



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

CASA DE MUÑECAS DE HENRIK IBSEN: PROPUESTA DE  
CREACIÓN ESCÉNICA-ACTORAL CON EL PERSONAJE DE NORA  
A PROPÓSITO DE LA PROBLEMÁTICA DE GÉNERO DENTRO DEL  
HOGAR.

OBRA ARTÍSTICA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN ARTES TEATRALES

PRESENTA:

C. ALEJANDRA SÁNCHEZ RÍOS

ASESOR:

MTRO. EN HUM. CARLOS GAYÓN DÍAZ CANEJA

TOLUCA, MÉXICO; MARZO DE 2019

Este proyecto se lo dedico a las personas que estuvieron conmigo en el camino:

Pedro Sánchez Pachuca, Jivan Samira, Pedro Sari, Lulú Vilchis y Carlos Cuenca, por apoyarme en mis decisiones desde que inicié la carrera.

A mis amigos de O de Madera, que me enseñaron la magia y el poder del teatro.

A mi hermanos de La Compañía Teatral La Corte de los Milagros, por todo lo bueno y no tan bueno.

A este equipo por hacer realidad mi sueño, Daniela Larva, Daniel, Toño, Juanix, Gayón, Angie y César.

Y también a dos personas que me acompañan, a pesar de ya no estar aquí; abuelo y tío, en su nombre haré cosas buenas.

## ÍNDICE

	Página
I. <i>Casa de muñecas</i> de Henrik Ibsen o la expresión escénica de la violencia de género.	1
*Problemática de género en el ámbito doméstico.	1
**El teatro como medio de expresión.	9
***Análisis de <i>Casa de muñecas</i> de Henrik Ibsen.	11
II. Diario de trabajo del proceso creativo.	29
*Proceso de análisis y diálogo con los actores y director.	29
**Proceso de creación en el espacio escénico.	36
*** Los elementos teatrales en función del montaje.	49
Epílogo	58
Bibliografía	62
Anexos	64

## **I. Casa de muñecas de Henrik Ibsen o la expresión escénica de la violencia de género.**

*La violencia estuvo, está o estará instalada en la vida de todas las mujeres como consecuencia de la cultura patriarcal.*

Marcela Lagarde

### **\*Problemática de género en el ámbito doméstico.**

El hogar forma parte importante de nuestras vidas; en él se estructuran y se heredan modales, lenguaje, religión, así como la manera de interactuar con el entorno, aprendemos ideas y creencias, en el sentido sociológico de Durkheim y Piaget<sup>1</sup>, que nos forjarán como personas. Sobre estos conceptos, el Doctor en filosofía Julián Marías en su libro *La mujer en el siglo XX* las define de la siguiente manera:

Ideas y creencias se diferencian por su función vital, pero se confunden fácilmente porque cuando una creencia se *formula*, parece una idea. Lo que pasa es que las verdaderas creencias no se formulan: no tenemos de ellas <ni idea>. Tenemos ideas -decía Ortega-; las creencias nos tienen o sostienen. Nuestra vida está fundada sobre creencias, son el subsuelo de nuestra vida, contamos con ellas, estamos *en* ellas. (MARÍAS 1980:99).

Culturalmente, los mexicanos hemos sido educados en la religión católica, donde la Biblia, es el pilar del dogma, ahí encontramos versículos que construyen los principios de los roles de género y que históricamente hemos asumido como verdad; por ejemplo, la creencia de la tradición Judeo-cristiana de que Eva es la "prueba" de que las mujeres somos vulnerables ante la tentación y que además esto se transmite de generación en generación y por consecuencia son castigadas:

A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces, con dolor darás a luz a tus hijos; y tu deseo será para tu marido, tu voluntad será sujeta a tu marido y él se enseñoreará de ti. (Génesis 3,16).

---

<sup>1</sup> Según estos teóricos, las ideas son categorías del pensamiento que "varían según los cambios que la organización social sufre"

También podemos ver la importancia que el catolicismo otorga a la condición de ser virgen hasta el matrimonio para no repetir el pecado de la primera mujer, de manera que la sexualidad femenina se reduce a dos opciones: ser virgen o ser madre, cuestiones que son determinadas por la ausencia o presencia de un hombre que funcione como guía:

Las casadas estén sujetas a sus propios maridos, como al Señor; porque el marido es cabeza de la mujer, así como Cristo es cabeza de la iglesia, la cual es su cuerpo, y él es su Salvador. Así que, como la iglesia está sujeta a Cristo, así también las casadas lo estén a sus maridos en todo. (Efesios 5, 22.24).

Otra de las creencias que encontramos dentro de la religión, es la condena social a partir de un juicio moral en el que la menstruación se entiende como un acontecimiento sucio por no corresponder a ningún evento similar en el sexo<sup>2</sup> masculino:

Y la mujer, cuando siguiere el flujo de su sangre por muchos días fuera del tiempo de su costumbre, o cuando tuviere flujo de sangre más de su costumbre, todo el tiempo de su flujo será inmunda como en los días de su costumbre. (Levítico 15,25).

Es cierto que hoy en día se ha adoptado la idea y aceptado la naturaleza del ciclo menstrual en ciertos contextos sociales; sin embargo, siguen existiendo ciertas creencias y costumbres que tienen que ver con la salud y lo social, lo que nos hace creer que la naturaleza femenina es sucia y vergonzosa; en consecuencia la construcción social de la mujer es pensar que al estar en su periodo menstrual no es capaz de tomar decisiones por su “inestabilidad” emocional, su falta de energía e incluso porque se considera antihigiénico.

Por esta razón, la menstruación es algo de lo que se evita hablar, incluso entre mujeres, porque se tiene la idea de que es algo íntimo e indecente; incluso la

---

<sup>2</sup> Sexo: se refiere a las diferencias y características biológicas, anatómicas, fisiológicas y cromosómicas de los seres humanos que los definen como hombres o mujeres.

Género: es el conjunto de ideas, comportamientos y atribuciones que una sociedad dada considera apropiados para cada sexo. (CONAVIM).

Milagros Palma en su libro *La mujer es puro cuento. Simbólica mítico-religiosa de la feminidad aborígen y mestiza*. También habla de la diferencia entre género y sexo; considero que para esta parte del texto necesitaba una visión del mundo occidental.

industria de higiene menstrual en sus anuncios publicitarios pone de color azul el sangrado. Además, al no existir buenas condiciones sanitarias en los espacios públicos y educativos, provoca que las mujeres tomen la decisión de no salir de su casa o tener que tomar otras medidas de precaución.

Por lo tanto, la creencia de que la menstruación es un evento repugnante sigue formando parte de las creencias que se transmiten de generación en generación; un estudio de una empresa fabricante de productos para la higiene menstrual y reveló que 75% de las mujeres que viven en ciudades al comprar toallas sanitarias se las envuelven (o piden que lo hagan) en periódico y/o con bolsa negra para que nadie a su alrededor la vincule con el ciclo menstrual.

“Y cuando fuere libre de su flujo, contará siete días, y después será limpia.” (Levítico 15, 28). Los ecos de estos versículos llegan a nuestros días, ahora expresados como inequidad en lo social, político, cultural y laboral; si nos ponemos a pensar que esto ya está en el inconsciente colectivo, especialmente en el mundo femenino, el cual se nutre de las creencias, más que de los datos veraces; por lo que se vuelve complejo generar contextos de confianza en los que se puede empatizar sobre estos temas, lo que ocasiona un principio de incomprensión, subestimación y desprecio a la condición femenina; de manera que podemos empezar a ver y observar que existe una normalización de violencia simbólica; término del antropólogo francés Pierre Bourdieu:

El efecto de la dominación simbólica (trátase de etnia, de sexo, de cultura, de lengua, etc.) no se produce en la lógica pura de las conciencias conocedoras, sino a través de los esquemas de percepción, de apreciación y de acción que constituyen los hábitos y que sustentan, antes que las decisiones de la conciencia y de los controles de la voluntad, una relación de conocimiento profundamente oscura para ella misma. Así pues, la lógica paradójica de la dominación masculina y de la sumisión femenina. (Bourdieu 1998: 54).

Nos quejamos de la actitud prepotente, de odio e incluso de la aversión hacia la mujer que existe en nuestra cotidianidad, pero nunca nos ponemos a pensar cuál

puede ser el origen de esta situación que nos afecta a todos, pero en especial a las mujeres.

Al respecto, la escritora feminista nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie, en su libro *Todos deberíamos ser feministas* dice: “Si hacemos algo una y otra vez, acaba siendo normal. Si vemos la misma cosa una y otra vez acaba siendo normal” (Chimamanda 2016:19). De modo similar el Consejo Estatal de la Mujer y Bienestar Social del Estado de México, en su folleto de información de Alerta de Género dice:

La violencia presenta múltiples formas debido a que éstas se repiten a través de los patrones culturales de generación en generación; su práctica es permanente e invisible a la vez, es decir, tanto las familias como la sociedad están acostumbradas a la violencia al grado de que ésta forma parte de lo cotidiano y lo "normal" (CONAVIM, s.f).

En el contexto mexicano, sin importar las clases socioeconómicas, hay actividades en donde el rol de género privilegia lo masculino, como poder salir de casa con mayor libertad, contrario al género femenino que debe quedarse en casa; de esta forma el hombre tiene que mantener a la mujer y ella mantener el ámbito doméstico en orden: así que las mujeres construyen el ámbito familiar mientras que los hombres lo sostienen económicamente. Esto le ha dado la percepción al género masculino de que tiene un rango de poder y superioridad, puesto que él hace posible que la mujer cumpla con su rol social, por eso considera que tiene libertad de hacer lo que quiera con ella.

En la mayoría de las culturas se ve a la mujer como la responsable de la vida doméstica, es decir, de los hijos, el mantenimiento y la administración del hogar; en resumidas cuentas, ella es quien transmite las creencias, entonces ¿por qué existe el machismo<sup>3</sup>? Tal vez está maquillado de buenos modales y estereotipos que la misma sociedad determina, por lo tanto, no parece extraño la existencia de libros sobre las normas sociales hacia la mujer; como el libro de Amy Vanderbilt

---

<sup>3</sup> Machismo: Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres. (RAE 2006: 914).

*Nuevo libro completo de etiqueta*, una de las autoridades en el correcto comportamiento de la mujer en los Estados Unidos a principios del siglo XX; donde expone cómo se debe comportar una buena mujer, ya sea soltera, casada, empleada, madre, viuda, etc., tiene muchos apartados donde sus buenas maneras hoy en día las podemos tomar como actitudes que promueven el machismo y hasta de cierta manera degradantes para la figura femenina:

La novia, por su parte, debe ser a su vez comprensiva y delicada en su trato con el novio: no exigir más de lo que sabe puede darle, agradecer sus atenciones y procurar complacerlo en cuanto a vestidos, maquillaje, etc. (Vanderbilt 1975: 41).

Pero esto no aplica para el hombre ya que se le responsabiliza de la vida pública, para él la casa es más bien un fragmento de la vida, él es el aventurero, el que sale a buscar oportunidades y así proveer a la familia, mientras que para la mujer la casa significa la vida entera, plasmada a modo doméstico (Cfr. Simmel 1934: 45) ya que parece que, por su carácter de permanencia, indefinido y subjetivo estaría mejor al cuidado de los hijos y de la casa.

Sin embargo, los tiempos han cambiado y ahora las mujeres hacen cosas que no eran comunes para ellas, como el trabajar, votar, ser líderes en la política, entre otras; no obstante, sigue existiendo la inequidad. Se piensa que hay trabajos específicos para mujeres y para hombres, ya que la objetividad es diferente entre género, pero Georg Simmel en su libro de *Cultura femenina y otros ensayos* hace una reflexión muy interesante:

Sin duda los hombres son más objetivos que las mujeres. Mas ¿por qué hemos de considerar evidentemente la objetividad varonil como lo más perfecto, y la vida indiferenciada, la indistinción del todo y las partes como lo más débil, lo “menos desarrollado”? Al pensar así cometemos un círculo vicioso, porque, para determinar el valor respectivo de la masculinidad y la feminidad, instituímos de antemano como juez la idea masculina del valor. (Simmel 1934: 18).

Esto nos lleva a entender en cómo nuestro pensamiento construye la dicotomía masculino/femenina; creer que hay oficios para cada sexo y devaluar lo que hace la mujer comúnmente por catalogarlo para el “sexo débil”, por eso creemos que la



mujer debe educar a los hijos y que es su obligación (tenga o no un empleo) pero a pesar de todo no importa la pregunta ya que lo que interesa de la mujer desde la masculinidad, no es su productividad sino su belleza, su papel dócil y moldeable.

La belleza ha sido un concepto definido desde la masculinidad, donde a la mujer se le representa en un cuerpo de líneas continuas, redondas y de falta de vello facial, en un estado pasivo para su contemplación; en cambio la belleza masculina se ve reflejada en la productividad del hombre ya que está relacionada con el funcionamiento de su cuerpo; es decir, sus músculos y su fuerza para hacer trabajos físicos. Incluso Umberto Eco en su libro *Historia de la belleza* menciona algo similar cuando habla de la pintura *La mesa de los niños* de Jan Steen:

[...] se ve muy bien cómo una cultura orientada a la <incomodidad de la abundancia> representa mujeres que pueden ser sensuales y tentadoras sin abandonar por ello el papel de eficaces amas de casa, mientras que la elegancia simple y sobria del traje masculino remite a la necesidad de no llevar oropeles inútiles que podrían ser un estorbo si hubiese que acudir, por ejemplo, a reparar un dique repentinamente roto. (ECO 2004: 208).



Jan Steen, *La mesa de los niños*.

Las mujeres han escuchado, aprendido y pensado que se debe ser bella, no importa si tiene o no conocimientos o si produce algo ya que se le ha dado el lugar del mejor accesorio del hombre, y como buen objeto de ornato debe lucir bien.

La mayoría de la población -en ambos géneros- dan por ciertas todas las creencias anteriores en las que la mujer debe ser pasiva, destinada al hogar, seductora y pecadora –ya que se les vincula al ámbito sensual y no al racional– por lo que todas las mujeres deberían de tener buena apariencia, pero ¿por qué seguimos pensando esto? La educación que se recibe en casa en el siglo XXI, tiene elementos similares a la de finales del siglo XIX y principios del XX.

Pedimos que exista equidad de género, pero en la mayoría de los contextos no se denuncian los caso violencia doméstica; en la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) 2006 expone los siguientes resultados:

Entre los principales motivos por los que las mujeres casadas no denuncian la violencia contra ellas por parte de su pareja se encuentra la creencia de que se trató de algo sin importancia (38.5%), por sus hijos (23.3%), por vergüenza (18.6%), por miedo (17.3%), porque no sabían que podía denunciar (10.5%) y porque no confían en las autoridades (8.4%). (INMUJERES 2006: 4).

Muchas veces la mujer no acepta o no es consciente que vive en un ambiente tóxico, porque hemos normalizado la violencia convirtiéndola en agresiones simbólicas con los buenos modales o el "deber ser"; Bourdieu comenta en su libro *La dominación masculina* que la violencia simbólica:

[...] se ve de manera especial en el caso de las relaciones de parentesco y de todas las relaciones concebidas de acuerdo con ese modelo, en las que esas inclinaciones duraderas del cuerpo socializado se explican y se viven en la lógica del sentimiento (amor filial, fraternal, etc.) o del deber que, a menudo confundimos con el respeto y la entrega afectiva, pueden sobrevivir mucho tiempo a la desaparición de sus condiciones sociales de producción. (Bourdieu 1998: 55).

En la década de los setenta el movimiento feminista pide reconceptualizar los derechos humanos para tener en cuenta las diferencias y necesidades del género femenino. La ONU en 1975 declaró el Año Internacional de la Mujer y a instancias de esto declaró posteriormente el Decenio de las Naciones Unidas de la Mujer; a partir de esto aparecen nuevas políticas que la apoyan.

Ahora hay más información acerca de la violencia doméstica, aquí en el Estado de México el Consejo Estatal de la Mujer y Bienestar Social cataloga cinco tipos de violencia:

- Física: la agresión intencional, repetitiva que cause daño a la integridad física de una persona.
- Psicológica: daña la estabilidad psicológica y puede incluir insultos, humillaciones, devaluación, etc.
- Económica: acción u omisión del agresor que afecta la supervivencia económica de la víctima.
- Sexual: acto que degrada el cuerpo o la sexualidad de la víctima.
- Patrimonial: acción u omisión del agresor que afecta la supervivencia de la víctima y abarca los daños a los bienes comunes o propios de ésta.

Sin embargo, a pesar de estas definiciones y esfuerzos institucionales por erradicar la violencia de género, el mayor problema que tenemos como sociedad, es el proceso de asimilación y normalización de la violencia, donde se asumen roles culturales y sociales por ambos géneros, de poder y autoridad que han privilegiado históricamente al género masculino.

Por esto mismo muchas veces es difícil aceptar que se vive en un ambiente o con alguien violento; pero cuando se investiga del tema podemos ver que la situación es grave, ya que la Encuesta Nacional de la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH) de 2006 expuso los siguientes resultados:

A nivel nacional el 43.2% de las mujeres han sufrido algún tipo de violencia por parte de su pareja en su última relación:

- Violencia emocional 37.5%
- Violencia económica 23.4%
- Violencia física 19.2%
- Violencia sexual 9%

Pero lo más impactante es saber que hay leyes que no existen en todos los Estados de la República Mexicana; solo en 27 Estados se tipifica la violencia

familiar como delito; solo en 13 entidades la violación entre cónyuges es delito, es decir que en estas poblaciones si el esposo obliga a su esposa a tener relaciones sexuales, se puede denunciar, en los demás Estados la mujer no puede hacer nada ya que legalmente es su esposo; el hostigamiento sexual es delito solo en 17 Estados de la República y en 21 entidades federativas la violencia familiar puede ser causa de divorcio. A pesar de toda esta información seguimos viviendo la violencia por miedo a hablar o porque cuando se denuncia se responsabiliza a la mujer por las agresiones que recibe.

A pesar de tener toda esta información seguimos normalizando la violencia, que se maquilla –en muchos casos– con los buenos modales, el "deber ser" y la cultura o tradición de cada mujer; se sigue repitiendo la discriminación y la segregación al género femenino, a causa de las acciones de odio y sumisión a la mujer, considerando que el hogar es un micro universo donde se refleja la sociedad que hemos construido.

## **\*\*EL TEATRO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN**

*En cierta ocasión oí decir que durante una representación teatral, unos hombres, conmovidos por sentimientos expresados con gran arte en escena, sintieron tales remordimientos que allí mismo confesaron públicamente sus crímenes. [...] El teatro será el lazo que atrape la conciencia del rey.*

Hamlet Acto II - Escena XI.

Creo que llega un momento en que el intérprete se hace las siguientes preguntas: ¿por qué hacemos teatro? ¿servirá de algo hacer teatro? ¿somos importantes, necesarios o útiles para la sociedad? Con esto me pongo a recapitular sobre los orígenes del teatro, donde los antiguos griegos en sus rituales hacia Dionisio – mejor conocidas como las Grandes Dionisiacas– eran las fiestas en donde bailaban, cantaban y tomaban el néctar sagrado de Dionisio, la *vid*, es decir: el vino. Todo para que este Dios los bendijera con la fertilidad sus tierras y de sus cuerpos, la muerte del macho cabrío cuya sangre consagraba y fecundaba la tierra, es decir, el macho cabrío era la representación de Dionisio (Dios del vino y la fertilidad).

Por esto se entiende que representar es hacer presente lo ausente, ya que no podemos traer literalmente al Dios, lo simbolizamos de alguna manera; en el mundo cristiano, la comunión representa la sangre y el cuerpo de Cristo, pero en realidad comemos una ostia y tomamos vino. El sentido de estas comuniones es la purga de emociones y es una liberación. Con Dionisio tomar de su bebida sagrada hacía que, sobre todo las mujeres, entraran en un estado de frenesí y de locura se les llamaba ménades, y a las que sabían contener el delirio les llamaron bacantes. (Cfr. Vallribera 2017: 52) y todo el ritual era para agudizar las pasiones fueran de alegría o de ira.

El principio ritual donde la representación es capaz de transformar a su comunidad para tener una perspectiva unívoca sobre el mundo, es donde el teatro contemporáneo aún escucha los ecos de Dionisio. Aún en nuestros tiempos el ser humano sigue acudiendo a varios convivios con sus semejantes, pero en esos lugares él no es el mismo, no siempre dice lo que piensa y muchas veces contiene lo que desea; ya sea por la moral, la cultura u otras cosas; pero en el caso del ritual él va a liberarse de esas contenciones. Para esto el hombre necesita de la fábula y del rito.

La fábula, en el texto dramático, está hecha de palabras que dice un personaje, que son ideas que se van construyendo mientras son comunicadas al espectador. Es decir que la obra dramática necesita del actor para representar las ideas con un lenguaje de acciones psicofísicas para que se reciba el mensaje, solo con el gesto y la acción las ideas cobran vida.

Al respecto, Jorge Dubatti escribe el por qué el teatro es un arte vivo donde se necesita de la otra persona (espectador) para generar lo que hemos mencionado antes, de la comunión entre un hecho escénico y el espectador:

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente sin interminación tecnológica. [...] El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (Florence Dupont,

1994). [...] No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. (Dubatti, 2012:27-28).

Con esto es posible pensar que el teatro puede cambiar el pensamiento de las personas; cuando vemos una representación y nos sentimos identificados podemos sublimarnos al cambiar algo en nuestras vidas o solamente dejarlo pasar, pero aun así no se es la misma persona antes y después de ver alguna representación, en el caso del teatro que son cuerpos presentes, podemos pensar que nos reflejamos en los personajes que materializa el actor y actuamos en consecuencia del grupo con el que lo observamos.

Entonces, rescatando la cita de Hamlet, al inicio de este apartado, como actriz no es mi objetivo ver cómo reacciona el espectador, sino crear una conducta que represente –en este caso con el personaje de Nora en *Casa de muñecas*– la violencia simbólica que puede vivir la mujer en el ámbito doméstico, puesto que la acción dramática ocurre en el espacio que representa la casa de los Helmer; para que, si es posible, el espectador pueda reflexionar e identificar estas conductas violentas en su vida cotidiana y actuar en consecuencia.

### **\*\*\*Análisis del texto dramático *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen**

*El colmo es que nos han enseñado a admirar en los hombres sus tributos machistas*

Dra. Marcela Lagarde

*Casa de muñecas* fue escrita en 1879 por Henrik Ibsen, considerado el dramaturgo noruego más importante en la literatura dramática realista. La obra causó una gran polémica ya que controvertía los valores familiares de la época. Esto colocó a la obra como un referente universal tanto para la literatura, como para la lucha por la emancipación de la mujer. Esto nos lleva a pensar si aún después de la lucha por los derechos de la mujer en el siglo XX y XXI el texto sigue vigente, ¿es posible que hoy en día nos sigamos identificando con el personaje de Nora? ¿por qué una mujer mexicana después de 140 años se sigue identificando con la situación que vive este personaje?.

La antropóloga mexicana, investigadora y representante del feminismo latinoamericano, Marcela Lagarde en su libro *Claves feministas para la negociación del amor*, analiza cómo y por qué vivimos diferentes tipos de violencia a partir de esta idea; por lo que me parece que su libro es el más adecuado para relacionar la temática de *Casa de muñecas* con el contexto mexicano actual.

La anécdota de la obra versa sobre el matrimonio Helmer que se está preparando para las festividades decembrinas, Torvaldo y Nora hablan de lo maravilloso que va a ser ese año por encontrarse en una situación económica más estable. Durante el transcurso de la obra nos daremos cuenta que Nora Helmer tiene en secreto, una deuda desde hace ocho años al procurador Krogstad, un personaje con un pasado corrupto que irrita a Torvaldo; aunque el dinero usado por Nora fue para salvar a su esposo cuando estaba gravemente enfermo. Este secreto, en el tercer acto, es descubierto por Torvaldo, quien culpa a Nora de todo lo malo que ha pasado y de los males por venir. Sin embargo, en el momento culminante de la discusión llega una carta de arrepentimiento de Krogstad, anulando todas las catástrofes posibles que imaginaba Torvaldo. Al final, Nora reconoce la verdadera personalidad de su esposo y hace conciencia de su poca voluntad, así que decide irse de la casa, dejando a sus hijos para poder conocerse y descubrir quién es ella en realidad, dando un portazo que resuena hasta nuestros días.

Otros personajes de la obra son el Dr. Rank, Cristina, Ana María, Elena y los tres hijos del matrimonio, aunque estos últimos apenas tienen participación en la obra y que líneas más adelante veremos para su análisis.

Retomando las ideas de Lagarde, ella expresa cómo hemos sido educadas para el amor, como parte de nuestro rol de género:

Siempre se dice que el amor es el motor de la vida y el sentido de la existencia. [...]Para las mujeres, el amor no es sólo una experiencia posible, es la experiencia que nos define. [...] Las mujeres hemos sido configuradas socialmente para el amor, hemos sido construidas por una cultura que coloca el amor en el centro de nuestra identidad. [...] Las mujeres vivimos el amor como un mandato [...] no por voluntad, sino como un deber. [...] El sentido de la vida, la filosofía de género de

las mujeres, tiene que ver con lograr los objetivos amorosos para los que ha sido educada. (Lagarde, 2001: 13).

Con esto podemos situar los antecedentes de Nora. En el texto dramático la pareja protagonista menciona mucho al padre de Nora, pero nunca se habla de la madre, además que en el segundo acto en la escena primera, podemos leer que Ana María dice que la contrataron porque “La pobre Norita no tenía otra madre que yo” (Ibsen 2015: 69); entonces podemos imaginar que la protagonista fue educada al gusto del hombre, ya que Ana María solo seguía órdenes el padre de Nora; Lagarde además menciona que del padre aprendemos contenidos, necesidades y deberes con el amor.

Mediante el análisis de la obra, podemos ver que en la primera escena la pareja habla de la libertad económica, de manera que cumplen con el ideal del matrimonio perfecto, ya que para la mujer el hombre se vuelve de total importancia para su vida. En un contexto tradicional, un “buen matrimonio” se estructura por una relación donde el esposo provee y sostiene económicamente a la familia, y la mujer se hace cargo del hogar. O como diría la Dra. Lagarde: parece que lo importante es entregarse a la relación, sin esperar algo a cambio.

### **ACTO PRIMERO:**

En la primera escena donde Torvaldo y Nora hablan, podemos interpretar a través de la lectura el funcionamiento del ejercicio de poder sobre Nora, ya que al depender del dinero que le provee su marido, la obliga a aceptar lo que él diga, sin poder opinar; así pues se ejerce un tipo de violencia que según el Consejo Estatal de la Mujer y Bienestar Social del Estado de México denomina como violencia económica ya que el agresor afecta la supervivencia económica de la víctima (CEMYBS).

Después de esta escena llega de sorpresa Cristina Linde, una vieja amiga de Nora, en este momento podemos conocer los antecedentes del bello matrimonio, como por ejemplo: tienen ocho años de casados, justo cuando iba a nacer su primer hijo, Torvaldo y el padre de Nora enfermaron y ella tuvo que tomar una



decisión, eligió cuidar a su esposo, en consecuencia, no volvió a ver a su padre porque al poco tiempo murió. En nuestro contexto sociocultural, nos han educado a anteponer la atención a los hombres, llámense padre, esposo o hijos, dependiendo de nuestro rol social; como hija la prioridad es la voluntad paterna; cuando se es esposa se deja guiar por el marido; cuando se es madre la atención se centra en el hijo. De esta manera no podemos imaginarnos la idea de vivir solas; Nora asumía que al estar casada, su prioridad era Torvaldo, por más doloroso que fuera saber que su padre estaba muriendo, también su prioridad era su primer hijo. Justo a la protagonista que educaron a complacencia del hombre, las personas más importantes de su vida como mujer (padre, esposo e hijo) estaban en peligro.

Nora nos da a conocer que ella cumple con su rol de género (impuesto por la sociedad) de mujer-esposa, mujer-madre y de mujer-hija, o como lo expresa Lagarde: las '*madresposas*'. Por consiguiente, Nora responde a la lógica de una mujer desde el punto de vista de lo aceptado socialmente. Lagarde lo menciona parafraseando a Simone de Beauvoir:

La perfección amorosa del patriarcado consiste en haber creado en las mujeres la creencia de que la realización personal está en allegarse a un hombre plenipotenciario en la vida. [...] Sin individualidad vivimos la experiencia de ser una "mujer habitada", con la expresión de Gioconda Belli. Cuando las mujeres hemos sido habitadas por otros y esos otros ya no están en nuestras vidas, sentimos el vacío. (Lagarde 2001: 30).

Entonces, Nora evade esa posibilidad ya que a ella no le enseñaron a estar sola, su razón de vida es tener una familia a la cual consagrarse.

También durante esta escena podemos rescatar dos "virtudes" de la mujer: el sacrificio y ser feliz por tener y mantener una familia. Lo podemos observar primero con Cristina, quien a pesar de haber mantenido a su familia y darle una buena calidad de vida a su madre enferma; aun así, siente un vacío por no tener un hombre al cual consagrarse. En segundo término Nora tiene que ocultar la

deuda y lo que ha hecho para poder pagarla, todo por salvar la vida de su esposo; se podría decir que replica la tendencia de la mujer que se sacrifica por su familia.

Después, en el texto dramático se lee que entran a la sala los tres hijos de Nora: Ivár, Bob y Emmy, ya que Nora tiene unos diálogos mencionando su aspecto, su rutina y lo que acaban de hacer; aquí quisiera recalcar el perfil de la *madresposa* que surge a partir del *amor burgués*, el cual –según Lagarde– es el modelo económico y social para someter a las mujeres (Cfr. LAGARDE 2001:49).

Sin embargo, esta escena se interrumpe por la llegada del procurador Krogstad, para hablar a solas con Nora; este detalle me parece importante ya que podemos leer que la Sra. Helmer juega como niña con sus hijos y notamos un rasgo de carácter infantil en la conducta del personaje.

Durante esta escena conocemos más a fondo los antecedentes de la relación con el procurador y empezamos a descubrir el secreto del personaje que es el hecho de haber pedido un préstamo ilícito y de haber falsificado la firma de su padre; aunque ella considera que no es grave ya que lo hizo por cumplir con lo que le corresponde a una hija y a una esposa, lo dice de la siguiente manera:

NORA: Me resisto a creerlo. ¿Acaso una hija no tiene derecho a evitar a su anciano padre moribundo inquietudes y disgustos? ¿Acaso una esposa no tiene derecho a salvar la vida de su esposo? Yo no conozco las leyes a fondo; pero estoy segura que en algún lugar se dirá que mi actuación fue la que corresponde a una esposa y a una hija. (Ibsen, 2015:63).

Durante esta escena Nora cree tener seguridad por el nuevo cargo de su marido, cree que puede imponerse y ejercer poder sobre el otro, entendiéndose ella misma como una extensión del poder que ejerce el marido sobre ella en aquellos que son sus subordinados, algo que no vemos en las escenas anteriores con la mujer sumisa de Torvaldo. Pero en vez de ahuyentar a su aparente antagonista, le ha dado información de más.

Para finalizar el primer acto, regresa Torvaldo, y volvemos a ver a Nora como la buena esposa sumisa, ya que su esposo está presente y es la autoridad para ella.

En esta escena el Sr. Helmer hace mención, refiriéndose a Krogstad, de lo desagradable que son las mentiras y el castigo que deben tener los traidores por la máscara que usan ese tipo de personas en su mismo hogar ya que contaminan a su familia. Todo esto representa para Nora un señalamiento como una escoria social, así que empieza a cuestionarse acerca de sus acciones, del posible castigo y de las consecuencias en su hogar desde que pidió el préstamo; ya que como dice la Dra. Lagarde: “La vida de una mujer gira entorno a su familia, sin importar ellas como individuos” (Cfr. Lagarde 2001: 50).

## **ACTO SEGUNDO**

Al iniciar el segundo acto leemos una plática de Nora con Ana María, donde nos dan algunos antecedentes de la niñera, hay un momento de sinceridad en el que Nora puede ver a la verdadera Ana María, a quien las circunstancias la orillaron a dejar a su hija para poder trabajar; es una escena donde por un momento no hay distinción de clases sociales entre estas dos mujeres, pues las une el sufrimiento de una madre por sus hijos.

Para la siguiente escena, Cristina, que conoce a la Nora desde la escuela, nota que el Doctor Rank tiene un trato “especial” con la protagonista, ella notó el interés y la necesidad de tener la atención de Nora, por eso habla con ella y le advierte que la relación que tiene con Rank es inapropiada para una mujer casada, Amy Vanderbilt dice acerca del comportamiento de la mujer en presencia de un hombre, que no debe regalar o hablar de cosas íntimas y debe comportarse, con su pareja, como una buena ama de casa porque “es preferible que el hombre vaya a casa de la mujer para conocerla en el ambiente familiar y no solo en el artificial” (Vanderbilt 1975: 32).

Pero Nora habla de cosas personales con el Dr. Rank por la confianza que le tiene, debido a esto Cristina sospecha que este personaje es quien le prestó el dinero a Nora, lo cual ella niega, pero gracias a ese comentario la Sra. Helmer ve una posibilidad para pagar la deuda: pedirle dinero al Doctor Rank.

Menciona Vanderbilt qué no se debe de hacer en presencia de los hombres porque podría incomodarlos y ser de mala educación, ciertas acciones o tareas femeninas como el maquillarse, lavar platos, entre otras tareas:

No hay marido a quien le guste ser testigo de esos secretos de vanidad femenina [...] En el mismo dormitorio, ella debe mostrarse en la noche tan atractiva como durante el día [...] él debe sentir el agrado de tener una linda compañera. (Vanderbilt 1975: 369).

Este es el caso de la tercera escena, del segundo acto, bordar o coser es algo que indigna y molesta a Torvaldo. En nuestro contexto, muchas veces se nos dice a las mujeres que hay cosas que no deberían de ver los hombres como los productos de higiene personal femeninos, el cómo nos maquillamos, que nos vean “desarregladas” o que compremos métodos anticonceptivos; mientras que por acciones similares a los hombres no solo no se les condena, sino que se les reconoce positivamente.

Regresando a la obra, en esta escena podemos ver cómo el hombre ejerce su “autoridad” a manera de berrinche, ya que su esposa le hace un comentario que a él no le gusta y la manera de vengarse es mandar la carta con el despido de Krogstad. Todo se debe al comentario de Torvaldo:

TORVALDO: Pues justamente porque eres tú la que intercedes por él, me es imposible acceder. Ya saben en el Banco que voy a despedirle, si llegara a hacerse público que el nuevo director se había dejado influir por su mujer... (Ibsen 2015:74-75).

A Nora, este comentario le sorprende ya que para ella la imagen de Torvaldo es de alguien comprensivo que no se avergonzaría de su mujer. En este momento se empieza a revelar la imagen que tiene Nora Helmer de su esposo, para lo cual me parece importante citar a la Dra. Lagarde con la idea de las fantasías amorosas:

El conflicto entre mito amoroso y realidad amorosa es de carácter cultural y social. La sociedad fomenta activamente entre las mujeres una mitología amorosa. Se nos fomenta un tipo de imaginación amorosa profundamente idealista, que a veces defendemos a toda costa, como parte esencial de nuestra experiencia amorosa. Al

estar viviendo un amor, o al no vivirlo, en la imaginación, en los anhelos, en los sueños de las mujeres están presentes los mitos amorosos aprendidos, que son los que organizan el deseo profundo de encontrar a otro o a otra. (Lagarde 2001: 68).

Como intérprete, considero que Nora tiene la idea de que su esposo tiene las cualidades de un caballero andante, es decir, caballeroso, servicial, empático, honorable, que todos sus logros se los dedica a su amada y que arriesga su propia vida por ella. Por lo tanto, cuando Torvaldo hace ese comentario a ella le sorprende y por eso le dice mezquino.

Gracias a ese adjetivo Torvaldo toma la decisión de mandar la carta, para notificar el despido de Krogstad, como una venganza personal por la insubordinación de su esposa, como una especie de lección, y que al mismo tiempo es una forma de afirmar que él, como hombre y ahora como director, tiene el poder de hacerlo.

En la siguiente escena entra el Dr. Rank quien se presenta como una salvación divina a los problemas de Nora. Ella decide usar sus “dones femeninos” es decir su cuerpo, su coquetería, su amabilidad y atención con el hombre para poder conseguir lo que quiere, en este momento se puede leer que Nora tiene más atenciones con el doctor que en la escena del primer acto; pero las circunstancias de ambos personajes impiden la realización de sus objetivos, ya que él venía con las intenciones de declararle su amor, y cuando ve que tiene ciertas atenciones o coqueteos, él lo único que piensa es que están en la misma sintonía, es decir que ella siente lo mismo por él.

Con base en este tipo de situaciones, Chimamanda menciona en su libro *Todos deberíamos ser feministas*, que la mujer es criticada por ser mujer; pues parece que la mujer no tiene "accidentes" y, por lo tanto, todo lo que hace al tener atenciones con un hombre es “provocarlo” sexualmente (Crf. Chimamanda 2016). El gesto de tocar la mano de un amigo o prestarle atención, es malinterpretado por un motivo muy común en nuestro contexto social: culpar a las víctimas de violencia de género surge del principio de que las mujeres son las que “despiertan” instintos sexuales predatorios en los hombres. De esta manera siempre se

criminaliza a la mujer por provocar su propia violentación, ya sea por la manera de ser, de vestir o incluso de caminar.

En esta escena entre Rank y Nora hay un símbolo, a mi parecer poético, ya que cuando estalla la declaración del doctor, ella le grita a Elena para romper con el hilo de la conversación y poner un límite a Rank; pero cuando llega le pide que le traiga una lámpara para alumbrar. Lo podemos ver como una ocurrencia para escapar de una situación tensa, pero más adelante hay una revelación para Nora y el espectador:

NORA: Cuando yo estaba en casa, a quien más quería era a papá, evidentemente. Pero mi mayor diversión era escaparme al cuarto de las muchachas; no me regañaban nunca y además, siempre hablaban entre sí de cosas muy entretenidas.

DOCTOR RANK: ¡Ah! ¿De suerte que he sustituido a las muchachas?...

NORA: ¡Oh, doctor! No es eso lo que quería decir... Pero debe comprender que me pasa con Torvaldo lo mismo que con papá. (Ibsen, 2015:82).

Es inevitable que con esta expresión pensemos en alguna referencia psicoanalítica, pero para este análisis Lagarde comenta acerca de la búsqueda del amor del padre:

Con frecuencia deseamos un padre. Padre en el sentido simbólico de género. Un ser que reúna todos los atributos paternos: ser mi referente, mi juicio, mi norma, mi regla. [...] el que posee los bienes, los recursos y los poderes. Dame significa: dame tus bienes, tus recursos, tus poderes, cobijame bajo tu manto poderoso, defiéndeme con tu escudo, dime qué hago, decide por mí... Porque yo no soy mi referente, yo no tengo juicio, yo no me normo, yo carezco, yo no tengo algo que tú si tienes. Cuando tengo estas expectativas lo que deseo es un padre. (Lagarde 2001: 32).

En este sentido, la lámpara simboliza el descubrimiento de Nora por depender siempre de una figura masculina para entenderse a ella misma.

Cuando llega por segunda ocasión Krogstad, Nora se encuentra inestable, ya no vemos una mujer tan segura, al contrario, vemos una mujer aquejada por sus dudas y su necesidad por salvar a su familia, sin importar lo que pase con ella, por eso hay un momento de la escena donde parece que el procurador se aprovecha de esa debilidad y juega con ella:

KROGSTAD: [...] Simplemente quería decirle que no tome este asunto demasiado enserio. Por ahora no pienso presentar ninguna denuncia contra usted.

NORA: No, ¿verdad? Lo sabía.

KROGSTAD: Todo puede arreglarse amistosamente, sin tener que mezclar a otras personas; y el asunto puede quedar entre nosotros.

NORA: Que mi marido nunca se entere. (Ibsen 2015: 84).

Ella está dispuesta a sacrificarse por el silencio de Krogstad; recordemos lo mencionado sobre el sufrimiento como una “virtud” femenina; en nuestro contexto social, nos han enseñado que para una mujer siempre es primero la familia, llámese padres, hermanos o hijos. Hemos aprehendido a ser serviciales, sumisas y tolerar todo lo que conlleva. Y dado que la protagonista quiere cumplir con el modelo de “la mujer ideal”, carga con la “culpa” de todo lo sucedido en las últimas escenas.

No olvidemos que todo pasa en vísperas navideñas; época que para la mayoría de la sociedad occidental es importante por la carga emocional, social y simbólica que tiene, siempre queremos que esas fechas sean especiales, por eso los adornos, los banquetes, los regalos, entre otras cosas; por lo que se vuelven fechas en las que se pretende olvidar, o al menos evadir, las penas diarias; y que generalmente se deposita en la figura materna esta tarea por lo mencionado anteriormente, sobre el rol que debe cumplir la mujer dentro del hogar. Entonces Nora va a intentar guardar el secreto por el mayor tiempo posible, para no arruinar la Navidad.

Para finalizar el segundo acto, Nora Helmer baila una tarantela napolitana; es importante puntualizar el origen de esta danza: en la Edad Media, en una región al

sur de Italia, cuando te picaba una tarántula la familia pedía que fuera un violinista para que tocara durante horas y la víctima de la picadura pudiera bailar frenéticamente para que el veneno saliera del cuerpo por medio del sudor (Cfr. sobreleyendas.com, 2019). Veo muy oportuna esta aclaración ya que en la escena en la que la protagonista ensaya esta danza, siempre va a destiempo, cuestión que provoca la desesperación de Torvaldo, se enfurece con ella y se queda a ensayar; pero también es una manera de liberación de la tensión acumulada durante todo el segundo acto, para que posteriormente asuma su trágico destino, cuando regresen de la fiesta de Navidad y Torvaldo descubra la carta que Krogstad dejó en el buzón; expresado por el siguiente texto, que es el final del acto:

NORA: [...] Las cinco. De aquí a media noche quedan siete horas. Y luego, veinticuatro hasta la próxima medianoche. Entonces habré terminado de bailar la tarantela. Veinticuatro y siete, treinta y una. Tengo treinta y una horas de vida. (Ibsen 2015: 92).

### **ACTO TERCERO**

Al iniciar el tercer acto se encuentran Cristina y Krogstad, esta es la primera escena donde no vemos a Nora Helmer. Aquí se conocen los antecedentes de la relación entre estos dos personajes, donde él quería casarse con ella, pero Cristina al verse en problemas económicos y tener que ayudar a su madre y a sus hermanos, decidió casarse con alguien más. Ahora que la Sra. Linde está sola, sin nadie a quién cuidar, ni a quién proteger, decide hacerle una propuesta a Krogstad, ya que mediante su plática ambos han notado que se sienten como unos náufragos, sin rumbo ni motivos para seguir:

SEÑORA LINDE: Krogstad; ¿y si esos dos náufragos se unieran en la misma tabla?

KROGSTAD: ¿Qué dice?

SEÑORA LINDE: Dos náufragos en la misma tabla están mejor que cada uno en la suya. (Ibsen 2015: 95).



Ella le propone estar juntos para sobrellevar la vida, para sobrevivir y tener alguien por quien trabajar; Krogstad es la mejor opción para poder cumplir con su rol de género, ser una *madresposa*, a pesar de que no sean sus hijos biológicos. Sobre esto Lagarde comenta:

Las mujeres contemporáneas estamos todavía muy marcadas por la ideología que nos dice que la felicidad es igual a esta forma de amor, en la que lo más importante no es tener a un hombre que nos ame sino tener a un hombre a quien amar. Esta jerarquía amorosa es la que nos debe hacer felices. En muchas relaciones actuales esta ideología se expresa en que las mujeres soportan mucho mejor el desamor que la falta de alguien a quien amar. (Lagarde 2001: 51).

Durante toda la obra vemos esa necesidad de tener a alguien por quien trabajar de Cristina, y ahora que ya tiene esa seguridad, entiende que así como ella enfrenta su pasado, Nora también debe hacerlo con Torvaldo y decide ya no interceder a favor suyo; así que Torvaldo leerá la carta para enterarse de todo, aunqueo Krogstad puede evitarlo, a lo que contesta la Sra. Linde:

SEÑORA LINDE: No, Krogstad: no pida usted la carta.

KROGSTAD: Vamos, dígame ¿no fue en realidad esa la razón por la cual me citó aquí?

SEÑORA LINDE: Sí, con el sobresalto del primer momento... Pero han pasado veinticuatro horas y durante ese tiempo he presenciado cosas terribles en esta casa. Helmer debe saberlo todo. Nora y él tienen que explicarse francamente. Así no habrá más ansiedad. (Ibsen 2015: 96-97).

Gracias a este último texto la vida de Nora cambiará radicalmente.

Cuando Cristina se da cuenta que ha terminado la tarantela y que en cualquier momento va a llegar el matrimonio Helmer, le pide a Krogstad que se marche para que no lo vean, unos momentos después llegan los Helmer de una manera festiva, además de que Torvaldo viene un poco ebrio, el encuentro se vuelve incómodo porque el Sr. Helmer espera privacidad en su hogar. Cuando Cristina logra irse de la casa se puede entender que Nora quiere evitar a su esposo, pero no es solo por la carta, es por otra cosa, que más adelante entendemos que es por su insistencia

a tener relaciones sexuales, sin importar si ella quiere. Para esto el Instituto Nacional de las Mujeres tiene las siguientes estadísticas:

Entre los principales motivos por los que las mujeres casadas o unidas no recurrieron a las autoridades ante la violencia contra ellas por parte de su pareja, se encuentran: la creencia de que se trató de algo sin importancia o que él no va a cambiar (73.8%), por vergüenza o para que su familia no se enterara (10.8%), por sus hijos o porque su familia la convenció de no hacerlo (9.4%), porque él le dijo que cambiaría o porque piensa que su pareja tiene derecho a reprenderla (9.1%), por miedo (8.0%), porque no sabía que podía denunciar (6.1%) y porque no confían en las autoridades (4.3%). (INMUJERES 2018).

El comentario anterior pone en tela de juicio, si en verdad hay violencia sexual, Nora no lo percibe así, ya que como se mencionó antes, parte de la normatividad en muchos lugares es que no se considera violación si el victimario y la víctima son cónyuges. Por lo tanto, me atrevo a pensar que Nora piensa que es su deber de esposa. Además Lagarde que ha servido como base para este análisis, menciona que:

La madre esposa debe anhelar y actuar toda su vida en función de satisfacer las necesidades de su cónyuge [...] no importa si recibe o no nada a cambio. Y si no satisface sus necesidades, debe aprender a aparentar que lo hace. [...]

Como resultado del modelo burgués, las madres esposas deben asumirse como seres de sexualidad. Educadas con prohibiciones, con tabúes, con pecados sexuales por todas partes, tienen que aprender al mismo tiempo a satisfacer necesidades sexuales.

Ésta es una de las ambivalencias sincréticas que más afecta a las mujeres: tener que **ser puras e impuras a la vez, tener que ser “damas en la calle y putas en la cama”**.<sup>4</sup> (Lagarde 2001: 51).

Entonces si las mujeres nos viéramos en la situación de Nora, ¿estamos complaciendo por obligación o somos violadas por nuestra pareja? Hoy en día podemos hacer esta pregunta y se puede denunciar, anteriormente es posible que

---

<sup>4</sup> Las negritas son mías.

a la mayoría de las mujeres no les hubiera pasado por la cabeza que eso era una agresión sexual, y no por ignorancia si no por lo que las prácticas sociales indican que es el deber de una mujer, como si fuera un mandato divino, ya que la meta es tener una familia y perdurar en el mundo.

De nuevo en la obra, el abuso no sube de nivel ya que llega inoportunamente, o como salvación para Nora, el Doctor Rank; borracho y haciendo varios comentarios inoportunos acerca de su estado de salud; podemos leer que Nora quiere hacer tema de conversación para que no se queden a solas, hasta que el doctor la compara con una mascota, de cierta manera Rank lanza ese comentario de manera rencorosa por lo que pasó en el segundo acto con su infructuosa declaración de amor. Cuando se retira de la casa deja en el buzón su carta marcada con una cruz negra, como lo había advertido, así que Nora está obligada a explicarle a Torvaldo el estado y la decisión de Rank de morir a solas; pero cuando termina el asunto, el Sr. Helmer quiere continuar con el “cortejo”.

Hemos visto durante muchas escenas la insistencia de Nora para que Torvaldo no se entere del préstamo, y habla de un *milagro* próximo a realizarse, con el siguiente diálogo de Torvaldo ella decide dar a conocer la verdad para que se produzca:

HELMER: [...] ¡Oh, adorada mujercita! Parece que nunca te estrecharé bastante. Figúrate, Nora... muchas veces desearía que te amenazase un peligro inminente para poder arriesgar mi vida, mi sangre y todo por ti... (Ibsen 2015: 104).

El texto de Torvaldo le brinda a Nora seguridad de la realización del milagro, ¿cuál es ese milagro? Que se cumpla la fantasía del caballero salvando del peligro a una mujer. Este tipo de fantasías las tenemos todos, pero en el caso de las mujeres, hay un peso emocional más significativo porque lo aprendemos en nuestro entorno social, como por ejemplo, en la literatura, los programas televisivos, la cinematografía, entre otras cosas.

Una clave muy importante para poder negociar en el amor es identificar cuáles son nuestros mitos amorosos. Todos los tenemos. No se trata de sólo de la debilidad de algunas mujeres, es una realidad colectiva.

Todos los mitos aparecen como creencias, y con frecuencia no tenemos idea de cuál es la distancia entre mito y la realidad posible. Y por eso, una fuente de continua frustración está en confundir lo que debe ser con lo que es. (Lagarde 2001: 68).

Hemos resaltado la importancia del amor en las mujeres, y Nora sustenta todo lo que hizo con el amor que siente hacia su esposo, por lo tanto, no va a dejar que él cargue con la culpa; lo dice esperando que Torvaldo como “buen caballero” salve a la “doncella en apuros”, como momentos antes él había alardeado; pero Helmer no reacciona de ese modo, al contrario, la insulta, la amenaza y le dice que su castigo será estar en su casa encerrada y sin poder educar a los niños.

Podemos ir conociéndonos mejor si sabemos seguir en nuestra subjetividad el hilo finísimo de la mítica. ¿Cómo se reconocen las fantasías? Son relatos. Una se imagina cosas que suceden, y esas cosas se encadenan, forman parte de una historia. [...] ¿Qué tipo de acontecimientos amorosos llenan nuestras fantasías, qué papel jugamos nosotras en ellas, qué papel les damos a los demás, y hacia dónde queremos llegar con nuestras fantasías? (Lagarde 2001:69).

Si Nora tuviera la obligación de responder, se referiría mucho a la fantasía de que, si una mujer cumple con su rol de *madresposa*, todo va a estar bien por tener a un hombre a su lado. Y ese es el error trágico de Nora: corresponder al mito y a lo aprendido de ser la *madresposa* perfecta y hacerlo por amor.

Por amor hacemos muchas cosas sean ordenadas o no, por medio del amor nos movemos en el mundo y en nuestras relaciones familiares y de pareja. El detalle es saber cómo concebimos el amor, si es algo que se sufre, algo que es mutuo y correspondido o como un mandato.

Continuando con la obra, llega Elena, ahora para interrumpir el momento en que Torvaldo ataca a Nora, con una carta de Krogstad donde regresa el recibo y deja las cosas en paz; en ese momento Torvaldo se siente salvado, se ensimisma y perdona a Nora por lo que pasó y lo que hubiera pasado, nunca piensa en su esposa quien estaba en peligro. En ese momento, Nora tiene un texto muy significativo que dice: “voy a quitarme el disfraz” (Ibsen, 2015:107); refiriéndose a

que trae el traje de la tarantela, pero que tiene una enorme carga simbólica, porque cuando Nora salga con ropa y no con su pijama, no será la misma Nora de los otros actos.

Al regresar a escena, Nora deja de ser sumisa y empieza a cuestionarse acerca de su vida, de su padre, de su esposo, de la relación con sus hijos, de su educación y por lo tanto cuestiona a la sociedad y sus leyes. Ha estado por más de ocho años con un extraño, ya que no es el hombre que ella pensaba o imaginaba; se ha dado cuenta que fue educada para complacer a su padre y luego a su esposo, que nunca tuvo oportunidad de pensar u opinar por su cuenta, todo era de acuerdo a lo que ellos dijeran; en consecuencia, su felicidad o enamoramiento no eran verdaderas, solo eran parte de su fantasía amorosa acerca de la construcción social de un matrimonio y una mujer ideal.

Cuando nos des-enamoramos, lo primero que aparecen son los defectos que negamos durante el enamoramiento. Esos defectos ya no aparecen chiquitos y reducidos, sino magnificados, se vuelven gigantes. [...] Necesitamos recuperar el sentido de realidad, el sentido del yo misma, que es lo que perdemos en el enamoramiento al fundirnos con la persona amada. [...] Recuperar el sentido de nosotras mismas significa también recuperar el tiempo. (Lagarde 2001: 80).

Ahora Nora deja de ver a Torvaldo como un caballero, como una persona benévola, amable y cariñosa; ahora ve su agresividad, su envidia y su egocentrismo alardeando su papel de hombre; también ella reconoce su lado oscuro, donde siempre fue una muñeca, un bello accesorio para presumir y provocar la envidia de los demás. Esta desilusión y desencanto la lleva a hablar con Torvaldo por primera vez frente a frente, poniendo las cartas sobre la mesa.

Ahí el personaje sufre un golpe de realidad que la devuelve a su pasado y se da cuenta que siempre ha trabajado por ser la mejor madre, la mejor esposa y la mejor hija, pero nunca se preocupó por ella, por su educación, por sus ideas o por llevar el control de su vida:

NORA: Ya no creo en eso. Creo ante todo que soy un ser humano, igual que tú ... o, al menos debo intentar serlo. Sé que la mayoría de los hombres te darán la

razón, y que algo así está escrito en los libros. Pero ahora no puedo conformarme con lo que dicen los hombres y con lo que dicen los libros. Tengo que pensar por mi cuenta en todo esto y hacer el esfuerzo por comprenderlo. (Ibsen, 2015:111).

Cuando Nora le explica a Torvaldo cuál era el milagro que ella esperaba, menciona que para evitar que él cargara con la culpa había pensado en suicidarse. Un pensamiento que nos recuerda a las novelas románticas como *Ana Karenina* de León Tolstói y *Madame Bovary* de Gustave Flaubert; donde las protagonistas se suicidan, motivo recurrente en la literatura del siglo XIX, principalmente en el realismo y su crítica al romanticismo.

Nora decide irse de la casa, no sin antes hacer su último acto amoroso por su aún esposo:

NORA: Escucha Torvaldo. He oído decir que, según las leyes, cuando una mujer abandona la casa de su marido, como yo lo hago, está él exento de toda obligación con ella. De cualquier modo, te eximo yo. No debes quedar ligado por nada, como tampoco quiero quedarlo yo. Ha de existir plena libertad por ambas partes. Toma, aquí tienes tu anillo. Dame el mío. (Ibsen 2015:114).

Defino que es un acto amoroso ya que aún piensa en la felicidad y bienestar del otro; pero de ahora en adelante ella cargará y enfrentará el peso del recuerdo de esa casa y de sus habitantes. Nora se despide dejando en claro que no quiere que Torvaldo le escriba o le mande dinero. Ahora se invierten los papeles y el Sr. Helmer es quien pide que se realice el milagro de la reconciliación y Nora se quede en casa.

Así Nora sale de su casa, convirtiendo la obra *Casa de muñecas* en una de las obras más importantes de Henrik Ibsen.

Después de 140 años de escrita, el drama impacta en contextos como el nuestro, en el que una mujer mexicana aún puede identificarse con Nora, porque persisten estos roles de género similares en nuestro país.

Como mexicana, educada bajo la tradición judeo-cristiana, lo primero que pensé cuando Nora deja su hogar fue que hoy en día lucharíamos por nuestros hijos,

porque preferimos seguir con el estereotipo de madre sufriente que piensa en los demás antes que en ella; sin embargo la realidad supera la ficción, hoy también concebimos que ser madre y tener una pareja no son las únicas realizaciones femeninas.

Analizar esta obra dramática junto con el libro de *Claves feministas para la negociación del amor*, provoca que nos demos cuenta que la violencia dentro del hogar es más común de lo que parece en todo el mundo, y nos responsabiliza a que tenemos que poner un límite y tomar acciones contra esta normalización de mujeres sufrientes, para empezar a pensar en mujeres felices y plenas por sus propios medios.

## II: DIARIO DE TRABAJO DEL PROCESO CREATIVO

*Solo concibo una manera de hacer teatro, no creo en ninguna otra; la única manera de hacer teatro es enamorados...entonces cuando uno empieza un proyecto y no lo enamora a uno, entonces la técnica y el método consisten en ser capaces de autoseducirnos...porque si no conseguimos seducirnos hasta enamorarnos de lo que vamos a hacer, no lo vamos a hacer como el teatro lo exige y el teatro es pasión.*

Luis de Tavira

### **\*Proceso de análisis y diálogo con actores y director.**

Para esta parte del escrito consideraré las impresiones registradas en las bitácoras<sup>5</sup> que estuve realizando en cada sesión de trabajo, desde el 25 de enero hasta el 20 de marzo de 2018, contemplando bitácoras extra.

Como primer punto es importante resaltar que *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen no fue la primera opción para llevar a escena, en principio se consideró la obra *Los Calzones* de Karl Sterheim; una farsa alemana donde podíamos ver a una mujer violentada físicamente por su esposo y abusada por el género masculino, sin embargo, cuando estábamos analizando el texto pensando en el tema de violencia de género, todo parecía muy lógico, pero al momento que hicimos lecturas con todo el equipo de actores, nos dimos cuenta que había violencia pero que no era el tema principal, en esa obra el tema central era el clasismo; entonces me surgió una pregunta: ¿es posible ajustar al tema de nuestro interés? La respuesta fue que sí, pero con una adaptación.

Como los lineamientos internos de la Licenciatura en Artes Teatrales para la titulación por Obra Artística no aprueba las adaptaciones personales, por ello se decidió no correr el riesgo en ese aspecto. Entonces opté por cambiar de obra dramática para poder hablar con libertad acerca de la violencia de género dentro del hogar.

---

<sup>5</sup> Bitácora: escrito donde se relata el ensayo o algún día de trabajo con reflexiones, dudas, nueva información; para que de esta manera se pueda revisar el proceso y tratar de responder las preguntas planteadas. También el hecho de escribir es una herramienta para la construcción de ideas.



Menciono esto para destacar la importancia de hacer en conjunto el análisis literario, ser perceptivos a la diversidad de temas y perspectivas que engloba un texto dramático y no solo enfrascarnos en tratar uno solo; en una obra dramática podemos encontrar algunas líneas temáticas, pero hay veces que queremos forzar una visión y entre más forcemos esa idea, se compromete la verosimilitud de la propuesta porque nos limitamos al tema y no a lo que puede presentar la obra literaria.

Nos convencimos de que el texto de Sterheim no representaba nuestros anhelos artísticos y de discurso, así que regresamos a la raíz de la problemática de género tratado en el drama literario y comenzamos a leer la obra que, sería el punto de partida para el proyecto: *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen.

Los actores de este proyecto artístico, desde un inicio supieron que era un proceso de titulación, por lo que estaban consientes que habría ocasiones en que regresaríamos a lo académico, como charlas del tema, cambio de información, lecturas de bitácoras por mi parte y que podía alargarse el proceso. Es un equipo formado por actores y actrices de distintas generaciones de la licenciatura: Daniela Salazar y Salvador de la Barrera, ambos egresados en 2005, Angélica Hernández egresada en 2014, Daniel Estrada Fonseca, de la generación 2018; al principio del proyecto estuvo César López, de la generación del 2017; y después se integró Antonio Romero, egresado en 2002.

Después que el equipo se consolidó y se comprometió con el proyecto *Casa de muñecas* yo comencé a trazar una ruta metodológica de creación para el personaje de Nora, que se encuentra enmarcado en una estilística realista. Para ello elegí como marco teórico la perspectiva de Raúl Serrano sobre el método realista de acciones físicas de Stanislavsky por dos razones, en principio porque fue el autor que revisamos en las clases de licenciatura y en segundo término porque al no ser un escrito traducido, la cercanía con los términos me permitía entender y aplicar técnicamente estos conceptos para la creación.

Al respecto, dice Raúl Serrano en su libro *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, acerca del trabajo de mesa:

El trabajo del actor debe comenzar, [...], con una conversación profunda de texto dramático. Se analiza desde variados enfoques, pero esencialmente se procura comprenderlo, [...]Lógicamente, tras haber definido con cierta precisión, el ambiente en el que transcurre la acción, el contexto histórico e incluso detalles estilísticos propios del autor en consideración. Tras el periodo, se pasa recién a la práctica sobre la escena. (Serrano 1996: 81).

Teníamos cierto miedo de tomar el texto por la carga social que tiene el autor y la obra, la veíamos como una obra intocable, pero no por eso dejábamos de identificarnos y de leer descubriendo la línea de los personajes, las relaciones, las atmósferas y las implicaciones temáticas. Con cada lectura nos dábamos cuenta del grado de exigencia actoral para montar *Casa de muñecas*.

Desde el inicio se decidió el reparto de personajes y mi tarea fue crear a Nora Helmer. Una de las primeras impresiones que me dieron las lecturas fue que ella tiene cierta actitud infantil, a veces parece una niña que quiere evitar conflictos con Torvaldo, por lo que ella hace lo que él diga; esta actitud infantil se sostiene en una evasión e incapacidad para afrontar, ver y asumir la tristeza, ella siempre va a querer buscar la luz, el lado positivo y banal.

Durante el proceso de lecturas salieron muchas charlas acerca del tema o de las escenas que analizábamos, salieron experiencias propias y familiares, reflexiones y debates de lecturas o información que cada quien conocía. Fue enriquecedor todo esto porque me permitió contemplar con mayor amplitud las posibilidades de creación para Nora Helmer y sus relaciones con los otros personajes.

Me parece importante rescatar algunas anécdotas que se dijeron durante el proceso de trabajo de mesa, ya que fueron parte de mi entendimiento sobre tipos de violencia más sutiles que se asumen de manera cotidiana, contrario a la violencia física, psicológica o sexual que resultan evidentes, y en términos estéticos, efectistas:

- La primera fue de una mujer que debía tener la sopa de su marido a la temperatura que a él le gustaba; para lograr eso, ella tenía sopa dividida en tres temperaturas distintas: la primera en una olla en la estufa a fuego

medio calentándose, la segunda en una olla tibia, la cual apagaba cuando sonaba el timbre de salida de la fábrica donde trabaja su esposo y la tercera era la sopa en cubos de hielo.

- La segunda anécdota es de una mujer que fue a una fiesta con sus amigos, usando la ropa de moda de la época. Sus padres fueron por ella para sacarla jalándola por el cabello, para luego golpearla por “no darse a respetar” y por “dar un mal ejemplo” a sus hermanas menores, además de responsabilizarla por si alguna de ellas no se ajustaba a lo que “debe ser una mujer”, entonces también, ella iba a ser la culpable.

Destaco estas dos historias porque me hicieron pensar que vivo en un lugar y posición privilegiada, además que mi educación no fue igual a la de otras generaciones de mujeres. De igual manera llegamos a platicar entre las compañeras de proceso sobre anécdotas en las que nos hemos sentido oprimidas por alguna otra persona por el hecho de ser mujeres, incluso a identificar algunas situaciones cotidianas como “corres como niña” o la idea de que las secretarias se sientan en las piernas del jefe y que nosotras mismas asumíamos como “normales”.

Estas conversaciones me condujeron a entender que muchas veces, como estudiantes de actuación, reducimos el proceso creativo a basarnos en experiencias e historias personales, lo que limita la investigación y no contemplamos cuestiones teóricas, perspectivas ajenas, estadísticas, programas de gobierno, perspectivas de las épocas y estilísticas de las obras dramáticas que nos permitirían ampliar el panorama para la creación de un personaje.

Una gran reflexión a la que llegamos en conjunto fue pensar que el machismo no existe en las clases sociales altas, ya que las mujeres tienen más privilegios, pero eso no las excluye de que se presente otros tipos o grados de violencia en el hogar.

También hablamos de lecturas como las mencionadas en el apartado anterior, de la feminista nigeriana Chimamanda (2012), de cómo ella vivía la violencia simbólica de cualquier hombre de su país, cada día de su vida, al grado de creer

que así debe ser y que es normal. También hablamos del término *rol performativo* de la norteamericana Judith Butler (Cfr. Sabsay 2011) , donde se habla de que el género debería ser como la ropa, cada ser humano decide qué ponerse, además lo distingue del término 'sexo', por lo cual, puede haber hombres femeninos y mujeres masculinas; y nada tiene que ver esto con su orientación sexual. También fue fundamental leer algunos apartados del libro de etiqueta y buen comportamiento de Amy Vanderbilt, con los que pensé lo siguiente: ¿acaso hemos soportado y tolerado distintos actos de violencia como mujeres, por demostrar buenos modales en actividades que van de lo banal a lo trascendental? Como nunca demostrar ansiedad sobre los informes de las cuentas bancarias o de las deudas, ya que es vergonzoso que sepan que hay cuentas pendientes.

Por supuesto que durante el trabajo de mesa busqué y me dieron mucha información, y uno de mis primeros miedos era tener tanta información sin saber cómo organizarla para mi construcción de personaje, además de hacerlo parte de la conducta y de los signos psicofísicos expresados por el personaje de Nora Helmer. Siguiendo la misma línea de los miedos que sentí durante el trabajo de mesa, fue que para mi última puesta en escena académica *El Último Ciclista* de Karl Svenk, dirigida por Jesús Angulo; tuvimos que raparnos, y esto para mí significaba ponerme vulnerarme acerca de la idea de que perdía mi feminidad, porque pensaba que no iba a "parecer mujer". Mi sorpresa fue que una vez rapada entendí lo que decía Butler, el largo de mi cabello no define mi feminidad, y una vez entendiendo eso me empecé a enfocar en la comprensión del rol femenino como constructo social y no por apariencia.

Otro de mis miedos fue enfrentarme a un personaje que estuviera casi todo el tiempo en escena y tan detallado en su evolución, pues nunca había trabajado con un texto con una carga de diálogos tan grande y diversa para construir una línea de pensamiento. Por eso, desde el inicio tuve presente que tenía que entender lo que decía Nora, no solo en términos de anécdota y gramática, sino para poder

crear imágenes e ir construyendo lo que Stanislavsky llama la línea de pensamiento<sup>6</sup> y con ello, los signos psicofísicos.

También en esta fase hicimos un experimento, donde las mujeres leímos los personajes de los hombres y viceversa, el objetivo era interpretar el otro rol de género sin caer en la simulación, sino en la asimilación del poder y sometimiento por género y clase social. Había veces que hasta cambiábamos la voz como para “parecer” hombre o mujer, y el director, Carlos Gayón, nos regresaba, ya que no estábamos asimilando la situación y solo “hacíamos como si” fuéramos hombres o mujeres. Fue un ejercicio complicado, pero gracias al actor que leyó a Nora, pude observar los momentos donde Nora hace distinción de clase social, sobre todo con Krogstad y Ana María.

Asimismo, hicimos lecturas detalladas de escenas. En mis bitácoras resalto una, que es la escena del Doctor Rank con Nora, ya que cuando la trabajamos mi compañero Daniel Estrada y yo decidimos que durante la lectura iba a haber estímulos físicos de mi parte, como tomarle el brazo, agarrarle la mano y tocar la pierna “accidentalmente”; todo esto para que él fuera acumulando la idea de que Nora lo estaba provocando; incluso durante esa sesión hablamos de las frases machistas como: “ella se lo buscaba”, “se viste provocativamente”, entre otras.

Conforme terminaba el proceso del trabajo de mesa tenía más claro cómo poder ordenar la información con el texto y la línea de pensamiento o la conducta del personaje de Nora Helmer; por ejemplo, con el libro de Amy Vanderbilt, a pesar de que no íbamos a hacer una obra ortodoxa, me dio material para imaginar muchos antecedentes que no se pueden leer en el texto, pero (en su momento) creí que era importante.

Empecé a imaginar la relación y los antecedentes con Torvaldo, por ejemplo: él acompañaba a Nora a su casa y la primera vez que Helmer fue a su casa ella lo pudo atender como se dicta en las normas sociales para que él pudiera ver que es

---

<sup>6</sup> La definición de este concepto se puede encontrar en el sitio <https://sites.google.com/site/dramaoffline/blog/elmodelodeconstantinstanislavskielactorcomoartista> donde dice que es determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones. Es en esta línea en la cual aparece el concepto de subtexto: aquello que se esconde, que está por debajo del texto.

una “buena mujer”; también me imagino que Nora dio “señales” de enamoramiento para que Torvaldo le pidiera matrimonio. Además me pongo a pensar e imaginar lo que Torvaldo vio en Nora; como el ser un potencial de buena esposa y madre.

En el tercer acto cuando Nora le dice a Torvaldo que ha vivido por más de ocho años con un extraño, no me imaginaba qué significaba, pero con el libro de Amy Vanderbilt, *Nuevo libro completo de etiqueta* (1975) vi que existía un protocolo de tres meses para el cortejo y otros seis meses de noviazgo antes de la petición de mano, y si no se concretaba el matrimonio se pensaba entonces que había sido una pérdida de tiempo.

También la autora menciona qué tipos de regalos se pueden hacer durante el noviazgo y claramente especifica que el hombre no puede regalarle cosas personales o ropa interior a la mujer, esto me permitió entender el supuesto doble mensaje que recibe el Dr. Rank cuando Nora le enseña sus medias color carne en el segundo acto.

De igual manera, hay un protocolo para la entrega del anillo de compromiso y de matrimonio; por lo tanto, en un ensayo mencioné la importancia y significado que tiene esa pieza de joyería, incluso podría utilizar el anillo para crear un signo psicofísico de Nora, que sería cuando ella se sienta vulnerable –sobre todo con la presencia de Krogstad– ya que representa la vida de Nora, su familia, sus creencias y sobre todo a Torvaldo.

Incluso, analizar qué había pasado con la madre de Nora, el libro de etiqueta menciona mucho el papel de la madre en la boda; por lo tanto, llegué a la siguiente conclusión: la madre de Nora pudo haber muerto cuando ella era niña, entre los cinco y siete años, por esto mismo el padre, al no saber cómo educar a una mujer, contrató a Ana María, quien al estar supeditada a la órdenes de su patrón, educó a la protagonista para gustar, servir y ser funcional tal como se percibe el rol social femenino desde la perspectiva de género masculino. Por consiguiente, todo lo hace por él, que significa su vida entera, es lo que le enseñaron, por eso tampoco percibe una falta cuando adquiere la deuda, porque en su código axiológico es algo honorable, ya que no pidió dinero para sí misma,

sino para salvar la vida de su esposo, de modo que actuó como le corresponde a una *madresposa*.

Por último, durante este proceso también hablamos de la importancia del método para crear al personaje, sobre todo en la reflexión de las bitácoras para este trabajo escrito acerca de la construcción del mismo. Si bien pensé que la escuela me había dado una introducción a los diferentes métodos y estilísticas, pero que definitivamente no era una base suficientemente amplia para abordar un personaje de tal envergadura, así que me avoqué a que tenía que revisar minuciosamente las teorías de Stanislavsky y Raúl Serrano para comprender qué es el tren (o línea) de pensamiento, las motivaciones, antecedentes, etc. y así poder crear una ruta para mi personaje; en otras palabras, sabía dónde y qué buscar, por consiguiente la escuela sí me había dado las herramientas necesarias para y seguir investigando.

### **\*\*Proceso de creación en el espacio escénico**

Para esta parte del escrito me basé en las bitácoras del 10 de abril de 2018 al 5 de febrero de 2019, escritos a manera para ordenar las etapas de mi proceso de creación en el espacio escénico.

Quisiera empezar por tratar sobre el cambio de la unidad de tiempo que le hicimos a la obra, ya que originalmente en el texto de Ibsen sucede en tres días, el primer acto el 24 de diciembre, el segundo acto el 25 de diciembre y el tercer acto el 26 de diciembre; pero por cuestión de producción y congruencia con el estilo estético realista se sintetizó la acción a una sola jornada, dividiendo los tres actos en mañana, en tarde y noche, respectivamente, del 24 de diciembre; lo cual nos permitió precipitar las acciones y concebir la evolución del personaje sin pausas, lo que responde a una intención de unificar las unidades de tiempo, espacio y acción en términos aristotélicos.

Así que una de las primeras correcciones, ya estando en escena y en algunas sesiones extra, fue modificar algunos tiempos verbales o frases sobre el suceder temporal de la obra; de igual manera, por cuestiones de contextualización y actualización funcional se modificaron algunas palabras de la traducción de

editorial Cátedra del español castellano a un español neutro, sustituyendo expresiones idiomáticas como “vosotros” por “ustedes” o “dijisteis” por “dijeron”, etc. Todo este proceso no fue de un mes o de algunas sesiones, podría decir que fue un trabajo constante de alrededor de seis meses, ya que el director llegaba con las correcciones y nos las pasaba; pero que al momento de leerlas o estando en escena, ya no era verosímil, no había continuidad y volvíamos a revisar el texto.

Como he mencionado, a veces como alumnos de actuación nos utilizamos las experiencias personales como puntos de partida para entender un personaje: al inicio del proceso me hice varias preguntas, basándome en mi experiencia de vida sobre ¿qué significaba la Navidad para mí cuando era niña? ¿qué significa esta fecha ahora que soy adulta? ¿alguna vez he hecho algo para complacer al sexo opuesto? ¿cuántas veces he soportado y callado actos de violencia? ¿por qué no me gusta o no me siento cómoda con lo femenino? ¿cómo me enseñaron que debe ser una mujer?, éstas y otras preguntas me permitieron matizar y ampliar algunos rasgos del personaje, además de aclararme la línea de pensamiento.

Menciona Raúl Serrano en su libro de *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, que la vida emocional del personaje puede ser construida solamente con el material de las emociones del propio actor (Cfr. Serrano 1996:97), pero sinceramente creo que la experiencia de vida personal no es determinante para la creación de un personaje, ya que considero que la actuación es un proceso poético interpretativo y expresivo en el que la sensibilidad, la técnica, la imaginación y el conocimiento teórico constituyen la base del proceso creativo; por lo tanto, tenía que preguntarme y contestarme cosas que me ayudaran a entender la conducta de personaje, sus motivaciones, sus deseos, sus miedos, entre otros.

Pude responder algunas preguntas, otras conducían a más dudas, pero creo que eso es lo enriquecedor de nuestra profesión, no me imagino a un ejecutante sin preguntas e inquietudes personales y sociales. Por eso pienso que el actor se nutre de su entorno, de lo que ve, lo que escucha, lo que lee y lo que vive. Por esa razón para mí este proyecto tiene tantas implicaciones, porque como actriz, como



mujer y como mexicana estoy harta y desesperada por la situación de violencia de género que existe contra la mujer en mi país y sobre todo en mi Estado.

Ahora bien, cuando se empezó el trabajo en escena, concebimos que el espacio escénico se compusiera de una escenografía fija dispuesta de la siguiente manera: el árbol de navidad al centro, el sillón individual a la izquierda espectador y el otro sillón de dos plazas a la derecha, la cual cambió a los pocos ensayos, para darle más importancia al sillón de Torvaldo, es decir, a lo masculino y no a la Navidad, como se había pensado antes, solo intercambiamos el árbol y el sillón individual. A pesar de tener pocos elementos escenográficos, ese pequeño cambio modificó muchas acciones, porque antes del sillón grande al árbol daba 4 pasos y después tenía que rodear el otro sillón individual. Este ajuste de trazo escénico se hizo en una sesión, a causa de que conforme avanzamos en el planteamiento de las escenas se iban también clarificando los signos visuales plásticos que tenían mayor peso con respecto al texto.

Sobre estas primeras sesiones de trabajo en escena, cuando se inició el trazo escénico el director marcaba varios signos para mi personaje, como el ir a buscar a Torvaldo en puntitas, chiflarle parte de *Para Elisa* de Beethoven; algunos gestos de cariño para convencerlo, la voz a modo de berrinche, cada vez que Torvaldo estira la mano Nora es la que se desplaza, entre otras cosas. En este momento se me dificultaba por ser el inicio y porque solo memorizaba el gesto y lo marcaba como si fuera coreografía, en mis bitácoras las enumeraba, describía y justificaba para que no se me olvidara. Incluso me atrevo a decir que había muchas cosas que me daba pena hacerlas, por sentir que me veía ridícula o falsa, cosa que creo que sucedía ya que no entendía la estructura psíquica del personaje; además, tenía la sensación de que el personaje de Nora Helmer era mucho para mí, que no iba a tener la capacidad de entendimiento y de memoria para interpretarla.

Por añadidura, durante una parte del proceso sentí miedo, preocupaciones por el temor de no poder con toda la carga de trabajo, es decir, ser tesista, ser actriz y ser productora de mi propia obra y trabajo de titulación; además de las posibles críticas de maestros o personas que estimo por lo que representa la obra en el

marco de la tradición teatral. Pero mi maestra de danza Butoh, Perla Salas, una vez dijo que el miedo, al igual que los animales, nos inmoviliza o nos hace avanzar. Así que tomé las herramientas que tenía para poder solucionar cosas y avancé.

Con base en esta parte del proceso de creación actoral, Serrano menciona que la primera herramienta del actor es el propio cuerpo; entonces analicé mis capacidades y debilidades, y a pesar de que pudiera entenderse trivial, me cuesta trabajo estar en tacones, usar ropa ajustada y maquillarme como ritual para mi día a día, entonces desde el inicio de los ensayos me obligué a llevar ropa ajustada, empecé a llevar faldas del largo que buscaba el director y a usar tacones; incluso hubo muchos ensayos en los que procuraba irme maquillada, de manera mínima en muchos casos, pero para ir comprendiendo algunas dinámicas de movimiento y rutina, para poder moverme de manera más a fin con las características conductuales del personaje y hacerlos parte del mismo.

Siguiendo en este aspecto, hubo un momento donde me sentí abrumada por la cantidad de texto, entonces me di cuenta que no estaba recurriendo a una de las herramientas que me dio la escuela, que son las partituras de texto, las cuales vi con Adalberto Téllez y José Coteró, y poco a poco la fui adaptando a mis necesidades.

Consiste en estudiar los elementos del texto por separado para poder entender a quién se lo dices, de qué estás hablando y de esta manera poder crear el tren de pensamiento, imágenes y por consecuencia entender los estímulos y sensaciones que detonan el movimiento conductual cuando ya se está en escena.

Para este proyecto lo que hice fue:

1. Transcribir todos los diálogos de Nora y algunos de los otros personajes, principalmente los que detonaban cambios en el carácter, dejando espacio para algunas notas, señalamientos de las pausas, las cadencias y anticadencias.

2. Después de color rosa o rojo, todos los signos de puntuación, incluyendo los acentos.
3. Con lápiz tracé divisiones de ideas o frases y también señalé (si era necesario) pausas de respiración para no cortar la idea y las cadencias o anticadencias.
4. De color amarillo señalé los verbos.
5. Marqué con azul los sujetos en las oraciones.
6. En naranja subrayé las palabras que se me dificultaban, así como las palabras importantes.
7. En algunos diálogos resalté algún gesto marcado en escena para recordar, pero vi que no me funcionaba y lo dejé de hacer.

A partir de esto pude ir imaginando y creando la línea de pensamiento como le dice Raúl Serrano, pero me gusta más el término que empleaba Raúl Zermeño: tren de pensamiento, porque soy una persona muy visual y me gusta usar imágenes para entender y explicar; este término que se acuña en el teatro realista y su consecuente método, yo lo entiendo evocando las palabras de Luis de Tavira en su ensayo *Interpretar es crear*:

Porque aquellos que, según esa manera incesante de preguntar, se plantean: cómo hago yo mis pensamientos y qué hacen de mí mis pensamientos, se convierten irremisiblemente en dramaturgos del pensamiento, tanto como en pensadores de ese devenir humano que todavía llamamos teatro y que es un incesante pensar ese enigma que todavía llamamos acontecer humano. (TAVIRA 2010:4).

Para entender esto y relacionarlo con el tren de pensamiento me hice las siguientes preguntas: ¿qué hace el actor para crear ese tren o línea y convertirse en dramaturgo del pensamiento? ¿qué pasa en la mente y por ende en las entrañas del actor? Y cuando se está en el presente de la escena, el famoso aquí y ahora, ¿cómo se detona el tren/línea de pensamiento?

Recuerdo que Raúl Zermeño nos explicaba que un tren (personaje) va por las vías (fábula/historia) y en cada estación suben y bajan las personas (relaciones con los

otros personajes, sean presentes o ausentes) también cargan su equipaje (lo otro que no son personas y el otro que tiene que ver con el orden cósmico, las leyes divinas o las leyes del hombre).

Entonces, yo, Alejandra, interpreto a Nora Helmer (tren) de *Casa de muñecas*, la anécdota (vías del tren) ya la he expuesto en el capítulo anterior; su esposo es Torvaldo Helmer y llevan casados ocho años y tienen tres hijos; Cristina es su amiga del colegio que ahora está de visita sorpresa en la ciudad; el Dr. Rank es el mejor amigo de Torvaldo y es considerado de la familia Helmer; Krogstad es un jurista al cual Nora le debe 4,800 coronas y por último está Ana María que es la nana de toda la vida de la protagonista (estas relaciones son presentes), pero Nora también tiene una relación con su padre (relación ausente) que murió justo cuando ella esperaba a su primer hijo y su esposo estaba gravemente enfermo. La gran carga que tiene Nora es el secreto de la deuda que tiene por haber salvado a su marido, todo por actuar como corresponde a una esposa (maletas y ley del hombre).

Toda esta explicación me llevó tiempo entenderla, la analizaba una y otra vez, incluso se la explicaba a otras personas, ya que considero que cuando transformamos el pensamiento en palabra hablada o escrita es porque ya hubo un nivel de comprensión para comunicar.

En la misma línea de comprensión y entendimiento del tren de pensamiento, quiero resaltar la importancia que tiene para la escena, pues aunque hay varios gestos que marcó el director, muchas de las reacciones, posiciones, accesorios para dar continuidad y otros signos conductuales fueron propuesta mía; y pude proponerlos y articularlos porque comencé a comprender la dinámica del comportamiento del personaje.

De esta manera la línea de pensamiento se reforzaba en cada ensayo, y por mi cuenta debía de aumentar las imágenes para llenar cada aspecto o cada escena. Hubo momentos donde por decir las cosas sin pensar, es decir, no tomar en cuenta la línea de pensamiento en la expresión verbal, todo se volvía monocromático, e incluso la memoria fallaba y cuando me quedaba en blanco me

costaba regresar al punto donde me había parado, así que el director detenía y pedía que iniciáramos de nuevo la escena. Esos momentos me provocaron una enorme frustración porque entendía el motivo de la interrupción, pero la falta de memoria hacía que me bloqueara, incluso hubo veces donde el director pedía que me concentrara y que me calmara; cuando me hice consciente de esto, trabajé más sobre las partituras de texto, los antecedentes, las imágenes, etc. Para que en el próximo ensayo no ocurriera lo mismo.

Decidí invertir tiempo en informarme, ver películas para el personaje, leer, entre otras actividades paralelas al proceso. Sin embargo, una vez escuché de Luisa Huertas la siguiente frase: “Líbrenos Dios de los personajes de casa”. Haciendo referencia a que el personaje no se crea únicamente con elementos conceptuales analizados fuera del ensayo, si no que la creación es un acto de comunicación viva entre los intérpretes y el universo escénico. Recalco que el trabajo en casa es fundamental, pero si no hay comunicación entre los intérpretes no hay evolución de personajes, de escena y por lo tanto la obra no tiene sentido.

El aporte de este intercambio de ideas y conocimientos entre diferentes generaciones de intérpretes, me permitió tener hallazgos de gestos, movimientos y creación de los estímulos y reacciones. Además, enriqueció la perspectiva no solo con los actores sino también con el director, un claro ejemplo fue cuando íbamos a trazar la escena de Nora y Krogstad del primer acto, en la que al inicio aparecen los hijos de Nora a jugar con ella, el Mtro. Carlos Gayón nos dijo que Nora les iba a decir los textos, como si ellos estuvieran en otro cuarto, es decir, fuera de escena; pero en lo personal me quedaba una insatisfacción con la idea que yo estaba planteando de Nora Helmer, la *madresposa* ideal de Torvaldo; así que propuse que uno de los hijos de Nora fuera bebé, para que en escena saliera una cuna o carriola y que yo pudiera tener al hijo en brazos, y así poder ver a Nora en su rol de madre. Le agradó la idea y el argumento, así que decidimos hacerlo y utilizarlo para otras dos escenas, la presencia del hijo provocó más acciones y en mí estaba el estímulo de estar alerta al bebé o construir una serie de signos que denotaran el “instinto materno”.

Otro entendimiento en conjunto fue el origen de la tarantela que nos explicó Daniela Salazar, nos pareció interesante ya que cobraba otro sentido, nos daba una imagen erótica y coqueta, distinto a como lo habíamos supuesto en el trabajo de mesa que era otro rasgo infantil de la protagonista.

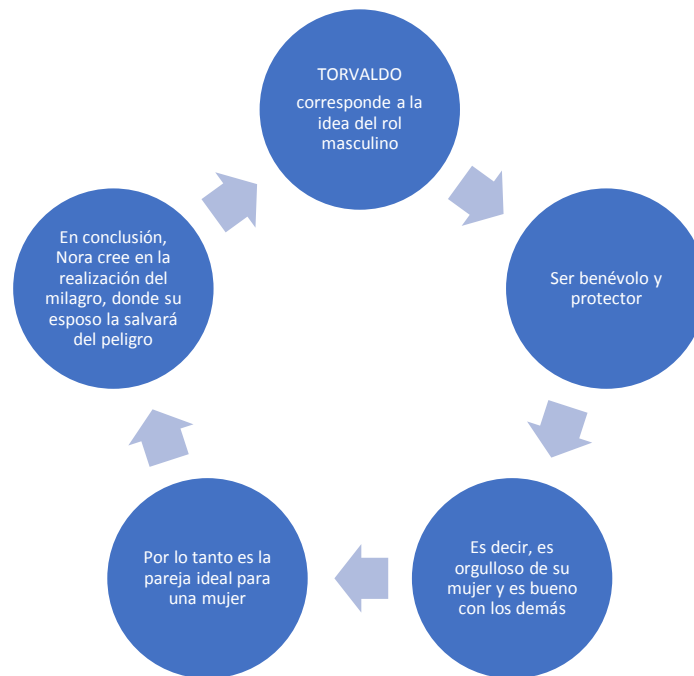
Pero también hubo momentos que tenía que recordar y replantear cosas que se habían dicho o que había pensado durante el trabajo de mesa. El más revelador o el momento más significativo fue cuando reflexionamos sobre el texto de Nora hacia Torvaldo en el segundo acto:

NORA: Sí, ciertamente, no olvides lo que escribieron algunos tipos malvados. Si no llega a enviarte el ministerio para hacer indagaciones, y si no hubieras sido tan benévolo con él, estoy segura que habrían acabado por destituirle. (Ibsen 2015: 74).

Es decir que la idea que yo tenía de cómo había iniciado la relación entre el matrimonio Helmer estaba un poco desorientada. Después de leer a Lagarde me quedó claro que yo también caí en el mito del amor verdadero; porque entre César López (que interpretaba a Torvaldo en la primera parte del proceso), el director y yo nos hicimos preguntas como: ¿por qué mandaron del ministerio a Torvaldo con el padre de Nora? ¿ya se conocían antes? ¿por qué Torvaldo siempre habla despectivamente del padre de Nora? ¿por qué Nora dice que Torvaldo fue benévolo con su padre? ¿Nora en verdad decidió casarse con él?.

Y entre los tres contestamos e imaginamos las respuestas y planteamos lo siguiente: Probablemente el padre de Nora se vio inmiscuido en un asunto legal y por eso el ministerio mandó a alguien a investigar; Torvaldo pensaba que era una pérdida de tiempo o que el señor podía perder fácilmente; pero al ver a Nora se aprovechó de la situación para agradar, es decir que le ayudó al señor para quedar bien con ella y obtener su atención y cariño, como para mostrar su caballerosidad y su buena cara; por lo tanto, el padre pudo haberle dicho a Nora que él sería un buen esposo y ella lo aceptó como tal, mas no lo decidió.

Por consiguiente, hice el siguiente cuadro para ordenar mis ideas:



Con esto pude comprender mejor a lo que se refiere Nora con el milagro que espera: que él la protegiera cuando ella estuviera en peligro, como un caballero de la edad media, en este caso él debía protegerla de Krogstad.

Después de que la memorización del texto dejó de ser un punto central en el trabajo escénico, existió más libertad para experimentar cosas nuevas, estímulos distintos; incluyendo en las escenas que ya estaban trazadas, porque seguían creciendo. Esto lo detecté cuando ya empezábamos a pasar el acto completo, mi cuerpo se expuso a cambios, incluso había momentos que la respiración estaba mejor posicionada, el cuerpo se tensaba con la presencia de Krogstad, el corazón se aceleraba en los silencios con Torvaldo del segundo acto. Tal vez a esto es a lo que se refiere Serrano cuando dice que el actor encarna al personaje; el actor convierte la palabra en acción. (Cfr. Serrano 1996: 35).

Sé que las acciones y las reacciones ante los distintos estímulos son del personaje, pero el cuerpo es el mío, yo siento como el personaje, yo respiro como el personaje; es decir que mi cuerpo tiene una reacción física ante la ficción; existe una tensión corporal, un cambio de respiración ya sea para hablar o por algo que

esté pasando en escena, y creo que si reprimimos esos impulsos al inicio nos volvemos rígido, impuestos, falsos, inverosímiles, además que nos perdemos de nuevas posibilidades, ya que son reacciones a los estímulos, ya si la expresión de estos impulsos no resultan verosímiles en la escena, se cambia la propuesta y se trabaja en eso.

Un ejemplo al respecto es cuando estoy en el segundo acto, donde la respiración está tranquila hasta que Nora discute con Torvaldo, se acelera el corazón cuando ve cómo se va a su oficina después de haber mandado la carta de despido a Krogstad; al final de la escena con Rank hay silencio, pero la respiración me ayuda para guardar la calma y para que Ana María no se dé cuenta de que algo pasó entre ellos y poder replantear la forma de encarar la traición del Doctor. Después viene la escena con Krogstad que significa peligro, alerta y advertencia, ya que Torvaldo está en la casa, ella quiere hablar más rápido, pero él hace lo contrario y eso genera una ansiedad de querer moverme por todo el espacio, a manera de evasión, pero como Nora “debe” mostrar seguridad ante ese personaje por eso se queda de pie, pero hay como un cosquilleo en todo el cuerpo que provoca un movimiento en las manos a modo de tic nervioso para poder controlarse. Después llega la escena con Cristina donde Nora por fin después de 8 años dice la verdad de dónde y cómo obtuvo el dinero, en ese momento decide que para salvar a Torvaldo va a suicidarse después de la fiesta de disfraces para no ocasionar más problemas. En la siguiente escena cuando entran Rank y Torvaldo a la sala, viene el momento donde el objetivo imperativo de Nora es que su esposo no abra el buzón, ya que hay una carta con la verdad de su secreto, por lo tanto, baila mal y a destiempo a propósito para tener una excusa de que su esposo se quede con ella sin trabajar ni abrir el buzón.

Tal vez esto último se lee anecdótico, pero lo describo para exponer lo que pasa con Nora en el segundo acto, porque es justo a partir de éste que no hay ninguna escena en la que no haya tensión y además que el personaje tiene una separación entre lo que construye mentalmente y la acción escénica.



El cuerpo del actor debe estar preparado y disponerse a ello; por consiguiente, la corporalidad va cambiando para asumir la ficción y hacer verosímil las acciones.

Justo en este momento del proceso empezaba a sentir cierta seguridad con mi proceso creativo, sentía que ya había encontrado el rumbo y que ya estaba direccionada hacia un camino. Pero ocurrió algo que no esperaba, a César López le habían notificado que había ganado una beca y eso implicaba irse de intercambio; en otras palabras, en octubre de 2018, después de 6 meses de trabajo y dos tercios de la obra trazada, la producción se quedó sin el actor que interpretaba a Torvaldo Helmer.

Fue un momento difícil, pero teníamos que solucionar para poder continuar, así que decidimos que Daniel Estrada que interpretaba en principio al Dr. Rank interpretaría a Torvaldo, porque él estuvo en el proceso de trabajo de mesa, así que conocía la base teórica y lo que habíamos hablado acerca de las relaciones de los personajes, la violencia simbólica en escena, las acciones machistas cotidianas. Entonces creímos que era más sencillo contactar a alguien para el personaje de Rank; dos semanas después Antonio Romero entró al proyecto con toda la disposición.

Tuve mucho miedo y ansiedad, no solo por el tiempo que nos quedaba para la presentación; sino porque por un momento pensé que el trabajo iba a empezar de cero y que todo lo que pasó no había servido de nada.

Debido a esto Daniel y yo nos reuníamos días extras para leer, hablar y trazar escenas; junto con él me di cuenta que no se podía empezar de cero, porque sería imprudente e innecesario; todo lo contrario, ocupé mis avances de trabajo para poder ayudar a mis nuevos compañeros. Así, descubrí que mi pensamiento fuera de la escena, es decir, el sustento teórico, ya estaba asentado y que tenía la capacidad para transmitir ideas teóricas. Incluso hubo una sesión con Antonio Romero donde leímos la escena de Rank del segundo acto y la reflexionamos junto con Salvador de la Barrera, platicamos de lo teórico, el rol performativo de Judith Butler, la visión de la mujer en el amor de Lagarde, experiencias propias de la violencia junto con la información del Consejo Estatal de la Mujer y Bienestar

Social del Estado de México. De modo que mi idea sobre que cambiar de elenco no era un obstáculo, la rectifiqué y me di cuenta que era una oportunidad de nuevos descubrimientos, nuevas visiones de personajes, e incluso nosotros le proponíamos al director algún cambio en la escena que ideábamos. Y fue así como continuamos con el proceso de la creación. A partir de esta fase, aunque fuera emergente, fue más sencillo hablar de la escena y trazarla, ya todos estábamos en el mismo barco y remando hacia el mismo puerto.

Antonio Romero encontró y propuso acciones muy interesantes para su personaje y eso me daba estímulos nuevos, a pesar de que al principio me costaba adaptarme, ya que su propuesta actoral era muy distinta al del otro actor; ahí me di cuenta que empezaba a automatizar algunas acciones, y cuando lo hacía consciente cerraba los ojos unos segundos para luego ver a mi compañero y concentrarme en estar presente en la escena.

Cuando llegamos al tercer acto yo estaba nerviosa porque sabía que iba a haber movimientos en los que la violencia, hasta ese momento simbólica, escalaría a violencia física. Cuando empezamos a trazar, entre Daniel y yo había tensión ya que el director nos mencionó el intento de violación que habría de Torvaldo hacia Nora, eso implicaba que Daniel tenía que manosearme, subirme la falda y agarrarme del cabello, un cambio radical en la composición del trazo escénico, el cual siempre se manifestaba contenido y controlado; así que mi compañero y yo nos vimos a los ojos y nos dijimos que estábamos dispuestos a la escena y que si pasaba algo que molestara, lastimara o incomodara, nos lo diríamos; que habría plena comunicación entre nosotros, sobre todo en este acto. Esto fue como si nos quitáramos un peso de encima y nos dispusimos a la creación de la escena.

Durante la formación en la licenciatura, nos dicen que tengamos comunicación con nuestros compañeros, pero a veces los egos o la poca confianza entre nosotros, provoca que esta no sea eficaz y haya malentendidos.

Siguiendo con el trazo del tercer acto, cuando Torvaldo lee la carta de Krogstad, donde revela el secreto de Nora, él reacciona violentamente y la golpea, la primera reacción de Nora es quedarse inmóvil, por estar desorientada sin entender

absolutamente nada, hasta que él dice que no puede confiar en ella para educar a los niños. A pesar de que fue la primera vez que se trazó, hice consciente de cómo repercutía estas acciones en el tren de pensamiento. Es decir, que todo lo que había pasado en la vida de Nora en los últimos 8 años había sido falso, había vivido en un mito y que ahora se daba cuenta que siempre había sido la muñeca de alguien e incluso que ella había tratado a sus hijos como muñecos para jugar.

Nuevamente la escena no escala más debido a la interrupción de Ana María para entregar una carta de Krogstad en la que se arrepiente y entrega el recibo del préstamo; Torvaldo al leerlo decide romper la carta para olvidar la mala experiencia. Este signo provoca en mí un escalofrío ya que uno de los grandes deseos de Nora es romper ese papel por lo que simboliza, es el elemento que la ha atado los últimos años, por lo tanto se frustra su deseo de liberación, a lo que Torvaldo ni siquiera deja que toque el recibo, él le arrebató la carta, la lee y es él quien la rompe.

La primera vez que se hizo este trazo sentí personalmente un impulso por golpear a Torvaldo, pero entendí que no sería verosímil con la conducta del personaje de Nora, así que solo dejé que esa impotencia se apodere de ella, la desconecte de su mundo ideal y enfrente la situación real, lo que provoca la peripecia principal de Nora, dejar la casa, los hijos y a Torvaldo para conocerse a sí misma.

Platicando con Daniel, nos dimos cuenta que la salida de Nora es muy complicada ya que hay momentos donde la obra alcanza ciertos tonos melodramáticos; pero justamente es hacer verosímil este tipo de cosas, como el ponerle por primera vez límites a Torvaldo y que por su parte haya una enorme confusión cuando ve a Nora con ropa y no con la pijama, además de un vestido muy distinto al que hemos visto de los otros dos actos.

Me ha costado trabajo algunas frases de esta última escena, ya que a veces las decía en tono panfletario, como si le dijera al espectador, “las mujeres sufrimos por la construcción social”, “las mujeres hemos sufrido”, “¡no más!”; sin embargo, a pesar de que haya sido mi motivación para este proyecto, entendimos que parte de la construcción del discurso escénico-actoral consistía en no romper la

verosimilitud de la obra en una sola frase, y que el mensaje que se pretende exponer debe ser como efecto del drama, no como su causa.

Es difícil cerrar este escrito de mi proceso porque es algo que sigue pasando y no sé cuándo vaya a terminar la creación, ya que sigue aumentando, creciendo con diferentes texturas, colores, sensaciones, etc. en cada ensayo y próximamente en cada función. Fue difícil concretar las ideas, sin embargo, el estar escribiendo estas problemáticas he entendido cosas que vi desde primer semestre, como por ejemplo lo que nos decía Raúl Zermeño: “la carrera en actuación no es garantía, solo es un atajo”.

Porque cuando no sabía qué estaba pasando con mi pensamiento, mi cuerpo y mis dudas, supe donde investigar o conozco personas que me pueden orientar, e ir directo a un libro y no estar invirtiendo más tiempo en definir el método, sino directamente en la creación del personaje.

Para finalizar, este proyecto de titulación y de creación me ha dado la oportunidad de definir ampliamente la parte metodológica de nuestro quehacer teatral y ponerla en práctica, además del gran reto y oportunidad que interpretar a Nora Helmer, uno de los personajes femeninos más importantes y emblemáticos conocidos del drama universal.

### **\*\*\*Elementos teatrales en función del montaje escénico**

Por ser un proceso de titulación, también me tenía que hacer cargo de la producción del montaje, y además utilizarlo y significarlo en escena, a pesar de que tuve la ayuda de Pedro Antonio Sánchez Ríos como diseñador de arte de la puesta en escena, tenía que estar al pendiente de todo: vestuario, utilería, escenografía y la música que se iba a utilizar.

Como parte fundamental decidimos que la estilística de la puesta en escena fuera atemporal, es decir, que podíamos ver elementos de 1800, de los años 40's y 50's del siglo XX, donde más han estado marcados los roles de género, pero de igual manera podíamos ver elementos de la actualidad; todo esto sin revelar o situarnos en una sola época, para dar a entender que la violencia de género ha existido

desde hace mucho tiempo y que no es una moda. Además, que todo girara alrededor del hombre, con algún detalle femenino. Así que teníamos que cuidar los materiales de la utilería, el diseño de la escenografía y del vestuario.

Pedro Antonio Sánchez Ríos es estudiante de la Licenciatura en Estudios Cinematográficos de la UAEMéx, nos ayudó al director y a mí como productora a elegir la paleta de colores para que hubiera una armonía entre el vestuario y la escenografía. (Imagen 1)



Imagen 1

Lo primero que vimos fue la escenografía, y debido a que no queríamos seguir al pie de la letra las acotaciones que nos daba Ibsen, porque serían muchos muebles y poco costeable, decidimos que solo íbamos a tener dos sillones, uno individual con antebrazos a modo de trono masculino y de poder, un elemento de poder. El otro sillón de dos plazas sin descansabrazos. Y como elemento importante está el árbol de navidad, por la carga de significado a pesar de que no fuera práctico, decidimos tener un árbol grande con luces y todos sus adornos para el trazo escénico y como detonante, por la carga emotiva que tiene la festividad y que revela el nuevo asenso del Sr Helmer.

Los colores son entre rojo frambuesa y rojo tomate para el sillón de Torvaldo, el sillón de dos plazas es gris y el árbol de Navidad junta estos tonos. Pusimos muñecas como adornos navideños de color rosa claro y azul, como parte de la

clasificación de color de género. Y por último tenemos la puerta principal de la casa, de color marfil con un diseño victoriano, con el buzón de metal; para mostrar un poco de la opulencia socioeconómica del matrimonio.

En cuanto al vestuario fue un poco difícil con los hombres ya que no queríamos que fueran todos de negro y con el mismo estilo de traje, pero tampoco que fueran colores muy actuales como el azul rey o el verde brillante, con las mujeres pasó algo similar ya que caíamos un poco en el *cliché* a la hora de pensar que lo aburrido debía ser gris y lo extravagante rojo, así que el diseñador junto con nosotros y su paleta de colores tomamos las siguientes decisiones:

**Nora Helmer.** En su primera entrada la vemos con un abrigo de pieles sintético de color blanco, con guantes y joyería; esto nos ayudará al primer juego escénico con Ana María, cuando se quita esto vemos un vestido con pliegues para resaltar la figura femenina, inspirado en Marilyn Monroe, de un color que fuera brillante (pero sin usar telas que nos afectaran con las luces de escena), dejando al descubierto los hombros y clavículas para que sea uno de los fetiches del esposo. Con medias y zapatos de tacón para que en conjunto estilice la figura, la postura y se vea impecable. En el tercer acto Torvaldo menciona que le gusta los hombros de su esposa, por lo tanto, quisimos rescatar eso para que en ese día tan especial (Noche Buena y el ascenso de Helmer) Nora le diera el gusto a su esposo de estar como a él le gusta. (Imagen 2)



Imagen 2

En el segundo vestuario que es para la tarantela, nos inspiramos en los trajes típicos para esta danza y en una pintura de Tomas Uwins que se llama *Una madre italiana enseñando a su hija la tarantela* de 1824 (Imagen 3), por lo tanto, la falda es de color naranja, con listones azules, amarillos y verdes, con un corsé negro para acentuar la cintura, una camisa blanca a los hombros para que sigamos viendo la piel de Nora como en el primer vestuario y una chalina roja para cubrirse. Este vestuario también nos lo imaginamos para la creación de la idea de que Torvaldo la disfraza por y para ser un fetiche sexual. La idea de ayudar a una campesina italiana que está en el río y por la forma del corsé y camisa, cuando se agacha se puede ver parte de sus senos. En el texto dramático él no lo comenta directamente, pero si menciona que siempre se imagina a Nora como su dulce novia que va a rescatar.



Imagen 3

En el tercer vestuario de Nora vemos un vestido gris que cubre los hombros, que no resalta la figura y que es muy sobrio; lo decidimos de esta manera para romper con lo que hemos trabajado con los vestuarios pasados, ahora es más práctica. De esta manera contrastamos a la Nora de los primeros actos, con la que sale de su casa.(Imagen 4)



Imagen 4

**Cristina:** con un conjunto de dos piezas, una camisa color café, con falda verde olivo y una ruana en los mismos tonos. Con un corte para favorecer a la actriz pero sin resaltar su figura, queremos crear la apariencia de seriedad y practicidad. (Imagen 5).



Imagen 5

**Torvaldo Helmer:** de negro con camisa blanca con mancuernillas, chaleco, saco y pantalón negro, una corbata de color vino para que combine con el sillón. Elegimos el color para que se viera de oficina pero elegante, cumpliendo con la idea que nos han enseñado desde el siglo XIX del caballero. (Imagen 6)



Imagen 6



**Dr. Rank:** traje de tres piezas color café, camisa blanca y corbata gris; la talla un poco grande para el actor para crear la imagen de un hombre que a consecuencia de su enfermedad ha adelgazado. (Imagen 7)



Imagen 7

**Krogstad:** traje de dos piezas de color negro pero que se vea un poco más usado, con un chaleco tejido de color verde con patrón de rombos, para emparejarlo con Cristina y diferenciarlo de los otros dos hombres. (Imagen 8)

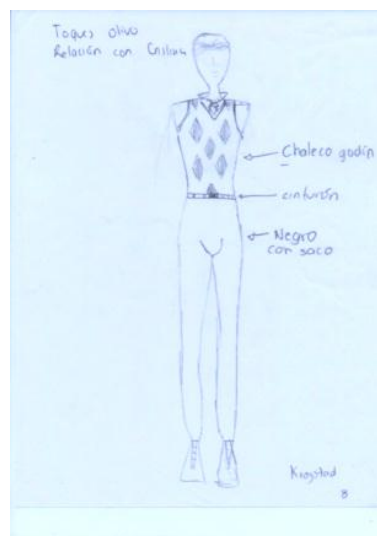


Imagen 8

**Ana María:** la imagen que tenemos de las trabajadoras domésticas de casas de clase alta, es el vestido con mandil y cofia blanca; en este personaje quisimos

hacer algo semejante, pero de dos piezas para no caer en el *cliché*. El personaje sería más sobrio que Cristina, totalmente liso de color caqui y blanco. (Imagen 9)



Imagen 9

Todo esto se lo comentamos a los realizadores y con los conocimientos en sus áreas, pudimos darle texturas, caídas y ver la practicidad para la escena, por ejemplo con el diseñador industrial Adán Sánchez Trejo que hizo la escenografía, diseñó los sillones para que fueran armables y que fueran sencillos de guardar y transportar, también con sus conocimientos pudo darle una textura al sillón de Torvaldo para que no se viera monocromático; con la puerta nos dio diseños más claros de la idea victoriana y de cómo sostener la puerta de manera que no se vieran los soportes, además que el buzón es artesanal ya que él trabaja el metal para darle forma y textura. (Imagen 10)



Imagen 10

A la realizadora de vestuario Blanca Villagrán le dimos nuestras ideas e imágenes de internet y algunos bocetos amateurs, ella nos mencionó algunos cortes de falda para Cristina y propuso las líneas en la camisa para favorecer a la actriz sin acentuar la figura como el vestido de Nora. Algo que me favorecía con ella es que entiende el uso de las prendas, es decir, que es para la escena y no para el diario, entonces propuso maneras para que el cambio de vestuario fuera sencillo y que las telas por color, material y textura no se vieran brillantes con las luces del teatro.

Ya una vez teniendo esto armado, me comuniqué con Carlos Torres, que es diseñador gráfico y fotógrafo para realizar el cartel y el programa de mano. La idea fue que imperara la masculinidad y solo hubiera detalles femeninos pequeños, entonces se tomó una fotografía de medio cuerpo del actor Daniel Estrada Fonseca con su traje negro en un sillón similar al de la escenografía agarrando a una muñeca de manera violenta. (Imagen 11)



Imagen 11

Dentro del equipo creativo también estuvo la compositora, Aura Martínez Salazar, quien escribió y grabó la tarantela que baila Nora, con ella se hizo una plática junto con el director para comunicarle lo que buscábamos, ya que para esta propuesta escénica queríamos rescatar el origen medieval de este tipo de pieza, que se

escuchara un clímax donde estuviera el veneno de la tarántula, para luego volver a la calma dando a entender que la sustancia ha salido del cuerpo.

Además de actuar, Daniela Salazar montó la coreografía de la tarantela que baila Nora; para esto ella realizó un ejercicio de expresión corporal imaginando lo que había pasado con el matrimonio Helmer cuando estaban en Italia y cómo se volvió un fetiche la imagen de la pescadora napolitana. Del juego con esa idea, pasamos a la impotencia por la deuda y terminamos con la máscara social frente a Torvaldo. Con esto, algunos movimientos algunos movimientos que hice durante el ejercicio ella los incorporó a la coreografía que ya tenía planeada.

Para concluir, durante mis puestas en escena académica me hice cargo de algunas cosas además de la actuación, pero nada comparado con esto: organizar presupuesto, contratar realizadores creativos, saber que nada falta, hacer pruebas para saber qué funciona y qué no. Por eso la importancia de contar con Pedro Antonio Sánchez Ríos a quien le solicité ayuda por la carga de trabajo y fue indispensable su colaboración para que todo fuera por la misma línea.

## EPÍLOGO

Cuando estamos en la escuela muchas de las veces no sabemos organizar la información teórica para poder llevarla a escena; llevamos un ritmo muy acelerado y apurado, para cumplir con el temario en ambas disciplinas: las clases teóricas y las clases prácticas de la licenciatura.

Con este proyecto de titulación puse en práctica mis herramientas profesionales, adquiridas en la escuela, para esto tuve que investigar de otras fuentes los temas de actuación, tipos de violencia de género y teoría de género. Para que de esta manera en el proceso de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen se direccionara la información investigada al tema de violencia de género en el ámbito doméstico.

En estos momentos no concibo al personaje de Nora Helmer sin el tren de pensamiento que relaté en mi proceso de creación, un pensamiento que enriquecí con lo que veía, escuchaba o leía, por ejemplo: ver la feminidad de la actriz española Martha Hazas en diferentes series y relacionarla con el término del *rol performativo* de Judith Butler, es decir, hacer consiente que el género no te lo da la ropa, el maquillaje, las joyas, la época, ni los genitales, sino la esencia y la actitud.

También haber visto imágenes *pin up* de los años 50's para algunas posturas e imágenes dentro de la escena, sobre todo con Torvaldo y el Doctor Rank; además de haber visto la película *La comezón del séptimo año* (1955), donde vemos al ícono sexual femenino más conocido de la historia, Marilyn Monroe, con una torpeza e inocencia que es lo que seduce y "provoca" al protagonista varón interpretado por Tom Ewell, incluso la escuchamos decir frases como "dejé mis calzones en el refrigerador" que de cierto modo son frases que han sido construidas socialmente en el mundo del hombre (como sexo) como parte de alguna fantasía sexual colectiva; es decir que cuando una mujer habla tan abiertamente de su ropa íntima, que es un asunto privado, lo hace seductor y provocativo. En ese sentido Amy Vanderbilt dice que es de mala educación hablar de eso; y todo esto lo relacioné con la escena de Nora y el Dr. Rank del segundo acto.

De igual manera con Marilyn Monroe en *El príncipe y la corista* (1957), donde la vemos bailando y caminando con ropa ajustada que resalta su figura curvilínea, donde destacan las nalgas por el tipo de corte del vestido y el busto por medio del escote; con esto también la vemos haciendo gestos abriendo los ojos, moviendo las manos y abriendo un poco los labios; todo esto sin que su objetivo sea el de incitar al hombre; pero lo que vemos en la pantalla es una mujer seductora en cada detalle de su movimiento y de su hablar. De esto alimenté algunas acciones de Nora Helmer, sin llegar a ser una copia o una parodia de Marilyn Monroe.

Yendo por la misma línea de la época, vi una exposición en la Cineteca Nacional sobre Alfred Hitchcock y mencionaban que él tenía una imagen muy clara de la "mujer ideal", esto despertó mi curiosidad y vi la película *La ventana indiscreta* (1954), donde podemos ver a Grace Kelly como el ideal del director de cine, porque vemos a una mujer que está interesada en el protagonista varón interpretado por James Stewart y para conquistarlo dice frases como "mi mayor deseo es ponerme un mandil y servirte un café " o "cuando quiero a un hombre, quiero todo de él". En una entrevista de dominio público, Hitchcock decía que las mujeres deben de ser refinadas y que tuvieran la apariencia de una institutriz inglesa, pero que se subiera al mismo taxi para que en cualquier momento te pudieran bajar el cierre del pantalón; y esto lo relaciono con la Doctora Lagarde en su libro *Claves feministas para la negociación del amor*, donde menciona que las mujeres deben asumirse como seres de la sexualidad, es decir "damas en la calle y putas en la cama" (Lagarde 2010: 51). Por consiguiente, buscamos que el vestuario de Nora resaltara la figura femenina, dejando los hombros descubiertos para cumplir con el gusto de su esposo, pero de una manera elegante y no vulgar, como con los colores o tipos de corte de vestidos. Y todo esto se relaciona con algunos momentos con el Doc. Rank y por supuesto con Torvaldo Helmer.

Ahora bien, también volví a leer a Raúl Serrano, para recordar y definir muchos aspectos de mi creación y así no dejarlo a la intuición, es decir, hablar de la construcción del tren de pensamiento, de las acciones físicas, la reacción con el

compañero y no solo decir que me imagino algo o sigo las indicaciones del director.

Otra cosa que fue parte fundamental de mi proceso fueron las partituras de texto para entender y no solo memorizar los diálogos sin saber a quién o de qué hablo.

Igualmente, saber que el Estado de México es la entidad a nivel nacional con el primer lugar en feminicidios, el acoso callejero que vivimos las mujeres y vivir en un país donde se le violenta a la mujer de diversas maneras, provocó que yo quisiera exponerlo y representarlo en escena para hacer una denuncia y de alguna manera, mediante la representación, detener la cotidianidad de la violencia, o por lo menos es a lo que aspiro: a la consciencia de la violencia en el ámbito doméstico.

Todo esto formó parte de mi creación de personaje y estoy segura que seguiré encontrando cosas, por eso fue difícil concretar y concluir el proceso escrito, porque el trabajo del ejecutante nunca termina; cuando volví a leer mis bitácoras para hacer el escrito, me di cuenta de los cambios que hubo, por ejemplo, darme cuenta de cómo empezó la relación de Nora y Torvaldo, pues vi que había idealizado la relación de pareja; también el irme soltando corporalmente mediante el entendimiento de la conducta infantil para poder hacer ademanes verosímiles.

En conclusión, este proyecto de titulación bajo la modalidad de obra artística, me ayudó a verificar el uso y lo práctico de una metodología, en este caso, de la realista. De igual manera, al darme cuenta que el método no es un impedimento o un obstáculo para la creación, me sirve para trazar trayectorias y estrategias en la construcción de algún personaje, tanto en la parte de trabajo de mesa, como en el trazo escénico; lo que me permite tener libertad a la hora de estar en la ficción y sobre todo frente a un público, que para este proyecto no podremos saber qué pasará cuando haya público. Me gustaría citar una frase de Constantin Stanislavsky en su libro *Creación de un personaje* (1997), como parte de mi reflexión final:

Un actor debe trabajar toda su vida, cultivar su mente, desarrollar su talento sistemáticamente, ampliar su personalidad, nunca debe desesperar, ni olvidar este propósito fundamental: amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo. (Stanislavsky 1997).

De esta manera me doy cuenta que como ejecutante escénico tengo muchas herramientas a mi alrededor para nutrir la ficción, considero que un actor o actriz puede ser una vía de denuncia social, en este momento mi inquietud y mi propósito va hacia la visualización de la violencia de género, y *Casa de muñecas* fue el mejor encuentro que he tenido hasta ahora, tanto para la denuncia como para mi crecimiento profesional, además de la oportunidad de interpretar a un personaje como Nora Helmer.



## BIBLIOGRAFÍA:

BOURDIE, Pierre (1998), *La dominación masculina*, Ed. Anagrama, Trad. Joaquín Jordá; París.

Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres (2016) *Sexo vs género: ¿Por qué es importante conocer las diferencias?*. Recuperado en: <https://www.gob.mx/conavim/articulos/sexo-vs-genero-por-que-es-importante-conocer-las-diferencias?idiom=es>

DUBATTI, Jorge (2012) *Principios de la filosofía del teatro*, Ed. Paso de Gato, Distrito Federal.

ECO, Umberto (2004), *Historia de la belleza*, Ed. Debolsillo, Trad. Maria Pons Irazzábal, Milán.

IBSEN, Henrik (2015) *Casa de muñecas / El pato salvaje*, Ed. Cátedra, Madrid.

Instituto Nacional De Las Mujeres (S/F) *Estadísticas de violencia contra las mujeres en México*. Recuperado en: <http://estadistica.inmujeres.gob.mx/formas/convenciones/Nota%20violencia.pdf>

LAGARDE, Marcela (2001), *Claves feministas para la negociación en el amor*, Puntos de encuentro, Managua, 106p.

MARÍAS, Julián (1980) *La mujer en el siglo XX*, Ed. Alianza, Madrid.

Naciones Unidas, (s/f) *Igualdad de género*. Recuperado en: <http://www.un.org/es/sections/issues-depth/gender-equality/index.html>

NGOZI Adiche, Chimamanda (2016), *Todos deberíamos ser feministas*, Penguin Random House Grupo Editorial, D.F.

PAVIS, Patrice (2008) *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Editorial Paídos SAICF, Argentina.

Real Academia Española (2006) *Diccionario esencial de la lengua española*, España.

S/N (1960) *La Santa Biblia*, Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, Rev. Por Cipriano de Valera, Corea.

SERRANO, Raúl (1996) *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Ed. Escenología, México.

Sobre leyendas (2019) *El origen de la Tarantela*. Recuperado en: <https://sobreleyendas.com/2008/07/06/el-origen-de-la-tarantela>

STANISLAVSKY, Constantin (1997) *Creación de un personaje*, Ed. Diana, Trad. Francisco J. Perea.

TAVIRA, Luis (2010) *Interpretar es crear*, Ed. Paso de Gato, México.

VALLRIBERA, Jaume Prat (2017) *Los viajes de Dionisio*, Ed. Gredos, Ciudad de México.

VANDERBILT, Amy (1975) *Nuevo libro completo de etiqueta*, Ed. Diana, D.F.

## **FILMOGRAFÍA**

FELDMAN, Charles (productor), Wilder, Billy (director) (1955) *La comezón del séptimo año*, E.U. , 20th Century Fox.

HITCHCOCK, Alfred (productor y director) (1954) *La ventana indiscreta*, E.U., Patron Inc.

OLIVER, Laurence (productor y director) (1957), *El príncipe y la corista*, E.U., Warner Bros. Pictures.

## ANEXOS

### BITÁCORAS

#### BITÁCORA #1: 25 DE ENERO 2018

En esta sesión fue nuestra primera lectura de la obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, donde comprobé que puede funcionar que Nora tiene cierta actitud infantil; a veces parece una niña, una niña que quiere evitar conflictos (sobre todo con Torvaldo) y que por eso hace lo que él diga; me recuerdo mucho a una cita de la Biblia donde se menciona que Eva fue la débil por caer en tentación y que por lo mismo los hombres "deben" tomar las decisiones y las mujeres seguirlos; pero con sus acciones de obediencia y/o de subordinación deben dar señales de que es mujer; un ejemplo es el cuidado de la casa y de la familia, Nora busca lo mejor para ellos y eso habla de lo mejor que es ella.

Dentro de esta actitud de Nora (infantil), la hace incapaz de afrontar, de ver y de sentir tristeza y siempre va a tratar de buscar la luz. Esto mismo me ocupa en mis próximas lecturas para no caer en un estereotipo de la ama de casa, tipo los años 50's.

Durante la lectura salieron frases de reflexión como:

1. Pensar que el machismo no existe en las clases sociales altas ya que las mujeres tienen más beneficios; pero la violencia se manifiesta de manera simbólica.
2. La acción individual provoca un pensamiento de posesión.

Por último, quedó pendiente el tema de Judith Butler.

#### BITÁCORA #3: 6 DE FEBRERO 2018

En la sesión de hoy hablamos de Judith Butler, lo que entendía del *Rol performativo* es que cada quién decide o más bien cada quién debería tener la posibilidad de elegir a jugar el rol que quiera a partir de lo que conocemos y ubicamos de cada rol.

Algo que me pareció interesante es la cuestión de la feminidad, platica Butler que vio un espectáculo de Drags Queen y el hombre tenía una verdadera feminidad, que ella siendo mujer no tiene.

Regresando a la cuestión del rol, platiqué la anécdota de mi tía que fue golpeada por no "darse a respetar" y por dar un mal ejemplo a sus hermanas menores; es decir, que su rol de mujer de casa decente y hermana mayor no estaba siendo cumplido ante los ojos de mis abuelos.

Hemos hablado mucho acerca de que la palabra "mujer", casi siempre viene acompañada de un adjetivo, como, por ejemplo:

- Mujer- hija
- Mujer-madre
- Mujer- esposa

Pero si el adjetivo es "negativo" para la sociedad como "mujer-prostituta" la palabra mujer se elimina de la ecuación y solo queda "prostituta" así que a veces la sociedad y la ley no las toma en cuenta, ni siquiera son consideradas mujeres

Hay momentos en donde no entiendo o no sé cómo relacionar toda esta información con *Casa de muñecas*; pero entiendo o supongo que Nora se da cuenta que juega a ser: mujer-esposa, mujer-madre y cumple con el rol y hace cosas que ella cree que son su obligación; como salvar a su marido. Pero nunca ha sido mujer-Nora, mujer-individuo.

Durante la lectura hicimos un experimento, donde las mujeres leímos los personajes masculinos y los hombres los femeninos y a la conclusión que llego es que fue difícil estar jugando al rol contrario, no hacer como mujer o como hombre, sino asimilar la cuestión de poder, sometiendo por género y por clases sociales.

Acerca de Nora: Torvaldo es la supuesta felicidad de Nora, sin él ella no tiene nada y no es nadie.

### **BITÁCORA 31: 17 DE JULIO 2018**

El día de hoy fue un más enfocado a la producción y a lo que me toca a mí con este escrito; pero también repasamos escenas de Ana María, con Torvaldo y repasamos la escena con Krogstad, que por ahora es de las escenas menos estudiadas.

En cuanto la escena con Ana María y Krogstad, son escenas que comprendo y que tengo de cierta manera más facilidad, tal vez porque no traigo la máscara social de buena mujer de Nora. Como van pasando las escenas me doy cuenta que la “verdadera” Nora es una máscara social, esta mujer que siempre está bien, que corresponde al rol de género y que además vive en una burbuja donde parece que no pasa nada. Esto tal vez ya lo había mencionado en mis bitácoras, y claro que reconocimos eso de Nora desde un inicio, pero en nuestra materia hay una gran diferencia entre entenderlo teóricamente y poder hacerlo y sentirlo escénicamente.

En cuanto al proceso de titulación, me hace preguntarme algo que a mi parecer es esencial, ¿dónde termina el trabajo del actor? ¿El trabajo se puede dividir en dos, es decir, la parte teórica y la praxis? ¿Se puede decir que termina el trabajo del actor en algún momento, para darle paso a otra cosa?

El por qué me pregunto esto, es por las reglas de la modalidad que he escogido para titularme, donde la primera función es el examen, entonces esto quiere decir que entre un mes y un mes y medio antes de “estrenar”, se tiene que entregar el trabajo escrito ya terminado. Todo esto frena cuestiones de gestión y de publicidad, a un proyecto que debería continuar, porque es un tema y un trabajo que me interesa que se vea, que haya contacto con el espectador, entonces la gran duda es ¿hasta dónde dejo de escribir bitácoras, hasta que se traza la obra completa, o hasta que se haya corrido 3 veces? Sé que es un proceso burocrático y académico, pero que también deberían calificar otro tipo de proceso y que no solo se vuelva el show de un día, creo que deberíamos ser calificados no solo con una función, o que la función de examen no sea la primera, ya que cuando el actor termina de delimitar su trazo escénico, se prepara para darle paso a lo otro que es dejar la memoria para que se permita sentir y valorar otras cosas, esto no quiere decir que en los ensayos previos el actor se prive de ellos.

### **BITÁCORA 37: 30 DE AGOSTO 2018**

A veces como intérprete siento que no entro a tono con la escena, y en esta sesión me di cuenta de un factor que creo importante, que es la secuencia de las escenas, mencionaba que el primer acto el personaje de Nora habla mucho, ya que nos está dando los antecedentes y los rasgos de carácter, pero en el segundo acto, donde se disminuye la cantidad de textos, aumenta la carga emocional ya que el personaje pasa por demasiados altibajos.

En la sesión por cuestión de tiempos, al inicio pasamos las escenas en desorden, es decir: Cristina, Rank y Krogstad; después de pasarlas así, lo hicimos en el orden que debe ser: Rank, Krogstad y Cristina. Y hubo mucha diferencia, porque cuando lo hicimos en desorden yo me sentía muy desconcentrada de pasar de una escena a la otra y muchas veces el director me señalaba que no llegaba, o que era el inicio y tenía que empezar más calmada, o lo contrario, era el final debía de estar más agitada.

Pero todo cambió con el verdadero orden de las escenas, el tren de pensamiento vuelve a ponerse en marcha, me quedan más claras las relaciones, reacciono más fácilmente porque tengo el antecedente, e incluso el mismo cuerpo empieza a reaccionar, es decir, se acelera el corazón, la respiración cambia, la tensión del cuerpo e incluso que el gesto a pesar de estar sonriendo empieza a adquirir otra carga y se ve distinta la sonrisa. Menciono lo del cuerpo ya que a pesar de que no es ficción en primera persona es el cuerpo del intérprete, el que se somete a estas verdades ficticias, entonces la entonación de los textos, el trazo escénico, la situación y la respiración, provocan cambios físicos; ejemplo:

1. La tensión corporal de Nora no es la misma cuando está con Cristina que cuando está con Krogstad, ya que con él debe de mostrarse como piedra, como para decir que no le hará daño lo que él pueda hacer.
2. La respiración de Nora no es igual cuando está con Krogstad que cuando está con Rank ya que con Krogstad siento que hay momentos donde hay privaciones y ella jala aire, y con el Doctor es una contención ya que es una manera de no mostrar lo que verdaderamente siente o piensa, ya que en esta escena es cuando empieza a caerse la máscara de madre-esposa y empieza a ver la realidad.
3. En cuanto a la entonación de textos no es la misma cuando está con Cristina que con cualquiera de los otros dos personajes, ya que pienso que el ritmo que proponemos de los textos provoca que el corporal y la respiración cambie.

Seguiré enalteciendo el término de *tren de pensamiento* ya que después de haber logrado entenderlo con y para el personaje, me es menos complicado poder entender y hacer.

#### **BITÁCORA 45: EXTRA**

Habrán cambios en el reparto por cuestiones ajenas al proyecto, César se retira del proyecto, por lo tanto, hicimos cambios, decidimos que Daniel deja de ser el Doctor Rank para interpretar a Torvaldo Helmer, ya que él tiene la información necesaria del proyecto y ha estado involucrado desde el inicio. El nuevo integrante es el actor Antonio Romero que interpretará al Doctor Rank.

Con este cambio me ponga a pensar en muchas cosas, como el no poder lograrlo ya que después de tantas sesiones y meses de trabajo, este proyecto pueda no

realizarse, además de tener dos cambios importantes en el reparto, tengo temor de no lograrlo. Pero luego me pongo a pensar que en el mundo laboral, puede pasar, y no por eso la construcción del personaje (en mi caso Nora) debe de empezar de cero, al contrario, creo que va a crecer más ya que con el nuevo actor en los personajes de Helmer y Rank puede haber nuevos descubrimientos y entendimientos, no por eso dejaría de lado a la mujer caprichosa, infantil y ultra femenina, solo porque cambiamos de actores.

Con esta bitácora extra quiero dejar en claro que, a pesar de haber un cambio, no afecta a mi construcción de personaje y por lo mismo mi proyecto de titulación sigue avanzando y me deja claro una frase: *nadie es indispensable*; es difícil el cambio, pero no por eso nos vamos a detener.

#### **BITÁCORA 46: 1 DE NOVIEMBRE lectura y adaptación del tercer acto**

En este ensayo terminamos de adaptar el tercer acto y era la primera lectura con Daniel como Torvaldo, yo había trabajado aparte con Daniel los otros dos actos, pero debo de admitir que estaba nerviosa y temerosa por el posible resultado, sobre todo tenía miedo de haber dado datos, intenciones, observaciones del carácter del personaje erróneos o mal direccionados, además que el tercer acto es cuando pasa el reconocimiento de Nora, es cuando vemos la violencia de Torvaldo a su esposa.

Pero fue una buena lectura, pude darme cuenta que soy capaz de pasar información, es decir que estoy tan involucrada que puedo manejar la información, o más bien creo que eso debería de hacer cada intérprete para después poder articular en palabras escritas o habladas su labor, su quehacer teatral.

El mayor reto que le veo es la contención en algunos momentos, una contención que da paso al reconocimiento y reflexión de Nora, ya que toda su vida pasa frente a ella en cuestión de segundos, para cuando venga la revelación, esta no sea melodramática y falsa.

#### **BITÁCORA 53: MATERIAL DE APOYO**

Alfred Hitchcock fue un director de origen inglés que después fue nacionalizado como norteamericano; él fue un director de cine del género de suspenso, muchos dicen que fue el padre de dicho género cinematográfico, ¿qué tiene que ver con mi proceso de creación de Nora Helmer de Casa de muñecas?

El director de suspenso tenía una idea muy clara de “la mujer perfecta” que él ponía en sus películas, además de que nunca ocultó su postura en relación a la mujer:

"Creo que las mujeres más interesantes, sexualmente hablando, son las mujeres británicas. **Las mujeres inglesas, las suecas, las alemanas del norte y las escandinavas son más interesantes que las latinas, las italianas o las francesas.** El sexo no debe ostentarse. Una mujer inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta"

Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/05/11/536e6c7522601d96748b4573.html>

En la gran mayoría de sus películas, o más bien en todas, la mujer perfecta la refleja como una mujer sofisticada y rubia. La película con la que me intrigó lo que

pensaba acerca de la mujer fue “La ventana indiscreta” donde la actriz era Grace Kelly, una de las favoritas de Hitchcock. Me produjo curiosidad ya que vemos a la actriz vestida de una manera espectacular y elegante. Sumisa pero con carácter fuerte y decidida, tiene frases como: “lo que más deseo hacer es ponerme un mandil para servirte un café” ó “cuando quiero a un hombre, quiero todo de él”. En general esta idea siento que va muy de la mano con la idea que tengo de Nora, la mujer donde su prioridad es el hombre, y que siempre se debe de ver espectacular para ellos, pero que en la intimidad es una puta, según el gusto de Torvaldo. Por eso Nora cumple con el fetiche de la pescadora napolitana.

## PARTITURAS DE TEXTO

Acto: I ■ Signo/Énfasis  
■ Verbo  
■ Sujeto  
■ importante

p. 49 Casa de muñecas ①

Cristina.

[Pero si lo que importaba era que no supiera nada.../ <sup>Torvaldo</sup>  
 ¡Vamos! ¿No <sup>Cristina</sup>comprendes?... No <sup>Torvaldo</sup>debería enterarse de  
 la gravedad de su estado. Fue para a quién vinieron  
 los médicos/diciéndome que <sup>Torvaldo</sup>relajar su vida, y que sólo  
 una estancia en la campiña Italiana <sup>Torvaldo</sup>podría salvar te...]

[¡No creas que al principio <sup>yo</sup>no intenté hablarte con diploma-  
macia! Le hice ver lo delicioso que sería para mí viajar  
 por el extranjero, igual que tantas otras mujeres; con  
séphas y sollax, te dije <sup>yo</sup>que debía tener en cuenta  
 las circunstancias en que me encontraba, que <sup>Torvaldo</sup>había de ser  
compensado y ceder...] Entonces fue cuando <sup>yo</sup>insinué que  
 podía pedir un plástico. Pero al oírme casi se enfadó,  
 Cristina / Me <sup>Torvaldo</sup>replicó que era una intensata, y que <sup>Torvaldo</sup>su deber  
 de esposa consistía en no someterse a mis caprichos, como  
 él la llamaba. [«Bueno, bueno - <sup>yo</sup>perdó -; de todas modos hay  
 que salvarte.../] entonces fue cuando <sup>yo</sup>busqué otra salida...]

Acto 1, escena de Nora y Cristina

3

¿De quién eres hablando?

Cristina

¿No te das cuenta?... / No existe tal señor / es algo que me imaginaba siempre / cuando no sabía qué hacer para encontrar dinero / Pero ¡qué más da! / Por mí, ese dichoso señor vejo puede estar donde le plazca / no me importa nada él ni su testamento / ya se acabaron las preocupaciones / (¡Dices mío!) / (¡Qué gusto poder verlo, Cristina!) / ¡Sin preocupaciones! / ¡Poder sentirse tranquila, absolutamente tranquila! / ¡Jugar con las niñas / tener la casa preciosa / todo como le gusta a Torvaldo! / ¡El saber que ya se acerca la primavera con su cielo azul! / Para entonces quizá podamos viajar un poco, ver de nuevo el mar / [De veras es magnífico ver y ser felic!]

Acto 1, escena de Nora y Cristina (continuación)



Nora: ¡Con qué <sup>yo</sup> impaciencia te esperaba, Torvaldo! / <sup>Tor: ... en la ...</sup>

Nora: No, era Christna. Estaba apudándome a arreglar el traje. / Ya <sup>tor: ...</sup>  
verás que bien voy a quedar. / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: ¡Magnífica! / Pero yo a mi vez tengo el mérito de devinirme compaciéndote. / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: ¿Y tú vas a trabajar? / <sup>Tor: ...</sup> / Nora: ¡Torvaldo! / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: Si tu ardillita te pidiera con el mayor empeño  
una casa ... / <sup>Tor: ...</sup> / Nora: ¿La harías? / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: Si quisieras ser tan bueno y complacerme / la ardillita  
bancaría de contenta. / <sup>Tor: ...</sup> / Nora: Tu olondra cantarfa  
por toda la casa ... / <sup>Tor: ...</sup> / Nora: Haría la sílfide / y  
bailaría para ti a la luz de la luna, Torvaldo. / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: Sí, Torvaldo ... / ¡Te lo pido por favor! / <sup>Tor: ...</sup>

Nora: Anda, se complaciente. Dejo que entrice Krogstad en el Banco  
/ <sup>Tor: ...</sup> / Nora: Sí, has sido muy amable; pero pueda

Acto 2: escena de Torvaldo y Nora

Nora: No me refiero a procuraciones. Estoy diciéndote que nunca temos hablado en serio; que nunca hemos intentado llegar juntas al fondo de las cosas.

Héctor: Entiendo. Nora, ¿te habría interesado hacerlo?

Nora: De eso mismo se trata. Tú no me has comprendido jamás. Se cometieron muchos errores conmigo. Primero mi padre; después tú.

Héctor: ¿Pero más te he conocido?

Nora: Nunca me quisieron. Les divertía el capricho de jugar con la vida.

Héctor: Pero Nora, ¿qué palabras son esas?

Nora: La para verdad, Torvald. Cuando veía papá, él me manifestaba todas sus ideas, y yo las seguía. Si tenía otras diferentes, me guardaba muy bien de decirlo, porque no le habría gustado. Me llamaba su muñequita, y jugaba conmigo, ni más ni menos que yo con mis muñecas. Pasé de manos de papá a las tuyas. Tú me formaste a tu gusto, y yo participaba de él, o lo fingía... no lo sé con

Acto 3: escena de Torvald y Nora

exactitud; creo que más bien la uno y la otra. Cuando <sup>40</sup>  
 ahora mira hacia atrás, me parece que he vivido aquí como  
animal amestrado. Vivía de hacer piroetas para divertirte,  
 Torvaldo [Como te querías] / Tú y papá han cometido un gran  
 error conmigo: son los culpables de que no llegara a ser alguien.

Helmer: ¡De regateo y desagradable con Nora! ¿No has sido feliz aquí?

Nora: No, nunca. Creí serlo; pero no lo he sido jamás. <sup>40</sup>

Helmer: ¿No... que nunca has sido feliz?...

Nora: No; estaba alegre, en su estado. Eras tan bueno conmigo...  
 Pero nuestro hogar no ha sido más que un cuarto de recreo.  
<sup>40</sup> He sido una muñeca grande en esta casa, como fuí muñeca  
 en casa de papá. Y a su vez los niños han sido muñecas.  
 Me divertía que jugaran conmigo, como a los niños verrete  
jugar con ellos. Eso es lo que ha sido nuestro matrimonio, Torvaldo.

Helmer: [...] ya han pasado los tiempos de juego y he llegado la hora de la educación.

Nora: ¿La educación de quién?

Helmer: La de ambos: la tuya y la de la niña, Nora.

Nora: ¡Ay! Torvaldo, tú no eres capaz de educarme, de hacer de  
mí la esposa que necesitas.

Acto 3: escena de Torvaldo y Nora (continuación)