. 640), y buscamos que el cuerpo de la actriz, a través del movimiento, sea quien aglutine y ordene los elementos discursivos de la obra. “Que cuerpo y movimiento sean el gran organizador del espacio, lo simbólico, lo significativo y todos los elementos que componen el discurso de la obra: la luz, la música, el vestuario, la voz, el texto” (Montes, 2003, p. 640).

Para esta escena la consigna fue sumar al personaje de ‘Victoria’ la experiencia de Andrea y entablar un diálogo interno entre las dos mujeres, así como el sentido de solidaridad ante lo ocurrido. Teniendo en cuenta que la actriz vive un momento propio, íntimo, que parte de una experiencia suya,

3 En esta escena se usó la experiencia de la actriz: “Yo trotaba todos los días en un concurrido parque con mi perro. El agresor había estudiado mi rutina y horarios. Un día me agredió, pero mi perro me defendió, el tipo me soltó y le empezamos a seguir. Pasaron tres hombres a los que pedí ayuda pero no lo hicieron. Un guardia motorizado lo atrapó, y cuando llegó la Policía y quise poner la denuncia, este me advirtió: ‘piense bien señorita, porque se demora este proceso’”.

decidimos que esta escena debía transcurrir lo más cerca posible al público. Una idea que no es nueva, y a la que hace alusión Mendoza (2013, p. 110):

Meyerhold ya había acercado al espectador actor, cuando montó 'El Amanecer' en 1920, ya había hecho importantes innovaciones en la escena teatral tradicional. Había eliminado el proscenio las candilejas y su cabina de luces, alargando el área de la acción actora cada vez más cerca del público. Para Meyerhold lo más importante era, especialmente en esos momentos más que nunca, romper la barrera entre los actores y el público, destruir todos los vestigios del teatro burgués que por años fracasó al no servir a la gente de la clase trabajadora. Así, toda la representación y los elementos de diseño fueron creados para hablar, e inquietar, directamente.

En la segunda unidad de esta escena usamos música, una selección de temas que hablan del amor romántico⁴, es decir, de la idealización del amor, concebido como la felicidad eterna, sin problemas ni contradicciones ni tampoco con el contante diálogo y encuentro de dos personas. Mientras suenan estos temas, la voz de la actriz se ve imposibilitada de salir. Con las canciones de fondo aparece el operador de justicia, con la corporalidad de un insecto que pasa por alto los casos de cientos de mujeres desaparecidas en el Ecuador. El director acompaña esta intervención corporal con la lectura de fragmentos de la nota del diario *El Comercio*, que informan sobre el caso "Victoria". La lectura de cada párrafo se alterna con un fragmento de los temas musicales seleccionados. La escena termina con el segundo texto creado para adaptar la obra y con el cual, con la ayuda de una lámpara se interpela al público, se le examina e increpa desde el discurso del machismo. Esta escena propició lecturas interesantes en el grupo focal:

El vestido es un lenguaje que te dice: 'las niñas son muñequitas, delicaditas'⁵. Ella era amiga de mi hermana y yo les cuidaba, y que te vengas a decir (las autoridades) que la encontraron a la Sofí⁶ muerta es horrible y lo de la denuncia es una vaina, nunca hacen nada y te dicen: 'es tu culpa'. En este caso le culparon a la mamá por no ir a ver (Díaz, 2019).

4.3. Jaula tres: Nora, ¿la libertad?

¿Cómo se transforma un espacio de vivienda en un espacio escénico? ¿Cómo elevar el significado de objetos personales a simbologías políticas? Muy al contrario, la escena teatral todavía en estos primeros años del siglo XXI sigue estando habitada, cuando menos parcialmente, por un tipo de espectáculo que todavía tiene mucho que ver con el realismo, así como con formas decimonónicas y burguesas

4 Los temas elegidos suenan en el siguiente orden: "Todavía", Armando Manzanero; "¿Quieres ser mi amante?", Camilo Sesto; "Mi vida eres tú", Rudy La Scala; "Culpable soy yo", José Luis Rodríguez; "Tómame o déjame", Mocedades; "Culpable o no", Luis Miguel; "Hoy tengo ganas de ti", Miguel Gallardo; "Dos cosas", Los Terrícolas.

5 El 24 de junio de 2016 se encontró el cadáver de una niña de ocho años en el patio de su escuela. El caso aún no ha sido esclarecido. Las autoridades han manejado versiones que han levantado indignación en la sociedad, como a hipótesis de que la niña se suicidó o que es culpa de la madre.

6 Se refiere al verdadero nombre de "Valentina".

de puesta en escena (Montes, 2003, p. 630). Estas formas buscan la comodidad del espectador en un mundo de entretenimiento, pero intentando romper con esto, buscamos cierta incomodidad en el público, con una obra que denuncie la violencia.

Para esta tercera parte se remarcó en la consigna de usar los elementos de la casa como utilería y escenografía, cosa que parecía absolutamente sencilla, sin embargo cuando la actriz empezó a explorar en un espacio íntimo que tiene sentido para una persona, surgió recelo y el temor a ser visto desde los objetos y su espacio (Figura 8). Esto debido a que la casa adquiere un valor simbólico en tanto es vivida, experimentada y percibida día a día; en ella, el ser humano involucra sus sueños, deseos y memorias (Gutiérrez, 2011, p. 71). Fue necesario renunciar al valor emocional que el espacio y los objetos tenían para el director y junto con la actriz trabajar en una resignificación que estuviese al servicio de los personajes, en especial de Nora, quien cierra este diálogo. Ceder el espacio y los objetos significó el abrir y permitir que la actriz y sus personajes sobrepongan otros significados y usos a la casa y su contenido. Se buscó que la actriz habitase un espacio en la dimensión de lo teatral, y desde ahí le asignase otros valores: el verdadero valor de la vivienda reside en la experiencia diaria de afecciones, deseos y sueños, cuyo nicho son los espacios domésticos, más allá de las cualidades espaciales o geométricas de la casa (Gutiérrez, 2011, p. 72). Bachelard (1958) expone que en la vivienda se encuentran la imaginación, construida a través de muros; el confort, que genera una ilusión de protección, y un lugar para las memorias de imágenes y sueños (citado por Gutiérrez, 2011, p. 70). Tomando en cuenta esta teoría, invertimos el sentido del confort y la protección, transformando esa intimidad en un lugar que no es seguro para Nora, que es un espacio de sometimiento y de control. Para reafirmar este sentido simbólico, introdujimos un artefacto en el dormitorio: usamos la estructura de un mosquitero, para sostener plástico usado para empacar mercancías, a modo de una cárcel y creando la sensación de la caja en la cual está atrapada Nora como muñeca (Figura 9). Aprovechamos que la casa es siempre un contenedor, a veces contenido, que sirve como portal para imágenes y metáforas de la imaginación (Gutiérrez, 2011, p. 70).



Figura 8. El dormitorio, espacio íntimo que en cinco monólogos fue usado como camerino. Foto de Pablo Tatés.



Figura 9. Protagonista en el dormitorio. Foto de Tammy Granda.

También fue importante pensar en la geometría de la casa, en su espacio rectangular que nos daba la sensación de estructura y de encierro, partimos de la idea de Bachelard (2016, p.80):

La casa es un objeto de fuerte geometría. Su realidad primera es visible y tangible. Un objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen al cuerpo humano, el alma humana. Pero la transposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad.

Propusimos que el lugar debe pasar de acoger a un cuerpo cotidiano que habita el espacio en su sentido funcional, a refugiar a un cuerpo teatral, que desarrolle una poética, con una calidad de movimiento “extracotidiana”. De ahí que para la escena final elegimos un fragmento de *Casa de Muñecas*, en la que Nora pone fin a su matrimonio y a las “responsabilidades” que este conlleva. En esta parte trabajamos con la palabra, y aunque es cierto que no la convertimos en el eje de la obra, le damos importancia y nos dedicamos a indagar en ella, que sea la voz, un pilar fuerte para dar vida al personaje. Decidimos apoyar a la palabra con el gesto, tal como lo propone Stanislavski (1999) citado por Montes (2003, p. 642):

Stanislavski, sin embargo, no cree en la posibilidad de llevar a la escena el movimiento aislado de la presencia de la palabra o de una idea que lo sustente y lo justifique. De todos modos, es importante subrayar que para él la presencia del gesto corporal en escena es crucial, en última instancia y en todos los casos, por entender que éste actúa como portador y transmisor de aquello que la misma palabra no sabe o simplemente no puede transmitir.

Este acto tiene una sola unidad, concretamente Andrea interpreta a ‘Nora’ y el diálogo solidario se hace entre tres. Se usa la cama a medio armar, como el símbolo de un matrimonio aparentemente sólido, pero que en realidad no es pleno. El segundo elemento que se usa es una cortina de armario, tras la cual se realiza un cambio de vestuario, del vestido corto blanco a un verde largo, marcando el paso al personaje sobrio de Nora. Finalmente, se utiliza el espejo como un símbolo de identidad y personalidad recuperada.

El dormitorio es el espacio más íntimo de la casa y creímos necesario mantener los elementos que ahí se encontraban, en este caso ropa y fotografías. Se trabajó a 'Elmer' como un símbolo de posesión y dominio, como el hombre que domina la casa y para el cual "Nora" es un adorno más, que no tiene ningún rol o papel importante ahí. Las imágenes también se cargan de lo que significa pensar en que la violencia está contenida en espacios íntimos destinados al hogar, está en las capas más internas de lo social, se piensa al habitante de la casa, al director, como un posible agresor. Esto significa reconocer que la violencia machista es un tema que nos compete a todos y reconocer la posición de privilegio que los hombres tenemos frente a ella.

Desde el grupo focal se logró ver la relación que se entabla desde la violencia machista, se elaboraron lecturas interesantes que nos permitieron desnudar las relaciones que se dan en los espacios íntimos:

Esta obra es bastante fuerte, potente. En la obra (de Ibsen) Elmer le dice a Nora: "Alondra, mi Pequeño Pajarito" y me encantó el detalle del pajarito ahí colgado, porque se supone que los pájaros son libres, pero ese está colgado, el hecho de que juegues o lo toques (se dirige a la actriz) marca esa proximidad que una tiene con la libertad, pero que una no la puede palpar totalmente. Es una cosa loca que tengamos que someternos a los comentarios, a las cosas de que deberías tener (para hacer) feliz a tu papá y a tu novio, porque ellos te manejan. El paso de "Nora", del papá a "Elmer", es una realidad latente, muchas de las niñas crecemos con la idea de que tienes que ser tranquilita, parecen cosas inofensivas. "Debes agarrarte de algo, porque sola no puedes", (te dicen) y son cosas que te van construyendo poco a poco. Muy interesante que sea un hombre quien cierra las puertas, como diciendo: "aquí no pasó nada" (Díaz, 2019).

En este caso, una de las participantes del grupo focal apuntó a la infantilización como una de las estrategias del machismo para entablar una relación de dominio, desde el padre y el esposo.

5. Epílogo: ocho martillazos

"Nora" decide abandonar a "Elmer". Ella sale del dormitorio y da un portazo; una luz puntual traspasa los vidrios de la puerta hasta que se produce un apagón. En la oscuridad total se escuchan ocho golpes fuertes que retumban en el dormitorio, esto gracias a la pared de madera, que al ser golpeada genera un sonido fuerte. Algunas personas del público asocian estos ocho golpes con los martillazos que recibió "Victoria", y dicen sentir el miedo, la incertidumbre y horror que ella pudo haber experimentado. Después de unos instantes, se enciende una luz intermitente a modo de flash y la puerta se abre. Mientras, el público abandona el lugar puede ver una serie de carteles de mujeres desaparecidas en el Ecuador. En esta parte buscamos simbolizar a una sociedad que pasa sin percatarse o tomar conciencia de que la violencia está haciendo desaparecer a cientos de mujeres en el país. Al pasar a la sala de entrada, desde ahí, pueden contemplar a Nora sentada, de espaldas y en silencio (Figura 10). Sin palabras, el director empuja al público fuera de la casa, cierra la puerta de rejas de una manera brusca. Es ahí cuando la obra ha terminado, dejando la duda de si Nora en realidad se fue o quedó atrapada en un círculo vicioso de violencia.

Con este final se logró acercar al grupo focal a la experiencia de la violencia: “Me sentí dentro de la cabeza de ella (se refiere a Victoria) tuve la sensación de vivir esa violencia, de manera imprevista y fuerte, fue invasivo. Tenía la sensación de ahogo, del llanto, el nudo en la garganta” (Granda, 2019). Otros participantes sostuvieron: “Se ve que las mujeres por miedo a represalias callan, y es triste ver que a los teatros, no les interesa (tocar estos temas)” (Muñoz, 2019). “Me impactó la crudeza de los actos que uno puede llegar a cometer. Muchas veces no controlamos nuestros movimientos impulsivos no vemos el daño que hacemos, es impactante ver el sufrimiento desde el otro punto de vista” (Guananga, 2019).



Figura 10. Escena epílogo de la obra. Foto de Tammy Granda.

6. Conclusiones

El 22 de noviembre del 2019, el diario *El Comercio* publicó: “Adaptación de *Casa de muñecas* denuncia la violencia de género” (Figura 11). Este titular recoge las impresiones generadas en la periodista que cubrió la obra. El trabajo genera sororidad entre las mujeres, quienes se identifican plenamente con la tensión que los personajes viven, lo que les motiva a hablar de la inseguridad, el acoso, la violencia y a confesar que temen por sus vidas y que muchas veces desconfían de sus compañeros. El trabajo fue capaz de crear un ambiente de empoderamiento y genera discursos que surgen en el interior de un escenario que al final de la función vuelve a convertirse en una vivienda. Quienes participaron del grupo focal pudieron encontrar símbolos que afectaron su sensibilidad con respecto a la violencia machista.



Figura 11. Captura de pantalla de la nota que diario El Comercio publicó sobre Casa de Muñecas.

Casa de Muñecas es una obra que generó preguntas y reflexiones sobre los símbolos que se usan, además de conmoción y ciertas reflexiones que le permiten al espectador estar alerta sobre el problema de la violencia de género, en especial la que se aloja en el espacio íntimo de la familia. Cabe mencionar que en los hombres generó un silencio que se podría asociar como un acto solidario, sin pasar por el reconocimiento que deben cambiar en sus actitudes y conductas.

7. Anexos

Anexo 1. Ficha de asistencia a las funciones de *Casa de Muñecas*.

| FECHA | EVENTO | ASISTENTES |
|--------------------------------|----------------|---|
| Miércoles 20 de noviembre | Grupos focales | 18 alumnos de segundo semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador |
| Jueves 21 de noviembre | Grupos focales | 18 alumnos de segundo semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador |
| Viernes 22 de noviembre, 10:00 | Grupos focales | 20 alumnos de primer semestre de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador |
| Viernes 22 de noviembre, 20:00 | Estreno | 15 personas |
| Sábado 23 de noviembre | Función | 15 personas |
| Miércoles 27 de noviembre | Función | 10 personas |
| Sábado 30 de noviembre | Función | 8 personas |
| Viernes 27 de diciembre | Función final | 16 personas |
| TOTAL ASISTENTES | | 120 |

Anexo 2. Texto de la obra.

Casa de Muñecas, de Henrik Ibsen. Adaptación de Pablo Tatés

Escena 1

Ésta va a ser la puerta de tu casa, de nuestra casa. Cada uno tendrá una habitación grande. La abuela dejará a sus gallinas en el patio trasero y los perros jugarán en el patio de adelante, serán amigables con los vecinos y nos avisarán cuando los ladrones quieran hacernos daño.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!

Será una casa grande, como las casas de muñecas que tienen las niñas ricas.

¡Nora! ¿Nora? Mamá, ¿conoces a Nora? Es una mujer joven que vive en una casa grande, como la que quiero para todos, pero ella es como un juguete manipulado por un hombre.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!

Pero un día, mamá, un día, ella se va, es libre, es libre.

¡Los perros ladran! ¡Elmer! ¿Qué haces aquí? ¿Qué quieres? Te dije que no. ¿Qué haces con un martillo? Los perros te reconocen, te olfatean, eres uno de ellos, de su manada. Mueven la cola y se dispersan, a ellos no les importa que vengas con un martillo.

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!, ¡ladren!

¡Mamá! ¡Apenas te escucho!, ¡apenas te veo! ¡Qué extraño!, ¿qué es esto?, siento como si mi cuerpo estuviera sumergido en líquido baboso que no me deja verte, que no me deja escucharte. Me tocas, pero no siento nada mamá, no siento, ¡no siento!, ¡no siento!

¡Ladren!, ¡ladren!, ¡ladren cuando alguien quiera hacernos daño!, ¡ladren!

Escena 2

Usted no debe andar sola por los parques. Usted debe... abrigarse, el clima de esta ciudad es impredecible. Usted debe cuidar su salud. Usted debería compartir más tiempo con su novio. Usted debería ir acompañada. Usted debería estar segura antes de denunciar algo así. Usted debería pensarlo bien. Usted no debería decir esas cosas. Usted, sí, usted. Usted debería estar en su casa a estas horas. Usted debe hacer caso a lo que le dicen las autoridades. Usted debe hacer caso a lo que le dice el gobierno. Usted debe hacer caso a los comerciales. Usted debe, usted debe, usted debe...

Escena 3

¡No volver a verlo jamás! ¡Jamás, jamás, jamás! ¡Y los niños... no; volver a verlos tampoco!... ¡Oh! Aquella agua helada negra... aquel abismo... aquel abismo sin fondo... ¡Ah! ¡Si siquiera hubiese pasado ya!

¡Deja que me vaya! ¡Déjame salir! Voy a quitarme el traje de máscaras.

CAMBIO VESTUARIO

He vuelto a vestirme. No pienso dormir esta noche, tenemos que hablar. Tú no me has comprendido nunca... Han sido muy injustos conmigo, papá primero, y tú después. Jamás me amaron. Cuando estaba al lado de papá, él me exponía sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras distintas, las ocultaba; porque no le hubiera gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo como yo con mis muñecas. Después vine a tu casa. Quiero decir que de manos de papá pasé a las tuyas. Tú lo arreglaste todo a tu gusto, y yo participaba de tu gusto, o lo daba a entender; no puedo asegurarlo, quizá lo uno y lo otro. He sido una muñeca grande en tu casa, como fui muñeca en casa de papá. Necesito estar sola para estudiarme a mí misma y a cuanto me rodea; así es que no puedo permanecer a tu lado. Tú no puedes prohibirme nada de aquí en adelante. Me llevo todo lo mío. De ti no quiero recibir nada ahora ni nunca. No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú... o, por lo menos, debo tratar de serlo. No puedo pasar la noche bajo el techo de un extraño.

Anexo 3. Links con material visual de la obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=SL4v228AnX4&feature=youtu.be>

<https://www.youtube.com/watch?v=soW48r6Hz2A>

<https://www.youtube.com/watch?v=SY54vf73kQ8>

Link con nota de prensa de la obra

<https://www.elcomercio.com/tendencias/adaptacion-casa-munecas-violencia-genero.html>

Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (2016). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Boal, A. (2015). *La estética del oprimido*. Sao Paulo: Alba.
- Braun, E. (1982). *El director y la escena, del naturalismo a Grotowski*. Madrid: Galerna.
- Burgueño, L. (2014). Espacio escénico: territorio donde lo real y lo teatral convergen. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 1.
- Díaz, G. (20 de noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador) Quito, Ecuador.
- Granda, B. (22 de diciembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito, Ecuador.
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Frontera Sur.
- Guallichico, A. (20 de noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito, Ecuador.
- Guamán, A. (18 de Julio de 2019). Caso Victoria. (P. Tatés, Entrevistador)
- Guananga, E. (21 de diciembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador), Quito: Ecuador.
- Gutiérrez, F. (2016). De la casa a los espacios íntimos a partir de la descripción fenomenológica de Gaston Bachelard. *Bitácora. Arquitectura*, 32.
- Gutman, L. (2012). Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. *Cuaderno 39. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 179-193
- Jurado, D. (2011). El diario como un instrumento de autoformación e investigación. *Curriculum. Revista de Teoría, Investigación y Práctica Educativa*, 24, 173-200.
- Mella, O. (2000). *Grupos Focales. Técnica de investigación cualitativa*. Santiago de Chile: Documento de trabajo.
- Mendoza, T. E. (2013). Génesis del Teatro contemporáneo. *Reconstrucciones*, 109.
- Montes, M. J. (2003). La corporalidad en la escena contemporánea. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, 629-648.
- Muñoz, J. (20 de Noviembre de 2019). Conversatorio Casa de Muñecas. (P. Tatés, Entrevistador) Quito: Ecuador.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Madrid: Paidós.
- Sánchez, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Recuperado el 19 de diciembre de 2019 en: https://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf
- Segato, R. (2003). Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia. *Serie antropológica*, 19.
- Zambrano, G. C. (2003). *Secretos bien guardados. Maltrato, violencia y abuso sexual vs. ciudadanía. Una mirada desde los jóvenes*. Quito: FLACSO.